الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارةالتعليم العالي و البحث العلمي

جامعة السانيا وهران

كلية العلوم الإجتماعية

قسم الفلسفة

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستير في الفلسفة/

بعنوان

إشكالية التجريد في الفن الإسلامي

إعداد الطالب/

حشلافي أمحمد

بهـادي منيـــر

إشراف الدكتور/

لجنة المناقشة:

أ.د/ بوعرفة عبد القادر	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران	رئيساً
د/ بهادي منير	أستاذ محاضر (أ)	جامعة وهران	مقرراً
د/ حمادي حميد	أستاذ محاضر (أ)	جامعة وهران	مناقشاً
د/ سواريت بن عمر	أستاذ محاضر (أ)	جامعة وهران	مناقشاً
د/ أنور حمادي	أستاذ محاضر (أ)	جامعة وهران	مناقشاً

الموســـم الدر اسي:2012/2011

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء:

إلى روح والدي تغمده الله وأسكنه فسيح جنانه

وإلى والدتي الكريمة و إخوتي وزوجتي

إلى كل الأصدقاء ... إلى كل من أحمل لهم في قلبي معزة خاصة.

شكـر وتقدير

أتوجه بالشكر الجزيل أولا و قبل كل شيء إلى الله سبحانه و تعالى الذي وفقني في إتمام هذه الرسالـة.

كما لا يسعني و أنا أنهي هذا العمل إلا أن أتقدم بخالص الشكر والتقدير لأستاذي الفاضل الدكتور بهادي منير إعترافا بفضله وعلمه و نبله وتقديرا لجهده معي في إنجاز هذه الرسالة وكان لي الدعم و يد العون بكل ما يستطيع.

كما يطيب لي أن أتقدم بأعمق آيات الشكر و العرفان إلى الدكتور بوعرفة عبد القادر الذي لم يبخل عليّ بتوجيهاته ونصائحه و تشجيعا ته.

كما أتوجه بخالص التشكرات إلى الأخ رحماني محمد الذي ساعدني في كتابة هذه المذكرة

كما أقدم خالص إمتناني وعميق شكري إلى لجنة المناقشة.

حشلافي أمحمد

الفهـــــــــرس

إهـــــــــداء.....

شـــــكر و تقدير.....

المقـــــــــدمة ..... أ - ز

الفصل الأول: مفهوم التجريد .....

المبحث الأول: ضبط شبكة المفاهيم ..... 01 - 44

أ- التجريد لغة، اصطلاحا، فلسفيا ..... 01 - 15

ب- تشكيل المفهوم الإجرائي ..... 16 - 45

المبحث الثاني: تاريخية المفهوم ..... 46 - 80

1- في القــرآن ..... 46 - 51

2- عند المتكلمة: المعتزلة، الأشاعرة..... 52 - 55

3- عند الفلاسفة: الفرابي، ابن سينا ..... 56 - 59

4- عند المتصوفة:الغزالي، ابن عربي،جلال الدين الرومي..... 60 - 70

5- عند النقاد :التوحيدي ، الجاحظ،الجرجاني..... 72 - 79

الفصل الثاني: الفن الإسلامي و التجـريد .....

المبحث الأول: مظاهر التجريد في الفن الإسلامي ..... 83 - 180

1- التجريد في الشعر ..... 83 - 107

2- التجريد في الزخرفة ..... 107 - 120

3- التجريد في الخط العربي ..... 120 - 128

4- التجريد في الفسيفساء ..... 129 - 135

المبحث الثاني: أسباب التجريد في الفن الإسلامي..... 136 - 177

الفصل الثالث: جمالية الفن الإسلامي.....

المبحث الأول: الإبداع الفني عند المسلمين في إطار التجريد ..... 178 - 196

المبحث الثاني: مقارنة فن التجريد في الفن الإسلامي و التجريد في الفن العربي ..... 201 - 207

الخـــاتمة: ..... 208 - 209

فهرس المصادر و المراجع: .....

المقدمة:

مما لا شك فيه أن الفلاسفة اليونانيون من السباقين إلى الإهتمام بفلسفة الفن و من الأوائل الذين إهتموا بفلسفة القيم [الأكسيولوجيا] و التي لها ثلاث مباحث [الأخلاق ، المنطق الجمال] حيث إنبنت هذه المباحث على قيم تتمثل في الحق، الخير، الجمال و التي دفعت بأفلاط ون إلى القول :" الإنسان مثلث الأبعاد عقل يستقرء الحق و إرادة تستقطب الخير وحسن يستقطر الجمال."[01]

فثمة ثلاثة قيم تعتبر الدعامات الجوهرية للحياة و التأمل وغير ذلك و الملفت إلى الإنتباه أن قيمة الجمال هي السمة المركزية في هذه القيم و في التفكير الإنساني و في طبيعة تعامله مع الوجود ولعل ما يدلنا على هذا أن الفلسفة عالجت موضوع الجمال في علاقته بقدرة الإنسان على إبداع أشكال جمالية سواء حسية أو تفاعلية أو وصفية أو مجردة و الذي يهمنا من كل هذا ليس الخوض في فلسفة الجمال وتفاصيلها بل ما أبدعه الفنان من أشكال مجردة وبعيدة عن طبيعتها الحسية لأن الإبداع الفني تعددت مناهجه وأسسه وعلى ضوئه تباينت الفنون وإختلفت عبر الأزمنة و الأمكنة بدءا بالفنون الفرعونية ، اليونانية، الرومانية، البزنطية الساسانية، القوطية، الإسلامية وعلى هذا الأساس لم يكن الفن واحدا فلكل فن من هذه الفنون شروطه ودعائمه و ضوابطه فهناك فنون إنبنت على المحاكاة وهناك فنون قامت على التجريد وإذا صح هذا فمن الطبيعي جدا أن تختلف الفنون في المبادئ و الأصول ولعل ما يثبت هذا هو أن الفن الإسلامي قد قام على التجريد و إنفرد برؤية جمالية خاصة أثرت فيما بعد في تطور مختلف الفنون و الثقافات فخاصية التجريد التي إنفرد بها الفن الإسلامي طرحت إشكالية صعب فهمها و الوقوف على أسبابها ولعل هذا ما أحاول الكشف عن أسبابه وحيثياته .

ففي زمن بني أمية بدأ ظهور الفن الذي يمكن أن نسميه الفن العربي الإسلامي حيث أبدى العرب في هذا العصر إهتماما بالفن خاصة بعد الفتوحات الإسلامية إلا أن إهتمامهم بالفن لم

---

1)- روني هويمان، علم الجمال ، ترجمة طاهر الحسن ، منشورات عويدات ، بيروت،لبنان،ط2 ، 1970 ،ص07.

يكن شاملا ليغطي جميع مجالات الفن حتى جاء العصر العباسي ليقدم فنا متطورا ظهر في الفن القولي و في الخط ، الزخرفة ، الفسيفساء وغير ذلك من الفنون، حيث تبلور هذا الفن وحمل مضمون تجريدي يعبر عن بعد جمالي وعمق ثابت وباطنية فنية رائعة حرص العرب فيها أن لا يكون مقلدين وما يدلنا على هذا هو أنهم إنفتحوا على العالم و إبتكروا فنا إسلاميا يتضمن نمط جديد من التعبير الإنساني و يعبر عن روح الإسلام ويرتبط بالقيم أشد إرتباط ويبتعد عن المحاكاة [التقليد] متخذا وجهة هي التجريد ولهذا إتخذت هذا العصر مجالا لدراسة إشكالية التجريد في الفن الإسلامي بمعنى آخر أن الفن الإسلامي تضمن نزعة تجريدية تجهل أسبابها، أي أنه لم يكن التجريد الذي ساد في الفنون الإسلامية قد ظهر من فراغ بل له مرجعية فكرية أو قل إن شئت أنه تأسس على رؤية فلسفية، ومن أجل هذا كله حاولت إيجاد تفسير يكشف عن الأسباب الحقيقية التي جعلت الفن الإسلامي يتجه إلى التجريد فبملاحظة بسيطة ندرك أن الصورة الفنية التي رسمها الفنان المسلم سواء بالألفاظ أو بالألوان في نسق جمالي متكامل تضمنت مضمون تجريدي ولعل أبرز إشكالية سأحاول معالجتها في بحثي هذا يمكن طرحها على النحو التالي:

ـ لماذا إعتمد الفن الإسلامي على التجريد ؟ وهل الغرض من تمثيل الصورة الفنية التي أنجزها الفنان المسلم هو التزيين أم هو التعبير عن أفكار ومعتقدات ترمز إلى التوحيد؟ وبمعنى آخر هل الإعراض عن المحاكاة و الإتجاه إلى التجريد مرده تنزيه الله عن مخلوقاته من كل تشبيه وتجسيم ؟.

ولعل هذه الإشكالية تتفرع عنها عدة مشكلات جزئية يمكن صياغتها على الشكل الآتي:

وهل في الفن الإسلامي تجريد ؟ وإذا كان هناك تجريد فأين يتجلى ؟.

وهل هو مستمد من روح الإسلام ؟ وما هي أسباب التجريد ؟.

ولتحليل هذه الإشكاليةِ إعتمدت على خطة تتكون هذه الخطة من مقدمة و ثلاثة فصول وخاتمة

ففي الفصل الأول والذي عنونته بمفهوم التجريد تناولت فيه معنى التجريد بالتفصيل وأدرجت في هذا الفصل مبحثين فالمبحث الأول تطرقت فيه إلى المفهوم الجينالوجي للتجريد من خلال المفهوم اللغوي ، الإصطلاحي ، الفلسفي وقدمت فيه تعريفا عاما للتجريد ثم إنتقلت في هذا المبحث إلى تشكيل المفهوم الإجرائي للتجريد وتعرضت لمفهوم الفن.

أما المبحث الثاني فقد خصصته لكرنولوجيا التجريد حيث تناولت تاريخية مفهوم التجريد وتتبعت مساره في القرآن ثم عند الفلاسفة ثم الصو فية وبعدهم النقاد العرب وأشرت إلى مفهوم التوحيد في الهامش، و الهدف من هذا الفصل هو محاولة ضبط المفاهيم لأنه إذا أمكن ضبطها يسهل تحليل الإشكالية.

أما الفصل الثاني عنونته بمظاهر التجريد في الفن الإسلامي و أسبابه وحاولت فيه الإجابة عن الإشكالية التي طرحتها وقمت بتحليلها باذلا قصارى جهدي في الوصول إلى أهم الأسباب التي أدت إلى التجريد في الفن الإسلامي وقد أدرجت في هذا الفصل مبحثين. المبحث الأول خصصته لمظاهر التجريد في الفن الإسلامي و تطرقت فيه إلى نماذج من الفنون الإسلامية عبرت عن مضمون تجريدي و إخترت الفن القولي [الشعر الغزلي] والفن الزخرفي [الزخرفة النباتية، الزخرفة الهندسية] والخط العربي، وأخيرا الفسيفساء ولا يعني هذا أن هذه النماذج التي إخترتها هي الوحيدة التي تضمنت أسلوب تجريد بل التجريد ظهر في فنون أخرى كالنسيج، الموسيقى وغيرها.

أما المبحث الثاني الذي عنون ته ب أسباب التجريد في الفن الإسلامي و قد خصصته للإجابة عن الإشكالية التي تضمنها موضوع بحثي وفيه أبرزت أهم الأسباب التي أدت إلى التجريد وحاولت ربطها بمبدأ العقيدة الإسلامية المتمثل في التوحيد معتمدا على آراء جل الفلاسفة المسلمين الذين إستمدوا أفكارهم الفلسفية من الشريعة الإسلامية.

أما الفصل الثالث و الذي أخترت له عنوانا جمالية الفن الإسلامي فهو فصل معرفي يساعد

في فهم طبيعة الإبداع في الفن الإسلامي وقد أدرجت فيه مبحثين، فالمبحث الأول تناولت فيه

ظاهرة الإبداع في الفن الإسلامي على ضوء أسلوب التجريد الفني و حاولت من خلاله إبراز إيجابيات التجريد كناتج إبداعي له بعد جمالي.

أما المبحث الثاني فحاولت فيه أن أقارن بين التجريد في الفن الإسلامي و التجريد في الفن الغربي [الحديث] وتطرقت من خلال هذه الموازنة إلى مواطن الإختلاف، التشابه، التداخل بين الفنين لأستنتج طبيعة العلاقة القائمة بينهما متخذا أسسا بنيت عليها هذا الإستنتاج كالقصد المعايير، الأصول، القيم ، الفلسفة.

أما الخاتمة فقد لخصت فيها أهم النتائج المستخلصة من البحث.

ولأجل هذا إعتمدت على منهجية تساعد في عملية البحث وحل الإشكالية وتتمثل في دراسة تحليلية نقدية حيث إرتأيت أنها تناسب هذا النوع من الدراسة و تتلائم مع طبيعته من خلال ما تحققه من مناقشة و تحليل دون تشيع وذاتية قد تبعدني عن الإلمام بعناصر الموضوع.

أما فيما يخص الدراسات السابقة للفن الإسلامي و أقصد التي إرتبطت بفلسفته فهناك دراسات عديدة أذكر من بينها دراسة ل سمير الصايغ في كتابه [الفن الإسلامي قراءة تأملية]

و تضمن هذا الكتاب آراء مفصلة في طبيعة الفن الإسلامي وهناك دراسة أخرى ل الصادق بخوش في كتابه [التدليس على الجمال] تناول فيه الحركة التشكيلية في بلادنا وبين أنها نابعة من قيم الجمال و الحب... ألخ ودراستين ل سعيد توفيق فالأولى تحت عنوا ن [مدخل إلى موضوع علم الجمال الإسلامي] و الثانية تحت عنوان [تهافت مفهوم علم الجمال الإسلامي] فتناول في الأولى عرض مفصل لقواعد الفن الإسلامي وبين أنها تنطوي على خلط بين المفاهيم العامة و المفاهيم الإجتماعية و الطبيعية للج مال ونفى من خلال ذلك أن تكون هناك إشارة حقيقية لفلسفة جمالية في النص القرآني و منتجات الفكر الإسلامي.

أما في الثانية فأكد نفس الرؤية تقريبا حيث أبرز فيها أهم المزاعم التي جعلت الفكر العربي

الإسلامي يقر بوجود علم جمال إسلامي، وهناك عدة دراسات ل الصرالح أحمد الشامي ككتابه

المعنون بـ [الظاهرة الجمالية في الإسلام]و[الفن الإسلامي إلتزام و إبتداع] و أعتقد أن كلا الكتابين عبارة عن دراسات جمالية إسلامية.

ودراسة أخرى ل يوسف زيدان بعنوان [فواتح الجمال و فواتح الحلال لنجم الدين كبرى] وهناك دراسة أخرى إقتربت إلى حد مع موضوع إشكاليتنا وهي ل بركات محمد مراد بعنوان [رؤية فلسفية لفنون إسلامية] وتناول فيه ممارسة الفنون الإسلامية في مختلف مجالاتها وركز على الخط كفن أساسي في عملية الإبداع و الذي لم يخرج تعبيره عن الموجود اللا متناهي في كماله من خلال التجريد و الرم زية و التأسلب ووصل إلى أن الممارسة الفنية عند الفنان المسلم كانت غايتها إرضاء و إبتغاء وجه الله.

وقد لاحظت من خلال هذه الدراسات أن الذين قاموا بها تميزت جل أعمالهم في السعي إلى إدراك فلسفة الفن الإسلامي ولعل هذا ما شكل لدي الرغبة في محاولة دراسة الفن الإسلامي من هذه الزاوية كما أن هناك أسباب أخرى دفعتني إلى إنجاز هذا البحث كحاجة الساحة الفنية عندنا إلى دراسة فلسفية للفن الإسلامي وما إنطوى عليه من جمالية خاصة تساهم إلى حد ما في تطوير الفكر النقدي وتعميق الشعور بأهم مشكلاته على ضوء الأصول العلمية الصحيحة كما أن ميلي إلى محاولة فهم خصائص الفن الإسلامي دفعني إلى الإهتمام بهذا النوع من الدراسة رغبة في تفسير وفهم جمالية هذا الفن التي إنسجمت إلى حد مع مبادئ الدين ولهذه الأسباب مجتمعة إخترت البحث و التنقيب في مجال الفن الإسلامي إلا أنني عندما حاولت خوض مضمار البحث في هذا الميدان واجهتني عدة صعوبات ولعل أكبر صعوبة واجهتني هي قلة المصادر التي إهتمت بالموضوع مباشرة مما جعلني أعتمد على مراجع كثيرة إلا أنه رغم كثرتها لم تفي بالغرض المطلوب حيث إتسمت عموما بالإشارة الخاطفة إلى جانب من جوانب الفن الإسلامي وربما كانت هي أيضا عقبة كبرى ولم أجد

مخرجا سوى الإعتماد على التقصي و التعمق لبعض الأفكار و الآراء و لا أزعم أنني أحصيت كل هذه الآراء وشرحتها بالتفصيل فإنها من الكثرة إلى الدرجة التي يستعصي على

الباحث أن يلم بها في بحث واحد كما واجهتني صعوبة أخرى تتمثل في إقتصار بعض الدراسات للفنون الإسلامية على الجانب التاريخي ولعل آخر صعوبة هي طبيعة البحث ذاته وأمام هذه الصعوبات حاولت أن أنتهج نهجا علميا موضوعيا أما فيما يخص أهمية الموضوع فتكمن في أن إشكالية التجريد في الفن الإسلامي هي بيت القصيد في عقيدة التوحيد ولعل المقصد الهام في الفن الإسلامي هو تحقيق بعد إيماني تمثل ولا يزال هو التوحيد ونظرا لحقيقة الفن الإسلامي و طبيعته فهي ذات مكانة كبيرة تساهم في ترقية الإنسان و السمو به نحو الكمال وربما من هنا تظهر أهمية العمل الذي سنقوم به كلبنة تساهم في تأسيس لفلسفة الفن الإسلامي و الدارس لهذا الفن يكتشف في ثنياه أبعاد باطنية لا تظهر إلا بالتقصي.

وجاءت هذه الدراسة تهدف إلى الكثير من الغايات والتي من بينها تأصيل الخصائص الفلسفية التي إنفرد بها الفن الإسلامي القائم في أساسه على التجريد و تهدف هذه الدراسة أيضا إلى الوقوف على أه م الأسباب التي أدت إلى التجريد ثم معرفة مدى مشروعية هذه الأسباب وعلاقتها بالإسلام من خلال الربط بينها و بين الفكر الإسلامي، كما تهدف هذه الدراسة أيضا إلى الإسهام المتواضع في الكشف عن عناصر التأصيل النظامي للفن الإسلامي المنبني على التجريد و إثراء المكتبة ا لعربية بجانب معرفي ولو بإختصار ليغطي جانب من جوانب فلسفة الفن الإسلامي وهذا لا يتأتى إلا من خلال إستكناه تلك النظريات الفلسفية التي أسسها الفلاسفة المسلمون و التي ساهمت إلى حد في تأسيس النزعة التجريدية السائدة في الفن الإسلامي و على العموم إني آمل أن أكون قد أضفت بهذا العمل المتواضع لبنة صغيرة إلى ميدان الدراسات النقدية و لا أدعي أنني قد ألممت بكل جوانب الموضوع فالفن الإسلامي يحتاج إلى عدة دراسات ويحتاج إلى إعادة بعث و إحياء من جديد لإن العرب

بلغوا في ماضيهم ذروة المجد وأبدعوا تراثا إسلاميا متعدد ال مجالات إلا أنهم اليوم متأخرون عن ركب الحضارة من الناحية المادية و الروحية وعليه يجب العودة إلى هذا التراث ولا سيما الفنون ودراسته و الإستفادة منه في بناء المستقبل كما يجب توجيه الفنان العربي توجيها

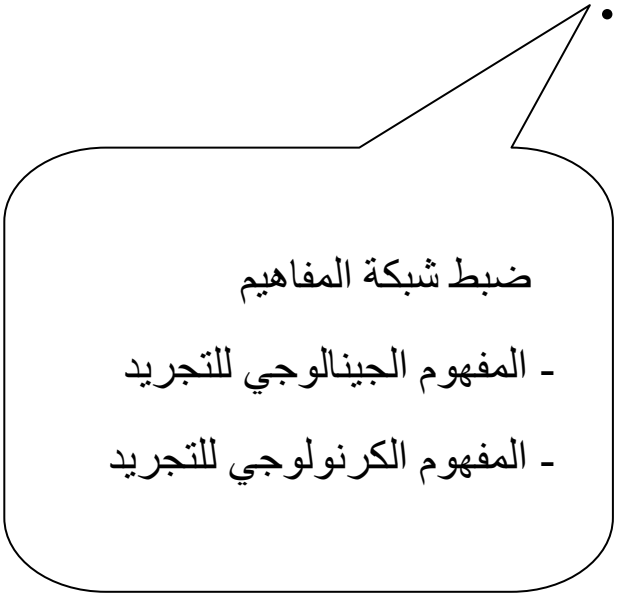
صحيحا و إدخال علم الجمال الإسلامي بعد وضع أسسه التي قام عليها إلى ميدان التدريس وتعميمه في جميع الأطوار لأن أقل ما يقال على الفن الإسلامي أنه قدم الكثير من الأسس والمبادئ التي أصبحت فيما بعد سندا في تأسيس علم الجمال.

وفي الأخير لايسعني القول إن هذه الدراسة التي قمت بها أسعى من خلالها إلى لفت إنتباه العقول العر بية من أجل الإهتمام بدراسة الفن الإسلامي دراسة فلسفية تكشف عن تطلعات وطموحات الفنان العربي.

الفصل الأول

مفهوم التجريد

الفصل الأول:


ضبط شبكة المفاهيم
- المفهوم الجينالوجي للتجريد
- المفهوم الكرنولوجي للتجريد

أ)- تحديد شبكة المفاهيم:

التجريد لغة: ورد في لسان العرب لابن منظور تعريف التجريد لغةً ما يلي: جرّد الشيء يجرّده جردًا وجرّده : قشر قال:

كـأن فـداءهـا إذ جـرّدوه وطافـوا حولـه سلكٌ يتيـم.

وجرّد الجلد يجرّده جردًا **:** نزع عنه الشعر وكذلك جرده قال طرفة : كسبت اليماني قِدّه لم يجرّدِ ويقال رجل أجرد لا شعر عليه.[1] ويوضح لنا صبحي حموي في منجده تعريفات لا تختلف عن سابقه ويمكن حصرها فيما يلي : جّرد: جرّد، جرّد عودا صير جرداء : جّرد القحط الأرض عرّى، [جرده الثوب] عزل عزلاً تماماً. جّرد البياض في شيء أبيض فحص بدقة متناهية. جّرد كتاباً: نقى من الشوائب صفى روّق. جّرد شجرة من أوراقها : أزال وكشط، جّرد جلوداً من الشعر تعرق . جّرد العظم من اللحم عرى**:** جـرده من ثوبـه.

جّرده من السلاح: نزع عنه السلاح وجعله أعزل. جّرد ضابطاً من رتبته**:** نزعها عنه وسحبه على سبيل العقوبة. جّردت الحكومة مواطناً من حقوقه**:** حرمته إياها. جّرده من المال سلبه من كل ماله.

أما التجريد لغة يعني: تجريد: تنقية من الشوائب تصفية و ترويق، تجريد سائل فحص متناهي الدقة لاستخراج معلومات مهمة و مفيدة. تجريد كتاب: طرح الزوائد وعزل الأصول. اللغة تنزع إلى التجريد: عزل صفة أو علاقة عزلا ذهنيا . وقصر الاعتبار عليه التجريد ملازم للتعميم تجريدي : خاص بالتجريدية: [لوحة تجريدية]، معبر عن مجردات [فلسفة تجريدية] الذي ينزع إلى التعبير الفني بعيدا عن الحقيقة والواقع [رسام تجريدي] [فن تجريدي][2]

تجريدية: فن التعبير عن فكرة أو شعور م ن دون الرجوع مباشرة إلى عالم المحسوس وهو ويقوم على استخدام المادة والخطوط و الألوان مجرد : دال على صفة أو علامة عزلت عزلا ذهنيا ويقابله محسوس،[اللطف فكرة مجردة] معبر عنه بصراحة وبكل معنى الكلمة دون تلطيف أو مرارة . حقيقة مجردة: صفة ما هو مقصود وحده من دون غ يره. صدق فلان لمجرد قولـه لا يفسد أي اعتبار شخصي خالٍ من المنفعة الذاتية رأي مجرد : بدون دافع لا مبرر له. مجرد من الغرض: لا مصلحة شخصية له غير منحاز، منطقة مجردة من السلاح، [ج مجردات] ما يدرك بالذهن دون الحواس، تجّرد من ثيابه : تخلى عن الشيء وابتعد عنه تجرد من خيرات الدنيا تجرد عن اللذات الدنيوية. تجرد من ماله: تنازل

[1] - ابن منظور، لسان العرب ، المجلد السادس ، دار النشر و التوزيع نوبلس، بيروت ، الطبعة الأولى، 2006، ص96.

[2] - حموى صبحي، المنجد في اللغة العربية المعاصرة ، دار المشرق ، بيروت ، الطبعة الثانية، 2001، ص191 .

عنه وتبرع به.[1] جّردت الأرض: فهي مجرودة إذ أكل الجراد نبتها، وجّرد الجراد الأرض يجّردها جردا احتنك ما عليها من النبات فلم يبق منه شي ئاً، والتجريد [مصطلح جّرد] في الصرف: خلو الكلمة من الزوائد في النحو تعرية الكلمة من العوامل اللفظية . تجّرد [تجّرداً] من لباسه تعرى للأمر: خصص وقته له.[2] أما التجريد عند ابن منظور يعني التجريد: التعرية من الثياب و تجريد السيف انتضاؤه. التجريد: التشذيب والتجّرد، التعري في صفته صلى الله عليه وسلم أنه كان أنور، المتجرّدِ: أي ما جّرد عنه الثياب من جسده وكشف يريد أنه كان مشرق الجسد وامرأة بضّة الجردةِ والمتجرّدِ والمتجرَّدِ. والفتح أكثر، أي بضّه عند التجرّد فالمتجرَّد على هذا مصدر، ومثل هذا فلان رجل حرب أي عند الحرب ومن قال بضّة المتجرِّدِ بال كسر أرد التهذيب امرأة بضّة المتجرِّد إذا كانت بضّة البشرة إذا جرِّدت من ثوبها . والمتجرِّدة اسم امرأة النعمان بن المنذر ملك الحيرة وفي حديث والشراةِ : فإذا ظهروا بين النهرين لم يطاقوا ثم يَقلون حتى يكون آخرهم لصوصاً جرّادين أي يُعرُون الناس من ثيابهم وينهبونها.[3]

ومنه حديث الحجاج قال لأنس: لأجرِّدنك كما يجرّد الضب أي لأسلخنّك سلخ الضب لأنه إذا شوي جرِّد، ومنه الحديث: وبها سرحه سّرَّ تحتها سبعون نبياً لم تقتل ولم تجرَّد أي لم تصبها آفة تهلك ثمرها ولا ورقها؛ قيل: هو من قولهم جردت الأرض فهي مجرودة إذا أكلها الجـ راد. وجرَّد السيف من غمده: سله وتجرَّدت السنبلة و انجردت خرجت من لفائفها وانجردت الإبل من أوبارها إذ أسقطت عنها وجرَّد الكتاب و المصحف عراه من الضبط والزيادات والفواتح ومنه قول عبد الله بن مسعود وقد قرأ عنده رجل فقال: أستعيذ بالله من الشيطان الرجيم فقال :"جرِّدوا القرآن ليربوا فيه صغيركم ولا ينأى عن كبيركم ولا تسلبوا به شيئاً ليس منه ." وقال إبراهيم: أراد بقوله جرّدوا القرآن من النقط والإعراب والتعجيم وما أشبهها، وتجرّد الحمار: تقدم الأتن فخرج عنها، وتجرد الفرس وانجرد تقدم الحلبة فخرج. ورجل مجرد بتخفيف الراء: أخرج من ماله، عن ابن الأعرابي تجرد العصير :سكن غليانه وخمرٌ جرداءَ: منجردة من خثاراتها وأثقالها عن أبي حنيفة وأنشد للطرمَّاح:

فلما فُتَّ عنها الطين فاحَت * وصرّح أجردُ الحجرات صافي.**

وتجرَّد للأمر:جد فيه وكذلك تجرَّد في سيره و انجردَ ولذلك قالوا شمر في سيره ويقال تجرد للعبادة وروي عن عمر: تجرّدوا بالحج و إن لم تحرموا قال إسحق ابن منصور "قلت لأحمد ما قوله تجرَّدوا

---

[1] - حموى صبحي ، المرجع السابق، ص192.

[2] - مؤنس رشاد الدين، المرام في المعاني و الكلام، [القاموس الكامل] ،عربي ، دار الراتب الجامعية، دون [ط، س]، ص ص195، 196.

[3]- ابن منظور، المرجع السابق ، ص98 .

بالحـج ؟ قال : تشبهوا بالحج وإن لم تكونوا حجاجاً .[1] فدلالـة هذه الكلمة بالمعنى اللغـوي العربي تختلف عنه في اللغـة الأجنبية ، فقد أشار إلى هذا اللبس لالاند ففي الفلسفة المدرسية تطلق صفة التجريدية على تصور لنوعية مستقلة عن الذوات التي تتصف بها وصفة الحسية على التصور العام لهذه الذوات عينها مثال ذلك أن الإنسان كان فكرة حسية و أن الإنسانية فكرة مجردة يقول النحاة في هذا المعنى : لفظ حسي ولفظ مجرد وقد تبنـى ج، س، مل هذا الاستعمال للكلمـة في منطقه وطبقه على الجمل [اسم حسي واسم مجرد][2]، ولكن شفافية اللغة العربية تجعل التجريد بمعنى الانتزاع رغم أن التجريد العقلي يتضمن شيئا من المعنى التالي ولكن في سياق مختلف .[3] وطبيعي جدا أن تختلف الآراء حول دلال ة التجريد لغوياً ونحن لا نخطئ إذا ما سلمنا بأن التجريد لغة لا تخرج عن المعنى الآتي :فكلمة التجريد بمعناها اللغوي تعني: إزالة الشيء عن غيره أو اختزال أو تبسيط أو اختصار التفاصيل مثل تجريد الشجرة من أوراقها و الإبقاء على الأغصان على سبيل المثال وعندما تقول عن شخص ما أنه مجرد من الضمير أو من الأخلاق نعني أنه لا يملك الضمير أو الأخلاق . كما تعني:" إزالة الشيء عن غيره أو إزالة المعرفات التي تضاف إلى الصورة ولهذا فكلمة التجريد تعني التعرية من الثياب و التشذيب . نقول جرد الشيء قشره وجرد الجلد نزع شعره وجرد السيف من غمده سله، جرد الكتاب عراه من الضبط والزيادات والفواتح."[4]

التجريد في اللغة :" التكشيط والإزالة تقول جرّدت الثوب أي أزلته عني، وتجرّد فلان أي أزال ثوبه."[5]

أما في فقه اللغة العربية : فله عدة معاني منها : التجريد اللفظ الدال على المعنى عن بعض معناه، منها عطف الخاص على العام ومنها أن ينتزع من أمر ذي صفة أمر آخر مماثل له في تلك الصفة مبالغة في كمالها فيه حتى كأنه بلغ من الاتصاف بتلك الصفة إلى حيث يصح أن ينتزع منه موصوف آخر بتلك الصفة .[6] فالتجريد أقسام لأن التعريفات في هذه الحالة تكاد لا تمثل أك ـــثر من و جهات

---

[1] - ابن منظور،المرجع السابق ، ص ص98، 99.

[2] - أندري لالاند، الموسوعة الفلسفية، معجم مصطلحات الفلسفة النقدية و التقنية ، مج 1، تعر خليل أحمد خليل، عويدات للنشر و الطباعة بيروت، لبنان ، د، ط، 2008 ص11.

[3] - http/www.al itthad.com، الإتحاد جريدة يومية سياسية ، بحوث ودراسات ، مشكلة التجريد ،24 جانفي 2005

4 - صليبا جميل، المعجم الفلسفي بالالفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية، ج1، دارالكتاب اللبناني،بيروت، لبنان، د ط،1982، ص246.

5 - العجم رفيق ، موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان،الطبعة الأولى، 1999،ص16.

6 - صليبا جميل ، المرجع نفسه ، ص246.

النظر المختلفة معنى واحد ومن أقسام التجريد: - منها ما يكون بواسطة من التجريدية: كقولك: لي من فلان صديق حميم أي بلغ فلان من الصداقة حداً صح معه أن يستخلص منه آخر مثله فيها أو نحو:

ترى منهم الأسدَ الغِضاب إذا سَطو * وتنظر منهم في اللقاء بدوراً.**

- ومنها ما يكون بواسطة الباء التجريدية الداخلة على المنتزع منه: نحو قولهم: لئن سألت فلاناً لتسألن به البحر. بالغ في اتصافه بالسماحة حتى انتزع منه بحراً فيها.

- ومنها ما لا يكون بواسطة نحو :(وَإِنْ نَكَثُوا أَيْمَانَهُمْ مِنْ بَعْدِ عَهْدِهِمْ وَطَعَ نُوا فِي دِينِكُمْ فَقَاتِلُوا أَئِمَّةَ الْكُفْرِ إِنَّهُمْ لا أَيْمَانَ لَهُمْ لَعَلَّهُمْ يَنتَهُونَ) الآية 12 من سورة التوبة.

- ومنها ما يكون بطريق الكناية، كقول الأعشى:

يا خير من ركب المَطِـــــيَّ ولا * يشرب كأسا بكفٍّ من بخلاَ.**

أي يشرب الكأس بكفِ الجواد . انتزع منه جواداً يشرب هو بكفه على طريق الكناية .لأن الشرب بكف غير البخيل يستلزم الشرب بكف الكريم، وهولا يشرب إلا بكف نفسه فإذا هو ذلك الكريم . ومن التجريد خطاب المرء نفسه كقول المتنبي:

لا خيل عندك تهديها ولا مال * فليسعد النطق إن لم تسعد الحال.**

يقول مخاطباً نفسه ليس عندك من الخيل و المال ما تهديه إلى الممدوح جزاءا على إحسانه إليك فإذا لم يكن عندك هذا فليسعدك إذ النطق [المدح].[1] ويتضح لنا "أن الشاعر أكثر من غيره في التجريد فهو ينظر إلى الوردة الحمراء فيجرد منها العطر وا لنضارة ويغفل عن ذبولها وشوكها فالتجريد في علم البيان نوع من الاستعارة يكون بذكر ما يلاءم المستعار له ويسمى حينئذ استعارة مجردة ."[2] ومن باب المفاضلة يعتقد بعض النقاد أن أبي العلاء المعري من السابقين في تجديد وإضافة مضامين جديدة للألفاظ التي تبيح التعامل مع المحسوس بالمجرد، حيث ترك على قبره بيتا شعريا يحمل أول عملية تجريد في تاريخ الشعر العربي:

هـــذا جنـــاه أبي علـــــي * ومـــا جنيـــت علـــى أحـــدٍ.**

---

[1] - الهاشمي أحمد ، جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع ، المكتبة العصرية، بيروت، د، ط، 2005، ص 308.

[2] - التونجي محمد، المعجم المفصل في الأدب ، الجزء الأول، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1993، ص225.

ففي هذا البيت نستشف ولأول مرة يحيل شاعر قارئه أو سامعه إلى مفهوم وليس إلى صورة ف هذا المشار إليها تركها هكذا: هذا قبر، هذا موت، وهذا فناء وهذا ألم، إنها جميعا تشكل مفهوما عقلياً مجرداً عن الموت كظاهرة. "فالعقل كما يراه المعري هو الوحيد الذي يمكنه أن يقود الإنسان إلى الحق ينقده من الشك و الضلال لأنه نفح نفحة علوية من نفحات المعرفة فلا وصول لها بدونه."[1]

فلا عجب إذا قلنا :" أن الشعر يمكنه أن يصور الأجسام ولكن بواسطة الأفعال المعبرة عنها فالأجسام لا توجد فقط في المكان بل توجد مستمرة في الزمان و في لحظة استمرارها تبدوا مختلفة وفي تكوينات مختلفة."[2] لأن الشعر لا يكون شعرا إلا بالصورة فالصورة ه ي البنية المركزية للشعر ووسيلته في التبليغ و من هنا نستطيع القول أن الشعر مثل التصوير . والذي نخلص إليه مما تقدم أن مفهوم التجريد حسب علماء الأدب يظهر بجلاء واضح في الشعر لأن هذا الأخير ربما يمثل أعلى مرتبـة في درجات التجريد.

التجريد اصطلاحا:

إن مصطلح التجر يد يوحي بمضمون ثري للغاية فقد ورد هذا المصطلح في سياقات مختلفة ومتنوعة ما معنى التجريد اصطلاحا؟

من الطبيعي جدا أن نجد أكثر من تعريف للتجريد عند مختلف المفكرين.

التجريد عند علماء المنطق:

"هو تبرئة عن شيء لو لم يبرأ عنه لكان لاحقا من خارج، فإن من قال : أن الإنسان قد يتجرد عن الإنسانية قال شططا. إلا إن كان يعني أن مادة الإنسانية قد جردت عن الإنسانية فحينئذ تكون الإنسانية أمر خارجا عنها أيضا"[3]

"التجريد عملية ذهنية يسير فيها الذهن من الجزئيات والأفراد إلى الكليات والأصناف."[4]، إذن لغـة المنطـق هي لغــة التجريــد لأنه يعتمــد عليـه كمــادة خصبة في لكل الاستنباطات.

---

[1] - كيال باسمه، أصل الإنسان وسر الوجود، فلسفة العقول، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، الطبعة الأولى، 1985، ص 94.

[2] - حلمي مطر أميرة ، مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الأولى، 1989، ص88 .

[3] - الموسوعة العربية،ARAB Emcyclopedia، مج6، هيئة الموسوعة العربية ، دمشق، سوريا، التربية والفنون، التربية وعلم النفس ص40

[4] - مذكور إبراهيم، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية،مجمع اللغة العربية جمهورية مصر العربية د، ط، 1983،ص39.

التجريد عند علماء النفس : التجـريد عزل صفة أو ع ـلاقة ع ــزلا ذه ــنيا قصر الاعتبار عليها والذه ــن من ش ــأنه التجريد، لأنه لا يحيط بالواقـع كـلـه ولا يرى منه إلا أجـزاء معينة في وقت واحــد وتسـوقـه التجربـة أيضا إلى التجريد لأنها تعرض له مجـزءً أو تظهره على صفحة ما."[1]

التجريد عند علماء الاجتماع:

يرى جورج لند برج "أن التجريد عملية إدراكية، وظيفتها توجيه الانتباه نحو خبرات محددة من أجل تسهيل عملية التعميم والتجاوب مع معطيات البيئة في حين يرى ثيود ورسون THEODORSON " أن التجريد عملية عقلية يستخدمها الباحـث استخداما إدراكيـا انتقائيا، بهدف الوصول إلى تعميمات . مرتكزا على جانب معين من الواقع الذي يختار من البيئة عدة ظواهر مدركة."[2]

ونفهم من هذا أن التجريد حسب رأي علماء الاجتماع من عمل التفكير الجمعي الذي يتجاو ز فردية الأشخاص إلى الجماعة أو بمعنى آخر لا يحمل طابع أي شخص بعينه فتعبير الفـــــرد [التجريد] هو في نهاية المطاف تجريد عن الجماعة.

التجريد في الفن:

ويعني اختفاء معالم كل أثر يشير إلى ما تعودنا رؤيته في حياتنا من أشياء أو أشخـاص وعندما يلجأ الفنان إلى التجريد نجده يستبدل المعالم المصيرة بحقائق الأشيـاء بأخرى تدعونا إلى تأملهـا على هيئة مجموعة من الألـوان. ويعـمـد الفنان إلى التخلص من كل مشخص والتغاضي عن سماته المألوفـة قدر الإمكان بهدف هو التأليف بين الألـــــــوان والخطوط ويقصد إلى تجريد العقول من ق يود الواقع المحددة معتمدا على خبرته الشخصية ومستعينا بالمجاز باستعمال الش ــكل في غير ما وضع له ."[3]
فهناك أسـلوبان ع ــامان في الأداء الفني : أسلوب موضوعي قد يستخدم عنصر التجريد بدرجات متفاوتة ولكنه يظـل مخلصـــــا للطبيعة الموضوعية للأشـياء ثم أن هناك أ سـلوب آخر وهو أن الفنان يسـتخدم التجريد وتكون له رغبة خ ــالصة فيه حيث لا تهـدف الصورة إلى تصـوير شيء معين ولا تمثل شيئا سـهـــوى ذاتها."[4]

---

[1] - مذكور إبراهيم ، المرجع نفسه ، ص39

[2] - الموسوعة العربية ، المرجع السابق ، ص40

[3] - طارق مراد ، موسوعة المدارس الفنية للرسم التجريدية و الفن التكعيبي، دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان دون [ط، س]، ص42،43.

[4] - المرجع نفسه، ص53

التجريدية من الناحية الفنية اتجاه حديث يقوم على تصوير فكرة الفنان أو شعوره تصويرا لا يعتمد على محاكاة لموضوع معين مع استخدام الألوان أو الأشكال الهندسية أو الأنغام الموسيقية.[1] ولاشك أن الفنون الأقرب إلى التجريد هي الشعر، الزخرفة، العمارة الموسيقى، الفسيفساء، الخط ...

التجريد فلسفياً:

التجريد عند الفلاسفة:

إذا اتجهنا صوب الغربيين فإننا نجد الأستاذ أندري لالاند Laland يشرح هذا اللفظ ويعطيه عدة دلالات لا يختلف معناها العام عن:

تجريد: Abstraction, Abstractusi , Abstract , Abstrait , Abstractionnisme

فهو يعرفه في موسوعته الفلسفية:"بأنه عمل العقل الذي يعتبر على حده عنصر [صفـــة أو علاقة] من عناصر تمثل مفهوم مركزا الاهتمام عليه وحده. ومتجاهلا العناصر الأخرى يقال أننا نجرد عناصر يجرى إهمالها و تجاهلها [صرف النظر عن] يدلنا هنا على نقيض ما نسميه [تجريد] أو النظر المجرد. إن التجريد يعزل الفكر ما لا يمكن عزله بالتمثيل إن تشريح عضو أو حتى مجرد التمثل الفعلي لعضو معزول ليس تجريدا."[2]

أما صليبا جميل فيعرف التجريد في معجمه الفلسفي :" التجريد هو انتزاع النفس عنصراً من عناصر الشيء و التفاتها إليه وحده دون غيره مثال ذلك أن العقل يجرد امتداد الجسم من كتلته مع أن هاتين الصفتين لا تنفكان عن الجسم في الوجود الخارجي، ومثال ذلك أيضا أنني أست طيع أن أجرد محيط الدائرة عن سطحها فانظر إلى محيطها تارة وإلى سطحها أخرى مع أن لكل دائرة متصورة في الذهن .محيطاً وسطحاً، لا ينفكان عنها، قال دوغالد إستوارت التجريد هو " تقسيم ما نصيبه من معان مركبة بغية تبسيط الموضوع الذي تناوله بالبحث فليس التجريد إذا تقسيما وإنما هو تحليل ذهني والفرق بينه و بين التحليل أن الفكر ينظر في التحليل إلى جميع صفات الشيء على حد سواء في حين أنه لا ينظر في التجريد إلاّ إلى صفة واحدة من صفات ذلك الشيء ."[3] فالتجريد يختلف عن التحليل " بكون التحليل يأخذ في الاعتبار أيضا كل عناصر التمثيل الجاري تحليله."[4]

---

[1] - صليبا جميل ، المرجع السابق، ص246

[2] - أندري لالاند، المرجع السابق ، ص10.

[3] - صليبا جميل ، المرجع السابق ، ص247

[4] - أندري لالاند، المرجع نفسه ، ص 10 .

كما أن العقل حسب المدرسين هو الوسيلة التي تعين على التجريد واستخلاص المعاني الكلية وهو وسيلة المعرفة فيدرك الجزئي كما يدرك المعاني العامة ."[1] ولعل هذا ما يفهمه المدرسيين من اصطلاح التجريد وعلاقته بالعقل كون التجريد أسلوب، قال لاروميغر [Laromiguiére]:" الحواس آلات التجريد فالعين تجرد اللون والأذن تجرد الصوت الخ ... ومعنى ذلك أن كل حاسة تنتزع صفة من صفات الجسم وتأخذها أخذا مجردا عن الصفات الأخرى وها هنا فائدة . وهي أن إدراك الشيء الخارجي ليس إدراكا بسيطا و إنما هو عمل إنشائي بحيث يكون إدراك الصفات متقدم على إدراك الشيء ونحن إنما نؤلف

مع الشيء من صفاته المدركة بحواسنا إدراكا مباشرا ".[2] ويضيف الأستاذ لالاند معنى آخر للتجريد:

تجريدي [مجرد] ABSTRACTUSI – ABSTRAKT- ABSTRACT يطلق على كل مفهوم نوعية أو علاقة ينظر إليه بكيفية عامة أو إلى هذا الحد أو ذاك بمعزل عن التمثيلات التي تدخل في نطاقها يقابله التمثل التام كما هو أو كما يمكن تقديمه وهذا ما يسمى بالتمثل العيني.[3]

كلمة مجرد، وقولنا بالتجريد EN ABSTRACTE مقابل لقولنا بالتشخيص الحسي [Inconcreto] فالاستدلال بالتجريدي هو أن نستخرج نتائج بعض المبادئ المسلم بها من دون أن ننظر إلى تحقيق تلك النتائج في الطبيعة وقد يكون تحقيقها في الوجود أمور لم نلاحظها في استدلالنا المجرد .[4] ويستشهد لالاند على ذلك بمنحى هيغلي قاطع فللمجرد كما يرى هيغل " هو ما يبدو خارج علاقات الحقيقة مع الباقي أو ما يكوّن وحدة حصرية بين متباينات فالملموس هو ما يكن محدداً كلياً بكل علاقاته إنه الوحدة التي تتضمن المتباينات بهذا المعنى إن ما يكون أكثر تعيناً هو العقل و ب العكس يعد من المجردات [الخاص=المفرد] من حيث انعزاله عن الكلي بالإدراك الحسي و الكلي من حيث انعزا له عن الخاص بالتأمل الإدراكي ."[5] وهذه المعاني مختلفة التي وردت للتجريد أوجزها هيغل في تعريفه له أنه:"يعني التركيز على جانب أو عنصر من الموضوع وعزله عن بقية العناصر، وهو يتفق مع سيبينوزا في القول بأن الأفكار المجردة هي الأفكار التي عزلت في سياقها المناسب."[6] أما توما الأكويني الأكويني نراه في سياق حديثه عن التجريد يقول:" التجريد هو التركيز على شيء محدد وتوجيه الفكر له

---

[1] - مذكور إبراهيم، المرجع السابق ، ص120.
[2] - صليبا جميل ، المرجع السابق ، ص247
[3] - أندري لالاند، المرجع السابق ، ص11
[4] - صليبا جميل، المرجع نفسه، ص248.
[5] - أندري لالاند، المرجع نفسه ، ص 11.
[6] - فريديريك هيغل، تاريخ الفلسفة ، مج 3، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، مكتبة مدبولي، القاهرة، د، ط ،1997،ص62.

مع إهمال الباقي ويعني التجريد عنده دائما توجيه الفكر إلى جانب أو صفة أو عنصر من تصورٍ ما مع إهمال الباقي ثم تميز هذا الجانب أو الصفة بقطع النظر عن غيرها."[1]

أما ابن سينا عندما يعرف التجريد يعرفه من خلال أصنافه ومراتبه حيث يقول :"إن أصناف التجريد مختلفة ومراتبها متفاوتة" فإذا نظرت إلى الورقة التي أمامك فانتزعت منها لونها أو شكلها، كان تجريدك عبارة عن فرز المجتمع في الإدراك الحسي وهو أبسط درجات التجريد، وإذا نظرت إلى اللون عامة، من دون أن يكون هذا اللون أحمر أو أزرق أو نظرت إلى الشكل عامة من دون أن يكون هذا الشكل مستطيلا أو مربعا، لم تقتصر في ذلك على درجة الفرز أو الفرق بل تجاوزتها إلى درجة أعلى منها ولا تزال ترتقي من تجريد أدنى إلى تجريد أعلى . حتى تصل إلى تصور المعاني الكلية والمفاهيم العالية فتارة يكون النزع نزعاً لبعض الصفات و تارة يكون النزع نزعاً كاملاً، فالحس يأخذ الصورة عن المادة من دون أن يجردها من المادة و من لواحق المادة و الخيال يبرئ الصورة عن المادة تبرئة أشد فيجردها من المادة دون أن يجردها عن لواحقها أما العقل فيأخذ الصورة مجردة عن المادة من كل وجه فينزعها عن المادة وعن لواحق المادة ويفرزها عن كل كم وكيف وأين ووضع ...الخ[2] . أما الفرابي لم يبتعد عن تلميذه ابن سينا فهو الآخر عرف التجريد من خلال مراتبه ومراتب التجريد عند الفرابي تتجلى في: "أن يكون الموضوع محسوسا موجودا في الخارج ومتعيّناً ثم يصبح صورة خيالية ذات نسبة من التجرد وهي تمتاز عن الموضوع الحسي في أنها لا تكون قائمة بمادة وليست بخارج النفس، ولكنها تبقى فيها لواحق المادة فتظهر متعينة ومخصوصة."[3]

أما المرتبة الثانية في التجـــريد فهي حين تخـلص الصورة من لواحق المادة كلها فتصبح معنى عقليا محضاً يسميه الفرابي" بالمعقول الأول و المعقول الأول

نفسه حين حصوله في العقل فانه تلزم عنه معانٍ ما يتبيّنها العقل ويجرّدها فتنشأ عنها المعقولات الثانية."[4]

أما الغزالي فيمكن فهم رأيه في تعريف التجريد من خلال المراتب التي اعتمد عليها ومراتب التجريد وأصنافه عند الغزالي :" تتجلى في كتابه معارج القدس في مدارج النفس حيث يؤكد على أن المعرفة هي سلسلة من التجريدات المتتابعة التي يحصلها الإنسان . والغزالي هو الآخر يشرح ويبسط

---

[1] - وعزيز الطاهر، مناهج الفلسفية ، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان ،الطبعة الأولى،1990،ص 18.

[2] - صليبا جميل، المرجع السابق، ص ص 247، 248.

[3] - مقالة من تأليف لطفي خير الله ، مراتب التجريد عند الفارابي، طبلبة تونس، 2003.07.06 www.muslimphilosophy.com/**farabi**/...

[4] - لطفي خير الدين، المرجع السابق.

هذه المراتب ويقول الغزالي:" إن إدراك عالم الأشياء لا يتأتى إلا من خلال أربع مراحل متدرجة تبدأ بالحس وتنتهي بالعقل مارة بالخيال و الوهم.

و المعرفة التي يكتسبها الإنسان بهذه الطريقة هي سلسلة من التجريدات المتتالية تبدأ بالشيء ذاته ثم لا تلبث أن تنتهي به إلى فكرة عقلية خالصة ولهذا كانت مراتب المدركات مختلفة في التجريد عن هذه الغواشي واللواحق.

أما المرحلة الأولى: فهي التي يتحول فيها الشيء المادي إلى صورة حسية فيتجرد بذلك نوعا من التجريد يقول الغزالي :" الأولى إنما هي الحسي [الحس] فإنه يجرد نوعا من التجريد إذ لا تحل في الحاس تلك الصورة بل مثال منها."[1]

المرحلة الثانية من مراحل التجريد كما يراها الغزالي فهي تنطلق من الخيال يقول الغزالي:" المرتبة الثانية إدراك الخيال وتجريده أتم قليلا وأبلغ تحصيلا . فإنه لا يحتاج إلى المشاهدة بل يدرك مع الغيبوبة إلا أنه يدرك مع ذلك اللواحق والغواشي من الكم و الكيف وغير ذلك. المرحلة الثالثة: كما يرى الغزالي هي إدراك الوهم وتجريده أتم وأكمل مما سبق فإنه يدرك المعنى المجرد عن اللواحق وغواشي الأجسام كالعداوة، المحبة، والموافقة والمخالفة إلا أنه لا يدرك عداوة كلية ومحبة كلية بل يدرك عداوة جزئية بأن يعلم أن هذا الذئب عــدو مهروب عنه وأن هذا الولد صديق معطوف عليه."[2]

ويلاحظ الغزالي أن هذا التجريد لم يصل إلى إدراك الكليات كونه لا يزال واقفاً عند حدود الجزئيات وذلك لأن إدراك الكليات يحتاج إلى مرحلة أخرى رابعة يسميها مرتبة العقل المرحلة الرابعة: يقول الغزالي:" هي إدراك العقل وذلك هو التجريد الكامل عن كل غاشية وجميع لواحق الأجسام بل جنابُ إدراكه منزه عن أن تحوم به لواحق الأجسام."[3]

و الذي نخلص إليه مما ذكره ابن سينا و الفرابي و الغزالي أنهم يتفقون في كون التجريد عملية عقلية، إلا أن الغزالي لا يجعل للعقل أقسام كالتي يجعلها الفرابي و ابن سينا.

أما تجريدية:" ABSTRACTIONISM - ABSTRACRIONNISM .

أ- غلوّ في التجريدات خصوصا عند جامس الذي يبدو أنه مبتكر هذه الكلمة ميل إلى اعتبار التجريدات كمعادلة للوقائع الملموسة التي تأخذ منها جانباً معيناً لا غير.

---

[1] - غالب مصطفى ، في سبيل موسوعة فلسفية،1، الفرابي،الغزالي،إبن سينا ،منشورات دار ومكتبة الهلال،بيروت، د، ط، 1995، ص72.

[2] - المرجع نفسه، ص73

[3] - غالب مصطفى، المرجع السابق، ص 75.

تجريدية: طريقة في الفيزياء تقوم على الحصر في معادلة رياضية لقانون الظواهر الحسية الملاحظة مباشرة دون السعي لتفسيرها ببنًى أو بمسارات غير ظاهرة والتي تقوم على استخلاص النتائج من المعادلة الرياضية."[1]

التجريد عند المتصوفة:

تتعدد معان التجريد عند المتصوفة إلا أن وجه الحكمة والمعقولية في التعريف الصوفي للتجريد سنجده لا يخرج عن كونه يعبر عن معنى واحد. التجريد عند المتصوفة يعني:" إماطة الأغيار والأعيان عن السر و القلب فتنكشف الحجب و يكون الاتصال وقد يؤخذ التجريد مأخذ الذم فيقال فلان تجريدي إذا كان ممن يحلو له العيش في عالم الخيال والأوهام."[2]

ولا يقتصر التعريف عند هذا الحـــد فهـــناك تعريف آخر مفاده:"أن التجـــريد يعـني

المناجاة والتي تعني التسامي و الارتقاء و الارتكاز على صفات الروح [....] والتجريد ما تجرد للقلوب من شواهد الألوهية إذا صفا من كدورة البشرية وقال بعض الشيوخ وقد سئل عن التجريـــد فقال :" إفراد الحق من كل ما يجري و إسقاط العبد في كل ما يبدي والتجريد أن يتجرد بظاهره عن الأعراض و بباطنه عن الأعواض وهو أن لا يؤخذ من عرض الدنيا شيئا ولا يطلب على ترك منها عوضاً من عاجل ولا آجل." قال قائل: " حقيقة الحق حق ليس يعرفـه إلا المجرد فيه حق تجريد، كلها تعريفات يجانبها الصواب لأن معظم المتصوفة انتهجوا أسلوب التجريد بل انتهجوا هذا لوجوب علة ما كحب الصفاء للروح، ولهذا التجريد عند السادة الصوفية على ثلاثة أقسام:

- تجريد الظاهر: وهو تـرك كل ما يشغل الجوارح عن الله وتجريد الباطن وهو كل ما يشغل القلب عن الله وتجريد هما وهو إفراد القلب والقالب لله.

- التجريد: إماطة الّسّوى و الكون عن القلب و السّر.

- التجريد: انخلاع عن الشهود و الشواهد وهو على ثلاثة درجات : الدرجة الأولى: تجريد عين الكشف عن كسب اليقين، الدرجة الثانية: تجريد عين الجميع عن ترك اليقين، الدرجة الثالثة: تجريد الخلاص لشهود التجريد، وعليه فالتجريد ثلاثة أنواع: منهم

- من يتجرد عما سوى الله فيقال عنه متجرد.

---

[1] - أندري لالاند، المرجع السابق ، ص 12

[2] - مدكور إبراهيم ، المرجع السابق ، ص39

- ومنهم من يتجرد عن شهوات نفسه وطبائعها فيقال عنه متجرد.

- ومنهم من يتجرد لخدمة الشيخ فقط."[1]

مع كل ما سبق الحديث عنه من تميع في مفهوم التجريد عند المتصوفة لابد من لفت النظر إلى جانب مهم يتمثل في أن فهم الحقيقة عند المتصوفة كان تجريديا باعتبار أن المبدأ الذي كان سائدا عندهم هو محاولة الإتحاد بالإله أو المكاشفة عن طريق الحدس وعلى الرغم من التفا وت الكبير في سـياق التجارب الصوفية إلا أنها تنطوي عـــادة على شـعور طاغ

بحـضور الله أو الاتصال المباشر به كل هذا ج ـــعلهم يسـلكون طريق التجـــريد النابع من عقيدة التوحيد. ومن الملاحظ أن أغلب التعاريف السابقة للتجريد لا تخلو من الغموض و ا لتناقض في كثير من الأحيان، بل و القليل منها يتسم بالوضوح وإبراز العناصر الأساسية التي تساعد على فهم مدلول التجريد و الجدير بالتسجيل هنا أن التجريد يعني انتزاع الكليات المفردة من الجزئيات لإدراك معانيها، فالتجريد هو القدرة على تجريد ماهيات الأشياء ومعانيها الكليـــة من الأشياء نفسها كتجريد المخيلة للصور الحسية من المادة من لواحقها، فنحن بواسطة التجريد نبحث عن الصفات المشتركة بين الأشياء للوصول إلى العامل أو العوامل المشتركة بينهم باستنتاج مفهومها أو علتها ثم نقوم بتعميم تلك الخاصية على كل أفراد النوع، أو نصل إلى العلاقة الجامعة بين الظواهر.

وعليه يمكن أن نقول أن التجريد كمفهوم فلسفي لا يخرج عن كونه نشاط ذهني معرفي يكوّن له العقل التصورات وذلك عن طريق عزل الصفات التي يختلف أفراد موضوع معين عن تلك التي يشتركون فيها و التي تأخذ وحدها بعين الاعتبار نظرا لأهميتها في تحديد ماهية الموضوع.

ب)- تشكيل المفهوم الإجرائي:

حضي مصطلح التجريد باهتمام خاص من قبل الفلاسفة والمفكرين و الفنانين وبلغ هذا الاهتمام حدا لا يستطيع معه الباحث حصر،هذا المصطلح في مجال معرفي واحد والحق أن مصطلح التجريد استخدم في ميادين كثيرة من حقول المعرفة باعتباره شرط أساسي لقيام العلم، وربما لازمة ضرورية للفن اللاتمثيلي [اللاتجسيمي] ولو رجعنا إلى تاريخ الفلسفة لوجدنا أول من استخدمه في مجال الفلسفة هو الفيلسوف" إنكسمندريس الذي يصنف ضمن الفلاسفة اليونانيون ما قبل سقراط حيث برز كل من

[1] - العجم رفيق، المرجع السابق، ص160

طاليس وإنكسمندريس وإنكسمانس كممثلين للمدرسة المالطية وكأول فلاسفة برزوا في منطقة مليتوس التي يعتبرها المؤرخين

مسقط رأس الفلسفة الإغريقية، حيث عندما واجهوا مشكلة فلسفية تتعلق بالتساؤل عن مبدأ الكون [المادة الأولى] التي نشأ منها الكون فكان جواب طاليس على هذا التساؤل بقو له:أن الماء هو المادة الأولى لجميع الأشياء وكان إنكسمندريس أول فيلسوف ينقد قول أستاذه طاليس عن المادة الأولى نقدا عقليا ويأتي بجواب يتضمن فكرة غريبة وهي أن أصل الكون هو المادة اللامتناهية وهي الأبيرون وتعني اللانهائي واللامحدود واللامعين أي الأزلي الذي لا يفنى."[1] ولا شك أن في هذا الرأي عبر من خلاله إنكسمندريس عن موقفه حول التساؤل المطروح بطريقة تجريدية وبإجابة مجردة ولهذا فقد شهد المؤرخين"أن إنكسمندريس أول فيلسوف استخدم التجريد وأول فيلسوف كان أشد منطقا وأكثر تجريدا."[2] ولا أريد أن أخوض في تفاصيل أراء المدر سة المالطية واختلافها فيما بين آرائها وإنما حسبنا القول بإجماع في الفلسفة أن إنكسمندريس عبر عن حقيقة الكون بطريقة تجريدية لكن الذي يهمنا هو من أين استمد مصطلح التجريد؟

تاريخ استعمال هذا المصطلح كأسلوب بدأ مع الفن لأنه قبل استخدام التجريد عرف الفن أعمالا لا تمثل أية صورة واقعية؛ كما في الفن القديم حيث ظهر التعبير عن الأشياء بالرموز بدليل أن الفن قد صاحب الإنسان منذ و جوده على الأرض فعمر الفن لازم عمر الإنسان فصحيح أن فلسفة الفن والجمال، لم توجد إلا مع نشأة الفلسفة مع أعلامها قدماء اليونان لكن بنظرة بسيطة ن درك أن التعبير الفني سبق الفلسفة وغيرها من حقول المعرفة فالتعبير الفني ما هو إلا تجلي للجمال وإذا صح أن التعبير الفني تجلي للجمال وعليه فكان من المفروض أن تتعدد طرق التعبير الفنية التي تظهر على شكل محاكاة [تقليد] أو تجريد وتحوير . كما أن " مقدمات الصورة تشكلت قبل ظهور الصورة الفنية بزمن طويل تماما مثل ما ولدت اللحظة الجمالية في عمل الإنسان قبل الفن، وأقدم تاريخ للوعي هو تاريخ الفكر المجازي[الفن] الذي ينطوي على ما للصورة من أسرار كثيرة طمستها مع الزمن

[1] - فؤاد بشا أحمد، فلسفة العلوم بنظرة الإسلام، دار المعارف، مصر، الطبعة الأولى، 1984، ص ص 83 ،84

[2] - أبوريان محمد علي،تاريخ الفكر الفلسفي،الفلسفة اليونانية من طاليس إلى أفلاطون،ج 1، دارالنهضة العربية، بيروت،[د، ط]،1976، ص11.

تراكمات بالغة التعقيد."[1] ونفهم من هذا أن الفن هو الحقل الأساسي للتجربة الجمالية لأن في الفن توجد القدرة على توليد الجمال. والسؤال عن طبيعة الجمال يقودنا إلى التساؤل عن الفن فما هو الفن؟ لقد تعددت تعريفات الفن و اختلفت من عصر إلى آخر ويمكن أن نعرف الفن بما يلي:

إن البحث عن تعريف دقيق للفن واستقراء طبيعته أمر صعب للغاية ولعل الصعوبة تكمن في تعدد أساليبه ووسائله و آلياته وتزداد الصعوبة في ارتباطه بالجمال.

الفن في معناه العام:" يشمل كل شيء صنعه الإنسان في مقابل كل شيء صنعته الطبيعة."[2]

أما الفن بالمعنى الخاص :"يطلق على جملة الوسائل التي يستعملها الإنس ان لإثارة الشعور بالجمال فالتصوير والنحت و النقش و التزيين و العمارة و الشعر و الموسيقى وغيرها تسمى هذه الفنون بالفنون الجميلة وتنقسم عادة إلى فنون تشكيلية كالعمارة والتصوير و النقش و الفنون الإيقاعية كالشعر، الموسيقى. "[3]

الفن هو التبديل من قبل الإنسان للمواد الطبيعية وهذا التعريف يجد قبولا عند الصناع و المهتمين بالفنون التشكيلية والتطبيقية، لأن الفن هو التعبير عن المشاعر الإنسانية والأحاسيس البشرية من خلال الخطوط و الألوان المتجانسة والمتضادة التي تمزج بصورة موحية تسر الناظرين.[4]

ويمكن القول أنه من الصعب العثور على تعريف دقيق للفن فهناك تعريفات متنوعة ومختلفة بل ومتناقضة مثل:" الفن متعة لذيذة " [كانط]" الفن مملكة الرائع" [هيغل] " الفن السعادة التي يسعى إليها الإنسان كهدف لذاته" رغم تعدد هذه التعاريف إلا أنها تصب في معنى واحد هو أن الفن هو القدرة على توليد الجمال أو المهارة في استحداث متعة جمالية. فالفن هو التعبير الأصيل عن التجديد و الابتكار، إنه وسيلة من وسائل التعبير عن انفعالات الإنسان وعواطفه وخبراته في الحياة.[5]

الفن :"هو كل عمل إنساني يتطلب إنجازه مهارة خاصة بما في ذلك الحرف و الإنتاج الصناعي و الإبداعي وحتى الكشف عن الجمال نوع من الفنون الجميلة لأنها تخص بإدراك الجميل و التي هي خمسة: الشعر، الموسيقى، الرقص، النحت، الرسم وما ينضوي تحتها ".[6] والفن يعني:" المقدرة و المهارة لأن كلمتي: ART باللاتينية ARS واليونانية Techné كانت تشمل أي مهارة سواء كانت تحقق

---

[1] - غيو رغي غاتشف، الوعي و الفن، ترجمة نوفل نيوف،عالم المعرفة ،الكويت، د ط، 1990، ص ص 13،12

[2] - شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1990، ص 42.

[3] - صليا جميل، المعجم الفلسفي، ص407

[4] - أياد محمد الصقر، دراسات فلسفية في الفنون التشكيلية، الأهلية للنشروالتوزيع،عمان، الأردن الطبعة الأولى، 2010، ص33.

[5] - أياد محمد الصقر ،المرجع نفسه، ص36.

[6] - التونجي محمد، المرجع السابق ، ص691.

لذة جمالية أو تحقق فائدة عملية إنها قدرة تحقيق نتيجة معينة بطريقة إرادية ."[1] الفن حسب رأي د.سناء خضر" هو إدراك عاطفي للحقيقة هو تلك الدهشة التي تعتريك وتسيطر عليك ."[2] وعلى ضوء هذه التعاريف يمكن أن نعرف الفن بأنه إنتاج إ بداعي خاص بالإنسان يعبر عن لون من الثقافة الإنسانية وبه يشكل الإنسان المواد ليعبر عن أفكاره ويترجم أحاسيسه أو ما يراه من صور وأشكـال بجسدها في أعمالـه متبعا قواعد ليصل إلى غاية معينة؛ وانطلاقا من هذا المعنى ندرك أن الفن هو تجلي للجمال وتجسيد له، فالفن يكشف عن ذاته بالشعور الذي ينزع إلى إثارته.

وسعيا منا سنحاول من خلال تعريفنا للفن تتبع مفهوم التجريد في الفن جينالوجياً باعتبار أن الحقيقة التي يكشف لنا عنها الفن هي مسألة هامة تطرق لها الفلاسفة والمفكرون والفنانون منذ أقدم العصور واختلفوا حولها.

تمتد فكرة ا لتجريد إلى الديانات القديمة التي أرادت تجسيد الله لكن وجدت نفسها لا تقدر البتة فلجأت إلى التجريد بوضع رموز وإشارات، لأن الإنسان البدائـي كان يعيش حياة الفطرة والبساطة واستعمال عقله في التغلب على قوى الطبيعة، ويؤكد التاريخ أن الإنسان في العصر الحجري القديم أي منذ خمسة وثلاثون ألف سنة قد ألّف [أنتج فنا] وأبدع فيه بكل دقة وروعة و ارتبط هذا الفن ارتباطا وثيقاً بالدين من خلال الاحتفالات وكما كان الإنسان في هذا العصر يؤمن بوجود إلهين إله الخير و إله الشر."[3]

ويؤكد د.نايف بلوز في كتابه [علم الجمال] أنه في المرحلة الأقدم من العصر الحجري القديم ظهر أول أثار النشاط الجمالي في رسوم صخرية وتماثيل مستمدة صورتها من الذاكرة لا من الطبيعة كما ظهرت الرسوم الجدارية في العصر الحجري الأحدث كتصوير حيوانات القنص والإشارات الرمزية والحيوية والحسية المذّهبة ودرجة التعميم العالية، و يضيف أيضا:" أن إنسان ذلك الزمان لم يكن قادر في البداية على تثبيت نموذج ذهني مجرد في وعيه عن هدف نشاطه المقبل ."[4] معتمدا على البعد الخيالي الخيالي الذهني في تشكيل ذلك النموذج الذهني الذي يكون في الغالب عملا فنيا رمزيا مجـردا وهناك حقيقة هامة تقول:" أن الإنسان في معركته الضارية من أجل البقاء، في طبيعة رهيبة تقف له بالمرصاد أراد الفرار من كل ما يذكره بها فلجأ إلى التجريد لذا بقي متنفسا لحسه الجمالي."[5]

---

[1] - حلمي مطر أميرة ، مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع ، الطبعة الثالثة ، [د، ت]، ص25.

[2] - خضر سناء ، مبادئ فلسفة الفن، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية،الطبعة الأولى، 2004 ،ص08.

[3] - خضر هالة محجوب، علم الجمال وقضاياه، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،الإسكندرية،الطبعة الأولى، 2006، ص55.

[4] - نايف بلوز، علم الجمال، المطبعة التعاونية بدمشق، دون، [ط ، ت]، ص ص، 110 ،111

[5] - http/www.al itthad.com

ويشير جان برتليمي في كتابه البحث في علم الجمال إلى حقيقة أعمق من هذه وهي "أن الإنسان ما قبل التاريخ كان يحب أن يوضح التشابه الذي كان يدركه بين شكل حصاة مستديرة أو أزهار متداخلة رسمتها الأيدي عرضا ورؤوس عجل أو فيل منقرض بل والأكثر من هذا فالمصور الأورجناسي أو المجدليني كان يستعين أحيانا بما تحدثه الطبيعة في الصخور، لكي يصور عليها نقوشا بارزة ومنها يصور وجوها."[1]

فالفن قبل كل شيء مجموعة من الوسائل الموحية وما يقوله وما يستمد قيمته مما لا يقوله بل يوحي به ويثير التفكير فيه و الفن الكبير هو الفن الموحي، الذي يقوم في إدراج روح الأشياء و التعبير عنها، ذلك أن الفن يرمي إلى " جعل الخارجي مشابها للباطن و ربط الواقع الخارجي إلى الروحية حتى يكون تجليا لها و تعبيرا عنها ."[2] كما أن كل فن ظهر في عصر ما، لم يكن مستقلا تماما عن فنون العصور التي سبقته. بل الأكثر من ذلك قد يكون امتداد للصور التي سبقت هذا الفن ويبقى مجهود الفنان اتجاه هذا الفن هو تطويره أو تعديله أو إضافة ابتكار جديد يعبر عن العصر الذي يعيش فيه.

فالتجريد في العصور القديمة كان تجريدا للمحسوس من تفصيلاته وبحثا عما وراء المحسوس من مثال معقول . فالفن في رأي د، حلمي مطر أميرة :" كشف عن حقيقة مثالية تتجاوز حقائق العالم المحسوس."[3]

ويؤكد د.عبد العزيز لعرج في كتابه جمالية الفن الإسلامي في المنشآت المرينية بتلمسان أن ظاهرة التجريد ظاهرة تاريخية ناتجة عن تأثرها بتوجيه العقيدة فهي قديمة في الحضارة الشرقية لأن الصورة المرسومة أو المنحوتة في حضارة الرافدين أو الحضارة المصرية القديمة أو الساسانية أو الحضارة المسيحية في مصر و الشام كانت تميل ك لها بدرجات متفاوتة إلى التحوير والتجريد ويعلل هذا د .عبد العزيز لعرج:" إلى كون المجتمع الشرقي اتجه هذا الاتجاه رغبة منه في ذلك وتجسيدا لفن رسمي ملكي يخضع لشروط وقواعد تجعل من الملك يبدو في مظهر القوة والمهابة والوقار."[4]

فالرغبة في تجاوز الحسي من أجل الفهم كانت تفرض نشوء التجريد حيث ظهر التجريد في الفن كتعبير ثم تطور في الفلسفة وتبلور كأسلوب في سياقها العام، ولعل هذا ما أكده الدكتور، عز الدين

---

[1] - جان برتليمي، بحث في علم الجمال ،ترجمة نور عبد العزيز،مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة ، نيويورك د، ط؛1970،ص262.

[2] - نصر جودة عاطف ، الرمز الشعري عند الصوفية ، دار الأندلس للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، الطبعة الأولى، 1978، ص93.

[3] - حلمي مطر أميرة ، المرجع السابق ، ص141.

[4] - لعرج عبد العزيز،جمالية الفن الإسلامي في المنشآت المرينية بتلمسان،مخبر البناء الحضاري للمغرب الأوسط ،معهد الأثار جامعة الجزائر، الطبعة لأولى،2007، ص26.

إسماعيل في كتابه [الفن والإنسان]، أن العصر الحجري الحديث أنه كان زاخرا برسومات تجريدية رسمت على جدران المغارات والكهوف بغية تشجيع الإنسان على الصيد و رسمت هذه الرسوم بخطوط بسيطة ومتقشفة ومحورة دون رسم الفضاءات والأعماق وتميز فيها التجريد باختزال الشكل، كما أن " فنون المرحلة البدائية انحصرت في فن الرقص والتزيين الزخرفي و كان لهذه الفنون الدور الأول في الحياة الفنية وظلت الفنون التمثيلية التشكيلية ثانوية . أي أن الغلبة كانت للجانب الإيقاعي التزييني على الجانب التمثيلي و للانفعال على المضمون."[1]

وهناك بعض المؤرخين أثبتوا أن هناك شعوب اعتمدت في نظرتها إلى الحياة على الشعور اللانهائي بالروح الخفي المطلق وحاول الفنان أن يتجاوز ح دود الطبيعة والواقع المادي سعيا إلى ما وراء ذلك اللامتناهي المطلق الأبدي فلجأ إلى التجريد."[2]

ولقد كانت الكتابات الأولى منذ فجر التاريخ صورا قد عبرت عن أفكار وعرضت لحقائق وظلت هذه الكتابات تطرد في اتجاهها نحو التجريد حتى أصبحت مجرد علامات ولكنها بلغت في نفس الوقت حدا جعلها تنقل إلينا أعمق الأفكار وأرق المشاعر."[3]

إن التجريد في الفن كان " سلوكا أكثر منه حركة و هو أسلوب غير مستحدث كليا فقد كان أسلوب مألوفا في الزخارف البدائية ."[4] ولعل الإنسان في بحثه عن الجمال الذي كان يسعى مرارا إلى إدراكه جعله يقيم الأشياء من الناحية الجمالية على هذه بأنها جميلة و على الأخرى بأنها ليست كذلك من خلال القدرة على التعبير ولما كانت، الصورة في الفن متجسدة في مادة محسوسة فإن عناصر أخرى تتدخل في تقييم العمل الفني [فالصورة المجردة] كما يقول الفلاسفة لا توجد إلا في الرياضيات والمنطق ولكن تدخل في العمل الفني ."[5] لقد تحول الفن من تقليد [محاكاة] يخاطب الماديات إلى فن يعبر عن المطلق و اللانهائية."[6] ولا شك أن هذا ما يؤكده جان برتليمي في قوله : "وفن التصوير التجريدي أصوله قديمة لأن روح التجريد لازمة من لازمات الفن تشهد على قدرة الإن سان على تذوق الكمال في النغمات المتناسقة المصففة فالفن الموجود في أوروبا الوسطى و الجنوبية منذ نهاية العصر الباليوليتي فن

---

[1] - نايف بلوز، علم الجمال ، ص116.

[2] - طارق مراد، موسوعة المدارس الفنية للرسم التجريدية و الفن التكعيبي، ص57.

[3] - المرجع نفسه، ص44.

[4] - المرجع نفسه، ص50.

[5] - حلمي مطر أميرة ، فلسفة الجمال، دار المعارف، القاهرة، دون طبعة، دون ت، ص21.

[6] - عبده مصطفى، فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع الفني ، مكتبة مدبولي، القاهرة، الطبعة الثانية، 1999، ص126.

تجريدي تماما فهو لم يحاول أبدا تقليد الطبيعة خلال ألاف السنين بل أولى اهتمامه فحسب للربط المطلق بين العناصر الزخرفية."[1]

ففي العصر الحجري القديم النمط العتيق [archaic] تميز هذا الفن بالواقعية واتسم بالدقة والنقل الدقيق للطبيعة أما النمط الثاني فهو نمط فن العصر الحجري الحديث وتميز الفن بالقدرة على التجريد وعلى استعمال الرموز و التقيد بأسلوب هندسي و قواعد ثابتة ولذلك لم يكن مفهوم الفن مشت تا أو غير محدد بل رافقه نوع من الخط والإبداع وهذا ما يشاهد بوضوح في الفن المصري القديم.[2]

وتؤكد د.حلمي مطر أميرة أن فن العصر الحجري الحديث تميز بارتباطه بوجهة دينية في النظر إلى الحياة وتميز كذلك بالاعتقاد في وجود النفوس والآلهة واتسم هذا الفن بالقدرة على التجريد و استعمال الرموز و التقيد بأسلوب هندسي وبقواعد ثابتة وتؤكد من جهتها أن هذا الفن أعجب به أفلاطون وأشاد به في محاورة القوانين.[3] و السبب الذي جعل الفن ينتقل من النزعة الطبيعية إلى النزعة التجريدية حسب رأي د.حلمي مطر أميرة يتمثل في انتقال الحياة من مرحلة الترحال والصيد والقنص إلى مرحلة الاستقرار كل هذا حسب رأيها أدى إلى تغليب النزعة التجريدية على النزعة الطبيعية، حيث استبدل المرئـي باللامرئي والأشكال المجردة بدلا من الصورة المحسوسة وظهر الرمز محل الواقع وظهر أثر طبقة الكهنة في فن المصريين القدماء بو جه خاص ومن أهم العقائد التي توصل إليها الإنسان في هذه المرحلة الإيمان بالعالم الآخر والاعتقاد بوجود النفس كجوهر مختلف عن البدن واستخدم الفنان الرموز والعلاقات للإشارة إلى ما يقع تحت طائلة حواسه وصار لهذه الرموز معان خاصة.[4]

بلغ التجـــريد في الفن تمام نضجه في إطار التعبير عن اللامحـسوس في المحـسوس

والحق أن البواكير الأولى للتجريد هي ذات أصول شرقية وانتقلت إلى التراث اليوناني ثم التراث الروماني وهكذا دواليك حتى وصلت إلى التراث الإسلامي و هذا ما سنبينه فيما سيأتي الواقعية و التجريدية في فلسفة الفن حسب ر أي د.حلمي مطر أميرة تظهر عند ما يصور الفنان الأديب موضوعا معينا فإنه يتخذ طريقا من الطريقتين فهو إما أن يصور الأشياء على نحو ما تقع عليه عينه أو يصورها على نحو ما يتصورها عقله وخياله ففي الحالة الأولى هو يلتزم بالطبيعة أما في الحالـة الثانية فهو يتجاوزها وعلى ذلك فإما أن تكون السيادة لعالم المحسوسات أو تكون السيادة لعالم التصورات والأفكار

---

[1] - جان برتليمي، المرجع السابق ، ص260.

[2] - حلمي مطر أميرة،فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها،دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، 1998،ص17.

[3] - المرجع نفسه، ص18.

[4] - حلمي مطر أميرة، مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، الطبعة الثالثة، ص130.

ففي الحالة الأولى الإنسان يميل إلى المذهب الواقعي [ما يراه] أما في الحالة الثانية فيميل إلى المذهب التجريدي ما ينبغي أن يكون عليه أو ما ينتهي إليه خياله].

وتاريخ الفن يظهر لنا أن هذان الاتجاهان قد وجد على مدى الحضارات المختلفة .[1] فالبحث عن تفسير موضوعي للتجريد واستقراء طبيعته والأصول التي يرد إليها أمر صعب للغاية . "لأن التعبير عن نماذج عالمية أبدية مستند أصلا إلى الهندسة و النسب والأعداد كما أن الفن يرتبط بالطبيعة وله صل ة وثيقة بالدين ويولد مثل العلم ويخضع لقيم أخلاقية، ولكـي يكـون التجريد فنا فإنه يحتاج عادة إلى نسبة دنيا من التمثيلية كما يحتاج التمثيلية إلى نسبة دنيا من التجريد".[2]

ويدلنا استقراء الآثار الحضارية على أن الإنسان خرج إلى نور التاريخ عندما ارتقى العقل البشر ي تدريجيا واتجه تفكيره من الانتقال من التعامل مع المحسوسات إلى مرحلة التفكير المجرد القائم على التصورات الذهنية واستخلاص الفكرة المطلوبة.[3]

وإننا لا نظفر في ذلك التراث ببواكير تنبئ بأن تصور الجوهر حضي باهتمام بالغ من طرف الفنانين وربما مرد هذا إلى التأثر با لديانات السائدة ويمكن أن نطمئن بهذا السياق إلى حظ التجريد كان أكثر وفرة من المحاكاة و إن تصور الآلهة القديمة يكشف لنا أن الإنسان منذ القديم حاول تجسيد الآلهة و تشبيهها على نحو مجرد [رمزي].

ومما لاشك فيه أن الانتقال من التعامل مع المحسوسات إلى التعامل مع المجردات ظهر أول ظهور في الفن وينبغي أن نشير إلى حقيقة هامة مفادها أن الفن الرمزي الشرقي ينسب إلى مقولة السامي وما يتميـز به السامي هو السعي للتعبير عن اللامتناهي ولكن اللامتناهي هنا هو التجريد المستمد من العينات المستمدة من الطبيعة والتشكيـلات الطبيعية .[4] وه ذا ما تؤكده د .حلمي مطر أميرة في قولها :" تعتبر النزعة الطبيعية [الواقعية] والتجريدية أقدم عصور الفن إن صح التعبيـر فلقد ظهـرت لنا الحضارة اليونانية الصراع بين فناني المظهـر وفناني الجوهر في مقابل النزعة الطبيعية التي تميزت بالاتجاه إلى المظهر المحسوس كان هناك الفن التجريدي المتأثر بالحضارة الشرقية القديمة و التي ساءت حضارة كريت المعروفة باسم الحضارة المسينبة وهي حضارة تأثرت بالفن المصري و البابلي القديم ولقد ظل هذا التراث الفني حيا خاصة في المناطق الزراعية و عرف بالفن الأركانيكي وهو الفن الذي تقيد

---

[1] - حلمي مطر أمبرة ، مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن ، ص129

[2] - جان برتليمي، المرجع السابق ، ص265.

[3] - باشا أحمد فؤاد، المرجع السابق ، ص25.

[4] - بدوي عبد الرحمان،فلسفة الجمال والفن عند هيغل،دارالشروق للتوزيع والنشر، عمان ،الأردن، الطبعة الأولى، 1996، ص46.

بالمعايير الدينية و بالتقاليد القديمة و كان هذا الفن موجه لخدمة المثل الدينية والأخلاقية ولقد أيدت الفلسفات المثالية والعقلية هذا الفن التجريدي ومن أبرز من دعوا إلى هذا الفن الفيثاغورين وأفلاطون ولعل السبب في ذلك يرجع إلى أخذهم بالمنهج الرياضي في فهم الكون والحياة.[1]

إن بلاد اليونان هي بمثابة مهد الفكر الفلسفي والثقافة العقلانية خاصة مع سقراط وأفلاطون و أرسطو و قد تأثرت في ذلك الحضارة الشرقية السابقة وبحضارة الشعوب المجاورة وربما يمكن القول أن الفكر التجريدي نشأ في الشرق القديم وتبلور في الفلسفة اليونانية، و لعل شعر هوميروس الذي شاع فيه القول بالمطلق الأسطوري كان يعبر عن أفكار بطريقة تجريدية و لذلك نجد الكثير من المفكرين اليونانيون والأدباء كانو ا يقلدونه ويؤولونه لأن الشعر و ليد النفس الشاعرة بما تمتلكه من موهبة وقدرة على التعبير وقد انتبه أفلاطون إلى هذا ورأى" أن الصورة التي يعرضها الشاعر و الرسام على الناس هي التي تأخذ بألبابهم وجاء أرسطو من بعده ليقول :" إن الإنسان لا يستطيع أن يفكر بدون صور و أن أعظم شيء هو أن نملك زمام المجاز ."[2] وبهذا الشكل أعطى كل من أفلاطون و أرسطو قيمة للصورة [المجاز و الشعر]، وهناك من أرجعوا " الفن إلى الجمال الأسمى و هو كسنيوفان فقد رأى هذا الفيلسوف أن الجميل هو ما يبلغ غايته نحو الأفضل والإنسان الجميل هو الرفيع الأخلاق وكان يعتقد للفن وظيفة أخلاقية".[3]

وإننا لنلتمس تأثير هذا الطرح على الفلاسفة خاصة في نظرتهم الجمالية إلى الفن و مما يزيد هذا التحليل تأييدا أن فيثاغورس قد خضع للروح الشرقية وتأثر بها وخاصة الهندسة .[4] ومن هنا ارتبط عنده الشعور الجمالي بالشعور الرياضي وانعكس في نظريته ولاسيما ما يتعلق منه بالأشكال الهندسية، والحق أن المعلومة الرمزية ذات ارتباط شديد بالرياضيات والمنطق و لهذا فالفيثاغورين:" قد منعوا رسم صور الكائنات الحية ربما استجابة لدواعي السحر".[5]

وربما كان أفلاطون أكثر الفلاسفة الأقدمين اهتماما بالبحث عن القيمة الإستطيقية والواضح من مذهبه الفلسفي أنه تأثرً بالفيثاغورين وسقراط في فلسفته الجمالية مبرزاً إيمانه بالجمال المجرد، وهذا ما سنكشفه فيما سيأتي و إننا لا نتبين ما ذهب إليه أفلاطون في أنه أخذ التفسير الهندسي للجمال من عند

---

[1] - حلمي مطر أميرة ، مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، ص130.

[2] - الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الإنفعال و الحس، دراسة من منشورات إتحاد الكتاب العربي، 1999، ص8. www.awu dam.com

[3] - نايف بلوز، المرجع السابق ، ص4.

[4] - بدوي عبد الرحمان، موسوعة الفلسفة،الجزءالثاني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1 ،1984،ص165.

[5] - نظمي سالم محمد عزيز، الفن بين الدين و الأخلاق،ج1، مؤسسة شباب الجامعة ،الإسكندرية، د، ط، 1996 ص17.

فيثاغورس والتفسير الأخلاقي للجمال عن سقراط .[1] وجمع إلى العقلية الرياضية الهوس الصوفي وأكد أن الإلهام المستمد من الآلهة يقترب من كشف الصوفية ومعاينة الحقائق الخالدة و الماهيات المجردة في عالم المثل.[2] في إطار غنوصية صوفية حافلة بالرمزي ولم يكن عجيبا إن نظر أفلاطون إلى ماهية الفن بوصفه المحاكاة للمحاكاة لقد بدا ذلك متماشيا مع مزاجه الفلسفي لأن الفن عنده هو تقليد التقليد والفلسفة أرقى منه بكثير وعلى أساس هذا طالب بفن يقترب قدر المستطاع من ماهية الفلسفة و هذا الاقتراب يتمثل في الكشف عن الأشياء كما تبدو في أزليتها وأبديتها وطموح إلى محاكاة المثل و معاينتها بتجاوز الوسائط رغم أن هناك من يذهبون إلى أن القول بالجمال المجرد قد بدأ مع سقراط ويظهر هذا عندما أجاب عن أسئلة هبياس في محاورة هبياس الأكبر بقوله :"أن الجمال ليس صفة بل الجمال أسمى من كل المعارف الجزئية المحدودة فهو لا يرجع إلى موضوع جزئي بسيط ولا يرجع إلى موجودات كثيرة حولنا."[3]

وعلينا أن لا نتجاهل حقيقة هامة ربطت بين الفن الشرقي القديم [المصري] و الفن اليوناني وهي أن الكثير من الفلاسفة اليونانيون كطاليس وفيثاغورس و ديمقريطس وأفلاطون وغيرهم قد توافدوا على بلاد الشرق القديم واتصلوا بثقافتها وتعرفوا على فنونها .[4] وربما من هنا استلهم هؤلاء الفلاسفة نظرتهم الجمالية و المعرفية، وأسسوا آرائهم الفلس فيةِ الخاصة بالفن و الجمال، ونضيف إلى هذا أن المبدأ الذي ساد في الفن المصري "هو إنفراده بالقدرة على التجريد وعلى استعمال الرموز و التقيد بأسلوب هندسي وقواعد ثابتة ولاشك أن رغبة الفنان هي السعي الدائم إلى إيجاد فن يخدم الآلهة بواسطة الرسم .[5] لأن الوعي الرمزي يثبت بالصورة الحسية أمرا كليا فوق المحسوس بل إنه يستحوذ بطريقة ثابتة عن الكيف الحسي للصور وإنه ليختلف عنها في ظهوره مشبعا بدلالة مجردة .[6] حيث لجأ الفنانون إلى رسم الكثيِ من الأشكال الهندسية عبرت في مجملها عن أفكار مجردة ومن هنا كانت صلة اليونانيون بأساتذتهم في الشرق القديم بادية من ه ــذا الباب وما يثبت هذا أن فيثاغورس قد جعل تف ــسيرا هندسـيا للجمال ومـرد هذا كـونه تأثـر بالهنـدسة و بالفـن التجريدي

بمصر وبناءا على هذا صـاغ أفـكار فلسـفية في صـيغة رياضـية وقـدم من خلالها ولأول مـرة: "معيارا صوريا للجمال معتمدا على فكرة الائتلاف والوسط الرياضي والوحدة وصاغ منها

---

[1] - حلمي مطر أميرة ، فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، ص24.

[2] - حلمي مطر أميرة ، مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، ص131.

[3] - رواية عبد المنعم عباس،القيم الجمالية، دار المعرفة الجامعية الأسكندرية ، د، ط،1987، ص36.

[4] - الشيباني عمر التومي، مقدمة في الفلسفة الإسلامية،المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر،د، ط ،1990،ص13.

[5] - خضر سناء، المرجع السابق، ص142.

[6] - نصر جودة عاطف، المرجع السابق ، ص111.

المعيار الهندسي للجمال ."[1] فإذا كان فيثاغورس قد رسم المعالم الأولى للجمال المجرد الذي عبر عنه بطريقة رياضية ذات طابع صوري [نظري] فإن سقراط استطاع أن يضع الخطوط الأولى لنظرية تخضع الج مال للخير و تجنده لخدمة السلوك الأخلاقي والأهداف الدينية بدليل أن سقراط قال :" أن الشعراء لا يعقلون ما يقولون والرسامون يكتفون بجمال المظهر ولا يتعمقون إلى نعت الجمال الباطن ولم يعتمدوا عن التعبير الخير وركزوا على اللذة".[2]

ونفهم من هذا أن الفن عند سقراط ينبغي له أن يعبر عن الصفات الروحية والحالات النفسية،وربما هذا راجع إلى كون سقراط " آمن إيمانا مطلق بضرورة بلوغ الجمال الحقيقي للروح تحت الهيكل الجسماني فنجده "يعلم براسيوس الرسام و كليتون النحات طريقة تمثيل ما في النموذج من الأشياء بنقل جمال الروح الجوهري وراء أغشية الجسد."[3]

ومن آراء فيثاغورس و سقراط استطاع الفن أن يتجه إلى التعبير عن الجمال المجرد واستطاع الفن فعلا أن يعبر عن المطلق لأن خاصية الإيمان عند اليونان كانت تؤمن بالمثل الأعلى للجمال المعبر عن الهدوء والصفاء و الكمال، وكان لموقف سقراط " حول الحساسية الفنية أثرا بالغا على فلسفة أفلاطون فأخذ من فلسفة سقراط النزعة العقلية ."[4] معتمدا على أفكار فيثاغورس الذي صاغ أفكاره الفلسفية الجمالية في صيغة رياضية وقدم من خلالها ولأول مرة معيارا نظريا للجمال فكان من الطبيعي أن يثور أفلاطون على هذه النظريات ولاسيما النظر ية الحسية في الجمال عند جورجياس كما ثار على الفن الذي قامت عليه، ولما كان هذا الفن لا ينطوي على حقيقة ولا جمال فقد وصفه أفلاطون بأنه خيال ومحاكاة مزيفة للحقيقة.[5] ولما كان اليونانيون هم الأوائل الذين اهتمو ا بالفنون وتذوقوها وشرحوا مبادئها مبادئها وعلاقاتها القائمة بين الخير والحق والجمال كان من المعقول أن ينطلق أفلاطون من هذه المكتسبات ويفلسف علم الجمال بنقده وتعديله لآرائهم لأن أفلاطون " حارب خداع الحواس في النحت و التصوير وطالب بفن آخر غايته المحافظة على النسب الصحيحة و المقاييس الهندسية المثالية وحارب تمهويه الخطابة وإثارة الشعر باسم التعبير الصادق عن الحقيقة ."[6] ومن هنا أبرز أفلاطون الصلة بين الجمال و الخير فالجمال عنده جمال الحق و جمال الخير لقد أشار في محاورة فايدروس إلى ما نعته بالجمال الجزئي في مقابل الجمال الحقيقي المطلق الذي يمثل عنده الصورة الكلية و الماهية العامة، فالفن

---

[1] - حلمي مطر أميرة ، فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، ص25.
[2] - المرجع نفسه، ص22.
[3] - رواية عبد المنعم عباس، المرجع السابق، ص23.
[4] - حلمي مطر أميرة ، المرجع السابق، ص35.
[5] - حلمي مطر أميرة ، المرجع السابق ،ص23.
[6] - المرجع نفسه، ص36.

عند أفلاطون" كشف عن حقيقة مثالية تتجاوز العالم المحسوس، ولعل إعجابه بالفن المصري جعله يتجه مباشرة إلى الدفاع عن الفن التجريدي ويظهر هذا من خلال إشادته بالفن المصري القديم في محاورة القوانين لارتباط هذا الفن بوجهة دينية والاعتقاد بوجود نفوس وآلهة وتميز هذا الفن بالقدرة على التجريد وعلى استعمال الرموز ."[1] فإدراك الجمال عند أفلاطون لا يقتصر على الموجودات الحسية والمادية بل يتمثل في الشعور بالجمال الذي يتجلى في قيم مطلقة عليا هي الحق،الخير،الجمال ".[2] وليس يخفى أن هذا التصور الأفلاطوني للجمال يتم ثل في صورة ثابتة و ماهية مطلقة ويرتبط بقيمة أخلاقية أرادها أن تبلغ الجمال المطلق بمعنى آخر أن مذهب أفلاطون في الجمال جمع بين الجمال و الخير حيث تشعر النفس في الخير بجمال علوي مجرد من عوارض المحسوس ولا يسعنا و قد أثرنا هذا الطرح الأفلاطوني لنؤكد مرة أخرى أن أفلاطون في نظريته الجمالية انطلق حين تساءل عن علة جمال الزهرة وهل تكمن هذه العلة في لونها الجميل أو في علة أخرى معقولة مثالية هي مثال الجميل ومن هذا السؤال استطاع أفلاطون أن يضع الأساس الأول لبناء ميتافيزيقا عقلية مثالية تحاول تفسير جمال الأشياء بالرجوع إلى العلل الأولى المعقولة الثابتة والأزلية وهكذا ظهرت في الفلسفة فكرة الجمال المثالي أو [المطلق] أو الجمال [المجرد].[3] ويقول أفلاطون واصفا الذات الجمالية المستمد من تذوق الفنون من خلال الفن الذي يحقق لذة عقلية :"إن الذي أقصده بجمال الأشكال لا يعني ما يفه مه عامة الناس من جمال في تصوير الكائنات الحية بل أقصد الخطوط والمستقيمات والدوائر والمسطحات والحجوم المكونة منها بواسطة المساطر والزوايا و أؤكد أن مثل هذه الأشكال ليست جميلة مثل باقي الأشكال ولكنها جميلة جمالا مطلقا."[4] ومعنى هذا أن الذي يقصده أفلاطون من الجمال هو أن الجمال ليس كما كما يفهمه عامة الناس في تصوير الكائنات الحية بل يوجد في الأشكال الهندسية ذات التناسب والانسجام كما أن اللذة المستمدة من تذوق هذا الجمال العقلي لا يعتمد على النزعات أو الرغبات الإنسانية، بل إن الجمال المقصود عنده هو الجمال المع قول المجرد الذي ينتهي إلى تأمل الحقيقة الخالدة للجمال المطلق، فالفن في نظره يتجه إلى الشيء المدرك المحسوس ويعكسه كما تعكسه المرآة لكنه يجب أن يتجاوز هذا المدرك إلى المراحل المتقدمة ليعبر عن شيء سام مثالي خارج مجال التصورات

---

[1] - حلمي مطر أميرة ، مقدمة في الجمال وفلسفة الفن ، ص18.

[2] - رواية عبد المنعم، القيم الجمالية، ص25.

[3] - رواية عبد المنعم ، المرجع السابق، ص24.

[4] - حلمي مطر أميرة ، المرجع السابق ، ص34

البشرية.[1] وبهذا أرسى أفلاطون أولى دعائم التجريد في الفن اليوناني بل رأي في الفن المصري القديم [مثلا أعلى] ينبغي على اليونان أن تحتذوا حذوه.[2]

لقد كان اتجاه أفلاطون إلى الفن التجريدي واضحا ويظهر في نقده ورفضه للاتجاهات الواقعية [النزعات الحسية] وأثر الفن المقدس المتأثر بالقيم الدينية ورأى في فن قدماء المصريين ما يحقق هذه القيم فهو مال إلى التجريد الذي يخاطب العقل لا الحواس .[3] ولهذا يعد أفلاطون أول من صاغ نظرية فلسفة الجمال فالجمال عبارة عن جمالات متفرقة ترتقي إلى مثال الجمال أو الجمال المطلق ولعله تأثر بالفن المصري ويظهر ذلك في كونه" يعترف بفضل المصريين كرواده وأساتذته في كل ما هو سام عمل أو فكر ."[4] فإن الفن حسب أفلاطون يجب عليه أن يتخلص من العرضي و الجزئي والحسي و الواقعي حتى يستطيع أن يؤدي رسالته بتوجيه النفوس نحو الحكمة تأسيسا للدولة الحقيقية .[5] فمهمة الجمال عند أفلاطون هي خلق الجمال بالد رجة الأولى أو الرفع والسمو إلى مرتبة الجميل بإضافة الجمال إلى الجمال لأن الجمال درجات و الجمال الحقيقي ليس هو الجمال الحسي، بل الجمال هو جمال الخير ولفهم هذا الرأي ينبغي التذكير بنظرية أفلاطون في النفس البشرية فهو يرى أن النفس البشرية قبل تجسدها كانت تعيش في عالم الصور، يغمرها نور الوجود المطلق وعندما تجسدت احتجبت عنها أنوار الحق، وأقرب طريق أمامها إلى عالم الصور هو التجربة الجمالية، فعندما تشعر النفس بالجمال الحسي فإنها تتذكر عالم الصور الذي كانت تتأمله قبل سقوطها في الجسد، وتستطيع النفس عن طريق الجدل الصاعد أن تنتقل من حب جسم جميل إلى حب الأجسام الجميلة ثم إلى حب الصور الجميلة فالنفوس الجميلة فالفضائل الجميلة فالعلوم الجميلة و في نهاية المطاف الجدلي تدرك النفس الصورة التي لم يكن الجمال الحسي إلا إشارة إليها . فهناك أربع مراحل محددة في حب الجمال المطلق:" حب الأشكال المحسوسة، حب النفوس، اكتساب العلوم، بلوغ المثل الأعلى."[6] أي بمعنى أن الجمال درجات فهناك:" جمال الجسم و هو أسفل درجات الجمال وأسمى منه جمال النفس والأخلاق ويعلوه درجة جمال العقل وفي القمة يقع الجمال المطلق."[7] و من هنا يتضح لنا أن بلوغ الجمال المطلق عند أفلاطون يتطلب يتطلب عددا من المراحل لأن الفن عند أفلاطون إبداع إنساني للجمال أي سمو و ارتقاء إلى المثل

---

[1] - هنيل بسام زكارنة، المدخل إلى علم الجمال،إهداءات المعهد الدبلوماسيالإيراني المكتبة الوطنية عمان الأردن ، د [ط]، 1993 ص20.

[2] - حلمي مطر أميرة ، مقدمة في الجمال وفلسفة الفن، ص131.

[3] - المرجع نفسه،ص33.

[4] - نايف بلوز، المرجع السابق ، ص02.

[5] - مجاهد عبد المنعم مجاهد، فلسفة الفن الجميل،الأعمال الكاملة،دارالثقافة للنشروالتوزيع، القاهرة، د [ط،ت]،ص09.

[6] - سناء خضر، المرجع السابق ، ص139

[7] - أبو ملحم علي، في الجماليات نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت،ط1، 1990، ص12

الأعلى، ويطلق أفلاطون على ما لم يوفقوا في إدراك الجمال المطلق باسم عاشقي الأوهام أو محبي الظنون تمييزا لهم على الفلاسفة الذين يعشقون الحكمة بل يحبون الجمال المطلق فمكانة الفن عند أفلاطون تتمثل في وصف الجمال المطلق اللانهائي .[1] ولاشك أن أفلاطون كان في فهمه للجمال كان ينحو منحى تجريديا مثاليا لأن كتاباته الشعرية جاءت حافلة بالمجازات والصور الشعرية الحية و الخيال الخصب فقد كان شاعرا تجريديا وهو تعبير يبدو له وقع غريب على الأذن.[2] ويؤكد هذا د.إسماعيل عز الدين في قوله :" أن أفلاطون في فهمه للجمال كان تجريديا مثاليا ففي الأشياء جمال وهو جمال نسبي بالقياس إلى مثل الجمال وما مثال الجمال سوى الصورة المجردة من الأشياء للجمال ."[3] فليس الجمال عند أفلاطون هو الصورة الحسية التي تحدث في النفس لذة جمالية وإنما الجمال الحقيقي هو جمال الحق و جمال الخير إنه الجمال الأصلي لأن الجمال مثال من المثل العليا كالحق والخير [4] واللذة التي يقصدها أفلاطون هي اللذة العقلية وأقدر الفنون تعبيرا عنها هو الفن التجريدي والر مزي الذي يكشف عن العالم المعقول عالم الحقيقة الخالدة.[5]

ولهذا يقول أفلاطون :" الفن المحاكي منحط " لأنه يحاكي المظاهر لا الجواهر والكلي ولا يعتمد على العقل وهذه هي أرض الفن الحقيقية .[6] ويرى أفلاطون أن الموجود الأبدي القائم بذاته و الموجود لذاته والذي لا يتغير من ناحية الكيف و لا من ناحية الكم ولا يظهر في واقعة فردية جزئية هو الجمال الإلهي الذي لا مثيل له، فأفلاطون " وحد بين الجمال والحقيقة المطلقة وأحال الجمال إلى البهاء و الحق و الخير ."[7] إن بنية الفكر الجمالي عند أفلاطون كان لها تأثيرا عميقا على الفن اليونان ي بصفة عامة والفنون الأخرى ونلاحظ إذا ما رجعنا إلى رأيه في الجمال و قوله بضرورة محاكاة الجمال المطلق انعكس إيجابا وأثر على الفلاسفة لقد استقى نظريته هذه من أصول شرقية قديمة وأشار أفلاطون إلى الجمال المطلق المثالي وتكلم عن فلسفة الجمال وكان يصبوا إلى تحقيق جمال محاكي للجمال المطلق الجمال

---

[1] - سناء خضر، المرجع السابق ، ص ص20،21

[2] - المرجع نفسه،ص6.

[3] - إسماعيل عز الدين ، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي القاهرة، د، ط، 1992،ص53.

[4] - مجاهد عبد المنعم مجاهد، المرجع السابق ، ص18.

[5] - بدوي عبد الرحمان، موسوعة الفلسفة،الجزء الأول المؤسسة العربية للدراسة و النشر ، ط1 ، 1984، ص188.

[6] - حلمي مطر أميرة ، فلسفة الجمال ، ص34.

[7] - نايف بلوز، المرجع السابق ، ص11.

الإلهي لأن الجمال عنده لا يبتعد عن كونه أحد المثل العليا للجمال المطلق ولعل إعجابه بالفن المصري جعله يتجه مباشرة إلى الدفاع عن الفن التجريدي وأفلاطون كان من بين من توافدوا إلى مصر وتأثروا بفنونها ولاسيما الفن التجريدي الذي اعتمد على التجريد واستعمال الرمز ويمكن أن نطمأن في هذا السياق إلى أن حظ الفن التجريدي كان أكثر رواجا من الفن المحاكي فقد تنوعت التصورات وتعددت الرموز الخاصة بالجوهر الإلهي ولعل شيئا قد تسرب من أفكار أفلاطون الجمالية في الفن عبر تيارات مختلفة انتقلت إلى ال ثقافة الإسلامية ولسوف يعيننا هذا التصور الذي قام به أفلاطون في الجمال ويكشف لنا التضايق بين الجمال المطلق و الجمال النسبي أو بين المادي و الروحي فالجميل في تعينه و تناهيه يصلنا بالأبدية و يفتح أمامنا الطريق إلى اللامتناهي والخلود لقد انتهى أفلاطون في تحليله الفلسفي المثالي للجمال إلى قلب التصورات القديمة التي كانت تفهم أن الجمال في المحسوس وانطلاقا من هذا التصور قامت نظرية أفلاطون وتبدوا واضحة المعالم من خلال بدئه : أولا باكتشاف الجمال في الموجودات الحسية وفي الأفراد ولكنه أخذ يصعد تدريجيا من هذا الجمال الفردي المحسوس لكي يكشف عليه في الأفراد جميعا وهكذا اكتشف مصدر الجمال المحسوس في مثال الجمال [بالذات] وعلى ضوء كل هذا أشار إلى الجمال المطلق المثالي ومن هنا تكلم عن فلسفة الجمال وحدد الأصول العقلية التي يقوم عليها فهم الجمال."[1]

فالجميل حسب رأيه هو الذي ما ينتج الخير وهذا الجميل موجود وجودا أبديا لا يزول . وهكذا فالجمال في رأي أفلاطون هو أحد المثل العليا للجمال المطلق كما أن جوهر الفن عند أفلاطون يكمن في فكرة التسامي لكن هذه الفكرة لا تعطي الجمال المطلق على مستوى الحياة، فهو معدوم على هذه الأرض وموجود فوق العالم أو ما وراءه، والشيء الأكيد هو أن :" الفن عند أفلاطون يمثل اكتشاف ناجم عن تذكر الخبرات الماضية المكتسبة بفعل مشاركتنا للمثل و بالاعتماد على البحث المنطقي عن الجمال المطلق."[2] لقد استطاع أفلاطون

[1] - أبو ريان محمد علي، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية ، ط 10، 1994، ص16

[2] - أبو ملحم علي، المرجع السابق ، ص18.

بهذه الآراء أن يصل إلى أن الجمال المطلق الذي هو مثال أعلى قائم بذاته مما يدل دلالة قاطعة أن وجهة نظر أفلاطون في الجمال تظهر في كونه افترض وجود مثال للجمال ومن ثم حاول أن يبرهن على أن الجمال الحقيقي هو الجمال المطلق [الجمال المحض] لأن الجمال في الأشياء الحسية فهو جمال نسبي، وهذه هي خلاصة الفلسفة الأفلاطونية في الجما ل و الفن و التي أثرت من بعده على الشعراء والفنانين والفلاسفة والمفكرين لقد اتضح لنا من العرض السابق كيف خلص أفلاطون إلى القول بالفن المجرد وكيف اتسع هذا الأسلوب ليشمل في النهاية كل أشكال الثقافة الإنسانية ويمكن القول أيضا أن خلاصة أفكار أفلاطون في الجمال و الفن انعكست بجلاء في فلسفة أفلوطين ولعل المشكلة التي تتعين إثارتها في هذا السياق إنما تتعلق بتساؤل عن إمكانية الوصول إلى الكلي العام بدءا من العيني الخاص والشيء الأكيد أن أفلوطين لم يختلف كثيرا عن أفلاطون في القول بالجمال المطلق [المجرد] ويتجلى ذلك في تمييزه بين درجات في الجمال على نحو ما فعل أفلاطون حيث جعل أعلاها الجمال الموجود في العالم العقلي أو المثالي، وأدناها الجمال الموجود في الطبيعة أما الجمال الفني الصناعي على حسب رأيه فهو دون الجمال الطبيعي فلم يكن غريبا أن يربط أفلوطين بين مفهوم الجمال المطلق و تصور الفن فالفن وإن كان محاكاة للحقائق إلا أنه يتخذ من المحاكاة مبررا للتعبير عن الجمال المطلق بواسطة الرموز و الإشارات ويبدوا لنا من التتبع التاريخي لتطور الفن أن مراحله التي قطعها كانت تنبئ بأن يتجه الفن إلى التجريد ومما يزيد هذا التحليل تأييدا أن أفلوطي ن كثيرا ما كان يوازي بين الجميل و الجليل حيث كان لمفهوم الجليل [الرائع والسامي] حدث بالغ الأهمية في تاريخ الجمال بصفة عامة والفن بصفة خاصة وأثر في فلسفة أفلوطين تأثيرا بالغا، من الجدير بالملاحظ أن أفلوطين كرر ما ذهب إليه أفلاطون في مصدر الجمال العقلي و الن فسي على أن الفاعل الأول أو الخير المحض هو مصدر الجمال وعلى الإنسان أن يتمثل ذلك الجمال الموجود الأول الذي في العقل والنفس عندما ينتج الفـن

ويبتعد عن الجمال الحسي الموجود في الكائنات المادية الحسية .[1] و الشيء الأكـــــيد هو أن أفلوطين كان من السباقين ا لأوائل في اعتبار أن الحب حافز لبلوغ الجمال لقد كان " أول من أكد ورسخ وظيفة الحب كمحرك ودافع إلى الحق والخيــر والجمـال وظهـر هذا فيمـا كتبـه في التاسوعات."[2]

فإذا كان أفلاطون يرى أن الجمال مبـدأ ارتقائي للأنا و العالم فإن أهم ما يميز فلسفة أفلوطين هو اتفاقها مع ما قاله أفلاطون ولعله فهم هذا من خلال توضيحه " للصراع والتنافس بين المظهر الحسي والفكرة العقلية بين المادية المدنسة للجسد والروحية اللامادية وكان يعتقد أفلوطين أننا كلما تحررنا من

[1] - علي أبو ملحم، المرجع السابق ، ص19.
[2] - حلمي مطر أميرة ، فلسفة الجمال اعلامها ومذاهبها، ص39

رجس المادة اقتربنا من الجمال المطلق الإلهي الذي تدركه النفس المؤيدة باللطف والنعمة الإلهية وهنا يتجلي هذا الاتجاه الصوفي الذي يخص الجمال الذي عبرت عنه المدرسة الإسكندرانية في العصر الهلنستي."[1] لكن من مهد لإستطيقا أفلوطين القائلة بالجمال المطلق الروحي الإلهي؟ ولا يخفى علينا أن التصور الأفلاطوني للجمال قد تغلغل في الطابع ال فلسفي للأفلاطونية المحدثة و الجمال الحق عند أفلوطين:" هو الكائن في باطن الشيء لا في ظاهره وجل الناس إنما يشتاق إلى الحسن الظاهر ولا يشتاق إلى الحسن الباطن فلذلك لا يطلبونه ولا يبحثون عنه "[2] فمع أفلوطين تم الانتقاد من الجمال الخارجي إلى الجمال الداخلي لأن الجمال هو الخير أو الكشف عنه. لقد مهد لإستطيقا أفلوطين لونجيوس الذي كتب بحثا عن الجليل the sublime وأشاد في هذا البحث عظمة الروح وأهمية الباطن على الشكل الخارجي و رأى أن المضمون الخصب يؤثر في النفس أكثر ما يؤثر في الشكل المنمق ودافع عن نظرية الإلهام الذي ينتهي إلى الجذب، وهناك عمل آخر قام به فيلوستراتوس يتمثل في إعادة النظر في فكرة المحاكاة ووصل إلى نظرية أخرى تفسر الفن يعتمد على الخيال الخلاق يتجاوز الحس وأشاد بأهمية الخيال كقوى خلاقة في الفن .[3] ومن خلال هذا استطاع أفلوطين وبناءا على تأملاته الجمالية الربط بين مفهوم الفن ومفهوم الجميل مستندا إلى نظرية أفلاطون القائلة بالجمال العلوي المجرد من عوارض المحسوس ومعتمدا على فلسفته، ولعل هذا يظهر عندما حدد الجمال بالعدد و الصور الخالصة و النظام فجمال الكائنات في تناسبها وقياسها باعتبار أن الحياة صورة والحياة صورة والصورة جمال.[4]

وعلى هذا الأساس أعلن أفلوطين بوضوح :" أن الجمال هو جمال الألوهية غير المحسوسة ."[5] والذي يمكن استخلاصه من مذهب أفلوطين أن الله لا يشاهد مشاهدة حسية .بل يمكن الرمز أو الإشارة إليه. لقد كان بحث أفلوطين في الجمال يمثل دعوة صريحة إلى الوصول إلى المبدأ الواحد اللامرئي الذي يتجاوز الحس و الواقع على نحو ما ذكره في مؤلفه التاسوعات .[6] ولعل هذا يتحقق باستخدام الرمزي إلى الصورة في كونه واسطة بين اللامحدود و المحدود في سياق بنية إستطيقية موحدة بين الجزء المحسوس والكلي المجرد. ولقد ألمع إلى ذلك أفلوطين عند ما رأى أن الجمال هو موضوع محبة النفس، لأن أفلوطين كما يقال:"حوّل النظرة الجمالية اليونانية إلى النظرة الأخروية الصوفية اللامادية أي من الجمال الداخلي إلى الجمال الخارجي ."[7] وهكذا نرى أفلوطين كيف يفصل بين الله [الأول] وبين المعقولات

---

[1] - نايف بلوز، المرجع السابق، ص13.
[2] - نصر جودة عاطف، المرجع السابق، ص101
[3] - حلمي مطر أميرة، فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها.ص ص 88 ،89
[4] - سناء حضر، المرجع السابق ، ص141.
[5] - نايف بلوز، المرجع السابق ، ص86.
[6] - حلمي مطر أميرة ، المرجع السابق ، 89
[7] - نايف بلوز، المرجع نفسه ، ص13.

الأولى.[1] و في مقابل ذلك فالله عند أفلوطين هو خالق جمال الطبيعة ومن هنا جاءت فلسفة أفلوطين وتعاليمه تهدف إلى غرض هو هداية الناس بحيث يرتدون بإتحادهم آخر الأمر بالمصدر الذي صدر عنه كل شيء ألا وهو الله .[2] فالجمال عند أفلوطين هو كل ما تشكل بحسب فكرة معقولة وصار أجمل لأن الجميل عند أفلوطين هو المصور والقبيح هو ما يخلو من الصور المعقولة، ولعله يقصد من هذا الجمال المجرد الذي قال به أفلاطون والفلاسفة المسلمين من بعده ويظهر هذا عندما يؤكد أفلوطين إن {الله} رائع وجميل بذاته فهو الجمال المطلق الأبدي والأزلي غير محسوس .[3] وهكذا يظهر بوضوح أن أفلوطين استقى مبادئ فلسفته الجمالية من أفلاطون الذي طالب الفن أن يحاكي الأصل لا الظلال ونأى بالفن عن كل الاتجاهات الحسية والنزعات الواقعية على أن الجمال من وجهة نظره كامن فيما وراء الحس، ولعلــه كان يقصـد الفن المجرد ومن الواضح أيضا أن فلسفــة أفلوطين الجمالية ا ستقاها كذلك:" من ملاحظة سقراط التي أبداها للمصورين وطلب منهم أن يعنو ا[يدلوا] بتعبير الوجه و العين عن الخير الباطن ومن هنا توجه أفلوطين بالفن إلى نزعة تجريدية رمزية تتخلص في تجاوز المحسوس إلى ما وراءه من مبادئ العالم العقلي ."[4] وإذا كانت هذه هي نظرة أفلوطين الجمالية التي تستند إلى الجمال المطلق الذي يعكسه الفن التجريدي لأنه يحاكي الجواهر وهذا نفسه ما قال به أفلاطون كما أسلفنا الذكر وعلى ضوء ما سبق عرضه ننتهي إلى أن أفلوطين قصد بنظريته الجمالية التي استلهمها من نظرية الفيض سيكون لها تأثير بالغ الأهمية على الفلسفة اللاحقة ولاسيما على المسلمين وهذا ما سنوضحه عبر محاورنا اللاحقة وهذا كون الأفلاطونية المحدثة امتزجت بالوحي فكان لها تأثير بالغ على الصوفية المتصوفة الذين أضافوا لغة الوحي في تصور الطبيعة ومن هنا ظهر استعمال الرمزي متجاوزين العين المحسوس وقائلين بالذهني المجرد، لقد خلص الفن الإسلامي في أسسه إلى التجريد و التركيب المعقد المتداخل العناصر ولعله استمد كيانه الأساسي من مصادر مختلفة لكن لنتساءل كيف انتقل استخدام التجريد في الفن الإسلامي ومن أين استلهم الفلاسفة و النقاد و الفنانين نظرتهم القائلة بالتجريد في ا لفن؟ أو بمعنى أخر من أين استوحى الفن الإسلامي مبادئ فلسفته الجمالية ؟

إن الفن الإسلامي تميز بالقدرة على التجريد رغم أن التجريد في الفن كان شائعا قبل ظهوره في الفن الإسلامي مما يجعلنا نعتقد أن هناك أسباب جعلت الفن الإسلامي يتميز بالتجريد، وللإجابة على هذا نجد عدة تفسيرات وتأويلات : هناك تفسير مفاده أن العرب نقلوا تاسوعات أفلوطين وعرفوها باسم

---

[1] - بدوي عبد الرحمان، موسوعة الفلسفة،الجزء الأول، ص192.

[2] - الجراد خلف، معجم الفلاسفة المختصر، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ،بيروت ، الطبعة الأولى ، 2007،ص26.

[3] - كريب رمضان، فلسفة الجمال في النقد الأدبي، مصطفى ناصف نموذجا،ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، د، ط،2009 ،ص54.

[4] - حلمي مطر أميرة ، فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها،ص91.

أثولوجيا أرسطو طاليس وتأثروا بما ورد في هذه التسوعات من تمجيد للعلم العقلي انتهى بهم في الفن إلى نزعة تجريدية نأت بهم عن محاكاة الطبيعة ومالت إلى الرمز الذي يفسر على ضوء العالم العقلي ولعل هذا ما أورده أرسطو في أثولوجياه " أن الفنـان الصانع لا ينقـل عن الطبيعة نقلا حرفيا وإنما يسترشد بالمثال المعقول ."[1] والذي يؤكد هذا هو إن ثراث أفلاطون وأفلوطين وحتى أرسطو ويتجلى بوضوح عند مفكري العرب وفلاسفة الصوفية . ويمكن أن نلاحظ تأثير ا لتراث الأفلاطوني وضاحا في رسائل الفرابي في العلم المدني وآراء المدينة الفاضلة وأكثر مؤلفات ابن سينا وإخوان الصفا .[2] ويذهب الفرابي إلى حد القول :" أن كل شيء جماله وحسنه في أن يحضر كماله اللائق به الممكن له فإذا كان جميع كمالاته الممكنة حاضرة فهو في غاية الجم ال و إن كان الحاضر بعضها فله من الحسن و الجمال بقدر ما حضر."[3]

ولا يخفى أن الفرابي قصد بنصه هذا الجمال المطلق الذي تحضر جميع كمالاته الممكنة له لأن الجمال عنده جمالين جمال مطلق و جمال نسبي الأول روحي و الثاني حسي . ويؤكد هذا د .سعد الدين كليب عندما يقول:" فالفكر الجمالي العربي هو فكر روحاني تجريدي يظهر هذا في الفن الإسلامي الذي يعبر عنه الشعر الصوفي و التشكيل الفني كالزخرفة والخط العربي و الفسيفساء ."[4] وهناك تفسير آخر مفاده أن الفكر الجمالي العربي الإسلامي استمد منظومته على مفهوم الكمال تماما كما أقام كل من الفـكر الفلسفي و الصوفي منظومته على نظرية الفيض وفي هذا يكمن الأثر الحاسم الذي خلقته نظرية الفيض في الفكر العربي الإسلامي باعتبار أن نظرية الفيض طبعت بطابعها الجوهري الفكر الجمالي العربي الإسلامي.[5] ولقد اقتبس المسلمون نظرية الفن اليونانية الأرسطية وأكملوها وتـحدثوا جميعا عن الانسجام الكوني ونظام العالم البديع وتحدث الفرابي عن دور الموسيقى في شفاء النفوس مثله مثل أفلاطون على أن النفوس فقدت توازنها وبيّن الفرابي أن الصورة الفنية من عمل مخيلة الشاعر وإن كانت في النهاية محاكاة للواقع.[6] إلا أن الفرابي لم يعول على هذ ا المبدأ أكثر في نظرته الجمالية الفنية، ويظهر لنا التأثـر البالغ بنظرية الفيض الأفلوطنية عند الفرابي خاصة ما يتعلق بكيفية صدور الموجودات وصفات واجب

---

[1] - حلمي مطر أميرة ، فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها ،ص93

[2] - غالب مصطفى، في سبيل موسوعة فلسفية، [1]، أفلاطون، أرسطو، نيتشه،منشورات داروملكتبة الهلال،بيروت، د،ط،1988،ص08

[3] - سعد الدين كليب،البنية الجمالية في الفكرالعربي الإسلامي ،وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 1997،ص82

[4] - المرجع نفسه ، ص360.

[5] - المرجع نفسه، ص ص80،79

[6] - نايف بلوز ، المرجع السابق ، ص ص16 ،17.

الوجود ويقول عبد الرحمان بدوي في هذا الشأن :"الفرابي يفسر كيف توجد الموجودات تفسيرا أفلوطينيا على أساس فكرة الصدور أي صدور الموجودات عن الأول على جهة الفيض.[1]

فقد كان من أهم خصائص الثقافة العربية الإقبال على العالم و الطبيعة و التمتع بالحياة الأرضية وينطوي هذا التصور في رأينا على ألغاز كثيرة فمن جهة التأثر بالفلسفة اليونانية ومن جهة أخرى التأثر بالعقيدة الإسلامية، وعلى ما يبدو الفكر العربي الإسلامي اعتمد في الأصل على الصورة المجردة معبرا عنها بالرمز لأن الصورة في تجردها تبقى محافظة على طبيعتها الروحانية وهي أجمل من الصور المجسمة. إن الفكر العربي الإسلامي قد جعل من الكمال محورا وجوهرا للقيمة الجمالية وما هو كامل هو جميل أو جليل بالضرورة .[2] وتؤكد د .حلمي مطر أميرة أن الفن الإسلامي ولاسيما التصوير الإسلامي تميز بالبعد عن تصوير الطبيعة تصويرا حرفيا واتجاهه إلى التجريد الذي ظهر خاصة في الشعر عند بعض المتصوفة و فن الزخرفة عند بعض الفنانين الملتزمين والمنحنيات و الفسيفساء والخط العربي.[3] فالجمال و البهاء عند الفرابي في كل موجود هو أن يوجد وجوده الأفضل ويبلغ استكماله الأخير وإذا كان الأول وجوده أفضل الوجود فجماله إذن فائت الجمال كل ذي جمال وكذلك زينته وبهاؤه وجماله له جوهره وذاته وهو واحد بمعنى أن الحقيقة التي ليست لشيء غير ه وواحد بمعنى أنه لا يقبل التجزؤ كما تكون الأشياء التي لها عظمة .[4] والذي نفهمه من هذا أن كل موجود عند الفرابي له جماله الخاص وأن الموجود الأول هو الله جماله فوق كل جمال موجود سواه وهكذا تكون إطالة الفرابي من وجهة دينية ومتأثرا بفلسفة أفلاطون وأفلوطين الجمالية، ويمكن أن ندرك كيف يقترب الفرابي من رأي أفلاطون في المحاكاة ."فالله هو واحد لا ضد له، وهو خير محض وعقل ومعقول محض وعاقل محض وهذه الأشياء الثلاثة كلها فيه واحد وهو حكيم وعالم وقادر ومريد وله غاية الجمال و الكمال و البهاء وله أعظم السرور بذاته وهو العاشق الأول و المعشوق الأول ."[5] وعليه يمكن القول أن نظرية الفرابي الجمالية يظهر فيها التأثر المباشر بنظرية الفيض الأفلوطنية ويقول الفرابي :" فأما الأشياء الكائنة عن الأول فأفضلها بالجملة هي التي ليست بأجسام ولا هي من الأجسام ."[6] و العمل الحاسم في نظرية الفرابي الجمالية هو أنه نادى بضرورة أن لا ترتبط المحاكاة في الأشياء الحسية

---

[1] - بدوي عبد الرحمان، موسوعة الفلسفة، الجزء الثاني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،ط1، 1984،ص104.

[2] - سعد الدين كليب ، المرجع السابق ، ص82.

[3] - حلمي مطر أميرة ، فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها.ص94.

[4] - بدوي عبد الرحمان ، المرجع نفسه ، ص104.

[5] - بدوي عبد الرحمان ، موسوعة الفلسفة، الجزء الثاني ، ص103.

[6] - سعد الدين كليب ، المرجع السابق ، ص101.

المادية بل يجب أن ترتبط بما هو نفسي وأخلاقي وإلهي [المثل العلي] التي أوجب أفلاطون ضرورة محاكاتها.

والعمل الحاسم في فلسفة الفرابي بصفة عامة ونظريته الجمالية بصفة خاصة هو أنها فعلا انبنت على نظرية الفيض إلا أنه طرحها بشكل جديد يوحي بأنه لم يكن ناسخا أو مترجما لنظرية الفيض أو مقلدا لها بل كان مبدعا وموظفا لها في فلسفته بما يتفق مع تعاليم الدين الإسلامي، ولعلنا ندرك أن الفرابي في فهمه لنظرية الفيض يقترب " اقترابا ملموسا من أفلوطين الذي اتخذ موقفا أخلاقيا بسبب موقفه من المادة و العالم المحسوس على حين أن الفرابي لم يتخذ ذلك الموقف الأخلاقي من المادة."[1]

كما نرى أن الفرابي في نظريته الجمالية يعتبر الجلال الإلهي فوق كل جلال لأن جوهره هو الكمال المطلق الذي هو فوق كل جمال، فالجمال المطلق عند الفرابي غير قابل للإدراك فهولا مرئي ويعلو عن الإفهام و يستعصي على التجريد والتشخيص.[2]

والذي يمكن استنتاجه هو أن ما قال به الفرابي هو نفسه ما قاله أفلوطين كما أوضحنا ذلك سالفا، وأشرنا إليه عندما تطرقنا إلى رأي أفلوطين في الفن والجمال كما يمكننا الفهم من رأي الفرابي أنه نادى بالتوحيد والتجريد، وعموما لقد حاول الفرابي التوفيق بين تعاليم الدين الإسلامي و الفلسفة اليونانية وخاصة فلسفة أفلاطون وأرسطو و مستعينا بنظرية الفيض الأفلوطينية معتمدا على المنهج العقلي وعقيدة التوحيد الإسلامية التي تطلبت تجريد الذات الإلهية عن التجسيد ومن هذا الأساس بن ى الفرابي نظرته الجمالية على القول بالجمال المطلق المنزه عن المادة لأن حب الجمال المنزه عن كل مادة وعن كل غرض نفعي هو الجمال المجرد أي الجمال الإلهي المتصف بالكمال وعلى هذا الأساس يتبين لنا أن هذا هو ما كان يصبو إليه الفرابي لأن أهمية الفلسفة عند الفرابي تكمن في الكمال العقلي المجرد، ولعل هذه الآراء كان لها تأثير فلسفي كبير في بلورة مبادئ وأسس الفن الإسلامي وجعله يعتمد على التجريد وابتعاده عن المحاكاة، ولا يمكننا هنا البحث في كل القضايا التي طرحها الفرابي م ن كل جوانبها وإنما نريد الإشارة إلى أن ما طرحه كان له تأثيره في ساحة المفاهيم الجمالية العربية الإسلامية لأن الفكر الجمالي العربي الإسلامي حلقة هامة في تاريخ الفكر الجمالي حيث انبنى هذا الفكر على موضوع [الذات الإلهي] فمصدر الجمال عند ابن سينا وقبله الفرابي هو الله وأنه صاحب الجمال المطلق و الجمال الكامل و المثل الأعلى .[3] وهكذا لا يبتعد ابن سينا عن الفرابي في القول بالجمال المجرد وربما نجده

---

[1] - المرجع نفسه ، ص35

[2] - المرجع نفسه، ص177

[3] - كريب رمضان ، المرجع السابق ، ص60.

يخالف الفرابي نوعا ما وهذا ما نستشفه عندما يقول :" لا يمكن أن يكون جمال أو بهاء فوق لأن تكون الماهية عقلية محضة خيرية محضة عريّة عن كل واحد من أنحاء النقص ."[1] و في واقع الأمر لم يبتعد ابن سينا في نظرته الجمالية عن الفرابي وتأثره هو الآخر بنظرية الفيض ويمكن أن ندرك اعتراف ابن سينا بالجمال المطلق أنه حذا حذو أفلاطون في الشعر ولعل هذا يظ ـهر في كتابه الإشارات والتنبيهات ويقول ابن سينا:" فالواجب الوجود له الجمال والبهاء والمحض

وهو مبدأ جمال كل شيء.[2]

ولابد من لفت النظر إلى أمر مهم وهو أن المنطلق العام للفكر الجمالي عند ابن سينا هو أن الموجودات العقلية و المادية [الحسية] كافة كاملة ذاتيا وناقصة بالنسبة إلى موجدها الله الذي هو الكمال المطلق الذي لا يقبل الزيادة و النقصان و العدم، ويتضح هذا عندما يقول :" شر النقصان كل شيء عن كماله وفقدانه ما من شأنه أن يكون له وهكذا يوحد ابن سينا بين ثلاثة مفاهيم النقص و الشر و العدم.[3] ومن باب المفاضلة، يمكن القول أن هذه هي أهم الأسباب التي جعلت الفرابي وابن سينا ينظران للفن الإسلامي ويجعلان له أسسا و مباد ئ ربما ستكون سندا موجها له، ولعلنا هنا نكتشف كيف تم الاهتمام بالجمال الخالص الذي يعبر عنه بالروح المميزة المتمثلة في التجريد التي تتطلب إثبات التوحيد انطلاقا من فكرة سرميدية الله وفناء الكائنات لقد اتضح من ما سبق أكثر الأفكار الفلسفية كانت لها صلة وثيقة بما سبقها من آراء وأفكار مما يجعلنا نلاحظ أن هناك توافق كبير بين هذه الآراء . وظهر الفرابي وابن سينا كمتأثرين بفلسفة أفلاطون وأرسطو وأفلوطين لأن فلسفة أفلوطين تمثل روافد هامة كان لها تأثيرا بليغا على الفرابي وابن سينا و المتصوفة خاصة، ويبدوا ذلك في نظرية الفيض التي استلهموا منها آرائهم الجمالية، وهذا ما نجده عند الغزالي الذي يقول :" أن الجميل المطلق هو الواحد الذي لا ند له، الفرد الذي لا ضد له، الصمد الذي لا منازع له، الغني الذي لا حاجة له، القادر الذي يفعل ما يشاء، ويحكم ما يريد، لا راد لحكمه ولا معقب لقضائه، العالم الذي لا يغرب عن علمه مثقال ذرة في السموات و الأرض ."[4] فالتجريد عند الغزالي أخذ طابع العقيدة وربما اعتبر الغزالي أكثر المفسرين تحليلا للموقف الجمالي عند المسلمين ويظهر هذا في كتابه إحياء علوم الدين حيث دع ا إلى الإشادة بالجمال المجرد ولذلك نجد هناك اتفاق بينه وبين ما قاله أفلوطين عن الوجد كذلك قال به الغزالي وهذا الوجد رأي فيه أنه يؤدي إلى امتلاك الأفكار وإدراك الحقائق، كما نجد اتفاق الغزالي مع أفلاطون ، فإذا

---

[1] - سعد الدين كليب ، المرجع السابق ، ص82.

[2] - سعد الدين كليب ، المرجع السابق ، ص178.

[3] - المرجع نفسه، ص84.

[4] - المرجع نفسه، ص177.

كان أفلاطون:" قد ربط الجمالات الجزئية بمثال الجمال بالذات فان الغزالي لا يبتعد عن هذا الجمال ويفسر هذا من خلال أنه قد ربط أولا بين سائر أنواع الجمال بالجمال الإلهي وكأن الجمالات الجزئية سواء كانت عقلية أم حسية إنما تشارك في الجمال الإلهي وترتبط به لأنها آثار من آثاره، ويقول الغزالي:" وأعلم أن كل جمال محبوب عند مدرك ذلك الجمال والله جميل يحب الجمال ولكن الجمال إذا كان يناسب الخلقة وصفاء اللون أدرك بحاسة النظر وإن كان الجمال بالجلال و العظمة أو علو الرتبة وحسن الصفات أدرك بحاسة القلب ."[1] وهكذا يلح الغزالي على أن الجمال ا لحقيقي هو الجمال الإلهي المنزه [الجمال المطلق] عن كل غرض نفعي إنه الجمال المجرد، ويدلنا هذا أن المحبة تكون للجمال الإلهي حسب الغزالي ربما كان هذا سببا لتشكل أساليب مشبعة بالتلويح و الترميز في ضوء تراكيب غنوصية تشير إلى المحبة الإلهية ولعل هذا ما قصده الغز الي عند ما قال:"أن أسباب المحبة هي حب كل جميل لذات الجمال وهذا ما نراه عند ابن الخطيب الذي يؤيد هذا حيث يقول:"أن حب الجمال المجرد عن الأغراض أفضل أنواع المحبة وهو حب الشيء لذاته [أي الجمال المجرد]."[2]

فالجمال المطلق [الجلال] هو خاص بالله وحده وعلى ضوء ما ذكرناه سابقا يتضح لنا كيف خلص الفن الإسلامي في أسسه إلى التجريد و التركيب المعقد القائم على التحوير والتبسيط حيث أستمد الفن الإسلامي كيانه الأساسي من منافذ مختلفة لعل أبرزها بواكير الفلسفة اليونانية خاصة في مذهب أفلاطون الذي وصف لدى الصوفية بالإلهي أما ا لأفلاطونية المحدثة فكان لها تأثير بالغ الأهمية ويظهر في كونها قامت على فكرة الغنوص وفكرة التجلي ومن الواضح أيضا أن الخصائص الفلسفية التي تميزت بها المدرسة الإسكندرانية بممثلها أفلوطين قد أثرت على الفن الإسلامي بطريقة أو بأخرى في كونها طغت على الفكر العربي الإسلامـي وهذا يرجـع إلى كـون هذه المدرسـة استغربت الدقـة في التفكيـر والغمـوض في المعاني و التعبير عن الحقائق بالرموز والأمثال و الإشارات الدالة على ذلك ومن هنا عبر الصوفية عن التجلي العرفاني بالرمز الذي يستنطق الكيف الحسي بطريقة مجردة ولا يخفى على أحد أن هناك عامل آخر يضاف إلى هذا يتمثل في مساهمة أفلوطين في إثراء المجال الفني من خلال محاولته التعبير عن الحياة تعبيرا رمزيا حيث يظهر لنا كيف كان :" لفكر أفلوطين تأثير عميق على رجال المسيحية في القرن الرابع وكما كان عظيم التأثير بعده على الفلاسفة المسلمين والمتصوفة."[3]

---

[1] - أبو ريان محمد علي، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، ص26.

[2] - سعد الدين كليب ، المرجع السابق ، ص242.

[3] - سناء خضر ، المرجع السابق ، ص242.

كما كان للعقيدة الإسلامية المبنية على التوحيد دورا حاسما في رسم أسس و مبادئ الفن الإسلامي ولعلنا سنكشف عن هذا في تحليل لإشكاليتنا لأن الفن الإسلامي تميز بالتجريد ولم يكن هذا على سبيل المصادفة بل هناك أسباب من ورائه لأنه لا يوجد فن نشأ من العدم بل لكل فن منظرين كما ساد في الفن الإسلامي كرامة الموضوع وأصبح الفن يعبر عن فكرة الكمال والخلاص، زيادة على هذا التفكير الفلسفي عند الفلاسفة العرب والصوفية جعلت الفن الإسلامي ينحو نزعة عقلانية تجريدية ظهرت خاصة في الشعر عند الكثير من المتصوفة وتجلت أيضا في الزخرفة، الفسيفساء، الخط، المنمنمات وقد لا نخطئ إذا ما سلمنا بأن جوهر هذه الفنون جسدت القدرة على الكشف فيما وراء المحسوس من مبادئ وقيم وعبرت عن المطلق داعية إلى التوحيد، وربما كان الفن الإسلامي هو أصل التجريد بما يحويه من فلسفة صوفية و رؤية خاصة للشعر و الأشكال النباتية والهندسية و الخط وغيره من النماذج الفنية التي تضمنها.

إن العرب تعاملوا مع الجمال على أساس أنه فرع من فروع العقيدة الإسلامية و آرائهم الفكرية فلذلك كانت لهم مقاربات شبه فلسفية تقترب إلى حد بعلم جمال إسلامي وكانت نظريتهم الجمالية أبلغ في التعبير عن وجهات نظرهم المعرفية وربما كان من الأجدر أن نشير إلى عدة مقومات ساهمت في تشكل الفن الإسلامي وهي الإسلام عقيدة وشريعة والحضارات المحلية التي وجدها الإسلام و الحضارات العالمية التي عاصرته، وكان لها تأثيرها عليه، وبما أن الإسلام هو دين التجريد فإن الإله الإسلامي هو إله مجرد ومتعالي وبعيد كل البعد عن ما هو محسوس كما أن علم الجمال بالمنظور الإسلامي يجعلنا نعود إلى كل الفلاسفة والمتصوفة والأدباء والفنانون الذين ساهموا في تشكيل البنية الجمالية ذات الطابع التجريدي لأن الجمال ينبثق عن مرجعيات عدة ويتم تناوله بأساليب شتى.

وما يلفت النظر هو أن الدراسات التي تناولت الرؤية الجمالية عند الفلاسفة العرب قد همشت الفن الإسلامي وجعلته فنا كأنه قد نشأ من العدم وهذا ما أسعى جاهدا إلى الكشف عن لبسه عندما يحين ذلك وسأحاول أن أنطلق من الأسس العامة التي أسست لهذا الفن وجعلته فنا تجريديا لأن لكل فن من الفنون وسيلة يبلغ من خلالها غايته الجمالية و تتلخص نظرية التجريد في الفن الإسلامي في أنها لا تعتمد على التجسيد و محاكاة الواقع ونقل الصور كما هي وإنما اعتمدت على تحليل الواقع وتفكيكه وإعادة بنائه من جديد .

وربما قد قـــدم الفكر الإسلامي جميع منطلقات الفنون الإســـلامية من شـــعر وعمارة وتصوير ورقـــش وزخـــرفة وغيرها إذ كان لابد أن يتكون فكر فني إسلامي وكان قد أسهم في وضع أســـسه الكثير من المفكرين المســـلمين، كما أن المنـطق الجمالي للفن الإسلامي عموما يختلف إلى حد بعيد مع منطق الفنون الأخ ـــرى المنـــهج الذي اتبعه الفن الإس ـــلامي عموما بناءا على ما سنكشفه هو اللامحاكاة وع ـــدم تكرار صـــور الطبيعة و تقل ـــيدها حيث أهمل الفنان المس ـــلم المظاهر الحسية وابتعد عن كل ما يجسد الواقـــع بابتكار شـــكل جـــمالي جـــديد ذي بعد جمالي لم يسبق إليه أح ـــد قائم على الجمال و الكمال.

تاريخية المفهوم:

إذا أردنا تتبع مفهوم التجريد في التراث العربي الإسلامي علينا أن نبدأ ب القرآن الكريم كموجه للنظرة الجمالية عند المسلمين و علينا أن نقتفي أثر التجريد عند الكثير من منظري الفن الإسلامي ونبدأ مع المتكلمين المعتزلة و الأشاعرة وعند الفلاسفة كالفرابي وابن سينا وعند المتصوفة كالغزالي و ابن عربي وجلال الدين الرومي والكرماني والنابلسي وعند النقاد كالتوحيدي و الجاحظ والجرجاني وعند الفقهاء كابن تيمية و ابن القيم الجوزية و ابن الأثير كما يمكن التماسها عند السهروردي و ابن الخطيب ابن الدباغ وابن سبعين وغيرهم.

المفهوم في القرآن: كان الشعور بالجمال الطبيعي أسبق من النشاط الفني ولكل نشاط فني نموذج ولعل النموذج الأول للفن الإسلامي هو القرآن الكريم والسنة النبوية، ومما لا شك فيه أن القرآن الكريم يمثل أعلى مراتب التجريد ويظهر هذا في ما ينقله من حقائق ومن وصف جمالي متعدد الأصناف،ولعل الطابع التجريدي للقصة الدينية أكبر دليل فلو رجعنا إلى القرآن ا لكريم وعلاقته بالجمال ندرك كيف ركز على الجمال المعنوي ففي معظم آياته رفع من شأن الجمال المعنوي الروحي ولا يعني هذا أنه قلل من شأن الجمال المادي [الحسي] ولعلنا نكتشف هذا في كون القرآن الكريم دعـ ا دعوة صريحة إلى التمتع بالجمال الحسي والأخذ بعين الحسبان ما وراء هذا الجمال من جمال لا مرئي يعبر عن حقيقة قدرة الله كجمال مطلق، كما أن الوظيفة الأساسية للقرآن الكريم هي توصيل المعاني بدون اختلاف لنتعرف عليها و نلزم أنفسنا ومنه فلابد أن نتعامل مع القرآن الكريم من خلال التجريد وننظر إليه على أنه منظومة موحدة كاملة للكون وما بعده، كما أن الإسلام كدين ثمن الجمال وقدره كحقيقة مطلقة وحث المؤمنين على التمتع به، لأن القرآن الكريم هو :" المنهج الإلهي الذي يعرف به الله الواحد الأحد الصمد الذي لا يشبهه أحد في صفاته و في قدرته وفي جماله وعظمته ."[1] وهذا الجمال الذي قصده القرآن قدمه على أنه المثال الأعلى الذي يعبر عن سر الله العظيم، ولعلنا نلاحظ في الكثير من الآيات كيف أقام القرآن الكريم الألوهية على أساس تنزيه يتوسط بين طرفي التجريد المطلق والتشبيه المادي أو المحايثة التامة، والسلف الصالح رضوان الله عليهم كانوا : "ينزهون الله عن المما ثلة والمشابهة وعن الحلول والإتحاد."[2] والحق أنه مهما كان هناك من تفسيرات للجمال فإن الجمال الحقيقي هو ما ورد في القرآن الكريم، وقد فرق القرآن الكريم بين نوعين من الجمال الأول الجمال المعنوي [الروحي].

---

[1] - الشامي صالح أحمد، ميادين الجمال في الظاهرة الجمالية الإسلامية،الطبيعة،الإنسان،الفن،دراسات جمالية إسلامية[2] المكتب الاسلامي، بيروت، لبنان ط1، 1988 ، ص65 .

[2] - عرفان عبد الحميد فتاح ، نشأة الفلسفة الصوفية و تطورها ، دار الجيل، بيروت ،ط1، 1992 ، ص175.

والثاني الجمال المادي [الحسي] وأعطى أهميةٍ بالغة للأول لأن الثاني سرعان ما يتلاشى ويـزول وعلى سبيل المثال الوردة جميلة بلونها ورائحتهـا لكـن إن أكثرنا في شمها تتلاشى وبالتالي يتلاشى جمالها، إن التوجه الإسلامي كان توجها إلى الجمال المعنوي [المطلق] أكثر من الجمال المادي لأن المادي يخدع ولهذا اهتم الإسلام بالقيم الجمالية وأعلى من شأنها وأحاطها بسياج العفة والنقاء و الطهر والصفاء الروحي لمنازل الإيمان وإن أهم ما جاء به الإسلام هو التوحيد ." أي أن الله قوة مطلقة لا حد لها ولا تشخيص لصورتها، وأنه سر كبير على الإنسان أن يسعى إلى كشفه باستمرار."[1]

ولاشك أن الجمال بالمنظور الإسلامي كان هدفه إدراك كنه الله و الاستدلال على وحدانيته ولهذا نجد طبيعة الإنسان تبين أنه ينجذب إلى كل ما هو جميل و يسعى باستمرار لاك شاف سر الجمال المطلق، لقد أثبت القـرآن الكـريم صـفة الخالق المصور تبارك وتعالى في الكثير من الآيات يقول عز وجل:(اللَّهُ الَّذِي جَـعَلَ لَكُمْ الأَرْضَ قَـرَاراً وَالسَّمَاءَ بِنَاءً وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ وَرَزَقَكُمْ مِنْ الطَّيِّبَاتِ ذَلِكُمْ اللَّهُ رَبُّكُمْ فَتَبَارَكَ اللَّهُ رَبُّ الْعَالَمِينَ) الآية:64 سورة غافر.[2]

فالمسلم كان مدعوا من القرآن إلى الاتصاف بالجمال واستكشاف ما وراء الشكل ودعوة للتأمل في جمال صنع الله عز وجل . وإننـا لا نتبيـن ذلك أن الكثيـر من الآيات القرآنيـة عبرت عن الصـورة المجـردة للذات الإلهية كقوله عز وجل : (وَلا تَدْعُ مَعَ اللَّهِ إِلَهاً آخَرَ لا إِلَهَ إ لاَّ هُوَ كُلُّ شَـــيْءٍ هَـــالِكٌ إِلاَّ وَجْـــهَهُ لَهُ الْحُـــكْمُ وَإِلَيْهِ تُرْجَعُونَ) الآية: 88 سورة القصص، وقوله عز وجل : (هُوَ الأَوَّلُ وَالآخِـــرُ وَالظَّـــاهِرُ وَالْبَاطِنُ وَهُـــوَ بِكُلِّ شَـيْءٍ عَلِيمٌ) الآية:03 سورة الحديد.

لقد فهم الفنان المسلم" المعاني القرآنية ودلالتها العميقة العامة والخاصة فقام بترجمتها كفنون تعبر عن التجريد كدلالة واضحة على وحدانية الله."[3]

وأعتقد أن القضية المحورية التي عالجها القرآن الكريم و السنة النبوية الشريفة هي توحيد الله الذي يستحيل تمثيله، لأنه أبد ي وأزلي ومطلق، أما الإنسان في هذا الكون هو مادة عابرة وزائلة لأنه ليس حـــقيقة ثابتة في الكون وإنما الحقيقة الثابتة هي ما وراء هذا الإنسان، فالقرآن الكريم أطر الجمالية على أساس توحيدي وربما كان هذا سبب جعل الفن الإسلامي ليعبر عن الغيب و الوجود الخفي بالأ شكال و الخطوط و الألوان و الرموز لإبراز حقيقة خالق هذا الوجود و هو الله لأن الله من المستحيل أن تدركه

---

[1] - بهنسي عفيف، الفن العربي الإسلامي في بداية تكونه، دار الفكر دمشق، سوريا، الطبعة الثانية،1997 ص06 .

[2] - ثاني قدور عبد الله، فن الزخرفة الإسلامية ، دار الغرب للنشر و التوزيع ، وهران، الطبعة الأولى،سنة 2000، ص64

[3] - بهنسي عفيف، الفكر الجمالي عند التوحيدي، إهداءات المجلس الأعلى للثقافة، د ط ، 1993، ص142.

الأبصار بل يمكن التعبير عن هذا الوجود والجوهر الكوني باستـــخدام التجـــريد، رغم أن التجريد في إدراك المتناهيات إنما هو ممكن في مجال المحسوسات و الم ـــواد الخارجية المشخصة لذلك قال الله تعالى:(لا تُدْرِكُهُ الأَبْصَارُ وَهُوَ يُدْرِكُ الأَبْصَارَ وَهُوَ اللَّطِيفُ الْخَبِيرُ) الآية:103 من سـورة الأنعام.[1]

فالجمالية الإسلامية اعتمدت على المادة و الروح كمنطلقات متأصلة في العقيدة الإسلامية و الجمال بالمنظور الإسلامي جاء مقترنا بالكثير من صفات الله سبحانه وتعالى ولعل أبرز صفة تعبر عن هذا ما قاله الرسول ε عن الله عز وجل : "إن الله جميل يحب الجمال ." والجمال في هذه الحالة لم يكن حالة استثنائية للمحسوسات إنما هو صفة الخالـق سبحانه وتعالى أوجد صفته فيما خلق في الكون والحياة وأظهرها سبحانه بروعة الصورة الفنية والجمالية في القرآن الكريم .[2] لقد تضمن القرآن الكريم من بين نصوصه نصوصا تؤكد على صورة مجردة لذات الله عز وجل جلاله كما عبرت في مجملها على قدرة الله من خلال أنه الخالق البديع المصور الذي كل جمال في الوجود ما هو إلا أثار لجماله سبحانه وتعالى، المتمثلة في جمال الذات وجمال الصفات وجمال الأسماء و الأفعال وأنه المثل الأعلى في كل شيء [وليس كمثله شيء] وفهمنا لهذا يجعلنا نؤكد أن الله هو الجمال المطلق.

وفهمنا لهذا يجعلنا ندرك أن الله عز وجل لا يمكن إدراكه ويقول د، شاكر مصطفى في هذا الشأن:" وإذا كان الوصول إلى الله الذي ليس كمثله شيء هو أسمى حالات التجريد الفكري والروحي فإن الفن بدوره كعملية تجريد جمالي ليس من الضروري أنه يمثل شيئا محددا ولكن يمكنه أن يمثل شيئا أو شكلا جماليا يقود إلى السمو إلى الله ."[3] وعليه فليس من الممكن تصور الله في صورة الأجسام ولا يمكن تشبيهه بأية صورة كانت لأنه المطلق الذي لا يمكن أن يصبح شيئا محسوسا فنحن ليس بوسعنا بأي حال من الأحوال وهكذا فالجمال في الإسلام جاء مقترنا بصفات الله لأن الله عز وجل :(فَاطِرُ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ جَعَلَ لَكُمْ مِنْ أَنْفُسِكُمْ أَزْوَاجاً وَمِنْ الأَنْعَامِ أَزْوَاجاً يَذْرَؤُكُمْ فِيهِ لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ وَهُوَ السَّمِيعُ البَصِير)الآية 11 سورة الشورى، أي ليس في الوجود شيء يماثل الحق أو هو مثل الحق فسر الجمال يكمن في أن الله جميل لأنه يوصف بالجمال المطلق الذي وصف به ذاته.[4]

ولا شك أن الفن الإسلامي أكد الرغبة في إدراك هذا المطلق والخروج من النسبي إلى الأصلي وعليه فإن أساس البحث في الكمال في الفكر الجمالي العربي الإسلامي قام على المقارنة والمفاضلة

---

[1] - الكرويّ راجح عبد الحميد، نظرية المعرفة بين القرآن والفلسفة، مكتبة المؤيدة، المملكة العربية السعودية، المعهد العالمي للفكر فرجينا، و . م. أ الطبعة الاولى، 1992 ، ص169 .

[2] - عمارة محمد، معالم المنهج الإسلامية، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، فرجينيا و .م.أ، الطبعة الأولى، 1991، ص116.

[3] - لعرج عبد العزيز، المرجع السابق ، ص17 .

[4] - بهنسي عفيف، الفكر الجمالي عند التوحيدي ، ص142 .

بين الكمال الإلهي و الكمال الإنساني وهو ما أدى إلى وجود نوعين من الكمال، الكمال المطلق و الكمال النسبي.[1] ومعنى ذلك أن هذا التأطير للجمال المطلق قد أكسب الفن الإسلامي منهج فريد من نوعه يتجلى في الطابع التجريدي للفن الإسلامي وبمعنى آخر أن القرآن أقر الفكر الجمالي عند المسلمين من خلال أن الكمال الإنساني نسبي ونا قص بالنسبة للكمال الإلهي المطلق الذي لا يقبل زيادة و نقصان، وهذا ما عبر عنه الكثير من الدارسين للجمالية الإسلامية و الواقع أن القرآن الكريم بآياته الداعية إلى الإسلام قد غلب على الفن الإسلامي عموما روحانية مصدرها التعلق بما وراء الطبيعة من معقولية وتدبي ر النص.

وتقول د.حلمي مطر أميرة :" إن روح الإسلام التي تمثلت في التوحيد و التنزيه قد أكسبت الفنون التشكيلية نزعة عقلانية تجريدية ظهرت خاصة في الزخرفة العربية التي تعتمد على استعمال الخطوط والألوان وتنأى عن محاكاة الطبيعة المحسوسة للكشف عن ما وراء المحسوس من مبادئ وقيم.[2]

بالإضافة إلى هذا نجد أن القرآن الكريم حافل بالصور الفنية التي تنقلها آياته ولهذا يقول المفكر محمد قطب القرآن يصور الأفكار فيحيل المعقولات إلى صورة محسوسة تعرضها الآيات في لوحات الإيمان، فالإعجاز القرآني مرهون بازدهار الحاسة الفنية لدى المس لم.[3] ومهما يكن من شيء فإن هذه الأفكار التي يصورها القرآن الكريم تصويرا فني فقد جعلت الفن الإسلامي ينحو منحى تجريدي، ولو رجعنا إلى القرآن نجد إعجازه تأسس على معيار عقلي إبداعي، كون القرآن الكريم أكد صفة التعالي لله عز وجل الذي لا يضاهيه في خلقه أحد لأنه م طلق ليس كمثله شيء ." لأن الموضوع الأساسي في القرآن الكريم، هو موضوع علم التوحيد ، فأنت لا تجد صفحة في كتاب الله تخلو من الدعوة إلى الإيمان بالله أو برسوله واليوم الآخر و الكتب الإلهية السابقة ".[4] أن الله عز وجل منزه عن كل شبه فهذا جعل رسالة الفن الإسلامي تتفق وتتلاءم مع رسالة الإسلام الخالدة الداعية إلى الحق و الخير والجمال كما أن الإيمان بالروحانيات و الغيبيات كان طاغيا في المجتمع العربي الإسلامي أكثر من الإيمان بالمحسوسات و يظهر هذا من خلال السعي الدائم إلى إدراك المطلق حيث طغى هذا وطبع الفكر الجمالي العر بي الإسلامي بطابع الروحانية و التجريدية إن الجمال في الإسلام أصل متأصل يعبر عن تفاعل الإنسان المسلم مع قيم الجمال منطلقا من مجال العبادة وصولا إلى العادة فطبيعة الإسلام التجريدية و التوحيدية تجلت بوضوح في آيات القرآن الكريم لأن الإسلام دعا إلى توحيد الله ومعنى الإسلام هو

---

[1] - سعد الدين كليب ، البنية الجمالية في الفكر العربي الإسلامي، ص82.

[2] - حلمي مطر أميرة ، فلسفة الجمال، ص51 .

[3] - قطب محمد، التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، القاهرة، د ط 14 ، 1993، ص34.

[4] - الزنداني عبد المجيد، التوحيد، الجزء الأول ، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، د ط ، 2003 ،ص06.

الاستسلام لله بالتوحيد* والاعتياد له بالطاعـة والبـراءة من الشرك وأهله والعبادة هي التوحيد.[1] حيث قام الإسلام على الإيمان بالله رب العالمين وعلى وحدانيته أنه إله لا تشبيه له ولا مثال وهو أزلي خالد وهو عليم قدير و هو خالق الكون كله ولقد صور القرآن معاني الله سبحانه وتعالى وتمثل الإيمان في السعي إلى اكتشاف الله باستمرار أي سر الوجود الأزلي ولو أردنا أن نعرف منبع التصور الإسلامي للتجريد نجده ينبع " من التصور الإسلامي للوجود الذي يرجعه للوحدانية المطلقة لله سبحانه وتعالى الغير متخيل، فالتصور الإسلامي في التجريد يخرج عن الإطار الحسي المادي البحت أنه قائم على ثوابت غيبية في الوحي الإلهي .[2] ولهذا فالمعنى المثالي لله سبحانه وتعالى جعل المؤمنون يسعون إلى معرفته باستمرار من خلال مخلوقاته ومن خ ـلال تجلياته وعلى ه ـذا الأساس كانت وح ـــدانية الله هي غاية الفلسفة الإسلامية التوحيدية.

عند المتكلمة: اهتمت فرقة المعتزلة و الأشاعرة وغيرها من الفرق بالجدل الفكري الذي نشأ حول مسألة التوحيد ومسألة الحسن والقبح وأفعال العباد و ... إلخ ولعل هذا يعود إلى تلك الأحداث التي برزت في كيان المجتمع الإسلامي بسبب الفتوحات الإسلامية حيث اختلط الفكر الإسلامي القائم على الامتزاج بين

---

[1] - عبده مصطفى، مدخل إلى فلسفة الجمال.محاور نقدية وتحليلية وتأصيلية . الناشر مكتبة مدبولي القاهرة؛ط1999،2 ،ص134

[2] - عيسى العواودة حسن محمود، فلسفة الوسيطية الإسلامية و التجريد في العمارة الاسلامية، ، حالة دراسة الوحدات الزخرفية الإسلامية، أطروحة ماجيستر، ج امعة النجاح الوطنية،نابلس،فلسطين، 2009

* التوحيد: Monotheisme

هو الإيمان بإله واحد لا إله غيره خالق الكون كله. لا صورة و لاشكل ولا هو بالجوهر ولاهو بعرض وهو على الضد من الثنائية (dualisme) وتعدد الآلهة (poly theim). أ

أ- ثروة عكاشة، المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية، مكتبة بيروت.ط1 ،1990،ص527.

إن التوحيد هو في المقام الأول مصطلح تاريخي متعارض مع شرك ويعني الإعتقاد بأنه لا يوجد سو إله واحد متميز من العالم. ب

ب- أندريه لالاند، الموسوعة الفلسفية، المجلد الثاني، تعريب خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت،باريس،د ط، د؛ت ص 835.

للتوحيد معنيين :

الأول: هو القول بأن الله تعالى واحد لايوجد في ذاته تغيير ولا كثرة وليس له أجزاء تجتمع فيقوم منها بل هو واحد من جميع الوجوه.

الثاني: هو القول بأنه واحد لا شريك له مباين للعالم ومدبر له لأن الوجود الذي يوصف به لايمكن أن يكون لغيره خلفا للثنوية القائلين بالهين أو أصحاب التكفير القائلين بتعدد الألهة لذلك قيل أن التوحيد هو معرفة الله تعالى بالربوبية و الإقرار بالوحدانية ونفي الأنداد عنه جملة ومعنى الوحدانية أن للحق يبحانه وتعالى كمالا لايشاركه فيه غيره وانه منفرد بالإيجاد والتدبير بلا واسطة ولا معالجة وأنه لا مؤثر سواه. ت

ت- صليبا جميل، المعجم الفلسفي، الجزء الأول، ص361.

وتوحيد الله معناه إعتقاد أنه ألٰه واحد، لا شريك له ونفي المثل و النظير عنه و التوجه إليه بالعبادة وإذا قيل اله واحد أو أحد كان معنى ذلك إنفراده بما له من ذات وصفات وعدم مشاركة غيره له فيها فهو واحد في إلهيته فلا إله غيره و واحد في ربوبيته فلا رب سواه و واحد في كل ما ثبت له من صفات الكمال التي لا تنبغي إلا له سبحانه. ث

ث- القاسمي محمد جمال الدين، دلائل التوحيد،دار النفائس،دمشق،سوريا،ط1،1991،ص49.

العقل والوحي بأفكار غربية طفحت على سطح الفكر الإسلامي مما جعل الأمور تختلط ومن هنا تجرد العقل الإسلامي ليبطلها ويرد على من يريدون هز كيان الوحي بأفكار مشوهة ." لقد أثارت الآيات القرآنية التي تشير إلى الاستواء على العرش من سورة الأعراف **"الآيات:05 و20 و54"** والآيات التي تشير إلى رؤية الله يوم القيامة **الآية"22"من سورة القيامة** هذان شاهدان بارزان على هذه الآيات المنطوية على التشبيه أو التجسيم حملت علماء الكلام على التشاور والجدل فيما بينهم وتأويلها وكان واصل عطاء قد أولها وأعطاها تأويلا يضمن تنزيه وتبرئة الله عز وجل من الجسمانية دون تجريدها من مضمونها العقلي."[1]

المعتزلة: لقد ركزت هذه الفرقة الكلامية على دراسة موضوع الوجود الإلهي أو ما يتصل بالإلـه الواحـد الأحـد أو ما يعـرف بالبحـث المتعلق بالله تعالى و المنـزه عن المادة والصورة و الجسم و العرض و عن الجهة و المكان ولسنا نود صرف وقت آخر في تتبع كل الأفكار التي جاءت بها فرقة المعتزلة بل ما يهمنا هنا هو موقفها من الجمال بصفة عامة و الفن بصفة خاصة الذي عبروا عنه بطريقة تجريدية، يقول عفيف بهنسي: "أن المعتزلة رفضوا تشبيه الله وتصويره إلا أنهم لم يرفضوا التصوير ألتشبيهي.[2] لقد تعرضوا لموضوع الجمالية ورأوا أن الآيات التي تتعلق بصفات الله و التي تتعلق بالتشبيه لابد أن تؤول وتفهم فهما صحيحا لأن كل نص يكمل النص الآخر ولأن العقل لا يسلم بظاهرها الذي من اعتقده خالـف العقيـدة التي تدعـوا إلى الوحدانية الصافيـة ولأن التسليم بظاهر النص بدون دليل فهذا غير مقنع للعقل الذي يبحث في ما وراء الأشياء والواقع ."[3] وعلى هذا الأساس تتفق آراؤهم على أن هناك نوعين من الجمال: الجمال الحسي والجمال السامي فالأول يدرك بالحواس كالبصر للرسم والصورة و السمع للموسيقى و الشعر والثاني يدرك بالعقل و القلب وسواء أدرك هذا الجمال بالحواس أو بالعقل أو بالقلب فهو في النهاية يعبر عن ذات الله و وحدانيته وكماله وجلاله.[4]

لقد خاضت المعتزلة في مضمار الصفات الإلهية وخلصوا في آخر المطاف إلى أن الله عز وجل خفي الذات خفي الفعل ومن هنا قالوا بتنزيه الله من كل تشبيه وذهبوا إلى نفي رؤية الله تعالى بالأبصار في دار القرار، ونفي التشبيه عنه من كل وجه وجهة ومكان وصورة وتحيزا و انتقالا و زوالا وتعبيرا و تأثرا.[5] ويؤكدوا المعتزلة: على أن من قال إنما يحسن منا ويقبح منه ما يقبح منا فقد شبه الخالق بالخلق

---

[1] - فخري ماجد، تاريخ الفلسفة الإسلامية، الدار المتحدة للنشر، الجامعة الأمريكية، بيروت، د، ط، 1974، ص377.

[2] - بهنسي عفيف، الفكر الجمالي عند التوحيدي، ص18.

[3] - مكرم سالم عبد العالي، الفكر الإسلامي بين العقل و الوحي، دار الشروق، بيروت، الطبعة الأولى، 1982 ،ص38.

[4] - لعرج عبد العزيز، المرجع السابق ، ص16.

[5] - بدوي عبد الرحمان، مذاهب الإسلاميين،المعتزلة،الأشاعرة،الإسماعيلية،القرامطة،الناصرية، دار القلم للملايين، بيروت، د ط،1997، ص48.

ومن قال بوصف البارئ تعالى بما يوصف به الخلق أو يوصف الخلق بما يوصف به البارئ تعالى فقد اعتزل عن الحق .[1] إن المعتزلة أرادوا أن يجعلوا من العقل معيار لتأويل النصوص القرآنية، ولاسيما الآيات التي تتعلق بصفات الله لكي يتم تجريدها من كل تشبيه لأن الله واحد لا شريك له معتمدين على الآية الكريمة التي يقول فيها الله عز وجل :(لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ وَهُوَ السَّمِيعُ البَصِير) ومن هنا حاول رجال المعتزلة أن يربطوا العقل بالجمال من خلال جعل العقل هو معيار القيم الجمالية فحب الجمال المنزه عن كل عرض نفعي [الجمال المجرد] هو مكان يصبو إليه المعتزلة وغيرهم لأن :" الأصل في الصورة المجردة هو التجرد وهذا كون الصورة المجردة أجمل من الصورة المتجسدة فالصورة في تجريدها تبقى محافظة على طبيعتها الروحانية دون أن تتلوث بالمادة.[2]

أي أن الجمـ ال المنـزه [المجرد] هو ما يرتبـط بالصـورة التـي هـي كاملـة بالضـرورة فالجمال الحسي، هو الجمال الظاهر المدرك بالحواس لأنه يتعلق بالأجسام، أما الجمال السامي [المجرد] هو الجمال الباطني الذي لا يدرك إلا بالعقل ولهذا فالمعتزلة:" أرادوا أن يربطوا الجمال بالعقل والشرع معا، لأن المعارف كلها معقولة بالعقل واجبة ينظر العقل إلى الحسن والقبح كصفتان ذاتيتان."[3]

وبما أن القرآن صرح في دلالته على وحدانية الله فكان من الضروري إنكار الصفات والتوحيد بينها وبين الذات ولهذا جاء المعتزلة بالقول بضرورة تنزيه البار ئ تعالى من كل تشبيه، وبدحض الآراء التي تشوب وحدة الله المطلقة و التنزيه الكامل وعلى هذا الأساس فقد حاربوا بعنف كل ما تحمل على التشبيه أو اعتبار صفات في الله، وهكذا حكموا العقل في أمور كثيرة فاتفقوا :" على أن الإنسان قادر بعقله على التميز بين حسن الأشياء وقبحها وعلى التفر قة بين الخير والشر وقالو ا بالصلاح للأصلح."[4] ومن هنا ينبغي أن نفهم أن المعتزلة عندما خاضت في الصفات الإلهية انتهت إلى القول بالتجريد والتوحيد وتلك هي خلاصة أفكارها في الجمال والفن واعتبرت أن الجمال المطلق يكون لله عز وجل.

الأشاعرة: تأثـر مذهبهـم فـي حيـاة المسلميـن الفكريـة إلـى عصرنـا هـذا ولعـل هـذا يظهر في بصمـاته التـي صبغت فن التصويـر الإسلامـي فهم لم يختلفـوا عن المعتزلـة في دعواهـم " بالتنزيه لله من الصفات وهذا ما يترجم في فن التصوير بالتجريد ."[5] وما يؤكد هذا هو أن أبو الحسن الأشعري يؤمن بالنص من غير تأويل وفي نفس الوقت يستعمل كل طاقات عقله ليدافع عن البارئ تعالى الذي لا تشبهه

---

[1] - الشهر ستاني أبي الفتح محمد بن عبد الكريم، الملل والنحل، المكتبة العصرية ، صيدا، بيروت، د،ط، 2005، ص14.

[2] - سعد الدين كليب، المرجع السابق ، ص195

[3] - خلف بشير ، الجمال فينا ومن حولنا ، دار الريحانة ، القبة ، الجزائر، د،ط، 2007، ص.82.

[4] - علي أحمد ، تاريخ الفكر العربي الإسلامي، منشورات جامعة حلب، كلية العلوم الإنسانية ، سوريا ، د ط ، 1997، ص73.

[5] - سناء خضر، المرجع السابق ، ص242.

المخلوقات، لأن: "خالقها هو الله، الذي لا إله إلا هو واحد لا شريك له فرد صمد لم يتخذ صاحب ولا ولد وأن محمد عبده ورسوله أرسله بالهدى ودين الحق، ويتقيدون بقوله عز وجل :(لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ وَهُوَ السَّمِيعُ البَصِير)[1].

وعلى ضوء هذا أعتقد أنه من الصواب توضيح وجهة نظر الأشاعرة في الجمال، لأن الجمال الإلهي ظل مصدرا ثريا للدراسات الجمالية القيمة عند الأشاعرة خاصة ما يتعلق بجمال الذات وجمال الصفات وجمال الأفعال وجمال الأسماء، فالأ شاعرة كفرقة كلامية اهتمت بمسألة الحسن و القبح وبرز أبو الحسن الأشعري ممثلا لها و الذي تاب بعد قوله بخلق القرآن ....إلخ. فأعلن أن الله لا يشبهه شيء ولا يشبه شيئا وليؤكد هذا قال :" لأنه لو أشبهها لكان حكمه في الحدث حكمها ولو أشبهها لم يخل من تشبهها من كل الجهات أو من بعضها.[2] من هنا ناد أبو الحسن الأشعري بالتنزيه و رفض التشبيه لله، الذي ظهر عند الشيعة و يقول أيضا الخياط :" إن الروافض قالت أن الله عز وجل ذو قد وصورة واحد يتحرك ويسكن ويدنو ويبعد ويخفى ويثقل وأن علمه محدث وأنه كان غير عالم فعلم ."ولاشك أن هذه المعتقدات انتقلت إلى المسلمين عن طريق اليهود القائلين بالتشبيه و التجسيم فقد كان الثرات اليهودية مليئة بالصور والتشبيهات والقول بالتشبيه أكثر ما نجده في فرقة الشيعة الغالية.[3]

ومن المحتمل أن يكون ما قال به الشيعة كان سببا في قول الأشاعرة بالتنزيه وبال تجريد ويؤكد د.محمد علي أبو ريان من جهته :" أن النزعة إلى التجربة للوصول إلى البسائط الأولية واستخدامها في الزخارف ذلك أن التحليل الظاهر عند المسلمين تمثلت في اتجاه الأشاعرة إلى المذهب الذري الذي انقسم فيه الوجود إلى ذرات لا يربط بينها سوى الله تعالى ول هذا نجد بصمات المذهب الأشعري على فن التصوير الإسلامي."[4]

ونفهم من هذا أن الأشاعرة عملوا بمبدأ أن الواجبات كلها بالسمع والمعارف كلها بالعقل فمن الواجب أن نمتثل لقول الله تعالى (لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ وَهُوَ السَّمِيعُ البَصِير) فالله واحد عالم بذاته وصفاته وكل شيء في هذا العالم، ويقول في هذا الشأن أبو الحسن الأشعري :" الله واحد لأن الاثنين لا يجري تدبيرهما على نظام ولا يتسق على أحكام ولا بد أن يلحقهما العجز أو واحد منهما ، لأن إحداهما إذا أراد أن يحي إنسان وأراد الآخر أن يميته لم يح ن أن يتم مرادهما جميعا، وإن تم مراد أحدهما دون

---

[1] - مكرم سالم عبد العالي، المرجع السابق، ص41.

[2] - بدوي عبد الرحمان، مذاهب الإسلاميين، المعتزلة، الأشاعرة، الإسماعيلية، القرامطة، الناصرية، ص537.

[3] - أبوحلتم نبيل خليل، الفرق الإسلامية فكرا وشعرا، دار الثقافة، بيروت، الطبعة الأولى، 1990،ص41.

[4] - أبو ريان محمد علي، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، ص242.

الآخر وجب العجز لمن لم يتم مراده منهما والعاجز لا يكون إلهاً ولا قديما فدل ما قلناه على أن صانع الأشياء واحد."[1]

وهكذا يصل الأشـــاعرة إلى أن العقل لا يحـسن ولا يقـبح ولا يقتضي ولا يوجب، فالواجبات كلها سمعية والعقل لا يوجب شيئا ولا يقتضي تحسينا ولا تقبيحا فمعرفة الله تعالى بالعقل تحصل وبالسمع تجب وهكذا استطاعت الأشاعرة أن تضع بأفكارها أسس للفن الإسلامي تتجلى في أن موضوع الفن الإسلامي هو بالضرورة موضوع غيبي ورح ي ووجودي يعبر عن جوهر الكون وهو الله بطريقة مجردة لا حاجة فيها بالفنان إلى تجسيد هذا الكون .

عند الفلاسفة: تأثر الفلاسفة المسلمين بالقرآن في توفيقهم بين الدين والفلسفة وتطرقوا إلى القيم الإنسانية العليا التي هي الحق والخير والجمال وجعلوها هدفا أسمى في هذا الوجود يسعى الإنسان في كل عصر وأينما وجد إلى إدراكها وبلوغه ا وتحقيق مضامينها وبناء الحياة على أساسها وهكذا اهتم الفلاسفة المسلمون اهتماما بالغ الأهمية بتحليل الجمال وتنظير الفن لتأثرهم البالغ بالعقيدة الإسلامية رغم أن هناك تأثر بالفكر الجمالي الإغريقي . **الفرابي:**[873م. 953م] يؤكد أن الجلال الإلهي فوق كل جلال لأن جوهره وهو الكمال المطلق فوق كل كمال فالفرابي ينظر إلى الكمال " من منظور الجوهر والعرض حيث أن الكمال الإلهي كمال بالجوهر ".[2] والجمال الإلهي حسب الفرابي غير قابل للإدراك فهو يعلو على الإفهام و يستعصى على التحديد و الشعر عند الفرابي لا يبلغ كماله إلا بالموسيقى .[3] واللذة في رأي الفرابي تحصل أكثر بأن يدرك الأجمل والأبهى والأزين بمعنى آخر أي إدراك الأتقن والأهم ومن هنا كان معيار الكمال عند الفرابي مرتبط بفلسفته المثالية.

فالجمال في كل موجود حسب الفرابي هو أن يوجد وجوده الأفضل ويحصل كما له الأخير.[4] وهكذا نجد تصور الفرابي للجمال هو تصور مجرد غايته بلوغ الجمال المطلق ويقول في الشأن :" الجمال والبهاء والزينة في كل موجود هو أن يوجد وجوده الأفضل ويبلغ كماله الأخير، وإذا كان الأول وجوده الأفضل الوجود فجماله فائت لجمال كل ذي جمال وكذلك زينته وبهاؤه وجماله بجوهره و ذاته وذلك في نفسه وبما يعقله من ذاته .[5] ويتضح هنا أن جمال وبهاء وزينة الكائن أو الشيء لا تتم إلا باستكمال وجودها الأفضل بمعنى آخر إلى أن نصل إلى أفضل مستوى نستطيع الوصول إليه، وبما أن الله كامل

---

[1] - بدوي عبد الرحمان، مذاهب الإسلاميين، المعتزلة ، الأشاعرة ، الإسماعيلية، القرامطة ، الناصرية، ص 538.

[2] - سعد الدين كليب ، المرجع السابق ، ص145.

[3] - المرجع نفسه، ص177.

[4] - خلف بشير، المرجع السابق، ص79.

[5] - كريب رمضان، المرجع السابق، ص58.

فإن بهاءه وزينته تامتين لا تحتاجان إلى استكمال كما يمكن أن نفه م فيما قاله الفرابي عن الجمال هو أن كل موجود له جماله الخاص به ويرى الفرابي أن الموجود الأول هو الله وجماله أسمى من كل جمال موجود، ويعتبر الفرابي أن الموجود الأول {الله} جل جلاله لا يمكن تجسيده وتمثيله وبهذا ندرك النظرة التجريدية لدى الفرابي والمتمثلة في ك ونها ذات وجهة دينية، ويؤكد في كتابه [التنبه على السعادة :]إن الصانع صنفان صنف مقصوده تحصيل الجميل وصنف مقصوده تحصيل النافع و الصناعة التي مقصودها تحصيل الجميل فقط هي التي تسمى الفلسفة و لما كانت السعادة إنما تنالها من كانت من الأشياء الجميلة فنية وكانت الأ شياء الجميلة إنما تصير فنية بصناعة الفلسفة .[1] وهكذا يربط الفرابي بين الفن و الفلسفة في إطار جمالي محكم لأن العظمة والجلالة والمجد في الشيء إنما تكون بحسن كماله".[2]

والذي يريد الفرابي الوصول إليه من خلال نظرته الجمالية هو أن الكمال الإنساني هو كمال بالعرض بينما الكمال الإلهي هو كمال بالجوهر ولهذا فأهمية الفلسفة عند الفرابي تكمن في الكمال العقلي المجرد الذي يتأسس على ما هو عقلي فلسفي، فالفرابي يفسر الجمال على مبدأين، الموجود الأول و السبب الأول فالموجود الأول هو السبب الأول لوجود سائر الموجودات كلها ويقول ا لفرابي:" فأما الأشياء الكائنة عن الأول فأفضلها بالجملة هي التي ليست أقسام ولا هي من الأجسام.[3]

وهكذا نصل إلى استنتاج مفاده أن الفرابي جعل من الكمال محورا و جوهرا للقيمة الجمالية فما هو كامل هو جميل أو جليل بالضرورة، لأن الجمال "شأنه شأن باقي القيم الروحية العليا مثل الحق و الخير والجمال، فالجمال المرئي في العالم الحسي ليس سوى تجسيد للجمال الإلهي أو الجمال العقلي.[4] و الكائنات تستمد جمالها بمحاولة تشبهها بالله وبصفاته إلا أنها لا تستطيع بلوغه الجمال الأول أو الجمال التام كما أن أعلى وأسمى مراتب الجمال عند الفر ابي تتمثل في الحق و الخير وما على الإنسان إلا التركيز على الجمال الإلهي [المطلق] وهذا التركيز هو عزل بقية العناصر الأخر لأن معرفتنا لله كما يرى الفرابي تتم عن طريق الاســتدلال من الموجودات التي صــدرت عنه وهذا أوثق من معرفتنا به مباشـرة، فمن الواحد الأعظم يصدر العالم وذلك حين يتعقل هذا الواحد {الله} ذاته فالأصل إذا هو علم الله لا إرادته فعند الله منذ الأزل صور الأشياء ومثلها.[5] وهكذا يعلن الفرابي من خلال آرائه هذه أن الغاية الغاية من الفن هي الوصول إلى الفن الخالص الذي يعبر عن واقع مطلق ويدرك هذا بالعقل [التعقل] و

---

[1] - الشيباني عمر التومي، المرجع السابق ، ص86.

[2] - سعد الدين كليب ، المرجع السابق ، ص ص81 ،82.

[3] - سعد الدين كليب ، المرجع السابق ، ص122.

[4] - حلمي مطر أميرة، فلسفة الجمال، ص30.

[5] - توفيق سعيد، تهافت مفهوم علم الجمال الإسلامي، دار الثقافة للنشر و التوزيع، القاهرة ، ط1، 1993،ص35.

الذي يريد الفرابي الوصول إليه من خلال نظرته الجمالية هو القول بالتجريد خاصة ما يتعلق بالجمال الإلهي، ولعل حديثه عن مدينته الفاضلة يمكن اعتباره مثلا أعلى في الجمال الاجتماعي .

ابن سينا: [توفى 428 هـ] أما رأيه في الجمال يشبه رأي الفرابي فهو ينطلق فهمه لل جمال من الجمال العقلي المقترن باللذة السرميدية ويظفر المرء بهذا الجمال عندما يتخلص من عوارض البدن ويتصل بالعقل الفعال {الله} أي أن الإنسان يستمد صفته بمحاولة تشبهه بالله "فالخير هو وجدان كل شيء كما لاقته اللائقة "[1]

ويرى ابن سينا أن الجمال في كل شيء هو أن يكون ما يجب، ويقول في ه ــذا الشأن:"كل جمال ملائم وخير مدرك محبوب ومعشوق ومبدأ إدراكه الحسن و الخيال والوهم والظن والعقل."[2]

والذي يمكن إدراكه مما قاله ابن سينا أنه لا يختلف من حيث الجوهر عن الفرابي في فلسفته وهذا ما يكشفه لنا قوله:" لايمكن أن يكون جمال أو بهاء فوق لأن تكون الماهية عقلية محضة خيرية محضة عريّة من كل واحد من أنحاء النقص.[3]

وهذا التعبير يقترب به من الفرابي في فهمه للجمال المطلق، ويقول أيضا : "فالواجب الوجود له جمال و البهاء و المحض وهو مبدأ جمال كل شيء ." فإدراك الجمال الأعلى يكون بخلاص النفس من أسرها المادي وعودتها إلى المحل الأرفع.[4]

ويقصد بالجمال الأعلى الجمال المطلق {الله} وهو في نظر ابن سينا و في مفهومه الوحداني أي {الله} غير قابل للتشبيه و يقول في هذا الشأن ابن سينا أنه غير داخل في جنس أو واقع تحت حد أو برهان برئ من الكم و الكيف و الأين والمعنى والحركة لا ند له ولا شريك ولا ضد..."[5]

ويشير ابن سينا إلى أن أول الموجودات عن العلة الأولى واحد بالعدد وذاته وماهيته وحده لا في مادة فليس شيء من الأجسام ولا من الصورة التي هي كمالات الأجسام بمعلـولات قريبة له و هو عقل محض لأنه صورة لا في مادة فالكمال الروحاني إذا كمال صوري لا مادة فيه و بذلك يكون هذا الكمال قد ترفع خطوة من هذا المنظور عن الكمال الإلهي الذي لا مادة ولا صورة له.[6] وهكذا نفهم أن ابن سينـا سينـا ونظرته إلى الجمال كانت موجهة إلى : الجمـال المجرد المتمثل في الجمال الإلهي أو الجمال

---

[1] - شطوطي محمد، المدخل إلى الفلسفة العامة ، دار طليطلة، الجزائر ، دون [ط ، ت] ، ص 123.

[2] - خلف بشير،المرجع السابق، ص76.

[3] - سعد الدين كليب ، المرجع السابق، ص82.

[4] - توفيق سعيد، المرجع السابق ، ص 36.

[5] - بهنسي عفيف، جمالية الفن العربي ، عالم المعرفة ، الكويت، د ط، 1990،ص88.

[6] - سعد الدين كليب ، المرجع نفسه ، ص101.

الأعلى الذي نصل إ ليه بواسطة جمال العالم المادي الذي هو انعكاس لهذا الجمال ويشير ابن سينا إلى أهمية المحاكاة في الفن يقول لذيذة وخصوصا عند الإنسان.[1]

ويظهر لنا أن ابن سينا تأثر بالقرآن الكريم بالقول بالجمال المجرد ويتجلى هذا في كونه أدرك أن في القرآن الكريم فصل بين الكائن ا لحق {الله} الذي ليس كمثله شيء والمخلوقات الكثيرة التي أبدعها بأمره المطلق، وليس هذه من الخاصة المميزة له [الموجود الأسمى] بل هناك خاصية ثانية هي رئيسية هي الوحدانية التامة ومثل هذه الوحدانية تنافي كل نوع من أنواع التركيب بما في ذلك تركيب الماهية و الوجود، ويقول ابن سينا في هذا الشأن :"أن إدراك الشيء هو أن تكون حقيقته حقيقة متمثلة عند المدرك يشاهدها ما به يدرك فإما أن تكون حقيقة الشيء بالخارج عن المدرك إذا أدرك فتكون حقيقة لا وجود له بالفعل في الأعيان الخارجية مثل كثير من الأشكال الهندسية بل كثير من المفروضا ت التي لا يمكن إن فرضت في الهندسة لا تتحقق أصلا أو يكون مثال الشيء مرتسما من ذات المدرك غير مباين له و هو الباقي، فالعقل عند ابن سينا عاجز عن إدراك الله.[2]

عند المتصوفة: إن الجمال الذي لفت اهتمام المتصوفة هو الجمال المطلق [الجمال المجرد] إنه الجمال الإلهي وأكثر المفسرين تحليلا للموقف الجمالي عند المسلمين يظهر مع الغزالي في مؤلفه إحياء علوم الدين الذي يظهر فيه أن الجمال الإلهي محبوب وليس للمخلوق في هذا الحب الروحي غاية أو إرادة سوى إرضاء المحبوب .حيث ظلت الذات الإلهية هي المبدأ والغاية عند الفلاسفة المتصوفين وأعتبر الكمال جوهر للجلال و الجمال كونهما يندرجان في جنس واحد.

أبو حامد الغزالي :[ت.505] لقد اقترن رأي الإمام أبو حامد الغزالي في نظرته الجمالية ببناء الفهم الأخلاقي الموحد على أساس وقيم ومعالم التخلق بأخلاق الله [المطلق] فهو بالقدر ذاته رؤية الجمال الحق والتحلي به وهي المقدمة التي تحوي في ذاتها وحدة الخير المحض والجمال المحض.[3]

وبهذا يكون الإمام الغزالي فسح المجال أمام تنوع أش ـــكال الجمال وتباين رجاته أو نسبيه تجلياته ومطلق مثاله، فجعل الجمال الظاهر من شأن الحواس و الجمال الباطن من شأن البصيرة فيقول:"الصورة الظاهرة و الباطنة والحس و الجمال يشملها وتدرك الصورة الظاهرة بالبصر الظاهر و الصورة الباطنة بالبصيرة الباطنة، فمن حرم البصيرة الباطنة لا يدركها ولا يتلذذ بها.[4]

---

[1] - سعد الدين كليب ، المرجع السابق ، ص122.

[2] - الكرويّ راجح عبد الحميد، المرجع السابق ، ص36.

[3] - خلف بشير، المرجع السابق ، ص77.

[4] - المرجع نفسه، ص76.

وهكذا يبين لنا الغزالي أن الجمال الموجود في المحسوسات وفي غير المحسوسات ويرى أن الجمال الذي يحقق لذة فهو الجمال المحبوب ويقول في هذا الشأن :" فكل ما في إدراكه لذة وراحة فهو محبوب عند المدرك وما في إدراكه ألم فهو مبغوض عند المدرك [...] فإذا كل لذيذ محبوب عند المتلذذ به ومعنى محبوبا أن في الطبع ميلا إليه ومعنى كونه مبغوضا أن في الطبع نفرة عن ه فالحب عبارة عن ميل الطبع إلى الشيء الملذ و البغض عبارة عن نفرة عن المؤلم المتعب.[1]

فالغزالي يدافع عن الجمال من خ ــلال محبة الجميل و الج ــمال في الوجود ع ـموما عند الغزالي هو الميل للمعاني الباطنية أكثر من الميل للمعاني الظاهرة و يقول في هذا الش ـأن:" فشتان بين ما يحب نقشا مصورا على الحائط لجمال صورته الظاهرة وبين من يحب نبيا من الأنبياء لجمال صورته الباطنة.[2] فالغزالي وموقفه من الجمال وتفسيره له مرتبط بالجمال الإلهي لأن الموجودات العقلية والحسية ما هي إلا امتداد للجمال الإلهي وما هي إلا أثر من آثاره.[3]

والذي يقصده الغزالي هو الجمال المجرد وربما هذا ما عبر عنه عبد الفتاح رواس قلعة عندما قال:" فالجمال ليس إحساسا باللذة الحسية الأرضية فحسب، و إنما هو إحساس صاعد نحو الأعلى فعندما يشاهد المرء وجها جميلا أو زهرة بديعة اللون أو الرائحة أو يسمع خرير المياه يقول له وجه يوحد الله أو هذه زهرة رائحتها تسبح الخالق.[4]

لقد أورد الغزالي في كتابه المحبة والشوق و الأنس والرضا عن حب الإنسان لله بعد إيمانه به ذلك في حديثه عن حب كل جميل لذات الجمال و الذي ينقسم عنده إلى نوعين من الجمال، جمال الصورة الظاهرة المدركة بعين الرأس[نور البصر] وجمال الصورة الباطنة المدركة بعين القلب [نور البصيرة] فالأول يدركه الصبيان و البهائم والثاني يدركه أرباب القلوب فالجميل المطلق هو الواحد الذي لا ضد له[...] الصمد الذي لا منازع له . الغني الذي لا حاجة له . القادر الذي يفعل ما يشاء ويحكم ما يريد [...] ويستدل الغزالي من القرآن الكريم قوله عز وجل :(وَالَّذِينَ آمَنُوا أَشَدُّ حُبًّا لِلَّهِ) الآية 165 من سورة البقرة.[5]

---

[1] - عز الدين إسماعيل، المرجع السابق ، ص125.
[2] - لعرج عبد العزيز، المرجع السابق ، ص25.
[3] - سعد الدين كليب ، المرجع السابق ، ص86.
[4] - توقيف سعيد، المرجع السابق ، ص67.
[5] - لعرج عبد العزيز، المرجع السابق ، ص25.

يؤكد الغزالي أن حب الجمال المنزه عن كل غرض نفعي [الجمال المجرد] هو الهدف الأسمى المرجو من كل جمال، ويقول :" إن أسباب المحبة هي حب كل ج ميل لذات الجمال ". بمعنى أن حب الجمال المجرد من الأعراض هو حب الشيء لذاته [إنه الجمال المجرد].[1]

وعن هذا البناء المعرفي الموغل في التجريد عبر أبو حامد الغزالي عن موقفه في الجمال المطلق المجرد من المادة و العوارض الحسية لأن الجميل عند الغزالي ليس جميل لذاته فقط وإنما هو جميل بما يحدثه من أثر، لقد كان البحث عن الكمال في فكر الغزالي مطلبا جماليا ولا يخفى أن الغزالي قد أوضح موقفه من الجمال الذي غايته تتمثل في بلوغ المحبة الإلهية وحقائق التوحيد لهذا كان الغزالي من الداعيين إلى التنزيه وفي هذا يقول :"وأنه ليس بجسم مصور، ولا جوهر محدود مقدر، وأنه لا يماثل الأجسام في التقدير وقبول الانقسام، و أنه ليس بجوهر ولا تحله الجواهر، ولا بِعَرَض ولا تحله الأعراض، بل لا يماثل موجوداً ولا يماثله موجوداً (لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ وَهُوَ السَّمِيعُ البَصِير) الآية11 الشورى ."[2]

ولعلنا نلاحظ أن الغزالي كيف يؤكد على تفاعل الحواس مع القلب و العقل بقوله يدرك الجمال الحسي بالبصر و السمع وسائر الحواس أما الجمال الأسمى فيدرك بالعقل والقلب أما إذا كان الجمال يتناسب مع الخلقة وصفاء اللون فإنه يدرك بحاسة البصر و إن كان الجمال بالجلال والع ظمة وعلو الرتبة وحسن الصفات والأخلاق وإرادة الخيرات لكافة الخلق وإفاضتها عليهم على الدوام فيدرك بحاسة القلب.[3]

وهكذا أثبت الغزالي أن القلب أشد إدراكا من العين، فالقلب يدرك الأمور الشريفة الإلهية وأن المثل الأعلى للجمال هو الله سبحانه وتعالى أكمل الجمال وأع لاه أو ما يسمى بالجمال المطلق .[4] ويقول في هذا الشأن:" والقلب أشد إدراكا من العين و جمال المعاني المدركة بالفعل أعظم من جمال الصورة الظاهرة للإبصار ، فتُكون لا محالة له لذة القلب بما يدركه من الأمور الشريفة الإلهية التي تجل عن أن تدركها الحواس أتم و أبلغ."[5]

---

[1] - سعد الدين كليب ، المرجع السابق ، ص242.

[2] - الإمام أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين،المجلد الأول،العبادات،عبد الله الخالدي،شركة دار ا لأرقم بن أبي الأرقم للطباعة و النشر و التوزيع ، بيروت ، لبنان ، دون [ط ، ت]، ص 134.

[3] - كريب رمضان، المرجع السابق ، ص57.

[4] - سناء خضر، المرجع السابق ، ص166.

[5] - الإمام أبو حامد الغزالي، أحياء علوم الدين ، الجزء الرابع،دار المعرفة ، بيروت ، لبنان ، 1982 ، ص255

فالقلب [الوجدان] هو قوة إدراك الجمال المعنوي [الجمال المجرد] الذي يتصل بالصفات الباطنة وأداة إدراكها القلب فهو قوة إدراك الجمال في المعنويات وأيضا نجد الغزالي يميز بين القلب والعقل. فالمعقولات حسب رأيه تولد لذة في العقل وأن هذه اللذة مردها إلى جمال الم عقول و جمال الصفات الباطنة يردها إلى الوجدان.[1] ويقول أيضا: "كل شيء فجماله وحسنه أن يعبر جماله اللائق به، الممكن له، فإذا كان جميع كمالاته الممكنة حاضرة فهو في غاية الجمال، وإن كان الحاضر بعضها فله من الحسن و الجمال بقدر ما حضر فالفرس الحسن هو الذي جمع ما يليق بالفرس من هيئة وشكل ولون وحسن عدو وتيسر وكر وفر عليه، والخط الحسن كل ما جمع ما يليق بالخط من تناسب الحروف وتوازنها واستقامة ترتيبها وحسن انتظامها، ولكل شيء كمال يليق به وقد يليق بغيره ضده فحسن كل شيء في كماله الذي يليق به."[2]

والذي نصل إليه أن الغزا لي استطاع بأفكاره الجمالية ذات النظرة الصوفية أن يوضح أهمية الجانب النظري في فلسفة الجمال و الفن عند العرب والمسلمين و أوضح أهمية الفكر الروحي ومدى علاقته بقيم الجمال وأثر ذلك في تطوير الفنون .[3] .كما أن الغزالي في موقفه من الجمال جعله مرتبط بحياة الناس في الدنيا والآخرة وارتباطهم بالله المبدع الخالق وبذلك نلاحظ كيف وضح الغزالي التكامل بين الخلق و الإبداع في الذات الإلهية، لأن جمال الشيء فيما يرى الغزالي ناجم عن حضور كماله اللائق به الممكن له، فإن كانت كمالاته الممكنة حاضرة بأجمعها فهو غاية الجمال وإذا كان الحاضر بعضها فله الجمال بقدر ما حضر . ويقول أيضا في : "معنى الحسن و الجمال اعلم أن المحبوس في مضيق الخيالات والمحسوسات ربما يضن أنه لا معنى للحسن و للجمال إلاّ تناسب الخلقة والشكل وحسن اللون وكون البياض مشرد بالحمراء، و امتداد القامة إلى غير ذلك مما يوصف من جمال شخص الإنسان، فإن الحسن الأغلب على الخلق حسن الإنصار وأكثر التفاتهم ".[4]

وهكذا يكون الغزالي قد وضح كل ما يمكن أن يقال حول لذة الجمال و الطريقة المثلى لبلوغ هذا الجمال مميزا بين القلب و العقل جاعلا القلب أشد عمقا وتبصرا من العقل لأنه لا يخدع للشكل أما ال عقل فقد يخدع بهذا خاصة المحسوسات أما القلب فيعنى بالأثر و المعنى الخفي ويتوصل إلى إدراك الأسرار الحقيقية خلف هذا الشكل لأن لكل شكل قيمته التي تليق به وهذا هو الكمال.

---

[1] - أبو ريان محمد علي، المرجع السابق ، ص26.

[2] - الإمام أبو حامد الغزالي، المصدر السابق ، ص258.

[3] - إياد محمد صقر، المرجع السابق ، ص141

[4] - الإمام أبو حامد الغزالي، المصدر نفسه، ص298.

عند محي الدين ابن عربي: ارتبط التجريد عند ابن عربي بالجمال الإلهي [الجمال المطلق] فابن عربي اعتبر أن الكمال لا يكون إلاّ لله وحسب لأنه كمال لا يقبل الزيادة والكمال الذي يقبل الزيادة و النقصان هو كمال الإنسان، فالكمال المطلق خاص بالله وحده .[1] ويعبر ابن عربي عن هذا الكمال [الجمال الإلهي] بقوله:

سبحانه وتقدست أسماؤه وعن الزيادة جل و النقصان

وعلق د.غلاب عن المعرفة من وجهة نظر ابن عربي وهي تعبير فكري يعكس آراء ابن عربي في مفهوم التجريد" أن العقل مؤلف من قوتين دنيا وهي التي تعتمد على الحس والخيال، وعليا وهي التي تعقل المجردات لذاتها دون أي افتقار إلى الصورة المنتزعة من المحسات والتي ه ي مأتى المفاهيم الجزئية وأن القوة الدنيا لا تدرك الإله البتة بينما العليا تستطيع أن تتعقله وأن توقن بوجوده و وحدانيته وكماله المطلق.[2] ومن هذا التعليق نفهم كيف استعمل ابن عربي التجريد ولعل هذا هو سبب لجوئه إلى الرمز خاصة في ديوانه ترجمان الأشواق كما أن ابن عربي يعتبر أن القوة العليا هي التي تستطيع تعقل الكمال الإلهي المطلق.[3] ويقول ابن عربي عن الإنسان:

وتحسب أنك جرم صغير وفيك انطوى العالم الأكبر

فالإنسان حسب ابن عربي لا قيمة له في حساب الكون إلا بما انطوى عليه من جوهر والله هو الجوهر بذاته. ويرى أن هناك نوعين من الجمال المطلق و الجمال النسبي فالأول لا سبيل إليه فهو جمال الألوهية بذاتها ثم الجمال المقيد [النسبي] جمال الإنسان وجمال موجودات العالم التي نعاينها ويعتبر جمال المرأة هو أكمل جمال ولأن جمالها نسبي فهو أكمل مجالي الجمال المطلق وهذا هو الجمال الذي يعشقه ابن عربي كما أنه ليس مجلي للشهوة بل رمز لجمال الألوهية المطلق، ولهذا فعشق المرأة هو في الحقيقة عشق لله عشق للجمال المطلق ويقول في هذا الشأن :" ليس في العالم المخلوق أعظم قوة من المرأة بسبب لا يعرفه إلاّ من عرف فيما وجد العالم وبأي حركة أوجد ه [...] وكل ملك خلقه الله من أنفاس النساء هو أقوى الملائكة، فإنه من نفس الأقوى ."[4] وبهذا يضع ابن عربي المرأة في مرتبة عالية إذ يجعلها مصدر للقوة النورانية [نورانية الملائكة] وتصبح بكل ما تحمله من تجليات، رمزا للإبداع الروحي على المستوى الكوني .

---

[1] - سعد الدين كليب ، المرجع السابق ، ص89.

[2] - الشيباني عمر التومي ، المرجع السابق ، ص166.

[3] - بهنسي عفيف، جمالية الفن العربي ، ص59.

[4] - إبن عربي ، الفتوحات المكية، الجزء الثاني ، دار الفكر ، بيروت ، دون[ط، ت]، ص 466.

أما نظرة ابن عربي للجمال الإلهي المطلق تظهر في تفسيره للجمال الذي انطبعت به صور الموجودات جميعا فذلك لكونه تعالى جميلا إذ أنه اتسم بالجمال الإلهي وصف نفسه تعالى كما جاء على لسان رسول الله صلى الله عليه و سلم إن الله جميل يحب الجمال ."[1] إنه سبحانه وتعالى ليس م علولا لشيء و لا علة بل هو موجود بذاته والعلم به عبارة عن علم وجوده فان الله سبحانه وتعالى لا يشبه شيئا ولا يشبهه شيء ويعترف ابن عربي أن الجمال المطلق يظهر بإظهار الحق تعالى له في صورة الموجودات جميعا على حبه لها ولهذا نفى القبح عن الحق ووصفه بالجمال بما وصف به تعالى نفسه وبما أوجده فقال:" فما ثم إلا جمال فإن الله ما خلق العالم إلا على صورته وهو جميل فالعالم جميل وهو سبحانه يحب الجمال ومن أحب الجمال أحب الجميل ومن أحب الجميل أحب العالم فالعالم كله جمال ذاتي وحسنه عين نفسه وهكذا يتدرج ابن عربي من مرتبة إلى مرتبة حتى يصل إلى الجمال الأعلى [المطلق] هو الجمال الإلهي الكامل الذي رأى العارفون فيه إلا صورة الحق وهو سبحانه الجميل والجمال المحبوب لذاته فهو التجلي في كل وجه والمطلوب في كل آية والمنظور إليه بكل عين والمعبود في كل معبود.[2]

فالجمال الذي يقصده ابن عربي هو الجمال الإلهي إنه الجمال الروحاني [المطلق] المنزه عن كل تشبيه المجرد عن كل صفة، ومن هنا يظهر لنا أن ابن عربي قد تأثر إلى حد بالفرق الكلامية وبمذاهبهم وأساليبهم ويبدو أنه تأثر بالأشاعرة و المعتزلة وحاول التوفيق بينهما خاصة فيما يتعلق بصفات الله وما يرتبط بها أقصد التوحيد.[3] الذي يقول فيه:"الذات محجوبة بالصفات والصفات محجوبة بالأفعال ... ومن تجلت عليه الصفات حجب الأفعال رضي وسلم ومن جلت عليه الذات بانكشاف حجب الصفات غني في الوحدة فصار موحدا مطلقا فتوحيد الأفعال مقدم على توحيد الصفات وتوحيد الصفات مقدم على توح يد الذات.[4] ومن الجدير بالملاحظة أن ابن عربي في نظرته الجمالية كان يبحث عن المناسبة بين الرمز و المرموز في الكشف عن العلاقة بين الصورة الحسية وما ترمز إليه لابن عربي اتجاه خاص في نفي المثلية عن الحق إذ لاشيء في الوجود يماثل الحق من حيث هو وجود فذلك محال إذ ليس ثمة غير الحق وهذا عين التوحيد عنده فهو يرى الوحدة الكاملة للحق ويستند إلى قوله عز وجل :(لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ وَهُوَ

---

[1] - الحديث رواه أحمد عن أبي ريحانة،ومسلم، والترميذي عن إبن مسعود وأبو يعلي عن أبي سعيد و الطبراني عن أبي إمامة وإبن عمر وجابر كشف الخفاء، الجزء الأول، ص224.

[2] - الترجمان سهيلة عبد الباعث ، نظرية وحدة الوجود بين إبن عربي والجيلى، منشورات مكتبة خزعل، بيروت ط1؛ 2002، ص350.

[3] - الترجمان سهيلة عبد الباعث ، المرجع السابق ، ص127.

[4] - لعرج عبد العزيز، المرجع السابق ، ص29.

السَّمِيعُ البَصِير) الآية [11] سورة الشورى، أي ليس في الوجود شيء يماثل الحق أو يشبهه أو هو مثل الحق.[1]

إن الجمال الذي يعبر عنه ابن عربي هو الجمال المطلق الذي يقول فيه الشاعر المتصوف ابن الفارض:

وصرح بإطلاق الجمال ولا تقل بتقيده ميلا لزخرف زينة

وينطوي هذا البيت على دلالات رمزية هدفها رفع التعي ينات الجزئية إلى مستوى التجلي الإلهي ورد الجمال الأنثوي إلى الجمال العالي المطلق الر وحاني إنه جمال الربوبية ... جمال المثل الأعلى و انتهى هؤلاء إلى أن الأشياء الجميلة مظهر من مظاهر الحق وسموها بالمظاهر الجمالية، ويلاحظ ابن عربي أن أكمل المحبين من الصوفية هم الذين يحبون الله لذاتـه ولذواتهم في آن واحـد، و الذي يمكن استخلاصه من مذهب الصوفية في التجلي خاصة عند ابن عربي وهي أن الله لا يشاهد إلا في الأشكال والصور العينية التي يظهر فيها، حيث استطاع ابن عربي أن يربط بين المرئي واللامرئي بين المحسـوس واللامحسوس بين المحدود المتناهي و اللامحدود واللامتناهي في وحدة تركيبية تنظم الأضداد[2] ذلك أن المتج لي لا يتجلى و لا يشاهد في الأشكال المحسوسة إلا من حيث التشبيه فتجلي الله للصوفي في الصورة إنما تحققه المشاهدة الخيالية أما عاطفة الحب الإلهي المشبوب فإنها الحد الجامع بين التجلي و المشاهدة.[3] وربما كان ابن عربي في ديوانه [ترجمان الأشواق] من أبرز هؤلاء المتصوفة الذين توسلوا برموز تحمل دلالات تجريدية تصبوا إلى إرساء قيم جمالية أبدعتها الحاسة الإنسانية في تشوقها إلى المثل العليا، لقد التزم ابن عربي بالتقاليد الفنية المرعية لدى المتصوفة في رموزهم وتلميحاتهم التي يهيبون فيها بتراكيب تبدو ومن حيث بنائها الخارجي ذا ت سمة حسية خالصة ولكنها تتجاوز المحسوس في حركة تبادلية صوب المعلوم، بوصفها تجليات ينكشف فيها الحب الإلهي في شموله و تجرده [4] ويحمل الخيال أو المتخيل عند ابن عربي طابع السلب ويتسم بالسعة و الضيق معا، و في نظر ابن عربي أنه ليس بالوجود إلا الله، الحقيقة الواح دة فغاية الخلق هي أن يرى الله سبحانه نفسه في صورة تتجلى فيها صفاته وأسماؤه فبالعالم تعرف صفات الله وأسمائه أو بمعنى آخر تعرف ألوهيته وهذه المعرفة تكون من أجل التوحيد وفي هذا يقول:

---

[1] - الترجمان سهيلة عبد الباعث ، المرجع نفسه ، ص 234.

[2] - نصر جودة عاطف ، المرجع السابق ، ص146.

[3] - المرجع نفسه، ص171.

[4] - المرجع نفسه، ص176.

فالحق خلق بهذا الوجه فاعتبروا وليس خلقا بهذا الوجه فاذكروا[1]

ويذكر ابن عربي أن " الحق وصف نفسه بأنه ظاهر وباطن فأوجد العالم عالم غيب وشهادة لندرك الباطل بعيننا والظاهر بشهادتنا و وصف نفسه بالرضا و الغضب وأوجد العالم ذا خوف ورجاء فنخاف غضبه ونرجو رضاه و وصف نفسه بأنه جميل وذو جلال."[2]

عند جلال الدين الرومي: يعتبر جلال الدين الرومي الشاعر الصوفي الفارسي الأصل من كبار الصوفية الذين اهتموا بالشعر الرمزي الموغل في التجريد، ولعل هذا يظهر في مؤلفه الشهير [المثنوي]الذي يعبر فيه عن اتجاهه الصوفي ويقترب به من روح الفلسفة الأفلاطونية بحيث يذكر فيه ما ذكره الفلاسفة اليونانيون من نظريات في الجمال المطلق الذي تهفوا إليه النفوس والذي هو علة الجمال في كل شيء .[3] ويبدوا بوضوح أن جلال الدين الرومي من المتصوفة المسلمين الذين عنيوا بالجمال المطلق الجمال الإلهي الروحاني أو ما يعرف [بالحب الإلهي] ويظهر هذا في رأيه أن المنفعة الباطنة أو الوظيفة الباطنة الأسمى هي الغاية التي يسعى الفنان إلى بلوغها ويعمل جاهدا على تحقيقها ويقول في هذا الشأن : "إن الصورة الظاهرة إنما رسمت لكي تدرك الصورة الباطنة و الصورة الأخيرة تشكلت من أجل صورة باطنة أخرى على قد نقاء بصيرتك .[4] والحق أن الصوفية لم يجدوا عوضا أو بديلا يغني عن التركيب الرمزي في أشعارهم الغنائية التي تصف لواعج العشق الإلهي، بالتعبير عن العلو في تنزله وتجلياته في الصور و استحواذ حضوره على الباطن فالفن الإسلامي حسب جلال الدين الرومي يتجه إلى العمق الوجداني والغيب الذي يعبر عنه بأساليب تجريدية محورة عن الطب يعة لأن هناك ارتباط بالنظرة الحدسية المتجهة إلى الكشف عن الجوهر الكوني من خلال أبعاد الجوانب التجسيمية [الحسية] في الإنسان والطبيعة، ولعل هذا ما يعكس الاستجابة الفعلية للتوحيد الذي هو محور العقيدة الإسلامية وأساس موجة للفن الإسلامي . ويؤكد جلال الدين الروم ي هذا عندما يقول :"هل يرسم الرسام صورة جميلة حبا في الصورة نفسها دون أن يأمل المنفعة من ورائها، وهل يكتب خطا أو كتابة فنية حبا في الكتابة عينها دون أن تكون القراءة هي غايته منها، وهل يصنع الفخاري جرة على عمل حبا في الجرة نفسها دون تفكير في الماء."[5] وهنا نلتمس نفس التعبير الذي قاله أبو حامد الغزالي عن الفن ولاسيما الفن الإسلامي فليس هناك إذن في الفن الإسلامي فنا من أجل الفن أو إنتاجا صناعيا دون منفعة يؤديها فهذه المنفعة هي منفعة باطنة أو وظيفة باطنة أصر الفنان المسلم على تحقيقها و هذه هي الوظيفة الأسمى للفن

---

[1] - إبن عربي ، المصدر السابق ، ج2 ، ص 493.

[2] - المصدر نفسه ، ج4 ، ص316.

[3] - حلمي مطر أمير ، فلسفة الجمال مذاهبها وأعلامها،ص93.

[4] - خلف بشير، المرجع السابق ، ص81.

[5] - لعرج عبد العزيز، المرجع السابق ، ص32.

فالشكل والمضمون حسب جلال الدين الرومي لا يمكن الفصل بينهما لأن جمال الظاهر يقود إلى الجمال الباطن الذي هو الجمال المطلق ولو رجعنا إلى تراث الصوفية المسلمين لوجدناه حافلا بصور عديدة ذات تعبير رمزي عن الحب الإلهي ولا يخرج في معظمه عن هذا الجمال المثالي المطلق.

ابن القيم الجوزية : استلهم آرائه في الجمال من القرآن الكريم و السنة النبوية فعلى حسب رأيه عندما نرى الجمال حين نشاهد شجرة فإننا نتذكر أشجار الجنة ونرجع إلى ما قاله الرسول ε: "إن في الجنة لشجرة يسير الراكب في ظلها مئة سنة فيرى ابن القيم أن هذه الشجر ة غرسها الله بيده ونفخ فيها و أن أصلها من وراء سور الجنة، و ما في الجنة نهر إلا وهو أصل تلك الشجرة .[1] ويضيف أيضا ابن القيم مستدلا بحديث آخر للرسول صلعهم يكشف عن ارتباط المؤمن في الجنة بالطيور الذي يقول فيه الرسول ε :" أنما نسمة روح المؤمن طير يعلق في شجر الجنة حتى يرجعها الله إلى جسده يوم القيامة ." وكذلك إن الله جعل أرواح الشهداء في حواصل طير ترد الجنة، فتأكل من ثمارها وتشرب من أنهارها، وتأو ي إلى قناديل معلقة في العرش حتى يرث الله الأرض و من عليها ."[2] ولست أريد هنا سرد كل آراء ابن القيم الجمالية بل ما يهمني هو نظرته للجمال الحقيقي وكيفية إدراكه إذ يؤكد على أهمية الجمال الباطن الذي لا يفصله عن الجمال الظاهر ويعتبر الجمال الباطن هو الذي يزين الصورة الظاهرة [أي الشكل]، ويمكن أن تقول في هذا السياق أن ابن القيم الجوزية لم يبتعد كثيرا عن ما قاله جلال الدين الرومي في علاقة المضمون بالشكل فهما متكاملان فالعقيدة الإسلامية أثرت تأثيرا كبيرا على فكر المتصوفة فيما أن العقيد الإسلامية لا ترضى بجمال الشكل فقط، وإنما تطلب جمال الباطن أيضا فهذا انعكس إيجابيا على الفن الإسلامي وجعل الفنان المسلم يعبر من خلال هذا الربط الم حكم بين الظاهر والباطن. فالجمال عند ابن القيم الجوزية هو جمال الظاهر وجمال الباطن إلا أن هذا الأخير له دلالة أكثر من الأول لأنه يعبر عن[الجمال المطلق] وهو الجمال المحبوب لذاته.[3] "ومن خصائص الإلهية حسب ابن القيم الجوزية الكمال المطلق من جميع الوجوه، وذلك يو جب أن تكون العبادة كلها له وحده والتعظيم و الإجلال والخشية والدعاء والرجاء والإنابة والتوكل له ."[4] كما أن إثبات ما دل عليه العقل و النقل من صفات الله عز وجل وحقائق أسمائه الحسنى حق لا يبطله تسمية المعطلين لها تركيبا و تجسيما .[5] وإن العودة إلى ما ما كتبه ابن القيم الجوزية يقدم لنا مادة غنية لبناء مقدمة للجمال كفلسفة استوعبت الفنون الإسلامية من شعر وخط وزخرفة فالجمال عند كل المتصوفة حسب رأي د.محمد علي أبو ريان: "هو إحساس وشعور

---

[1] - ابن قيم الجوزية ، حادي الأرواح إلى بلاد الأفراح، مكتبة المدني للطباعة و النشر، جدة ،السعودية ، د ط ، 1983 ، ص158

[2] - المصدرنفسه، ص 18

[3] - أبو ريان محمد علي، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، ص111.

[4] - مدحت أبي يوسف بن الحسن ال فراج،المختصر المفيد في عقائد أئمة التوحيد،مؤسسة الريان للطباعة النشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2005، ص65

[5] - ابن القيم الجوزية ، صحيح كتاب الروح ، تحقيق محمد بيومي، دار الرشيد للكتلب و القرآن الكريم ، الجزائر، ط1 ، 2007، ص124

قلبي لا يستلزم إتباع منهج أو وسيلة لكشف عن حقيقة بل هو حقيقة لا معقولة تسمو فوق نظام ال حس وتبلغ قيمة معرفية."[1] وإذا أردنا أن نفهم موقف ابن القيم الجوزية من الجمال فما علينا إلا الرجوع إلى كتابه روضة المحبين وفيه يرى" أن الجمال الباطن هو المحبوب لذاته وهو جمال العلم والعقل والجود و العفة و الشجاعة و هذا الجمال الباطن هو محل نظر الله من عبده و موضع محبته يقول الرسول ε: "إن الله لا ينظر إلى صوركم وأموالكم ولكن ينظر إلى قلوبكم وأعمالكم"[2] .

وهكذا نفهم من خلال هذا النص أن الجمال عند ابن القيم الجوزية نوعان : جمال الظاهر وجمال الباطن إلا أن الجمال الباطن هو أساس الجمال الظاهر الذي يعبر عن شكل مرئي والجمال الباطن يعبر عن موضوع لا مرئي[الجمال المجرد] الجمال العالي المطلق الذي لا تعيين له في نفسه بحيث يتم الجمع بين المشخص و المجرد، وعلى هذا الأساس يكون ابن القيم من المهتمين في البحث في الجمال الظاهر و الجمال الباطن فالجمال الباطن هو الذي يزين الصورة ال ظاهرة و هو الأصل أما الجمال الظاهر فهو زيادة في الخلق كما أن الجمال الباطن يقوم بتعديل إيجابي لنسب الجمال الظاهر بالنسبة للمتلقي.

[1] - أبو ريان محمد علي، المرجع السابق، ص39

[2] - توفيق سعيد، المرجع السابق ، ص63.

عند النقاد:

أبو حيان التوحيدي : [1010] يعتبر أبو حيان التوحيدي الطبيعة هي المعلم الأول للإنسان والإبداع الفني الكامن فيها والمستنبط منها في أصوله المتقادمة و يتساءل أبو حيان التوحيدي في كتابه الهوامل و الشوامل عن سبب استحسان الصورة الحسية فيتساءل أهي كلها من أثار الطبيعة أم أنها عوارض النفس ؟[1] ولعل هذا ما جعل أبو حيان التوحيدي يقول بالنسبية في الجمال و القبح و العناصر التي تشترك في تكوين الجميل من خلال مقارنته بين الطبيعة وعناصرها والفن .[2] ووصل إلى أن هناك خمسة عناصر تشترك في تكوين الجميل وهي العنصر الطبيعي [الإحساس] ثم العنصر الاجتماعي [العادة] ثم العنصر الديني [الشرع] ثم العنصر العقلي [الفكر] ثم العنصر الحسي [الشهوة].[3]

والذي يهمنا في عرض آراء أبو حيان التوحيدي هو نظرته الجمالية ، وكيف تعامل مع التجريد وهل هذه النظرية تتفق مع ما قاله سابقيه ؟ لعلنا نلتمس من أراء أبو حيان التوحيدي اتفاق مع سابقيه القائلين بالجمال الإلهي فهو يعتبر الجمال البشري فقير إلى الجمال الإلهي والكمال الإلهي غني عن الكمال البشري هذه النظرة يعلق عليها أبو حيان التوحيدي بتردد بين الفلسفة والتصوف طول حياته وإن كان قد اتجه في نهاية المطاف إلى التصوف.[4]

لكن يتساءل أبو حيان التوحيدي عن كيفية رسم الصورة الإلهية لأنه ينكر الصناعة [الفن] التي لا تحقق التوحيد ويقول في هذا الشأن: "وأنا أعوذ بالله من صناعة لا تحقق التوحيد ولا تدل على الواحد و الصورة الإلهية هي التي تجلت بالوحدة وثبتت بالدوام ودامت بالوجود . ويجيب أبو حيان التوحيدي عن سؤاله الذي طرحه بقوله : "فلما جل وعز عن هذه الصفات بالتحقيق في الاختيار وصف بها بالاستعارة على الاضطرار فالله يبقى هو المطلق و المطلق عند التوحيدي و فناني المسلمين هو الله تعالى ومن هنا تنزهت الفنون الإسلامية عن الوقوع في التشبيه و التجسيد و استعانت بالتجريد لتجنب ذلك، فالله عند التوحيدي هو المطلق وهو الكل فليس من الممكن تصوير الوجه الإلهي وليؤكد هذا يقول:" يضيق عنه الاسم مشارا إليه والرسم مدلولا به عليه."[5]

التوحيدي يربط محاكاة الطبيعة بمعزل عن تدخل الذات وربما يقصد بهذا تدخل الحدث الفني فهو يرى أن صفات الله مصدر الجمال [الجمال المطلق] والجمال النسبي ما هو إلا وسيلة إلى الجمال المطلق

---

[1] - خلف بشير، المرجع السابق ، ص47.

[2] - إياد محمد صقر، المرجع السابق ، ص141.

[3] - إسماعيل عز الدين، المرجع السابق ، ص117.

[4] - الصديق حسن، فلسفة الجمال ومسائل الفن عند التوحيدي،دار العلم العربي،دار الرفاعي،سوريا،الطبعة الأولى، 2003،ص71.

[5] - بهنسي عفيف، الفكر الجمالي عند التوحيدي، ص66.

لأن الله يبقى هو المطلق و هو الكل . فأبو حيان التوحيدي ينادي بالجمال المطلق و جعل الجلال الإلهي أعلى مستويات العشق الإلهي ومن حديثه عن الصورة الإلهية على مبدأ التوحيد الذي يميز الإسلام فيقول:" أن الكل بادي منه [الخالق] وقائم به وموجود له وصائر إليه ."[1] لأن للإنسان في الفكر العربي قيمة نسبية والله وحده هو القيمة المطلقة من هنا اتجه الإنسان إلى البحث عن سر هذه القيمة المطلقة المتمثلة في الكمال المطلق والجلال المطلق أو الجمال المطلق، وسعى إلى التمثل بها رغم أن الإنسان يعلم أن هذا الجمال المطلق غير قابل للتشخيص وغير قابل للتماثل والتصور فهذا الطموح هو الذي يولد نزعة تجـــريدية تقترب من الجمال الإلـــهي، إن نظرة أبو حيان التوحيدي الجمالية المتعلقة بالجمال الإلهي جـــعلته ينفي التشبيه وينادي بالتنزيه للصورة الإلهية عن كل تشبه وكل تورية، بما ينسجم مع التجريد وهذا م ا يؤكده عفيف بهنسي من خلال دراسته للفكر الجمالي عند التوحيدي وصل إلى الإقرار بأن فلسفة التوحيدي الخاصة بنظرته إلى الجمال المطلق كانت سند في توجيه الفن الإسلامي إلى التجريد، ويقول في هذا الشأن :" ومما لاشك فيه أن الصورة الإلهية تبدى واضحة في الرقش العربي الهندسي واللين ففي الرقش العربي يتم إلغاء الجوانب الحسية والمادية وذلك لإدراك الجوهر.[2]

ولعل أبو حيان التوحيدي فهم من مبدأ التوحيد الذي هو جوهر العقيدة الإسلامية استحالة تصور الله صورة الأجسام ولا يمكن تشبيهه بأية صورة كانت لأن الله قيمة مطلقة لا يمكن أن يصبح نسبيا، فالجمال الإلهي مصدر الجمال الكلي وهو الجمال المطلق الذي تنعكس منه جمالات الكائنات والأشياء [3] ومن هنا ناد التوحيدي بتنزيه الصورة الإلهية عن كل شبه لأن هذا المطلق لا سبيل للعقل أن يدركه أو يحيط به أو يحده وجدانا ومن الواضح أن التوحيدي هنا استجاب إلى ا لآية القرآنية قوله عز وجل: (لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ وَهُوَ السَّمِيعُ البَصِير) فالتوحيدي يضع موقفا من الجمال و التوحيد ويبني موقفه من خلال حديثه عن الصورة الإلهية على مبدأ التوحيد الذي طبع الإسلام ، ويذهب إلى الاعتراف بأنه ليس من الممكن تصوير الله ولا يمكن تشبيهه لأنه مطلق وبهذا يكون التوحيدي قد مهد السبيل إلى التصور الجمالي الذي يتأسس على أن الجميل قائم على الكمال و التمام.

ولعل هذا يظهر في تلك الشروط التي وضعها للتصوير وناد بضرورة التزامها بالتوحيد ، فهو يرى أن هناك عدة أشكال ومعاني للجمال كما يدعو التو حيدي إلى العشق كانفصال عن الذات و الالتحاق بالمعشوق لأن الإنسان يحاول الوصول إلى مصدر الجمال والمتعة وهنا يتضح لنا توجهه إلى الدعوة و

---

[1] - المرجع نفسه ، ص67.

[2] - المرجع نفسه ، ص132.

[3] - بهنسي عفيف، الفكر الجمالي عند التوحيدي، ص137.

القول بالتوحيد الذي يقوم عليه دين الإسلام وهذا يبين معنى أخر من وجهة نظر أبو حيان التوحيدي هو اعترافه الصريح بأن الله خفي الذات خفي الفعل.[1] لأن الله هو البارئ والحق الأول والأوحد منبع الأشياء كلها عنه تفيض فيضا وفيه تغيض غيضا به على حد الخط الذي يرسم بل على حد العقل في تعبير التوحيدي.[2] وعلى هذا الأساس ندرك كيف يفرق التوحيدي بين الصورة الطبيعية والصورة الفنية المشبهة التي تختلف اختلافا تام مع الصورة الأصلية وهكذا يتضح لنا كيف تعامل أبو حيان التوحيدي مع مفهوم التجريد و كيف استطاع أن يرسي قواعد الفن الإسلامي و مبادئه فهو عندما يحاول تبيين كيفية تحقيق الصورة الإلهية يقول :" هي أبعد منا في التحصيل إلا بمعونة الله تعالى فلا طريق إلى وصفها و تحديدها إلا على التقريب إلا أنها مع ذلك ترسم بأن يقال هي التي تجلت بالوحدة تم تثبتت بالدوام ودامت بالوجود."[3] ويعبر أبو حيان التوحيدي أن أبرز صورة فنية يمكن أن تعبر عن القدرة الإلهية هي فن الخط العربي لأنه يتضمن صور غير مشبهة لله لأنها خالية من التجسيم و من هنا جاءت عناية أبو حيان التوحيدي بالخط العربي وجاءت عناية الفنانين المسلمين تعبر عن هذا كاهتمامهم بكتابة القرآن و ترقين سوره، كما أوضح التوحيدي بفلسفته الفرق بين الصورة الإلهية والصورة العقلية، ورغم ذلك فالصورة العقلية تبقى صورة شقيقة للصورة ا لإلهية إلا أنها تختلف عنها . ومن هنا جاءت دعوة التوحيدي إلى التسامي عن طريق تغليب العقل على الحس لأن العقل موجه الإنسان أما الحس فمصدر انحطاط الإنسان لأن الوصول إلى الجمال حسب رأي أبو حيان التوحيدي يتم بالعقل لا بالأفكار والأحاسيس [4]. وعلى ضوء ما قلناه يتضح لنا أسباب ظهور الرقش العربي الهندسي والنباتي بمنطق توحيدي تحدث عنه أبو حيان التوحيدي ورسم أشكاله ومراميه وقدم له المبررات الكاملة.

عند الجاحظ: ففي العصر العباسي ازدهرت الحركة النقدية التي تناولت بعض قضايا الجمال ولاسيما في مجال الأدب و الشعر وكان لظهور الخلافة العباسية دور كبير في ظهور القيم الجمالية خاصة ورغم أنه لا يمكننا أن ننسب بطابع فلسفي بحت إلا أن هذا لا يمنعنا من إدراك الكثير من الأفكار و النظرات الجمالية في فكر الجاحظ إذ نجده يتعرض لعدة قضايا نقدية وإن كان الجاحظ لم يخصص لها كتابا وإنما جاءت في ثنايا كتبه العديدة، فقد كان توفيقي النظرة.

---

[1] - المرجع نفسه، ص18.

[2] - ياسين عبد الناصر، الرمزية الدينية في الزخرفة الإسلامية،دراسة في ميتافزيقا الفن الإسلامي،مكتبة زهراء الشرق، القاهرة ط1، 2006 ص110.

[3] - بهنسي عفيف، الفكر الجمالي عند التوحيدي، ص133.

[4] - الصديق حسن ، المرجع السابق ، ص91.

ويعتبر مذهب الجاحظ مذهب الفلاسفة في نفي الصفات و في إثبات القدر خيره وشره من العبد مذهب المعتزلة، ويقول: "ومن انتحل دين الإسلام، فإني أعتقد أن الله تعالى ليس بجسم ولا صورة و لا يرى بالأبصار وهو عدل، لا تجوز ولا يريد المعاصي وبعد الاعتقاد أقر بذلك كله فهو مسلم حقا ." ومن هنا يتأكد أن المذهب الذي كان ينحله الجاحظ هو بعينه مذهب الفلاسفة إلا أن الميل منه ومن أصحابه إلى الطبيعيين منهم أكثر إلى الإلهيين.[1]

فالجاحظ يمكن أن نفهم نظرته الجمالية في كتابه البيان والتبيين، إذ نجده يتعرض إلى النقد الفني بالبيان والقول البليغ عند أهل الخطابة من الأنبياء والصحابة والسلف الصالح والزهاد والنساك والرواة و الشعراء، وهو يستشهد في كل هذا بمختارات من الشعر ونماذج من الآيات القرآنية ويعرف الجاحظ البيان بقوله:"الدلالة الظاهرة على المعنى الخفي، وهو البيان الذي سمعت الله عز وجل يمدحه و يدعوا إليه و يحث عليه بذلك نطق القرآن وبذلك تفاخرت العرب وتفاضلت أصناف العجم .[2] فالقرآن هو مقياس فصاحة الكلام والذي أراد الجاحظ أن يشير إليه من هذا هو المتعة الفنية المرجوة من خلال طريقة توظيف الأساليب اللغوية وما تحمله من دلالات ومعاني بعضها ظاهر وبعضها خفي يعبر عن مفاهيم مجردة، ولعل هذا ما نجده في كتابه البيان والتبيين خاصة عند ما ينظر إلى نماذج من الشعر المختار، حيث أراد الجاحظ أن يضيف مبدأ آخر للكلام الحسن إذ يقول :" وأحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره."[3]

ويؤكد علي أبو ملحم في كتابه "في الجماليات" على أن الجاحظ يمثل نظرية جمالية أصلية عبر عنها من خلال إتقانه للأدب وطريقة تفكيره الفلسفي ويقول في هذا : "لم يعر الفلاسفة العرب الجمال العناية الكافية ولا نجد نظرية جمالية أصلية إلا عند الجاحظ... وعندما حاول الجاحظ تحديد الجمال وجد صعوبة دفعته إلى القول " إن أمر الحس أدق و أرق من أن يدركه كل من أبصره ."[4] والذي يثبته الجاحظ حول نظرته الجمالية أن الجمال ليس مدرك حسي فقط بل يتعدى هذا إلى تدخل الثقافة والعقل والخبرة، ولعله وصل إلى هذه النظرة الجم الية قبل كانط فالجمال حسب رأي الجاحظ موضوعي وليس ذاتي إنه قائم في الأشياء يتدخل فيه الحس و العقل معا في تقييم الأشياء من ناحية الجمال وهكذا يثبت الجاحظ أن للجمال مقاييس يمكن استخراجها من الأشياء.[5]

---

[1] - الشهر ستاني أبي الفتح ، المرجع السابق ، ص ص 60،61.

[2] - توفيق سعيد، المرجع السابق ، ص51.

[3] - إسماعيل عز الدين، المرجع السابق ، ص124.

[4] - أبو ملحم علي، المرجع السابق ، ص32

[5] - أبو ملحم علي، المرجع السابق ،ص33.

ويميز الجاحظ بين نوعين من الجمال هما الجمال الطبيعي، الذي أبدعه الله و هو جمال مطلق والجمال الفني الذي يبدعه الإنسان ويتمثل في الفنون الجميلة من نحت وتصوير وموسيقى وغيرها ولم يهتم الجاحظ من هذه الفنون إلا بفن الأدب فيتكلم على البلاغة والخطابة والشعر ويرى أن جمال الموضوع يختلف عن جمال الشكل أو التعبير فهو عندما يرى الشعر يقول:" الشعر صناعة و ضرب من النسيج وجنس من التصوير ويقصد بالصناعة طريقة تركيب الكلام وسبغه ومن هنا جاء تشبهه للشعر بالنسيج، والشعر ضرب من التصوير المجرد من المادة وهذا إشارة للجاحظ على أهمية عنصر الخيال في التصرف و تركيب الصور التي تستلهم من جم ال الطبيعة لأن وظيفة الشعر الفنية حسب الجاحظ هي إيقاظ الشعور بالجمال لدى الناس، ولا يرتبط الجمال عند الجاحظ بالمظاهر الحسية وحدها لأن المعروف أن العقل إذا استحكم في الأدب سقط في موازين الجمال الفني والأدبي هذان هما عنصر الجمال في الأدب أي الشكل الهندسي [الجمال المعنوي] ثم الروح التي تقف وراء الشكل، و الجاحظ لا يخرج عن ما قال به المعتزل في القول بالتنزيه و التوحيد والجمال الفني عنده راجع إلى جمال التعبير لا جمال الطبيعة. فهذا الأخير يرجع إليه الفضل فقط في جمال التعبير .[1] إن فكرة الجمال عند الجاحظ تجلت في مفاهيم عديدة كالحسن والاعتدال و التناسب و التمام والكمال الذي يعتبره أحد مفاهيم الجمالية الهامة لأن الوصول إلى الكمال حسب رأيه يتطلب اجتماع صفات جمالية عديدة منها الظاهر ومنها الباطن كما يرى أن الحسن المطلق لا يحتاج إلى غيره ولا إلى سواه في اكتماله إن نظرته ا لعقلانية للجميل انطلقت من الواقع لتصب فيه لأن الحسن أو الجمال حسب رأيه أدق وأرق من أن يدركه كل من أبصره إن مفهومه عن الجمال يجعلنا نكتشف أنه كان يتجه اتجاها تجـــريديا

خاصة في مسألة الجمال و القبح.

عند عبد القا ەر الجرجاني : تنطلق نظرة الجرجاني الجمالية م ن التمييز بين الجمال الفني والجمال الطبيعي وهو لا يختلف كثيرا عن ما قال به الجاحظ فالجمال الطبيعي هو من إبداع الله تعالى أما الجمال الفني فهو من إبداع الإنسان ويعبر عن هذا التمييز بين الجمال الطبيعي و الجمال الفني عندما يرى الجمال الفني يختلف عن الجمال ال ذي تلقاه في جمال السماء والنجوم أو الزهرة أو في الوجه الحسن فالجمال الطبيعي شيء و الجمال الفني شيء أخر فالجمال الفني يخاطب ملكة بخصوصها وهي الملكة الفنية في الإنسان وملكة الجمال الفني أقل ملكة الذوق الفني وكلمة المال لها ألاف المعاني التي تخرج منها، والجم ال الفني حسب نظرة الجرجاني هو دائما من صنع الإنسان أما جمال الطبيعة فمن صنع

[1] - مرزوق حلمي،في فلسفة البلاغة العربية،علم البيان،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،الإسكندرية، دون [ط، ت] ،ص ص19،20.

الإنسان بمصطلح الأديان ولولا الإنسان ما كان الفن وما كان هناك جمال فني .[1] فجمال الطبيعة جمال غير فني وليس من صنع الإنسان وإنما يرجع إليه الفضل في جمال التعبير لأنه من خلقه وصنعه وجم ال التعبير عند الجرجاني هو الجمال البياني [البلاغي] و الفني بهذا أدرك الجرجاني أن جمال الموضوع يختلف عن جمال الشكل أو التعبير لأن الوجه الجميل من صنع الطبيعة أو خلق الله و المادح إذا امتدح جمال هذا الوجه أو المعجب إذا أعجب به فمدحه ذاك وإعجابه بهذا لا ينصر ف إلى الأدب ولا الأديب لأنهما معروفان إلى الطبيعة أو الخالق جل وعلى .[2] فعلم المعاني عند الجرجاني فن لأنه يوقفنا على خصائص تنظيم الكلام وتمثيل إذا كان مدحا كان أبهى و أنبل في النفوس . ويعتبر الجرجاني التمثيل مقصده نتيجة من المشابهة و ليس مقصده استنباط جمال المشابهة فالرقم على المـاء عندما نكتبـه بأصابعنا عندما نشقق الماء فما يلبث أن تجمع الماء وكأن شيئا لم يكن وكأن رقما لم يكن فهو التمثيل، يصرفك عن الاستمتاع برؤية هذا الأمر التشبيه و تفاصيله التي تنتهي بك إلى انتقاء الجدوى من الرقم فالتشبيه إذا أريد لذاته كان عليك أن تستمتع بأجزاء هذه الصورة.[3] ويدلنا هذا على أن الجرجاني كان من بين المهتمين بالصورة أو بمعنى أخر بفكرة العلاقات التي تخلق جمالية النص وذلك من خلال صورة المعنى و العلاقة الدلالية في التراكيب الحسية و المعنوية ويرى الجرجاني " أن الحركة تزيد من جمال الشعر وهي ركن رئيسي من أركان التصوير بل هي أصعبها."[4]

لقد أقام الجرجاني المجاز العقلي على فكرة الإسناد أو الإثبات يقول : "فأعلم أنه إذا وقع المجاز في الإثبات فهو متلقي من العقل فإذا ما عرض في المثبت فهو متلقي في فن اللغة... وهذا الإسناد من عمل العقل لا اللغة، لأن اللغة تأت لتحكم بحكم وإنما المرجع فيه إلى العقل الخالص ... لأن قضايا العقول من القواعد و الأسس التي يبنـى عليها . فالجرجانـي كان شاخصا إلى عقل أعم فوق هذه العقول في قضية الإثبات ونستطيع أن نسميه [العقل الكلي] المفارق لكل العقول ".[5] ويؤكد الجرجاني أن ا لجمال الفني راجع إلى جمال التعبير أما الجمال الباطن فهو يستنبط من قبيل التأمل الباطني لأن هناك جمال قابع في[ما وراء] و الذي حسب رأيه عجز العرب على تعريفه وما يزال أمره خافيا على النقاد وعلماء الجمال.[6]

---

[1] - مرزوق حلمي، المرجع السابق ، ص141.
[2] - المرجع نفسه ، ص47.
[3] - المرجع نفسه ، ص 141.
[4] - الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الإنفعال و الحس ، ص176. www.awu.dam.com
[5] - مرزوق حلمي، المرجع السابق، ص24.
[6] - المرجع نفسه، ص131

ولا أريد الخوض في تفاصيل المجاز واختلافه وإنما أريد أن نوضح شيء مهم وهو أن الجرجاني لم ينكر قيمة الشكل وما فيه من [نظم] ولكنه لم يشأ أن يحول مفهوم الفن إلى مجرد صور جامدة لا حياة فيها، ومحاولة عبد القادر الجرجاني في الواقع محاولة لبث الروح في الشكل الجميل الذي لا روح فيه مع ذلك فالخطوط ليست مجرد خطوط والصورة ليست مجرد صورة والشعر ليس كلمات إنما هي صناعة تنشدها الروح أو هي صنعة يستعان عليها بالفكر كما يقول عبد القادر نفسه ففكرة الجمال الهندسي [الجمال المعنوي] أو جمال الشكل وجمال الروح، و العمل الفني يعبر عن تجربة ذاتية يعيشها الفنان و يقول في هذا الشأن:" اقرأ الشعر وراقب نفسك."[1]

وهكذا نصل إلى أن الفن الإسلامي لم ينشأ من العدم أو على سبيل المصادفة بل كان من ورائه منظرين انطلقوا من الفلسفة السابقة و من العقيدة الإسلامية حيث ظهر التجريد والتحوير في أسلوب فني اقتضى أن يكون الشيء المصور أو المنحوت أبعد ما يكون في الأكثر في مظهره الطبيعي بإخفاء التفاصيل فنبع الفن الإسلامي معبرا عن جوهر العقيدة الإسلامية التي لا تصح إلا إذا قامت على الإخلاص ولا تأخذ طريقها إلى ضمير المؤمن ووعيه إلا بالتجرد ولهذا تحاشى الفن الإسلامي المحاكاة التشكيلية وعالج فنونه التجريدية بما يتفق مع الدين الإسلامي و روحه و فلسفته ومن هنا كان الفن التجريدي له الحظ الأوفر من المساحة في الفنون الإسلامية و أعتبر الإنسان جزء مغفل في رحاب الكون إلا أنه يحمل في أعماقه معاني المطلق وعليه جاء العمل الفني الإسلامي ليس كله محاكاة بل في أغلبه تجريد من خلال تطويع الطبيعة لاكتشاف ما خلقه الله ومن هنا أعتبر الله مبدأ والجمال و مصدره الأول لقد استطاعت الدراسات عن كتابات الخط العربي و الشعر و الموسيقى و الزخرف أن تقدم الأسس الجمالية لفلسفة الفن العربي دون أن نتجاهل دور الفكر الصوفي الذي انطبع بطابع الخيال الباطني الموجه للجمال الإلهي المرتبط بالكمال إن الإسلام كدين شامل وكامل أطر الجمال من خلال سعيه إلى تحقيق تكامل بين حياة الدنيا والآخرة و الانسجام بين الحسي و العقلي و التوافق بين الظاهر والباطن من خلال تحويل اللامرئي إلى مرئي أو التجسيمي إلى تمثيلي [رمزي] أي تجريد الأشياء من تجسيماتها و تمثيلها خطوطا ومسارات وأعتقد أن الفن الإسلامي لم يكن ليخالف أوامر الدين بل استجاب إلى وحدانية العقيدة ويبدو هذا من خلال قيامه على التجريد و التحوير، حيث قدم له الفكر الإسلامي جل منطلقاته.

[1] - إسماعيل عز الدين، المرجع السابق، ص143.

الفصل الثاني

الفن الإسلامي و التجريد

الفصل الثاني:

مظاهر التجريد في الفن الإسلامي:

- الشعر، الزخرفة، الخط العربي، الفسيفساء
- أسباب التجريد

أما وقد استوفينا في هذا العرض الوجيز لمفهوم التجريد وتطوره وكيف تم التعامل معه عند المفكرين المسلمين من ناحية الجمال والفن، وكيف ساهمت أرائهم في رسم معالم الفن الإسلامي، ارتأيت أن أنتقل في هذا الفصل إلى تسليط الضوء على أهم مظاهر التجريد في الفن الإسلامي وسأحاول أن أختار أربعة نماذج من الفن الإسلامي قد تم فيها استخدام أسلوب التجريد الفني وبعدها سأحاول أن أحلل أهم الأسباب والدوافع التي أدت إلى التجريد في الفن الإسلامي وسأحاول أن أقدم تفسيرا لها رابطا إياها بالتوحيد لأستخلص ما ينبغي استخلاصه من أفكار وتصورات وهذا هو موضوع إشكاليتي.

لا شـك أن الخاصية المميزة للفن الإسلامي هي اتجاهه نحو التجريد حيث غلب على الفنون الإسلامية في معظمها طابع الغموض والتعقيد في صورة تجعل استيعاب دلالة ومغزى هذه الفنون أمرا صعبا، بمعنى أخـر لا توجد دلالة واضحة تكشف عن ذلك، بل الأكثر من ذلك يحتاج كشف هذه الدلالة إلى كـد الفكر وإعماله، وكوني أسعى إلى مقاربة أسباب التجريد بالتوحيد اخترت نماذج من الفن الإسلامي تعبر عن مضمون فكري تجريدي ولا يفوتني أن أشير إلى أن هذه المهمة قد تبدوا أوسع مما نتصوره أو أنها على الأقل أوسع من أن نحيط بها في بضع صفحات وإذا صح القول أن لكل عمل فني مضمون ما فإن هذا الأخير عبارة عن جملة من المشاعر والأفكار والأحاسيس والتخيلات التي لها دلالة سواء واقعية أو تجريدية فالأول محاكاة والثاني اللامحاكاة ويهمنا الثاني حيث سادت في الفن الإسلامي نزعة روحانية عبرت في مجملها عن التعلق بما هو ورائي خاصة بما هو معقول، ولعل نزعة الفنان العربي المسلم في التجريد قد طغت على عمله الفني، ويمكننا أن نلاحظ هذا في عدة نماذج نـذكر من بينها: الشـعر، الخط العربي، الزخرفة، الفسيفساء ،المعمار، الموسيقى .... الخ وهذا ما سأحاول أن أكشف عن حيثياته وأسبابه ولابد أن تكون هناك علل سواء كانت مضمرة أو مكشوفة وبمعنى أخر هل اتجاه الفن الإسلامي إلى التجريد كان غرضه التوحيد أم أن له غرض آخر؟. أو بمعنى آخر لماذا تحاشى الفنان المسلم التجسيم و اتجه إلى التجريد؟

وإذا تمعنا في الفنون الإسلامية ألفناها تحمل دلالات معنوية موغلة في التجريد ربما كان هدف الفنان العربي المسلم هو التعبير عن معيار موضوعي للجمال، وما يدلنا على ذلك هو أن أي فنان م هما حاول أن يكون واقعيا في عمله فإنه ليس بوسعه أن ينقل الأشياء كما هي بل سينقل الصورة التي تجول في خاطره لأنه حتماً سيعيد خلق الصورة بعزلها بعد تجريدها بنسبة معينة مستخدماً طريقته وأسلوبه، لذلك قال أفلاطون الفن المحاكي منحط وقد أشرنا إلى هذا سابقا وسوف نلا حظ في معالجة مظاهر التجريد في الفن الإسلامي كيف تضمن هذا الفن صوراً ً عديدة عبرت عن الجمال المثالي المطلق، لقد أجمع الدارسون والمتخصصون في الفن الإسلامي أن النزعة السائدة في الفن الإسلامي هي التجريد

حيث تم التخلص من كل مشخص قدر الإمكان وكثر التحوير واستعمال المجاز والرمز والتأليف بين الألوان والخطوط، والسؤال الذي يمكن طرحه هو:

أين يتجلى التجريد في الفن الإسلامي؟ وما هي المظاهر الفنية التي تضمنت أسلوب التجريد؟ إن الجمال بالمنظور الإسلامي يعني ترويض الذات حتى يتسنى لها الارتقاء من المحسوس إلى المجرد ومن المتناهي [المحدود] إلى اللامتناهي [اللامحدود] من الجميل المرئي إلى الجميل اللامرئـي فالتعبير الفني الإسلامي يبدأ من المحسوسات والأشياء المرئية لينتقل ليعبر عنها بمضمون تجريدي، بمعنى أخر أن الفنان المسلم لم يكن ليحاكي الطبيعة في أول الأمر بل عمل على تحوير مر ئياتها ليعبر عنها بالرمز أو ما يوحي إليهـــا، ولهذا اهتم المسلمون بالفنون وولعوا بها ولوعاً كبيراً وما يدل على ذلك أنهم قدموا أعمالاً فنية اتسمت بالروعة وتظهر في فن الخطابة، الشعر، النثر، الخط العربي الزخرفة، النسيج، الخزف الجص، الفسيفساء، الغناء، الموسيقى، النقش، المعمار ...الخ لقد استطاع المسلمون بممارستهم العمل الفني تقديم أعمال فنية مختلفة الأنماط و التعابير والقيمة الجوهرية التي احتوتها هذه الفنون جميعا هي التجريد الذي اعتمدوا فيه على إظهار ما هو غير مرئي بالابتعاد عن التمثيل والتعبير عن العمـق.

فإذا كانت أغلب الفنون الإسلامية تميزت بخاصية التجريد فالشيء الجميل فيها هو رغم تعددها وتنوعها إلا أنها تتفق في أسلوب الرمز.

مظاهر التجريد في الفن الإسلامي:

1- التجريد في الشعـر:

يعتبر الشعر ضرب من ضروب الفن وهو لغة يستعملها الشاعر للتعبير عن ما يحس به وما تخا لجه من أفكار حيث كان الفن الشعري عند المسلمين يحتل المقام الأول سواءً قبل الإسلام أو بعده لأن العرب لم يولوا اهتماما كثيراً للنثر بل انصب اهتمامهم على الشعر. فالشعر ضرب من التصوير وتقول في هذا الشأن د.حلمي مطر أميرة:" إذا كان فن التصوير يستطيع أن يقدم لنا الأفعال ولكن بواسطة الأجسام التي تشير إليها فإن الشعر يمكنه أيضاً أن يصور الأجسام ولكن بواسطة الأفعال المعبرة عنها ."[1] ، ومعنى هذا أنه إذا كان الفن التشكيلي يسمح لنا بإدراك البنية الجمالية من خلال رؤيته فإن الشعر يملك هذه الخاصية لأنه يستطيع أن يقوم بهذه المهمة من خلال اعتماده على اللغة التي تصور الأشياء، فالفن بصفة عامة والشعر بصفة خاصة يمتلك القدرة على التعبير من خلال رموز إستطيقيه تنفذ إلى أعماق الأشياء، ويعتبر الجاحظ

[1] - حلمي مطر أميرة ، مقدمة في علم الجمال ، ص88

:" الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير "[1] وهذا إشارة إلى تساوي الشعر مع التصوير في إمكانية نقل المضمون الفني وربما هذا ما جعل الجاحظ يعطي للشعر هذه المكانة حيث جعل له وظيفة فنية تتمثل في كونه يوقظ الشعور بالجمال لدى الناس وهناك ما يسمح بالاستنتاج أن الشاعر بوسعه أن يصور الأشياء بناءًا على ما يملكه من قدرة التعبير عن المجرد و المجهول وبم ا يركبه بالخيال و اللغة معبراً عن مضمون فني يحمل طابع حسي أو طابع رمزي، ولهذا فإذا " كان الرسم ضرب من الشعر الذي يرى ولا يسمع فإن الشعر ضرب من الرسم الذي يسمع ولا يرى "[2] ومن هنا كان الاختلاف بين الشعراء فيما يستعملونه من إشارات ورموز في دواوينهم الشعرية و الذي يهمنا الشعر الرمزي الذي يكثر فيه المزج بين العيني و المجرد باستعمال الرمز واستبعاد المعني الحسي المادي ولعل هذا ما عبر عنه د .رنى هويمان عندما قال: "فليس المهم تصوير الأشياء كما هي ولا كما يجب أن تكون بل تصويرها بطريقة ما تجعلها موحية بمعنى جديد بوجود مضاف تبثه فيها الذات التي تتأمل وتعقل وتبتكر "[3] ولو طبقنا هذا النص على الشعر لوجدناه كتعبير فني يملك هذه الخاصية فالشاعر يميل إلى الغوص والتعمق في المعاني لاكتشاف السر البعيد في المعنى والانتقال من الظاهر إلى الباطن وهذا ما يوجد عند المتصوفة كابن عربي الذي كان يميل أكثر إلى تصوير المعاني في صورة حسية ومرد ذالك يعود إلى كونه يعتبر " أن المعنى إذا دخل في قالب الصورة والشكل وتعشق به الحس صار فرجة يتفرج عليها "[4] وإذا صح القول أن لكل شاعر قاموسه وإذا ما أدركنا دلالات هذا القاموس يتيسر لنا معرفة مغزى شعره وقراءة أفكاره فهذا ما تميز به ابن عربي في ديوانه الشعـري "ترجمان الأشواق" الذي تكلف فيه الرمز ليعبر عن أفكار ومعاني موغلة في التجريد ظهرت بالخصوص في شعره فالشعر كما يقال : "كالأحلام لغته صورة مجسدة يكون بينها وبين حوادث العالم الواقع موازاة ."[5] ويعني هذا أن ه ناك تقابل بين الصورة الشعرية الرامزة للموقف الواقعي المرموز له.

ويعد ابن عربي أكثر الصوفية إمعاناً في الرمز وإغراقاً في الألغاز وإغراباً فيما يعول عليه من الألفاظ وما يعرف عنه بهذه الألفاظ من المعاني الخفية".[6]

عمد ابن عربي إلى استخدام الرمز في تعبيره عن ح به بحيث يخفي عن الجاهل ما يرمز إليه من معنى وليس تغنيه يحب النظام، وليلى وسعدى وهند سوى رموز يرمز بها إلى حقيقة مسماها ويـؤمن بصورتهن إلى صاحـب الصورة، فهو يهدف من وراء ذلك إلى الوصول إلى المسمى الحقيقي لهذه

---

[1] - أبو ملحم علي ، المرجع السابق ، ص37

[2] - عبد الواحد الحجازي، فلسفة الفنون في الإسلام دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية ، دون [ط، ت] ص156.

[3] - رني هويمان، المرجع السابق ،ص12

[4] - نصرحامد أبو زيد،فلسفة التأويل دراسة في تأويل القرآن،عند محي الدين عربي، دارالوحدة للطباعة والنشر بيروت، لبنان،ط1، 1983،ص65

[5] - بيومي مد كور إبراهيم و آخرون ، اللكقاب التذكاري ، لمحي الدين ابن عربي في الذكرى المئوية لميلاده ، دار الكاتب العربي،القاهرة، دط، 1969ص99.

[6] - المرجع نفسه ، ص 43

الموجودات جميعا إذ لم تكن نظرة ابن عربي للفتاة التي تغزل بها [النظام] نظرة تعشق بجمالها الحسي الفاني لا نظرة هوى وإنما كانت نظـــرته في ذلك إلى مجلى من مجالي الجمال [1] فلولا العشق ما ظـهر شيء في الوج ــود، لأن حقائق الأشياء إنما هي صور لتجلياته ومن ذلك كله فإن كونية الحب بهذا المعنى تجعل كل موضوع معشوق حجب لحب الذات الإلهي، فما: " أحب أحد غير خالقه ولكن احتجب عنه تعالى بحب زينب وسعاد وهند وليلى و الدنيا ."[2]

ولعل ديوان ابن عربي يوحي بالتغزل امرأة اسمها النظام إلا أن المعنى الباطني ليس هو المعنى الظاهر فهو إن يتغزل فإنه يتغزل بالنفس الكلية [الذات العليا] التي أوجدت وأبدعت كل الموجودات، والواقع أنه من الصعب كذلك أن نتبين مفهوم التجريد من خلال الفلسفة الصوفية في الشعر الرمزي وما يزيد هذه الصعوبة تعقيدا هو كون الشعر مرتبط بعدة روابط فمنها أن الشعر عبارة عن علامات وإشارات يلتقطها الشاعر ليجعل منها إشارات لقومه كعطاء جديد ومنها أن الشعر تأويل رمزي بصوت الشعب مما يجعل تأويله وشرحه أمر صعب للغاية، ولعلنا نلاحظ هذا في ديوان ابن عربي [ترجمان الأشواق]الذي عجز عن فهمه الكثير من المفكرين والعلماء واعتبروه شعرا ينتمي إلى الغزل الفاحش حتى أعاد شرحه هو بنفسه، فالتأويل الر مزي في فلسفة ابن عربي هو نقطة الانطلاق التي اعتمد فيها على الخيال" كقوة وسيطة بين الحس والعقل حيث استطاع من خلال هذا بلورة بطريقته في الخلق الفني عامة والإبداع والأدب خاصة فلجأ عن قصد وعمد إلى استبدال كلمة فنان بكلمة صوفي واستبدل كلمة الفني بالكشف الصوفي"[3] ونفهم من خلال هذا أن منهج ابن عربي في التأويل والرمز يتجلى في اعتماده على الغموض والجزالة والعمق والإيحاء في التعبير، ويستخدم ابن عربي في شعره ألفاظا وعبارات ويحاول أن يشفرها ومن خلالها يبني الكثير من الأفكار والمعاني والدلالات ولست أريد دراسة تفصيلية لمنهج ابن عربي الفلسفي بل أريد أن أعالج طريقته في توظيف الرمز بطريقة تجريدية ولأجل هذا اخترت هذه القصيدة من ديوانه ترجمان الأشواق وحاولت أن أقف على الطابع الرمزي الذي حملته، ولا يعني هذا أن اختياري لابن عربي يعود إلى كونه الشاعر الوحيد الذي اعتمد على الرمز بل أننا نجد شعراء قبله عمدوا إلى استخدام الرمز كالفارابي وابن سينا وبعض المتصوفة كالغزالي، وبعض الأدباء كالبحتري وأبو العلاء المعري، ولعل اختياري لابن عربي يرجع إلى كونه صاحب مذهب في التأويل الرمزي الذي استطاع من خلاله أن يثبت براعته وقدرته على التأليف بين مختلف الصور والألفاظ وسنرى في هذه القصيدة التي اخترتها كيف استطاع ابن عربي أن يركب "بالخيال معطيات الحس معيدا

---

[1] - إبن عربي ، المصدر السابق ، ج2 ، ص326.

[2] - الترحمان سهيلة عبد الباعث ، المرجع السابق ، ص427.

[3] - نصر جودة عاطف ، المرجع السابق ، ص109

بناءها بضرب من الإبداع جاعلا العلو والغائب محضرا واللامرئي مرئيا والمجرد عن المواد لبساطته مشخصا من خلال المكيف الحسي للأشكال ."[1] إن هذه القصيدة التي اخترتها سأبين من خلالها استعمال ابن عربي لأسلوب التجريد في فن الشعر حيث أفحمها بتوظيف عدة رموز محاولا بها الكشف عن الحقيقة في منظورها الإلهي التي لها الجمال المطلق.

لقد اخترت القصيدة التي يقول فيها ابن عربي:

مارحلوا يوم بانوا البزُّل العيســـــا إلا وقد حملوا فيها الطواويســـــا

من كل فاتكة الألحاظ مالكـــــــة تخالها فوق عـرش الدُّرِّ بلقيســـا

إذا تمشت على صرح الزجاج ترى شمسا على فلك في حجـر إدريـسا

تحي إذا قتلت باللحظ منطقهـــــا كأنها عندما تحـي به عيســـــى

توارتها لوح ساقيها سناً وأنـــــا أتلو وأدرسها كأنـي موســـــى

أسقفة من بنات الروم عاطلـــــة ترى عليها من الأنـوار ناموســـا

وحشية ما بها أنس قد إتخـــــذت في بيت خلوتها للذكـر ناووســـا

قد أعجزت كل علام بملتنـــــــا وداودياً وحبـــرًا ثم قسيســـــا

إن أومأت تطلب الإنجيل تحسبهـــا أقسةً أو أو بطاريقـــا شماميســـا

ناديت إذا رحلت للبين ناقتهـــــا يا حادي العيس لا تحدو بها العيسا

عبيت أجياد صبري يوم بينهـــــم على الطريق كراديسا كراديســـا

سألت إذا بلغت نفسي تراقيهـــــا ذاك الجمال وذاك اللطف تنفيســا

فأسلمت ووقانا الله شرتهـــــــا وزحزح الملك المنصور إبليســا.[2]

إن هذه القصيدة التي اخترتها لا أريد أن أدرسها وأحللها وهي مستقلة عن كل ديوانه لأننا لو أمعنا النظر في كل قصائد ابن عربي وغيره من المتصوفة لوجدناها حافلة بالرمز وكلها تشكل وحدة عضوية

---

[1] - المرجع نفسه ، ص 204.

[2] - Roylositic.society.Al bennaire street ibn alarabi-tarjumen al ashawog.osmamia university l'brary .london -Mahyi dd'un .1911p15.

جامعة بين المشخص والمجرد، ولسوف نكتشف في مضمار تحليل هذه القصيدة عن براعة ابن عربي العجيبة وقدرته الهائلة على التعبير عن الحقائق الإلهية والجمال الإلهي [الأسماء الإلهية] حيث اتخذ من الألفاظ والعبارات ستارا وحجابا تنقل من خلالها من الظاهر إلى الباطن.

وقبل أن نشرح مدلول هذه القصيدة التي اخترتها وما تعنيه من رمز ارتأيت أن أشير لمعاني بعض الكلمات المفتاحية وما تعنيه من دلالات رمزية وهي كما شرحها د .زكي نجيب محمود وغيره وتتمثل فيما يلي:

الطواويس: وتعني الأرواح في جمالها وحسنها [لاحظ أنها طير][1]

فاتكة الألحاظ مالكة، فاتكة بالطرف الأحور: علم المشاهدة الذي يحول بين صاحب الخلوة وبين نفسه [2]

عرش الدُرّ: الحكمة الإلهية [عرش الدر] رمز الحكمة الإلهية إذا حصلها العبد أفنته عن مشاهدة ذاته كأنها مالكة تجلس على العرش[3]

بلقيس: الحكمة الإلهية التي تجمع بين العلم والعمل، وفيها رمز أسطوري يشير إلى ولادة بلقيس من لقاء بين الجن والإنس، ففيها من الجن علمه اللطيف ومن الإنس عمله الكثيف أي أنها رمز لاجتماع الروح و الجسد في الإنسان[4]

شمساً: الحكمة الإلهية كالشمس يتوقف أثرها على نوع ما تهبط عليه فإما هي مثمرة أو مهلكة : أنور الشموس الأرواح الحافون حول العرش إلى النصوع والرفعة والمنفعة

فلك: بصورة التي يقع بها التجلي، التبدل والتحول في الصورة[5]

إدريس: مقام الرفعة والعلو....[6]

عيسى: إحياء الموتى بوساطة النطق وعيسى متولد عن غير شهوة طبيعية ولذا كان له سلطان على الطبيعة[7] ، **سناً:** الحكمة الإلهية [8]

---

[1] - بيومي مد كور إبراهيم و آخرون ، المرجع السابق ، ص83

[2] - بيومي مد كور إبراهيم و آخرون ، المرجع السابق ، ص85

[3] - المرجع نفسه ، ص80,

[4] - المرجع نفسه ، ص 79.

[5] - المرجع نفسه ، ص 82.

[6] - المرجع نفسه ،ص 77

[7] - المرجع نفسه ، ص84

[8] - المرجع نفسه ، ص 82

الأنوار: نور: الخير المحض، الحكمة الإلهية، الناموس[1]

ناووس: المدفن : المعارف إذا فارقها العارفون إذ المعارف لا وجود لها إلا بالعارفين[2]

علام بملتنا: إشـــارة إلى القرآن الداودي إشـــارة إلى الزبور والحـبر، إشارة إلا التـوراة، القسيس إشارة إلى الإنجيل[3]

الناقة: إشارة إلى النفس الشديدة القوة لاطمئنانها لأمر الله [4]

حادي: الشوق الذي يحدو بالهمم إلى منازل الأحب ة[5]، **حادي العيس:** في السياق الصوفي الداعي إلى الحق[6]، **العيسا: عيسى:** الهمم مراكب الأعمال التي يصعد عليها الكلام الطيب[7]

أجياد: هو في الأصل اسم جبل يشرف على الحرم المكي فيرمز له إلى مقام إلهي[8]

العرش: هو أعظم الأجرام السماوية وقد خلقه الله إظهاراً لقدرته ولم يتخذ ه مكاناً لأن الله تنزه أن يتخذ مكاناً[9]

الشمس: يريد بها ذالك النور مظهراً الألوهية، وهي عندهم أصل لسائر المخلوقات العنصرية ويزعمون أن الوجود بأسره خلق مرموزاً بقرص الشمس

الفلك[الأفلاك]: جمع الفلك ويريد القلوب وهي محل الأنوار[10]

الساق إشارةً إلى قوله تعالى:(وَالْتَفَّتْ السَّاقُ بِالسَّاقِ) الآية 29 سورة القيامة[11]

الناموس: صاحب السر وجبريل عليه السلام[12]

نوامس: جمع ناموس أي صاحب السر المطلع على باطن أمرك[13]

---

[1] - المرجع نفسه ، ص 87
[2] - المرجع نفسه ، ص 86
[3] - بيومي مد كور إبراهيم و آخرون ، المرجع السابق ، ص89
[4] - المرجع نفسه ، ص79
[5] - المرجع نفسه ، ص80
[6] - المرجع نفسه ، ص 104
[7] - المرجع نفسه ، ص 84
[8] - المرجع نفسه، ص 78
[9] - ديوان ابن عربي ، شرح أحمد حسن بسج ، دار الكتب العلمية،بيروت لبنان، الطبعة الأولى،1996، ص 23
[10] - المصدر نفسه، ص35
[11] - المصدر نفسه ، ص 405
[12] - المصدر نفسه، ص78
[13] - المصدر نفسه ، ص99

إدريس: النبي عليه السلام وهو أول من خط بالقلم وإدريس من الدرس وهو العلم المكتسب[1]

ألواح: اللوح هو الكتاب ا لمبين محل التدوين والشطر المؤجل إلى حد معلوم والألواح إلى حد معلوم والألواح أربعة كما قالوا : لوح القضاء السابق على المحو والإثبات وسمو به لوح العقل الأول و الثاني سمو به لوح القدر : أي لوح النفس الناطقة الكلية وهوا للوح المحفوظ والثالث لوح النفس الجزئية الت ي ينتعش فيها كل ما في هذا العالم وهو المسمى بالسماء الدنيا والرابع لوح الهيولي القابل بل للصور في عالم الشهادة.[2]

الشماس: من رؤوس النصارى يحلق وسط رأسه ويلزم البيعة.[3]

البــزّل:الإبل المسنة، **ورحلوها:** جعلوا رحالها عليها والطوويس كناية عن أحبته شبههم بهن لحسن هن، **الفتك:** القتل في خلوة ، **مالكة**: حاكمة ، **تحالها:** تحسبها ، **العرش:** السرير.

وأتلو: أتبع و أدرسها أي أطأ أثرها، **الأسقف:** عظيم الروم، **العاطلة:** الخالية من الحلى **الناموس:** الخير، **الناووس:** قبر من رخام كانت ملوك الروم تدفن فيها.

الكراديس: الجماعات وأحدها كردوس.[4]

قبل أن أشرح النزعة التجريدية السائدة في هذه الأبيات لابد أن أشير إلى حقيقة هامة مفادها اختلاف وتفاوت النقاد والمفسرين لديوان بن عربي رغم شرحه له هو بنفسه، وهذا إن دل على شيء إنما يدل على أن بن عربي ذو إطلاع واسع على اللغة وأسرارها فاللغة عنده وسيلة الدلالا ت الرمزية وإننا لنعثر لابن عربي على لغتين مختلفتين استعملهما في نطاق واحد في كل مؤلفاته وهما : "لغة الظاهر ولغة الباطن فالأولى هي لغة عامة الخلق وهي لغة الفقهاء والمتكلمين وأما لغة الباطـن فهي لغة الرمز والإشارة التي يعبر بها الصوفية على المعاني والدقائق المسترة وراء ظاهر الشرع "5 وسنكشف وسنكشف من خلال هذه القصيدة كيف يستعمل ابن عربي لغة الظاهر ليلج إلى الباطن مستعملاً لغة الرمز والإشارة، ففي مستهل هذه القصيدة يصف ابن عربي محبوبته متفجعاً ومتشكياً ومتشوقاً في كل هذا إلى وصف هذه الرحلة بأسلوب تلويحي مبني على الرمز فما هو ظاهر في الأبيات ليس هو المعنى الباطن لأن هذه القصيدة من حيث مظهرها الخارجي يسودها طابع الاشتهاء والرغبة في الجمال المغوي

---

[1] - ديوان ابن عربي ، شرح أحمد حسن بسج ، المصدر السابق، ص105

[2] - المصدر نفسه، ص ص109،110

[3] - بيومي مد كور إبراهيم و آخرون ، المرجع السابق، ص 78

[4] - الشيخ الأكبر محي الدين بن عربي، إكتشف سورية، www.d'scover Syria.com.news/12217

[5] - بيومي مد كور إبراهيم و آخرون ، المرجع السابق، ص07

المعبر عنه بأسلوب غزلي لكن الأمر ليس كذلك فهذه الأبيات وما تحتويه من غزل ورمز للمرأة ليس في الحقيقة إلا تلويح وإشارة لحب إلهي .

لقد ذكر ابن عربي في مقدمة شرحه لديوانه ترجمان الأشواق أن هناك فتاة اسمها [النظام] بهره حسنها واستحوذ عليه جمالها وجبلته أخلاقها وحكمتها العرفانية وما تحلت به من آداب وصفات زكية ورثتها عن والدها،كل هذا جعل ابن عربي يتغنى بهذا الجمال مستعملا لغة الظاهر ولغ ة الباطن مازجا بينهما، لقد لوح ابن عربي بحبه الإلهي[بالنظام] ليدلنا على ما أفعمت له شخصية تلكم الأنثى من رموز عرفانية وجعلها رمزاً على الحكمة الإلهية من حيث أنها انطوت على جمال فتاك وقاهر هذه الفتاة لقيها الشاعر عندما تجرد في مكة واستحوذت عليه حالة وجدانية مشبوبة جعلت منه أسيرا لها ويبدو الرمز في هذه القصيدة وغيرها من القصائد المحور الجوهري الذي تدور الصور الجزئية في تركيبها المجازي والإستعاري تعبر في مجملها على الحقائق الإلهية أو الحكمة الإلهية ومن أمثلة هذه الصور الجزئية ما أختاره د.زكي نجيب محمود وما استخرجه على النحو الأتي:

- الطواويس محمولة في رحال الإبل، بلقيس جالسة على عرش من الدر، بلقيس تتمشى على صرح من الزجاج، شمس على فلك في حجر إدريس، أسقفه من بنات الروم تزدان بأنوارها.[1]

والحق أن هذه الأبيات وهذه الصور الجزئية يمكن اعتبارها من الناحية الفنية أكثر قصائد ابن عربي تضمنا لأسلوب التلويح والتلميح الموحية والمعبرة عن حقائق إلهية وحب إلهي أما إذا لاحظنا هذه الأبيات من حيث مظهرها الخارجي فيبدوا لنا واضحا كيف يسيطر عليها ذكر الجمال الأنثوي في مظهره الإغوائي والإشتهائي ، لكن حقيقة الأمر عكس هذا ، فابن عربي فعلا أحب النظام ذات الجمال الساحر لكن حبه كان حبا عفيفا وعذريا خالصا والصورة الحسية التي عبر بها عن الجمال الأنثوي لم تكن لتهمه بقدر ما كان يهمه ما تكشف عنه من حقيقة ر مز إليها، والمتمثلة في الحب الإلهي، ويقول هنيري كوربان: "وحين نتأمل الحدث المركزي لهذا الاستهلال رنفاجئ بدءاً [بتشكيلية المكان] فالوقت ليل، والمؤلف يطوف بالكعبة لقد حضرت المؤلف وهو يمشي على الرمل بعض الأبيات التي أنشدها لم يشعر إلا بتجلٍّ كائن لم يفطن له فيما قبل، سوف تمكننا الحكاية من أن نتعرف به على الصورة العينية المحاطة بهالة سماوية، فتحدثت إليه بلهجة تنم عن مصدرها الإلهي وبتأنيب قاس يكشف عن سر الديانة الحكمية للحب."[2]

---

[1] - المرجع نفسه ، ص99.

[2] - الشيخ الأكبر محي الدين بن عربي ، إكتشف سورية، www.d'scover Syria.com.news/12217

ومما هو ظاهر كذلك في هذه الأبيات استعمال كلمات وألفاظ رمزية كثيرة فيها ما هو رمز حيواني وفيها ما هو رمز ديني..فمثلا الطواويس ترمز في هذه القصيدة إلى الأعمال الخالصة المتنوعة الح سن والجمال إذ الأعمال أشباح قائمة روحها إخلاص الطاعة والعبادة [1].

فابن عربي يستعمل لغتين مختلفتين لغة الظاهر ولغة الباطن على نحو ارتباطي قد يستعصي التفريق بينهما، ونلاحظ في هذه الأبيات تعبير الشاعر عن رحلة وصفها كتعبير رمزي على الحقائق الإلهية جعل محبوبته ا لنظام هي أساس هذه الرحلة وما تنطوي عليه من أسرار، حيث وصف محبوبته وتشوقه إلى ديارها وصفا ذو منهج تأويلي صور فيه ابن عربي ارتحال المحبوبة وما تخالجه من أحوال جراء ارتحالها متخذا الرمز سبيل إلى ذلك، لكن كيف يمكن فهم مدلول الرمز عند ابن عربي ؟

لقد وضع ابن عربي قاعدة تبين كيفية فهم الأبيات وتأويلها حتى يتسنى إدراك مدلولها ومغزاها وتتمثل هذه القاعدة في الشرط الذي وضعه ابن عربي وهو أن يجيء الرمز مشيرا أدنى إشارة إلى المرموز له لندرك الباطن المنشود من وراء الظاهر ولسوف نحاول أن نتعامل مع هذه الأبيات ونطبق عليها هذه القاعدة والواضح من هذه القصيدة أن ابن عربي استعمل نمط الغزل هذا كظاهر ولكن باطنيا هو غزل عذري عفيف اختار فيه مجموعة من الرموز رغبة في أن يرمز بها في تأويله الصوفي الشعري إلى الحقائق الإلهية، كما اعتمد الشاعر في تركيبه للصورة الشعرية على عدة عناصر من كناية وتشبيه و استعارة و مجاز ورمز و قد وظف الصورة في شعره وعرف كيف يجعلها تؤدي المعنى المقصود كما استطاع أن يرسم بهذه القصيدة صورة مركبة تتضافر فيها كل العناصر لتقدم صورة شعرية ذات مشهد كلي، لقد قال أرسطو :" أن أعظم شيء هو أن نملك زمام المجاز و إن أعظم شيء أن تكون سيد الاستعارات، فالاستعارات علامة العبقرية."[2] ولهذا فقوة الشعر تتمثل في الإيحاء بالأفكار عن طريق الصور.

والشاعر إذ يفيض رقة ولطفا جعله يصف محبوبته وصفا لا يتناهى من الصور إذ يعتبر رحلة المحبوبة التي سكنت حبها الفؤاد بأنها عند ابن عربي وغيره من الصوفية ترمز إلى تجلي العلو، أو ما يعرف بالحكمة الإلهية.

---

[1] - نصر جودة عاطف ، المرجع السابق ، ص 198.

[2] - الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الإنفعال و الحس، ، ص8. www.awu dam.com

والآن سأنتقل إلى تحليل هذا الأسلوب التجريدي الذي تتضمنه القصيدة التي اخترتها وهي مفعمة بالصور الغزلية التي تدور حول النظام العذراء البتول التي يصفها كرمز على الحكمة الإلهية وفي مستهل هذه القصيدة يقول:

ما رحلوا يوم بانوا البزل العيسا ألا وقد حملوا فيها الطواويس.

يشعر المحب بأن المحبوبة قد ارتحلت ولكنها لا تزال في قلبه صورتها ويصور لنا ابن عربي هذه الرحلة وقد حملوا فيها الطواويس رامزا بهذه الطواويس إلى الأرواح في جمالها وحسنها كمعنى باطني وجمال ظاه ر من خلال ريش الطواويس الناعم الجميل والأخاذ بمنظره الذي يستحوذ ويمتلك القلوب، أما "البزّل يريد بها الأعمال الظاهرة والباطنة فإنها التي ترفع الكلم الطيب إلى المستوى الأعلى وشبهها بالطيور لأنها روحانية وكنى أيضا بالطواويس لتنوع اختلافاتها في الحسن و الجمال."[1]

من كل فاتكة الألحاظ مالكة تخالها فوق عرش الدر بلقيس

أما في هذا البيت فهو يحدثنا عن جمال الجوهر الأنثوي الذي تعلق به المتجلي في شخص [النظام] إذ نجده في هذا البيت يشير إلى الألحاظ الفاتكة والمشية المتثاقلة المتأودة صاحبة الجمال الفتاك الذي يفتك كل من لاحظه وشاهده ويدلنا هذا التعبير عن المرأة الحسناء ذات الجمال الفتاك الذي يفتن عند ملاحظته ولعل ظاهر هذا البيت وغيره يوحي بمظهر شهواني إلا أن إبن عربي قد قصد به أمران الأول:"أن يكون من الناحية الأسلوبية حجاجا على الرمز والثاني قصد به التعبير عن النفس التي تختبر بالغواية والشهوة وتبتلى في مدرج المعرفة بما ينبغي عليها أن تتجاوزه صوب جمال أكثر شمولا وثباتا"[2].

أما توظيفه [عرش الدر] فاستعان به ليرمز إلى مكان الحكمة الإلهية [3] التي تقتل الإنسان وتنسيه عن مشاهدة ذاتـــه . ولعله استعان به كذلك كذكرى لاسم تاريخي له دلالات تعبر عن أحداث الماضي ليحقق طموحه المتمثل في الربط بين الماضي والحاضر أو ما يسمى عند النفسانيين تيار الديمومة الشعورية بين السابقين واللاحقين أو ما يعبر عنه بالوصال وإن هذا الاستعمال الذي تميز به ابن عربي للصور المجازية ليكشف لنا أنه عمد إلى تر كيب رمزي ليدل على الحكمة الإلهية التي إذا تجلت للعارف أفنته وفتكت به ولو رجعنا إلى هذا البيت لأدركنا بوضوح وجلاء للميل الفردي لابن عربي

---

[1] - الشيخ الأكبر محي الدين بن عربي ، إكتشف سورية، www.d'scover Syria.com.news/12217

[2] - نصر جودة عاطف ، المرجع السابق ، ص196

[3] - بيومي مد كور إبراهيم و آخرون ، المرجع السابق ، ص95

إلى تمثيل الحقيقة الإلهية إذ يشبهها كالمالكة التي تجلس على عرش بلقيس، ويؤكد د .عاطف جودة نصر هذا عندما يقول " هذه الفاتكة تفتك بالعارف متى تجلت له وتفنيه عن النظر إلى نفسه، أما جمالها الملكي الرفيع فلأنها متولدة على لطافة العلم وكثافة العمل كما تولدت بلقيس حسب ما تشير إليه الأساطير عن لطافة الجن وكثافة الإنس.[1]

إن هذا الجمال الآسر يترجم عند ابن عربي بالرمز للفناء الذي يظهر عند مشاهدة التجلي الذي يحصل للعبد في خلوته، وليؤكد هذا استعان ابن عربي في هذه الصياغة بمعجزة إحياء الموتى عند عيسى ابن مريم واستعار صورة بلقيس ليرمز به على عرش محبوبته الملكي مستخدما العشق الذي تشتعل ناره ليرمز به إلى شوق وتلهف المحب إلى الحكمة الإلهية [الجمال الإلهي].

وعلى هذا النحو نرى كيف يصل بن عربي في نهاية تعبيره الرمزي إلى الحقيقة الإلهية أو الأسماء الإلهية، ويؤكد د.زكي نجيب محمود هذا عندما يقول :"إن مدار الرمز كله في ديوان ابن عربي ترجمان الأشواق هو الأسماء الإلهية أو الصفات الإلهية أو الحقائق الإلهية أو الحكمة الإلهية أو الواردات الإلهية أو واردات التقديس ."[2]

ولعل د.زكي نجيب محمود قد فهم هذا من قول ابن عربي: " لما شاء الحق سبحانه من حيث أسمائه الحسنى التي لا يبلغها الإحصاء أن يرى أعيانها وإن شئت قلت أن يرى عينه في كون جامع يحصر الأمر كله لكونه متصف بالوجود."[3]

فغاية الخلق إذن أن يرى الله سبحانه نفسه في صورة تتجلى فيها صفاته و أسمائه أي ألوهيته ويتأكد هذا في قول ابن عربي :" وقد ثبت عند المحققين أنه ما في الوجود إلا الله ونحن إن كنا موجودين فإنما كان وجودنا به ".[4]

أما حين يقول :

إذا تمشت على صرح الزجاج ترى شمساً على فلك في حجر إدريسا

فالمقصود في هذا البيت فنجده يذكر " صرح الزجاج لما شبهها ببلقيس وشبه الصرحة بالفلك وكنى بإدريس عن مقام الرفعة و العلو وكونها في حجره أي في حكمة من جهة تصريفه إياها حيث يريد كما

---

[1] - نصر جودة عاطف ، المرجع نفسه ، ص 198

[2] - بيومي مد كور إبراهيم و آخرون ، المرجع السابق ، ص 101.

[3] - إبن عربي، فصوص الحكم ، تقديم أنطوان موصلي ، دار الأنيس ،1990، ص 48.

[4] - إبن عربي ، الفتوحات المكية ، ج1 ، نقلا عن إبراهيم بيومي مدكور ، الكتاب التذكاري لمحي الدين إبن عربي، ص370

قال: لا تعطوا الحكمة غير أهلها، فلولا الحكم عليها ما صاح التحكم فيها، وقرن الشمس وإدريس لأنها سماؤه وشبهها بالشمس دون القمر تفريقا بمقام هذه الحكمة من غيرها فكأنه يقول : قوة سلطان هذه الحكمة إذا وردت على قلب صاحب التجريد أثمرت فيه أحوالا حسانا ومعارف مختلفة وذكر المشي دون السعي وغيره لنخوتها وانتقالها في حالات هذا القلب من حال إلى حال بضرب من التمكن."[1]

ولعلنا ندرك في هذا البيت كيف يصف ابن عربي الحقيقة الإلهية محاولاً تمثيلها بأشكال وصور حسية متخذاً من قصة بلقيس سنداً لها حيث تذكر الروايات أن بلقيس خطت على أرض الزجاج التي أعدها سليمان فحسبتها ماءًا وشمرت على ساقيها " إنها بلقيس ملكة سبأ التي أوتيت من كل شيء وله عرش عظيم دعت لمقابلة سليمان عليه السلام طلب إليها أن تدخل الصرح وكان قصراً عظيماً من الزجاج بنـي فوق الماء الجاري فلما رأته حسبته مـاءً غزيراً فلم ترى الزجاج الذي فوقه وال ذي كان أرضا للقصر فكشفت عن ساقيها تريد الخوض في تلك اللجة فقيل لها عندئذ أن صرح ممرد من قوارير، ولاشك أن دهشتها كانت عظيمة إزاء هذه المفاجأة غير المتوقعة ووجدت نفسها أمام فن وجمال ليس في مقدر البشر تصنعه وإزاء هذا الجمال الذي بلغ المدى من نفسها أعلنت إسلامها لله مع سليمان."[2]

ويذهب د.زكي نجيب محمود إلى رأي مفاده " أن ابن عربي قد استطاع أن يلجأ إلى هذه القصة ويستعملها أجمل استعمال ليرمز بها إلى الجمال وهو بين التستر والظهور كما هدف إلى الإشارة بها إلى النور ملبساً إياها لغةً شعرية ."[3]

وكما أن في هذا البيت تعبير رمزي عن التجلي الإلهي وإنه ليستخدم الزجاج لدلالة على النور لأن ابن عربي يميل كل الميل إلى التغطية و التستر في أشعاره فهذه المحبوبة "يصف جمالها وبهائها ونورانيتها وإشراقها العلوي في عيانه شمساً طالعة لا تغرب حتى تسطع في باطنه مما يعد رمزاً على تمام الظهور"[4]

وإننا لنلاحظ في هذا البيت كيف صور الحكمة الإلهية في صورة امرأة حسناء ذات جمال فتاك يشبه في منظره الشمس الطالعة التي تنير كل ما تطلع عليه ويجعل لها ابن عربي مقام العلو ليرمز به إلى إدريس، حيث اعتبر ابن عربي مقام إدريس معلم الحكمة العرفانية "رمز مقام الرفعة والعلو "[5] ليرمز به إلى مكان التجلي أما توظيفه للشمس فهو لدلالة على عدة تلويحات كلها تتفق في المعنى الذي

---

1 - الشيخ الأكبر محي الدين بن عربي، إكتشف سورية، www.d'scover Syria.com.news/12217

2 - الشامي صالح أحمد، الظاهرة الجمالية في الإسلام،دراسات جمالية إسلامية[1] المكتب الإسلامي،بيروت،لبنان،دمشق، سوريا، ط1، 1986، ص 152

3 - بيومي مد كور إبراهيم و آخرون ، المرجع السابق ، ص96

4 - نصر جودة عاطف ، المرجع السابق، ص213

5 - بيومي مد كور إبراهيم و آخرون، المرجع نفسه ، ص78

ترمز إليه " فالأول: هو لدلالة على الحمكة الإلهية "كالشمس يتوقف أثرها على نوع ما تهبط عليه فإما هي مثمرة أو مهلكة" والثاني: لدلالة على أنوار الشم وس وهم الأرواح الحافون حول العرش، والثالث: إشارة إلى النصوع والرفعة والمنفعة، شمس ضحى، وضوح التجلي عند الرؤية."[1]

إن ه ـــذه الدلالات والإشـارات كلها تدور حــول التجلي الإلــهي والحكمة الإلــهية.

ويذهب د .عاطف جودة نصر في إطار تأويل هذا البيت إلى أن : " تشبيه ابن عربي النظام بالشمس الطالعة على فلك في حجر إدريس يرمز إلى الحكمة الإلهية العرفانية في تجليها المشهود لتعطي ما تعطيه الشمس من الأثر المعنوي والحسي في عالم الأركان والإستطقسات ويتسق هذا التأويل مع طبيعة البناء الغنوصي للرمز"[2]

لقد لوح الشاعر في ه ذا البيت إلى الحكمة الإلهية واصفاً إياها في تجلياتها وأحوالها وحيثياتها مركباً إياها بواسطة الرمز على نحو تفصيلي يعبر في نهايته عن معنى روحاني، أماحين يقول:

تحي إذا قتلت باللحظ منطقها كأنها عندما تحي به عيسى.

في هذا البيت يبدو أن ابن عربي يصف محبوبته النظام جاعلاً من جمالها ولطفها إذا شوهد يقتل باللحظ ويحي بالنطق مستعملاً لفظين متضادين القتل والإحياء وهذه الصورة التي صورها ابن عربي في هذا البيت"ترمز إلى الفناء الذي ينبثق عند مشاهدة التجلي والبقاء الذي يعقبه، ولما كانت النظام تقتل باللحظ وتحي بالنطق فإن بيتها القلب لأنه المحل المستعد بعد قطع العلائق والشواغل المانعة، لتلقي أسرار الحكمة الإلهية "[3]

ونلاحظ من خلال هذا البيت كيف يستعمل ابن عربي الرموز المختلفة وكيف يحيلها في الأخير إلى الرمز على الحقائق الإلهية، مستعملاً الجوهر الأنثوي في جماله ملبساً إياه لغة شعرية مشربة بالرموز ومفعمة بالمعاني ليحيل المتلقي إلى صورة رمزية موغلة في التجريد فهذا الجمال الآسر الذي يقتل ويحي عند النظام يستعير له ابن عربي مكافئ رمزي ليعبر عنه بالفناء الذي ينبثق عند رؤية الجمال الأرضي بفناء أكبر يظهر عند مشاهدة التجلي الإ لهي ونرى في هذا البيت كيف وظف القتل ثم الأحياء ليقابله بصورة تماثله هي إحياء الموتى الذي هو معجزة من معجزات النبي عيسى وقع التشبيه بعيسى عليه السلام لأن عيسى وجد من غير شهوة طبيعية ولما كان ذلك فإنه استعان به من باب التمثيل ليرمز

---

[1] - المرجع نفسه، ص 82

[2] - نصر جودة عاطف ، المرجع السابق، ص198

[3] - المرجع نفسه ، ص 199

به إلى معجزة عيسى في إحياء الموتى فالجمال الإلهي معجزة يصعب وصفها و الإحاطة بها والجميل في هذا البيت هو براعة ابن عربي في التعبير عن مشاهد التجلي خ ـلف الصفات والصور الحـسية مستعيناً بالجمال الأنثوي، كرمز للج ــمال الأعلى، لأن الأنوثة في المتن الصوفي تمثل نقلة نوعية ، في تعاملها مع المرأة و رمـز الأنثى ارتبط في هذا المتن بالجمال والإبداع و الخلق كما ارتبط بحيرة الصوفي بين المستوى الجسدي الجمالي و المستوى الإلهي فالأنثى هي الدافع للحب الكوني و التجلي الإلهي يقول ابن عربي:" فاجتمع النساء والرجال في درجة الكمال، وفضل الرجال بالأكملية لا بالكمالية ."[1]، أما حين يقول :

توارتها لوح ساقيها سناً وأنا أتلو وأدرسها كأني موسى

ولو أمعنا قليلاً في هذا البيت لوجدنا ه ينطوي على عدة صور حسية في شكلها الفيزيقي المرئي توحي بعدة إشارات وتلويحات للحكمة الإلهية، فالشاعر يستعين بقصة بلقيس للإ شارة إلى محبو بته النظام معتمداً على ما حدث لبلقيس وابن عربي عندما يشرح هذا البيت يقول : " إن الساق تذكر ببلقيس عندما كشفت عن ساقها أي بينت أمرها ... والشاعر عندما استعان بكلمة [الساق] فهو أراد أن يرمز به إلى الأمر الذي يقوم عليه بيان الآخرة لقوله تعالى: "التفت الساق بالساق" أي التف أمر الدنيا بالآخرة."[2] و التوراة فيرمز " إلى النور وينسب إلى التورية أن لها أربعة أوجه فشبه ساقها بالتورية في الأربعة أوجه و النور والأربعة هم اللذين يحملون العرش، وهي الكتب الأربعة فكأنه يقول أن أمر هذه الحكمة قام على النو ر ولذا قال : سنًا فإن النور الذي وقع عليه التشبيه إنما وقع بأربعة : المشكاة والمصباح والزجاجة و الزيت المضاف إلى الزيتونة المنزهة عن الجهة الثابتة، ولم كنى عن ساقيها احتاج إلى ما يناسب ما وقع به التشبيه من التلاوة و الدرس."[3]

يرى ابن عربي "ضرورة النفاذ من الظاهر الحسي المتعين إلى الباطن الروحي العميق في رحلة تأويلية "[4] فحقيقة ابن عربي ظاهرياً يبدو أنه ينزع نزوعاً حسياً في وصف الحقيقة الإلهية إلا أنـه في الأصل يسعى إلى تصوير المعاني في صور حسية وعلى هذا الأسـاس ألح ابن عربي على ضرورة :" الجمع بين الظاهر والبـاطن في فهم النص، لأنه الظاهر يمثل بالرمز الذي لا يمكن النفاذ إلى المرموز إليه الباطن إلا من خلاله "[5] أما استعماله لكلمة" سناً فهو يرمز بها إلى الحكمة الإلهية"[1]

---

[1] - إبن عربي المصدر السابق ، ج4 ، ص415.

[2] - بيومي مد كور إبراهيم و آخرون ، المرجع السابق ، ص 90

[3] - الشيخ الأكبر محي الدين بن عربي ، إكتشف سوريتي، www.d'scover Syria.com.news/12217

[4] - نصر حامد أبو زيد ، المرجع السابق ، ص 66

[5] - المرجع نفسه، ص 269

ونلاحظ من خلا ل هذا البيت كيف استطاع ابن عربي أن يستخدم الصفات الحسية في صفاتها المرئية، ليرمز بها عن الحكمة الإلهية فليس المقصود بالساق الغواية والاشتهاء بل هو تعبير عن ما هو إلهي وما هو مقدس، ويكشف لنا د .زكي نجيب معلقاً على المضمون الرمزي لهذا البيت قائلا ً: "أن ابن عربي قد وازى بين المعنى الظاهر والتغزل في ساقين بيضاويين مضيئتين ينظر إليهما فكأنما ينظر إلى أية من آيات الجمال البشري تتلى وتدرس في نشوة و على مهل "[2] وتظهر لنا هذه الموازاة من خلال الجمع بين المظهر الفيزيائي المرئي [الساق] والمظهر الروحاني الحكمة الإلهية المتمثلة في النور الرحماني كما يتضح لنا في هذا البيت أن ابن عربي يرمز إلى تجلي الذات ا لإلهية التي أشرق نورها في عالم الأرواح كما يتضح لنا أيضا الكيفية التي استطاع بها ابن عربي إسقاط ملامح هذا الرمز العذري على مشاعره ويخرج من معطياته بتعبيرات عن أحواله الصوفية التي تعجز اللغة عن التعبير عنها و الإلمام بها.

أما حين يقول:

أسقفة من بنات الروم عاطلة ترى عليها من الأنوار ناموساً

وفي هذا البيت وغيره "تلويح رمزي إلى محبوبته النظام التي وصفها باللسن رغم أورمتها الفارسية وبأنها تلهي العارف عن النظر إلى نفسه بوصفها تجسيدا للحكمة العلوية "[3] يطلعنا هذا البيت عن تصوير ابن عربي للحكمة الإلهية في شكل عذراء من بنات الروم وهي بلقيس معتمداً على تراكيب مجازية على نحو رمزي محيلاً هذه التراكيب على نحو صور حسية مش ـفراً إياها بلغة الأل ـفاظ والرسـم الشعري فهذه العذراء رمز لها بالخير المحض الذي يعبر عن الحكمة الإلهية موحياً إلى ذلك بكلمة ناموس، وهذ ه الحكمة يعتبرها ابن عربي "عيسوية المحتد ولهذا نسبها إلى الروم وقوله عاطلة أي هي من عين التوحيد، ليس عليها من زينة الأسماء الإلهية أثر فكأنه جعلها حكمة ذاتية لا أسمائية ولا صفاتية لكن يظهر هنا من الخير المحض ما يكنى عنه بالأنوار وهي السبحات المحرقة التي لو رفع سبحانه الحجب النورانية و الظلماتية لأحرقت سبحات وجهه فهذه السبحات هي التي كنى عنها بالأنوار في قوة هذه الحكمة العيسوية فهي الخير المحض إذ هي الذات المطلقة."[4]

---

[1] - بيومي مد كور إبراهيم و آخرون ، المرجع السابق ، ص 82

[2] - المرجع نفسه، ص 90

[3] - نصر جودة عاطف ، المرجع السابق ، ص 196

[4] - الشيخ الأكبر محي الدين بن عربي ، إكتشف سورية، www.d’scover Syria.com.news/12217

إن استعارة ابن عربي لأسلوب شعر الغزل و إلمامه بمعانيه جعله يستخدمه في أسلوب غزلي عفيف مازجا ذلك كله في روح عذرية وإطار فني عالي المستوى له دلالته من جميع جوانبه معولا عليه في الكشف عن الجمال الإلهي وجاعلا من هذا الأسلوب موحيا بالحب الإلهي.

أما قوله:

قد أعجزت كل علام بملتنا وداودياً وحبراً ثم قسيسا

يبين ابن عربي في هذا البيت أن محبوبته النظام "من العابدات العالمات الزاهدات المطلعات على علم الكتب السماوية وانفردت بمعرفة شاملة وملمة للقرآن الذي يرمز له هنا بالملة وهذه الكتب رمز لها بالعلام يملتنا فالملة رمز إلى القرآن والداودي رمز إلى ألزبور، والحبر إشارة إلى التوراة والقسيس إشارة إلى الإنجيل."[1] والمعنى الجوهري في هذا البيت هو الإشارة إلى تلك المحبوبة [النظام] التي ألمت بمحتوى جميع هذه الكتب السماوية بمنهج تأويلي يغلب عليه طابع التستر والإخفاء ليغوص في المعاني ليجعلها توحي برمز باطني، فالكتب الأربعة ما هي إلا رمز للأسماء الإلهية كونها تشير إلى كلام الله ومنزلة الأنبياء و الرسل عند الله.

أما حين يقول:

سألت إذ بلغت نفسي تراقيها ذاك الجمال وذاك اللطف تنفيساً

يطلعنا الشاعر في هذا البيت بلغة الرمز على وصف جمال المحبوبة الروحي حيث وصف لطفها الجميل بأنه ينفس عنه الأشجان ولعل سِؤاله هنا عن" التنفيس يكشف عن رابطة صوفية بين التجلي الإلهي في الصورة والنفس الرحماني الذي اعتبر لدى الصوفية سراً من أسرار الخلق ."[2] ويحيلنا ابن عربي في هذا البيت إلى صورة فنية تجسد المجرد وتقول القليل لتوحي بالكثير فهو عندما سأل فلابد أن يرافق هذا السؤال اقتراب موعد الرحلة إذ ولابد من رحلتها وتجعلنا هذه الصورة الفنية التي تفنن فيها ابن عربي نشعر بمدى الاضطراب و القلق اللذين بدأ يعانيهما من خلال إحساسه العميق فليس هناك من شك في وجود ارتباط منطقي وتناسق منظم فيما يستعمله الشاعر من صور وما يرمز به على نحو متسلسل لتد اعي لفظي يظهر بين التنفيس والنفس لأن :"ابن عربي كثيراً ما كان يوازي بين الحكمة والكلمة. "[3] فلا يمكن أن نأخذ هذا البيت أو غيره على ظاهر معناه بل التعمق ضروري في فهم ما كان يصبوا إليه ابن عربي وهو في مجمله لا يخرج عن الدلالة إلى الحكمة الإلهية أو الصفات الإله ية،

[1] - بيومي مد كور إبراهيم و آخرون ، المرجع السابق ، ص 89

[2] - نصر جودة عاطف ،المرجع السابق ، ص 199

[3] - المرجع نفسه، ص 198

فترتيب الكلمات و انتقاؤها يحمل الكثير من المعاني التي لم يصرح بها الشاعر لكنه أوحى بها بطريقة رمزية وهكذا يجد ابن عربي السبيل إلى الإحساس بالجمال مستنفذا كل طاقاته في التصوير والإيحاء للجمال المطلق ولعل هذا يجعلنا ندرك كيف اقتنع ابن عربي بأن " الرمز والإشارة هما أساس الكلام الإلهي."[1]

أما قوله:

ناديت إذا رحلت للبين ناقتها يا حادي العيس لا تحدو بها العيسا

يصور ابن عربي في هذا البيت على نحو رمزي :" ارتحال المحبوبة محمولة في هودجها تحيط بها النسوة الجميلات ، وقد أخذت العيس تهتز بهن في خطاها الوئيدة ويسوق القافلة من يحدوا لها بغناء شجي حزين وإذا تظغن المحبوبة ينادي الشاعر الحادي ألا يرحل القافلة "[2] ويكشف لنا هذا البيت تلك البنية الرمزية التي أوغل فيها ابن عربي بخياله فهذا "الحنين والشوق الذي يغمره يمكن الوقوف عليه من خلال توجيهه لخطاب إلى حادي الع يس ألا يتعجل السير بالحبيبة حتى يلحق هو بالركب فهو جاد باللحاق بهم إن الشاعر المحب ليعتزم اللحاق بالحبيبة الراحلة مهما يكن ثمة من صعاب ولا فلا كان ذلك الهوى الذي يدعيه "[3] ويرمز ابن عربي بحادي العيس إلى أن الحادي تشير إلى التشوق الذي يحدوا بالهمم إلى مناز ل الأحبة[4] أما الناقة فهي ترمز إلى :" النفس التي تغذ السير لتقطع مراحل السلوك متجاوزة عقبات الطريق المفضية إلى الله ومن خلال الرحلة المعهودة يرمز بهذا السفر إلى أنه سفر روحي ومعراج إلى الحق ويرمز بهذه الناقة كذلك إلى الأعمال الباطنة و الظاهرة التي يحمل عليه ا الصوفي رحلته في هجرته إلى {الله}"[5] ويكشف لنا هذا البيت من خلال تعبيره الرمزي إلى التشوق والحنين إلى الحب الإلهي وتجلى العلو كما يمكن أن نلاحظ أن الجمال المجازي الذي وظفه ابن عربي يوحي إلى جمال حقيقي، لا يتغير ولا يفنى إنه الجمال الإلهي الذي يتطلب تهيئة النفس لكي تبلغه بالتجلي بالأعمال الصالحة والتسلح والتزود بالفضائل والابتعاد عن الرذائل أو قل إن شئت ما يرضي {الله}، فالصورة الفنية في هذا البيت توحي بإحساس الشاعر العميق بالفناء و ما تركه هذا الإحساس من المشاعر في نفسه ورحلة الناقة لا يقصد بها التعبير عن الر حلة فوق سنامها وإنما تربط هذه الرحلة برحلة الإنسان في هذه الحياة فرمز الناقة و العيس هو رمز للنفس الإنسانية السالكة إلى ربها التي

---

[1] - نصر حامد أبو زيد ، المرجع السابق ، ص 267

[2] - نصر جودة عاطف ، المرجع السابق ، ص196

[3] - بيومي مد كور إبراهيم و آخرون ، المرجع السابق ، ص 104

[4] - المرجع نفسه ، ص80

[5] - نصر جودة عاطف ، المرجع نفسه ، ص 197

يمتطيها المريدون بغية إيصالهم إلى مراتب المعرفة وإن الناقة عند ابن عربي وغيره من الصوفية هي رمز لوسيلة السفر إلى الله ، ولعل ابن عربي أراد أن يعبر برحلة الناقة عن رحلته هو في الحياة وهكذا يبرز دور الصورة الفنية في التعبير عن المشاعر و الأحاسيس ونقلها بطريقة تجريدية تؤثر في المتلقيين و تجعلهم يحسون مع الشاعر بالشعور الذي يعانيه فالكلمات والعبارات في الشعر يقصد بها بعث صور إيحائية و في هذه الصور يعيد الشاعر إلى الكلمات قوة معانيها التصويرية وربما هذا ما يظهر في ديوان ابن عربي .

ولعلنا ندرك كيف استطاع ابن عربي ومن خلال هذه الأبيات أن يؤلف شعراً شديد الإيغال في التجريد من حيث إدارة هذه الأبيات على لغة تجريدية خصبة ساقها على نح و مفعم بالرمز وجعلها جياشة بالصور على شكل تعبير شعري حافل بالرمز ومغموراً بالرمز لجأ فيه إلى الصورة تارة وعلى التجريد الميتافيزيقي تارة أخرى.

وإننا لنلاحظ في هذه الأبيات كيف اعتمد ابن عربي على أسلوب تجريدي فني تناول فيه الألفاظ والعبارات معطياً إياها مع اني ودلالات صاغها على طريقة التستر والظهور في الرمز والإيحاء على المعنى وهذا ما يتجلى في تلك الصياغة الرمزية التي عبر من خلالها على مفاهيم وحقائق إلهية ليجعل الرمز هو حجر الزاوية ومن الجمال الأنثوي نقطة الانطلاق.

ولا شك أن لجوء ابن عربي إلى استعمال الجمال الأنثوي يعود إلى تعلق الرجل بالمرأة بواسطة الحب ولاسيما الحب العفيف الذي رمز من خلاله ابن عربي إلى الحب الإلهي [العشق] ولإدراك هذا الجمال الساحر الذي له تجلبين كما يقول د .عاطف جودة نصر "الجمال في مظهريه الحقيقي والمجازي يعبر عن تجلين إحداهما إنساني طبيعي والآخر إلهي روحي ، فالجمال الأنثوي سواء أوحى بالعفة أو البراءة أو الشهوة والإثارة إنما هو مجاز ينكشف فيه بعد إستطيقي يهدي إلى جمال حقيقي يتسم بالكلية والثبات "[1] هو الجمال الإلهي إن هذا النص يكشف لنا ولو القليل عن سبب استعمال الجوهر الأنثوي كرمز للحقيقة الإلهية والجمال الإلهي فابن عربي يضع الأنوثة في أعظم مرتبة في الخلق وهذا ما يتأكد في قوله:" وليس في العالم المخلوق أعظم قوة من المرأة ."[2] وهناك تفسيراً أخر مفاده :" أنه كلما ازدادت المرأة تمنعاً ازداد الرجل إشتهاءاً و كلما ضنت بحمالها أن تكشفه وتسترت بالحجاب استعر

[1] - نصر جودة عاطف ، المرجع السابق ، ص ص 226 ، 227

[2] - إبن عربي، فصوص الحكم ، شرح الشيخ عبد الرزاق الكشاني ، مؤسسة التاريخ العربي ، بيروت ، ط1 ، ص201

العاشق رغبة وتطلعا ويطالعنا هذا الصراع الإنساني الذي يتوقد رغبة بالحظر والتحريم مثلما تجاوز آدم في القصص الديني حدود الأمر الإلهي مما أفضى إلى غوايته وسقوطه."[1]

إن في هذه الأبيات وبل في سائر قصائد ابن عربي وغيره من الصوفية يتضح لنا كيف يتسع الرمز ليعبر عن ما هو مجرد على نحو كيف حسي شبيه بما ترويه الأحلام وما يظهر فيها من أشكال كل هذا دفع بابن عربي إلى تصوير هذه الرحلة التي قصد منها الجانب الروحي وأوضح أن هذه الرحلة هي رحلة النفوس المريدة طريق الوجود والسالكة درب الواحد الأحد، والغالب في هذه القصيد ة أنه كان ينحو منحى تجريدي يصبوا من خلا له إلى الحقائق الإلهية وهذا يعتمد على تنطيق الكلمات لتدلى بمعاني ورموز معبرة عن الحكمة الإلهية ويؤكد هنا د .نجيب محمود عندما يقول :" لم يخرج ابن عربي في اختياره للرموز سوى إرادته في الرمز في شعره الصوفي إلى الحقائق الإ لهية والأحوال والمقامات وغير ذلك، فهو إن أجهد ذكائه في تفسير هذه الرموز تفسيراً يتفق مع المعنى الصوفي الذي أراده إلا أنه اكتفى في الرموز نفسها بما يقع عليه البصر مما حوله ."[2] ولعل تعدد هذه الرموز يكشف لنا طـريقته في إدارة الألفاظ لتوحـــي بالمعنى المقصود فـهو اختار عدة رمـــوز فمن عالم الحيوان، نج ـــــده في هذه القصيدة يوظف الط ـــواويس، الناقة ومن الظواهر الفلكية، يوظف الشمس [الشموس] ومن الثقافات الدينية يوظف التوراة ، الزبور، الإنجيل، القـــرآن واتخـــــذ رموز من الأنبياء كإدريس، داود، موسى، عيسى ويشير إلى إبليس، لقد شرح د.زكي نجيـب، طريقة ابن عربي في تأويل هذه الرموز التي غالباً ما تكون بعيدةً كل البعد عن معناها الظاهر المتعارف عليه،ويمكن حصر طرق ابن عربي في استخدام هذه الرموز وتأويلها إلى ما يلي:

أ- الطريقة المجازية المألوفة في الشعر، وتعتمد هذه الطر يقة على إدراك العلاقة القائمة بين المشبه والمشبه به أو الرمز والمرموز إليه، فمثلاً عند ما يستعمل كلمة طواويس في المعنى الظاهري يبدو أنها توحي بالجمال الساحر لريشها المتعدد الألوان والأنماط أما في معناها الباطني فهي يرمز بها إلى الأرواح الطاهرة.

ب- طريقة الإشارة إلى التاريخ من خلال إشارته إلى الكتب السماوية وإلى القصص الدينية فهو غالباً ما يستخدم صورة جزئية من هذه القصص ليرمز على معنى باطني يستخرجه منها.

ت- طريقة الإشارة إلى رموز جغرافية الأرض، السماء، الجبال ...الخ

---

[1] - نصر جودة عاطف ، المرجع السابق ، ص 213

[2] - بيومي مد كور إبراهيم و آخرون ، المرجع السابق ، ص 87

ج- طريقة التداعي الصوتي بين الرمز والمرموز له بالاعتماد على رموز ترتكز على تداعي المعاني .

ح- رموز تعتمد على الأنوار والحجب، رموز تشير إلى القفر، رموز العدد، الرمز بالصور ويخلص زكي نجيب محمود في آخر مقاله إلى استنتاج "أن ديوان ابن عربي ترجمان الأشواق غزير بشعره ، غني بصوره، مجنح بخياله، مثقل بفكره وحكمته، نابض بحرارة إيمانه فهو لقارئه متعة ودراسة وحياة [1]"

وهكذا تمثل هذه القصيدة التي اخترناها من ديوان ابن عربي انتصارا ساحقاً للفظ والمجاز والاستعارة وهي خصائص انفرد بها الشعر الصوفي، ولا يتوقف الأمر عند هذا الحد بل إن ابن عربي لم يكتفي بصناعة الشكل الفني على نحو شعري أو رسمه بالألفاظ بل أنه استخدم الموشحات التي تضمنت هي الأخرى تلويحات غزلية اعتمد فيها على القرآن الكريم والحديث النبوي، إن معاناة ابن عربي وشوقه إلى الحب الإلهي ألهم لديه الأسلوب التجريدي ليعبر عن الجمال الإلهي، معتمداً على الخيال كقوة في تلغيز وتشفير معارفه ويؤكد هذا ما ورد في كتابه دخائر الإغلاق و يقول :" لقد لغزنا هذه المعارف كلها خلف حجاب النظام بنت شيخنا العذراء البتول شيخة الحرمين وهي من العالمات المذكورات."[2]

إن رغبة ابن عربي في الكشف عن الحكمة الإلهية التي تتميز بالحجاب والظهور جعلته ملهم بموهبة شعرية ذات طابع تجريدي عبر من خلاله عنها في شكل أسلوب رمزي طابعه غزلي يغلب عليه طابع الإشارة والتلويح لأن الحكمة الإلهية تتسم بالستر والظهور فتارة تظهر للعارف وتارة تختفي عنه لأن جلالها الجميل وجمالها الجليل يجعلها هكذا،إن حقيقة التجريد عند ابن عربي قامت على أساس سلب العقل للخصوصات والمشخصات، إن المنظور الروحي قد بدأ واضحاً في الشعر الرمزي عامة وفي قصيدته ابن عربي خاصة حيث صور ابن عربي الحكمة الإلهية في القصيدة بالمرأة الحسناء يفتك لحظها بمن يعشقها، وبدت له هذه الأنثى في رمزيتها الخصبة تش خصاً لجمال ملكي أسر وشمساً طالعة في حجر إدريس النبي، وألواح تشريع وتوراة هداية وبتولا من بنات الروح الجميلات.[3]

فهذه القصيدة تهيب بلغة العشاق العذريين بصياغة رمزية موحية جزلة وقوية وهكذا ندرك كيف استطاع ابن عربي وغيره من الشعراء الصوفيين التلاعب بالألفاظ وا لتحكم في العبارات وصياغتها في أسلوب فني تجريدي يصعب قراءته قبل حل شفراته.

---

[1] - بيومي مد كور إبراهيم و آخرون ، المرجع السابق ، ص 104

[2] - نصر جودة عاطف ، المرجع السابق ، ص212

[3] - نصر حامد أبو زيد ، المرجع السابق ، ص 30.

2- التجريد في الزخرفة:

احتلت الزخرفة عند العرب مكان الصدارة في فنونهم حيث حلت محل التصوير المشخص كما صارت تفارق الواقع في معطياته الحسية وتبتعد عنه في عناصره، وتعرف الزخرفة لغوياً : بأنها مفعول الزخرفة وهو الذهب والزينة وكمال حسن الشيء وهذا ما ورد في قاموس محيط ، المحيط لـ المعلّم بطرس الشيتاني و أما تعريفها في المفهوم الفني :" فهي إضفاء الجماليات على الأشياء باستخدام العناصر الزخرفية كالهندسية والكتابية والنباتية."[1]

وبهذا التعريف فللزخرفة إضفاء الزينة على الشكل الجميل من حيث المضمون والتعبير كما هي تمثيل الموضوع بالخطوط و الأشكال والألوان والضلال بتجلياتها وامتداداتها فالزخارف بمثابة استعارة تعبر عن النظام الذي يحي فيه الإنسان المسلم بدأ من نظام العقيدة إلى نظام الجماعة المسلمة، وي صنف فن الزخرفة الإسلامية على أنه أعلى وأسمى مراحل التجريد في الفن الإسلامي إذا تمثل الزخارف الإسلامية أحد الأفكار والطرق التعبيرية عن التجريد من خلال الخطوط والرسوم الهندسية والنباتية والحيوانية التي تتداخل وتتشابك لتشكل وحدات منسجمة تعبر عن تحويرات لأشكال ليست كما هي عليه في الواقع، لقد أجمعت المصادر التاريخية والمختصين في دراسة الفن الإسلامي أن فن الزخرفة العربية الإسلامية يمتاز" بخصائص عربية إسلامية وشخصية فنية متميزة ترتبط بروحية الإسلام وفكره وفلسفته وتعاليمه."[2]

إن الأسلوب الفني العام في الزخرفة الإسلامية وعبر مراحل تطورها كان يميل في معظمها إلى التحوير والابتعاد عن محاكاة الطبيعة وهذا ما يظهر في تلك الوحدات النباتية والزخرفية لقد مرت الزخرفة الإسلامية بمراحل تجريده أولها مرحلة التجريد البسيط ثم التطور ثم مرحلة النضج،وإن التحليل البسيط لهذه المر احل التي قطعتها الزخرفة العربية الإسلامية كفن تجريدي تظهر لنا الكثير من المعاني والدلالات الرمزية التي وظفها الفنان المسلم في عمله الفني فلم تنجز هذه الزخارف سواء النباتية أو الهندسية بطريقة عشوائية أو تلقائية بل إنها حملت عدة معاني رمزية لها طابع تجريدي ذ الك أن الفنان المسلم ابتعد عن التمثيل الواقعي [التجسيم] واتجه نحو التجريد منطلقاً من المطلق واللانهائي وهذا ما عبر عنه أحد المفكرون عند ما قال : " لقد اتخذت الزخارف النباتية والهندسية في ظل الحضارة

---

[1] - رائد الشرع،[مفهوم التجريد في الفن الإسلامي وأثره في ظهور الزخرفة التوريق] مجلة جامعة الشارقة للعلوم الشرعية والإنسانية المجلد 04، المملكة الأردنية الهاشمية، العدد03 ، أكتوبر 2007 ، ص 269

[2] - جودي محمد حسين، إبتكارات العرب في الفنون وأثرها في الفن الأوربي في القرون الوسطى ، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة عمان ، الأردن ، الطبعة الثانية 1999 ص21

الإسلامية أهمية خاصة وشخصيـة فنية فريدة عبرت عن مضامين روحي ة مبعثها الإحساس والخيال وجسدتها الخطـوط الأشكال إذا انفرد الفنان العربـي بخياله الهندسـي الذي ينصـب على الكتلة فيقسمها ويجزئها إلى خطوط ومنحنيات تتكرر وتتعاقب وتتبادل وتمتد إلى الملا نهاية حتى لا يكاد الناظر إليها يحدد بدايتها أو نهايتها."[1]

ولهذا تنوعت الزخرفة الإسلامية وتعددت فروعها واتسمت بجمال مبدع يظهره تتابعها وتناسقها وهذا ما عبر عنه د.عبده مصطفى عند ما قال:" فالزخرفة الإسلامية تنوعت وتتابعت في تبادل موسيقي بالتفرع وبخطوط متحركة ودينا مكية في تعانق مستمر وتقاطع منظم كأنها أخذت سيمتها من الترديد والأصوات في تبادل صوتي بين الهمس الخافت والرنين الواضح متجاورين أو متقابلين في بحر من التجرد."[2]

إن حرص الفنان المسلم على أخذ عين المشاهد من تأمل الجمال الظاهري إلى تأمل الجمال الباطني جعله يستغل الكثير من المواد وتطويعها لصالح هذا الجمال الخفي ولعل هذا حققه عند ما لجأ إلى فن الزخرفة حيث استطاع أن ينقل المشاهد من المرئي إلى اللامرئي من خلال استمرار الرؤية الحاصلة في ملأ الفراغ، حيث تناول الفنان الورقة والشجرة والزهرة ولكنه : "جعلها بصورة تخالف صورتها التي في الطبيعة فهي عنده رمز لورقة أو لزهرة لكن يستحيل وجود مثل ما رسمه الفنان المسلم في الزخرفة، خاصة التكرار الذي يجرد هذه الصورة."[3]

ما هي مراحل التجريد في الزخرفة ؟

مرحلة التجريد البسيط:" وهو ما يتجلى في زخارف العصر الأموي والعصر العباسي وبعض الزخارف التي تضمنتها قبة الصخرة و أهم مميزات هذه المرحلة من التجريد هو استعمال رسوم النباتات المختلفة من أشجار وأزهار إذا تم تصويرها بطريقة مغايرة عما هي عليه في أشكالها الطبيعية إلا أن هذا التجريد طغت عليه ميزة التجريد البسيط من حيث اختفاء الحركة من المشهد الفني إذا صورت الأشجار بثمارها كشجرة النخيل التي صورت ببلحها وشجرة الكروم بأوراقها وعنا قيدها إن الميزة الأساسية لهذه المرحلة من التجريد هي التخلص من العناصر الرئيسية للنباتات كما هي موجودة في الطبيعة مع ترك العلامات الدالة على نوع النبات الذي تم تحـــويره ومن هنا غـلب على الفنان في هـــذا

[1] - لعرج عبد العزيز ، المرجع السابق ، ص 139
[2] - عبده مصطفى ، المرجع السابق ، ص 121
[3] - الشامي أحمد صالح ، ميادين الجمال في الظاهرة الجمالية الإسلامية، الطبيعية، الإنسان، الفن، ص 248

النوع من التجريد صفة البساطة. "[1]

مرحلة التطور :" لقد اعتمد الفنان في هذه المرحلة على الرسم المراوح النخلية مستفيداً من انسيابها وطواعيتها بسهولة لأسلوب التجريد حيث حور هذه المراوح على شكل حركة حلزونية موزونة تتكرر لتشكل مساراً لولبياً في الزخرفة، تتخلله أثناء مسيرته تكوينات لأنصاف مراوح نخلية صغيرة، عادة ما ينتهي رأسها بورقة زهرية أو ثمرة، إن ما ميز هذه المرحلة هو اختيار العناصر النباتية الطبيعية وتحويرها في شكل مسارات حلزونية وخطوط منحنية والاعتماد على التناظر والتكرار، لإبراز الحركة الشعورية عند الإحساس البصري ولعل أبرز مثال يعبر عن هذ ا التجريد المتطور هو تلك الزخارف الموجودة في سامراء.

مرحلة النضج : ظهر في هذه المرحلة نضجاً وتطوراً ملحوظاً بل وكبير في فن التجريد في إطار الزخرفة النباتية حيث اعتمد الفنان على الحركة الحلزونية الموزونة التي تشير في الزخرفة بمسار منتظم يحكمه التكرار المتناظر والتشابك والتداخل المنسق في الغصن الواحد أو بين الأغصان المتعددة، وأبرز ما ميز هذه المرحلة هو ظهور خاصية ملأ الفراغ الموجود بين تلك الأغصان، وظهر الترتيب الهندسي الدقيق المليء بالتناظر التام ولعل أبرز مثال على ذالك زخارف التراث الفاطمي والأيوبي والمملوكي."[2]

لقد تفنن الفنان المسلم عندما استخدم الحيوانات والطيور كزخرفة في عمله الفني إذ تمكن من أن يسلبها وينزع منها طبيعتها الحية وأن ينقل بها إلى اللاطبيعة بتحوير الشكل تحويراً ابتعد فيه عن محاكاة الطبيعة متجهاً إلى التجريد مستعملاً الألوان لهذه الحيوانات بطريقة توحي باللاوجود أصلاً لهذه الألوان، ويقول روجيه غار ودي : "أن فن الزخرفة العربي يتطلع أن يكون إعراباً نمطياً عن مفهوم زخرفي يجمع بأن واحد بين التجريد والوزن."[3] إن التجريد في الزخرفة الإسلامية يلتمس من خلال تلك الخطوط المستقيمة والمنحنية والموحية إلى ما هو مطلق فرغم وجود الفن الزخرفي في الحضارات القديمة إلا أنه اتخذ في الفن الإسلامي بعداً جمالياً يختلف عن سابقيه وتظهر هذا باتخاذه أبعاد روحية تمثلت في الابتعاد عن التجسيد ومحاكاة الطبيعة بتشكيل مساحات لونية ذات وحدات زخرفية متتابعة الحركة ومستمرة ودائمة اتسمت بتنوع الأشكال الهندسية المتداخلة كالمربع والمستطيل والخماسي والدائرة، وعلى هذا الأساس فإن فن الزخرفة الإسلامية يشكل نقطة تجريد هامة في الفن الإسلامي

---

[1] - رائد الشرع ، [مفهوم التجريد في الفن الإسلامي وأثره في ظهور زخرفة التوريق] ، ص 270

[2] - المرجع نفسه ، ص 272

[3] - الشامي صالح أحمد ، ميادين الجمال في الظاهرة الجمالية الإسلامية، الطبيعة، الإنسان، الفن ، ص 249

توحي بأفكار فلسفية ومعاني روحية ذات بعد رمزي ارتبط في معظمه بالدين الإسلامي، ولعل استخدام الزخرفة العربية سواء النباتية أو الهندسة كلغة للفن الإسلامي أوحت بهذا المعنى العميق الذي عبر عن روحية جمالية فياضة مليئة بالرمزية والتجريدية.

الزخارف الهندسية:

تعتبر من أهم الزخارف في الفنون العالمية خاصة التراكيب الهندسية ذات الأشكال النجمية المتعددة الأضلاع التي ذاعت في المباني والتحف الخشبية والنحاسية وغيرها في تألف عجيب مع اختلاف طبيعة كل أنواع خطوطها حيث كانت مثار إعجاب الباحثين إذ يرى بعض الباحثين في الرقش الهندسي الإسلامي الذي يغلب عليه طابع الحصانة والحساب فالخيط " مجرد عمل هندسي محض ولكنه في الحقيقة يحمل معنى ومضموناً وما الطابع التجريدي فيه إلا لكي يكون الشكل مطابقاً للمفهوم المطلق الذي تضمنه، إذ هو يعتمد على الحدس المجرد من جميع المعطيات الحية والبعيدة عن العقل الرياضي المبنى في الظاهر على العلاقات الحسابية وهو في الواقع يسعى وراء فكرة جوهرية هي فكرة {الله الأحد} فالنقطة المركزية هي الجوهر الذي يصدر الأشياء كلها وإليه ترجع جميع الأشياء وهو ما دفع [بيرابين] إلى القول:" يعاني الرقش، العربي دائماً مشكلة البحث عن الواحد."[1]

وما يلفت النظر ما يلاحظ في التكوينات الهندسية الإشعاعية فالملاحظ أنها تنطلق من الجوهر الواحد[النقطة] وتعود إليه، فمرجع كل الأمور هو الله سبحانه وتعالى، إن الزخرفة العربية الإسلامية شكلت في معظمها حركة تنطلق إلى الملا نهاية فالنقطة كبداية تشكل خطاً يتحرك بفنية في حلقات ومربعات ومستطيلات بل وحتى في دائرة مشكلة إحساساً فنياً جمالياً يوحي بتطل ع العقل الإنساني إلى الملا نهاية ومحاولته الوصول إلى القوة المطلقة التي هي الله وقد دلت هذه الزخارف الهندسية المعقدة التي خلفتها العصور الإسلامية أن براعة المسلمين لم تكن في أساسها الشعور الفني والموهبة الطبيعية فحسب ولكنها تدل على علم وافراً بالهندسة العملية."[2] وتتكون الرسوم الهندسية من خطوط وأشكال على هيئة دوائر وخطوط منكسرة متشابكة كما " لها أشكال المثلث والمربع والمعين، الخماسي والسداسي والأطباق النجمية.[3] لقد ابتكر الفنان المسلم أعداد لا حصر لها من الإشكال الهندسية التي ألف بينها مما جعلها تهيمن على مشاعر المتلقي وتستحوذ على إحساسه وتبعث في داخله النشوة والارتياح فعمل الفنان المسلم "هو تعبير عن توحيد الخالق من خلال استخدامه الشكل الهندسي التجريدي الذي غايته استحضار

---

[1] - ياسين عبد الناصر ، المرجع السابق، ص 109

[2] - الرفاعي أنور ، تاريخ الفن عند العرب والمسلمين ، دار الفكر دمشق ، سوريا ، الطبعة الثانية 1977 ، ص 139

[3] - خضر محجوب هالة ، المرجع السابق ، ص 111

الجلال الإلهي."[1] ويقول غاي[goyet]:"عندما تحدث في كتابه [الفن العربي] عن المشاعر التي تثيرها المعطيات الهندسية لذلك الفن بتفاصيلها وأشكالها إن الدوائر الهندسية إذا كانت زواياها المتعددة مزدوجة فإنها توقظ في النفس مشاعر عميقة مطبوعة بطابع الصفاء العذب أما إذا كان عدد زوايا ها منفردا فإنها تبعث على الحزب المبهم والقلق والاضطراب." ويقول أيضاً:" إن الصورة المتكونة من الجمع بين المربعات والمثمنات تبعث على فكرة السكون الأبدي أما تلك التي تبعث من الأشكال ذات الزوايا التسع فإنها توقظ الإحساس بسر مبهم مضطرب ."[2] ولهذا اتسمت الزخارف الهندسية بروحية جمالية وفكر مجرد اعتمد على الرمزية البسيطة الظاهرة من خلا ل الترتيب الهندسي والارتباط الكلي، إن الدائرة الزخرفية العربية كما يرى د.بركات محمد مراد: "عالم مشحون بالرموز الصوفية فالدائرة نفسها تمثل دائرة الفلك ومسار الكواكب ودوران الليل والنهار ومرور الشهور والسنين والنجمة الثمانية في وسطها تستمد الرمز من أبواب الج نة الثمانية ، وحملة عرش الله الثمانية في قوله في سورة الحاقة " ويحمل عرش ربك فوقهم يومئذ ثمانية ." ومركز كل ذلك ومبدؤه ومرده هو نقطة هندسية يتصورها العقل ولا تراها الحواس، منها ينطلق ذكر الله في حلقه الذكر الصوفي المعروفة التي يصطف فيها المشايخ والدراويش ملكونين دائرة وأفواههم تلهج بأسماء الله الحسنى."[3]

إن الرسوم الهندسية هذه تعبر عن أسلوب تجريدي فيه إبداع وإيحاء إلى الكثير من الدلالات الرمزية حول المعاني الإلهية .باعتبار أن الرموز الهندسية في الزخرفة الإسلامية بعناصرها المجردة تحمل عدة معان رمزية ولقد خاض في ها المفكرين والعلماء وحاولوا إعطائها عدة تأويلات فمنها : "أن المربع يعبر عن الجهات الأصلية الأربع أو العناصر الطبيعية الأربع وهو يرمز بالثبات والكمال، المكعب وهو مركز الجهات الأربع والكعبة هي مركز الكون المثمن وهو انعكاس للعـــرش الإلـــهي الذي يحـــمله ثم ـــانية مـــلائكة القبة ترمز إلى غطاء السـماء وما يلـيه من عـالم روحاني و الدائرة تعبر عن اللكـون والفلكـــر المحض."[4]

وعلى ضوء ما ذكرناه يتضح لنا كيف أهمل الفنان المسلم المظاهر في العمل الفني ولجأ إلى إغفال تفاصيل العناصر المرسومة وتجريد العناصر الطبيعية إلى خطوط بسيطة هندســـية وإحاطة العناصر بخطوط واستـعمال الألوان التي لا وجود لها بطريقة لا واقعية، إن الزخارف الإســـلامية ولاسيما الهنـــدسية منها تعبر أصدق تعبير ورمز للمطلق[النور الإلهي] الـذي عبرت عنـه الزخارف الهندسيـة

---

[1] - بركات محمد مراد ، رؤية فلسفية لفنون إسلامية ،مكتبة مدبولي ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، 2009 ، ص 158

[2] - إتيان سوريو،الجمالية عبر العصور ، ترجمة مشال عاصي،منشورات عويدات، بيروت باريس،الطبعة الثانية 1982، ص 180

[3] - بركات محمد مراد ،المرجع السابق ، ص 155

[4] - ياسين عبدالناصر ، المرجع السابق ، ص 111

الإشعاعية أما "الأشكـال النجمية التي توحي بالدوران والتشابك ذات الفروع الإشعاعية المتعددة فهي أحد أهداف الفنان المسلم الذي كان يدرك جيداً أنه لا يوجد في الكون فراغ وليس به فرجة فالعدم ليس موجود في الكون بل إنه حياة في حياة وهذا ما فعله الفنان المسلم إذ لجأ إلى ملأ الفر اغ وزخرفة السطوح."[1]

لقد اتخذ الفنانون المسلمون من الرسوم الهندسية مجالاً للإبداع مستعينين بأسلوب التجريد الذي يظهر من خلال استعمال الخط الهندسي على اختلاف أنواعه ليعبر عن شكل هندسي يجعل من الأزهار والأشجار تأخذ هيئة متكررة تتسم باللاطبيعة فالنقطة تشكل خطأ يتحرك بتقنية في حلقات ومربعات دون ثبات مشكلة إحساساً فنياً في عالم واسع الاستمرار.

إن من أهم موضوعات الزخارف الهندسية في الفن الإسلامي هي رسوم الأطباق النجمية والدوائر المتماسة أو المتجاورة والخطوط المتكسرة والمتشابكة "لقد عبرت هذه الزخارف تعبيراً صادقاً موحياً إلى فكرة الخلود وهذا الخلود لا تمثله الجزئيات المتغيرة وإنما تمثله كليات الحركة والصيرورة الدائمة من خلال الخيال المتدفق."[2] ولعل ما قلناه عن هذه الرسوم الهندسية وما تحمله من دلالات رمزية عبرت عنه قبة الصخرة فتصميمها وقاعدتها الدائرية تمثل بعداً روحياً حمله فكر الفنان المسلم.

الزخرفة النباتية:

استخدم الفنان المسلم الزخارف النباتية بمثابة استعارة وتشبيه يوحي ويعبر عن نظام يحي فيه الإنسان ويعيشه ولعل هذا النظام استوحاه من نظام العقيدة الإسلامية المبنية على أساس نظام الجماعة المسلمة، إذ شغف المسلمون بر سم الزخارف النباتية لدرجة أنهم رسموها بطريقة تجريدية وكان أول نبات أدخلوه في رسم زخارفهم النباتية نبات الأقنت الذي أخذوه عن اليونان وأوراق العنب والنخيل، وشوكة الأكانت والغصون والزهور والورود، هذه الزخارف حسب رأي د.محمد حسين جودي: " لم تقم على الفهم والمعر فة العقلية فحسب بل على الكشـف والمعرفـة الحدسيـة وهي لا تهـدف إلى محاكـاة الطبيعـة وتقليدها فقط بل سعى الفنان من ورائها إلى البحث عن الجوهر الخالد أيضاً."[3]

وتعتبر الأرابيسك قمة ما وصل إليه الفنان المسلم عن تمثيل الطبيعة ومحاكاتها وتجسيد مظاهرها في منتجاتها وأعماله الفنية، أطلق على هذه الزخارف "الأرابيسك أو الرقش العربي أو التو ريق العربي كناية عن أصلها الإسلامي، وزخارف التو ريق العربي مؤلفة من فروع وجذوع وسيقان ممتدة منبثة

---

[1] - الحجازي ، محمد عبد الواحد ، المرجع السابق ، ص 169

[2] - عبده مصطفى ، المرجع السابق ، ص 133

[3] - جودي محمد حسين ، المرجع السابق ، ص 20

ومتشابكة ومتقاطعة ومتتابعة تبدو حيناً قريبة من الطبيعة وفي بعض الأحيان شديدة التحوير أقرب إلى الصورة الهندسية منها إلى أصلها النباتي."[1]

لقد ظهر التجريد في هذه الزخارف من خلال اعتماد الفنان المسلم على اختصار العناصر النباتية الطبيعية ولجوئه إلى التبسيط كما يظهر التجريد في الابتعاد عن الشخص والاستغناء عن قواعد المنظور باستعمال خطوط دالة على الأشكال كما أن كراهية الفـــراغ حسب رأي د .عدنان بن ذ ريل توحي : "بالقدرة على التجريد من خلال تغطية المساحات والسطوح بزخرفتها واللجوء إلى التكرار."[2]

ويؤكد د.محمد علي أبو ريان :" أن إهمال قواعد المنظور والضوء في الزخرفة العربية واستخدام منطور عين الطائر في رسم الموضوعات كان رغبة منهم في رسم المرئي مع تخطي الزمان والمكان والأعراض المتغيرة."[3]

إن الفن الزخرفي الإسلامي اعتمد على سعة الخيال وهذا ما يترجم إلى الميل إلى التجريد لتوصيل الجمال إلى المشاهد المتمثل في الجمال الأسمى [الأعلى] والأرابيسك" الرقش العربي عبارة عن رسم يتألف من وحدات وأشكال ترتبط ببعضها البعض وتتشابك بطريقة تجعل المشاهد يجول ببصره من الوحدة إلى شكل أخر فالشكل [الوحدة] يمثل مستقبلاً وتعبر عنه الدائرة الزخرفية العربية التي تمثل دائرة الفلك ومسار الكواكب..."[4]

لقد بلغت الزخارف النباتية درجة سامية عند الفنان المسلم من الجمال والفن وابتكر فيها صورة جديدة لم تكن مروجة من قبل وهي التوريق العربي الذي يتكون من أفرع نباتية محورة عن الطبيعة وأوراق تتداخل وتتشابك معاً.

إن أهم ميزة تميزت بها الأشكال النباتية هي التحوير والابتعاد عن الطبيعة باستخدام دلالات خطية في نمط جديد من التعبير " استخدم العرب العنصر النباتي في الزخارف الإسلامية التي امتازت بالتكرار والتقابل والتناظر وتبدوا عليها مسحة هندسية لا تخلو من أثر التجريد والرمز والأرابيسك هي الزخارف المكونة من فروع نباتية وجذوع منبثقة ومتشابكة ومتتابعة فيها رسو م محورة عن الطبيعة ترمز إلى الوريقات والزهور."[5]

---

[1] - لعرج عبد العزيز ، المرجع السابق ، ص 203

[2] - بن ذريل عدنان ، الفن في الزخرفة العربيةِ ، دار الفكر ، دمشق ، الطبعة الأولى ، 1963 ، ص 37

[3] - أبوريان محمد علي ، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ،ص 246

[4] - بركات محمد مراد ، المرجع السابق ، ص155

[5] - الألوسي عادل ، روائع الفن الإسلامي ،عالم الكتب ، القاهرة ، د ط، 2003 ، ص 23

لقد تـدرج الفنان المسلم في أســلوبه الزخرفي ولاسـيما النباتي حيث لجأ إلى استخدام التناظر واختصار العمل بسهولة، لقد اتخذوا الفنانون المسلمون من العناصر النباتية :" زخارف جردوها عن أصولها الطبيعية وأسرفوا في استعمالها حتى أصبح أشهر أنواعها معروف باسم الأرابيسك والذي" يقوم في جملته على أساس من التجريد والسيمترية وهما عاملان مهمان ظهر في تجلي في فن القولي والفن الزخرفي ."[1]

إن التجريد في فن الزخرفة وغيره من الفنون الإسلامية كان يبتعد عن التشخيص والتجسيم قدر المستطاع والاستغناء عن العمق، فالفنان العربي كان يركز اهتمامه في الزخرف على الشكل الذي يريده جميلاً يبهر العين وهو " في سبيل ذلك يجرد عناصره من حيوياتها ولا يأخذ منها إلا الشكل ثم ينسق بين هذه العناصر تنسيقاً جميلاً خاصاً يوفر لها فيه كل عناصر السيمترية، ويظهر التجريد في الزخرفة من خلال اتجاه الفنان العربي المسلم إلى التعبير عن ما هو روحاني من خلال الاهتمام بجمال الشكل الذي يعبر في مجمله عن الجمال الحر فكل نقطة في الزخرفة الإسلامية تلهم "الإحساس التلقائي بأن هاهنا حركة منطلقة متحررة من كل قيد في إطار النسق الزخر في."[2] ولعل مرجع هذا إلى النزعة الإيمانية التي تحلى بها الفنان المسلم من حيث إيمانه بالأبدية التي حملت عدة دلالات ظهرت بالخصوص في الإيمان بوجود الله الغير منظور والغير متصور وغير محدود، كل هذا جعل الزخرفة العربية بأشكالها المحسوسة تعكس الحس العقلاني والإيم اني فالفن الإسلامي ومن خلال فن الزخرفة عمل على تجريد النباتات من أشكالها الملموسة والمحسوسة، لتصير رموز كونية لا تحدها حدود ولا تقيدها قيود الطبيعة فالتجريد في الفن الإسلامي كان " تجريد مطلق لا نهائي غير مقيد بأبعاد الرؤية البصرية للموضوعات الطبيعية كما أنه ليس تجريداً هيولياً أو عبثياً أو صدفياً بل هو تجريد تحكمه قوانين الإيقاع الرياضية تلك القوانين التي تعبر عن الجوهر الأساسي للإيقاعات الموسيقية والتي هي ترداد بسيط للإيقاعات الفلكية الكونية "[3]

إن السـر الأعظم الذي عم في فن الأرابيسك هو كونها زخرفة مجردة مسـتوحاة

قواعدها من الهندسة مما جعلها تنسجم مع رسالة الدين الجديد، حيث تميزت الزخارف النباتية بخاصية البعد عن الطبيعة والميل إلى التجريد وقد ظهرت الزخرفة الإسلامية تحمل عدة دلالات رمزية سأحاول أن أفصل فيها فيما سيأتي:

---

[1] - إسماعيل عز الدين ، المرجع السابق ، ص216

[2] - الحجازي محمد عبد الواحد ، المرجع السابق ، ص 169

[3] - المرجع نفسه، ص 170

إن جمالية الزخرفة العربية الإسلا مية تتجلى في تلك القيم الفنية المتسمة بالرمز والتجريد ويظهر هذا من خلال التسطيح والتعبير والتكرار، والتنوع، ففي الزخرفة :" لم تكن الورقة تمثل نهاية ولكنها تمتد إلى عنصر أخر وهذا يتكرر عدة مرات لا حصر لها وهذا يرتبط بحقيقة أن موضوع الزخرفة يقوم في العادة على أساس الترابط اللانهائي."[1]

وتتصف الزخرفة العربية الإسلامية بالميل إلى التجريد من حيث امتلائها بروحية جمالية وفكر مجرد يعتمد على الرمزية البسيطة فالزخارف من حيث تركيبها تبدو منسقة ومرتبة ترتيباً هندسياً ومتداخلة ومتكاملة في تكوينها من خلال خطوطها الد ائرية أو الحلزونية أو المنحنية أو البيضوية إذا يستحيل معرفة بدايتها من نهايتها فالتجريد والرمز هما دعامتين رئيسيتين اعتمد عليها الفنان المسلم وتتضح لنا رمزية الزخارف النباتية في قبة الصخرة والجامع الأموي" فالزهرة حروفها هي حروف اسم الجلالة {الله} نفسها و الزهرة دلالة رمزية عند الصوفية ترمز للحب الإلهي ، لقد صورها المتصوفة على أنها كأس أحمر وأصفر و به شراب ورمزية الشراب تحمل معنى شراب المحبة الإلهية."[2]

لقد حقق الفنان المسلم بالزخرفة النباتية عدة مفاهيم جمالية ولعل أهمها اللانهائي والأرابيسك "عبارة عن رسم يتألف من وحدات وأشكال ترتبط يبعضها البعض وتتشابك بطريقة تجعل المشاهد يجول ببصره من الوحدة أو الشكل إلى شكل أخر وأخر في جميع الاتجاهات حتى يرى الرسم كله من أقصاه إلى أقصاه."[3]

لقد كان الرقش العربي [الأرابيسك] والزخرفة من أهم وسائل الفنان المسلم في تحقيق المفاه يم الجمالية اللانهائية وإن المتمعن لهذه الزخارف ولاسيما النباتية يدرك طابعها التجريدي الذي يحمل معاني رمزية تنسجم مع تعاليم الدين الإسلامي ولعل الزخارف النباتية في قبة الصخرة تحمل معاني رمزية مقدسة عند المسلمين وتظهر هذه المعاني الرمزية في التكرار الذي يم ثل علاقة صوفية حيث " الإنسان يذوب في ضمير الله وأنه يتواجد مع القوة العليا فيفقد كل شخصيت ه ونتج عن هذه العلاقة فقدان إرادة التحرر والاستقلال وتجسيد هذا في التكرار والدوران والتناسخ حيث يكرر المؤمن عبارة واحدة هي الله أكبر مئات المرات حتى يفقد وعيه ويضيع في نشوة الاتصال بالله."[4]

---

[1] - إسماعيل عز الدين ، المرجع السابق ، ص 217

[2] - ياسين عبد الناصر ، المرجع السابق ، ص 119.

[3] - بركات محمد مراد ، المرجع السابق ، ص 155.

[4] - عدنان بن ذريل ، المرجع السابق ، ص33

إن فن الرقش العربي عبر في مجمله على التجريد كروح للفن الإسلامي من خلال استخدام الخطوط سواء كانت متلاقية أو متلامسة أو متجاورة أو متعانقة فمن ساق النبات وأوراقه اتخذ الفنان المسلم شكلاً فنياً زخرفياً ليرمز به إلى تطلع نفس المسلم إلى الله.

أما كراهية الفراغ فقد قابلها المسلم بملأ الفراغ وتغطية المساحات بالزخارف وكان الفنان المسلم يدرك أن الشر يستقر في الفراغ بتعبير د.عفيف بهنسي، وإن فن الزخرفة النباتية عبر عن تخلص الفنان العربي في رسمه عن ما يعرف بمضاهاة الله في خلقه فلقد لجأ في ذلك إلى استبعاد البعد الثالث وإهمال قواعد المنظور فحين رسم الفنان المسلم الأشخاص لم تكن معالمهم واضحة ولم يكن هناك اهتمام بإيضاحها [المخطوطات] بل نقول أنه قصد في رسم إنسان لكن ليس معين وإنما أشار إلى وجوده فالمقصود إنسان ما من الناس، كما أن الفنان المسلم لم يبتكر وحدات زخرفية جديدة بل" استعمل ما وجد بين يديه من وحدات في الفنون السابقة على الإسلام إلا أنه رتب هذه الوحدات ترتيباً غير مسبوق ولاءم بينهما بطريقة مبتكرة ونسق أجزائها تنسيقاً جعلها تبدو وكأنها شيء جديد أخترع لأول مرة ."[1] لقد عمد الفنان المسلم في فنه الزخ رفي على تغطية جميع السطوح حتى كاد يقضي على الفراغ قضاءً تاماً وقد سلك أكثر من سبيل فهو يتسم تارةً في ملء الفراغ بزخرفته على السطح متنقلاً من الصغير إلى الأصغر وتارة يعمد إلى الخلفية فيملؤها بخطوطه فينتج عن ذلك تبيان في مستوى السطح أو تبيان بين الضوء والظل فيكون من ذلك التأثير الجمالي الرائع .[2] وتعتبر الصوفية الشكل الكروي مثال الوجود لارتباط بدايته بنهايته ولما "كان الوجود واحداً ومآل الجميع فيه إلى الله الواحد حيث يرجع الأمر إليه بداية ونهاية فقد تعارف الصوفية من أصحاب وحدة الوجود على الإشارة بالدائرة إلى ت كامل الوجود وتوحيده بين وجود الخالق والمخلوق بارتباط طرفي الدائرة."[3]

كما أن التجريد في الزخرفة العربية يشهد قلق الإنسان وسط الكون وليست الزخرفة العربية الرشيقة وأشكالها الهندسية التي تستوحي قواعدها من قواعد الرياضية إلا تكرار للموضوع الرئيسي ألا وهو الرغبة في حل معادلة اللانهائية حسب تفسير زالوشر.[4]

ويفسر د.بشير فارس ظاهرة التكرار في الزخرفة العربية "بأنه سعى وراء الله الذي هو الأول والأخر منه تنتهي الأسباب وإليه تنتهي المسببات لذلك كانت الرقشة الواحدة تعبر بداية أو نهاية أنها لا مبتدى لها ولا منتهى."[1]

---

[1] - الشامي صالح أحمد ، ميادين الجمال في الظاهرة الجمالية في الإسلام ، الطبيعة ، الإنسان ، الفن، ص 235.

[2] - المرجع نفسه ، ص246 .

[3] - الترجمان سهيلة عبد الباعث ، المرجع السابق ، ص 302.

[4] - عدنان بن ذريل ، المرجع السابق ، ص34

أما علاقة التعالي" فهو تفسير سابق فهو محاولة الوصول إلى الأبدي بدون عجز والفن العربي يفسر ذلك تفسيراً واضحاً من خلال الرقش الذي يمتد إلى اللانهاية ساعياً وراء الصورة المثلى مؤكداً على بساطة الوجود داعياً بإلحاح إلى الله."[2]

3- التجريد في الخط العربي :

يعتبر الخط العربي من بين الفنون التي أبدعتها الحضارة العربية الإسلامية وقد عم هذا الفن وشمل جل الأقطار العربية ولعل السبب في ذلك هو عناية العرب المسلمون بفنون الخط العربي لارتباطه بالقرآن الكريم، الذي هو كلام الله المتضمن قدسية وإكبار شد يين وما يبين هذا هو أ ن الفن الإسلامي استخدم الخط العربي أكبر استخدام إذا جعله في مقدمة الفنون التشكلية والتطبيقية فليس هناك فن أخر قد استعمل الخط وارتقى به بقدر ما استخدمه الفن الإسلامي جاعلاً من إياه أصل ثابت يعبر عن روح الحضارة الإسـلامية، أو بمعنى أخر لم ينل فن الخط عند أ ي أمة من الأمم ما ناله عند الأمة الإسلامية لقد:" اتخذ عند بعض المفسيرين مدلولاً قدسياً يحمل أسرار غيبية تكشف المستقبل وخاصة ما نراه في فواتح السور حيث أعطى العرب المسلمين لكل حرف من الحروف العربية الإسلامية مدلولاً خاصاً ."[3] والأكثر من ذلك لقد استطاع الخطاطون العرب ابتكار صوراً شتى للخط العربي وأدخلوها في وحداتهم الزخـــرفية لملأ الفراغات، وهذا ما يعبر عنه د،عفيف يهنسي عند ما يقول :" لقد أعطى العرب الخط الجميل عناية خاصة عند كتابة القرآن منطلقين من مبدأ هو في الواقـع قول على ابن أبي طالب كرم الله وجهه " الخط الجميل يزيـد الحـق وضوحاً وكمالا ، ويقـول عبد الله بن العباس :" الخط لسان اليد."[4] إن ارتباط الخط العربي بالدين الإسلامي حتم على المسلمين أن ينظروا إليه نظرة "إكبـــــار وتقدير تبدو قوية بمتعة روحية بالإضافة إلى اللذة الحسية حتى قيل عنه أنه هندسة روحيـة تجمع بين الجلالين الجلال السماوي والجلال الدنيوي."[5] لقد عبر الخط العربي عن بعدين في الجمال الأول جماله الظاهر من خلال تناسق الحروف في شكلها والثاني جماله الباطني من خلال تعبيراته ودلالاته العميقة ولو تمعنا قليلاً في الكتابات العربية لوجدناها تجمع بين الج مال الظاهر والجمال الباطن، إذ "اعتبرها بعض العلماء بمثابة ممارسة للعبادة "[6]

---

[1] - المرجع نفسه، ص 30

[2] - المرجع نفسه، ص 33

[3] - بهنسي عفيف ، الفكر الجمالي عند التوحيدي، إهداءات المجلس الأعلى للثقافة ، دون طبعة 1999 ، ص 186

[4] - بهنسي عفيف ، جمالية الفن العربي، ص 93 .

[5] - ياسين عبد الناصر ، المرجع السابق، ص 243.

[6] - ياسين عبد الناصر ، المرجع السابق ، ص 244.

إن الدين الإسلامي قد أولى أهمية بالغة للقراءة والكتابة جاعلاً منهما سنداً لاكتمال وعي الإنسان المسلم العارف بدينه والمدرك لحقيقة إيمانه، ولعل هذا يتأكد من خلال استخدام الخط العربي كوسيلة لتدوين وحفظ القرآن الكريم ونقل أحاديث الرسول ε فالخط كما وصفه علي ابن أبي طالب في موضع آخر "من أهم الأمور وأعظم السرور ."[1] ولعل أبرز رسالة اهتمت بقواعد وأنواع الخط العربي تلك الرسالة الجامعة التي أوردها أبو حيان التوحيدي بعنوان [علم الكتابة] وفيها قدم جملة من النصائح والتوجيهات وقدم مقولات تكشف عن الخط وأسراره وطرق كتابته وقال عنه :" أن العرب أكدوا أهمية فن الخط لأنه يحمل خصائص الجمال المجرد "[2] لقد تحدث التوحيدي في هذه الرسالة عن أنواع الخط وذكر الخط الكوفي الذي اعتبره أكثر الخطوط استعمالا وانتشاراً وقسمه إلى عدة أنواع عددها على النحو الآتي:

الإسماعيلي، المكـي، المدني، الأندلسي، العراقي، العباسي، البغدادي، المشعب الريحاني . المجرد والمصري... الخ وانتقل بعد هذا إلى سبب تسميه الخط الكوفي وأرجعها إلى أن هذا النوع أقدر أنواع الخطوط تعبيراً وأكثرهم فنية وجمالاً وأرقاهم شكلاً وزخرفة، ولم يسمى هذا الخط نسبة لأهل الكوفة بل أنه انتشر فيها في عهد ازدهارها واهتم التوحيدي في هذه الرسالة أيضاً بالحديث عن أنواع الأقلام وطرق بريها وقطعها فيقول :" خير الأقلام ما إستمكن نضجه في حرمه وحق ماؤه في قشره وقطع بعد إلقاء بزره وطلب شحمه وثقل حجمه ."[3] لقد نجح الفنان العربي المسلم في تحريك المساحات البيضاء والسوداء والزخارف الدقيقة والمنمنمات بين شـــموح الحروف وقوة دلالته حيث انطلق الفنان العربي المسلم من رؤية فنية متميزة بميزة خاصة ومح ـــــسوبة بدقة وغ ـاية، وهذه الرؤية أطرها ا لفن الإسلامي الذي أولى اهتماما بالغاً للخط العربي ويؤكد د .أحمد صالح الشامي هذا عندما يقول :" لقد أجمعت المصادر العربية كالعقد الفريد وخلاصة الأثر لمحمد أمين والبداية والنهاية والكامل لابن الأثير والفهرست لابن نديم وصبح الأعشى للقلشندي وغيرها بأن الخط لم ينل عند أمه من الأمم ذوات الحضارة ما ناله عند المسلمين من العناية به والتفنن فيه فاتخذوه بادئ الأمر وسيلة للمعرفة ثم ألبس لباساً قدسياً من الدين "[4] لكن من أين ينبع جمال الحرف العربي وكيف يمكن أن يرتقي في رسمه إلى مستوى التجريد في اللوحة الفنية؟

---

[1] - بركات محمد مراد ،المرجع السابق ، ص 117.

[2] - المرجع نفسه، ص 124.

[3] - المرجع نفسه، ص 126

[4] - الشامي أحمد صالح ، ميادين الجمال في الظاهرة الجمالية الإسلامية، الطبيعة، الإنسان ،الفن، ص 253

مما لا شك فيه أنه من الصعب جداً أن ننتزع البعد الروحي للحرف العربي مهما حاولنا في ذلك وما يثبت هذا يظهر من خلال الصعوبة التي وقف عند إدراكها الكثير من الفلاسفة والصوفية المسلمين فلقد اعتبر ابن عربي "أن الحروف أمة من الأمم، وذهب الفرابي إلى أن الخط أصيل في الروح وإن ظهر بحواس الجسد، كما اعتبره الخطاط المستعصمي الخط هندسة روحانية بآلة جسمانية."[1]

كما اعتبر أبو حيان التوحيدي :" أن الخط الجميل وشياً وتلويناً كالتصوير وله إلتماع كحركة الراقصين وله حلاوة كحلاوة الكتلة المعمارية"[2]

رغم هذه التعارضات في الأقوال والآراء إلا أنها تجتمع وتتفق في كون الكلمة هي صورة تتضمن دائماً صوتاً له معنى، سواء كان مرئي أو غير مرئي، لأن الخط كما يقال :" هندسة في التركيب والزخرفة هندسة في الوحدات والموسيقى هندسة في الأنغام ."[3] فالخط العربي بنماذجه المتنوعة وتسجيلا ته التجريدية استطاع الرسم بوا سطة الكلمات عن صور محتواها جملة وتعبيرها خطوط، لذلك قيل:" أن الخط يملك معماره الخاص الذي يختاره الفنان أو يبتكره فتصميم لوحة خطية يعطيك إحساس بالتجريد أو بالتجسيد ."[4] كما أن" المهمة التي تؤديها الكلمات في مستوى التعبير لا تختلف عن ما يؤديه الفن التشكيلي "[5] ومن هنا اتخذ الفنان العربي المسلم الخط العربي كوسيلة ليعبر بها عن قيم جمالية لا نهائية تبرز جمالا مجرداً حيث اتخذ من الحروف والكلمات رمزاً عن معاني خاصة تعبر عن مضمون روحي باطني بعيد عن مستوى التشخيص.

إن الخط العربي وخلال مراحله التي قطعها مثل :" نقطة التقاء العلم والفن وأطلعنا على هندسة جمالية عبرت عن براعة الخطاط المتمرس وكأنه صوفي من أرباب الأحوال والمقامات يفيض قلبه ولسانه ويده بحب الله فأكثر كتابة لفظ الجلالة في خط متميز جميل لتقرب به رتبة من الله ."[6] ألم يقل أبو حيان التوحيدي:" أن الخط هندسة صعبة وصناعة شاقة لأنه إن كان حلواً كان ضعيفاً وإن كان ميتاً كان معسولاً وإن كان جميلاً كان جافاً ."[7] فالفنان العربي المسلم قصد في عمله الفني الذي استخدم فيه الخط العربي إضفاء على هذا العمل روعة وإبداعاً غايته الوصول إلى غاية الجمال، والأكثر من ذلك نجد أن

---

[1] - أسعد عرابي،[نصف قرن من الحروفية وأسباب ترا جعها من اللوحة العربية]، مجلة العربي، مجلة ثقافية مصورة تصدرهاشهريا وزارة الإعلام لدولة الكويت العدد 509 ابريل -2001، ص 140

[2] - بركات محمد مراد، المرجع السابق، ص 126 .

[3] - عبده مصطفى، المرجع السابق ، ص133.

[4] - غريب سمير،[مقال ، الخط..... ذالك الفن الجميل المنسي]، مجلة العربي ، العدد 507، فبراير2001 ، ص 145.

[5] - بركات محمد مراد، المرجع نفسه، ص 123.

[6] - المرجع نفسه ، ص 120.

[7] - المرجع نفسه ، ص 141.

الفنان العربي المسلم استطاع أن يحمل الحرف العربي مهمتين في أن واحد المهمة الأولى تمثلت في المهمة التعبيرية والثانية تجلت في المهمة الزخرفية التزينية، إن جل اللوحات الفنية العربية ضمن إطار الخط العربي تضمنت تعبيرات دينية بالآيات القرآنية بعض الأحاديث النبوية ومن هنا ظهر حرصهم الشديد على الاهتمام بآيات القرآن الكريم فلقد ثبت أن الصحابي الجليل عبد الله بن عباس قال في الخطاطين:" أن رجلاً كتب بسم الله الرحمان الرحيم فأحسن تمطيطه فغفر الله له."[1]

إن الخط العربي وما تضمنه من حروف يوقظ في النفس أصدق مشاعر التوقير والإجلال ويجعل الناظر إليه يشعر بأنه عضو في الأمة الإسلامية يقول شاكر حسن آل سعيد في رؤى تأملية حول باطن الحروف وظاهره:" ليس الحرف مجرد علامة لغوية ولكنه البرزخ الوحيد للنفاذ من عالم الوجود إلى عالم الفكر"[2] ويضيف د.الغوثاني في كتابة [جماليات الخط العربي]أن للخط قدرة متميزة على التشكيل والتنوع باستمرار مع مرونة إنسانية طيبة استجابت لنوازع الخطاطين العرب الإبداعية واستخدامه كعنصر تشكيلي بصري بإيحاءات تعبيرية مستفيضة."[3]

ونفهم من كلا النصين أن الحروف العربية لها إمكانية التعبير عن الحسي بالمجرد أو ما هو مرئي بما هو غير مرئي ويؤكد د.بشير فارس في كتابة سر الزخرفة العربية: "أن الخطاط العربي يوم أن وقع إلى الكلمة المكتوبة لم يكن مجرد كاتب لها بل كان فناناً عالجها برؤية تشكيلية وأنها أقامت صورة ذهنية لشيء ما تمتزج فيه التجريد والتشخيص في الوقت ذاته."[4] إن الخط العربي اتجه من شكله البدائي البدائي إلى شكله الفني وأصبحت تغلب عليه صبغة فنية مجردة لا ترتبط بالمعنى ذاته بل ترتبط بما هو قدسي ولعل هذا راجع إلى مرونة الحروف العربية وقابليتها في الانصياع والتشكل، ومن هنا حمل الخط العربي كفن إسلامي معاني ودلالات روحية كثيرة ويفسر أحد الباحثين لهذه الدلالات منطلقاً مما يلي:" إنه ليس اعتباطا أن تبدأ الكتب السماوية الثلاثة بنقطة- نقطة حرف الباء- فقد تكررت هذه النقطة في القرآن في مائة وأربع عشر مرة حيث كل سورة تبدأ بالبسملة وأول البسملة الباء، وتحت الباء نقطة وإن السورة الوحيدة في القرآن التي لم تبدأ بالبسملة [سورة التوبة] قد بدأت أيضاً بالنقطة [براءة] وروي عن الرسول ε أنه قال: كل ما في الكتب المنزلة فهو في القرآن وكل ما في القرآن فهو في الفاتحة وكل

---

[1] - الحجازي محمد عبد الواحد ، المرجع السابق ، ص 173.

[2] - عرابي أسعد، [نصف قرن من الحروفية وأسباب تراجعها من اللوحة العربية] ، ص 141.

[3] - الحجازي محمد عبد الواحد ، المرجع السابق ، ص 177.

[4] - المرجع نفسه ، ص 178

ما في الفاتحة فهو في بسم الله الرحمن الرحيم وكل ما في بسم الله الرحمن الرحيم فهو في الباء و كل ما في الباء فهو في النقطة التي تحت الباء.[1]

إن الفنان العربي المسلم حاول في لوحاته الفنية التي استخدم فيها فن الخط أن يعبر عن ما تحمله الحروف من دلالات نورانية غير محدودة وما يعبر عنه من دلالات قـــدسية، إضافة إلى هذا وما تحمله الحروف من دلالات نجد " أن الباء لها حرمتها لأنها أول حرف في القرآن الكريم والجيم كانت كناية عن الصدغ والصاد هي مقلة الإنسانية والهاء من الهوية الإلهية عند ابن عربي والميم كانت تعبيراً عن الضيق أما الألف هي مقام [أحد] وهي رمز لوحدانية الله المطلقة وكان هذا الحرف رمزاً للرسول محمدع، أن الفرق بين الله الأحد ورسوله الإنسان "أحمد" هو ميم واحدة، وصورة الجيم هي الأذن والدال صورة العاشق الذي صار دالاً من شدة الحزن والسين هي الأسنان الجميلة والميم الفم الجميل وكانت الواو صورة الزورق والراء صورة الهلال وهكذا ...."[2]

إن للحروف عند الفنانون الم سلمون قيمة قدسية سرية فهم لم يستعملوها من أجل التزيين أو الزخرفة بل كانت تمثل عندهم دلالات روحانية رمزية، إن الخط العربي فن أصيل للعرب حيث برعـــوا فيه براعة عظيمة بل استعملوه كوسيلة يتـقربون بها من الله، حيث أدركوا أن الخط أنسب للفهم عن طريق استخدام الرموز الفكرية الأبجدية بطريقة تجريدية عكست في معظمها التعبير عن تجلي المقدس.

إن تركيب لوحة فنية كلوحة [لا غالب إلا الله] فهذه اللوحة حسب د .عفيف بهنسي "تكررت آلاف المرات وتحمل عدة معاني ودلالات رمزية لا : معنى الاستـــــسلام، كلمة غالب : تعني السيطرة والرحمانية التي لا يختص به إلا لله، أما كلمة الله فإنها الكلمة الوحيدة التي تعني مفهوم الرب عند المسلمين والعرب والتي تستعمل في اللغات الأوربية لدلالة على هذا المفهوم المتعالي الأزلي غير المشخص"، ويضيف أيضا:" أن الخطاطون أكدوا على أن حرف الألف في كلمة الله هو دلال ة على الوحدانية وهكذا أصبحت الكلمة صورة تكشف عن المفاهيم الكامنة فيها وأصبحت الصورة مصعداً يرتقي بالحدس إلى هذه المفاهيم مباشرة للرابطة القوية بين صورة الكلمة وبوادر الشعور بالطبيعة "[3]

لقد استطاع الفنان المسلم أن يكسب الحروف العربية دلالات رمزية تعبر عن مع اني بطريقة تجريدية كما تمكن من جعل هذه الحروف تعكس حساسيته الفنية التي تكشف عن الزهد والتقشف في

---

[1] - ياسين عبد الناصر ، المرجع السابق ، ص 108

[2] - بهنسي عفيف ، جمالية الفن العربي ، ص 101.

[3] - بهنسي عفيف ، المرجع السابق ، ص 94

استعمال الأشكال والخطوط والألوان، ولعل هذا يرجع إلى ما استنبطه الصوفية من دلالات للحروف ومما يؤيد هذا ما ذهبوا إليه في تحليلهم للفظ الجلالة {الله} وفي تأويل الحروف التي يتركب منها هذا اللفظ ذهب عبد الكريم الجيلي وابن عربي إلى أن لهذه الحروف دلالات رمزية فعبد الكريم الجيلى :" أشار إلى أن الألف الأولي من هذا اللفظ رمز على الأحدية التي هلكت فيها الكثرة ولما كانت الأحدية أول تجليات الذات في نفسه لنفسه بنفسه كان الألف في أول هذا الاسم منفرداً بحيث لا يتعلق به شيء من الحروف أما اللام الأولى عبارة عن الجلال ولهذا جاورت الألف لأن الجلال أعلى تجليات الذات والحرف الثالث من هذا الاسم اللام الثانية التي هي رمز على الجمال المطلق الساري في مظاهر الحق أما الحرف الرابع من هذا الاسم فهو الألف الساقط في الكتابة وهو ألف الكمال المستوعب الذي لا نهاية له ولا غاية والتي عدم غايته الإشارة سقوطه في الخط لأن الساقط لا تدرك له عين ولا أثر والحرف الخامس هو الهاء وهي عند العرفانين رمز وإشارة إلى هوية الحق الذي هو عين الإنسان وقد ربطت العرفانية الصوفية بين الهاء والشكل الدائري وثبت على هذا الربط كون الإنسان في عالم المثل كالدائرة التي أشار إليها بالهاء ".[1] وهكذا يتضح لنا كيف استخدم الفنانون المسلمون فن الخط العربي وكيف أعطوه طابع تجريدي معبراً عن صور حافلة بالرمز لقد عبر الخط العربي عن مظهر العبقرية الفنية في الفن الإسلامي الذي كان سنده وأساسه التجريد لقد بلغ تطوره تطوراً لم يعرف له مثيل في كل الفنون وبه تمكن الفنان المسلم أن يعبر عن ما يخالجه من قيم عليا وأشواق سامية بواسطة الخط وهذا حين شكل بأنواع الخط المختلفة صوراً من الجمال تحمل مضامين ر وحية ودلالات انفعالية ترجمها في لغة رمزية عبر من خلالها بالحروف بواسطة الأسلوب اللاتمثيلي ليعبر عن الجلال الإلهي وكيفية استحضاره.

إن الشحنة التعبيرية والرمزية الكبيرة التي تضمنها الخط العربي تظهر عند ما اكتشف الفنان المسلم القيمة الجمالية للكلمة العربية خاصة، بعدما صارت الكلمة الإلهية [القرآن الكريم] جوهر عقيدته ومصدر وحيه فالإسلام أكسب الخط العربي نزعة تجريدية خاصة عند ما أدرك الفنان المسلم أن الكلمة يمكنها بالكتابة أن تصبح فناً مرئياً.

فالخط العربي مثله "مثل الشعر والأرابيسك والموسيقى والعمارة استطاع أن ينقل البنية الأساسية للفهم[الرموز] إلى مادة فنية تصويرية تشابهت إلى حد قريب بالشعر وما يصوره بالكلمات، إنه نمطان:

نمط منحي، منطلق في ساحة معينة كي يوحي بالاستمرارية والانطلاق، ونمط هندسي يشير إلى جمال رياضي يستشعره العقل ويعطي إحساساً بالاستقرار والثبات والسكون ليقود المتأمل إلى داخل

[1] - نصر جودة عاطف ، المرجع السابق ، ص ص 414،415.

المساحة."[1] وبالتدرج وخلال فترة وجيزة استطاع الفنان المسلم أن يجعل للكلمة "وظيفة أخرى مرئية إضافة إلى وظيفتها المسموعة فظهرت وظيفتها الزخرفية كضرورة لإمتاع العين بهذه القداسة مشاركة لها مع الأذن في مبعثها بسماع تلك الآ يات الكريمة فزينت المساجد بالآيات"[2] فالخط كما يقول مؤلف مقال [الجماليات العربية ومنطلقاتها] الكاتب حسان عطوان :" هو أقدم وسيلة عبر فيها الإنسان عن نفسه."، كما يكشف هذا الكاتب دلالات الخطوط ويقول في شأنها :" فالخط المستقيم الأفقي يعبر عن الراحة والهدوء والاستقرار والخط العمودي يعبر عن الأشياء الحية المتسامية كالأشجار والمآذن وأما المائل فإنه يوحي بالحركة والمتوازي يعبر عن الانطلاق والانتشار كالضوء، وأما المنحني فهناك انحناءات ثابتة تعبر عن التوتر والانتظام ومنها المتغير الذي يعبر عن الفوضى ومنها المنكسر الذي يعبر عن القلق ومنها الانسيابية المعبرة عن الجمال والأنوثة والمرح والاسترخاء فالخط حدث يعكس بعلاقة الزمان بالمكان."[3]

فالخط العربي كان ولا يزال جزء من الفلسفة الجمالية العربية الإسلامية لقد جعلت له قداسة كونه عبر وتولى مهمة نقل كتاب الله وتبليغه ويقول الحلاج من طاسين النقطة :"النحوس صفته، والناموس نعته، والشموس ميدانه، والنفوس إيوانه والمأنوس حيوانه والمطموس شأنه، والمدروس عيانه، والعروس بستانه والطموس بنيانه أربابه مهربي وإرادته مشربي أعوانه متربي إخوانه محربي، حواليه همد، تواليد رمد مقالته ركز هذا فحسب وما دونه غضب ثم و به التوفيق."[4]

لقد كان الخط العربي موردا هاما لإشباع النفس الإيمانية بالمعاني الفنية وضبط أدائها بمقاييس في الجمال فإذا كان الشعر العربي [الصوفي] قد قدم مجموعة من القيم والمثل التي تؤكد اعتقاد العرب بالله و الإيمان به فإن الخط العربي لم يبتعد كثيرا عن هذا فهناك الكثير من أنماط الخط قد أعطت إحساسا بالمطلق و الاستمرار إلى ما لا نهاية فمثلا الخط الهندسي أدى وظيفة بالغة تتمثل في قدرته على سلب صفة التجسيم من بعض الأشكال الآدمية و الحيوانية و التي اتخذها كعنصر زخرفي بحت وبالتالي التجريد.

4- التجريد في الفسيفساء :

---

[1] - هذيل بسام زكارنة ، المرجع السابق ، ص 33

[2] - الشامي أحمد صالح ، ميادين الجمال في الظاهرة الجمالية الإسلامية ،الطبيعة ، الإنسان، الفن ، ص 252

[3] - بخوش الصادق، التدليس على الجمال ،المؤسسة الوطنية للإتصال والنشر و الإشهار، وحدة الطباعة الرويبة،الجزائر،د ط،2007 ص80

[4] - المرجع نفسه، ص 78.

الفسيفساء:" كلمة يونانية الأصل، وهي التصوير عن طريق الرسم على الورق أو الجدران والأرض بمادة ملونة أو بفصوص الفسيفساء حيث كانت مجالاً للفنان ينقش عليها رسمه سواء كان من الخشب أو المعدن أو الرخام أو الحجر أو القماش والفسيفساء كذلك مفردة مش تقة من اللغة اليونانية والمقصود بها المصنوعات الزخرفية المؤلفة من القطع الدقيقة ."[1] كما تعرف الفسيفساء بفن تصوير الخلود وهو فن إبداعي وفرع من فروع الفنون الإبداعية ويطلق على العمل الفني ذو الشكل المتماسك أو الرسم المكون من مكعبات حجرية صغيرة ."[2] وبناءاً على هذا يمكن القول أن الفسيفساء هو فن التعبير بالزخرفة الجدارية أو فن صناعة المكعبات الصغيرة التي تستخدم في تزيين المساحات الفارغة، وقد استطاع الفنان المسلم بأدواته البسيطة أن يبدع في ميدان هذا الفن فلسفة جمالية عالية المستوى . إذ تعتبر إنجاز فني رائع حيث استحوذت على عقل الفنان المسلم وبرع بهذا الفن صناع الشام البزنطيون الذين صنعوا للوليد بن عبد الملك فسيفساء الجامع الأموي وقبة الصخرة، وهما أروع النماذج في العصر الإسلامي وموضوعات الزخرفة فيها كتابات ومناظر طبيعية وزخارف نباتية ولم تزدهر هذه الصناعة إلا في العهد الأموي والنماذج القليلة التي أنجزت في العصر العباسي اعتمدت الفسيفساء كفن إسلامي على تأويل النباتات وتحويلها إلى أشكال مبسطة غنية التنوع باللجوء إلى التصوير الرمزي وتظهر المعاني الرمزية في الألوان الفسيفسائية التي نفذت بها الأشكال الزخرفية والتي استعملت فيها الألوان الذهبية والفضية واللون الأخضر والأزرق وهي ألوان ذات معاني رمزية واضحة تظهر مدى تأثر الفنان المسلم بالشعور الديني الروحي ذو البعد المعنوي، لقد برزت مهارة وعبقرية الفنان المسلم في فن الصور والزخارف الفسيفسائية، "وابتعد في هذه الفسيفساء عن رسم الإ نسان والحيوان وشاع في رسومه استخدام رسوم الزهريات والنباتات كاستخدام أوراق الأكنتش بشكل منتشر في المساحات وتتخلص طريقة الرسم الفسيفسائي بالاعتماد على التحوير ويعتمد على طريقة الزجاج الفسيفسائي وذلك بلصق أعداد من القطع المكعبة الزجاجية الصغيرة الملو نة بعضها بجانب بعض، على طبقة من أجص والملاط الأبيض الطري وترتب ترتيباً زخرفياً هندسياً أو نباتياً ثم تضغط هذه القطع معاً وتثبت على الجدران الجصي بمستوى واحد وتضاف إلى هذه القطع أحياناً أو توضع معها فصوص زجاجية أو حجرية مذهبة أو فضية أو قطع من الرخام أو الأحجار الكريمة."[3]

كان الأسلوب الفني العام الغالب في فن الفسيفساء هو الميل إلى التحوير عن الطبيعة والابتعاد عن رسم الكائنات الحية [الآدمية والحيوانية]،حيث ظهرت فيها استخدام أوراق النباتات بهيئة عمودية أو

---

[1] - الرفاعي أنور ، المرجع السابق ، ص 183

[2] - فليب سيرنج،الرموز في الفن و الأديان والحياة ،ترجمة عبد الهادي عباس، داردمشق للنشر،1992. www.aranthropos.com

[3] - جودي محمد حسين ، الفن الإسلامي ، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة ، عمان ، الأردن ، ط1، 2007، ص 59

ملتوية تطغى عليها زهرة واحدة ذات حجم كبير توحي بالتلاحم والتشابك و بإيقاع متوازن يربط بين اللون و الخط في الوحدة التشكيلية.

لقد مارس الفنان المسلم في هذا الفن أسلوب التجريد كاشفاً عن طريقته التي تعبر عن استعماله لأسلوب يتجاوز المحاكاة لمظاهر الطبيعة، حيث لجأ إلى التحوير والتلوين ليرمز على ما يصبوا إلى تحقيقه من خلال تطلعه إلى الله عز وجل، وفق منظور روحي يظهر بوضوح في استعمال الفنان المسلم لتقنية الفسيفساء التي هي مظهر من مظاهر التجريد لأن من يحاكي نموذجا حسب رأي كانط :" فإنه يكشف حقا عن مهارة إذا ما تيسر له ذلك، لك ـــنه لا يك ـــشف عن ذوق ."[1] وتعـــرف الفسيـــفساء بتقنيات المكعبات المنتظمة، والمتكررة التي يستخدم فيها عجين البلور الملون والمذهب بورق المعدن الثمين والتي تغطى بطبقة رقيقة من الزجاج، واستطاع الفنان المسلم أن يجعل هذه المكعبات ذات اللون الذهبي أو الفضي مائلة قليلاً لتعكس الضوء و أروع الزخرفة بالفسيفساء ما ظهر في قبة الصخرة والمسجد الكبير بدمشق ، فهذان المنشأتين بحكم قدسيتهما احتاجتا إلى ترتيبات تتـــلأم مع طبيعتها ، و بما أن الفنـان المـــسلم اعـــتمد على ترتيبـات مطلقة مجـردة، بقيت هذه الزخارف محرفة عن الواقع.

لقد غطت الفسيفساء جميع سقوف وجدران هذان ال منشأتين والشيء الأكيد حسب رأي د،عفيف بهنسي:" أن هذه الرسوم امتازت بكونها ابتعدت عن الرسوم الآدمية تبعاً لكراهية التصوير في الإسلام ولقد وصفها الرحالة والمؤرخون بأن فسيفساء الجامع امتازت حناياها وحيطانها كلها إلى حد سقفة منقوشة أبدع نقش بالفسيفساء الملون المدهون أو المذهب بخطف الطرف وكذلك حيطانه كلها في صحنه وسائر أروقته منقوشة مذهبة بالفسيفساء كتب في حائطه القبلي سورة من القرآن الكريم بالفسيفساء المذهب في تضاعف النقش."[2] ولعل السعي الدائم لدى الفنان المسلم إلى إيجاد نسق زخرفي دقيق يتلاءم مع السكينة النفسية للمشاهد [المتلقي] تعكسه هذه الفسيفساء التي توحي برمزية الجمال المطلق من خلال استعمال الجمال الظاهر للنفاذ إلى الإحساس بما وراء هذا الجمال إنه الجمال الباطني فجمالية الفسيفساء كعنصر تزيني ظهر في قبة الصخرة والجامع الأموي وما هو إلا إسقاط لأفعال تعبدية تؤدي غرض ديني ومعنوي مجرد، وإن الانطلاق من الجزئي للوصول إلى الكلي عكسته بالفعل هذه الفسيفساء الموجودة في قبة الصخرة "وتتألف من فصوص زجاجية وحجرية وصدفية وبعضها كان مذهباً ومفصصاً ويلتصق بصورة مائلة لكي يعكس بريقاً جذاباً استعملت فيه الأحجار المذهبة لتغطية خلفيات بعض المواضيع وأغلب هذه المواضيع الفسيفسائية ذات صيغ نباتية محورة، وأحياناً هي مواضيع

---

[1] - امانويل كانط ، نقد ملكة الحكم ، ترجمة غانم هنا ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2005 ،ص 137.

[2] - بهنسي عفيف، الفن العربي الإسلامي في بداية تكونه ، دار الفكر، دمشق، سوريا، الطبعة الثانية، 1997، ص 46.

واقعية تمثل النخيل وأغصان الزيتون وورقة الأكانت والكرمة وكيزران الصنوبر وبعض الورود والفواكه كالرومان والعنب وقد بدت هذه العناصر بحلة زخرفية رائعة عندما بعدت عن شـكلها الأصلي وحورت في أشكال إبداعيه مجــردة تتسم بالتناظر والتتابع ."[1]

إن هذه الزخارف النباتية والهندسية "بلطفها وبلينها وانسيابها وقوتها رحمة وحق ورهبة والخط بالجمع بين الانسيابية والقوة حكمة، وكأني بهذا الفنان المبدع يعرج على درجات العرفـان التعبـدي بـدءًا برحمـة ربه به أن جعله مسلماً ينطق الشهادة بحكم فطرته ثم ينضبط مخافة ورهبة من وجوب حق العبادة عليه، ليصل مرابط الصفاء والحكمة متأسياً بالصفات الإلهية بحكم المعرفة المطلقة بعد إذلال نفسه بالعبادات ودوام الدعاء."[2]

إن روعة الفسيفساء في قبة الصخرة تتم ثل في طابعها التجريدي المتمثل في التنوع والتكرار الذي يتداخل مشكلاً وحدة فنية منسجمة في تكوينها وموحدة في أسلوبها ويشاهد ذلك بوضوح في الأقواس المليئة بالزخارف النباتية، حيث " أتاح العهد العربي الإسلامي للفنان الفسيفسائي الفرصة لينهج نهجا جديدا يتناسب مع روحه وعقيدته و ابتــكر نهضة جديدة ذات بهاء متميز وبدى ذلك في قبة الصخرة و الجامع الأموي."[3] وإن هذا الأسلوب واحد وينتمي إلى فن واحد و قام على أسلوب ومبدأ واحد هو التحوير في الشكل وعدم التقيد بالمنظور الرياضي بل الأكثر من هذا أعتمد على الخيال حيث تم التصوير في هذه الفسيفساء على تصوير مج ــرد ارتكز في أســاسه على مبدأ هو تأويل النباتات كالزهرة

والورقة لتعبر عن عظمة الإسلام ومعجزة الدين.

لقد أبهرت هذه الفسيفساء ولاسيما الموجودة في قبة الصخرة عدة مهتمين بهذا الميدان ونذكر منهم مرغرين فان برشيم وكربزويل، وإيتزغها وزن، لقد نشر هذا الأخير في كتابه [التصوير الإسلامي] رأياً حول هذه الفسيفساء وفيه يقول :"ليس هناك شك في أن هذه الفسيفساء إنجاز فني كبير وأن أثره بالغ الأهمية، وأن هذه النقــوش هي أكثر من مجرد زخرفـة أمـا مهمـة هـذه الفسيفسـاء الأولـى فكانـت إشـبـاع الرغبـات الدينيـة والجماليـة، ثـــم يقول:" يبدو الغرض الأساسي من هذه الزخارف ليس إبهار

[1] - بهنسي عفيف ، المرجع السابق ص 64.

[2] - مصباحي جواد،[التكرار والتماثل في الفنون الزخرفية الإسلامية]، مجلة حراء،مجلة علمية فكرية ثقافية تصدرها إسطمبول، ثقافة و فن، العدد 08، سبتمبر 2007 ، ص 26

[3] - فليب سيرنج ، الرموز في الفن و الأديان و الحياة. www.aranthropos.com

المشاهد بل هو أكثر بعداً إنه الإعلان عن انتصار آخر الأديان السماوية ومن المحتمل تبيان سيادته العالمية أيضاً."[1] والشيء الأهم هو أن هذه الفسيفساء قد عبرت عن دور الخالق في تقرير مصير الإنسان ومكانة الإنسان من الله، ودور الإنسان فيما يبدعه بمحدودية، كل هذه الأسباب الباطنة يمكن الوقوف عليها من خلال الجمال الظاهر وهي تحتاج إلى استقراء عميق وتفكير فاحص وتأمل دقيق فالتصميم الفسيفسائي لم يكن من العدم بل عبر عن مفاهيم جمالية تحمل دلالات رمزية مرتبطة أشد ارتباط بتعاليم الدين الإسلامي. والحقيقة أن هذه الرسوم الفسيفسائية تزخر"بالكثير من الإشارات التي تلفت النظر وتدعوا إلى تدبر حكمة الله من خلفها ولعل أشكال الأهلة الماثلة في زخارف فسيفساء قبة الصخرة في أشكال النجوم لها تأثير عل ى النفس بصفة عامة ولهذا ارتبطت بمصدر ديني يرمز إلى البحث عن الإلهي والتعرف على المطلق المتعالي "[2] إي الجمال المجرد و إن المنظور الروحي لدى الفنان المسلم انعكس في فن الفسيفساء وغيرها من الفنون حيث تظهر لنا التكوينات الهندسية في الزخارف الهندسية البعد الديني الذي يوحي في معظمه بالجلال الإلهي من حيث انفصال هذه الوحدات إذ يصعب معرفة بدايتها من نهايتها، لقد هيمن على هذه الفسيفساء اللون الذهبي الذي يعطي للوحة طابع فني غني بجماله هدفه التعبير عن أقصى درجات السعادة، ويشير د.عفيف بهنسي إلى أن الفسيفساء الإسلامية ألغت مفهوم المنظور والتحجيم "[3] حيث استبعدت رسوم الكائنات الحية [الآدمية والحيوانية] ولم يصبح لها معنى إلا في القليل النادر، ولقد استطاع الفنان المسلم أن يعبر بطريقة تجريدية بهذه الفسيفساء حيث تمكن من جعل المكعبات داخل فسيفساء قبة الصخرة : "ذات اللون الذهبي أو ا لفضي مائلة قليلاً لتعكس الضوء من خلال استعمال زخارف نباتية ذات فروع حلزونية تخرج من أنية ويقع بين كل فرعين موضوع زخرفي يشبه الشمعدان وفوقه زخرفة بشكل مجنح إضافة إلى هذا نجد فيها عناصر زخرفية نباتية كالأشجار والنخيل ورسوم الفاكهة لاسيما العنب والرومان ،وباقات لزهور وكتابات الخط العربي الكوفي البسيط والمعقد بالفسيفساء المذهبة على أرضية زرقاء."[4]

إن استعمال اللون الذهبي يرجع إلى كونه" لون خارق للطبيعة، واستعمال الألوان النقية كالأزرق، الأصفر، الأحمر، الأخضر للرمز على الضوء والابتعاد عن البعد الثالث [التجسيم] والاعتماد

---

[1] - بهنسي عفيف ، الفن العربي الإسلامي في بداية تكونه ، ص ص 61، 62

[2] - ياسين عبد الناصر ، المرجع السابق ، ص 104

[3] - بهنسي عفيف ، جمالية الفن العربي ، ص 47

[4] - ثاني قدور عبد الله ، المرجع السابق ، ص 66

على التنوع من خلال التوزيع والبعد عن محاكاة الطبيعة والاتجاه إلى التجريد لإرضاء ميولهم في عدم إعطاء الطابع الزماني والمكان لموضوعاتهم."[1]

إن هدف الفنان المسلم من هذه الفسيفساء و غيرها هو التعبير عن اللامتناهي المتعالي كقيمة مطلقة يعجز الإنسان عن إدراك كنهها لأن {الله} لا تدركه العقول ولا تدركه الحواس إنه الجميل جمال مطلق ومن هنا جاء نقل المرئي إلى التعبير عن ما هو غير مرئي لذلك جاءت هذه الأشكال الفسيفسائية تحمل معاني صوفية ترمز إلى القـــدرة

الإلهية وعظمة الخالق، حيث كثر استعمال الألوان اللاواقعية كاللون الذهبي و اللون الفضي كما استعملت ألوان طبيعية كاللون الأزرق و الأخضر وهي ألوان تحمل دلالات ومعاني رمزية وتظهر مدى التأثر بآيات القرآن الكريم، كما اعتمدت الزخارف العربية الإسلامية في الفسيفساء على التكرار وهذا التكرار لا يعني التكرار المعروف بالملل والضجر لكنه تكرار يثير في النفوس شعوراً خاصاً ويولد إحساساً غنياً يجعل العين ثائرة لا تكف عن التطلع والتشوف إلى المزيد من الاستمتاع الجمالي بآيات الجمال الزخرفية. "إن التكرار هو تجسيد لفكرة العودة الأبدية والتكرار شأنه شأن القرآن الكريم الذي ي تكرر فيه المعاني والآيات كآيات الرحمان[فبأي ألاء ربكما تكذبان] وكذلك التكرار المتتابع لفريضتي الصلاة والصوم لذلك فالتكرار صفة أصيلة في الذهنية الإسلامية[2] إن الفنان المسلم عند ما رسم ورقة الشجر فنجده عند الانتهاء من رسمها لا تمثل هذه الورقة نبات معين بل تشي ر إلى شكل الورقة دون أن يكون في الطبيعة ما يماثلها ومن هنا انطلق أسلوب التكرار ليرمز به الفنان المسلم إلى عدة معاني ودلالات بدليل أن التكرار في الزخرفة لم يكن لأجل التكرار بل كان يرمز لعدة حقائق من بينها الصيرورة الكونية المتميزة بالانتشار والقائمة على عدد لا نهائي من الانقسامات، و تعددت الوحدات والأشكال الزخرفية كمادة في حقيقتها جاءت سابحة نحو الفناء الذاتي ولعل هذا التعدد يرمز إلى حقيقة واحدة هي وحدانية الله سبحانه عز وجل.

وهذا معناه "أن الزخرفة النباتية تشير وجودياً بوجود الله سبحانه وتعالى وأنه وحده مالك الملك."[3]

إن اعتماد الفنان المسلم على الألوان اللاواقعية كالذهبي أو الفضي فربما يرجع إلى اقتناعه أن هذان اللونين بإمكانهما سلب الأشياء أجسامها وتفاصيلها وقد شاع استعمالهما في الفن الإسلامي وربما كان يرجع كذلك إلى كونهما لونين غير موجودين في الطبيعة بشك ل حسي وهذا ما يفسر التجريد الذي ساد في فن الفسيفساء.

---

[1] - هذيل بسام زكارنة، المرجع السابق ، ص34

[2] - الحجازي محمد عبد الواحد ، المرجع السابق ، ص 171

[3] - المرجع نفسه، ص 167

أسباب اتجاه الفن الإسلامي إلى التجريد:

لا يسعنا الآن وبعد أن تأملنا مظاهر التجريد في الفن الإسلامي إلا أن أمضي قدما إلى تفسير وتعليل الأسباب الحقيقية التي جعلت الفن الإسلامي ينحو إلى نزعة تجريدية ويتجه ه ذا الاتجاه وليس غريبا على موضوع اشكاليتنا أن نقف عند مبدأ التوحيد الذي دعت إليه العقيدة الإسلامية لعلنا نجد في ربطها بالفن الإسلامي وإشكالية التجريد تفسيرا يعطي إجابة مقنعة لموضوع أطروحتنا، وسأحاول في هذا المبحث أن أربط الفن الإس ــلامي بمبدأ التوح ــيد الذي ساد في العقيدة الإسلامية الذي تم تناقله واحدا عن الأخر، وفي سياق الحديث عن هذا طرحت المشكلة التالية:

هل كان الغرض من التجريد في الفن الإسلامي هو التوحيد ؟

إن هذه القضية تحتاج إلى إثبات أو نفي فإذا كانت إثباتا سأقدم أهم الأسباب التي تعلل ذلك وإذا كانت العكس سأعلل ذلك، فميل الفن الإسلامي إلى التجريد هي مسألة هامة يجب أن تؤخذ بحذر شديد وتتطلب بحثا وتنقيبا في عدة مسائل جوهرية تخص الفن الإسلامي ولاسيما خاصية التجريد التي انفرد بها الفن الإسلامي عن باقي الفنون ولأجل هذا ارتأيت أن أبحث في آراء الفلاسفة و المفك رين الذين اهتموا بالتوحيد وطرحوا أفكارهم على ضوء هذا المبدأ.

وفي مستهل هذا اعتمدت على مجموعة من الفلاسفة نادوا بالتوحيد وبدأت بالفلاسفة اليونانيين خاصة سقراط وأفلاطون و أرسطو ومن حذوا حذوهم لأن هناك تأثر وتأثير لمختلف الأفكار والآراء الفلسفية التي تداولها الفلاسفة جيل بعد جيل وأقصد بهذا تأثر الفلاسفة العرب المسلمين بهذه التيارات الفلسفية على الصعيد المعرفي والصعيد الفني.

التوحيد و الفن في الفكر اليوناني : يذكر أرسطو أن بارمنيدس هو أو من قال بأن الواحد هو الله وأن إكسانوفان هو أول من قال بوحدة الوجود إذ قال:" فهو الكل في الكل و الكل في الواحد".[1]

إن هذا الرأي الذي مثله بارمنيدس وإنكسانوفان يمثل حلقة جوهرية هامة ترتبط بالتأليه فرغم اختلاف بارمنديس عن إنكسانوفان إلا أنهما يتفقان في القول بالتوحيد فبارمنديس برأيه هذا يكون أول فيلسوف ميتافيزيقي ينظر إلى الوجود نظ رة تجريدية أما إنكسانوفان يكون أول فيلسوف يقول بوحدة الوجود وإن هذان الرأيان سيجدان صدى قوي عند سقراط الذي سعى إلى تقديم الأسس الأولى لمذهب مثالي سار عليه من بعده أتباعه وخاصة أفلاطون، فلقد جمع أفلاطـون لأفكاره الفلسفية في هذا السيـاق:"

[1] - الترجمان سهيلة عبد الباعث، المرجع السابق ، ص140.

كل الاتجاهات السابقة و تمثلها في مذهب فأخذ عن بارمنيدس فكرة الوجود وعن هبرقليطس فكرة التغيير والحركة وأخذ عن سقراط فكرة المعاني و الماهيات ".[1] ومن هذه الأفكار انطلق أفلاطون ليبين أن" المبدع الحق ليس شيئا من الأشياء بل هو جميع الأشياء وقد رمز إلى الخالق {الله} بالخير فقال:" أن منشأ كل الأشياء هو الله الواحد وهو واحد لأنه خالق جميع الأشياء التي تصدر عنه وكل شيء وهو واحد بالنسبة للصور التي يسبغ عليها الحقيقة ويمنحها القدرة على أن تعرف وهو واحد فكل شيء يصدر عنه وكل شيء يمكن أن يساعدنا في الوصول إليه ".[2] إن الإله عند أفلاطون هو نموذج كل شيء ومعنى هذا أن إله أفلاطون هو "إله جميل حكيم مدبر لكل شيء يحتوي على كل الشمائل إنه مطلق باعتباره روح عاقل محرك جميل خير عادل كامل ثابت لا يتغير صادق لا يكذب".[3]

ومما يلفت النظر في هذه الآراء الأفلاطونية أن أفلاطون كان من القائلين بالتنزيه والمعارض ين للتشبيه فهو يرى أن " الله روح عاقل محرك جميل خير عادل كامل بسيط لا تنوع فيه ثابت لا يتغير صادق لا يكذب ولا يتشكل أشكالا مختلفة كما صوره هوميروس ومن لفا لفه من الشعراء وهو كله حاضر مستمر".[4] ومن هنا جاءت دعوة أفلاطون إلى محاكاة ما وراء الشكل الفني لأن ه ذا ينطوي على حكمة وجمال مطلق كامل وتام بذاته.

لأن العالم كما يقول أفلاطون:" أية فنية غاية في الجمال ولا يمكن أن يكون النظام فيها بين الأشياء بالإجمال وفيما بين أجزاء كل منها بالتفضيل نتيجة علل اتفاقية ولكنه صنع عقل كامل توخى الخير ورتب كل شيء عن قصد ".[5] إن لهذه النزعة العميقة أثرها على المتصوفة فيما سنرى سواء على المسيحيين أو المسلمين خاصة في الفن التجريدي بمنطلق التوحيد . ويقول أيضا :" عندما نحب شخصا فإننا نحب ملامحه وشكله الجميل أولا وبعدها نحب شخصه وروحه، ومن ثم نصل إلى أعلى مستويات الإحساس بالجمال حيث نستشعر الجمال في كل شيء في الحياة ".[6] إذاً الحب عند أفلاطون هو كالسلم الذي نصعد به إلى الجمال المطلق، أما أرسطو فقد مال إلى القول :" بنوع من الوحدانية الشاملة لكنه لم يخالف قومه بالقول بالأرواح الإلهية المتعددة، إلا أنه يوافق سقراط في تنزيهه الآلهة المتعددة، عن

---

[1] - المرجع نفسه ، ص141.

[2] - المرجع نفسه، ص142.

[3] - كيال باسمة،أصل الإنسان وسرالوجود،فلسفة الروح[1] منشورات داروكتبة الهلال،بيروت،لبنان،ط1، 1981، ص ص269،268.

[4] - كيال باسمة، أصل الإنسان وسرالوجود،فلسفة الروح[1] ،ص108.

[5] - المرجع نفسه، ص 108

[6] - خلف بشير، المرجع السابق، ص 143

صفات البشر ويستدل أرسطو على وجود الله من النظر إلى ظاهرتي الزمان و المكان فالزمان لا بداية له ولا نهاية، لأن كل آت منه له قبل وبعد فهو موجود منذ الأزل وإلى الأبد".[1]

إن أرسطو يؤمن بوجود علة محركة للنفس الإنسانية، فالمحرك " الأول واحد أحد لا ند له ولا يشبهه وكل ما سواه هو دونه مرتبة و علو ".[2] وهكذا يؤمن أرسطو وهكذا يؤمن أرسطو بوجود الخالق المبدع كعلة العلل وسبب الأسباب وموجد الموجودات وصانعها وهذا "أسمى معاني التوحيد و التجريد و التنزيه الذي ينسجم مع حقيقة إيماننا وما يشع من أعماقنا من منطلقات توحيدية حقاني ة".[3] إن أفكار أرسطو هو الآخر القائلة بالتوحيد والتجريد سيكون لها أثرها هي الأخرى على الفلاسفة العرب المسلمين في الحقل المعرفي بصفة عامة و في المجال الفني بصفة خاصة وأقصد النظرة السكولائية [التوفيقية] إن تصور الآلهة عند الإنسان منذ القديم في إطار تجسيمي وتشبيهي أفضى ذلك إلى استحالة ذلك إلا إذا لجأ الإنسان إلى الرمز ولقد تنوعت وتعددت التصورات الخاصة بالإلهة، إن ما ذكره أفلاطون و أرسطو من آراء وأفكار حول تجريد الإله وتنزيهه سيساعدنا على الإجابة، على موضوع إشكاليتنا التي نحن بصدد تحليلها والوقوف على أبعادها ذ لك أن الإله اليوناني قد نشأ من التفكير في الله أو بمعنى أخر البحث في الله جاء " مقترنا كذلك بالبحث عن منظم الكون و المهيمن على شؤونه ومن أجل هذا اختار أفلاطون رسم الله هو [الصانع] خاصة في محاورة طيماوس.[4] وإذا كان أفلاطون هو أول من أشار إلى إلى فكرة {الله}الواحد عند اليونان ومن بعده تناول أرسطو فكرة الألوهية في الميتافيزيقا حيث تكلم عن المحرك الأول الذي لا ند له ولا تشبه له مشيرا إلى ضرورة الوقوف عند إله واحد يحرك ولا يتحرك، فإن أفلوطين قد وقف موقفا أخر فقد رأى :" أن الله [الواحد] أو الأول هو الوجود الحقيقي باعتباره الموجود الأول لأن كل شيء إنما يصدر عن الأول و إلى الأول يعود إنه الواحد الأوحد المطلق اللامتناهي لا يوصف بأي وصف لسخافة جميع الأوصاف بالنسبة إليه."[5]

فأقل ما يقال على أفلوطين أنه " ارتفع بإله أرسطو إلى درجة عالية من البعد والسمو بعد أن قرب بينه و بين إله الخير عند أفلاطون وأقام صلة بينه وبين المثل في العقل الأول ".[6] وهكذا عمل أفلوطين على الجمع بين العقل الأرسطي و المثل الأفلوطونية ولهذا اعتبرت الأفلوطونية المحدثة من الروافد الهامة التي كان لها أثرها الحاسم على المتصوفة ولاسيما المسلمين فإله أفلوطين هو الإ له الواحد المنزه

---

[1] - الترجمان سهيلة عبد الباعث، المرجع السابق ، ص 243

[2] - كيال باسمة، المرجع نفسه، ص 52

[3] - كيال باسمة،أصل الإنسان وسرالوجود،فلسفة الروح[1] ، ص 368

[4] - هويدي يحى، مقدمة في الفلسفة العامة، دار الثقافة للنشر و التوزيع ،القاهرة، الطبعة التاسعة، 1989.ص102.

[5] - كيال باسمة، أصل الإنسان وسر الوجود، فلسفة العقول(2) ، ص54.

[6] - الترجمان سهيلة عبد الباعث ، المرجع السابق ، ص146.

عن الكثرة و التعدد والانقسام والوصف وغيره ومن أجل هذا كان الإله اليوناني " لا ينفصل عن العيان الحسي إنه يمثل المرتبة بين الطبيعة الإنسانية و الطبيعة الإلهية ويتجلى كما لو كان التحقيق الوحيد والحقيقي لهذه الوحدة."[1]

على العكس من هذا نجد نظرة اليهود حول الإله تختلف تماما عن هذا فاليهود" لم يصور إلههم أبدا في الفن بطريقة إيجابية على نحو من التجريد مثلما فعل المسيحيون بإلههم ذلك أنه في المسيحية فكرة الله هي فكرة إله حق شخص ذات و روح خصوصا قد علا خارجيا في ما هو جوهري وعام وجزئي."[2]

إن مفهوم التأليه بالمعنى المفهوم سوف نرى كيف يجري هذا التراث على الفن الإسلامي وكيف سيؤثر على الفلاسفة والمسلمين ويجعل من الفن الإسلامي يتجه إلى التجريد حيث اتجه الفنان المسلم إلى الكشف عن الجوهر الكوني من خلال التجريد المقترن بالتوحيد، ففي مذهب أفلوطين موضوعية تتمثل في" أن هذه الفلسفة تقوم على أساس إنكار كل قيمة للعالم الخارجي فكل ما هو متناه وكل موجود ما خلا الله متناه زائل وبالتالي لا قيمة له."[3]

وإذا أردنا فهم أسباب اتجاه الفن الإسلامي إلى التجريد علينا أن نبحث في أفكار الفلاسفة المسلمين وأرائهم في التوحيد لأنها تساعد على فهم مغزى هذه النزعة لأن معظم الفلاسفة المسلمين تأثروا بفلسفة أفلاطون وأرسطو و أفلوطين، فالفرابي يقول :" إن الموجود الأول موجود بذاته وليس لوجده سبب بل هو السبب لوجود سائر الموجودات لأن وحدته عن ذاته وعين وجوده ثم أن وجوده ليس مادة ولا صورة فإنه عقل بالفعل."[4] ومعرفتنا بالله حسب رأي الفرابي تتم عن طريق الاستدلال من الموجودات التي صدرت عنه وهذا أوثق من معرفتنا به معرفة مباشرة لأنه "مخالف لكل موجود أخر فلا يمكن للموجودات الأخرى أن تدركه ولا هو محتاج إلى أن يدرك شيئا شبيها به من خارجه ليستعين بذلك على إدراك نفسه كما نفعل نحن عادة لذلك لا يدركه إلا هو."[5]

فمن الواحد الأعظم يصدر العالم وقد تأثر بهذه الفلسفة مباشرة بالأفلاطونية الجديدة في كون العالم" يجيء صدوراً عن الله في صورة فيض."[6] ومما يلفت النظر في فلسفة الفرابي الميتافيزيقية حول حول الألوهية نجدها تكاد تتطابق مع ما جاء به أرسطو في الإلهيات.

---

[1] - بدوي عبد الرحمان، فلسفة الجمال والفن عند هيغل، ص48.

[2] - المرجع نفسه ، ص43.

[3] - الترجمان سهيلة عبد الباعث ، المرجع السابق ، ص147.

[4] - كيال باسمة، أصل الإنسان وسر الوجود، فلسفة الروح(1) ، ص152.

[5] - المرجع نفسه ، ص153.

[6] - الكامل فؤاد وآخرون،الموسوعة الفلسفية المختصرة،مراجعة وإشراف زكي نجيب محمود، دار القلم بيروت، لبنان،د[ط،ت]،ص207

أما ابن سينا فيرى:" أن الله في المفهوم الوحداني غير قابل للتشبيه وكما يقول أيضا :" أنه غير داخل في جنس أو واقع تحت حد أو برهان بريء عن الكم و الكيف والأين و المعنى والحركة، لا ند له ولا شريك و لا ضد له."[1]

إن إدراك الله عند المسلمين:" لا يقوم على الحس وإنما يقوم على الوحي ودرجات الوحي متفاوتة أعلاها وحي الأنبياء ومنها وحي الرقاشين والشعراء و الناثرين و الوحي هو الحدس المتفوق على الحس و التعقل، أما العمل الفني فهو ارتسام التجلي و التعالي ارتساما واعيا ومحسوسا."[2] فالمسلمون قد اتفقوا على توحيد الله وتنزيهه عن المشابهة و المماثلة وهذا ما انعكس بالفعل في فنونهم إلا أنهم اختلفوا في تحديد الصلة القائمة بين الربوبية وعالم الخلق أو قل إن شئت بين الحق و الخلق ومن هذا الأساس فرق الفلاسفة المسلمون و الفنانون العرب بين الله وصفاته ونزه وا الله سبحانه وتعالى عن التجسيم والمماثلة.

المعتزلة: تأثر المعتزلة بالفلسفة اليونانية في أرائهم وتعاليمهم وكانوا أكثر الطوائف الإسلامية تمثلا للفلسفة اليونانية واستخداما لها في جدلهم الديني وفي توحيدهم يرون :" أن الله واحد ليس كمثله شيء وليس بجسم ولا شخص ولا جوهر ولا عرض ولا يجوز عليه الحلول في الأماكن ولا يوصف بشيء من صفات الخلق الدالة على حدوثهم وليس بمحدود ولا والد ولا مولود ولا تدركه الحواس ولا يشبه الخلق بوجه من الوجوه".[3] وهكذا أجمعت المعتزلة على أن الله واحد ليس كمثله شيء وليس بجسم وليس بذي جهات ولا يحيط به مكان ولا يجري عليه زمان ولا يوصف بشيء من صفات الخلق وبناءا على هذا جرد المعتزلة الله سبحانه و تعالى من كل صفة إيجابية بمعنى كل صفة من الصفات هي نفسها عين الذات لذلك سماهم المسلمين " المعطلة بمعنى أنهم وصلوا إلى تجريد الله من كل فعل عملي وخلصوا إلى اللاأدرية."[4] جاء مذهب المعتزلة للرد على المشبهة والمجسمة الذين تخيلوا الله كصورة مادية ومن هنا قالوا :" بنفي الصفات القديمة والدفاع عن وحدانية الله عز وجل ووجهوا جهدهم إلى تركيز حقيقة التوحيد في النفوس فقالوا أيضا بوحدة الذات و الصفات وأنكروا أ ن يكون الله تعالى صفات غير ذاته."[5]

---

[1] - بهنسي عفيف، جمالية الفن العربي ،ص88.

[2] - المرجع نفسه ، ص 75

[3] - كيال باسمة، أصل الإنسان وسر الوجود، فلسفة العقول(2)، ص176

[4] - المرجع نفسه ، ص177.

[5] - العمرجي أحمد شوقي إبراهيم،المعتزلة في بغداد وأثرهم في الحياة الفكرية والسياسية من خلافة المأمون حتى وفاة المتوكل على الله

مكتبة مدبولي، القاهرة، الطبعة الاولى، 2000، ص32.

ومن هنا كان مذهب المعتزلة أثره في توجيه منهج الفن الإسلامي وفي تحديد المفهوم الجمالي لأن المعتزلة قالوا:" بنفي التشبيه عن الله من كل وجه وجهة ومكان وصورة وتحيزا وانتقالا وزوالاً وتعبيراً وتأثراً و أوجبوه تأويل الآيات المشابهة فيها وسموا هذا النمط توحيدا لأنهم وحدوا بين ذات الله وصفاته."[1]

ومما تجدر ملاحظته أن مبدأ التوحيد عند المعتزلة كانت له صلة وثيقة بأمور الدين والعقيدة و الفن، فالتوحيد في نظر المعتزلة يمثل مشكلة لاهوتية وأخلاقية لأن التوحيد من العقائد الإسلامية الأساسية لم "تبدعه المعتزلة ابتداعا وإنما دافعوا عنه دفاعا مستميتا حتى عرفوا بأهل التوحيد لكنهم بحثوا في جوهره ودحضوا الآراء التي تشوب وحدة الله المطلقة و التنزيه الكامل."[2] وعلى هذا الأساس فقد حاربوا بعنف كل ما يحمل على التشبيه أو اعتبار الصفات في الله، إن هذه الآراء التوحيدية التي جاء بها المعتزلة كان لها تأثيرها في توجيه الفن الإسلامي بدليل أنها أكسبته نزعة تجريدية فيما سنرى وسيأتي مناقشة ذلك بعد حين، حيث قال المعتزلة :" أن الآيات المحكمات هي آيات التنزيه و التوحيد على رأسها قوله تعالى: (قُلْ هُوَ اللَّهُ أَحَدٌ ،اللَّهُ الصَّمَدُ، لَمْ يَلِدْ وَلَمْ يُولَدْ، وَلَمْ يَكُنْ لَهُ كُفُواً أَحَدٌ) سورة الإخلاص، وقوله عز وجل:(لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ وَهُوَ السَّمِيعُ البَصِير) الآية11 من سورة الشورى."[3]

إن التمعن في تصوير الخالق تصويرا قائما على التجربة و التنزيه و الوحدة المطلقة والكمال التام تجلى عند المعتزلة ودفاعهم عن هذا حيث قال القاضي عبد الجبار في هذا الشأن :" أنه لا أحد يدعي أنه يرى الله سبحانه إلا من يعتقد جسما مصورا بصورة مخصوصة أو يعتقد فيه أن يحل في الأجسام وعلى هذا الأساس كفر المعتزلة من يثبت الرؤية ع لى سبيل المقابلة أو على اتصال الرائي بالمرئي لأن القول برؤية الله تعالى هدم للتنزيه و تشويه لفكرة الله وتشبهه و المشبهه كافر بالله".[4]

لقد تجلت عبقرية المعتزلة فعلا في القول بالتوحيد و التي كانت مجالا خصبا استلهم منه الفنانون المسلمون أسلوبهم ومنهجهم الفني القائم على التجريد ولعل الكثير من المنجزات الفنية قامت على هذا الأساس، لأن مبدأ التوحيد هو أساس الأديان جميعا وهو في نظر الإسـ ــلام المبدأ الوحيد الذي أوحى به الله لأنبيائه ودعـــــاهم إلى نشره وهذا ما حـــدث بالفعل.

أما الغزالي فكان يرمي في فلسفته إلى تنزيه الله عن مشابهة المخلوقات على أي نحو كان ويقول في هذا الشأن:" أما علمت أن الله تعالى لا تشبه ذاته سائر الذوات فكذلك لا تشبه يده الأيدي ولا قلمه

---

[1] - بدوي عبد الرحمن،مذاهب الإسلاميين المعتزلة ، الأشاعرة ، الإسماعيلية ، القرامطة ، الناصرية ، ص47.

[2] - علي أحمد، المرجع السابق، ص71.

[3] - مرزوق حلمي، المرجع السابق ، ص71

[4] - العمرجي أحمد شوقي إبراهيم، المرجع السابق ، ص34

الأقلام ولا كلامه الكلام ولا خطه سائر الخطوط فليس الله بذاته بجسم ولا هو في مكان بخلاف غيره"[1] و يتضح في رأي الغزالي هذا أن فلسفته الجمالية انبنت على التنزيه المناقض للشبيه وأما بخصوص الفن فهو قائم على التجريد المناقض للتشخيص إذ يقول في كتابه إحياء علوم الدين :" والمسلمون يحيطون أنفسهم بكل ما من شانه أن يذكرهم بالله فإن كل ش يء داخل هذه الأمة يأخذ وجهته نحو الله تعالى والجمال هو الطاقة المحركة للنفس الإنسانية من خلال فعل الحب لله من حيث كونه عز وجل موضوع الجمال والله جميل يحب الجمال، والله الواحد الأحد هو منتج الخلق ومبدع الجمال ."[2] إن مبدأ التوحيد الذي ساد في العقيدة الإسلامية قد أكسب الفن الإسلامي طريقة في التعبير عن الغيب والوجود الخفي بالأشكال والخطوط والألوان التي تعبر عن خالق هذا الوجود وهو الله.

ويرى الغزالي:" الجميل المطلق هو الواحد الذي لا ضد له[...]الصمد الذي لا منازع له الغني الذي لا حاجة له، القادر الذي يفعل ما يشاء ويستدل الغزالي بقوله عز وج ل:" والذين أمنوا أشد حبا لله."[3]

إن هذه الفلسفة الجمالية التي قال بها الغزالي قد انعكست إيجابا على الفن الإسلامي لأن التوحيد كان مطلبا ضروريا لتنزيه الخالق عز وجل فالتوحيد عند الغزالي هو الذي يترجمه قولك { لا إله إلا الله } ويعبر الغزالي عن هذا بطريقة رمزية فيقسم التوحيد إلى أربع مراتب وهي :"لب ولب اللب، وقشر و قشر القشر ويمثل هذا بالجوز في قشرته العليا فإن له قشرتين وله لب وللب دهن هو لب اللب "[4] ونفهم من هذا النص أن الغزالي استطاع من خلال هذا التقسيم أن يرتقي بنا إلى تذكر الخالق على ضوء درجات الإيمان فإذا ك ان الجمال الإلهي غير قابل للإدراك فهو يعلوا على الإفهام ويستعصى عن التحديد فإن هذا الجمال الذي يتحدث عنه أكسب الفن الإسلامي منطقا تجريديا توحيديا، تجلى في كون المظهر والشكل والجمال عند المسلمين يؤدي مباشرة إلى الاستدلال على الله ويقول الغزالي في هذا الشأن:" من رأى حسن نقش النقاش وبناء البناء انكشف له من هذه الأفعال صفاتها الجميلة الباطنة التي ترجع صاحبها إلى البحث عن العلم والقدرة".[5]

أما التوحيدي فيرى:" أن الإسلام دعا إلى توحيد الله وترك عبادة الأصنام وذلك راجع إلى التصور العربي للإله فالدين مصدر الكمال الإ لهي الذي يقبل إليه الإنسان عن طريق هدى الله، ومن هنا جاءت

---

[1] - الإمام الغزالي أبو حامد ، التوحيد والتوكل من إحياء علوم الدين ، دار اقرأ للنشر والتوزيع.بيروت؛ ط2 ،1985 ، ص36

[2] - أبو ريان محمد علي، فلسفة الجمال ونشاة الفنون الجميلة ، ص78.

[3] - لعرج عبد العزيز، المرجع السابق ، ص25.

[4] - الإمام الغزالي أبو حامد ، المصدر السابق ، ص20.

[5] - لعرج عبد العزيز ، المرجع السابق ، ص25.

دعوة التوحيدي إلى التسامي عن طريق تغليب العقل على الحس فالعقـل عنـده يدعـوا إلى ما يسعـد الإنسـان وأما الحس فيدعوا إلى ما يشقي الإنسان."[1] ولعل تغليـب التوحيدي للعقل على الحواس يرجع في أساسه إلى إيمانه بأن الجمال المطلق يتجلى في الجمال الإلهي ويذكر التوحيدي في هذا الشأن :" أن الله هو البارئ والحق والأول والأوحد منبع الأشياء كلها ."[2] والإنسان حسب رأيه لا يستطيع إدراك الصورة الإلهية عن طريق حواسه ومرد ذلك هو أن الصورة الإلهية أجمل وأسمى مرتبة في كل الصور وأعتقد على ضوء هذا أن الموقف الفلسفي الديني من الصورة الإلهية كان له دوره في التجريد الذي ساد في الفن الإسلامي باعتبار أن التوحيدي قد فضل الجمال المطلق وجعل الجمال الإلهي أعلى مستويات العشق الإلهي لأنه في مضمار حديثه عن الصورة الإلهية يجعل مبدأها الذي ت رتكز عليه هو التوحيد الذي هو جوهر الإسلام فنجده يقول في هذا الشأن :"إن الكل باد منه "الخالق" وقائم به وموجود له وصائر إليه ."[3] ومن هذا المنطلق يعتبر التوحيدي أن الله لا يمكن تصوره في أية صورة مادية [صورة الأجساد] ولا يمكن تشبيهه بأي صورة كانت ولهذا نادى أبو حيان التوحيدي بضرورة:" تنزيه الصورة الإلهية عن كل شبه بل عن كل تورية."[4]

ومن هذا المنطلق نكتشف التزام التوحيدي بمبدأ التوحيد الذي جعله أساسا في الفن ولاسيما عند إبراز الصور الإلهية التي وضع لها شروطا فيقول :"فلما جل عن هذه الصفات بالتحقيق في الاختيار وصفاتها بالاستعارة على الاضطرار."[5] فمن هنا استحال تصوير الله أو تشبيهه لقد حدد التوحيدي مبادئ مبادئ الفن العربي من خلال رفضه للبحث في ماهية الله مخالفا جماعة المشبهة مستنداً في رأيه إلى الآية القرآنية قوله عز وجل :(لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ وَهُوَ السَّمِيعُ البَصِير) ولعل هذا يتأكد عندما يقول :" أن المطلق لا سبيل للعقل أن يدركه أو يحيط به أو يحده وجدانا لأن الله حسب رأيه خفي الذات خفي الفعل."[6]

فالغاية المرجوة من الجمال حسب اعتقاده هي إدراك كنه الله والاستـدلال على وحدانيته لكن مع تنزيه الصورة الإلهية لأنه ليس من الم مكن تصوير الوجه الإلهي باستثناء إمكانية الرمز إليها ولعل ذلك يتضح حسب رأيه في الرقش العربي الهندسي، حيث يقول :" ففي الرقش يتم إلغاء الجوانب الجسمية

---

[1] - الصديق حسن. المرجع السابق ، ص 91.
[2] - المرجع نفسه ، ص182.
[3] - يهنسي عفيف. الفكر الجمالي عند التوحيدي.ص 132 .
[4] - المرجع نفسه، ص 139.
[5] - المرجع نفسه ص 132 .
[6] - المرجع نفسه.ص 18.

والمادية وذلك لإدراك الجوهر ."[1] ويتابع حديثه مؤكدا هذا فيقول :" وأنا أعوذ بالله من صناعة لا تحقق التوحيد ولا تدل على الواحد، ومعنى هذا أن الفن كصناعة يجب أن يدل على الله ثم يقول :" يضيق عليه الاسم مشارا إليه والرسم مدلولا به عليه ."[2] وهكذا يكشف لنا التوحيدي أن الفن ينبغي أن يحقق بعداً توحيديا غايته الرمز لله ولعل هذا ما اتضح له في فن الرقش العربي بنوعيه الهندسي وال نباتي الذي جاء ليعبر عن التوحيد ويؤكد أيضا أن التجريد الذي شاع في الفن الإسلامي لم يكن نتيجة منع أو تحريم بنص قطعي قد ورد في القرآن أو السنة وبهذا نفى التوحيدي ما قد هيمن على فكر الدارسين للفن الإسلامي وبين التوحيدي كيفية تحقيق الصورة الإلهية إذ يقول :" هي أبعد منا في التحصيل، إلا بمعونة الله تعالى، فلا طريق إلى وصفها وتحديدها إلاّ على التقريب ذلك لأن البساطة تغلب عليها إلا أنها مع ذلك ترسم بأن يقال هي التي تجلت بالوحدة وتثبتت بالدوام ودامت بالوجود."[3]

وإذا كان ابن عربي قد قال: "إن العرب أكدوا أهمية الخط لأ نه يحمل خصائص الجمال المجرد ."[4] فإن التوحيدي أكد قبله أن الجمال هو التعالي والارتقاء للوصول إلى الجمال الحقيقي المتمثل في الجمال الإلهي الذي هو مصدر للجمال الكلي وهو الجمال المطلق الذي تنعكس مظاهره على جمالات الكائنات الحية، ومن هنا أولى التوحيدي عناية خاصة للخط العربي لأنه أكثر تعبيرا عن الجمال المجرد الجمال المطلق، وبناءاً على هذا يتضح لنا أن أفكار التوحيدي الفلسفية وأرائه الجمالية كيف استطاعت أن تؤسس للفن الإسلامي منطلقاته وتجعله فنا قائما على التجريد، ولعلنا ندرك هذا بوضوح عندما حدد المراحل الأساسية لعملية الإبداع الفني والتي جزءها إلى مراحل تبدأ أولا :" بمرحلة التصوير الإلهي وهي المرحلة التي تتحدد فيها حدود التجلي الإلهي عند الفنان والثانية هي مرحلة التصوير العقلي وهي المرحلة التي تتجسد فيها التصورات الحدسية وتتوضح فيها حدود البراعة والفطنة في مقد رة التصوير ويقول في هذا الشأن:" الصورة هي التي يخرج بها الجوهر إلى الظهور عند إعتقاب المصور إياه."[5] فالعالم السفلي مع تغيره وتبدله حسب رأيه هو :" سند إلى العالم العلوي الذي نتشوق إلى كماله ونعشق جماله ونطلب التشبه به ونحاول أن نحقق كل ما أمكن من شكله ."[6] ويقصد بهذا التوحيد الذي نادى به وألح على تطبيقه في الممارسة الفنية الإسلامية الذي لم يكن شائعا عنده لوحده بل الأكثر من ذلك التوحيدي لا يهتم فقط بالجمال بل يدعو أيضا إلى العشق كانفصال عن الذات والالتحاق بالمعشوق و

---

[1] - المرجع نفسه ، ص67.

[2] - المرجع نفسه ،ص66.

[3] - أبو حيان التوحيدي ، الإمتاع و المؤانسة ، محمد الفاضلي، الجزء ،[1،2،3]،دار الجيل،بيروت، ط1،2003، ص 376 .

[4] - بركات محمد مراد، المرجع السابق ، ص125

[5] - الصديق حسن، المرجع السابق ، ص 108

[6] - بهنسي عفيف، الفكر الجمالي عند التوحيدي، ص 137

الإتحاد به ويقول :" إن من شأن النفس إذا أرادت ص ورة حسنة متناسبة في الأعضاء في الهيئات و المقادير و الألوان وسائر الأحوال مقبولة عندها موافقة بما أعطتها الطبيعة اشتاقت إلى الإتحاد بها، فنزعتها من المادة واستثبتها في ذاتها وصارت إياها كما تفعل في المعقولات ."[1] ولعل في هذا النص كذلك دعوة من التوحيدي إلى ال تجريد بانتزاع الصورة من المادة و الإبقاء على ما يرم ــز لها في صورة أكثر عمقا، ولهذا كانت مهمة المبدع الإسلامي أعقد و أصعب فلم يكن مجرد ناقل أو مقلد بل كان يُعنى بالنفاذ إلى طبيعة الأشياء إلى ما وراء الجسم، ولهذا فإن الحديث عن تفسير لإشكالية التجريد في الفن الإسلامي طويل و متشعب الجوانب فلو عدنا إلى نظرة الناس إلى الله فإن غالبيتهم وعلى اختلاف ميولهم وأهوائهم يميلون بالفطرة إلى الإقرار بوجود كائن عظيم عاقل حكيم أرفع من الموجودات كلها فخصوصية الإنسان البدوي القديم تدل على أنه كان موحداً بفطرته لقد حملته "سعة أرضه وفقدان معالم العمران فيها وتطوافه وحده على أن يرهب كائناً مجهولاً غير مرئي ومن هنا نشأت عنده فكرة الألوهية ولكن البدوي كان قليل الاحتفال بالعبادات وبالدين نفسه فإذا كان أمناً كان يخاف الله في ساعات الضيق والفزع فإذا انكشف عنه عاد إلى الجحود."[2] إلا أن وجود الاعتقاد بالله عند البدوي لم يوصله إلى التوحيد على أساس الإيمان به و إنما قام الإيمان به على أساس أنه قوة غيبية لها قدرتها وفعاليتها وبناءاً على هذا فالتوحيد في هذه المرحلة كان نسبيا لقد كان البعض يؤمن بالله إيمان مطلق والبعض يشرك به معتبرا إياه قيمة نسبية، لكن الإنسان تصور الآلهة في هيئة ما [صنم] وتصور استحالة رؤيتها حسيا والتعبير عنها إلا في صورة مستعارة [رمزية] أما لو عدنا إلى الفكر العربي فنجد أن الله وحده هو القيمة المطلقة أما الإنسان فهو قيمة نسبية و طموح الإنسان ونزوعه يجعله يبحث عن سر هذه القيمة المطلقة المتمثلة في الكمال المطلق والجلال المطلق والجمال المطلق كما يسعى إلى التمثل بها وبهذا يتجه :" الإنسان نحو المطلق فهو ملاذه في ضعفه وغيره فهو مثاله في قوته وسعيه وهكذا فإن الإبداع هو محاولة مستمرة للبحث عن الجمال المطلق غير قابل للتشخيص، لأن الله غير قابل للتماثل والتصور ولم يكن له كفواً أحد ."[3] وبما أن الإسلام تميز بالتوحيد المتفرد لله رب العالمين فلقد انعكس مفهوم التوحيد على نواحي الحياة والفكر وشمل الفنون وأكسبها نزعة تجريدية.

أما إذا رجعنا إلى فلسفة إخوان الصفا وخلان الوفا وأرائهم ا لجمالية الخاصة بالفن لوجدناها قد تأسست على التوحيد حيث انطلقت من" إثبات الخالق المبدع المصور ولزوم عبادته وبحثت عن الله

---

[1] - أبوحيان التوحيدي ومسكويه،الهوامل والشوامل ،نشره أحمد صقر و أحمد أمين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر،القاهرة ،1951،ص142.

[2] - فروج عمر، العرب والإسلام في الحوض الشرقي من البحر الابيض المتوسط، دار الكتاب، بيروت، ط2، 1981،ص 18 .

[3] - يهنسي عفيف، الفكر الجمالي عند التوحيدي، ص 67 .

تعالى وكماله ودعت إلى الإيمان بوجوده وهدفت إلى توحيد الله وتجريده وتنزيهه ".[1] وما هو جدير بالذكر هو أن هذه الأفكار كان لها أثرا بالغا في الفن الإسلامي حيث صاغ إخوان الصفا فلسفتهم الإلهية التي دعت الناس إلى توحيد الله وتنزيهه وتجريده فلم يحدث أن شبهوا الله بشيء من الأشياء، لأنه في منطلقاتهم العرفانية وأسسهم الفلسفية يعتبرون الله مبدع، مخترع، خالق، قادر على كل شيء وعلى إثر ذلك نجدهم ألحوا على ضرورة الصلاة لله والدعاء الخالص له ظاهرا و باطنا لأن الإنسان حسب رأي إخوان الصفا "عاجز عن إدراك كنه الله ."[2] وبناءا على هذه الأسس التوحيدية توافقت الرؤى الفكرية الجمالية و البنية الفنية الإسلامية لتؤسس فنا إسلاميا يتوسل بالرمز ليعبر في نهاية المطاف عن القدرة الإلهية و أبرز دليل يدل على هذا هو ما جمعه إخوان الصفا من " علم الفلك والسحر والرياضيات والفيثاغورية والفلسفة الأفلاطونية والأرسطية ونظرية الفيض وعلم النفس في جراب واحد علاوة على النص والحديث فجاءت منظومتهم الفكرية منظومة تلفيقية تتلاءم والمشروع الذي يؤسسون له."[3]

أما بخصوص الجاحظ فنجده قد عالج موضوعات ميتافيزيقية وطبيعية متعددة الأشكال والأنماط حيث تكلم عن الله خالق الكون ومنظمه من حيث وجوده وصفاته وإدراكه وعلاقته بالإنسان، وبهذا يتضح أنه كان توحيدي من خلال دعوته إلى توحيد الله وتنزيهه عن التشبيه وما يؤكد هذا هو أن الجاحظ كان يعتقد أن العقل عاجز عن إدراك كنة صفات الله وماهيته فهو يعرفه معرفة وجود لا معرفة إحاطة."[4] ، فالجاحظ أقل ما يقال عنه أنه تأثر بالمعتزلة وكذلك أخذ بمبادئ الاعتزال وقال هو الأخر بالتوحيد والتنزيه والتجريد، فالجاحظ كمسلم أمن بالله كما تمثل في القرآن "أن خالق السماوات والأرض واحد أولا سرميديا، ليس كمثله شيء حيا رحيماً،عليماً، سميعاً، قديراً، بصيراً، والله بنظره لا ينقسم وليس جسما ذا أبعاد كسائر الأجسام أي ليس له طول وعرض وعمق ولهذا قد شن هجوماً كاسحاً على المشبهة الذين جعلوا الله جسما ومثلوه بالإنسان."[5] ولهذا لم يختلف الجاحظ عن سابقيه في القول بأن الله واحد لا إله سواه، لا يدرك بحاسة من الحواس، ويقول في هذا الشأن :" العقل يستطيع معرفة الخالق من حيث العبرة والدلالة لا من جهة الحس والإحاطة ."[6] ولقد ركز الجاحظ على مسألة التوحيد انسجاما مع روح الدين الإسلامي الذي شدد على وحدانية الله إذ نجده يقول :" ومن انتحل دين الإسلام فإن أعتقد أن الله تعالى ليس بجسم ولا صورة ولا يرى بالأبصار وهو عدل لا يجوز ولا يريد المعاصي،

---

[1] - كيال باسمة، أصل الإنسان وسر الوجود، فلسفة الروح (1)، ص185.

[2] - المرجع نفسه، ص184

[3] - سعد الدين كليب ، المرجع السابق ، ص38

[4] - أبو ملحم علي، المناحي الفلسفية عند الجاحظ، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان ،ط1، 1994، ص11

[5] - المرجع نفسه، ص206

[6] - المرجع نفسه، ص 207.

وبعد الاعتقاد واليقين أقر بذلك كله فهو مسلم حقاً وإن عرف ذلك كله، ثم ج حده وأنكره وقال [بالتشبيه] و[الجبر] فهو مشرك كافر حقاً ."[1] فإنفراد الجاحظ بمسائل كلامية تخص ماهية الله وصفاته أفضى به ذلك إلى القول بتوحيد الله عن المماثلة والتجسيم، وإذا كانت هذه هي نظرة الجاحظ في التوحيد فإن هذا ما انعكس مباشرة في الفن الإسلامي المبني في أساسه على التوحيد كركيزة للعقيدة الإسلامية التي تتجلى من خلال الإيمان بالله وتوحيده وتنزيهه والإيمان بعدم إدراكه بالبصر وهذا فعلا ما قام عليه الفن الإسلامي حيث تأسس على عقيدة التوحيد وتصور شامل للإنسان والكون والطبيعة ويظهر التجريد المتعدد النزعة والتوجه عند الفنانون المسلمون من خلال الشكل الذي صاغه هؤلاء بحيث أوحت جل أعمالهم الفنية المتعددة إلى مضمون فني عبر عن منطلق توحيدي، تبلور على شكل رموز دلت في معظمها على الإشارة إلى ما يختفي وراءها ولو تمعنا في نظرة الجاحظ الجمالية لاكتشفنا أنه كان شديد" الإطلاع على الكثير من الكتب الفلسفية اليونانية وكان ميله إلى الطبيعيين أكثر من ميله إلى الإلهيين وكان ينقل مؤلفات أرسطو طاليس."[2] وكان أكثر إطلاعا على أمور الدين وحياة العرب قبل الإسلام وما يدلنا على هذا فهو يذكر أن الشيطان عند العرب عد:" من الأرواح الخبيثة لذلك كان رمز الشر لديهم كما كان أيضا رمز للحية و العرب تسمي كل حية شيطانا ."[3] عندما يصفون القبح يقولون :" لهو أقبح من الشيطان."[4] كما عد العرب الملائكة تتصف بالصفاء والنقاء ويقول الجاحظ في هذا الشأن :" فإن ظهر الجني و نظف ونقيا وصار خيرا كله فهو ملك في قول من تأول قوله عز ذكره " كان من الجن ففسق عن أمر ربه."[5]

فكل أراء الجاحظ وأفكاره ساهمت إلى حد في بلورة النزعة التجريدية التي سادت في الفن الإسلامي.

أما بالنسبة لابن عربي فنجده قد استمد فلسفته من التراث الإسلامي الذي وصلت إليه الحضارة الإسلامية في عهده [الدولة الموحدية] ومن التراث اليوناني ودليلنا على ذلك هو استعمله في فلسفته عناصر إسلامية وأخرى يونانية سوف نبينها، لقد كان حديث ابن عربي على الذات العلية وحقيقة الألوهية حديثا رمزيا رائعا بارعاً عرف كيف يستغل اللغة أتم استغلال فلو رجعنا إلى أرائه التوحيدية نجده يرى:" ألا وجود إلا الله فهو الوجود الحق والوجود المطلق وجوده أزلي وأبدي بل هو الوجود كله

---

[1] - الشهر شاني إبي الفتح ، المرجع السابق ، ص61

[2] - العمرجي أحمد شوقي ابراهيم، المرجع السابق ، ص129

[3] - الجاحظ أبو عثمان عمر بن بحر، الحيوان ، تحقيق، عبد السلام هارون ، د ط ، 1969 ،ص1/ 300

[4] - المصدر نفسه ، ص213/6

[5] - المصدر نفسه ،ص 191/6

ولا موجود سواه."[1] ومعنى ذلك أن الله سبحانه وتعالى هو مصدر الوجود وخالقه وإن" الوجود عين ذاته وأنه تعالى ينفرد بالوحدانية والأخلاق و متميز عما خلق وأنه يخرج عن دائرة الإحساس وال وهم شكلاً وحجماً ومادة ولكنه في الوقت نفسه هو وما خلق شيء واحد ."[2] لقد استطاع ابن عربي هو الأخر وكغيره من خلال منطقاته الحقانية والعرفانية ومن الإشارات والرموز التي اتخذها كسبيل التعبير عن أرائه أن يوحد الله ويجرده وينزهه ويعطيه حق الألوهية الأحدية كما استطاع أن يبين أن الكون والإنسان ينحصران في إطار أعمق وأشمل هو إطار التوحيد الذي جوهره الإيمان بالواحد الأحد والذي هو العنصر المركزي الأساسي للكون، فهو عندما يحدد التوحيد يقول :"بأنه علم ثم حال ثم علم، فالعلم الأول توحيد الدليل وهو توحيد العامة وأعني [بالعامة علماء الرسوم]، وتوحيد الحال أن يكون الحق نعتك فيكون هو لا أنت في أنت، قوله عز وجل :(وَمَا رَمَيْتَ إِذْ رَمَيْتَ وَلَكِنَّ اللَّهَ رَمَى) والعلم الثاني بعد الحال توحيد المشاهدة فترى الأشياء من حيث الوحدانية فلا ترى إلا الواحد، وبتجليه في المقامات يكون الواحدان والعلم كله وحدان ."[3] بمعنى أخر أن الوحدة الكاملة للحق تتمثل في قوله :(لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ وَهُوَ السَّمِيعُ البَصِير). أي أنه ليس ثمة في الوجود غير الحق الذي لا يماثله شيء، وإن هذه الأفكار وغيرها ستشكل البنية الجمالية الفنية للفن الإسلامي وخصوصا ا للجوء الإرادي القصدي للتجريد ولو تمعنا قليلا في ما يقوله ابن عربي في خضم حديثه عن التوحيد نجده يقول :"الذات محجوبة بالصفات والصفات محجوبة بالأفعال [...] ومن تخلت عليه الصفات بارتفاع حجب الأفعال رضي وسلم ومن تخلت عليه الذات بانكشاف حجب الصفات غني في الوحدة فصار موحدا مطلقاً فتوحيد الأفعال مقدم على توحيد الصفات و توحيد الصفات مقدم على توحيد الذات ."[4] إن التوحيد الذي جوهره الإيمان بالله الواحد الأحد قد شكل العنصر المركزي في تشكيل الأمة العربية الإسلامية في مجالات حياتها وطرق تعبيرها وعن ماضي فنونها وعلى هذا الأساس إنبنت فلسفة ابن عربي التي انطلقت من الذات الإلهية الموجدة و المبدعة لكل شيء ولما " لم يكن له تعالى ظهور إلى خلقه في صورة وصوره مختلفة في كل تجلي فإنه سبحانه لا يتجلى في صورة مرتين ولا في صورة واحدة لشخصين ولما كان الأمر كذلك لم ينضبط ولا للعين ما هو الأمر عليه ولا يمكن للعقل تحديده بصورة ما من تلك الصورة ".[5] و جب حسب رأي ابن عربي التجريد والتوحيد لأن الوجود المطلق في رأيه الذي لا ندرك ماهيته هو :" الله والثاني الموجود المجرد هي العقول الروحانية القابلة للتشكيل و التصوير و هي الملائكة والجن و الثالث الموجود الذي لا

---

[1] - بيومي مد كور إبراهيم و آخرون ، المرجع السابق ، ص270. .

[2] - الشامي يحي، أعلام الفكر العربي، محي الدين بن عربي، إمام المتصوفة، دار الفكر، بيروت، ط1 ،2002 ص18.

[3] - الترجمان سهيلة عبد الباعث ، المرجع السابق ، ص223.

[4] - لعرج عبد العزيز، المرجع السابق ، ص29

[5] - الغراب محمود محمود،الخيال عالم البرزخ و المثال من كلام الشيخ الأكبر محي الدين بن عربي،دارالكاتب العربي، دمشق،ط 1993،2،ص25

يقبل التحيز و المكان هي الأجرام و الأجسام والجواهر ".[1] والحق أن ابن عربي في سياق حديثه عن التنزيه والتشبيه يقول :" وأخبر تعالى عن نفسه بالنقيضين في الكتـاب و السنـة قشبـه في موضوع ومنزه في موضع [...] فتفرقت خواطر التشبيه وتشتت خواطر التنزيه فإن المن زه على الحقيقة قد قيده وحصره في تنزيهه[...] والحق هو بالجمع بالقول بحكم الطائفتين فلا ينزه تنزيه يخرج عن التشبيـه ولا يشبـه تشبيهـا يخرج عن التنزيه."[2]

لقد كان لأفكار ابن عربي صدا وأثر بالغ وواضح وجلي سواء في العقل الصوفي أو في العقل الفني الإسلامي، فالحق تعالى كجلال مطلق يعجز العقل والحواس عن تصوره وإدراك كنه لأن الله حسب رأيه هو عين الصفات الإلهية ولا سبيل إلى معرفته تعالى إلا من خلال أسمائه وكل جميل ما هو إلا مجلي لتجلي الجمال الإلهي المطلق.

فالتوحيد عند ابن عربي توحيدين :" توحيد وجودي وهو القول بوحدة ال وجود وهو إدراك معين وتصور خاص للوحدة الإلهية على صعيد الوجود المطلق وتوحيد ألوهي وهو القول بوحدة الله ."[3] ويظهر لنا التوحيد الذي نشده ابن عربي من خلال طريقته في التأويل والرمز فقد رمز ابن عربي بالدائرة والنقطة والمحيط إلى جملة مذهبه في وحدة الوجود إذ يجعل ا لإرادة ممثلة في الخط الخارج من النقطة وهي مركز الوجود إلى المحيط وهو التوجه الإلهي إلى عين تلك النقطة في المحيط بالإتحاد لأن ذلك المحيط هو عين دائرة المكنات وتمثل النقطة في وسط الدائرة بواجب الوجود نفسه كذلك يمثل الدوائر دائرة أجناس الممكنات وأنواعها وأشخ اصها، حيث رمز ابن عربي بتوحيد أبعاد الدائرة إلى مركزها إلى رد الكثرة إلى الوحدة بعد صدورها عن الواحد وقد أشار ابن عربي إلى صورة هذا الوجود الدائري بقوله :" إن الوجود في الصورة دائرة انعطف أبدها على أزلها فلا يعقل إله إلاَ وعقل المألوه ولا عقل المربوب ولكل معقول رتبة ليست عين الأخرى".[4]

وهكذا انتهى ابن عربي في فلسفته إلى القول بالتوحيد الذي هو جوهر التذوق الجمالي العربي الإسلامي من خلال الإحساس بكل ما هو جميل فما قصده ابن عربي في هذه الفلسفة هو رسم الصورة الباطنة الرامزة إلى القدرة الخفيـة وهي قدرة الله عز وجل خالقها ومبدعها إن هذا المنطلـق التوحيـدي عبـر عنـه ابن عربـي فـي قصيـدة شعريـة لـه

---

[1] - نصر حامد أبو زيد ، المرجع السابق ، ص71

[2] - نصر جودة عاطف ، المرجع السابق ، ص150

[3] - بيومي مد كور إبراهيم و آخرون ، المرجع السابق ، ص236

[4] - الترجمان سهيلة عبد الباعث، المرجع السابق ، ص307

ذائعة اخترنا منها هـــذه الأبيات التي يقول فيها:

و إنما الله إلـــــــــه واحـــــد ودليـــــل قل هو الله أحـــــــد

فإذا ما تهت في أسمائـــــــــه فاعـلم أن التيه من أجل العـــدد

يرجع الكل إليه كلمـــــــــــا قرأ القـارئ الله الصمـــــــــــد

لم يلد حقا ولم يولد ولـــــــــم يكن كفوا للإله من أحـــــــــد[1]

إن استخدام ابن عربي للدائرة والنقطة والمحيط ه و إشارة إلى جملة مذهبه في وحدة الوجود وهكذا نجده يعالج مفهوم التوحيد معالجة فنية كمفهوم ديني وكجوهر للعقيدة الإسلامية وابن عربي وإن تأثر بالفرق الكلامية وبمذاهبهم وأساليبهم يبدوا أنه تأثر أكثر بالأشاعرة والمعتزلة محاولا التوفيق بينهما خاصة في قضية التوحيد، ويقول ابن عربي في بعض قصائده التي يوحد فيها الخالق:

فلولاه، ولولانـــــــــــــــا لما كان الذي كـــــــــــــان

فأنا عبده حقـــــــــــــــا وإن الله مولانـــــــــــــا

وأنا عينه فاعلـــــــــــــم إذا ما قلت إنسانـــــــــــا

فلا تحجب بإنســـــــــــان فقد أعطـاك برهانـــــــــا

فكن حقا وكن خلقـــــــــــا تكن بالله رحمانـــــــــــا[2]

ويقول ابن عربي في وصف الله:

عجبت لموجود حوى كل صورة من الملأ العلوي والجن والبشـــر

ومن عالم أدنى ومن عالم غـــلا ومن حيوان كان أو نبت أو حجـر

وليست ســواه ولا هي عينـــــه وفي كل شيء شاء من صورة ظهر[3]

إن هذه الأبيات وغيرها لتدل دلالة قاطعة أن ابن عربي كان توحيديا حيث لجأ إلى الشعر فن ليطرح أفكاره التوحيدية ولنا أن نقيس هذا على سائر الفنون الإسلامية فالدعوة إلى تنزيه الله عن التشبيه

---

[1] - الترجمان، سهيلة عبد الباعث، المرجع السابق ، ص311

[2] - كيال باسمة. أصل الإنسان وسر الوجود، فلسفة العقول [2]؛ ص162.

[3] - الغراب محمود محمود، المرجع السابق، ص05

والمماثلة عبر عنه لجوء الكثير من فنانين المسلمون إلى الرمز للتعبير عن حب الله تعالى، وبعد أن تعرضت إلى مفهوم التوحيد وكيف نظر إليه أهم الفلاسفة والمفكرين . ارتأيت أن أربطه الآن بالفن الإسلامي ولا يعني هذا أنني قد تعرضت لكل الآراء التي أطرت الفن الإسلامي بل اخترت نخبة من المفكرين العرب واكتفيت بالوقوف على أرائهم التي لم تخرج في معظمها عن التوحيد ولهذا سأحاول أن أقف عند معالجة ظاهرة التجريد التي انتشرت في الفن الإسلامي لأجد لها تفسيرا وربما طبيعة الإسلام التجريدية وتوحيده الواضح قد انعكس في فنون المسلمين كما أن الحقيقة التي يكشف لنا عنها الفن الإسلامي هي حقيقة هامة تطرق لها الفلاسفة والمفكرين منذ أقدم العصور واختلفوا حولها، وذهب البعض إلى اعتبار أن الفن ترجمة وكشف عن حقيقة مثالية تتجاوز حقائق العالم السفلي [المحسوس] على حد تعبير أفلاطون .[1] فالتجريد الفني يكاد أن يكون في الفن الإسلامي تجريد للمحسوس من تفصيلاته وسعيا إلى البحث عن ما وراء المحسوس من مثال معقول، وعلى ضوء هذا عد ا لفن هو الميدان الفسيح للتعبير عن التجربة الجمالية إذ تظهر فيه القدرة على توليد الجمال، فجوهر الفن الإسلامي تجلى في التجريد انطلاقا من مبدأ التوحيد والتنزيه، وهذا ما أكدها الفلاسفة المسلمون وعمل به الفنانون العرب حيث انطلقوا من توحيد البارئ سبحانه وتعالى لأ نه منزه عن الصفات الموجودة في الموجودات.

وإذا ما نظرنا بعمق إلى مخلفات الفنانون المسلمون من فنون نلاحظ أن الروح التي سيطرت على غالبية فنونهم هي التجريد الذي أخذ مكان الصدارة وتربع على ع ـرش عقولهم، ولما كان الفن الإسلامي هو موضوع اهتمامنا فإنه لا يكون هناك سؤال يتعلق بتجارب موجهة للحصول على النتائج المرجوة بل سنحاول أن نبحث في تراث الفن الإسلامي عن تعليل وتفسير يكشف ويوضح أهم الأسباب التي أدت إلى التجريد، ولهذا ارتأيت أن أطرح هذه التأملات على مرحلتين:

أولا: سأبـدأ بالمحاكـاة كأسلـوب فني وأطـرح سـؤال لماذا ل ـم يلجأ الفنان المسلم إلى المحاكاة والتقليد ولجأ إلى التحوير والتجريد في مختلف الفنون.

ثانيا: سأحاول أن أربط نظرية التوحيد التي تبناها مختلف الفلاسفة المسلمين وتبعهم الفنانون العرب سواء عن قصد أو عن غير قصد ويبدوا هذا أكثر ملائمة للكشف عن سر التجريد في ال فن الإسلامي، إن هذه المراحل ستساعدني على الاقتراب ولو بالقليل من مشكلة التجريد في الفن الإسلامي،فما يهمنا هنا تحويل الرؤية الجمالية عند المسلمين التي أسست مفهوم التجريد في الفن والابتعاد قدر الإمكان عن المحاكاة

[1] - حلمي مطر أميرة. مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن ، ص141

الحرفية والنقل المباشر لما هو كائن، وسوف يكون علينا توخي الحذر إذا ما أردنا أن ننظر إلى إشكاليتنا التي نحن بصدد معالجتها من زاوية التحريم أو الإباحة لأنه لم يرد في القرآن الكريم ولا الحديث النبوي ما يحرم أو يبيح الفن بل كل ما في الأمر اجتهاد اجتهده العلماء والفقهاء واختلفوا فيه وطبيعي جدا أن تختلف الآراء حول هذا بين محرم للفن التشبيهي وبين مبيح للفن تحت مبدأ المنفعة.

ولو رجعنا إلى المظاهر التي عكست أسلوب التجريد في الفن الإسلامي فإننا نجد معظم الفنون الإسلامية ابتعدت عن التشبيه و المحاكاة بل ظهرت سيطرة تامة لصفة التنزيه والتوحيد، وإذا ما أردنا تحليل نظرة الفنان المسلم التجريدية في الفن الإسلامي فعلينا الرجوع إلى القرآن الكريم باعتباره هو السند الأساسي الذي صدرت عنه هذه الروح الجمالية التي غلب عليها طابع تجريدي، فأهم ما جاء به الإسلام هو التوحيد "أي أن الله واحد لا شريك له وأنه رب العالمين وأنه سر عظيم على الإنسان أن يسعى إلى اكتشافه باستمرار."[1]

وعلى هذا الأساس إنبنت الفلسفة الإسلامية على تحليل فكرة الألوهية تحليلا شاملا دقيقا لم يسبق إليه أحد فجل المدارس الكلامية من المعتزلة و الأشاعرة وغيرها ركزت على فكرة التوحيد مدافعة عنه، مركزة على تصوير الخالق تصويرا قائماً على التجريد والتنزيه متمعنة في الوحدة المطلقة والكمال التام وتعتمد في ذلك :" على فكرة هي عن الواحد صدر كل شيء فهو المبدع الخالق أبدع كل شيء من لا شيء وخلق العالم في الأزل ونظمه وسيره."[2]

وإذا كان القرآن الكريم قد تضمن الكثير من القضايا الفكري ة والفلسفية التي تدعو المؤمن إلى تنزيه الله عز وجل عن كل شبه ومدى اتصافه بصفات تليق بمقامه و جلاله فإن كان هذا له تأثيره الواضح عند الفنان المسلم وما يؤكد هذا هو " انسجام رسالة الإسلام الخالدة ودعوتها للحق والخير والجمال والاستعلاء في الاعتدال والنظام مع منجزات الفنان الذي كان مبدعاً تقياً وخاشعاً نقياً ."[3] لقد عبر القرآن عن الألوهية في جانبين:

جانب الجلال بمعنى "جلال الجمال وجانب الجمال وقابل بينهما في أماكن كثيرة ."[4] ولهذا لم يتخذ القرآن الكريم موقفاً معاديا من الفن بل أحاط ذلك بالغايات والنيات، شأنه في ذلك الابتعاد عن ما يغضب

---

[1] - بهنسي عفيف، جمالية الفن العربي ، ص106

[2] - أحمد علي ، المرجع السابق ، ص74.

[3] - عبده مصطفى، المرجع السابق ، .ص134

[4] - بوعرفة عبد القادر،[منطلقات الفن الاسلامي]، مجلة حراء، مجلة علمية فكرية ثقافية تصدر كل شهرين من أسطنبول،ثقافة وفن،العدد19

الله فالتوقف عند الشريعة كدين و البحث فيها عن ما يحرم الفن وما يبيحه يوصلنا إلى القول أنه لا يوجد نص قطعي صريح فصيح يحرم الفن أو يبيحه أو يكرهه أو يجيزه .... فما حرمته الشريعة الإسلامية حسب رأي د .بوعرفة عبد القادر هو" تخيل الله كصور ة مادية من مبدأ قوله عز وجل : (لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ وَهُوَ السَّمِيعُ البَصِير) الآية11، الشورى، إلا أنها أباحت للفنان المسلم استجلاء الله في آياته ومخلوقاته ومن هنا أباحت له الشريعة محاكاة ما أبدعه الله سبحانه وتعالى في خلقه"[1]

فالدين الإسلامي كأ ول دين سماوي اهتم بالنظرة الجمالية ووجه الإنسان إلى ناحيتي الجمال والزينة في المخلوقات بل وفي الكون بأكمله فلقد نبه القرآن الكريم إلى الكثير من مجالي الجمال ومظاهره وهو بذلك كان يعكس العقيدة الإسلامية في هذه المظاهر الجميلة تحت أساس مبدأ التوحيد، فالقرآن [العقيدة الإسلامية] كان لها صداها في الفن الإسلامي حيث تميز الفن الإسلامي باتجاهه إلى التجريد معبراً عن عقيدة التوحيد ويظهر هذا في الطابع الزخرفي الذي ابتعد فيه الفنان المسلم عن محاكاة الطبيعة وتقليدها و في الشعر العربي والخط والمعمار حيث شاع في الفن الإس لامي التجريد الناتج عن إيمان الفنان المسلم بالله العارف لما يبدع في فنه، فإيمانه بعدم إدراك الله بالبصر جعله ينحوا منحى تجريدي في فنه ليعبر عن الله وقدرته العظيمة مستخدما الرموز فلو حاولنا تفسير وتأويل الصورة الفنية التي رسمها الفنان المسلم سواء التي ر سمها بالألفاظ [الأصوات] أو التي رسمها بالألوان ونظمها داخل نسق جمالي فنجدها عبرت في نهاية المطاف عن مضمون تجريدي كان مبعثها مبدأ عقائدي تمثل في التوحيد المنبعث من تصور شامل للإنسان وللكون وللطبيعة، وعلى هذا الأساس قام الفن الإسلامي على أسس دينية ذات أصل ثا بت تجلى في اللغة الرمزية التي انتشرت في غالبية الفنون الإسلامية والتي كانت تهدف إلى تجاوز حدود ما يشاهده بالبصر إلى ما لا يدرك إلا بالبصيرة وقد عبر عن هذا د.محمد عبد الواحد الحجازي عندما قال "العقيدة هي التي تخلق الوعي بالحلال والحرام خلقا في ضمير الإنسان وكأنه فطرة أصيلة فيه ...وإنها لعقيدة التوحيد التي جاء بها القرآن المجيد وإن كلمة التوحيد إذ تأخذ بالبصيرة الإنسانية تهديها الصراط المستقيم، إنما تأخذ بيدها إلى مجال الحق والخير والجمال في السماء والأرض والنفس ."[2] وهكذا يتبين لنا أن العقيدة الإسلامية لم تقف عن حد جمال المضمون بل تعدته أيضا إلى جمال الشكل فالأصل " في الصورة هو التجرد، لأن الصورة المجردة

[1] - نصر حامد أبو زيد ،المرجع السابق ، ص362.

[2] - الحجازي محمد عبد الواحد ، المرجع السابق ، ص72

أجمل من الصورة المجسدة كما أن الصورة في تجريدها تبقى محافظة على طبيعتها الروحانية دون أن تتلوث بالمادة."[1]

فالجمال في المنظور الإسلامي تجاوز الشكل إلى ما وراءه و من هنا جاءت صفة الفن الإسلامي تتمثل في كونه عمل تركيبي غايته التأمل والتمتع بجمال صنعه الله فالفن الإسلامي تضمن دعوة وحث على العبادة و توحيد الله ومعرفة الخالق إذ أن الجمال في الإسلام حث الإنسان على التأمل والتفكر ومعرفة الخالق وربما هذا ما جعل الفن الإسلا مي يتجه اتجاها تجريديا، لأنه من الممكن أن نجعل القرآن الكريم هو الموجه الأعلى للفن الإسلامي وبعده الحديث النبوي دون أن ننسى اجتهادات الفقهاء وبعض الأفكار الفلسفية التوحيدية التي أثرت إلى حد على الفلاسفة المسلمين، و الفنانين العرب فابتعاد الفن الإسلامي عن محاكاة الطبيعة واتجاهه إلى التجريد لا يعني عجز الفنان العربي المسلم عن محاكاة الطبيعة ويقدم د .لعرج عبد العزيز تفسيرا لهذا الاتجاه مفاده:" أن الفن الإسلامي هو محاولة لترجمة المعاني الدينية الفلسفية العميقة وهي صور وشواهد دلالية على جوهر الكون المطلق {الله} لأنه هو وحده الباقي قوله عز وجل: (كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ، وَيَبْقَى وَجْهُ رَبِّكَ ذُو الْجَلالِ وَالإِكْرَامِ) الآية 26 و27 سورة الرحمان وقوله:

(هُوَ الْأَوَّلُ وَالْآخِرُ وَالظَّاهِرُ وَالْبَاطِنُ وَهُوَ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ) الآية 03 من سور ة الحديد، هذه الآيات القرآنية وآيات أخرى على حسب قوله تتضمن في سياقها صور مجردة لذات الله جل جلاله وهي كلها صور مجردة في ذهن المسلم وأعماقه دالة عن ذات الله تدفع بهذا المسلم إلى الحدس ."[2] وعلى ضوء هذا النص يتبين لنا أن الفن الإسلامي عندما اتجه إلى التجريد كان ينشد تحقيق تعبير عن الجوهر الإلهي الخالد لأن محاولة الفنان المسلم من رسم الصورة الفنية كان الهدف هو تمثيل الفكرة القرآنية بطريقة تجريدية وإبراز علاقة الإنسان بالإله ويظهر هذا من خلال أن أسلوب الفن الإسلامي كان موجها إلى التعبير عن حقيقة الألوهية التي جاء بها القرآن الكريم فالله واحد لا شريك له هو خالق كل شيء و البشر عاجز عن محاكاة القدرة الإلهية فالفن الإسلامي بصفة عامة انطلق من الخصائص الإلهية الوحدانية تجلت في عبقرية الفنان المسلم وذكائه في تطويع مختلف المواد ليعبر في الأخير عن الغاية التي يسعى إليها وهي تحقيق التوحيد وهذه الغاية كانت حقيقتها" نوع من الصلاة فيها يسبح بما يبدع من آيات فنه وفيها يوحد ربه بما يبدع من آيات فنه وفيها يشكر ربه بما يبدع من آيات فنه."[3] ولعلنا نلاحظ

---

[1] - سعد الدين كليب ، المرجع السابق ، ص195

[2] - لعرج عبد العزيز ، المرجع السابق ، ص24

[3] - الحجازي محمد عبد الواحد ، المرجع السابق ، ص166

في الفن الزخرفي والشعري والخط العربي والفسيفساء وغيرها من الفنون هذه الخ اصية حيث استطاع الفنان المسلم أن يجمع " بين السماوي والأرضي بين الإلهي والإنساني، ليعبر في أخر المطاف عن تفاعل بين فكرة التوحيد ومتطلبات العقيدة الإسلامية، لأن التوحيد والإيمان الصادق برب العالمين يجعل المؤمن متطلعاً إلى الأفق الأعلى ليعرج بروحه إلى السماء حيث الكمال المطلق والمعاني المثلى التي يستمدها المؤمن من الإله العلي القدير."[1] كما لو رجعنا إلى الدين الإسلامي لوجدنا فيه أن الدعوة الدينية مبنية كلها سواء عقيدة أو سلوكا أو عبادة أو معاملة.... على التوحيد كما يجب أن نعود إلى أفكار الفلاسفة العرب خاصة أفكار الفرابي و ابن سينا و الغزالي و التوحيدي و الجاحظ والمعتزلة وغيرهم القائلة بالتوحيد التي كان لها صداها في الفن الإسلامي فهؤلاء مثلوا بأفكارهم القواعد والأسس الأولى التي ينبغي للفن الإسلامي أن يعتمد عليها أو بمعنى أخر قد كان لهذه الأفكار وما جاء به الإسلام الأثر الحاسم في التأثير على النزعة الجمالية عند العرب حيث توجهت جهود الفنان المسلم إلى التعبير عن الجمال الإلهي بطريقة تجريدية عكسها الفن الإسلامي ،حيث برزت الأسرار الإلهية التي ينطوي عليها الجمال الإلهي كجمال مطلق فالتجريد في الفن الإسلامي كان ولا يزال يعبر عن تحول كبير اعتمد على الانصراف عن محاكاة المظهر ليلج إلى محاكاة الباطن معتمدا في ذلك على جعل محور الوجود هو الذات الإلهية:" والإحساس بقدرتها اللانهائية وتجردها عن كل تجسيم أو تحديد فالمكان والزمان لا يمكن تحديدهما في شكل محسوس أو صريغ محددة ومن هنا جاءت كراهية العرب في الإسلام لتصوير الأجسام الحية"[2] وهذا ما يتفق مع دعوة القرآن إلى توحيد الله التي حثت على الجمال الإلهي و وحدانيته ومن هنا ظهر ميل الفنون إلى إبراز الفكرة كمعنى بنسب هندسية تحمل طابع رمزيا اعتمد على التكرار اللامتناهي الغير ممل فكان من الضروري إنكار الصفات و العمل بالتوحيد لأنه المحور الأساسي للعقيدة الإسلامية كل هذا جعل الفنان المسلم يوجلي هذا المبدأ في عمله الفني كنزعة تعبر عن تعلقه بما وراء الطبيعة لقد قام الفن الإسلامي على التجريد الذي اعتمد على تحويل ما لا يرى إلى مرئية و يعبر ع ن ه ـذا بـول كلي عندما يقول: "الفن التجريدي كان لـه النصيب الأكبـر من المساحـة في الفنـون الإسلامية، وإذا كان التوحيد هو أخص ما يميز الفن الإسلامي فإن مبدأ الوحدانية يتلاقى مع مبدأ الكونية في الفكر العربي الإسلامي."[3] ومعنى ذلك أن التوحيد كتعبير فني كان يؤكد ارتباط الخالق بالمخلوق ويعبر على أن الإنسان خاضع لقوة عظيمة وواحدة لا يضاهيه فيها أحد، ومن هنا كان إبداع الفنان المسلم وسلوكه يخضع لهذه القوة العظيمة، " فالفنان المسلم كان مدفوع برغ بة هي ابتغاء وجه الله ولهذا غدا الفن

---

[1] - فجلة حسن رمضان ،الخطر الداهم على العرب والمسلمين ، دار الهدى،عين مليلة ، الجزائر ، دون[ط ، ت] ،ص145

[2] - حلمي مطر أميرة، مقدمة في علم الجمال ، ص ص132 ،133.

[3] - بركات محمد مراد ، المرجع السابق ، ص45

الإسلامي ترجمة دقيقة وعميقة لعقيدة ال توحيد ."[1] حيث تطلع الفن الإسلامي إلى ما وراء الماديات والمحسوسات وحرص على إبراز قدرة الله التي لا يمكن لأي قوة أن تضاهيها وتكشف عنها ومن هنا كان التجريد في الفن الإسلامي وسيلة الفنان المسلم الذي يؤمن بالله والمستجيب لأوامره ونواهيه،لأن الفن الإسلامي كما قلنا هو فن لا مرئي قائم على اللاتجسيد كما أنه الفن الوحيد الذي عبر عن إبداع الخالق وقدرته بأسلوب تجريدي ويرى بعض الدارسين أن ظاهرة التجريد والتحوير التي شاعت في الفن الإسلامي : "عبرت عن معنى الوحدانية لله عز وجل، بدليل أن المظهر والشكل والجمال في اعتبار الفنان المسلم تؤدي إلى الاستدلال على الله وهي حقيقة لا يدركها الرجل العادي . "[2] وتفسر لنا د . حلمي مطر أميرة النزعة التجريدية التي غلبت على الفن الإسلامي بقولها : " إن روح الإسلام التي تمثلت في التوحيد والتنزيه قد أكسبت الفنون التشكيلية نزعة عقلانية تجريدية ظهرت خا صة في الزخرفة العربية التي تعتمد على استعمال الخطوط والألوان وتنأى عن محاكاة الطبيعة المحسوسة لتكشف عما وراء المحسوس من مبادئ وقوانين عقلية وقيم مثالية."[3] ومعنى هذا أن الروح التجريدية التي سيطرت على الفن الإسلامي كان مبعثها العقيدة الوحدانية لأن أهم أسباب اتجاه الفن الإسلامي إلى النزعة التجريدية الرمزية هي محاولة التعبير عن اللامتناهي ومبعثها الإحساس بوجود الذات الإلهية المنزهة عن التشبيه والتجسيم التي لا يمكن تمثيلها وهكذا نجد الفن الإسلامي تميز بقدرة إبداعية كبيرة سيطر على مضمونه التوحيد كعقيدة دعى الإسلام إليها فلم يكن الفنان المسلم ليحاكي الطبيعة في أول الأمر بل عمل على تحويرها وجعله من وحداتها الزخرفية رمزاّ لها ومعنى هذا أن نظرة الفنان المسلم هي نظرة ذاتية أصلية ولكنها تؤمن بالتوحيد وسلطان الألوهية فوق قوة البشر، وقد كان من بواعث التجريد في الفن الإسلا مي ولاسيما في مجال التصوير [الأرابيسك] الإيمان باللانهائية المطلقة للوجود وللأشياء في الطبيعة . "[4] فجوهر الإسلام يكمن في توحيد الله لأن "الإسلام هو الاستسلام لله بالتوحيد والانقياد له بالطاعة والبراءة من الشرك وأهله والعبادة هي التوحيد."[5] لأن الشرك بالله من أعظم الكبائر فالله عز وجل يغفر الذنوب جميعا إلا أن يشرك به ومن هنا جاءت استجابة الفنان المسلم لله . لقد أدرك الفنان المسلم أن الله عز وجل هو الأبدي الباقي الذي لا يضمحل ولا يتلاشى ولا يعدم ولا يموت، فالله هو الخالق المصور اعتبره الفنان المسلم عنصر مهم بدل يل أن معظم أعماله الفنية كانت تدور حوله فلقد جعل الله هو مركز الكون وعظمته ورحمته لأن كل شيء يبدأ منه ويعود إليه ولو أمعنا النظر في

---

[1] - المرجع نفسه ، ص09 .

[2] - لعرج عبد العزيز، المرجع السابق ، ص26

[3] - حلمي مطر أميرة ، فلسفة الجمال، ص51

[4] - عبد المعطي علي و أنور شكري فايزة ، فلسفة الجمال والفن ،دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، د ط ،2002 ، ص169

[5] - أل فرّاج أبي يوسف مدحت بن الحسن ،المرجع السابق ، ص201

الزخرفة الإسلامية والشعر الرمزي والفسيفساء وغيرها لوجدنا هذه الفنون تعبر عن هذا فمن خلال الأشكال الزخرفية المتناظرة والمتكررة والمتوالدة التي تدور حول عنصر واحد وتعود إليه لتعبر عن الخالق ولأجل هذا كله كان ظهور الفن التجريدي عند المسلمين نتيجة لإيمانهم القوي بالله واتفاقهم على أن الله لا تدركه العقول ولا الأبصار لأنه صاحب جمال مطلق غير مرئي ومن هنا تشكل التصور الفني الإسلامي لله و للإنسان وللعالم حيث أبيح الابتعاد عن نقل المرئي اللجوء إلى تمثيل اللامرئي، ولهذا التجريد في الفن الإسلامي كان سببه رغبة الفنان المسلم الذي كان يطمح إلى اكتشاف ما وراء الشكل للوصول إلى الجلال الإلهي وقدرته العظيمة والتعبير عنها، ومن هنا تشكلت البنية الجمالية عند المسلمين القائمة على رفض المحاكاة والابتعاد عن مضاهات الله في خلقه فلقد دعى الإسلام إلى توحيد الله والتفرد إلى لله بالعبادة وهكذا كان الفن الإسلامي" يتوسل بالمادة ليعبر عن الإحساس الديني بالحياة وعن وجدان أخلاقي إسلامي تماما كأصول العقيدة والاعتقاد."[1]

إن الإســـلام لم يمنع إط ـــلاقا التصوير بل وجه الفن توجيها يتلاءم مع عقيدة التوحيد، فالفن الإسلامي اتجه إلى التجريد بتأثير من العقيدة الإسلامية القائمة على التوحيد ويقول في هذا الشأن د.عفيف بهنسي: "لقد فرضت العقيدة الراسخة في روحية الإنسان العربي مبدأين المبدأ الأول هو:

تصحيف أو تحوير الواقع أي تحوير معالمه الخاصة وتعديله بنسبه وأبعاده وفق مشيئة الفنان والمبدأ الثاني هو:

تجريد الشكل أو الواقع أي الابتعاد عن تشبيه الشيء بذاته فالتعبير عن الصورة العقلية لدى الفنان العربي المسلم هي التي دفـعته إلى تجريد مفهوم الله في تصويره وفي وصفه ."[2] وينطبق هذا القول في التجريد الذي عم في فن الزخرفة وفي غيرها من الفنون الإسلامية حيث أنشأ الفنان المسلم زخارف قائمة بذاتها وزخارف تحتويها الأشكال وحققت هذه الزخارف معنى التوحيد حيث بتجاورها و تماسها شكلت معنى إيماني عبر عن تلك القوة العظيمة الغالبة غير متخيلة وغير مجسدة إنها قوة الله تعالى وما يتلوها من شعور الصادر عن تتابع الوحدات الزخرفية المنتظمة في نظام رياضي حقق الانسجام من خلال نسبه الهندسية وعبر عن تكامل بين عالم الخلق وعالم المخلوق، حيث تحرر الفن الإسلا مي بابتعاده عن التجسيد [التجسيم] واتجه إلى التجريد، ليتخذ من الرمز متنفسا له فالفنان المسلم لم " يقف أمام الصورة الظاهرة للطبيعة كي ينسخها بل قصد رسم الصورة الباطنة الرامزة إلى القدرة الخفية

---

[1] - خضر هالة محجوب ،المرجع السابق ، ص111

[2] - بهنسي عفيف، جمالية الفن العربي، ص 65 .

وراءها وهي قدرة الله خالقها ومبدعها ."[1] فالتصور الإسلامي للتجريد " كان ينبع من التصور الإسلامي للوجود الذي يرجعه للوحدانية المطلقة لله سبحانه وتعالى الغير متخيل وبالتالي فإن التصور الإسلامي للتجريد يقع بين المادية البحتة والروحانية."[2] بدليل أن الرمز الذي استخدمه الفنان المسلم كان يتوافق مع تعاليم الدين الحنيف وكان في خدمة الأهداف السامية التي جاء بها الإسلام بمعنى أخر أن الفن الإسلامي تلاءم مع هذه الرموز وانسجم معها، ليجعلها تعبر عن منطلق توحيدي يقول د .بركات محمد مراد :" أن الفن الإسلامي هو ترجمة حرفية لعقيدة التوحيد إنها ترجمة تفسح المجال للون والشكل والحجارة والبناء بأبيات شعرية وأصوات تحقق غاية هي الإمتاع الجمالي، الذي يخضع إلى عقيدة التوحيد ."[3] ويضيف عفيف بهنسي :" أن السعي إلى التعبير عن المجهول غير محدد وغير مرئي وغير العيني جعل الفن الإسلامي يتجه إلى التجريد ."[4] وهذا معناه أن الفن الإسلامي اعتمد على التجريد في مختلف أنما طه الفنية بالاعتماد على "تجريد النباتات وحتى الأشكال الهندسية من أشكالها الملموسة والمحسوسة لتصير رموز كونية لا تحدها حدود ولا تقيدها قيود إلا قيود الطبيعة التي تصنع لها ذلك الانطلاق."[5] وعلى أساس هذا تحاشى الفنان المسلم تصوير الوجوه والمخلوقات في عمله الفن ي وابتعد عن التصوير التشبيهي واتجه اتجاها تجريدياً لأن الإسلام على ما يبدوا هو الذي وجه الفنان هذا التوجيه ففي الإسلام دعوة صريحة على ضرورة عدم الوقوف عند الظواهر الحسية للأشياء بل تجب الارتقاء إلى ما وراء هذه الظواهر الحسية من أفكار سامية، فلم ينشأ التحويِر و التجريد لدى الفنان المسلم من العدم بل أطره الإسلام وأحاطه بسياج العفة لذلك اتجه الفنان المسلم هذا الاتجاه و إننا لنلاحظ الكثير من الآيات القرآنية التي دعت الإنسان إلى التدبر فيما خلق الله وتأمل جمال صنعه الله بقدرته ففي كل جمال دنيوي نتذكر وجود يد خفية غير مشاهدة صنعت هذا الجمال.

ويقول الإمام محمد قطب :" فليس التحوير و التغفيل والتصحيف تقليداً من الفكر اليوناني القديم بل الإسلام هو من حمل الفنان المسلم هذا الطموح فلقد كان الفنان المسلم يتدبر آيات الله في الكون محسا بعظمتها شاعرًا بالقدرة وراء كل أية وال يد المبدعة من وراء كل تدبير ومن ثم تتوجه الروح إلى الخالق."[6]

---

[1] - ياسين عبد الناصر ، المرجع السابق ، ص31.

[2] - العواودة حسن محمود عيسى،فلسفة الوسيطية الإسلامية والتجريد في العمارة الاسلامية ،حالة دراسة الوحدات الزخرفية،ص04

[3] - بركات محمد مراد ، المرجع السابق ، ص174

[4] - يهنسي عفيف، جمالية الفن العربي، ص 89 .

[5] - الحجازي محمد عبد الواحد، المرجع السابق ، ص170

[6] - قطب محمد، منهج الفن الإسلامي ، دار الشروق ، القاهرة ، الطبعة الخامسة ، 1981 ، ص27

إن إهمال الفنان المسلم لقواعد المنظور والابتعاد عن محاكاة الطبيعة والاتجاه إلى التجريد كان من ورائه الإسلام الذي وجه الفن الإسلامي هذه الوجهة و جعله يعبر عن التوحيد فكل جمال لابد أن يتبعه جلال والدين الإسلامي هو الذي يقدم لنا التصور الأول لله فإله الإسلام هو " عالم الغيب والشهادة الكبير المتعالي الجميل، وحتى جمال المخلوقات

يرتبط بحسن صنعة الخالق لها وفي ذالك تمجيد وتسبيح بعظمة الله وجلاله."[1]

لقد كان الفنان العربي فيما يقول د .يهنسي عفيف:" يسعى إلى تجاوز عالم الشهادة للوصول إلى عالم الغيب فعندما يرسم شكلاً ما فإنه يسعى من ورائه إلى إسقاط حدسه وليس السعي إلى المحاكاة والدقة وهذه النظرة جعلته يتجه إلى التجريد للتعبير عن المعنى الكلي كما هو الشأن في التصحيف فالتكوينات الهندسية الإشعاعية تنطلق من الجوهر الواحد بذلك فالمركزية هي الجوهر الذي تتجه الأشياء كلها إليه وترجع جميع الأشياء إليه ".[2] وهذا إن دل على شيء فإنه يدل على أن فن التصوير الإسلامي كان نابع من المنهج الإسلامي وقائم على عقيدة التوحيد وما اختفاء عناصر التشخيصية والتجسيمية إلا دليل على اتجاه الفن الإسلامي إلى التجريد الذي أساسه الابتعاد عن تقليد الطبيعة ومحاكاتها ويقول هيغل في هذا الشأن:" إن الفن لا يكون مطابقا لماهيته إلا إذا أظهر مضامين إلهية."[3] إذن الفن بهذا الشكل هو تعبير عن مشاعر وأسس العقيدة وهذا ما ظهر فعلا في الفن الإسلامي الذي سج ل موقفا متميزا وقدرة كبيرة على الانتشار ولقد كان" التوحيد هو الهاجس الإيماني الذي سيطر على إحساس الفنان المسلم الواعي وتغلغل إلى الذات الإنسانية اللاواعية فأصبحت تنطلق في كافة أشكالها التعبيرية بموقف التوحيد."[4] وإننا لنلاحظ الهاجس التوحيدي الذي عكسه الفن ا لإسلامي يظهر في" الرقش العربي الذي يوحي بديمومة حركية تكرارية التي لا مبدأ لها ولا منتهى إشارة إلى أن الله هو الواحد الباقي وهي تذكرنا بإلحاح أهل الذكر على نداء الله ."[5] كما يمكن أن نلتمس هذا الموقف التوحيدي الذي ساد في الفن الإسلامي تحت أسلوب التجريد في ال وحدات الزخرفية والفسيفساء وغيرها من الفنون الإسلامية حيث أهمل الفنان المسلم قواعد المتطور وابتعد عن محاكاة الطبيعة واتجه إلى الرمز والتجريد والتعبير عن حقائق عرفانية تعبر عن قدرة الله وعظمته مستعينا في ذلك على الرمز كوسيلة للتعبير عن المراد كما أن الغاية المقصودة من وراء استخدام الأرابيسك وتكرار الوحدات الزخرفية والخطوط الهندسية هو تحقيق مبدأ اللانهائية في الزمان والمكان أما لجوء الفنان المسلم إلى استخدام الألوان اللاواقعية كاللون الذهبي

---

[1] - أبو ريان محمد علي، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، ص25

[2] - يهنسي عفيف، جمالية الفن العربي، ص ص 68 ،69 .

[3] - ياسرين عبد الناصر ، المرجع السابق ، ص124

[4] - عوض رياض ، مقدمات في فلسفة الفن ، بروس برس، طربلس، لبنان، ط1، 1994 ،ص199.

[5] - يهنسي عفيف ، المرجع نفسه، ص 60 .

أو الفضي أو النحاسي كان يحمل غرضا تجريديا تمثل في إعطاء تعبيرا وإحساسا باللانهائية، أما استخدام" فن الزخرفة والتجريد المعماري للتعبير عن مطلق التوحيد الإسلامي كان غرضه الوصول إلى قمة العلو والتسامي من خلال السماع الصوفي الموجه إلى تهذيب النفس ومساعدة الروح على السياحة في معاني التوحيد ومشاهدة التجلي الإلهي في مختلف الألوان ."[1] لقد استعمل الصوفية الرموز والإشارات لتصوير الأسرار الإلهية لذلك قيل:" أن الصوفي قد عبر عن وصف المحبوب بأحسن ما في المملكة الزهرية فزهرة النرجس كانت لديهم رمزا للدلالة على القانتين المتهجدين الشاخصين بأبصارهم بـأن الله ليس له شريـك ."[2] فالتوحيد في نظـر الصوفية مبدأ روحي يتصل قبل كل شيء بحرية الكيان الإنساني وتحريره من شوائب القيود والحدود جميعا ولهذا نجد الصوفية قد ركزوا "على مشكلة التوحيد من حيث المظهر الأسمى للذات الإلهية وتجليها الفائق ."[3] لقد اعتبروا العمل الفني الإسلامي "عمل مقصود يتمثل في التعبير عن م ا لا يقبل الفهم كالزخرفة والمنمنمات والخط فكلها فنون قمة في التجريد وهي محاولة معرفة عالم غير قابل للإدراك الحسي متمثل فيما حدده بعض المفسرين أمام بعض آيات القرآن [جم ، ألم ، ن ص] فالعمل الفني هو ليس محاكاة للطبيعة بل هو تطويعا لها ."[4] فالإسلام خلق جمالية صدرت من خصائص الإيمان بالله وهذه الجمالية جعلت الفنان المسلم يتفاعل ويتجاوب معها بشتى أنواع التعبير الفني مؤكدا في إبداعه على فكرة جوهرية هي التعالي والتنزيه لله عز وجل لو تمعنا في فن الرقش العربي والفسيفساء والخط العربي والشعر لوجدناها كلها فنون تصويرية دينية قامت على مبدأ التوحيد معبرة على أن الله سبحانه وتعالى هو الأحد الصمد الأول والأخر مالك الكون ولعل هذا تجلى في الزخرفة من خلال تكوين واحد يتشابك مع تكوين أخر مشبع بالجمال كما لو أخذنا فن الأرابيسك لوجدناه حمل إحساساً يجعل المتتبع يحس برقة الذات وسموها إلى اللانهائية وتبعث إحساسا يوحي بالتفرد بقطع الصلة مع محاكاة الطبيعة، لقد أطلعتنا الحضارة العربية الإسلامية على نزعة فنية مخالفة لكل الفنون إذ غلبت على فنونها سمات التجريد والعقلانية التي توحي بها أعظم رسالات السماء ولعلها استمدت [هذه النزعة] كما أشرنا سابقا من أسلوب القرآن الكريم المتمثل في التصوير الظاهر في كل سور القرآن وإن هذا الأسلوب الفني المعتمد من قبل الله سبحانه وتعالى في تصوير الحقائق يوحي بأن القرآن منهج تربوي جاء ليهدي للنفس كمالاتها صاعداً من الارتباط بالمحدود الجزئي إلى

---

[1] - عبد المعطي علي و شكري فايزة أنور، المرجع السابق ، ص182

[2] - ياسين عبد الناصر، المرجع السابق ، ص127

[3] - بيومي مد كور إبراهيم و آخرون ، المرجع السابق ، ص233 .

[4] - بوعرفة عبد القادر ،[منطلقات الفن الاسلامي]،.ص21.

الانفتاح على اللامحدود واللانهائي فلا أقل أن يفكر الإنسان في تلك القوة الجليلة التي أبدعت الكون من أجل الإنسان للوصول إلى إدراك عظمته وروعته ووحدانيته."[1]

وإذا كان التوحيد يعني " أن الله هو واحد لاشريك له وأنه رب العالمين وليس رب المسلمين وأن الله قوة مطلقة لا حدّ لها ولا تشخ يص لصورتها وأنه سر كبير على الإنسان أن يسعى إلى كشفه باستمرار."[2] فإن هذا المبدأ قد انتشر في الفن الإسلامي وجعله فنا تجريديا . لأن الدين الإسلامي لعب دوراً كبيراً في جعل الفن الإسلامي " يتجه هذه الوجهة فقد أكد الدين الإسلامي على مفاهيم أساسية في تحديد" مكانة الإنسان من الله أو دور الخ ـالق في تقـرير مصائر الناس ودور المخ ـلوق في عمليات الخـلق مما وجه الفن

التصويري نحو التجريد والرمز والتوريق والرقش."[3]

إن الفن الإسلامي بمختلف فنونه ونماذجه عبر عن تجريد متعدد النزعة والتوجه من خلال الشكل الذي صاغه الفنان المسلم ليوحي به إلى الإيمان بالله ولوعدنا إلى محاولة التفسير الفلسفي الرمزي للرقش الهندسي الموجود في تخطيط قبة الصخرة لوجدنا هذا التخطيط يبرز عقيدة التوحيد لأن الرموز الهندسية في الزخارف التي احتوتها هذه القبة تحمل في طياتها عدة معاني كان مبعثها التوحي د و يقول د.شاكر مصطفى: "لفهم النظرية الجمالية في الإسلام لابد من القول المسبق بالتلاقي الروحي والمادي والوحدانية هي المركز في هذا المفهوم."[4]

إن الحركة الديناميكية للنقطة أو للشكل المنفرد أو المجموعة الهندسية داخل اللوحة الزخرفية شكلت بعداً فلسفياً مثل قمة التوحيد حيث عبرت أنه لاشيء ثابت ولاشيء يبقى كما هو إلا خالق الخلق سبحانه وتعالى وهذا ما عبر عنه الحلاج فعن الشيخ بن عمران قال :" سمعت الحلاج يقول :"النقطة أصل كل خط والخط كل نقطة صحيحة، فلا غنى للخط عن النقطة ولا للنقطة عن الخط وكل مستقيم أو منحرف أو متحرك عن النقطة بعينها وكل ما يقع عليه بصر أحد فهو نقطة بين نقطتين وهذا دليل على تجلي الحق مع كل ما يشاهد وبراءته ومن هذا قلت ما رأيت شيئاً إلا رأيت الله فيه ."[5] وهذا يعني أن الله لا يمكن أن ندركه بالحس ولا بالعقل ولكن" يمكن أن نتمثله بصورة مجردة أو رموز تحمل دلالات

---

[1] - عبد المعطي علي و شكري فايزة أنور ، المرجع السابق ، ص171.

[2] - بهنسي عفيف ، الفن العربي الإسلامي في بداية تكونه ، ص06

[3] - بهنسي عفيف ،المرجع السابق، ص21 .

[4] - لعرج عبد العزيز ، المرجع السابق ، ص18

[5] - كيال باسمة، أصل الإنسان وسر الوجود، فلسفة العقول، [2] ، ص167 .

ميتافيزيقية ولهذا وظف المبدع الإ سلامي الخط والزخرفة والعمارة والشعر والخطاب الصوفي كرموز تحمل دلالات على الله سبحانه وتعالى."[1]

إن الزخارف الهندسية الإسلامية ولاسيما" الزخارف الإشـــعاعية التي نجــد فيها الخط

الهندسي هو دوما في حالة تأمل روحي والشكل النجمي هو انبثاق كل شيء عن الله."[2] فكل هذه الفنون و ما حملته من معاني كانت تصبوا إلى التعبير عن مبدأ التوحيد كما أن الكتابات القرآنية ركزت في معظمها على آيات التوحيد ومن هذا المنطلق اعتمد الفن الإسلامي على أبعاد روحية واضحة وعلى مفهوم عقيدة التوحيد التي دعى الإ سلام إليها وخلدها وحذر من عبادة الأصنام ولهذا اتجه الفنان المسلم إلى التجريد لينفذ إلى الأشياء الكامنة من الأ شياء المشاهدة، فكثير اً ما تجلى" الرقش الهندسي من خلال العروق المورقة والمزهرة بكلمات الله بخط كوفي أو خط لين كتأكيد على هيمنة الله م ن خلال كلامه المقدس."[3] ويقول بيرابين في هذا الشأن : "يعاني الرقش العربي دائما مشكلة البحث عن الواحد وهذا ما يلاحظ في التكوينات الهندسية الإشعاعية حيث تنطلق من الجوهر الواحد وتعود إلى الجوهر الواحد فمرجع الأمور هو الله القائل في محكم تنزيله (اللَّهُ يَبْدَأُ الْخَلْقَ ثُمَّ يُعِيدُهُ ثُمَّ إِلَيْهِ تُرْجَعُونَ) الآية 11، سورة الروم (وَإِلَى اللَّهِ تُرْجَعُ الأُمُورُ) الآية 210 من سورة البقرة فكل هذا يرمز إلى القدرة الإلهية ."4 إن الإسلام في نظرته الشاملة للكون والإنسان والحياة قد وضع بين يدي المسلم التصور الشامل للألوهية في جوهرها التوحيدي فتوحيد الألوهية هو "القاعدة الكبرى التي يقوم عليها بناء العقيدة ومنها ينبثق التصور الإعتقادي الكامل للألوهيـة وللوجـود الكونـي وللحيـاة و الإنسـان فالله سبحانه وتعالـى هو الإلـه الواحد الخالق المعبود."[5]

إن هذه التفسيرات لا تدل دلالة قاطعة أن الدافع إلى النزعة التجريدية التي غلبت على معظم فنون الإسلام كان سببها التوحيد وليس كما يعتقد بعض الدارسين والمتخصصين في الفن الإسلامي إنها كانت صادرة عن تحريم مفترق للتصوير أو تحريم تمثيل الآدميين. فالقرآن الكريم لم يتضمن أية أشارت إ لى تحريم صناعة الصور أو التماثيل التي تعبر عن محاكاة الله في صنعه، فمن الصعب جداً أن نقطع بتحريم العقيدة الإسلامية للفنون فاتجاه الفن الإسلامي إلى فن الزخرفة أو الخط أو سائر الفنون غير تجسيدية بالابتعاد عن رسم الكائنات الحية وإخفاء رسم الأشخاص أو الحيوان لم يكن صادراً عن تحريم

---

[1] - بوعرفة عبد القادر، [منطلقات الفن الاسلامي]، .ص22

[2] - ياسين عبد الناصر، المرجع السابق ، ص108

[3] - يهنسي عفيف ، جمالية الفن العربي، ص 86 .

[4] - المرجع نفسه، ص80

[5] - الشامي أحمد صالح، الظاهر ة الجمالية في الإسلام ، ص181.

بنص قطعي أو بحديث نبوي صريح بل هناك اجتهادات من طرف فقهائنا اتخذ التأويل فيها مجرى لم يعرف فيه الحسم ويقول الشيخ محمد عبده في سياق حديثه عن هذا :" يغلب على ظني أن الشريعة الإسلامية أبعد من أن تحرم وسيلة من أفضل وسائل العلم بعد التحقق أ نه لا خطر منه على الدين لا من جهة العقيدة ولا من جهة العمل."[1]

وحتى وإن كان هناك تحريم فعلا فإننا نقبل التحريم الذي يقول : "أن تحريم تصوير الكائنات الحية أو صناعة التماثيل المجسمة لها كان الأصل في ذلك التحريم هو مبدأ وحدانية الله الذي يعد من المبادئ الأساسية في الاعتقاد الراسخ بتحريم تصوير الأشخاص أو الحيوانات أو عمل تماثيل لهم."[2] ومعنى ذلك أن تقليد الله في خلقه يتعارض مع تنزيه الخالق عن المادة والتعدد لأن مبدأ العقيدة الإسلامية هو التوحيد ولذلك فالتحريم كان أساسه ما يتعارض مع العقيدة الإسلامية كالانتكاس إلى الجاهلية و الشرك بالله، كما أن أكثرية الأحاديث النبوية لم يرد فيها ما يحرم الفن بل ذهب بعض الدارسين أن" هناك أحاديث نبوية لم تبح تصوير الكائنات الحية وأنها منعت التصوير لكنها لم تحرم التصوير بصورة حاسمة ومؤكدة على نحو ما حدث في شرب الخمر ."[3] وعلينا أن نفهم أن عدم تطور فن الرسم وفن النحت بالذات لم يكن التحريم قائم على نص قرأني واضح أو حديث نبوي مفهوم وصريح لكن الدافع يجب "أن نبحث عنه بين أسباب أخرى أقلها أن نرده إلى طبيعة الإسلام التجريدية وتوحيده الواضح لكل صوره ."[4] وأنا أؤيد هذا الرأي بدليل أن الدي ن الإسلامي قد حرم الأنصاب والأوثان [التماثيل والصور] التي تمجد العبادة لغير الله أو التي تضاهي الله في خلقه فالله وعد بعقاب المصورون الذين صور الله على صورة الأجساد وشبهوا الله بالكائنات فالله عز وجل [ليس كمثله شيء] والإسلام انبنى على مبدأ هو الإقرار بالوحدانية لـ لله عز وجل وربما هذا هو الدافع في تحريم الصور والأنصاب والأزلام، وعلى ضوء هذا يمكن القول أن التحريم لم يكن في الإسلام قائما على أمر ديني محدد بعيد عن التأويل الذي يقبل عدة تفسيرات بل كان هناك اجتهاد لدى الفقهاء في كونه غير مستحب كما أن الإسلام لم يمنع الاستفادة من استخدام بعض الأشكال وتطويرها وتعديلها لتعبر عن مضمون رمزي يوحي بتوحيد الله من باب الاجتهاد، فالفنان المسلم حسب رأي الكثير من الدارسين للفن الإسلامي عندما أدرك وقوع التحريم على الفن التجسيمي هيأ نفسه لينحوا منحى تجريدي مستعملا في ذلك الزخ ارف الخطية وغيرها فهذا الرأي حسب اعتقادي لا مبرر ولا أساس له لأن الفنان المسلم في إبداعه لم يتجه إلى محاكاة الطبيعة وإنما عمل

---

[1] - أبو ريان محمد علي ، المرجع السابق ، ص228 .

[2] - عباس رواية عبد المنعم ، المرجع السابق ، ص65

[3] - سناء خضر ، المرجع السابق ، ص158

[4] - سناء خضر ، المرجع السابق ، ص160 .

على تجريد عناصرها بهدف هو الرمز إلى القدرة الإلهية التي صنعتها وهي محاولة لاستكشاف ما وراء الشكل ودعوة لتأمل جمال صنعه الله بقوته العظيمة فالإسلام " لم يكن ضد الفن ولا ضد الجمال ولا ضد التعبير الإنساني بل كان ولا يزال ضد الوثنية القديمة والحديثة بأشكالها المختلفة وضد وسائلها وضد الانحراف العقائدي" السلوكي."[1] كما ذهب بعض مؤرخي الفن من الأوربيون " أن العرب لم يزاولوا النحت المجسم أو العناية به بسبب هو التحريم الديني ولهذا اتجهوا إلى التجريد."[2] ونحن نرى أنه لم يرد في القرآن ما يشير إلى تحريم النحت المجسم أو التصوير ولم يكن التجريد سببه التحريم المفترض بل كان الدافع إليه هو عقيدة الإسلام التي جاء بها والتي نادت بالتوحيد فجعلت الابتعاد عن النحت ضروري لمرضاة الله وعليه فالقول أن التحريم جعل الفن يتجه إلى التجريد هو تفسير يفتقر للسند خاصة إذا علمنا أنه لم يرد في القرآن كلمة تحرم على المسلمين عملا من أعمال الفنون الجميلة تحريما قاطعا صريحا واضحا فظاهرة التجريد التي طبعت الفن الإسلامي تفهم على ضوء التوحيد الذي دعت إليه كل الرسل والأنبياء وحتى الفن الإسلامي و في أنماطه المختلفة قد رسخ عبادة الله في ذهن المسلم بناءاً على التجريد الذي اعتمد عليه كما أن دعوة الإسلام إلى توحيد الله كانت مبنية " على ترك عبادة الأصنام وكان الباعث أيضا على هذا هو التفكير بالآخرة والثواب والرغبة بإرضاء الله."[3] ويؤكد د.عفيف بهنسي هذا عندما يقول: "إن ظهور الفن العربي التجريدي لم يكن نابعاً لمنع التشبيه واستحالة التمثيل بل كان نتيجة لتقليد قديم سرى عند العرب وأجدادهم منذ القديم وكان مبعثه العقيدة الوحدانية". [4]

إن العقيدة الإسلامية لم تأمر الناس بإيجاد صيغة فنية محددة أو نموذج فني معين كما هو الحال في العقائد الأخرى كالمسيحية التي اتخذت الفن وسيلة لنشر الدين بل أوقف "الإسلام الفن المنحرف عقائديا وسلوكيا ووضع الفن في دائرة الاختيار فبذلك تحرر الفن والفنان معاً ."[5] وعلى هذا الأساس اختار الفنان المسلم التعبير بفنه عن عقيدة التوحيد التي تمتع المشاهد وتجعله يتذكر الخالق، وعلى الرغم من اختلاف المصورين المسلمين العرب في طريقة التعبير الفني والأسلوب إلا أن صورهم عبرت عن فلسفة إسلامية ارتكزت على الطابع الإسلامي المبني في جوهره على التوحيد وهناك من يذهبون إلى رأي أخر مفاده " أن التجريد في الفن الإسلامي كان سببه الفضاء الصحراوي العريض وأن الزخرفة الإسلامية بما فيها من تجريد كلي تشهد على قلق الإنسان وسط الكون ."[6] وأن " المؤثرات الطبيعية بما فيها من

---

[1] - عبده مصطفى ، المرجع السابق ، ص87

[2] - جودي محمد حسن ، الفن الإسلامي ، ص155

[3] - الصديق حسن ، المرجع السابق ، ص63 .

[4] - يهنسي عفيف، جمالية الفن العربي، ص 63

[5] - عبده مصطفى ، المرجع السابق ، ص130

[6] - إسماعيل عز الدين، المرجع السابق ، ص218

بيئة ومناخ تفسير هذا الاتجاه الفني التجريدي، وأن ترجمة الكتب كان لها دور إيجابي في حياة العرب الفنية على الأقل ساهمت في توجيه الفن إلى اتجاه تجريدي."[1] إن تفسير النزعة التجريدية التي ظهرت في الفن الإسلامي بهذا المنظور لا نوافقها فاستبعاد الجانب الإسلامي من الفن لا محل له من الصحة، لأن الفصل بين الدين والفن في إطار الإسلام حقيقة غير مؤكدة، ولو كان هذا صحيحا أي أن الفن يخضع للبيئة والمناخ فلماذا لم تنتج البيئات الصحراوية فن تجريدي واحدا أو على الأقل لماذا انعدم التجريد الفني في الكثير من البيئات الصحراوية الغير عربية وعلى هذا الأساس لا يم كن ربط الفن بالتضاريس الخاصة بالبيئة العربية الإسلامية بل يجب القول أن الدافع إلى الفن التجريدي عند العرب والمسلمين إنبنى في جوهره على عقيدة التوحيد فلا يمكن أن نوافق من يقول :" أن الصحراء تفسر الشعور باللامحدود واللانهائي وهو خاصية جوهرية في الفن الإسلامي وإنها تفسر التكرار لأنها تؤلف وحدة متكررة لأن الصحراء توقع في النفس الكآبة "القلق والملل."[2]

إن هذا النص يمثل إسقاطاً لأفكار لا محل لها من الصحة على الفن الإسلامي الذي عبر عن جوهر العقيدة الإسلامية المتمثل في التوحيد فمنطلقات الفن الإسلامي لم تكن البيئة ال صحراوية وما حملته من معاني، كما أن الصحراء لا يمكن أن تقدم لنا تفسيراً لكثير من الظواهر الفنية عند العرب كفن الفسيفساء والمنمنمات و الخط وغيرها فهذا الاقتراح الذي يمضي صاحبه يحلله ويسرد على ضوئه أفكاره متجاهلا البنية الجمالية عند العرب والمسلمين التي كان ح ركها الإسلام بل في بعضها تأثرت بأفكار وأراء غربية كان أساسها التوحيد، إن التفسير الذي يصلح لإعطاء تفسير كاف للفنون الإسلامية هو التفسير الذي إنبنى على منطلق التوحيد الإسلامي فلابد من النظر إلى أثر الدين في توجيه الفن هذه الوجهة فكراهية" تصوير الطبيعة على نحو ما تراه الحواس ترجع إلى أن الفنان المسلم مهما حاول أن يصور الطبيعة فلن يبلغ مبلغ الكمال الذي يكون عليه صنع الله تعالى ويقول في محكم تنزيله : (هُوَ الَّذِي يُصَوِّرُكُمْ فِي الأَرْحَامِ كَيْفَ يَشَاءُ لا إِلَهَ إِلاَّ هُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ) الآية 06 آل عمران.[3]

إن مفهوم التجريد في الفن الإسلامي قد مثل السمة العامة لهذا الفن وقد نبع من التصور الإسلامي للوجود الذي يحتكم إلى مطلق قيمي أوحد هو الله عز وجل الذي هو مبدع الكون والمنزه عن التخيل والتمثيل ولهذا استخدم الفنان المسلم أشكال مرئية لأجل رسالة غير مرئية تترجم الابتعاد عن المحاكاة لأن المقدس في المنظور الإسلامي لا يستمد صفته من الدنيوي المحسوس بل من المتعالي المطلق

---

[1] - إسماعيل عز الدين، المرجع السابق ، ص240

[2] - إسماعيل عز الدين، المرجع السابق ، ص226

[3] - حلمي مطر أمير ، فلسفة الجمال ، ص51

اللامحسوس لقد أوضح القرآن الكريم الفرق بين الله والإنسان قوله عز وجل : (هُوَ الَّذِي يُصَوِّرُكُمْ فِي الأَرْحَامِ كَيْفَ يَشَاءُ) الآية 06 آل عمران. أي لا خالق و مصور إلا الله وقوله عز وجل : (هُوَ اللَّهُ الْخَالِقُ الْبَارِئُ الْمُصَوِّرُ لَهُ الأَسْمَاءُ الْحُسْنَى يُسَبِّحُ لَهُ مَا فِي السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ وَهُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِي مُ) الآية 24 سورة الحشر ، فالمخلوق غير قادر لـلوصول إلى مرتبة الخالق قوله عز وجل (وَلِلَّهِ الْمَشْرِقُ وَالْمَغْرِبُ فَأَيْنَمَا تُوَلُّوا فَثَمَّ وَجْهُ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ وَاسِعٌ عَلِيمٌ) الآية 115 من سورة البقرة[1].

إن الفن الإسلامي تأسس على الدين فلم يأخذ كل ما صادفه من فنون الحضارات من موضوعات وعناصر بل وقف منها موقف الفاحص الناقل أي اختار ما لا يتعارض مع أحكام الدين فالفنان المسلم اعتمد على توظيف الجماليات توظيفا ارتقائيا جعل من الفنون معراجا يرقى به الوجدان من الجميل إلى الجليل أي المقصد الجلالي فالفنان المسلم عاش تجربة التوحيد من خلال فنه وت جربته الإبداعية إما عن طريق تأمله للأشياء وتصويرها تمثيليا أو عن طريق تجريده الأشياء من تجسيماتها وتصويرها خطوطا ورموزاً وكلا النوعين من هذه الرؤية الفنية صدرت وفق الرؤية المعرفية التي اتبعها الفنان باجتهاد وإتقان للوصول إلى التوحيد ومن هنا لم يكن غريبا أن يعبر فن الأرابيسك أو الخط أو الزخارف الهندسية التجريدية عن مضمون الإسلام الروحي المتمثل في التوحيد لقد فهم الفنان المسلم أن التعبير عن الموجود اللامتناهي في كماله تعجز الكلمات و العبارات والتصورات والتخيلات عن التعبير عنه ومن هنا كان الفن موجها بأسلوبه التجريدي و الرمزي إلى محاولة ابتغاء ومرضاة الله، إضافة إلى هذا فالتصور الإسلامي للكون والحياة والإنسان كان ولا يزال أشمل تصور عرفته البشرية ، فما عجز الإغريق والفرس والرومان عنه في الشرق قدر عليه العرب بسرعة ومن غير إكراه ، فلو أخذنا الخط العربي كفن ذو خصوصية فريدة ارتبطت ارتباطا وثيقا بالحضارة الإسلامية ففي الخط تقدم الأحرف العربية المنزل بها القرآن في اقتران مع القيمة الجمالية، ولهذا كانت القيمة الجمالية للخط العربي تتعدى القيمة التفسيرية والدعوة إلى تدبر الآيات القرآنية بفهم مدلول الكلمة وذلك من خلال تعضيد بعدها المرئي، فالكلمة تكمن قيمتها في صورتها الذهنية لدى المتلقي كونها محملة ببعد شكلي يسهم في إدراكها ذهنيا على مستوى التصور ومن ثم العقل، فالخط ليس ربط الكلام الإلهي بالقيمة الجمالية فقط بل تعداها إلى كونه بمثابة تفعيل بصري لحركة مدلولات النص داخل العالم فالخط عبر عن منطلق توحيدي أساسه التجريد أما الزخرفة العربية فهذا الفن أعلي مراحل التجريد في الفن الإسلامي ولقد ازدهر هذا الفن مع تطور الحاصل في العلوم الرياضية في الحضارة الإسلامية، فهذا النوع من الفن يثير لدى المتلقي بعض

[1] - يهنسي عفيف، جمالية الفن العربي، ص 66

المفاهيم التي تتفق مع جوهر العقيدة الإسلامية التوحيدية ونلمح ذلك في طرحه المفهوم التوحيد الذي يستشف من الوحدة الهندسية المتلاحمة بمثيلاتها مع باقي الوحدات والمغايرة لها المكونة للسطح المرئي، إن لتوحيد الذي جوهره الإيمان بالله الواحد الأحد قد شكل العنصر المركزي الرئيسي في تشكيل الأمة العربية الإسلامية في مجالات حياتها وطرق تعبيرها وأنماط فنونها فالفنان المسلم كان مدفوع برغبة هي ابتغاء وجه الله ولهذا صار الفن الإسلامي ترجمة دقيقة وعميقة لعقيدة التوحيد وأصبح أسلوبه موجه إلى التعبير عن حقيقة الألوهية التي جاء بها القرآن الكريم فالله واحد لا شريك له، وتأسيسا على الرؤى التي ذكرناها يمكن القول أن التجربة الفنية التي خاضها الفنان المسلم لم تكن تجربة قائمة على المحاكاة و التجسيد و إنما على النقيض من ذلك بل كان الفن الإسلامي من خلال هذه التجربة التجريدية خطابا متعدد المعاني ولغة تعبر عن و حدة المسلمين وكانت وحدانية الله هي غاية هذا الفن وكان التجريد من أبرز صفات هذا الفن الذي جعله يتجه إلى التعبير عن المطلق فالتوحيد هو الغاية الأكثر فعالية لإدراك حقيقة الفن الإسلامي الذي إنبنى على قيم مطلقة وهناك حديث نبوي شريف عن الرسول ε، فمن يتأمله جيدا قد يجد فيه ربما تفسيرا يساعد في فهم أسباب اتجاه الفن الإسلامي إلى التجريد فقد ثبت عن الرسولε أنه قد خطى بيده الشريفة خ ـطوطا رمز بها إلى ق ـيم مطلقة تتمثل في م ـــعاني للأشـياء كالإنسان الأمل الأجل، الأعراض على هيئة خطوط للإشارة إلى معنى هذه الأشياء رامزا إليها ومعطيا مدلولها مبتعدا عن تجسيمها، قال عبد الله بن مسعود رضي الله عنه :" خط لنا رسول اللهε يوما خطا ثم، قال: هذا سبيل الله، ثم خط خطوطا عن يمينه وخطوطا عن يساره ثم قال : هذه سبل، على كل سبيل منها شيطان يدعو إليها، ثم قرأ هذه الآية: (وَأَنَّ هَذَا صِرَاطِي مُسْتَقِيماً فَاتَّبِعُوهُ وَلا تَتَّبِعُوا السُّبُلَ فَتَفَرَّقَ بِكُمْ عَنْ سَبِيلِهِ ذَلِكُمْ وَصَّاكُمْ بِهِ لَعَلَّكُمْ تَتَّقُونَ)."الآية 153 سورة الأنعام.[1] ، وفي رواية أخرى عن عبد الله بن مسعود عن النبيε أنه خط خطا مربعا، وخط خطا وسط المر بع وخطوطا إلى جنب الخط الذي وسط الخط المربع، وخط خارج من الخط المربع قال:

هل تدرون ما هذا ؟

قالوا الله و رسوله أعلم.

[1] - الحديث ذكره القرطبي في تفسيره [الجامع لأحكام القرآن] نقلا عن الشامي صالح أحمد ،الفن الإسلامي إلتزام وإبتداع ،دار القلم ، دمشق ، سوريا ، ط 1 ، 1990 ، ص 250

قال: هذا الإنسان الخط الوسط، وهذه الخطوط إلى جنبه الأعراض تنهشه من كل مكان إن أخطأه هذا أصابه هذا، والخط المربع، الأجل المحيط به و الخ ط الخارج الأمل ."[1] ففي هذا الحديث يتبين لنا كيف استخدم الرسولε الخطوط ليوضح قيم مثالية كالأمل أو الأجل وكيف استطاع أن يرمز إلى الإنسان دون تجسيمه، وربما الإقتداء بالرسولε وما ثبت عنه كان من بين أسباب التجريد في الفن الإسلامي.

ونخلص في هذا الفصل إلى أن الفن الإسلامي تجنب نقل الطبيعة نقلا حرفيا حيث إنبنى على التجريد من خلال اعتماده على تطويع الأشكال الطبيعية مكتفيا بالتعبير عن روح الشكل وجوهره بإظهار ما هو غير مرئي معتمدا على فكرة أن الله هو الكل وهو المطلق الأزلي مستمدا مبادئه و أسسه من العقيدة الإسلامية المنبنية على مبدأ وحدانية الله عز وجل ومعتمدا على فلسفة المفكرين المسلمين ، ولعل هذا ما تؤكده جمالية الفن الإسلامي التي تظهر في تلك الدلالات الرمزية و التي تنعكس فيها عظمة الخالق وقدرته اللامتناهية.

[1] - الحديث ذكره القرطبي في تفسيره [الجامع لأحكام القرآن] نقلا عن الشامي صالح أحمد ،الفن الإسلامي إلتزام وإبتداع ،دار القلم ، دمشق ، سوريا ، ط 1 ، 1990 ، ص 251.

الفصل الثالث

جمالية الفن الإسلامي

الفصل الثالث:

جمالية الفن الإسلامي:

- الإبداع الفني عند المسلمين في إطار التجريد
- مقارنة بين التجريد في الفن الإسلامي و التجريد في الفن الغربي

الإبداع الفني عند المسلمين في إطار التجريد:

لقد اتبع المسلمون أسلوب التجريد في معظم فنونهم وخلفوا على ضوء هذا الأسلوب فناً اتسم بالروعة والجمال ويظهر هذا من خلال : "إهمال قواعد المنظور والضوء والظل ولج ئوا إلى استخدام منظور عين الطائر في رسم الموضوعات ويدل هذا على رغبتهم في رسم المرئي مع تخطي الزمان والمكان والأعراض المتغيرة."[1] وعلى هذا الأساس انفرد الفن الإسلامي بثروة فنية سواء في الشعر أو الزخرفة أو الخط وغيرها حيث تنوعت مجالات استخدامه واختلفت مواده وتباينت مواضعه وعناصره ولكنه في كل الأحوال ابتعد قدر الإمكان عن التجسيد فلقد ابتعد عن محاكاة الطبيعة واتجه إلى التجريد والرسم واللامحاكاة كتعبير عن موقف وقفه الفنان المسلم إزاء الط بيعة" فإن الفنان المسلم اتجه إلى الإمعان في مخالفة الطبيعة وعدم التقليد قاده ذالك إلى تصوير المحال من الأشكال الحيوانية المركبة أو الخرافية مستعيناً بخياله الخصب ويقول سبنجلر "إن لكل فن لغة للتعبير."[2] فالفنان المسلم مارس نشاطه الفني بكل ما أتيح له من طرق و أساليب سواء كانت قائمة أو ابتكرها فهو في كل مرة كان يعمل جاهداً على تطويرها ولهذا جاءت جمالية الفن الإسلامي واحدة تطرح فهماً جديداً للحياة ورؤية فلسفية أثرت فيها عقيدة التوحيد حيث عمل الفنان العربي على التعبير وفق مقتضيات وملتزمات العقيدة الإسلامية ولهذا ابتعد الفن الإسلامي عن التجسيم. وما يهمنا هو تحليل القيم الجمالية التي أبدعها الفنان المسلم التي ساهمت في تأسيس فن إسلامي غلب عليه طابع التجريد وليس كما يدعي بعض المعارضين أن الفن الإسلامي كان فن تزييني وتجميلي، ولكن حسبنا فقط أن تنظر إلى ما خلفه الفنانون المسلمون من فنون لنبصر تلك القيم الفنية الجميلة وندرك أن المسألة الإبداعية تقع على عمق أبعد كثيراً من هذا التفسير فليس من قبيل الصدفة أن يحصل هذا التطور في الفن الإسلامي بل أطرته وجهات نظر فلسفية كان مبعثها العقيدة الإسلامية وفي سعينا هذا للعثور على أ هم مظاهر الإبداع لدى الفنانون المسلمون أود أن أرتد إلى ما هو أبعد من ذلك إلى ما يعبر عن عبقرية الفنان المسلم في فنه التجريدي فالبحث عن نظرة المسلمين الجمالية والإبداعية تتحدد بالرجوع إلى القرآن الكريم الذي صدرت عنه هذه الروح الجمالية فلا يمكن قياس الفن الإسلامي الجمالي على الفكر الجمالي اليوناني أو غيره فقوله عز وجل :(إِنَّ اللَّهَ لا يَسْتَحْيِي أَنْ يَضْرِبَ مَثَلاً مَا بَعُوضَةً فَمَا فَوْقَهَا فَأَمَّا الَّذِينَ آمَنُوا فَيَعْلَمُونَ أَنَّ هُ الْحَقُّ مِنْ رَبِّهِمْ وَأَمَّا الَّذِينَ كَفَرُوا فَيَقُولُونَ مَاذَا أَرَادَ اللَّهُ بِهَذَا مَثَلاً يُضِلُّ بِهِ كَثِيراً وَيَهْدِي بِهِ كَثِيراً وَمَا يُضِلُّ بِهِ إِلاَّ الْفَاسِقِينَ) الآية 26 سورة البقرة.

---

[1] - أبو ريان محمد علي ، المرجع السابق ، ص 245

[2] - المرجع نفسه ، ص 246

ومن هذه الآية الكريمة ومن غيرها يتبين لنا قدرة الله العظيمة في جعل القبح روعة في الجمال فهذه الحشرة رغم احتقارها من طرف البعض إلا أنها تتضمن ما يبهر وما يوحي بمعجزة الله في خلقه و الدليل ما أثبته العلم حديثا حيث أكد أن هذا المخلوق الصغير يحتوي على ما يحير العقول كمائة عين، ثلاث قلوب، ثمانية و أربعون سنا، وما فوقها، حسب الآراء أنه يوجد مخلوق آخر و لو رجعنا إلى القرآن الكريم لوجدناه يفتتح في الآيات الأولى من سورة البقرة بأصغر المخلوقات و قدرته على الخلق و الإبداع في صنعه و في السور الأولى من القرآن يتعرض إلى أضخم مخلوق و هو الفيل و إذا كان للفيل خرطوما فإن للبعوضة هي أيضا، ويرى أبو حيان التوحيدي في شأن البعوضة، أن الله خلقها على الغاية القصوى من الأحكام وحسن التأليف و النظام فهي رغم صغر حجمها توحي بدلائل الأحكام شأنها شأن خلق الفيل.

و هكذا يوحي لنا كلام الله على كماله و قدرته المطلقة و بناء على هذا ارتبط الإبداع الفني عند المسلمين بالاجتهاد الذي جعل الفن الإسلامي يتجه إلى السمو والمثل العليا والخلود بعيداً عن التجسيم ولقد استطاع الفن الإسلامي ومن خلال التجريد أن يترجم معاني آيات القرآن الكريم التي عبرت في مجملها عن التوحيد ففي الخط العربي كتبت سورة الإخلاص في المساجد وعمل الفنان المسلم على تخليدها كونها تعادل ثلث القرآن وتعبر عن توحيد الخالق، إن القيمة الجوهرية الكامنة في الفن الإسلامي هي إيقاعه وتجريده وما يصاحب ذلك من إحساس موسيقي رائع لا يجاريه فيه فن آخر فوظيفة الفن الإسلامي هي نقل اللامرئي والتعبير عن وحدانية الله حيث تمكن الفنان المسلم أن يتوسل بالمادة ليعبر عن الإحساس الديني بالحياة. الفن الإسلامي يمثل توجه منهج ينقل المستقبل من الرؤية إلى التعبير عنها بالأحاسيس والمشاعر العميقة إنه ترجمة لثقافة الأمة وطاقتها المبنية على الإسلام وترجمة لعقيدة التوحيد غايته التأكيد على وجود الخالق عز وجل، فالجمال في فكر الفنان المسلم كان ولا يزال يمثل صورة إلهية عامة أمر الله الإنسان أن يبصرها ويتفكر فيها فهي تعزز وتعمق الشعور بقدرة الله سبحانه وتعالى في النفس الإنسانية الفن الإسلامي قام على فلسفة أطرتها العقيدة الإسلامية فالمسلم إنبنت نظرته الجمالية على مبدأ أن الله قوة عظيمة ورحمته شملت كل الكون لذلك هو مركز الكون وكل شيء يبدأ منه ليعود إليه، لقد تميزت الحركة الفنية التشكيلية لدى المسلمين "بقيم جمالية خالصة تعددت عناصرها في أساسيات التشكيل الجمالي من خط ومساحة ولون وظل ونور وملمس، وتماثل وحركة هذه الأساسيات تحورت عما كان متبعاً في الفنون الأخرى فقد أجمل الفنان المسلم قواعد المنظور وابتعد عن محاكاة الطبيعة واتجه إلى الرمز والتجريد في التعبير ."[1] إن الفن الإسلامي وأسلوبه التجريد قد عبر عن

[1] - بهنسي عفيف ، جمالية الفن العربي ، ص 19

الارتقاء من المحسوس إلى المجرد ومن المتناهي إلى اللامت ناهي ومن المحدود إلى اللامحدود ولذلك كان الفن الإسلامي ليس وسيلة دعائية للدين بل كان كشف ورحلة إلى محاولة وعي الذات المتعالية المعبرة عن الجمال الإلهي.

إن التجريد في الفن الإسلامي كان أسلوباً أكثر منه حركة وهو أسلوب غير مستحدث كلياً لقد شاع في الكنائس الم سيحية والزخارف البدائية إلا أن المسلمون عرفوا كيف يبدعوا من خلاله ويعبروا عن جوهر العقيدة الإسلامية المبنية على التوحيد ومن هنا كان الفن الإسلامي يعبر عن الحساسية الجمالية وعن المشاعر الدينية، لقد تمكن الفن الإسلامي ومن خلال التجريد أن يترجم ترجمة عميقة لع قيدة التوحيد إنها ترجمة بالألوان والشكل والزخرفة والخط " فإذا كان الله سبحانه وتعالى قد كرم القلم وبوأه مكانة عظيمة فإن الصحابة رضوان الله عليهم قد كرموا القلم وحرصوا على أن يجعلوه قربة إلى الله تعالى."[1] فالكلمة في اللغة العربية تتضمن صوتاً معيناً ومعنى خاص فإن الفنان المسلم جعل للحرف تعبيراً وقدرة على التصوير يقول الدكتور الغوثاني في كتابه جماليات الخط العربي :" للحرف الواحد قدرة متميزة على التشكيل والتنوع باستمرار مع مرونة انسيابية طيبة استجابت لنوازع الخطاطين العرب الإبداعية واستحداثهم لضروب مختلفة من الأنماط الكتابية ووفرت لهم الحرية على استخدامه كعنصر تشكيلي بصري بإيحاءات تعبيرية مستفيضة ."[2] إن لغة التجريد في الفن الإسلامي استطاعت أن تصنع حركة الحياة الفعلية في المجتمع حيث انسجمت جماليتها المبدعة مع وجدان الفنان المسلم والعقيدة الإسلامية .

ويقول بريون: "إن الفنان في كل مرة يسعى فيها إلى التعبير عما هو روحاني أو إلهي كان يسعى إلى التجريد وهذا ما تم بالفعل في الفن الإسلامي بصورة عامة، حيث كان المتعالي يعبر عنه دائماً بصورة غير تشبيهية وكذلك الأمر بالنسبة للفن البدائي حيث كان مبعث إقامة الأصنام التجريدية الشعور بأن تشخيص الآلهة فيه استخفاف لقيمتها."[3] لقد عبر الفنان المسلم بالتحوير والتجريد عن مفهوم " الله" الذي لا يمكن تجسده بل الرمز إليه لهذا ففن التجريد الإسلامي لم يكن ليعني عجز الفنان المسلم عن محاكاة الطبيعة أو وسيلة لإخفاء التشبيه بل إن التجريد عبر عن الخوف من الله يوم الحساب ."[4] الفنان المسلم بالتجريد عبر عن مدى فهمه وإستعابه لمعاني الآيات القرآنية ومدلولها العميق فقام بإبداع فن يعبر عن قدرة الصانع الله عز وجل فيما خلق وصنع وهذا ما انعكس بالفعل في مظاهر الفن الإسلامي التي

---

[1] - الحجازي محمد عبد الواحد ، المرجع السابق ، ص 174

[2] - المرجع نفسه ، ص 177

[3] - بهنسي عفيف ، جمالية الفن العربي ، ص88

[4] - بهنسي عفيف ، جمالية الفن العربي ، ص 64

قامت معظمها على التجريد، إن أكث ر الزخارف النباتية والهندسية أوحت بإبداع اتبعه الفنان المسلم وارتبط هذا الإبداع بالفكر الإسلامي المستمد من القرآن والسنة النبوية، ولعلنا نلاحظ أن الفن الإسلامي تضمن دعوة إلى العبادة ويظهر هذا في الرقش العربي والفسيفساء والمنمنمات والخط العربي ...الخ حيث خلق الفن الإسلامي إبداعاً جمالياً خالصاً ظهر في تنظيم الأشكال الخالصة والبعيدة والمرتبطة بدلالات واقعية مباشرة وبمعاني باطنية انطلقت من الجمال الظاهر لتخوض وتخلق تعبيراً عن الجمال الباطن الذي ينأى عن محاكاة الطبيعة بوسائل في معظمها بسيطة اقترنت بعقيدة التوحيد التي رسخها الإسلام ودعا إليها.

لقد ظهر إبداع الفنان المسلم من خلال تركيزه في عمله الفني على التجريد المؤسس على رسم الصورة الباطنة كجمال غير مرئي والتي ترمز لقدرة الله عز وجل كقدرة خفية غير ظاهرة "فعمل الفنان المسلم لا ينفصل عن فكره ونظرته إلى العالم وسائر أنشطته اليومية لذا نجده يدرك مابين الروح والمادة من امتزاج."[1] ويظهر لنا في الفن الإسلامي وعلى ضوء أسلوب وقدرتــه بطريقــة حدسية مباشرة فالفــن الإسلامــي فيما يــرى د .الحجـازي محمـد عبد الواحد: "باعتماده على التجريد والرمز انطلق من تجريد النباتات من شكلها المحسوس لتصير مفاتيح "رموز" تعبر عن ما يكمن خلفها من معاني روحية تعبر عن قدرة الصانع عز وجل ولعل من عبقرية الفن هو كونه أصل التجريد ."[2] إن الرموز الهندسية في فن الزخرفة الإسلامية مثلت أسلوب تجريدي مبدع يظهر من خلال سعي الفنان المسلم إلى جعل هذه الرموز تعبر عن عقيدة التوحيد للإقرار بوحدانية الله وقدرته العظيمة، فالإشكال النجمية والزخارف النباتية والقصائد الرمزية هي قمة ما أبدعه الفنان المسلم في مجال الفن الإسلامي وإن الأثر الفعال الذي أدته الزخارف الهندسية في الفنون الإسلامية تدرك من خلال "قدرة الفنان المسلم وإبداعه الفائق على التعبير عن المطلق فتشابك الخطوط وتداخلها وانسجامها مع بعضها البعض عبرت عن مفهوم التلاحم والتراصف بين أفراد المسلمين امتثالا لقول النبي ε: "المؤمن للمؤمن كالبنيان المرصوص يشد بعضه بعضاً."[3]

لقد عبر الفن الإسلامي عن جمال مجرد ليس ما يظهر ه الشكل بل ما يكمن خلفه ويقول د.عز الدين إسماعيل في هذا الشأن : "الجمال الذي ندركه بحواسنا ليس هو جوهر الجمال إنما إدراك الجمال لا يتأتى إلا بأداة من نفس الجوهر هي الروح ولكن ليست الروح خالصة وإنما هي مرتبطة بالجسم ."[4]

---

[1] - ياسين عبد الناصر ، المرجع السابق ، ص 28

[2] - الحجازي محمد عبد الواحد ، المرجع السابق ، ص 170

[3] - ياسين عبد الناصر ، المرجع السابق ، ص 112

[4] - إسماعيل عز الدين ، المرجع السابق ، ص 36

جعل الفنان المسلم من الزخرفة العربية مجالاً فسيحاً يعبر ويدعوا للتأمل والبحث والتعمق الوجداني للوصول إلى الإحساس بنعم وعظمة الخالق في خلقه وصنعه وتدبيره لشؤون الكون . فإذا نظرنا بعمق إلى مخلفات الفنانون المسلمون نجد أن التجريد والرمز يمثلان دعامتين جوهريتين في الفن الإسلامي عبرتا عن إبداع جمال ي فني متسم بالعبقرية والابتكار، حيث يظهر لنا لجوء الفنان المسلم إلى استعمال التجريد والرمز في الفن لخلق انسجام فني يتلاءم مع تعاليم الدين الإسلامي، ويرى بعض المنشغلين بالفنون الإسلامية: "أن الفن الإسلامي اعتمد على الأفكار والمعتقدات الإسلامية وتطبيقها."[1] لقد كان التصوير الإسلامي أكثر فنية وأعمق رمزاً من حيث الفلسفة التي اعتمد عليها ومن خلال الدوافع الذاتية التي عكسها الفنان المسلم في عمله الفني فالصورة العربية الإسلامية "تجاوزت حدود الإطار فلم تتقيد بما نعرفه من قواعد العمل الفني [الواقعية الكلاسيكيةِ فلم تتقيد بإطار خارجي بل بقيت سابحة في الفراغ المستوي] لم تتقيد الرسوم بالأبعاد أما الفن الإسلامي ركز على الموضوع مباشرة دون خلفيات مرافقة وعناصر مساعدة ."[2] ولهذا كان للمسلمين منزلة رفيعة في إبداع الفنون التشكيلية فالتصوير المجرد عند الفنانون المسلمون ظه ر في أساليبهم الإبتكارية القائمة على تأويل النباتات والأشجار كالزهرة والورقة معتمدين في ذالك على منهج رياضي هندسي، ويتجلى لنا الإبداع في الفن الإسلامي كذلك من خلال التكرار الذي قام عليه فن الزخرفة العربية الإسلامية التي يفسرها د .بشير فارس: "سعي وراء الله الذي هو الأول والآخر منه تنتهي الأسباب وإليه تنتهي المسببات لذالك كانت الرقشة الواحدة بغير بداية أو نهاية ."[3] والتكرار ظهر أيضاً في الشعر العربي والفسيفساء والخط وغيرها من الفنون الإسلامية ولعل مرد ذالك يرجع إلى تأثر الفنانون المسلمون بالقرآن مباشرة من خلال أسلوب التكرار ففي سورة الرحمان يتجلى تكرار متناغم لآيات الله عز وجل ولعل أيضاً مرد ذالك إلى أركان الإسلام وما يرافقها من تكرار كالصلاة، الصوم، الزكاة..إلخ فللتكرار علاقة صوفية: "تبين أن الله يذوب في ضمير الله وأنه بتواجده مع القوة العليا يفقد شخصيته ... وكذالك عن هذه العلاقة فقدان إرادة التحرر والاستقلال ويحيد هذا التكرار والدوران والتناسخ حيث يكرر المؤمن عبارة واحدة هي {الله أكبر} مئات المرات حتى يفقد وعيه ويضيع في نشوة الاتصال بالله."[4] إن الرؤية الإسلامية للإنسان والحياة جعلت الفن الإسلامي معبراً عن قيم جمالية خلصت في نهاية الأمر إلى جعل الفن لله أو في سبيله عز وجل. فالفنان المسلم استطاع أن يجلي في عمله الفني المنظور الروحي والمعنوي في فهمه للجمال ويبدوا " المنظور الروحي للفن الإسلامي متجلياً في الرقش العربي ففي التكوينات اله ندسية

---

[1] - ياسين عبد الناصر ، المرجع نفسه ، ص33

[2] - الحجازي محمد عبد الواحد ، المرجع السابق ، ص160

[3] - بن ذريل عدنان ، المرجع السابق ، ص 33

[4] - المرجع نفسه ، ص 33

اتضحت الأشكال الواقعية مجردة مطلقة عندما تنقلب أشكالا هندسية تتداخل فيما بينها بتناسق جميل منفصلة نهائياً عن مدلولها وعن انسيابها إذ لا مجال فيها للبداية أو النهاية ."[1] الفن الإسلامي تضمن جمال ظاهر فيه دعوة إلى تذكر الله وعدم الإشراك به ومن هنا تأسس الفن الإسلامي على "الخصائص الإلهية الوحدانية التي تقر بأن الله واحد لا شريك له وهو خالق كل شيء وليس كمثله شيء هو الأول والآخر والظاهر والباطن إليه ترجع كل الأمور وكل شيء في الكون يسبح بحمده ....وإن تحقيق الفنان المسلم لهذه الخصائص الإلهية جعل الفن الإسلامي نوع من الصلاة فيما يبدع من آيات فنه وفيما يوحد ربه."[2] إن استعمال الفنان المسلم الفن الزخرفي كان من أجل التعبير عن كيفية تحقيق البعد الإيماني لله عز وجل وفي هذا إقرار بوحدانية الله . لقد ثبت الفنان المسلم في فنه مبدأ الاستحالة، الذي يعبر بصدق عن صدق نيته بأ نه لا يرمي البتة إلى محاكاة مخلوقات الله تعالى القدير ."[3] لقد أنتج الفنانون المسلمون فناً عبروا من خلاله عن براعتهم وتفوقهم عن الفنانون الآخرون حيث استطاعوا أن يقدموا لنا أعمالاً فنية مختلفة الأنواع وفي الوقت نفسه ذات مستوى جمالي وفني رائع وصل إلى درجة الكم ال والدقة وعبروا عن عبقريتهم وبراعتهم الفنية، قام الفنان المسلم برسم زخارف نباتية وهندسية جسد من خلالها قدرته على التعبير عن التجريد في الفن الإسلامي وبلغ بها مرتبة التعبير الإيماني الذي يقر بوحدانية الله، لقد تطلع الفنان المسلم إلى رسم ما فوق المادة كرفض لهذا الواقع المادي واللجوء إلى التعبير عن الجمال الإلهي الصادر عن فكر مطلق يؤمن بوحدانية الله العلي القدير الذي يغفر الذنوب جميعاً إلا أن يشرك به فتشكيل الأصنام يعكس شرك بالله ومضاهاة الخالق فيما خلق ودبر وصنع، عمل الفنان المسلم على استنباط جوهر الأشياء من صورها الواقعية المعروفة لها وعزف عن المحاكاة والتمثيل واتجه بها إلى التجريد الظاهر من خلال بناء الأشكال في نسق تكراري مشبع بحس موسيقي رنان ولعل هذا يرى في: "الزخارف النباتية التي لم تقم على الفهم والمعرفة العقلية فحسب بل على الكشف والمعرفة الحدسية وهي لا تهدف إلى محاكاة الطبيعة وتقليدها فقط بل سعى الفنان إلى البحث عن الجوهر الخالد أيضاً،أي أنه يلغي المظاهر المادية الشكلية الطبيعية من حسابه ويسعى إلى تجاوزها تقرباً من عالم مطلق مجرد كما ظهرت أوراق أغصان النباتات متشابكة ومتعانقة تدور في فلك واحد وتلتبس فيه البداية والنهاية."[4] ولهذا تميزت الزخرفة العربية بتجريدها بخصائص جعلتها تعبر عن روحية الإسلام وفكره وفلسفته وتعاليمه، إن استجابة الفنان المسلم في فنونه التي أبدعها جعل منطلقها للإسلام فمثلاً في ميدان فن النسيج الإسلامي عندما واجهته مشكلة الحرير فوقف منها موقفاً كان أثره أن تقدمت صناعة

---

[1] - بهنسي عفيف ، جمالية الفن العربي ، ص ص 33، 34

[2] - الحجازي محمد عبد الواحد ، المرجع السابق ، ص 166

[3] - المرجع نفسه ، ص 165

[4] - جودي محمد حسين ، ابتكارات العرب في الفنون ، ص ص 20، 21

المنسوجات الحريرية فأباحه من غير قيد للنساء ورخص للرجال في ارتداء الملابس الحريرية عند الضرورة قدر أصبعين وكما أباح لهم أيضاً استعمال الثوب إذا كان بد من الحرير قدر أصبعين أو أربع أصابع وفقاً لما ورد في الحديث النبوي.[1]

لقد ذكرنا أن الفنان المسلم كان يستجيب لنواهي الدين ويلتزم بالحديث النبوي وهذا الالتزام جعله يبدع فنه فنون اتسمت بالتجريد وغلبت عليها طابع العقيدة الإسلامية فعن قتادة "سمعت أبا عثمان النهري قال: " أتانا كتاب عمر ونحن مع عتبة بن فرقد بأذربيجان أن رسول الله ε نهى عن الحرير إلا هكذا وأشار بأصبعيه اللتين تليان الإبهام."[2] فلا ريب أن هذه الكراهية لم تمنع الفنان المسلم من الإبداع في فن المنسوجات وهي نفسها في فن الخزف فالاستجابة لدى الفنان المسلم كان منشأها العقيدة الإسلامية يقول رسول الله ε "لا تشربوا في آنية الذهب والفضة ولا تأكلوا في صحائفها فإنها لهم في الدنيا ولنا في الآخرة ويقول أيضاً عليه الصلاة و السلام :" الذي يشرب في إناء الفضة إنما يجرجر في بطنه من نار جهنم."[3] إن كل هذه النواهي والأوامر جعلت المسلمون يقبلون على الخزف ذو البرنيق المعدني وعلى الإبداع في تكييف الأواني النحاسية بالذهب والفضة وزخرفت الأواني الخزفية بزخارف هندسية وأشرطة متقاطعة ودوائر .....إلخ. كما برع الفنان المسلم في فنون السجاد فقدم " أشكال مختلفة منها البيضاوي وذا الشكل المثمن الأضلاع أما الألوان فكانت مختلفة كالأحمر، الأصفر والأزرق الفاتح والغامق."[4] لكن رغم تعدد هذه الأنماط وهذه الألوان إلا أنها عبرت عن حقيقة واحدة هي الروح الإسلامية الكامنة خلف هذه النماذج والتشكيلات الزخرفية.

فالفن الإسلامي استبعد الجوانب الأسطورية كما تحاشى المحاكاة التشكيلية، كما عالج الفن الإسلامي فنونها التجريدية "الفن الساساني والفن البيزنطي بما يتفق مع تعاليم الدين الإسلامي وروحه وفلسفته ."[5] المسلمون التزموا بالإسلام وبتعاليمه مما جعلهم يبدعون فناً على ضوئه كأن الإسلام ترك مكاناً في نفس المسلم للفن ليعبر تعبيراً جميلاً عن حقائق الكون، لقد ابتكر الفنان المسلم خاصية فريدة من نوعها لم توجد في الفنون الأخرى وهي خاصية الحركة في العمل الفني بحيث تلزم هذه الخاصية عين المشاهد بالتنقل والتوقف والحركة في اللوحة ولعل هذه الخاصية استلهمها الفنان المسلم من خصائص المشهد القرآني الذي يعتمد على الحركة، إضافة إلى هذا تميز الفن الإسلامي عن غيره من المدارس الفنية تميزات عديدة أهمها "البعد عن محاكاة الطبيعة والاتجاه إلى التجريد لإرضاء ميولهم في عدم إعطاء الطابع الزماني والمكاني

---

[1] - الطايش علي أحمد،الفنون الزخرفية الإسلامية المبكرة في العصرين الأموي والعباسي،مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط1؛ 2000 ، ص91

[2] - المرجع نفسه ، ص91

[3] - الطايش علي أحمد ، المرجع نفسه ، ص 38

[4] - خضر هالة محجوب ، المرجع السابق ، ص 113

[5] - ثروت عكاشة ، القيم الجمالية في العمارة الإسلامية ، دار الشروق، بيروت ،د،ط، 1994، ص 25

لموضوعاتهم وهو شبيه في ذلك بحركات الفن المعاصر كالفن التجريدي الذي بدا متأثراً بالفن الإسلامي في الجماليق الفنية. "[1]

ويذهب د.بركات محمد مراد إلى أنه يمكن تحديد دورين "أساسين للفن الإسلامي وهما: عبادة الله سبحانه وتعالى ونفع الأمة بالمساهمة في تحقيق احتياجاتها المادية والروحية فالمادية تمثلت في المعمار وغيره والروحية تمثلت في الاستمتاع بالجمال والراحة والاطمئنان والتوجه لإدراك الكمال الإلهي والتقرب إلي الله سبحانه وتعالى ."[2] وهكذا استعان الفنان المسلم بالفن للتعبير عن الحقائق والأسس التي احتواها القرآن الكريم بالعمل على التذكير بالله وبعظيم صنعه، لقد انفرد الفنانون المسلمون عن غيرهم بأن جعلوا العقل هو المعيار الأصيل في الفن حيث كانت قيمهم منطلقة من القيمة الأخلاقية الجمالية ويمثل هذا الموقف الغزالي حينما "اعتبر تذوق الجمال يكون بالحواس إذا كان بادياً في الأشكال والعلاقة فيما بينهما ويمكن تذوق الجمال بحاسة القلب إذا ارتبط بالقيم الأخلاقية والفضائل والوجدانيات وكذلك يمكن إدراكه بالعقل إذا ولدت المدركات لذة عقلية تدفعنا إلى استعمال القياس والتقويم."[3] فالفنان المسلم كان يعرف تماماً ما يفعل وما يقصد إذ كان يعتمد على التحليل والتفكيك والتفصيل والتحوير ليعبر تعبيراً لا يخرج عن صلب العقيدة الإسلامية لأن الفن ش ديد الاتصال بالدين يولد مثل العلم فلا فن بدون أخلاق حيث أبدع الفنان المسلم فناً ضمن إطار تعاليم الدين الإسلامي ويقول في هذا الشأن د.مصباحي جواد: " ففكرة التسامح والتعايش الاجتماعي من صلب العقيدة الدينية، طبعت الممارسات الفنية بميزة التحويط، أي تأطير العمل الفني بمسلمات العقيدة الذي مرتكزها الأساسي [التوحيد]."[4] إن الرقش العربي [الأرابيسك] هو فن تضمن مضمون روحي تجريدي وإن هذا التشكيل الفني الرائع لم يكن" مجرد تزيين مجاني بل تمثيل لملكوت الرب، فهو أية فنية وأية دينية لوقت واحد، ولطالما رأينا في هذا التمثيل تعبيراً عن العبادة بقدر ما رأينا فيه تعبير عن الإبداع، لقد تمثلت عبقرية العربي في مظاهر ثلاثة:الشعر،الخط،الرقش[الأرابيسك]."[5]

لقد أظهر الفن الإسلامي توافقاً بين الخط المكتوب وبين التشكيلات الزخرفية حيث أوجد الفنانون العرب من الخط العربي وأنواعه مجالاً خصباً لإ نشاء الزخرفة الهندسية أو النباتية وجعلت بطريقة تجريدية لتبعث المشاعر الجميلة والارتياح، حيث جعلت الزخارف تتوافق مع الكتابات الكوفية لتعبر عن

---

[1] - هذيل بسام زكارنة ، المرجع السابق ، ص 34

[2] - بركات محمد مراد ، المرجع السابق ، ص ص 183 ،4 18

[3] - أبوريان محمد علي ، المرجع السابق ، ص 29

[4] - مصباحي جواد ،[تذوق الفن الإسلامي من الناحية التقنية]، مجلة حراء/ ثقافة وفن ، العدد 04 سبتمبر2006، ص19

[5] - بركات محمد مراد ، المرجع السابق ، ص 154

أصالة الفن الإسلامي الذي كان يصبوا إلى تحقيق المفاهيم الجمالية اللانهائية . "إن الخط العربي بحكم أنه الشكل المنظور به للغة القرآن الكريم في ترسيخ فكرة التوحيد فقد جعل من الخط العربي [الكتابة] ركوب الحرف العربي كرسم للغة القرآن لتبليغ عبارات الشكر والتبجيل أو المدح والتذكير."[1]

فالتجريد في الفن الإسلامي مثل السمة الغالبة لهذا الفن وكان إبداعاً ينبع من التصور الإسلامي للوجود الذي يحتكم إلى مطلق قيمي أو حد لا شريك له هو الله سبحانه عز وجل الذي هو المبدع لهذا الكون والمتصف بالتنزيه والبعيد عن التشبيه لقد لجأ الفنان المسلم إلى توظيف الأشكال المرئية المدركة بعين البصر في أعماله الفنية لتكون رسالة تعبيرية عن جمال غير م ـرئي مـطلق غير نسـبي ويظهر ذلك في الابتعاد عن المنهج المحاكاتي، الفنان المسلم وسعياً منه الوصول إلى التعبير عن المضمون الروحي للعقيدة في شكل قيم بصرية يبدوا أنه كان ملماً بالرياضيات فلم يكن فنه معالجة تشكيلية إبداعية زخرفية بقدر ما كان يسعى إلى إبراز مضمون ر وحي وفكري ويقول د .زكي محمد حسن في كتابه [أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية]: " لم تعرف الكائنات الحية في التصوير الإسلامي تطوراً طبيعياً وسيراً في سبيل الإتقان وحسن تقليد الطبيعة، فظل المصورون المسلمون جامدين ومقيدين بأساليبهم القديمة يرمزون إلى ا لطبيعة وكأنهم لا يجسرون على تقليدها تقليداً أميناً خشية أن يكون في ذلك محاكاة لقدرة الخالق عز وجل."[2] ونفهم من هذا النص أن الفنـان المسلم تمكن بواسطـة التجريد أن يعبر عن أحاسيسه ومشاعره ويترجمها ويبسطها ويح ـــورها بطـــريفة تجريدية ليصل إلى المعنى الباطن في توظـــيفها فالاكـــتفاء بالتعبير عن الجـــوهر سهـــاق الفنان المسلم إلى التـعبير عن ما هو ثابت وباقي وأزلي وأبـــدي، إن الفنان المسلم قد ع ـــبر عن روح الإســـلام التي تنبع من التوحيد من خ ـــلال م ـــظاهر الفـــنون المتمثلة في ف ـــن الشعر، الخط العربي، الزخرفة، الفسيفساء، المنسوجات، الخزف.... كفكر وفلسفة تنبع من تعاليم الدين الحنيف، فلقد وظف الفنان المسلم الزخرفة وجعلها تذكر المشاهد بتلك القوى الخفية العليا وتبشر وتنبئ بلا نهائية الآخرة وترمي إلى تحديد إطار الحياة الدنيوية.

لقد برع المسلمون أكثر ما برعوا" في أربعة أشكال أولها التوريق المتشابك وثانيها التحوير وثالثها التلوين ورابعها الكتابة الخطية والتوريق المتشابك أو الرقش هو الفن الذي تجتمع فيه الزخرفة العربية."[3] إن الملامح الجمالية والفنية للفن الإسلامي إنبنت على التجريد الذي يمثل قمة الإب داع لدى الفنان المسلم والتي حددت دوافع الرغبة في إدراك المطلق والخروج من النسبي إلى الكلي من أجل

[1] - مصباحي جواد ، [تذوق الفن الإسلامي من الناحية التقنية] ، ص18

[2] - لعرج عبد العزيز ، المرجع السابق ، ص 06

[3] - بركات محمد مراد ،المرجع السابق ، ص 69

تحقيق وحدة تكاملية وتعددية ذات مغزى جمالي عبرت عنها مختلف الفنون الإسلامية ولعل هذه الفنون هدفت إلى تحقيق أسس ومبادئ لانهائية أوحت إليها الخطوط المتنوعة والألو ان الزاهية التي جمعت بين أصول الرؤية الفكرية والحسية التي وجهت إليها العقيدة الإسلامية للنظر في جمال زينة المخلوقات الموجودة في الكون، الفنان المسلم في عمله وإبداعه الفني ضمن عقيدة الإسلام المبنية على التوحيد لو يتجه إلى محاكاة الطبيعة وإنما جرد عناصرها وف ككها إلى عناصر أولية وأعاد ترتيبها وتركيبها من جديد في صياغة عبرت عن روحه وفكره وموقفه منها الذي يرمز إلى الاتصال بالعالم الأخروي ولهذا كان الفن الإسلامي بنظريته الحدسية [المباشرة] يتجه إلى محاولة الكشف عن الجوهر الخالد الذي يتجلى من خلال إلغاء الجوانب الح سية المزيفة والزائلة وغير مطلقة كما يظهر لنا الإبداع في الفن الإسلامي من خلال طريقة وأسلوب الفنان المسلم حيث لجأ إلى استخدام أسلوب التسطيح والتجريد والرمز الذي يرده الكثير من المفسرين إلى عقيدة التوحيد ويظهر ذلك من خلال الاعتماد على الشكل الواقعي مع تجريده ليعبر عن الكلي المطلق السرمدي الأبدي باعتباره مبدأ وحدة الوجود، وإذا كان الإسلام قد جمع بين المسلمين وحرص على جعلهم أمة واحدة تؤمن بإله واحد فلهذا كانت معظم فنونهم تمثل إبداعا عبر عن عقيدة التوحيد، وليس من الضروري أن يعبر المسلم مباشرة عن الإسلام والعقي دة بل يعبر عن حقائق جوهرية في الوجود تفاعل معها وأحس بها من منطلق إسلامي ."[1] فإذا قمنا بلستعراض الفنون الإسلامية التي طغى عليها أسلوب التجريد عند المسلمين "فقد فالتوريق هو الإجادة في استخدام الخطوط متعانقة ثم متجاورة متهامسة ومن الطبيعة يستمد الرقش العربي العناصر الأولى لفنه ومن ساق النبات أو أوراقه ثم بالخيال يتم تنظيم الشكل الزخرفي الهندسي الذي يرمز إلى نفس المسلم في تطلعها إلى الله."[2] لقد تجنب الفنان المسلم خداع النظر والمنظور باتجاهه إلى التسطيح، إن استعمال الفنان المسلم للألوان الذهبية والفضية بطريقة لا واقعية جعل الفن الإسلامي يتميز عن سابقيه من الفنون :" ذلك عن طريق استعمال اللون لأغراض غير اعتيادية كاستخدام اللون الذهبي وهو أكثر الألوان تجريداً كخلفية وكلون للسماء."[3]

فملأ الفراغ هي الخاصية التي حيرت علماء الجمال من حيث إنفراد الفن الإسلامي بهذه الصف ة، لقد أرجعها البعض إلى الفزع من الفراغ وأرجعها البعض الأخر محاولة محاربة إبليس ...إلخ والتفسير الأنسب لهذا حسب ما يراه د. بهنسي عفيف كان" هدفه إبراز الأشياء المرصوفة المرسومة وكأنها لحمة في هذا الكون الذي تتشابك فيه جميع العناصر انسجاما مطلقا ضمن نطاق ح ركة خالدة نابذة تصل

---

[1] - قطب محمد ، منهج الفن الإسلامي ، ص 96

[2] - المرجع نفسه ، ص 70

[3] - الحجازي محمد عبد الواحد ، المرجع السابق ، ص 166

مطلق الله بالكون غير المحدود ."[1] لقد ساهمت خاصية ملأ الفراغ في جعل الفن الإسلامي ينفرد بخصائص إبداعية ذات تعبير موحي ودال على عبقرية الفنان العربي حيث عمل الفنان المسلم في فنه الزخرفي على تغطية جميع السطوح حتى كاد يقضي على الف راغ قضاء تماماً وأعتقد أن اللجوء إلى ملأ الفراغ كان ذو ارتباط بالمنهج الإسلامي فالفراغ أمر لا وجود له في المصطلحات الإسلامية، إلا أن العامل الديني كان له أثره في تحديد هوية الفن الإسلامي "إن مهمة الفنان العربي هي التعبير عن الرسم بذاته والابتعاد عن مضاهاة الله في خلقه جعل الفنان العربي يستغني عن البعد الثالث في التصوير."[2] فالإسلام لم يمنع التصوير بل أراد المحافظة على الروح العربية "إن التصوير العربي اعتمد على المنظور الروحي الذي لا يرى من خلال عين الإنسان بل من خلال عين الله وأما الظل فقد يكون موجود في التص وير الفني ولكن إن وجد فهو لا يخضع لوحدة المصدر الضوئي كالظل في التصوير العربي بل إن مصدر النور متغير فهو نور إلهي وليس نور الشمس."[3]

لقد أظهرت الفنون الإسلامية مكانة جد رفيعة للفنانون المسلمون في مجال الإبداع وإن مضمون العمل الفني الإسلامي هو خلاصة ما تخي له وما شعر به الفنان المسلم فاستعمل الخطوط والألوان والأشكال التي تتلاءم مع إحساسه وحدسه الفني . إن الفن الإسلامي بناء على اعتماد على أسلوب التجريد" استطاع أن يبلغ مبلغ تصوير الحال ويظهر من خلال الأشكال الحيوانية المركبة أو الخرافية مستعيناً في ذلك كله على الخيال ومستمداً مبادئ فنه من الآية القرآنية قوله عز وجل " ويخلق ما لا تعلمون."[4] فالفنان العربي فيما يقول دبهنسي عفيف : " كان في رسمه يسعى إلى تجاوز عالم الشهادة للوصول إلى عالم الغيب فعندما يرسم شكلاً كان يسعى إلى إسقاط حدسه وليس السعي إلى محاكاة الطبيعة."[5] ويرى بعض الباحثين في الرقش الهندسي الإسلامي الذي يغلب عليه طابع الحصانة والحساب [الخيط] عمل هندسي محض لكنه في الحقيقة يحمل معنى ومضموناً وما الطابع التجريدي فيه إلا لكي يكون الشكل مطلقاً مطابقاً للمفهوم المطلق الذي تضمنه إذ هو يعتمد على الحدس المجرد من جميع المعطيات الحية والبعيدة عن العقل الرياضي المبني في الظاهر على العلاقات الحسابية وهو في الواقع سعي وراء فكرة جوهرية هي فكرة الله الأحد فالنقطة المركزية هي الجوهر الذي يصدر الأشياء كلها وإليه ترجع الأشياء ."[6] هذه الخاصية نجدها عامة في الفن الإسلامي ونؤكد هنا أن الفنان المسلم

---

[1] - بهنسي عفيف ، جمالية الفن العربي ، ص ص 41،42

[2] - المرجع نفسه ، ص 38

[3] - المرجع نفسه ، ص 39

[4] - هذيل بسام زكارنة ، المرجع السابق، ص 35

[5] - بهنسي عفيف، المرجع نفسه ، ص68

[6] - ياسين عبد الناصر، المرجع السابق ، ص 109

سلك في رسمه الطريقة المنافية للطبيعة إلى اللاطبيعة في فنه ، فكان إخراجه لها إخراجا جديداً، بحيث سيطر التجريد على هذا الفن، إن اعتقاد الفنان المسلم بوجود الله وبقوته وعظمته ورحمته جعله يبدع فناً يتوافق مع هذه الرؤية حيث جعل الله هو مركز الكون الذي أوحت إلى ذلك الأشكال الهندسية .فالفن الإسلامي امتاز كفن أنقى من الفنون من جهة ومن خلال صورة التعبير عن الحضارة الإسلامية من جهة أخرى، إن المشاركة في المتعة الروحية ضرورة إلزامية تضمنها الفن الإسلامي ومما لاشك فيه أن الفنان المسلم بحسه المرهف للجمال وتشوقه للإبداع أراد أن يبتكر أشكالاً جديدة معبرا بصدق عن إيمانه الراسخ بالله عز وجل، إن البدء باستخدام المحسوسات والأشياء وتنظيمها في بناء فني يعبر عن مضمون تجريدي أراد بها الفنان المسلم أن ينقل المتلق ي إلى المبدع الأول لهذه الأشياء ويظهر لنا إبداع ال فنان المسلم في استخدام هذه العناصر الحسية المستوحاة من الطبيعة هو أن الفنان المسلم عرف كيف يوظفها ويبتكر صياغات جديدة لها حيث حور هذه الأشكال لتعطي الحركة الدائمة ففي الزخارف النباتية ولاسيما اللولبية نجدها عبرت عن حركة بديعة طغى عليها التكرار وهو شبيه بتع اقب الليل والنهار. إن الفنان المسلم وفي فنه الزخرفي تمكن من إنتاج أشكال زخرفية نباتية جديدة بشكل مغاير لمثيلاتها من الزخارف النباتية الطبيعية التي أثرت على الفنانين الآخرين حيث لقيت إقبالاً واسعاً وأخذت هذه الزخارف ووظفتها أمم أخرى لتعبر عن اندهاشها و اتجاهها. إن القيمة الجوهرية التي قدمها التجريد للفن الإسلامي تظهر في كونه أنبنى على مبادئ وأفكار دينية ثابتة عبر لغة رمزية أوحت في معظمها إلى التعبير عن تجاوز ما يرى بالبصر إلى ما لا يدرك إلا بعين بصيرة القلب، " فالفنان المسلم يخضع إبداعاته دائماً للقناعة الدينية بالتركيز والتدليل وإثبات أبدية وسرميدية، الوجود الإلهي الواحد الأحد مبتعداً عن فكرة مضاهاة الخالق في الخلق مقترباً إليه من خلال تواصلية الخط وعدم انقطاعه كيفما كان منحنياً الزخارف" النباتية، الزخارف الهندسية ."[1] الفن الإسلامي كانت " غايته المثلى هي التدرج من مقام النفس إلى مقام القدس والتدرج هو محاولة إدراك العالم اللامتناهي ولهذا العمل الفني في الإسلام مشروط أساساً بالله سبحانه وتعالى وهو نوع من العبادة الإيجابية لها مراتب ومدارج ."[2] والخلاصة أن المسلمين تمكنوا من الإبداع في فنونهم وتقديم رؤية جمالي ة إقترنت بالدين الإسلامي وأنبنت على أفكار فلسفية ذات طابع أخلاقي واجتماعي، لقد حرص الفنان المسلم في مختلف فنونه على ابتكار إبداعات تتلاءم مع الرؤية العامة الدينية الإسلامية، لقد عمل الفنان المسلم على إبراز جمالين هما جمال ظاهر وجمال باطن فمثلاً:"المسجد كمعمار صمم للصلاة والقبة حل هندسي لإيجاد الفضاء الواسع والأرابيسك عنصر تكسيه تزيني فهذا جمال ظاهر وظيفته دنيوية أما باطنها أخروي تعبدي : فجمالية عمارة المسجد

[1] - مصباحي جواد ، [تذوق الفن الإسلامي من الناحية التقنية] ص18

[2] - بوعرفة عبد القادر ، [منطلقات الفن الإسلامي] ، ص 22

تحيل إلى الإحساس بالسكينة الروحية والتأمل في القبة يدفعك للتفكير في الملكوت الأعلى، والزخارف النباتية بلطفها وبلينها وانسيابها رحمة والزخارف الهندسية بيبسها وقوتها : حق ورهبة والخط بالجمع بين الانسيابية والقوة:حكمة."[1] فالفن الإسلامي بإبداعاته المختلفة قد نتج عن الوحدانية في العقيدة العربية الإسلامية فكان هدف الفنان هو دائمً التعبير عنها وعن الوج ـــود الحقيقي المطلق والأبدي، لقد اعتمد الفنانون المسلمون على مبدأ تحويل الخسيس إلى نفيس"هذه الطريقة أبدعها الفنان المسلم ليحقق الموازنة بين اتجاه العقيدة الذي يرغب بالتقشف والتوسط في أمور الحياة وبين إمكانيات المجتمع الاقتصادية التي تحسنت في عصور إسلامية عديدة فظهر استخدام الخامات الرخيصة في عمل فني تنافس بجمالها الذهب والفضة."[2] إن اللاطبيعة أو التجريد في الفن الإسلامي خاصية أكيدة من خواصـه إنفرد بهـا لوحده عكس المدارس الأخرى التي عرفت التجريد كنزعة عارضة تظهر وتختفي فلقد ظل التجريد في الفن الإسلامي لازمة تلازمه وتلازم الحضارة الإسلامية في معظم منشآتها وإبداعاتها فالفن الإسلامي فن معترف به لأنه حمل مضمون تجريدي روحه العقيدة الإسلامية إن الروح التجريدية التي سيطرت على الفن الإسلامي وغلبت على معظم فنونه قد جعلت له قيمة جمالية وفلسفية بالغة الأهمية فهي تظهر إلى حد بـواعة الفنان المسلم على إبداعه وقدرته في التعبير التي لم تخرج في الغالب عن التعبير على جوهر العقيدة الإسلامية المبنية على التوحيد، لقد ظل موضوع الفن الإسلامي في أساسه يعبر عن ما هو غيبي وروحي إنه التعبير عن الكون وجوهره المتمثل في الله بطريقة مجردة بعيدة كل البعد عن التجسيد ولهذا انصبت إبداعات المسلمين على الجمال الباطن [المجرد] الذي لا تدركه إلا العقول المشبعة بنزعة إيمانية خالصة لله عز وجل، قال أحد الفلاسفة الغربيين المنصفين للفن الإسلامي : شريستي "ظلت أوربا نحو ألف سنة تنظر إلى الفن الإسلامي كأنه أعجوبة من الأعاجيب."[3] إن منطلق الفن الإسلامي كان ولا يزال يصبوا إلى تحقيق عقيدة التوحيد التي جعلت الفن الإسلامي يظهر إبداعاً لم تعرفه باقي الفنون الأخرى حيث قدم الفن الإسلامي صورة رمزية عن العالم الإلهي الذي لا يرى بعين البصر بل يدرك بالقلب بالإضافة إلى ما قلناه ن ضيف حقيقة أخرى هي أن الفنان المسلم تأثر بالقرآن الكريم وبالسنة النبوية وأنتج فناً يتلاءم مع جوهر العقيدة الإسلامية فاتجه إلى محاولة جعل الكلمات الشعرية والكتابات الخطية والتكوينات الزخرفة تعبير عن شكر الخالق وتسبيح بعظمته، ويرى في هذا الشأن الدكتور عمارة م حمد:"أن القرآن الكريم ومن خلال آياته ذات الجماليات الفنية الإبداعية والتي تتحـول إلى التمثيـل بالصـــورة المحسوســة ينمي إبداعهــا الحاســة الفنيــة للمتدبريـن والمتفكرين."[4] لم يلتزم الفنان

---

[1] - مصباحي جواد، [التكرار والتماثل في الفنون الزخرفية الإسلامية]،مجلة حراء،العدد 08 تاريخ سبتمبر 2007 ثقافة وفن ،ص 26

[2] - هذيل بسام زكارنة، المرجع السابق ، ص 35

[3] - علوان عبد اله ناصح ، تربية الأولاد ، دار الشهاب ، باتنة ، الطبعة الأولى ، دون تاريخ ، ص 253

[4] - عمارة محمد ، معالم المنهج الإسلامي ، ص116

المسلم في رسمه بقواعد الفن المتمثلة في حدود اللوحة وغيرها بل جعل رسمه غير محدود ليعبر عن فكرة الخلود والأبدية والسرمدية لله عز وجل وهذا إبداع أخر لم يسبق الفنون الأخرى إلى معرفته ولو تمعنا في الزخرفة العربية لوجدناها حققت من خلال تتابعها وتشابكها وتعانقها وتناظرها وتجاورها بعداً روحياً يدل لما فوق المادة من الاستمرارية اللامحدودة، فالتكرار الذي طغى فيها وفي غيرها من الفنون كان يدل على الحركة الموحية بالحقيقة الإلهية، لذلك قيل في شأنها "ظلت الزخرفة العربية هي الميسم الأصيل في سفر الفن والجمال والتشكيل العربي وإن ما يؤخذ عليها من رتابة ذائبة ومملة تختزل الأشكال المعقدة لتصبح أشكالاً لا يعدو أن يكون إضافة أخرى في مديحها لأن رتابتها هي عمق أصالتها من حيث التميز أنها رتابة متحركة متكررة وليست ثابتة ميتة فهي منسجمة مع الروح العربية من حيث الرصانة والقدرة على التجريد."[1] إن معظم الفنون الإسلامية لم يكن التكرار المستخدم فيها تكراراً مملاً ولا رتيبا بل تكرار يرغم المشاهد على إدراك طريقة التوافق بين الشكل والمضمون الذي يعبر في نهاية المطاف عن تمجيد وتقديس الجلال الإلهي فالله هو خالق كل شيء فلا شيء خلق بالصدفة أو بالخطأ بل كل شيء خلق بتدبير إلهي، فالفن الإسلامي ولاسيما الزخرفة ق د تضمن دعوة إلى العبادة والتوحيد ومعرفة الخالق صاحب الجلال والجمال المطلق ولعل هذا يظهر في سعي الفنان المسلم إلى التعبير عن المطلق[المثل الأعلى] الذي هو الحق {الله} شأنه شأن الصوفي الذي يعمل على المجاهدة لإدراك الحق والاندماج به، فالناظر إلى الزخرفة العربية يشد انتباهه أمرين الأول شمولية الموضوع والثاني انجذابه إلى الكل قبل الجزء كما يظهر له مكافحة الفراغ ونبذ العدم من خلال اختزال الأشكال المعقدة لتصبح أشكالاً مبسطة عبر التجريد فيتحول على إثر ذلك الطبيعي إلى هندسي ليعبر كل ذلك عن رموز ودلالات شعورية ذات ص بغة إشعاعية تعبر عن الفكرة الإلهية، إن إبداع العرب المسلمين في الفن الإسلامي كان أكثر ثراءً وعطاءً وتعبيراً أظهر طريقة تعاملهم مع الحياة والطبيعة والإنسان . فالفنان المسلم عمل على تحويل القيم الجمالية المجردة إلى عمل وإنتاج قدرات وطاقات تخدم الجانب العقائدي المبني في جوهره على التوحيد أو أنها نبعث من العقيدة الإسلامية والفكر والفلسفة العربية بدليل أن ما أنجزه الفنان المسلم كرس فيه فكرة اللانهائية بالاعتماد على تحريك الأشكال فالفن الإسلامي ابتعد عن التشخيص واتجه إلى التجريد ليفتح فرصة التأمل الصوفي[الحدسي] وينأى عن محاكاة الطبيعة كل هذا بدى واضحا في التكرار وهو مظهر من مظاهر الوجد الصوفي الذي أراد بأعماله تحقيق البعد الإيماني القائم على التوحيد، ولو عدنا إلى الخط العربي كمعطى عربي صرف لوجدناه انفرد بالصيغة والشكل والدلالة عقلياً فالخط العربي كمعطى ت شكيلي للكلمة أدى دوراً جمالياً بالغ الأهمية كونه مثل

[1] - بخوش الصادق، المرجع السابق ، ص 81

حركة كلية وليست جزئية لقد جعل الفنان المسلم من الخط يحقق جمالية تنشد الكمال والتوحيد لتقترب بالجمال العلوي المطلق

وقيل في هذا الشأن :" فتلاحظ ما يبرر التكامل بين صورة المشهد التشكيلي الجمالي وحالة السابح في وجد الحب الإلهي من المتصوفة فإذا كان الأول مشهداً دالاً على هذه الحالة جاهزاً بتكويناته موحياً بأبعاده ومعطياته فالثاني ينشد بحدسه مشهداً يتساوق فيه الجمال المفارق مع رغبة الوصول إلى الانسجام التام مع الذات العلوية ومن ثم فإن كليهما ينطلق من المتيقن إ لى المتجرد."[1] فالصوفي المؤمن انطلق من إنكار ذاته وسعى إلى الاتصال المستمر بالمطلق، ولعل هذا يتأكد في الزخرفة العربية الإسلامية التي" عبرت عن البقاء والاستمرارية أو الدوام و الخلود وهذا كله يرتبط بالحق عز وجل كما يرتبط بالغيب المجرد لا الوجود المجسم فالزخرفة فن أسقط مفهوم الزمان و المكان."[2] القيمة الجوهرية الكامنة في الفن الإسلامي هي التجريد الذي صاحبه وجعل الفنان المسلم يطل بفنه من خلاله بفلسفية جمالية تشمل الإنسان والكون و تستوعب رؤيته الإسلامية ويحول ما فهمه من قيم إلى لغة فنية تجمع بين الغيب و الوجود وبين التجريدي والحسي فالفنان المسلم أراد أن يحاكي الطبيعة بروحها و جوهرها لا بأشكالها المتغيرة ونتيجة لهذا الحس الأخلاقي جعل مقياس الأشياء روحي وجداني ومن هنا عمل على تجريد الأشياء من ماديتها بتفكيكها إلى عناصر أولية ثم إعادة بنائها من جديد وفق نظرة فلس ـــفية جـــمالية باطنية جـــاعلا إدراكـــها يعتـمد على القلب ونور البصيرة قال الغزالي : "الصورة الباطنة لا تدرك إلا بالقلب و نور البصيرة ."[3]

مقارنة بين التجريد في الفن الإسلامي والتجريد في الفن الغربي:

لست أريد في هذا المبحث أن أدرس مفهوم التجريد كمصطلح متداول في الفنين بل أريد أن أقف على معنى أسلوب التجريد في كل فن وسأحاول أن أوازن بينهما من خلال مواطن الإختلاف والتشابه، و التداخل وبمقارنة بسيطة ندرك أن التجريد في الفن الإسلامي يختلف إلى حد ما عن التجريد في الفن الغربي.

إن التجريد في الفن الإسلامي يتجه إلى الكشف عن الجوهر الخالد [الكوني] المتصل الذي لا يقبل الانقسام والتجزيء كما أن الدافع الذي دفع الفنان المسلم إلى نقل الصورة الإلهية والتعبير عنها يختلف عنه في الفن الغربي، فالفنان التجريدي الأوروبي حاول التحرر من قوالب الحياة الآلية الجامدة فأنطلق

---

[1] - بخوش الصادق ، المرجع السابق ، ص 74

[2] - الصايغ سمير، الفن الإسلامي قراءة تأملية ، دار المعرفة ، بيروت ، لبنان، د ط ، 1980 ، ص 77

[3] - الغزالي أبو حامد ، أحياء علوم الدين ، ج4 ، دار المعرفة ، بيروت ، لبنان . 1982 ، ص303

إلى أفاق اللامعقول بينما الفنان التجريدي المسلم اعتمد على رؤية روحية للأشياء بمعنى رؤيتها في شكلها النوعي وليس في شكلها الكمي كما أن الدارسون المتخصصون في دراسة فنون الفن الإسلامي أفضت دراستهم إلى أن هذا الفن قائم على التجريد لكن هذا التجريد يختلف تماماً عن م فهومه في الفن الغربي فالنزعة التجريدية في الفن الغربي وعلى لسان د .هالة محجوب خضر :"ظهرت هذه النزعة بالصدفة حيث جعلت الرسام يعتقد أنه يكفي أن تثير فينا اللوحة الإعجاب بأشكالها وألوانها وكانت تهدف إلى التعبير عن الشكل النقي البعيد كل البعد عن التفاصيل المحسوسة وهو لا ينتمي بأي صلة إلى الواقع المنظور فهم يرفضون الواقع."[1] ويتضح من هذا أن الفن الغربي لا صلة تربطه بالواقع أو الموضوع الخارجي بل اعتمد على الاستفادة من عناصر طبيعيه واستغلالها لإحداث قيم جمالية، ولعل هذا ما يؤكده د.محمد علي أيوريان : " أن التجريديون يرون أن الفن ليست له صلة بالموضوع الخارجي بل هو استخدام عناصر طبيعية يمكن التعرف عليها، فالإيقاع في الخط واللون يجب أن يعبر فقط عن المشاعر الجمالية للفنان بصورة تشبه ما يحدث في الموسيقى ."[2] فحين نتتبع هذا الرأي ونتفحصه نجد اختلافا واضحاً بين مفهو م التجريد في الفن الغربي والفن الإسلامي ويؤكد في هذا السياق د .الشامي صالح أحمد في كتابه [الفن الإسلامي التزام وإبداع]: "أن الفن الغربي استعمل التجريد بمعنى لا وجود له في الفن الإسلامي فالتجريد في الفن الإسلامي أخذ أحد المعنيين:

أ- إنما يعني خلو الموضوع من التشخيص أي رسوم الأشخاص فيه وعلى هذا تكون كلمة تجريدي في مقابل كلمة تشخيصي.

ب- إنه يعني توخي عدم التباين بين أفراد النوع الواحد والخروج من الكثرة إلى النموذج فترسم مثلاً ورقة الشجر بحيث لا تمثل ورقة نبات بعينها بل تشير إلى شكل الورقة، دون أن يكون في الط بيعة ما يماثلها."[3] إن الفنان المسلم كان يسعى في فنه إلى تحويل القيم الجمالية المجردة إلى ميدان عمل لينتج منه فناً يخدم الإنسان في حياته اليومية ويعبر من خلاله عن جوهر العقيدة الإسلامية ليكرس مبدأ {لا إله إلا الله} أي لا معبود حقيقي إلا الله عز وجل، فالفنان المسلم عند ما كان يرسم شكلاً ما سواء كان زخرفة أو كتابة خطية أو فسيفساء أو توضيحية كالذي رسمه الواسطي في كتاب [مقامات الحريري] فنجده لم يهدف في فنه هذا إلى توخي الدقة أو المحاكاة بل هدف إلى غاية هي إسقاط حدسه العام على عالم غير محدود ليست له أجزاء تفصل بين وحداته ليصل في الأخير إلى ترميز الواقع بتحويل الفكر إلى إشارة ورمز، ولعل هذا ما يعبر عنه د .بهنسي عفيف في مقال نشره تحت عنوان أساليب التجريد في الفن

[1] - خضر محجوب هالة ، المرجع السابق ، ص 140

[2] - أيوريان محمد علي ، المرجع السابق ، ص 211

[3] - الشامي صالح أحمد ، الفن الإسلامي إلتزام وإبتداع ، دار القلم ،دمشق ،سوريا ، الطبعة الأولى ، 1990، ص 241

الإسلامي يقول فيه :" كان هدف الفنان العربي دائما الاندماج الكلي في موضوعه ولم يكن هدفه نقل الموضوع القائم في العالم الخارجي فلم يكن من شأنه أن يؤكد انفصال الأشياء في ذاتها وهو المؤمن بوحدة الوجود، بل كان دوره يكمن في السعي عن طريق الفن إلى إلغاء الطبيعة المستقلة عنه [....] على عكس بعض اتجاهات التجريد في الفن الحديث التي تقوم على أسس مكانية ساكنة وجامدة."[1]

ففي العصر الحديث كما يرى د .الشامي صالح أحمد كثرت " النزاعات الفنية وفي هذه الكثرة اختلطت الأمور نتيجة تعدد أسماء المدرسة الواحدة وقد أدى هذا الأمر إلى سقوط تحديد هوية الكثير من اللوحات وبيان وتحديد المدرسة التي تنتمي إليها ."[2] فالفن الإسلامي في مبدئه ونشأته انطلق من اعتبار الإنسان كائن يرمز للجمال و إن تعددت الفنون التي مارسها المسلمون والتي كتب فيها فلاسفة كالفارابي أو التوحيدي وغيرهم تدل على أن هناك اهتمام خاص للمسلمين بالفنون فلقد استلهم المسلمون من الجمال الذي تحدث عنه القرآن الكريم والرسول، أما الفن الغربي إنبنى في نظرته للجمال من تعاليم دينية أفرزها العهد المسيحي فقد اعتمد الفنان الأوروبي وقت ذاك على التحوير و التجريد لبعض العناصر الزخرفية وذلك وفق تلك التعاليم حيث استخدمت ألوان قوس قزح لإبراز العمق و البعد الثالث حيث كانت الموضوعات الدينية رائجة في الكنائس أما الفنان المسلم انسجم بفنه مع العقيدة التوحيدية التي تحذر من رسم الكائنات الحية خشية مضاهاة الله في خلقه. كما أن التجريد في الفن الحديث قصد التعبير عن اللاشيء واعتمد على مبدأ العبث بالموضوع، ولهذا فـالتجريد في الفن الغربي يختلف عن التجريد في الفن الإسلام ي لأن "التجريد في الفن الإسلامي مطلق لانهائي غير مقيد بأبعاد الرؤية البصرية للموضوعات الطبيعية،كما أنه ليس تجريداً هيولياً أو عبثياً بل هو تجريد تحكمه قوانين الإيقاع الرياضية تلك القوانين التي تعبر عن الجوهر الأساس للإيقاعات الفلكية "[3]

لقد كان المنطلق العا م عند الفنان العربي هو تحقيق المثل الأعلى في فنه المتمثل في التعبير عن الحق الذي هو الجوهر الإلهي فإذا كان الصوفي عن طريق المجاهدة سعي إلى إدراك الجوهر الإلهي عن طريق الاندماج الكلي [الحلول] فإن هذا ما حاول الفنان المسلم تحقيقه بتعبيره الفني، مجتهدا في ذلك،إن الفن الإسلامي حسب رأي د.الشامي صالح أحمد فن ملتزم "والالتزام يعني تجنب ما فيه مضاهاة لخلق الله ومن ذلك تجنب المحاكاة والبعد عن تصوير الشخوص إنسانية كانت أم حيوانية."[4]

---

[1] - بهنسي عفيف،أساليب التجريد في الفن الإسلامي . alalamy.hooxs.com/t13053-topic

[2] - الشامي صالح أحمد ، الفن الإسلامي إلتزام وإبتداع، ص120

[3] - الحجازي محمد عبد الواحد ، المرجع السابق ، ص 170

[4] - الشامي صالح أحمد ، الفن الإسلامي إلتزام وإبتداع ، ص 272

إن الفنان العربي أسس فنه على الحدس القائم على تمجيد الله وهذا مالا نجده في الفن الغربي الذي لم يرتبط فنه بالتعبير عن الحقيقة الإلهية فالنزعة التجريدية التي سادت في الفن الغربي لم تكن مبنية على الابتعاد عن مضاهاة الله في خلقه فالفن الغربي تأسس على مبدأ البحث العقلي لإيجاد أنماط وتراكيب تخضع لنظام رياضي في تنسيق العلاقات بين الأشكال تنسيقاً تمت فيه مراعاة توازن الأجسام وتشابك الخطوط والإيقاع الحسي وفي توزيع الألوان ولعل هذا ما ظهر في التجريد الهندسي كما تأسس الفن العربي على المجاهدة العاطفية ومحاولة إيجاد حلول ومعادلات مستعارة تربطها علاقة المشابهة لإعادة الأشخاص إلى عالمها الأول الفسيح عالم اللامرئيات ولاشك أن هذا ظهر في الفن الجبري، بل الأكثر من ذلك أن ما رسمه كاندنيسكي وغيره من الفنانون يظهر لنا التأثر البالغ بالفن الإسلامي واللجوء إلى استخدام الخطوط والأشكال التي لا مدلول لها كدليل على هذا التأثر، إن البعد عن محاكاة الطبيعة في الفن الإسلامي يختلف مدلوله عن الفن التجريدي الغربي " فالبعد عن محاكاة الطبيعة في الفن الإسلامي سببه عزوف الفنان المسلم نهائياً عن النقل عن الطبيعة واتجه إلى التصميم الهندسي في الطبيعة التي اختارها للتصوير ويكون ذلك بتناول الشجرة أو الزهرة المرسومة بطريقة مؤسلبة تخالف طبيعتها وبتكرارها بصورة لا نهائية ."[1] إن الفن الغربي [التجريدي] انطلق من إعادة نشر الفن الإغريقي والروماني وخاصة بعد سيطرت رجال الكنيسة على جل جوانب الحياة ومن هنا تأسس على هاذين الفنين ،عكس الفن الإسلامي الذي تأسس على القرآن والسنة النبوية وأراء الفلاسفة و المتصوفة المسلمين. "الفن الإسلامي ابتعد عن التجسيم وتوجه إلى التسطيح واستعمال الفن الغربي لمصطلح التجريد كان بمعنى لا وجود له، في الفن الإسلامي."[2] ، ويضيف في السياق نفسه أن مرجع التجريد في الفن الإسلامي هو "باعث واحد،إنه التزام الفنان المسلم بالبعد عن مضاهاة خلق الله تعالى،الأمر الذي ورد النهي عنه واضحاً وصريحا في الأحاديث الشريفة واجتهادات الفقهاء."[3]

فالفنان العربي في فنه كان يحاول أن يحقق مبدأ الاتصال بالله وهذا ما لا نجده في الفن الغربي الذي كان في معظمه تعبير عن قيم ذاتية ترتبط بشخصية الفنان وأهواءه وميوله.

إن التجريد في الفن الإسلامي وحسب اعتقاد د.الشامي صالح أحمد : " كان التزاما من الفنان العارف لما يريد والقاصد له والذي كان على رضوخ تام لعقيدته الإسلامية."[4] وهذا الالتزام الذي يقصده د، الشامي لم يكن هو التعبير عن الله لأن الفنان المسلم لم يكن جاهلاً لله فلم يحتاج إلى فن ليتعرف من

---

[1] - المرجع نفسه ، ص 165

[2] - الشامي صالح أحمد ، المرجع السابق ، ص 240

[3] - المرجع نفسه، ص166

[4] - المرجع نفسه ، ص244

خلاله على الله، وبهذا يتضح لنا أن القاعدة التي إنبنى عليها الفن الإسلامي لم تكن هي القاعدة نفسها التي انطلق منها الفن الغربي والأسباب التي دفعت إلى التجريد في كلا الفنين لم تكن واحدة، ولعل من أسباب النزعة التجريدية في الفن الغربي:"هو ذلك التقدم الكبير الذي أحرزته العلوم الطبيعية عند استخدامها للمناهج الرياضية فقد أصبحت الرموز الرياضية أداة دقيقة لتقدم البحث ولم يعد العلم يعتمد على الرؤية الحسية والإدراك المباشر للواقع بقدر ما يعتمد على تفسير الرموز والمؤشرات التي قامت بمهمة ترجمة المدركات الحسية في لغة رمزية دقيقة."[1] هذا من جهة ومن جهة أخرى فلو رجعنا إلى مدلول الخطوط العربية والزخرفة الإسلامية نجده لم يكن هو نفسه المدلول في الفن الغربي . فالكتابة كان"لها معنى عند المسلمين في حين لم يكن لها معنى مفهوم لدى الغرب فلقد شاعت في إيطاليا زخرفة الثياب بالخط العربي وهذا ما يدل على رواج المنسوجات العربية المزخرفة والمطرزة بالخط العربي في إيطاليا في عصر النهضة."[2] ولعل هذا يكشف لنا مدى التأثر بالفن الإسلامي أما استخدام الغرب للكتابة العربية كان من أجل التزيين والتجميل بينما في ا لفن الإسلامي نجد أن الفنان المسلم أركب الحرف العربي مدلولاً خاصاً وهناك من يرون أن نشأة الفن التجريدي العربي:" يعود إلى الفنان فاسيلي كاندنيسكي الذي اكتشفه في ثوب امرأة غراه إلى انسجام ألوانه التي انتشرت من فوقه على شكل غير معروف مما جعله يفكر في الاستغناء عن استخدام الأشكال الطبيعية في لوحاته ."[3] وهذا الرأي يؤخذ بحذر لأنه لا يكفي لتفسير التجريد في الفن الغربي. وسنبين هذا فيما سيأتي.

والواقع أن الفن الإسلامي انطلق من مبدأ جمال التوحيد بينما في الفن الغربي هو السعي إلى تحقيق الجمال المحض فالفنان العربي في فنه كان يحاول تحقيق مبدأ الاتصال بالله وهذا ما لا نجده في الفن الغربي الذي كان في معظمه تعبير عن قيم ذاتية ترتبط إلى حد كبير بشخصية الفنان.

كما أن الفن التجريدي الحديث لم يكن ابتكاراً من طرف الغرب فجل المصادر تعترف بأن عدد من الفنانين الأوروبيين أمثال " بول كلي وغيره قد قاموا بزيارة إلى المغرب ومصر حيث تأثر بول كلي بنماذج الخطوط العربية ونقلها في أعماله الفنية ذات الطابع التجريدي ولوحته [بوابة مسجد] دليل على هذا التأثر القوي لهذا الفنان وآخرين مثل [ماكيه] و[مواليه]."[4] كما أن هناك تأثير بدى واضحاً للحضارة العربية على فنون أوروبا منذ عصر الفتوحات "وكان لدولة الأندلس دور مهم في نقل حضارة العرب إلى أوروبا إذا أسس العرب فيها تقاليد حضارية راسخة في شتى أوجه الإبداع والعمارة والفنون،الخط،

---

[1] - طارق مراد ، المرجع السابق ، ص 140

[2] - جودي محمد حسين ،إبتكارات العرب في الفنون وأثرها في الفن الأوربي في القرون الوسطى ، ص 43

[3] - طارق مراد ، المرجع نفسه ، ص44

[4] - الألوسي عادل ، المرجع السابق ، ص 78

الزخرفة الصناعة .... الخ وقد نسخ الأوربيون على منوال التقاليد الفنية الإسلامية ف ي الأندلس نماذج عديدة من فنونهم وصناعتهم وآدابهم."[1]

ويبين لنا هذا النص مدى تأثر الأوربيون بفن الرسم العربي الذي سمي بفن التصوير الإسلامي الذي انفرد بخصائص مميزة، ويذكر لنا د، الشامي صالح أحمد في كتابه [الظاهرة الجمالية في الإسلام] أن التجريديون في الفن الحديث وأتباعهم قد "اكتفوا في تصويرهم بالتعبير عن الجمال بالتأليف اللوني والتأثير به على الملتقى " فالتجريدية مدرسة قلبت موازين الفن رأساً على عقب فهي تعنى بالشكل لوناً وخطاً ولا تهتم بالموضوع أبداً فقد استغنت عنه نهائياً، وهكذا تحرر الفن من الموضوع وأصبح الشكل كل شيء سواء كان يعني شيئاً أم لا يعني شيئاً ."[2] ، ولأؤكد هذا ارتأيت أن أستشهد بأعمال فنانين اثنين من أبرز رواد المدرسة التجريدية التي مثلت الفن التجريدي الغربي حيث بدا لي أنهما يساعدان في فهم معنى التجريد في الفن الإسلامي والفن الغربي وهما فاسيل كاندينسكي وموندريان.

إن التجريدية اللونية تزعمها المصور الروسي فاسيل كاندينسكي الذي انطلق من محاولة جعل الموسيقى المثل الأعلى في فنه وقد مثل بهذا "الفن التجريد اللاشكلي وكان يسعى بهذه النزعة إلى الارتقاء بالتصوير إلى مستوى الموسيقى، كان يهدف إلى خلق حرية كاملة مثلما تفعله الموسيقى ."[3] أما التجـريدية الهندسية فتزعمها المصور الهولندي، موندريان وكازيمير مالفيتش واعتمدت هذه النزعة على التركيز على الأشكال الهندسية ولقد لجأ أصحاب هذه النزعة إلى استخدام الأشكال الهندسية وذلك للتخلص من القلق والخوف والغ موض الذي يوجد حولهم في الطبيعة ولهذا استخدموا خطوط هندسية قوية تدل على سيطرة الفنان على الفراغ والموت، وكان رائد هذا الاتجاه الفنان الهولندي [بيث موندريان] وكان يقول" إننا نسعى وراء جمالية جديدة محضة، خطوط , ألوان محضة ذلك لأن العلاقات المحضة هي وحدها القاد رة على الوصول إلى الجمال المحض ."[4] إن تجريدية موندريان حاولت أن تبحث عن القوانين الثابتة التي يرتكز عليها الواقع الطبيعي المادي وهو يرى:" أن الفنان يجب أن يستعيد بناء هذه القوانين في أعماله الفنية فيما لها من هدف شمولي وعالمـ ي لتحقيق تجربة فنية تتسم

---

[1] - الألوسي عادل ، المرجع السابق ، ص 73

[2] - الشامي صالح أحمد ، الظاهرة الجمالية في الإسلام ، ص 99

[3] - خضر محجوب هالة ، المرجع السابق ، ص 140

[4] - خضر محجوب هالة ، المرجع السابق ، ص 141

باللاشخصية وتتمسك بالمطلق وأنه يتوجه إلى البحث في الهيكل الداخلي للشكل الجمالي والابتعاد عن كل ما يربط اللون والشكل بأي تبعية موضوعية."[1]

إن الفن التجريدي بصفة عامة قد اكتسب أنصاراً وأتباعاً ومؤيدين بصورة سريعة ولهذا عندما " تكلم كاندنيسكي عن الضرورات الد اخلية للفن كان يهدف إلى الضرورة التي توجب على الرؤية الفنية ألا تقف عند القشور وأن يكون المظهر الخارجي للعناصر هو رمز دليل يقودنا إلى داخل الجوهر حيث يكون علينا أن نقوم بالجهد المطلوب للاتصال بهذا الجوهر وذلك إثراءً لوجودنا الإنساني."[2] ولعل هذه الآراء جعلت الفن التجريدي الغربي يتشابه مع الفن الإسلامي في عدة أوجه كالابتعاد عن تقليد الطبيعة "فالأشكال أصبحت لا تمثل الطبيعة من قريب أو بعيد، أصبحت الأعمال الفنية قائمة على العلاقة بين الخط و اللون و المساحة وبالتالي الإعراض عن الطبيعة."[3]

وبهذا أصبح التعبير ع ن اللامرئي يستمد روحيته من تلك الآراء التي فسحت المجال لظهور الأشكال المجردة النباتية والهندسية كما يتشابه الفن الإسلامي و الفن الغربي في ظهور الرمز وغياب الموضوع وهذا إن دل على شيء إنما يدل على أن هناك تماثل بين الفنين إلا أن هذا لا يمنعنا من القول أن التجريدية في الفن الغربي بهذا الشكل لم تبحث عن المطلق بل بحثت عن اللاشيء بتعبير بهنسي وإذا كان استخدام علم الرياضيات في خدمة الفن وتحديدا الهندسة فإن استفادة العرب من هذا العلم في مجال الفنون لم يكن بنفس الاستفادة التي استفاد منها الفن الغربي فالفنان المسلم و ظف الرياضيات في الفن ليعبر تعبيرا رمزيا عن التوحيد بكل أبعاده ولا شك أن العمارة الإسلامية تدل على استيعاب هذا العلم في إنجاز المساجد. بالإضافة إلى هذا فقد تأثر كلا الفنين بالفنون المصرية والإغريقية و الرومانية ...الخ. وبأفكار أفلاطون و أفلوطين الفلسفية الجمالية.

لقد توسع الفن العالمي الحديث وحتى المعاصر متأثرا بالفن الإسلامي من خلال الإيماءات التجريدية حتى تأسست المدارس التجريدية الغربية وما يؤكد هذا هو تأثر الأوربيين بالفن الإسلامي من خلال فن العمارة وفن الخط العربي وفن الزخرفة والمنمنمات والفسيفساء والسجاد ...الخ حتى تداخل الفن الإسلامي بالفن الغربي وأصبح من الصعب التميز بين ما أبدعه الفنان المسلم و الفنان الغربي وما يبين لنا هذا هو أن الفن الإسلامي كان امتداد للفن التجريدي الغربي، فلقد أعيد إحياؤه بطريقة غير مباشرة من طرف فنانو عصر النهضة حيث كان لإط لاع الفنان الأوربي على الفنون الإسلامية صدى

---

[1] - طارق مراد ، المرجع السابق ، ص 68

[2] - طارق مراد ، المرجع السابق ، ص 67

[3] - الشامي صالح أحمد ، الفن الإسلامي إلتزام وإبتداع ،ص121

كبير على تغيير أفكارهم الفنية الجمالية، لقد أنبتت التجريدية الحديثة "على الزخرفة الإسلامية حيث لقيت اهتماما وعناية من طرف الفنانين الأوروبيين فلقد اعتبرها الفنان [مارسيل بريون] أساسا للتجريدية الحديثة ونفى عنها صفة التزيين فالتجريد حسب رأيه يعبر عن الروحاني والإلهي وهكذا أعطيت الزخرفة الإسلامية صفة الرمزية."[1] إن التجريد في الفن الغربي لم يكن إبداعاً بل كان تقليداً واقتباساً من الفن الإسلامي فجل فناني أوربا اتخذوا من الخط العربي والزخرفة مجالاً فسيحاً لإبداعاتهم وتج اربهم الفنية التي أظهروها." و إن أشكال الزخرفة العربية الإسلامية قد أوحت إلى الفنانين الأوروبيين بكثير من العناصر الزخرفية الجديدة التي أدخلوها في منتجاتهم الفنية كعناصر تكميلية لها ."[2] لقد اتخذ بول كلي في لوحته "بوابة مسجد" أسلوباً تجريديا صرفاً مستنبطاً من الفن الإسلامي الكلاسيكي وتبدو لوحاته اقتباساً من عناصر إسلامية متنوعة ساحرة ترمز لبلاد العرب ."[3] وهذا يدل على أن هناك تداخل وانسجام ظهر بين الفنين الإسلامي والغربي وذهب الفيلسوف الإسباني خوزيه أوتيجا جاسيت إلى "اعتبار [الفن الحديث] ليس تصويراً مرئي ولا ه و وصف أو إعتراف لما في النفس الإنسانية وليس الفن الحديث أداة نتعرف من خلالها على شيء في الحياة الواقعية ولا تعكسها بل هو سخرية من الواقع مرجعها اجتهاد الفنان في إضافة عالم بديل عن العالم الواقعي ."[4] فالفنان العربي عندما استخدم التجريد كان يسعى إلى التعبير عن الجوهر الخالد المتمثل في الله وهذا ما انعدم في الفن الغربي، ويقول في هذا الشأن ميشل سوفور: "إن الفنان التجريدي يسعى وراء الكلي في الخاص وإيجاد الجمال لا يختلف عن اكتشاف الكلي هذا الكلي هو الله والتعرف على الإله في أي عمل فني هو الشعور بانفعال بديعي."[5]

فإذا كانت أراء الفلاسفة والمفكرين العرب انعكست بجلاء في الفن الإسلامي كأفكار التوحيدي، الجرجاني، الغزالي، الفارابي، ابن سينا وغيرهم قد أثرت بدرجة في توجيه الفن الإسلامي وتأطيره أما أفكار أفلاطون الفلسفية الجمالية و أفلوطين وآراء سبنسر، ديكارت بومقاردغن و كانط وغيرهم قد أثرت في توجيه الفن الغربي " ففلسفة ديكارت القائمة على تحويل الواقع الخارجي إلى مجموعة من الأفكار يمكن تصورها انعكست في تعبيرات الفنان الغربي."[6]

إن فن الأرابيسك قد تأسس على وحدات زخرفية غير تشبيهية وتجسيمية تشابهت في خصائصها مع ما يقوم به الصوفي من حركة وفعل أثناء محاولته إدراك الوجود الحقيقي المطلق الأبدي السرمدي،

---

[1] - طارق مراد ، المرجع السابق ، ص140

[2] - جودي محمد حسين ، إبتكارات العرب في الفنون وأثرها في الفن الأوربي في القرون الوسطى ، ص 48

[3] - المرجع نفسه ، ص 41

[4] - طارق مراد ، المرجع نفسه ، ص141

[5] - الشامي صالح أحمد ، الفن الإسلامي إلتزام وإبتداع ، ص 244

[6] - طارق مراد ، المرجع نفسه ، ص 142

اللامتناهي ....الخ إن ما هو معبر عنه في فن العمارة الإسلامية ولاسيما المسجد لا نجده فيما هو معبر عنه في الكنائس المسيحية إن هذا الاختلاف يدلنا على أن جوهر التجريد في الفن الإسلامي يختلف تماماً عنه في التجريد الغربي فالفن الكنائسي كان غرضه نشر الدين المسيحي بينما الفن الإسلامي لم يكن غرضه ذلك، فهو إن تأسس على أفكار ومعتقدات إسلامية فكان هدفه هو الحرص على إبراز قدرة الله عز وجل المنزه عن كل تشبيه.

فالتجريد في الفن الإسلامي تأسس على مبادئ دينية مستوحاة من العقيدة الإسلامية بينما الفن التجريدي الغربي إنبنى على مبادئ وأسس مستوحات من الرياضيات، لكن قد يلتقي الفن الغربي والفن الإسلامي في مبدأ التجريد في نقطة قد تجمع بينهما وهي أن كلا الفنين حاولا التعبير عن المجهول وغير المحدود وغير المرئي واللامعين.

إن الفن الغربي كان استمرار للتكعيبية التي تأثرت بالرياضيات واتخذت من العلم سنداً لها إن هذا الفن لم يكن إلا امتداد للفن الإسلامي القائم على التجريد حيث استخدم الخط العربي التجريدي داخل نسيج اللوحات فنانون أمثال رماتيس، بول كلي، بيكاسو كاندنيسكي ."[1] وفي الأخير يمكن القول من خلال هذه المقارنة أن التجريد في الفن الإسلامي يختلف كثيرا عن التجريد في الفن الغربي بدليل أن الفن الإسلامي عبر تعبيرا دقيقا عن جوهر العقيدة عكس الفن الغربي الذي عكس حسه الشخصي مما جعله يبتعد عن الموضوعية ولعل أبرز دليل يثبت أن الفن الغربي كان امتدادا للفن الإسلامي هو فن الزخرفة الذي شارع استخدامه عند فناني عصر النهضة الأوروبيةِ خاصة ليوناردو دافنشي حيث أقبل إقبالا شديدا على دراسة الزخرفة الإسلامية وهناك فنان آخر هو فرنشيسكو بلليجرنيو الذي تأثر هو الآخر بالزخرفة العربية بالإضافة إلى هذا تأثر بعض فناني أوروبا للخط العربي ولاسيما الخط الكوفي . ففلسفة الفن الإسلامي أنبتت على الرغبة في إدراك المطلق والخروج من النسبي إلى الكلي والسعي إلى تحقيق تواصل يعبر عن الوجود من خلال الوحدات الزخرفية المتنوعة أما الفن الت جريدي الحديث فقد استخدم التجريد لكي يستطيع الالتقاء مع الأفكار التي لا يمكن تمثيلها بأي شكل من الأشكال، ومع ذلك يتلاقى التجريد في الفن الإسلامي مع اتجاه التجريد في الفن الحديث ولكن مع اختلاف المبدأ والقصد و الأصالة و الإبداع و المعايير والقيم.

[1] - عبد ه مصطفى ، المرجع السابق ، ص 119

الخاتمة

الخاتمة:

من خلال عرضي المفصل للإجابة عن إشكالية التجريد في الفن الإسلامي تبين لي أن النزعة التجريدية التي سادت في الفن الإسلامي أطرتها أفكار وتصورات فلسفية ساهمت إلى حد في بلورة مبادئ و أسس للفن الإسلامي كما تبين لي أيضا أن عامل الدين كان له أثر بالغ على أسلوب الفن الإسلامي و أقصد التجريد أي بمعنى أخر أن الفن الإسلامي قد إنبنى على فلسفة عربية إسلامية إستمدت أصولها من الشريعة فلم يكن غريبا أن يستمد الفن الإسلامي أيضا أسسه منها كما إتضح لي أيضا أن الفن الإسلامي عند العرب قد تأثر في جماليته با لقرآن الكريم ولعل هذا الأخير مثل أعلى مراتب التجريد وظهر عند الفنان العربي المسلم ميلا خاص بالإتجاه إلى العناية بالمضمون أكثر من الشكل الذي لا يفي بالغرض المطلوب المتمثل في التعبير عن التجلي الإلهي وهذا بدوره يفضي إلى التوحيد وهذا ما كشفت عنه عندما حللت بنية الشعر الغزلي والزخرفة و الخط العربي و الفسيفساء حيث بدا واضحا سيطرة أسلوب التجريد على هذه الفنون التي أستعملته كرمز على الله المتجلي في شكل محسوس لأن العلو لا يشاهد في الأشكال المحسوسة إلا من حيث التشبيه و التنزيه وبينت أيضا أن الفنون الإسلامية في معظم ها إبتعدت عن التجسيم و البروز في كل ما أنتجته مرتبطة بمقومات الحضارة العربية الإسلامية و فلسفتها من حيث القدرة على إدراك المطلق وبالتالي الإهتمام بالنظرة التجريدية في إدراك المحسوسات التي توحي بتكامل الروحي والمادي و المطلق و المقيد في الأشكال المتعينة و تبين لي كذلك أن أراء الفلاسفة المسلمين الجمالية إنعكست في الفن الإسلامي كأراء الفرابي،إبن سينا، التوحيدي، الغزالي، إبن عربي الجاحظ ... إلخ، ولعل هذه الأراء تظهر في طبيعة الإبداع الخاص بالفن الإسلامي الذي دل التجريد فيه على أن معرفة الله أساسها التجريد الذي يخدم هذا الغرض ، كما إتضح لي أيضا أن طبيعة الإبداع في الفن الإسلامي من خلال عرض نماذجه أنه واكب في بعض صوره ومعانيه طابع التفرد و الذوق الشخصي الإسلامي.

وخلاصة هذا أن الفن الإسلامي إختلف تماما عن الفن الغربي الحديث في أسلوب التجريد فالفن ال غربي لم يترك مجالا للحدس و التخمين والتدبر بينما هذا ما إعتمدت عليه النظرة الإسلامية التي جعلت هذه النظرة أساسا لفنها وكان جوهر الرمز في هذا الفن هو التوحيد ولعل هذا ما حاولت الكشف عنه في هذه الإشكالية ولا أزعم أنني بهذا البحث قد أتيت بكل ما لم يؤت به لأن ما وصلت إليه يمكن إعتباره أرضية إشتغال تمهد السبيل لدارسين أخرين يمكن أن يكشفوا عن أسباب أخرى توضح ما فاتني لأن إشكالية التجريد في الفن الإسلامي هي إشكالية معقدة و متشابكة العناصر و تحتاج إلى تقصي وبحث كبير لأن رمزية الفنان المسلم وتجريده كان أبلغ تأثير حي ث شمل هذا التأثير الخيال و القلب و العقل و الحواس معا وعلى هذا الأساس كان للروح التجريدية التي سيطرت على الفن الإسلامي مكانة فلسفية تعبر عن ذوق فني عام وخاص بالمسلمين لأنه يحمل طابعا جديدا وخصائص متفردة تبعث في النفس إحساسا بالإنتظام و التناغم و الكمال وع لى ضوء هذا يحق لنا أن نتساءل عن الكيفية التي نوظف بها الفن الإسلامي ونستفيد من خلالها في واقعنا المعاصر فهل فعلا الغاية من التجريد في الفن الإسلامي كانت دائما وستبقى هي تحقيق التوحيد؟ ما موقع القيم الجمالية في البناء التصوري الإسلامي و ما مدى إستفادة التصور الإسلامي من التجربة الفلسفية في بناء مفهوم علم الجمال الإسلامي؟ أسئلة تحتاج إلى بحوث فلسفية عميقة .

المصادر و المراجع

المصـــادر:

1- القران الكريم
2- إبن القيم الجوزية الحافظ أبي عبد الله ، صحيح كتاب الروح ، تحقيق محمد بيومي ، دار الرشيد للكتاب و القرآن الجزائر، الطبعة الأولى، 2007
3- إبن قيم الجوزية ، حادي الأرواح إلى بلاد الأفراح ، مكتبة المدني للطباعة و النشر جدة ، السعودية ، د ط ، 1983
4- إبن عربي ، الفتوحات المكية، الجزء [4،1،2،3]، دار الفكر ، بيروت ، د [ط، ت]
5- إبن عربي، فصوص الحكم ، شرح الشيخ عبد الرزاق الكشاني ، مؤسسة التاريخ العربي بيروت ، ط1، 2006
6- إبن عربي، فصوص الحكم ، تقديم أنطوان موصلي ، دار الأنيس ،1990
7- ديوان ابن عربي ، شرح أحمد حسن بسج ، دار الكتب العلمية،بيروت لبنان الطبعة الأولى،1996
8- أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة ، محمد الفاضلي، الجزء ،[1،2،3]،دار الجيل ، بيروت الطبعة الأولى،2003
9- أبوحيان التوحيدي ، الهوامل و الشوامل ،تحقيق أحمد صقر و أحمد أمين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر،القاهرة ،1987
10- أبوحيان التوحيدي ومسكويه ، الهوامل و الشوامل ،نشره ،أحمد صقر و أحمد أمين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر،القاهرة ،1951
11- الإمام أبو حامد الغزالي، أحياء علوم الدين ، الجزء الرابع،دار المعرفة ، بيروت ، لبنان ،1982
12- الإمام أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين ، العبادات ، عبد الله الخالدي ، المجلد الأول ، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة و النشر و التوزيع ، بيروت ، لبنان ، دون [ط ، ت]
13- الإمام الغزالي أبو حامد ، التوحيد والتوكل من إحياء علوم الدين، دار اقرأ للنشر والتوزيع.بيروت.الطبعة الثانية ،1985
14- الإمام أبو حامد الغزالي ، أحياء علوم الدين ، ج4 ، دار المعرفة ، بيروت ، لبنان . 1982
15- الجاحظ أبو عثمان عمر بن بحر، الحيوان ، تحقيق، عبد السلام هارون ، د ط ، 1969
16- قطب محمد، التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، القاهرة، د ط 14 ، 1993
17- قطب محمد، منهج الفن الإسلامي ، دار الشروق ، القاهرة ، الطبعة الخامسة ، 1981

المرجـــــع :

1- إبن حجر العسقلاني، فتح الباري بشرح صحيح البخاري، ج10 ، ط2، دارإحياء التراث العربي ، بيروت، لبنان، 1402 هـ

2- أبوريان محمد علي، تاريخ الفكر الفلسفي، الفلسفة اليونانية من طاليس إلى أفلاطون،ج 1، دار النهضة العربية، بيروت، د، ط،1976

3- أبو ريان محمد علي، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، الطبعة العاشرة، 1994

4- أبوحلتم نبيل خليل، الفرق الإسلامية فكرا وشعرا، دار الثقافة، بيروت، الطبعة الأولى، 1990

5- أبو ملحم علي، في الجماليات نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت،الطبعة الأولى، 1990

6- أبو ملحم علي، المناحي الفلسفية عند الجاحظ، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان

الطبعة الأولى ، 1994

7- إسماعيل عز الدين ، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي القاهرة، دون ط، 992

8- أياد محمد الصقر، دراسات فلسفية في الفنون التشكيلية، الأهلية للنشروالتوزيع،عمان، الأردن الطبعة الأولى،2010

9- الألوسي عادل ، روائع الفن الإسلامي ،عالم الكتب ، القاهرة ، د ط، 2003

10- الترجمان سهيلة عبد الباعث ، نظرية وحدة الوجود بين إبن عربي والجيلى، منشورات مكتبة خزعل، بيروت، الطبعة الأولى 2002

11- الحجازي عبد الواحد ، فلسفة الفنون في الإسلام دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية دون [ط، ت]

12- الرفاعي أنور، تاريخ الفن عند العرب والمسلمين، دار الفكر دمشق، سوريا، الطبعة الثانية 1977 - بركات محمد مراد ، رؤية

13- الزنداني عبد المجيد، التوحيد، الجزء الأول ، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، د ط ،2003

14- الشامي صالح أحمد ، ميادين الجمال في الظاهرة الجمالية الإسلامية،الطبيعة،الإنسان،الفن،دراسات جمالية إسلامية(2) المكتب الاسلامي، بيروت، لبنان،دمشق،

15- الشامي صالح أحمد ، الفن الإسلامي إلتزام وإبتداع ، دار القلم ،دمشق ،سوريا ، الطبعة الأولى 1990

16- الشامي صالح أحمد، الظاهرة الجمالية في الإسلام ،دراسات جمالية إسلامية(1) المكتب الإسلامي

بيروت لبنان ، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى 1986
17- الشامي يحي، أعلام الفكر العربي، محي الدين بن عربي، إمام المتصوفة، دار الفكر، بيروت، الطبعة الأولى ،2002
18- الشيباني عمر التومي، مقدمة في الفلسفة الإسلامية، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر، دون ط 1990
19- الشهر ستاني أبي الفتح محمد بن عبد الكريم، الملل والنحل، المكتبة العصرية ، صيدا، بيروت دون طبعة، 2005
20- الصايغ سمير، الفن الإسلامي قراءة تأملية ، دار المعرفة ، بيروت ، لبنان، د ط ، 1980
21- الصديق حسن، فلسفة الجمال ومسائل الفن عند التوحيدي ، دار العلم العربي، دار الرفاعي سوريا، الطبعة الأولى، 2003
22- الطايش علي أحمد،الفنون الزخرفية الإسلامية المبكرة في العصرين الأموي والعباسي،مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط1، 2000
23- العمرجي أحمد شوقي إبراهيم، المعتزلة في بغداد وأثرهم في الحياة الفكرية و السياسية من خلافة المأمون حتى وفاة المتوكل على الله مكتبة مدبولي، القاهرة، الطبعة الاولى، 2000
24- الغراب محمود محمود،الخيال عالم البرزخ و المثال من كلام الشيخ الأكبر محي الدين بن عربي، دار الكاتب العربي، دمشق،ط2 ،1993
25- القاسمي محمد جمال الدين، دلائل التوحيد،دار النفائس،دمشق،سوريا،ط1991.
26- الكرويّ راجح عبد الحميد، نظرية المعرفة بين القرآن والفلسفة، مكتبة المؤيدة، المملكة العربية السعودية المعهد العالمي للفكر فرجينا، و. م. أ
27- بدوي عبد الرحمان، فلسفة الجمال و الفن عند هيغل، دارالشروق للتوزيع والنشر، عمان ، الأردن الطبعة الأولى، 1996
28- بركات محمد مراد، فلسفية لفنون إسلامية ،مكتبة مدبولي ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، 2009
29- بن ذريل عدنان ، الفن في الزخرفة العربية ، دار الفكر ، دمشق ، الطبعة الأولى ، 1963
30- بهنسي عفيف، الفكر الجمالي عند التوحيدي، إهداءات المجلس الأعلى للثقافة، د ط ، 1993 الطبعة الاولى، 1992
31- بهنسي عفيف، الفن العربي الإسلامي في بداية تكونه، دار الفكر دمشق، سوريا،ط 1997،2
32- بهنسي عفيف، جمالية الفن العربي ، عالم المعرفة ، الكويت، د ط، 1990
33- بهنسي عفيف ، الفكر الجمالي عند التوحيدي ، إهداءات المجلس الأعلى للثقافة، دون طبعة 1999
34- بهنسي عفيف، الفن العربي الإسلامي في بداية تكونه ، دار الفكر ، دمشق ،سوريا، ط 1997،2

35- بخوش الصادق ، التدليس على الجمال ،المؤسسة الوطنية للإتصال و النشر و الإشهار، وحدة الطباعة الرويبة الجزائر،د ط،2007
36- بيومي مد كور إبراهيم و آخرون، الكتاب التذكاري، لمحي الدين ابن عربي في الذكرى المئوية لميلاده ، دار الكاتب العربي،القاهرة، د ط ، .1969
37- توفيق سعيد، تهافت مفهوم علم الجمال الإسلامي، دار الثقافة للنشر و التوزيع، القاهرة ، الطبعة الأولى، 1993
38- ثاني قدور عبد الله، فن الزخرفة الإسلامية ، دار الغرب للنشر و التوزيع ، وهران، الطبعة الأولى،سنة 2000
39- ثروت عكاشة ، القيم الجمالية في العمارة الإسلامية ، دار الشروق، بيروت ،دون طبعة 1994
40- جودي محمد حسين ، إبتكارات العرب في الفنون وأثرها في الفن الأوربي في القرون الوسطى دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة ، عمان ، الأردن ، الطبعة الثانية 1999
41- جودي محمد حسين ، الفن الإسلامي ، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة ، عمان ، الأردن الطبعة الأولى2007
42- حلمي مطر أميرة ، فلسفة الجمال، دار المعارف، القاهرة، دون طبعة، دون ت
43- حلمي مطر أميرة ، مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الأولى 1989
44- حلمي مطر أميرة ، مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع الطبعة الثالثة ،[د، ت]
45- حلمي مطر أميرة ، فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها،دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع القاهرة، الطبعة الأولى،1998
46- خضر سناء ، مبادئ فلسفة الفن، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية،الطبعة الأولى 2004
47- خضر هالة محجوب، علم الجمال وقضاياه، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر.الإسكندرية،الطبعة الأولى، 2006
48- خلف بشير ، الجمال فينا ومن حولنا ، دار الريحانة ، القبة ، الجزائر، دون طبعة ، 2007
49- رواية عبد المنعم عباس، القيم الجمالية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية،د ط،1987
50- هذيل بسام زكارنة ، المدخل إلى علم الجمال ، إهداءات المعهد الديبلوماسيالايراني،المكتبة الوطنية عمان الاردن. د ط، 1993

51- سعد الدين كليب ، البنية الجمالية في الفكر العربي الإسلامي ،وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية دمشق، دون ط ، 1997.
52- شطوطي محمد ، المدخل إلى الفلسفة العامة ، دار طليطلة، الجزائر ، دون [ط ، ت]
53- شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1990
54- عبده مصطفى، فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع الفني ، مكتبة مدبولي، القاهرة، الطبعة الثانية، 1999
55- عرفان عبد الحميد فتاح ، نشأة الفلسفة الصوفية و تطورها ، دار الجيل، بيروت ،ط1، 1992
56- عمارة محمد، معالم المنهج الإسلامية، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، فرجينيا و.م.أ، الطبعة الأولى، 1991
57- عبده مصطفى، مدخل إلى فلسفة الجمال.محاور نقدية وتحليلية وتأصيلية . الناشر مكتبة مدبولي القاهرة.الطبعة الثانية،1999
58-علي أحمد ، تاريخ الفكر العربي الإسلامي، منشورات جامعة حلب، كلية العلوم الإنسانية سوريا ، د ط ، 1997
59-عبد المعطي علي و أنور شكري فايزة ، فلسفة الجمال والفن ،دار المعرفة الجامعية الاسكندرية ، د ط ، 2002
60- عوض رياض ، مقدمات في فلسفة الفن، بروس برس، طربلس، لبنان، الطبعة الأولى،1994
61- علوان عبد اله ناصح ، تربية الأولاد ، دار الشهاب ، باتنة ، الطبعة الأولى ، دون تاريخ
62- فؤاد بشرا أحمد، فلسفة العلوم بنظرة الإسلام، دار المعارف، مصر، الطبعة الأولى، 1984
63- فخري ماجد، تاريخ الفلسفة الإسلامية، الدار المتحدة للنشر، الجامعة الأمريكية، بيروت، دون طبعة، 1974
64- فروج عمر، العرب والإسلام في الحوض الشرقي من البحر الابيض المتوسط، دار الكتاب بيروت الطبعة الثانية، 1981
65- فجلة حسن رمضان ، الخطر الداهم على العرب و المسلمين ، دار الهدى ، عين مليلة الجزائر ، دون[ط ، ت]
66- كيال باسمه، أصل الإنسان وسر الوجود، فلسفة العقول(02)، منشورات دار ومكتبة الهلال بيروت، الطبعة الأولى، 1985
67- كيال باسمه، أصل الإنسان وسر الوجود، فلسفة الروح (01) ، منشورات دار ومكتبة الهلال بيروت، الطبعة الأولى 1983
68- كريب رمضان، فلسفة الجمال في النقد الأدبي، مصطفى ناصف نموذجا، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون، الجزائر، د، ط ، 2009.

69- لعرج عبد العزيز،جمالية الفن الإسلامي في المنشآت المرينية بتلمسان،مخبرالبناء الحضاري للمغرب الأوسط، معهد الأثار جامعة الجزائر،ط 1، 2007
70- مكرم سالم عبد العالي، الفكر الإسلامي بين العقل و الوحي، دار الشروق، بيروت، ط1، 1982
71- مدحت أبي يوسف بن الحسن ال فراج، المختصر المفيد في عقائد أئمة التوحيد، مؤسسة الريان للطباعة و النشر والتوزيع، بيروت ، الطبعة الأولى،2005
72- مرزوق حلمي، في فلسفة البلاغة العربية ،علم البيان، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية دون [ط، ت] 2006
73- مجاهد عبد المنعم مجاهد، فلسفة الفن الجميل، الأعمال الكاملة ، دار الثقافة للنشر و التوزيع القاهرة، دون ط ، دون ت
74- نايف بلوز، علم الجمال، المطبعة التعاونية بدمشق، دون،[ط ، ت]
76- نصر جودة عاطف ، الرمز الشعري عند الصوفية ، دار الأندلس للطباعة و النشر و التوزيع بيروت، الطبعة الأولى، 1978.
77- نظمي سالم محمد عزيز، الفن بين الدين و الأخلاق،الجزء الأول، مؤسسة شباب الجامعة الإسكندرية، دون طبعة، 1996
78- نصرحامد أبو زيد،فلسفة التأويل دراسة في تأويل القرآن،عند محي الدين عربي ، دار الوحدة للطباعة والنشر بيرو ت، لبنان، ط 1، 1983
79- هويدي يحى، مقدمة في الفلسفة العامة، دار الثقافة للنشر و التوزيع ،القاهرة، الطبعة التاسعة،1989
80- وعزيز الطاهر، مناهج الفلسفية ، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان ،الطبعة الأولى،1990
81- ياسين عبد الناصر، الرمزية الدينية في الزخرفة الإسلامية، دراسة في ميتافزيقا الفن الإسلامي مكتبة زهراء الشرق، القاهرة ط1

المراجع المعربة:

1- إيتيان سوريو، الجمالية عبر العصور ، ترجمة مشال عاصي، منشورات عويدات، بيروت، باريس،ط 2، 1982

2- إمانويل كانط ، نقد ملكة الحكم ، ترجمة غانم هنا ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ، لبنان، ط1، 2005

3- جان برتليمي، بحث في علم الجمال ، ترجمة نور عبد العزيز، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر القاهرة ، نيويورك، د، ط،41970

4- روني هويمان، علم الجمال ، ترجمة ظاهر الحسن، مؤسسة المطبوعات الفرنسية، منشورات عويدات، بيروت ، ط 2 ، 1975

5- فريديريك هيغل، تاريخ الفلسفة ، مج 3، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، مكتبة مدبولي، القاهرة د ط ، 1997

6- غيو رغي غاتشف، الوعي و الفن، ترجمة نوفل نيوف،عالم المعرفة ،الكويت، د ط، 1990

المعاجم و الموسوعات

المعاجـــم:

1- إبن منطور، لسان العرب ، المجلد السادس ، دار النشر و التوزيع نوبلس، بيروت ، الطبعة الأولى، .2006

2- الهاشمي أحمد ، جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع ، المكتبة العصرية، بيروت، د ط، 2005

3- التونجي محمد، المعجم المفصل في الأدب ، الجزء الأول، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان الطبعة الأولى، 1993

4- الجراد خلف، معجم الفلاسفة المختصر، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع بيروت ، الطبعة الأولى ،.2007

5- حموى صبحي، المنجد في اللغة العربية المعاصرة ، دار المشرق ، بيروت ، الطبعة الثانية 2001

6- ثروة عكاشة، المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية، مكتبة بيروت،ط1 ،1990

7- صليبا جميل، المعجم الفلسفي بالالفاظ العربية و الفرنسية و الإنجليزية و اللاتينية، ج1 دار الكتاب اللبناني، بيروت ، لبنان، د.ط، 1982

8- مؤنس رشاد الدين، المرام في المعاني و الكلام، [القاموس الكامل] ،عربي ، دار الراتب الجامعية دون [ط، ، س]

9- مذكور إبراهيم، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية،مجمع اللغة العربية جمهورية مصر العربية ، د ط، 1983

الموسوعـات :

1- أندري لالاند، الموسوعة الفلسفية، معجم مصطلحات الفلسفة النقدية و التقنية ، مج 1، تعر خليل أحمد خليل عويدات للنشر والطباعة بيروت ، لبنان ، د ط، 2008

2- أندريه لالاند، الموسوعة الفلسفية، المجلد الثاني، تعريب خليل أحمد خليل، منشورات عويدات بيروت،باريس،دون.ط، دون.ت

3- بدوي عبد الرحمان، موسوعة الفلسفة،الجزء الأول ، الجزء الثاني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، الطبعة الأولى، 1984

4- طارق مراد ، موسوعة المدارس الفنية للرسم التجريدية و الفن التكعيبي، دار الراتب الجامعية بيروت، لبنان دون [ط، س]

5- غالب مصطفى ، في سبيل موسوعة فلسفية،1، الفرابي،الغزالي،إبن سينا ،منشورات دار ومكتبة الهلال،بيروت، د، ط، 1995

6- غالب مصطفى، في سبيل موسوعة فلسفية، [1]، أفلاطون، أرسطو، نيتشه، منشورات دار ومكتبة الهلال،بيروت، د، ط، 1988

7- العجم رفيق ، موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت لبنان،الطبعة الأولى،1999

8- الكامل فؤاد وآخرون،الموسوعة الفلسفية المختصرة، مراجعة وإشراف زكي نجيب محمود، دار القلم بيروت، لبنان،د ط، د ت

9- الموسوعة العربية، ARAB Emcyclopedia، مج6، هيئة الموسوعة العربية ، دمشق، سوريا، التربية والفنون التربيةِ وعلم النفس.

المجلات و الدوريات :

1- مجلة العربي ، مجلة ثقافية مصورة تصدرها شهريا وزارة الإعلام لدولة الكويت
- العدد 509 ، ابريل -2001
- العدد 507 ، فبراير2001
2- مجلة حراء، مجلة علمية فكرية ثقافية تصدر كل شهرين من أسطنبول،ثقافة وفن
- العدد 04 ، سبتمبر2006
- العدد 08 ، سبتمبر 2007
- العدد19 ، أفريل 2010
3- مجلة جامعة الشارقة للعلوم الشرعية و الإنسانية ، المجلد04، المملكة الأردنية الهاشمية
- العدد03 ، أكتوبر 2007

الرسائل الجامعية :

1- فرحات عبد الوهاب، نظرية الإنسان عند محي الدين إبن عربي ، أطروحة دكتوراه الدولة جامعة الأمير عبد القادر، كلية أصول الدين و الحضارة الإسلامية ، قسنطينة، 2003 ، 2004
2- عيسى العواودة حسن محمود، فلسفة الوسيطية الإسلامية و التجريد في العمارة الاسلامية حالة دراسة الوحدات الزخرفية الإسلامية، أطروحة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية،نابلس،فلسطين،2009
3- فلاح حبر، العمارة و التخطيط في تعميق دور المسجد حضريا ، مدينة وهران نموذجا ، لإكمال متطلبات الحصول على شهادة ماجستير، جامعة العلوم و التكنولوجيا، كلية الهندسة المعمارية و المدنية، وهران ،2001،2002

المواقـــــع :

1- الإتحاد جريدة يومية سياسية ، بحوث ودراسات ، مشكلة التجريد ،24 جانفي 2005
http/www.al itthad.com
2- مقالة من تأليف لطفي خير الله ، مراتب التجريد عند الفارابي، طبلبة تونس، 2003.07.06
www.muslimphilosophy.com/farabi

3- الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الإنفعال و الحس، دراسة من منشورات إتحاد الكتاب العربي، 1999. www.awu dam.com
4- الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الإنفعال و الحس . www.awu.dam.com
5- الشيخ الأكبر محي الدين بن عربي ، إكتشف سورية، Syria.com.news/12217 www.d'scover
6- فليب سيرنج ، الرموز في الفن و الأديان و الحياة ، ترجمة عبد الهادي عباس، دار دمشق للنشر ،1992. www.aranthropos.com
7- بهنسي عفيف،أساليب التجريد في الفن الإسلامي . alalamy.hooxs.com/t13053-topic

المصادر الأجنبية :

1 --Mahyi dd'un ibn al arabi-tarjumen al ashawog.osmamia university l'brary .london Roylositic.society .Al bennaire street .1911p15

ملخص الرسالة:

حاولت في هذا العمل أن أحلل اشكالية التجريد في الفن الاسلامي وبدأت أولا بضبط شبكة المفاهيم متعرضا إلى المفهوم الجينالوجي والكرنولوجي للتجريد حيث تعرضت إلى تشكيل المفهوم الإجرائي للتجريد وإعتمدت على أهم أراء الفلاسفة والمفكرون والفنانون في التجريد لأصوغ هذه الأراء متتبعا أهمها وصولا إلى الفكر الإسلامي ثم إنتقلت إلى الكشف عن تاريخية المفهوم في الثراث العربي الإسلامي مقتفيا أثره في القرآن الكريم عند المتكلمين والفلاسفة الصوفية النقاد الفقهاء وغيرهم ثم إنتقلت إلى إستكشاف مظاهر التجريد في الفن الإسلامي معتمدا على الشعر؛ الفن الزخرفي؛ الخط العربي وأخيرا الفسيفساء وبعد ذلك إتجهت إلى تحليل العلل ألتي أدت إلى التجريد مبرزا أهم سبب و هو التوحيد وفي الأخير حاولت أن أبين جمالية الفن الإسلامي مركزا على الإبداع عند المسلمين لتسهل علي المقارنة بين الفنين الإسلامي والغربي الحديث في ضوء التجريد.

كلمات مفتاحية:

الفن الإسلامي ؛ التجريد؛ الرمز؛ التحوير؛ التوحيد؛ الجمال المطلق؛ الجلال الإلهي؛ الشعر؛ الأرابيسك؛ الخط؛ الفسيفساء.