سيميولوجيا الفن الإسلامي:
مقاربة تحليلية للدوال البَصَرية ودلالاتها الرمزية

مازن عصفور*

الملخص

لم يقتصر دور الفن الإسلامي –بتنوع تقنياته وأساليبه وأشكاله– على التعبير عن جمالية الصنعة، وإنَّما تعدّى ذلك إلى التعبير عن قيم فكرية واجتماعية من خلال لغة الشكل والبناء الفني بوصفه نوعاً من أنواع التجريد النقي، تأسَّس عبر رؤى وفلسفة بصرية إسلامية نابعة من فهم الإسلام نفسه، مُخالِفاً بذلك التجريد الفني الغربي. وبالرغم من أنَّ هذا الفن قد استعاض عن التصوير المجسم بأشكاله وفراغاته ودرجات الظل والنُّور فيه، فإنَّه تمكَّن من تقديم حلول بصرية نقية مجرَّدة زاخرة بالدلالات الاجتماعية والإنسانية عن طريق دوال بصرية نقية، وظَّفها الفنان المسلم في بناء نصوصه البصرية؛ سواء أكانت عمارة، أم زخارف هندسية ونباتية وغيرها.

تهدف هذه الدراسة السيميولوجية إلى رصد الدوال الفنية والدلالات الجمالية ذات الصلة المباشرة بحياة المسلم وحاجاته، بناءً على الفهم العميق للإسلام وفلسفته الوسطية التي تجمع القدسي والدنيوي، وتربط النظرية والتطبيق وتجلّي حضور تلك الدلالات في النص البصري الإسلامي.

الكلمات المفتاحية: سيميولوجية، دوال، دلالات، نص بصري، تجريد.

Semiology of Islamic Art
An Analytical Approach to Visual Elements and their Symbolic Significance

Mazen Asfor

Abstract

The role of Islamic art - with its various techniques, methods and forms - was not limited to expressing the aesthetics of workmanship. It goes beyond the expression of intellectual and social values through the visual language of form and artistic construction as a kind of pure abstraction. It was founded through Islamic visual visions and philosophy stemming from the understanding of the Islam, contrary to Western artistic abstraction. Although this art has replaced the pictorial figurative painting with its forms, voids, shades and light, it has been able to provide pure visual solutions that are pure and rich in social and human connotations expressed through pure visual elements, which the Muslim artist has employed in the construction of his visual texts, whether it is architecture, geometric decorations, or floral, etc.

This semiological study monitors the artistic and aesthetic signifiers directly related to the life and needs of Muslim, based on a deep understanding of Islam and its moderate philosophy that combines the sacred and the worldly, links theory and practice and uncovers the presence of these connotations in the Islamic visual text.

Keywords: Semiotics; Functions; Semantics; Visual text; Abstraction.

---

* دكتوراه في فلسفة الفن والجمال، أستاذ مشارك في كلية الفنون والتصميم/ الجامعة الاردنية. البريد الإلكتروني: mazen_asfour@hotmail.com

تم تسلم البحث بتاريخ 2019/5/1م، وقُبل للنشر بتاريخ 2019/9/9م.

مقدمة:

لم يحظَ الفن الإسلامي في البحث العلمي المعاصر بدراسات وافية تتناول دلالة الشكل وسيمياء الباطن؛ سواء أكانت هذه الدراسات لباحثين عرب مسلمين، أم باحثين مستشرقين اقتصر تناولهم البحثي للفن الإسلامي في الغالب على كونه نوعاً من الفنون الصغرى التي تربط هذا الفن عادة بالقضايا الحرفية المتصلة بالمهارات الزخرفية ومهارة الصنعة، أو تناول هذا الفن من وجهة نظر تاريخية وفق التقسيمات الغربية التي تستعرض حركات الفن وتياراته بناءً على تقسيمات زمنية لحقب الفن المتعاقبة، من دون رصد وتحليل القيم الجمالية الشكلية لهذا الفن بوصفه –قبل كل شيء– لغةً تواصليةً عبر مفردات بصرية حافلة بالإشارات والدلالات الفكرية والجمالية والاجتماعية، لا تحتاج إلى السردية المشهدية التصويرية التي تكشف عن معانيه، وهو ما تسعى هذه الدراسة إلى بيانه سيميولوجياً عن طريق دراسة مكوِّناته البصرية ودلالاتها الرمزية.

وبالرغم من وجود دراسات استشراقية وإسلامية سابقة للبُعْد الدلالي والرمزي في الفن الإسلامي من حيث الظاهر، فإنَّ هذه الدراسات استندت فقط إلى إسقاطات روحية ودينية ميتافيزيقية على أشكال ومكنونات بصرية خاصة في مجال العمارة، مثل ربط السماوات السبع وحَمَلَة العرش الثمانية بأعداد الأعمدة والتيجان في هذه العمارة. وعلى هذا، فإنَّ اكتفاء الدراسات العامة بطرح تلك المفاهيم عن مسوِّغات الإبداع عند المسلمين يؤكِّد قصور التعمُّق في تحليل هذه المسوِّغات والآراء على المستوى البحثي المطلوب، بالرغم من أهميتها في توثيق الفن الإسلامي، ونشره، وحفظه للأجيال أو الدارسين. فهذا الطرح لا يسدُّ النقص الشديد في الدراسات التحليلية المتعمِّقة في قيم هذا الفن ومكوِّناته البصرية النقية، بما فيه من دوال وإشارات نقية قادرة على كشف ما يختبئ وراء الفن الإسلامي من مفاهيم جمالية، وشواغل اجتماعية وثقافية، أبرزها مفاهيم الخير والمنفعة والجمال التي لا يمكن لمناهج البحث المرتكزة على السرد التاريخي والتقني والرمزي واللاهوتي للفن الإسلامي أنْ ترصدها وتكشف عنها وحدها.

ولعلَّ من أبرز المُعوِّقات التي حالت دون تمكُّن الأساليب ومناهج البحث الآنف

ذكرها من رسم نظرية منهجية للفن الإسلامي، اعتقاد بعض الدراسات –خطأً– أنَّ وظيفة هذا الفن تقتصر على خدمة الدّين فقط، مع أنَّ وظيفة الفن الإسلامي –خلافاً للفهم الغربي لوظيفة الفنون– تشمل ما هو قدسي ودنيوي في حياة الإنسان المسلم، وكل ما يتصل بمعاشه وسلوكه وقيمه الأخلاقية والاجتماعية، لا خدمة القصص الدينية، مثل: الرهبنة، وتمجيد الحروب المقدسة التي دأبت الفنون الغربية في العصور الوسيطة عليها.

ولا يمكن إغفال الدراسات المهمة التي قدَّمها باحثون عرب ومسلمون ومستشرقون، محاولين تسليط الضوء على لغة الشكل ودلالاتها في الأعمال الفنية الإسلامية، أمثال: سمير الصايغ، والكسندر بابادوبولو، وتيتوس بوركهارت، وأوليغ جرابار، وغيرهم ممَّن تناولت دراساتهم الجوانب الميتافيزيقية والصوفية والروحية التي وظَّفوها في بيان الأشكال الإسلامية، مستندين في ذلك إلى المناهج والأساليب النقدية الغربية التي قد لا ينسحب بعضها على الفن الإسلامي؛ نظراً لعدم انطلاقها من الفهم العميق للدين الإسلامي نفسه، وبخاصة الفهم المتصل برؤية الفنّان المسلم للدين، والمادة، والطبيعة، والإنسان. ومِن ثَمَّ، فقد عجزت مؤلَّفات ودراسات سابقة عن بلورة أيَّة قراءات بصرية تكشف عن دوال الفن الإسلامي ودلالاته، وتنطلق من النص نفسه دون إسقاطات روحية وميثولوجية آتية من خارجه، وتشتغل بما وراء هذا النص من شواغل جمالية واجتماعية، تختبئ وراء ما يزخر به النص البصري من إشارات ودلالات هندسية ونباتية وحروفية مجرَّدة ونقية، وهو ما تسعى دراستنا إلى بيانه؛ بتناول نماذج من هذه الدلالات وتحليلها وفق مقاربة نقدية سيميولوجية.

وتحقيقاً لذلك؛ لا بُدَّ من مناقشة المباحث التمهيدية الثلاثة الآتية ذات الصلة بالدراسة، ومحتواها، وأهدافها:

المبحث الأول: ماهية السيميولوجيا، وتناولها النص البصري نقدياً.

المبحث الثاني: مطاردة المعنى في النص البصري الإسلامي المفتوح.

المبحث الثالث: الفهم العميق لمعنى التجريد في الفن الإسلامي.

أولاً: ماهية السيميولوجيا، وتناولها النص البصري نقدياً

يتطلَّب تحليل المعاني الباطنة للسطح التجريدي الإسلامي توافُر أدوات قراءة وتحليل تُناسِب الفن الإسلامي وخصوصيته العربية والإسلامية، ولا تقتصر فقط على الفنون الغربية وأدواتها النقدية الغربية، التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بتقسيمات فنونها إلى حركات وتيارات، وإلى اتجاهات تعبير مختلفة ترتبط بالسياقات العلمية والسياسية والاقتصادية المنعكسة على تلك الفنون.

لقد توافر للغرب أدواته النقدية التي أرست بنجاحٍ الأسس والمناهج اللازمة لدراسة فنونه وتحليلها، علماً بأنَّ الكثير من هذه الأسس والمناهج ليست –بالضرورة– بدعةً واكتشافاً غربياً خالصاً، وإنَّما تُرَدُّ بعض جذورها إلى تراكمات ثقافية وفكرية سابقة ورثها الغرب من ثقافة الشرق العربي والإسلامي وأفكاره قبل قرون خلت، في حين لا يزال مجال البحث العربي والإسلامي يعاني قصوراً ملحوظاً في وضع المناهج النقدية ونظرياتها لأسباب عِدَّة، أهمها: مركزية الثقافة الغربية، وسطوتها على الثقافة العربية منذ خروج الأُمَّة من سباتها العثماني نحو نهضة عربية فكرية واجتماعية، ووقوع غيرها فريسة للتقسيمات الاستعمارية. ففي ظل وجود مركزية هذه الثقافة، ولا سيما في مطلع القرن الماضي، وجد المُثقَّف العربي نفسه مُلزَماً بالتعامُل مع المناهج والأفكار الغربية، وبخاصة ما تعلَّق منها بما مارسه من توجُّهات فنية حداثية ومعاصرة غربية، بعد ما وجد نفسه في شبه قطيعة كاملة عن موروثه العربي والإسلامي منذ قرون طويلة.

ولعلَّ من أبرز المناهج النقدية التي لاقت قبولاً واستحساناً، وأثبتت نجاعتها في دراسة العمل الفني وتحليله في العقود الأخيرة من القرن الماضي، المنهج السيميولوجي الذي يُعَدُّ أحد أكثر المناهج النقدية الغربية صلةً بالإرث العربي الإسلامي الحافل بدراسة الدلالات اللغوية والبلاغية والرموز الشعرية وغير ذلك ممّا يتصل بالعمل الأدبي؛ فقد ابتكر الشعراء والأدباء العرب والمسلمون العديد من الأساليب البلاغية التي تكشف المعنى المجازي للنص والكلمات باستخدام الإشارات الموحية للخيال والتأويلات المفتوحة لطبيعة العلامة. يضاف إلى ذلك كله ما برع به هؤلاء النقّاد بما سمَّوه علم أسرار الحروف؛ وهو شكل من

سيمياء الأدب والشعر، تُدرس فيه الأنساق الدالة للكلمات والحروف، وتُكشف قوانينها.

السيميولوجيا Semiology مصطلح غربي معاصر، نادى به عالِم اللغويات فرديناند دو سوسير، وهو يتركَّب من الاشتقاقين اليونانيين: Seme الذي يعني الإشارة أو العلامة، و Logos الذي يعني العلم. ويشير هذا المصطلح إلى مفهوم عام مشترك يُطابِق معنى الإشارة والعلامة لكلٍّ من السيميولوجيا بمفهومها الغربي، والسيمياء بمفهومها العربي الإسلامي المُتعلِّق بلفظ (سِمَة). ومِن ثَمَّ، فإنَّ السيميولوجيا أو السيمياء كما عرَّفها دو سوسير هي علم يَدرُس الإشارات أو العلامات داخل الحياة الاجتماعية.[1]

ويكاد هذا التعريف يتطابق تماماً مع تعريف الدارسين العرب للسيمياء، بوصفها علماً يتناول العلامة، وتفسير دلالة كلٍّ من: السِّمَة، والأمارة، والأثر، والدليل، على أساس أنَّ الدلالة تعني عندهم "كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر."[2] وقد ارتبطت السيمياء عند بعض العلماء العرب (مثل: جابر بن حيّان، والجاحظ، وابن سينا، والفارابي، والغزالي، وعبد القادر الجرجاني) بحقول دلالية لغوية وثقافية وحتى علمية؛ إذ وجد أغلبهم في السيمياء طريقة لكشف أسرار الخلق والكون، بوصفهما إشارات ودلالات تُثبِت وجود الخالق سبحانه تعالى، وذلك من خلال رصد وتحليل العلامات الدالة الكامنة في العلوم الطبيعية والأفكار الإنسانية واللغوية التي أجادوا التعمُّق والبحث فيها، وتوظيفها في مختلف المجالات. فمثلاً، وصل الخيال العلمي بجابر بن حيّان إلى تحقيق طموحه في تحويل المعادن من حالة ليس لها قيمة إلى حالة ذات قيمة كبيرة نادرة، وذلك بتحويل بعض المعادن الرخيصة إلى معادن ثمينة، مستعيناً في تجاربه العلمية الرائدة بعلم السيمياء الذي هو –في جزء كبير منه– علم الكيمياء التقليدي الذي كان مفهومه في ذلك العصر يقترب من السِّحر. ولابن سينا فلسفة سيميائية خاصة تدل بوضوح على تشابُه نظرته لدلالة اللفظ تشابُهاً تاماً مع نظرة دو سوسير، فيما يتعلَّق بثنائية المبنى

[1] هوكز، ترنس. **البنيوية وعلم الإشارة**، ترجمة: مجيد الماشطة، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1986م، ص11.

[2] الجرجاني، علي بن محمد. **كتاب التعريفات**، تحقيق: إبراهيم الأبياري، بيروت: دار الكتاب العربي، 1985م، ص139.

للعلامة؛ إذ تتكوَّن من اسم مسموع يقابله معنى.

وكان للمفكِّرين الصوفيين أيضاً باعٌ في التعامُل مع السيمياء؛ فقد استخدموا العلامات وتفسيراتها لسبر غور مشاعر الناس وأحاسيسهم. ووجد بعض المتصوفة في الرموز والعلامات ضالَّتهم، بوصفها أكثر الأدوات نفاذاً إلى أعماق المتلقّي، ووسيلةً يُعبِّرون فيها عن عواطفهم ورياضاتهم الروحية، حيث يكاد الرمز الصوفي أنْ يرادف كلّاً من: العلامة، والإشارة، والإيماءة بمفهومها السيميائي، وهو ما جعل الإشارة والرمز عندهم ضرورة تعبيرية مهمة يَحْسُن بها عرض المشاعر والأحاسيس.[3]

يَتبيَّن ممّا سبق أهمية الإسهامات العربية الإسلامية في علم الدلالة والسيمياء، وتوصُّلاتها البعيدة إلى تعميم أبحاث الدلالة على كل أصناف العلامات، وعدم الاقتصار على اللفظية والفلسفية منها، مثل علم الكلام الذي كان محوراً رئيساً في اشتغالهم السيميائي. وفي الحقيقة، فإنَّ بعض الأبحاث والدراسات العربية وتطبيقاتها في هذا المجال تُعَدُّ مرجعية خصبة للسيميولوجيا الغربية الحديثة المعاصرة؛ ما يُثبِت أنَّ هذا العلم ليس حكراً على الثقافة الغربية، بالرغم من إقرارنا أنَّ الغرب قد نجح في بناء منهجه وإطاره النظري. ومِن ثَمَّ، فإنَّ استخدام مناهج السيميولوجيا في النقد المعاصر لا يُعَدُّ أمراً دخيلاً على الفن الإسلامي؛ ما يجعلنا نَدْلِفُ إلى دراسة طريقة اشتغال السيميولوجيا بالنص البصري عامة، وبالنص البصري الإسلامي بوجه خاص.

ويكاد المشتغلون بالسيميولوجيا يتفقون على أنَّها إحدى الأدوات النقدية الفاعلة، وأنَّ دورها النقدي يتمثَّل في الكشف عن مكنونات العمل الفني وقيمه الفكرية من خلال رصد العلامات والإشارات Signs ودلالاتها، عن طريق دراسة وتحليل النص الفني Text ومكوِّناته البنائية والتركيبية؛ سواء أكان النص بصرياً مرئياً أم أدبياً لغوياً، حيث يلتزم المُحلِّل السيميولوجي بالعمل من داخل النص الفني نفسه دون اللجوء إلى أيَّة إسقاطات دلالية آتية من خارجه.

---

[3] محمد، يوسف خطار. **الموسوعة اليوسفية في بيان أدلة الصوفية**، دمشق: دار المؤلف، ط3، 2001م، ص286.

وفي حالة النص البصري الذي هو محور هذه الدراسة تحديداً، فإنَّ المُحلِّل السيميولوجي مَعْنِيٌّ برصد علامات النص المرئية وكشف دلالاتها من خلال قراءة جميع التفاصيل المكوِّنة له وتحليلها، مثل: الخطوط، والمساحات، والفراغات، والحركة، والألوان. وكذلك رصد وتحليل طريقة الفنّان في بناء تكوينه وتوزيع عناصره على سطح النص المرسوم وفضائه، بهدف الكشف عن لغته الفنية الباطنة، ورسائلها الفكرية والاجتماعية المُشفَّرة بالإشارات أو العلامات البصرية المكوِّنة للنص. ويعمل المُحلِّل السيميولوجي أيضاً على دراسة تطوُّر العلامات، ودلالاتها، ونموِّها بين الدال والمدلول – Signified Signifiers، وتتبُّع ذلك كله.

إنَّ تتبُّع عمليتي النموِّ والتطوُّر للدّال والمدلول في النص المُمثَّل بحزمة الإشارات يساعد على استنطاق النص إلى ما هو أبعد وأعمق، وبخاصة إذا اقترن ذلك بدراسة الأدوات والنظم والكيفيات التي صاغها الفنّان في النص؛ ذلك أنَّ لهذه العناصر دلالاتٍ وغاياتٍ عند الناقد المُحلِّل، فهي تُمثِّل استراتيجية معينة خُطِّط لها في ذهن الفنّان مُنتِج العمل الفني. ومِن ثَمَّ فهي تُمثِّل استراتيجية النص في العمل الفني نفسه. ويشير العديد من السيميولوجيين المعاصرين –عند الحديث عن دهاء النص واستراتيجيته– إلى وجود نص آخر غائب يختبئ وراءه. ومن أبرز هؤلاء عالِمُ الجمال والناقد السيميولوجي الرائد إمبرتو إيكو U. Eco الذي كشف عمّا سمّاه النص الغائب؛[4] وهو نص ذهني غير مرئي آخر يخرج من تجاويف النص الأصلي الماثل للعيان، ومن مجالاته الخصبة، ومن صلته بالقيم والتجارب الإنسانية الواعية وامتداداتها الثقافية والاجتماعية، فيصبح بصورته العامة وإشاراته وعلاماته وسيروراته وميكانزماته الداخلية نصاً لا يكشف فقط عن دلالات محدَّدة، وإنَّما يتوسَّع إلى أكثر من ذلك، ليكشف عن ثقافة شاملة يشير إليها النص من خلال الاشتغال بما بات يُعرَف بسيميولوجيا الثقافة؛ وهي أهم التصنيفات السيميولوجية التي تُعْنى بتحليل النص بوصفه مُمثِّلاً للثقافة، وهو ما يَعُدُّه إيكو (مُؤسِّس الاشتغال بالاتجاه السيميولوجي) نصاً ثقافياً مفتوحاً،[5] يشمل تعدُّد المعاني، ومشاركة الجمهور،

[4] عزام، محمد. **النص الغائب: تجليات التناص في الشعر العربي**، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 2001م، ص22.

[5] ابن بوعزيز، وحيد. **حدود التأويل: قراءة في مشروع إمبرتو إيكو النقدي**، الجزائر–بيروت: منشورات الاختلاف، ط1، 2008م، ص22.

والانفتاح على المعنى بتأويلاته المختلفة وفق مستويات متعددة من الإدراك البشري. ففي دراسة خاصة متعمِّقة أفردها إيكو لإيضاح طريقة عمل سيميولوجيا النص، عمل هذا المُحلِّل السيميولوجي على تقصّي تجلياته وانعكاساته المختلفة، مُتتبِّعاً حضور المعنى في النص المُحدَّد أو غيابه عنه، فضلاً عن رصد علاقاته التواصلية. فالنص عنده وعند أغلب السيميولوجيين يهدف -في نهاية المطاف- إلى توليد اللغة الفنية؛ وهي لغة بصرية تواصلية غير كتابية، تتألَّف مفرداتها من كل ما يحويه النص من علامات وإشارات ودوال، حيث إنَّ لكل عنصر من هذه العناصر إسهاماتِه في الكشف عن الظواهر والسياقات الثقافية، التي يهدف النص المفتوح إلى الكشف عنها. وتعرض هذه الدراسة نماذج من الكشف الاجتماعي والكشف الثقافي للسطح التجريدي الإسلامي بوصفه نصاً ثقافياً مفتوحاً بلا جدال.

ثانياً: مطاردة المعنى في النص البصري الإسلامي المفتوح

يحفل النص البصري الإسلامي -بوصفه نصاً تجريدياً- بعلامات ودوال ودلالات ومعانٍ؛ نتيجة تخلّيه عن الفراغ والصورة المجسمة. ولم يكن هذا التخلّي فزعاً من الفراغ، أو قصوراً في المعرفة العلمية بأسراره كما يدَّعي بعض الباحثين المستشرقين؛ فعلوم البصريات العربية الإسلامية مشهود لها في البحث المُتعمِّق في دراسة أسرار المناظير والفراغات والعدسات البصرية. ولعلَّ ما أنجزه العالِم العربي الحسن بن الهيثم في هذا المجال خير دليل على ذلك. وعلى هذا، فقد تخلّى الفنّان المسلم عن رسم الفراغات والمناظير والصور الفراغية المجسمة لرغبته ابتكار حلول بصرية جديدة، تنسجم مع إيمانه وفهمه العميق لروح الدين، ومع نظرته الفلسفية الإسلامية إلى الطبيعة بما تحويه من علامات ودوال رصدها الفنّان المسلم في سطوحه التجريدية دون محاكاته الطبيعة محاكاةً تصويريةً تمثيليةً لظواهرها المرئية مغايرةً تماماً لأسلوب محاكاتها في الفنون الغربية؛ إذ استخدم أسلوب محاكاة أكثر عمقاً لتلك الطبيعة، وذلك باختزال مكوِّناتها على شكل إشارات وعلامات ودوال بصرية نقية مجرَّدة؛ سواء كانت العلامات هندسية، أو نباتية، أو حروفاً، بحيث تشير دلالاتها إلى إعجاز الخلق، وإلى معاني الخير وما ينفع المجتمع.

وفيما يأتي استعراض لنماذج من العناصر البصرية، وما تكشفه علاماتها ودوالها من رسائل في السَّطح التجريدي الإسلامي:

1. النص المفتوح وتعدُّد الاتجاهات البصرية في السَّطح التجريدي الإسلامي:

حرص الفنان المسلم على إبقاء النص البصري مفتوحاً في مختلف أنواع سطوحه التجريدية، عن طريق إلغاء وجود الإطار Frame؛ لكيلا يظل نظر المشاهِد محصوراً في داخله فقط، وذلك بتحريك العلامات البصرية في النص لتنتشر في جميع الاتجاهات، فتستقطب نظر المشاهِد في اتجاهات متعدِّدة تتجاوز حدود السَّطح المرسوم. ولعلَّ توظيف ذلك في السَّطح التجريدي الإسلامي يوحي بدلالة مهمة تتصل بتحرير وجدان الإنسان المسلم وعقله ومشاعره من قيود المكان المادي نحو رؤى ذهنية وبصرية مفتوحة، تُمثِّل بصورة جلية رفضه الجمود والانغلاق في سلوكه الروحي والأخلاقي والاجتماعي.

ولم ينحصر تطبيق مفهوم فتح النص وتعدُّد الاتجاهات البصرية فقط في السطح التجريدي المرسوم ثنائي البُعْد، وإنَّما طُبِّق في فن العمارة الإسلامية؛ إذ ابتكر المعماري المسلم حلولاً بصريةً وهندسيةً مكَّنت الإنسان من الانطلاق ببصره من داخل البناء المعماري إلى خارجه، في جميع الاتجاهات، وعدم انغلاقه في الحيِّز والمكان المعماري. وبذلك تحقَّقت في ذات المسلم المهام الروحية الثلاث: إحياء القلوب، وتفتيح الأبصار، وتنمية الوجدان، مُشكِّلةً بمجموعها الشخصية الإسلامية والموقف الإسلامي من الكون.[6]

ولعلَّ من أبرز الحلول الهندسية التي ابتكرها المعماري المسلم لتحقيق هذه الغاية توسيعه نوافذ البناء المعماري لتكون مائلة ومفتوحة على صفحة السماء، بحيث يدخلها النُّور الطبيعي من كل الأرجاء. وفي ذلك رسالة وخطاب بصري معماري ذو دلالة تشير إلى أهمية تبصُّر الإنسان المؤمن وجه الله ونوره في كل مكان، وفي كل اتجاه. ﴿ ٱللَّهُ نُورُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضِۚ مَثَلُ نُورِهِۦ كَمِشۡكَوٰةٖ فِيهَا مِصۡبَاحٌۖ ٱلۡمِصۡبَاحُ فِي زُجَاجَةٍۖ ٱلزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوۡكَبٞ دُرِّيّٞ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٖ مُّبَٰرَكَةٖ زَيۡتُونَةٖ لَّا شَرۡقِيَّةٖ وَلَا غَرۡبِيَّةٖ يَكَادُ زَيۡتُهَا يُضِيٓءُ وَلَوۡ لَمۡ تَمۡسَسۡهُ نَارٞۚ نُّورٌ عَلَىٰ نُورٖۗ يَهۡدِي ٱللَّهُ لِنُورِهِۦ مَن يَشَآءُۚ وَيَضۡرِبُ ٱللَّهُ

[6] تقي، عبد الله. **نحو تصور إسلامي للفن**، ضمن: **الفنون الإسلامية: المبادئ والأشكال والمضامين**، دمشق: دار الفكر، 1989م، ص139.

﴿ٱلْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ ۗ وَٱللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ ﴿٣٥﴾﴾ (النُّور: 35). ويمكن ملاحظة ذلك في التشكيلات التجريدية (الزخرفية، والهندسية، والكتابية) المرسومة على سطح الجدران الداخلي للبناء المعماري؛ إذ تستقطب عناصرها البصرية عين المتلقّي للتجوال في مختلف أرجاء السّطح، وتتبُّع اتجاهاته المتعدِّدة، وبخاصة إلى الخارج، بإيقاعات بصرية متناغمة، خلافاً للسطوح التجريدية ورسوم الأيقونات في العصور البيزنطية والعصور الوسطى المغلقة بإطاراتها السميكة Frames؛ ما يُبقي نظر المشاهِد محصوراً في داخلها، تناغُماً مع الفلسفة الروحية واللاهوتية التي أراد الخطاب البصري لتلك العصور التعبير عنها. ويُعْزى سبب إغلاق النص البصري في فنون العصور الوسطى المسيحية إلى وجود تمثيل بصري رمزي تجسيدي مُمثَّل في الأرض وداخل الكنيسة والعمارة المسيحية بوجه عام. ولا شكَّ في أنَّ وجود التمثيل المجسد سيستقطب نظر المشاهِد في أيقونة مركزية محدَّدة داخل الكنيسة والمكان المعماري، وهو ما يُحتِّم إغلاق الحيِّز والفراغ للتركيز على المسيح ﷺ، وعلى ما يُسرَد من قصص دينية؛ سواء أكان ذلك في التصاوير المرسومة بإطارات وأيقونات عازلة منغلقة عن الفضاء الخارجي، أم في المكان المعماري الدنيوي والديني الذي يُصمَّم عادة بأسلوب هندسي يعزل الحيِّز والفراغ الداخلي عن الفضاء الخارجي.

ولعلَّ ذلك ما يُبرِّر صِغر حجم النوافذ الداخلية لتلك العمارة، ومِن ثَمَّ عدم السماح للنور الطبيعي بالدخول إلى المكان، والاستعاضة عنه بنور داخلي من الأضواء الصناعية والشموع، بما تضفيه من ظلال مجسدة باتت ضرورة لتجسيد تمثال المسيح بصرياً وفق التصوُّر الجمالي والروحي المسيحي.

وعوداً على بدء، فإنَّ لجوء الفنّان المسلم إلى فتح النص والحرص على تعدُّد الاتجاهات البصرية فيه كان بهدف تحرير مشاعر الإنسان من قيود المادة والمكان، من خلال رؤى ذهنية وبصرية مفتوحة، وكان له أيضاً أبعاد روحية إنسانية أُخرى ذات دلالة أعمق، تتمثَّل في التعبير عن الفكر الوسطي الإسلامي، من خلال التقاء الدنيوي بالروحي، والتقاء الأرض بالسماء، وهي رسائل أخلاقية واجتماعية وجمالية تتصل بسلوك

الإنسان المسلم ودوره الاجتماعي. وبذلك يمتزج الخطاب الجمالي بالروح والجوانب الاجتماعية عند تطبيق مفهوم النص المفتوح في الأعمال الفنية الإسلامية.

وتأسيساً على ذلك، فإنَّ توجيه البصر من داخل الحيّز والفراغ إلى خارجه في العمارة والسطوح الزخرفية بات أمراً مُلِحّاً لفتح بصر المسلم وتوجيهه إلى صفحة السماء خارج الحيّز والمكان، باعتبار أنَّ الله سبحانه لا ينحصر –من وجه النظر الإسلامية– في مكان أو حيّز محدَّد؛ فالخالق الأحد موجود في كل مكان وزمان. ﴿وَلِلَّهِ ٱلْمَشْرِقُ وَٱلْمَغْرِبُ فَأَيْنَمَا تُوَلُّوا۟ فَثَمَّ وَجْهُ ٱللَّهِ إِنَّ ٱللَّهَ وَٰسِعٌ عَلِيمٌ ﴿١١٥﴾﴾ (البقرة: **115**).

وتجدر الإشارة إلى أنَّ طبيعة التطبيق في الفن الإسلامي –التي تتمثَّل في الدمج بين الفنون المختلفة، ومشاركة الحرفيين من مختلف التخصصات والأساليب في العمل الفني الإسلامي الواحد– قد أسهمت كثيراً في تعزيز فكرة فتح النص وتعدُّد الاتجاهات؛ ما جعل العمل الفني الإسلامي نصاً مفتوحاً، تنصهر فيه الزخرفة والهندسة المعمارية وتخطيط المدن وغير ذلك من المكوِّنات البصرية التي صاغها الفنّانون المسلمون وفق اتساق جمالي بصري موحد متناغم في سياقه العام، بالرغم من التنوُّع في الرؤى والأساليب والتقنيات لديهم.

2. تذويب المادة بوصفها جزءاً جوهرياً من مكوِّنات الطبيعة:

تنوَّعت أساليب محاكاة المادة والطبيعة والتعبير عنها بصرياً في فنون الحضارات والشعوب المختلفة؛ كلٌّ حسب نظرته الدينية والعلمية والفلسفية إزاءها، حتى إنَّ كل فن من الفنون شكَّل هويته وأسلوبه الفني وفقاً لنظرته الخاصة إلى المادة وفلسفة تشكيلها بصرياً.

ويمكن القول إنَّ فلسفة محاكاة المادة تنقسم بصرياً إلى نقيضين رئيسين:

أ. اعتبار المادة مكوِّناً كيميائياً وفيزيائياً جامداً ثابتاً غير متحرك Static، كما هو حال الفنون الكلاسيكية الإغريقية والرومانية، والفنون البيزنطية وفنون العصور الوسطى التي ترسَّخ فيها مفهوم ثبات المادة وأزليتها كما نظر إليها أرسطو، ومحاكاتها وتجسيدها

وتصويرها فنياً، بكل ما فيها من سكون وثقل وثبات بصري دون تسجيل مظاهر فنائها وتحوُّلاتها الفيزيائية من طاقة وإشعاع. ولعلَّ ذلك ماثل بوضوح في تصاوير العصور الوسطى، وتصاوير عصر النهضة ومنحوتاته؛ إذ حرص المُصوِّرون والنحّاتون على محاكاة ظاهر المادة المرئي بطريقة تصويرية مجسدة للمادة بعد التطوُّر في مجال التشريح والتجسيد من خلال الظِّل والنُّور.

وبالرغم من أنَّ فنون الحداثة الغربية وما تلتها قد تمكَّنت لاحقاً -بفعل العلم الحديث بعد الثورة الصناعية، واكتشاف نيوتن نسبية المادة وتحوُّلات الطاقة والسرعة فيها؛ بتسجيل المادة بصرياً، بوصفها ذائبةً ومتحرِّكةً من طاقة إلى أُخرى- فإنَّ ذلك لم يأتِ من منطلق فكري وروحي وجمالي، وإنَّما كان أساسه علمياً مادياً ووجودياً خالصاً، وظهر ذلك جلياً في الفن الغربي، بدءاً بالحركة الانطباعية في نهايات القرن التاسع عشر الميلادي، التي فتَّتت رسوماتها المادة والنُّور من دون استهداف أيّ رسالة فكرية، أو روحية، أو اجتماعية؛ إذ كان هدفها الرئيس علمياً فيزيائياً. أمّا في الفن الغربي المعاصر فإنَّ فلسفة تشكيل المادة والأسلوب المُتَّبع في ذلك، وبخاصة في عصر ما بعد الحداثة، قد تشابه -إلى حدٍّ كبير- مع التصوُّر الإسلامي لمفهوم المادة، وطريقته في تشكليها بصرياً، بالرغم من الاختلاف في الفلسفة والغايات من تشكيل المادة ورسائلها البصرية؛ إذ يسود الفن الغربي اليوم رغبة جامحة في تفتيت الكتلة، والتعبير عن الحركة والطاقة والسرعة، ولا سيما ما يُعرَف الآن بالفن الإنشائي والتركيبي Installation، الذي يُعبِّر بصورة جوهرية عن تفتيت ما هو مرئي من الأشياء والشخوص إلى كتل مُجزَّأة ومتناثرة في فراغ مفتوح لا متناهٍ؛ ما أدى إلى تحطيم العمل الفني التصويري الأيوني، وإلغاء الإطار الخارجي للعمل الفني Frame. ولعلَّ ذلك يتشابه -إلى حدٍّ كبير- مع فتح النص وتشتيت المادة في التجريد الإسلامي، بالرغم من اختلاف الغاية والهدف من التوظيف بين الفنين.

ب. نظر الفن الإسلامي إلى المادة بوصفها مكوّناً دنيوياً فانياً أمام ثبات الله ومطلق وجوده. ومِن ثَمَّ، فإن مفهوم أزلية المادة وثباتها وقِدمها -وفق التصوُّر الأرسطي- مناقض تماماً لصفات الوحدانية والقدرة على الخلق عند الله.[7]

[7] اللواتي، علي. **خواطر حول الوحدة الجمالية للتراث الفني الإسلامي**، ضمن: **الفنون الإسلامية: المبادئ والأشكال والمضامين**، مرجع سابق، ص89.

ولهذا السبب نظر الفنّان المسلم إلى المادة بوصفها مكوّناً متحرّكاً نشطاً غير ساكن، بحيث يتم محاكاتها بصرياً على أساس أنَّها مادة فانية، خفيفة، متحرِّكة، قابلة للذوبان، ومُتحوّلة من شكل إلى آخر؛ استلهاماً لقوله تعالى: ﴿كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ ۝٢٦ وَيَبْقَىٰ وَجْهُ رَبِّكَ ذُو الْجَلَالِ وَالْإِكْرَامِ ۝٢٧﴾ (الرحمن: 26–27). وعلى هذا، فإنَّ العلامات والدوال البصرية في العمارة الإسلامية تشير إلى خفَّة الأعمدة والتيجان والأسقف وذوبانها، ونلحظ ذلك –مثلاً– في العمارة الأندلسية؛ إذ تبدو للعيان مادة متحرِّكة برشاقة وانسياب، في حين نجد المادة المستخدمة في السطوح الزخرفية متحرِّكة بفعل توهُّجها الضوئي البصري نتيجة تسليط الضوء الشديد عليها من داخل المسجد والمكان المعماري وخارجهما، انظر الشكل (1).

الشكل (1)

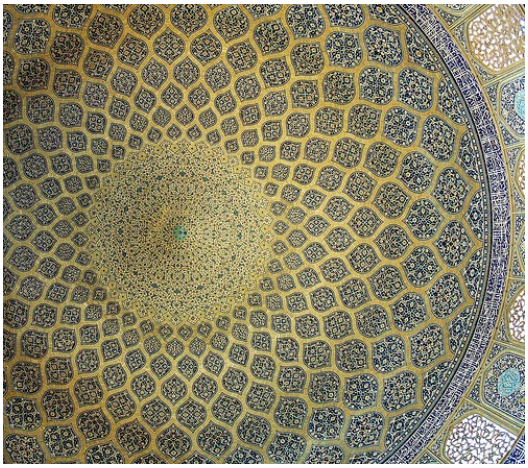
تذويب المادة وتخفيف ثقلها داخل قصر الحمراء في الأندلس

وقد عمَد المُصمِّم المسلم أيضاً إلى رسم نقوشه وأشكاله الزخرفية فوق سطوح معدنية لامعة وعاكسة للضوء بشكل ساطع؛ بُغْيَةَ تحريك السَّطح، والتخفيف من درجة سكونها وماديتها. وقد استخدم الفنّانون المسلمون المواد الرخيصة في زخارفهم وعمارتهم؛ لتحويلها إلى مواد نفيسة، عبر تشكيلها بصرياً وجمالياً؛ تعبيراً عن تصوُّرهم الروحي للمادة، المُتمثِّل في عدم ثباتها، وإمكانية تطويعها وتحويرها.

3. تعبئة الفراغ بالنُّور والحركة النشطة:

النُّور والحركة عنصران بصريان مهمان، تمتلئ بهما الزخارف التجريدية الإسلامية، وكذلك السطوح الداخلية والخارجية للعمارة الإسلامية بصورة كبيرة. ويتجلّى -بوضوح- حرص الفنّان المسلم على عدم ترك أيّ فراغ في السطوح والجدران دون تعبئته وتسطيحه بصرياً، وذلك عن طريق ما يأتي:

أ. تسطيح الفراغ وتعبئته بالزخارف والنقوش الكتابية والهندسية والنباتية، بكل ما فيها من دينامية وحركة بصرية نشطة، لا تترك للناظر مجالاً للثبات والسكون؛ نتيجة انشغاله بتتبُّع حضور الزخارف المُنشِّطة للبصر بألوانها المشرقة وحركتها الدائبة، انظر الشكل (2).



الشكل (2)

مسجد الشاه في أصفهان

ب. تسليط النُّور والإضاءة الشديدة -سواء كان مصدرها داخلياً أو خارجياً- على الفراغات المعمارية الداخلية، ومن مختلف الأرجاء، بما يكفل عدم حضور تضادات الظل والنُّور في الفراغ المعماري، فيتلاشى الفراغ المشبع بالنُّور في عين الناظر، ويكسبه -في الوقت نفسه- إشباعاً بصرياً مفعماً بالحيوية والحركة. وتأسيساً على ذلك، وعلى ضوء الرسائل البصرية وعلاماتها ودوالها لطريقتي تعبئة الفراغ المشار إليهما، توجد دلالات

اجتماعية وروحية عبَّر عنها النص البصري الإسلامي باستخدام التوجُّه الأسلوبي الذي يتلخَّص في حرص الفنّان المسلم على جعل عقل المسلم وتفكيره وسلوكه يتوق إلى الإشباع الروحي والنفسي، واليقظة، وحب العمل، والنشاط، بعيداً عن الانشغال بالفراغ وسكونه، الذي يرى فيهما كلٌّ من الفكر الإسلامي والفن الإسلامي دعوةً إلى الكسل والخمول، وهو ما لا يتَّفق مع روح الدين وتوجيهه المؤمنين إلى الخير والمنفعة والجمال. قال تعالى: ﴿وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ ۝٦﴾ (النحل: 6).

4. التناظر وتساوي الارتفاعات الهندسية:

يُمثِّل تساوي الارتفاعات الهندسية علامةً بصريةً يتجلّى حضورها في معظم التشكيلات الإسلامية المجرَّدة؛ سواء أكانت هندسية، أم كتابية، أم نباتية، إذ تكشف دوال تلك العلامة البصرية ما يختبئ وراءها من دلالات اجتماعية وروحية بروافع جمالية، أراد الفنّان المسلم إيصالها إلى المشاهد من دون استخدام الصور الفراغية؛ تعبيراً عن فكرتي العدل والمساواة بمحاكاة تصويرية تمثيلية مباشرة، مثل تلك التي استخدمها مُصوِّرو الأيقونات الدينية في الفنون البيزنطية وفنون العصور الوسطى؛ إذ رُسِمت شخوص القديسين والرسل في الأيقونات التصويرية الفراغية، ونُحِتت في المنحوتات على نحوٍ تكون فيه الشخوص متساوية الحجوم والارتفاعات؛ بُغْيَةَ التعبير عن مفهومي العدالة والمساواة بين البشر، وهما جزء لا يتجزَّأ من مفاهيم الحق والخير والمنفعة والجمال، وهي مفاهيم تشترك فيها جميع الأديان السماوية التوحيدية، انظر الشكل (3).

الشكل (3)

منحوتة من الحقبة البيزنطية (القرن العاشر الميلادي) تُصوِّر السيد المسيح مع السيدة العذراء والقديس يوحنا المعمدان

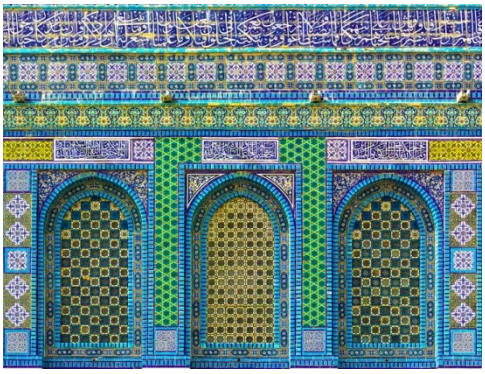
إنَّ تساوي الارتفاعات الهندسية في التشكيلات الإسلامية المجرَّدة يهدف إلى تحقيق أهداف ثلاثة:

أ. هدف جمالي نقي؛ إذ يُولِّد التناظر وتساوي الارتفاعات في عين المشاهِد إيقاعات هندسية بصرية موسيقية، تنبع من الإحساس بقوانين الرياضيات التي تحكم هذا الوجود؛ ذلك أنَّ القيمة الجوهرية الكامنة في الفن الإسلامي تتبلور ضمن مفهوم إيقاعه وتجريده، وما يصاحب ذلك من إحساس موسيقي رائع، لا يجاريه في ذلك أيُّ شكل من الأشكال الثقافية الأُخرى.

ب. هدف نفسي روحي يروم توليد إحساس بالاستقرار والانتظام والتوازن النفسي لدى المشاهِد؛ فقد سعى الفنّان المسلم إلى إيصال هذا الإحساس إلى بصر المؤمن وقلبه عن طريق إيحاءات من العلامات الهندسية المجرَّدة دون الاعتماد على التمثيل التصويري.

ت. هدف قيمي وأخلاقي وسلوكي يتصل بمعاني الخير والعدل والمساواة في حياة المسلم، ويؤكِّد أنَّ البشر سواسية أمام الله تعالى، وأنَّه لا فرق بينهم من حيث الجنس،

واللون، والمال. ولـمّا كانت العدالة والمساواة بين البشر تَزرع في نفوس البشر الفضيلةَ، وتُقرِّب الإنسانَ إلى الله ﷻ، فقد جسَّد الفنّان المسلم هذا التصوُّر من خلال تكثيفه بصرياً بدلالة هندسية نقية مجرَّدة لافتة في التشكيل الهندسي، تُعبِّر عن مفهومي العدل والمساواة باستخدام العلاقات الهندسية النقية، وطريقة تشكيل نِسب المكوِّنات الهندسية والكتابية والنباتية المجرَّدة وحجومها؛ إذ وجد الفنّان المسلم في النِّسب الهندسية وارتفاعاتها ضالَّته المنشودة للتعبير عن هذين المفهومين، وبخاصة ما يوحي به تساوي ارتفاعات الخطوط الهندسية والأشكال والحجوم المرسومة على السَّطح التجريدي الإسلامي؛ سواء كان تجريداً هندسياً، أو نباتياً، أو كتابياً، ومِن ثَمَّ تصبح خصيصة التساوي بين الارتفاعات –بما تعنيه من قيمتي العدل والمساواة التي عمَد الفنّان المسلم على تكرارهما من دون الإخلال بجمالية التنوُّع والوحدة في تشكيلاته– أشبه بتربية فنية بصرية يعايشها الناظر من خلال احتكاكه البصري اليومي بمكوِّنات السطوح الزخرفية المجرَّدة، وبالعناصر المعمارية الإسلامية وطريقة توزيعها هندسياً، انظر الشكل (4).



الشكل (4)

مقطع من فسيفساء إسلامية تُزيِّن قبَّة الصخرة المشرفة

5. تشابُك عناصر التكوين:

إنَّ تشابُك العناصر الهندسية والكتابية والنباتية في السَّطح التجريدي يُمثِّل إحدى العلامات البارزة في تشكيلات السَّطح التجريدي الإسلامي. فبالإضافة إلى ما يحفل به هذا السَّطح من تنوُّع وتكرار في توزيع العناصر البصرية فيه، حرص الفنّان المسلم على إبقاء تلك المكوِّنات متماسكة مترابطة في نظر المشاهِد، انظر الشكل (5).

الشكل (5)

نماذج من الزخارف المشبّكة في كلٍّ من مسجد طولون بالقاهرة، وقصر العباسيين في بغداد.

ولا شكَّ في أنَّ علامات التشابُك البصرية هذه تخفي وراءها دلالات تتصل بفكرة ترابُط الأُمَّة وتعاضُدها وتماسُكها، بما فيه خير المجتمع ورفعته وصلاحه.[8] قال رسول اللهﷺ: "المؤمن للمؤمن كالبنيان المرصوص يَشُدُّ بَعضُه بعضاً."

وبهذه الطريقة التي ابتكرها الفنّان المسلم للتعبير عن هذه القيمة الاجتماعية المهمة في حياة المسلم، أمكن له تحقيق مراده ببراعة، وتقديم حلول بصرية جديدة عن طريق التجريد النقي الذي استعاض فيه عن الصورة الفراغية المجسمة التي استخدمها الفن الغربي المسيحي للتعبير عن هذه القيمة وغيرها؛ إذ جسَّد هذا الفن هذه الغاية في الأيقونات المسيحية في العصور الوسطى –مثلاً– برسم شخوص القصص الدينية وهي متلاصقة متراصة دون فراغ بينها.

---

[8] عصفور، مازن. **مفاتيح قراءة بصرية مقترحة لرصد المعاني الدفينة في الفن الإسلامي**، ضمن: **الفن في الفكر الإسلامي**، تحرير: فتحي ملكاوي، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، 2013م، ص481.

6. عنصر النُّور ودلالات توظيفه:

للنُّور في الفنون البصرية دلالات متعدِّدة مهمة، وهو يُمثِّل عاملاً مُؤثِّراً في تشكيل الأسلوب وفلسفة اللغة الفنية لفنون الشعوب والتيارات الفنية المختلفة؛ ما يُفسِّر تنوُّع الأهداف والرسائل البصرية في توظيف النُّور والضوء في الفنون، تبعاً للسياقات الروحية والثقافية والعلمية التي تأسَّست عليها الفنون عبر مراحل تطوُّرها.

فمثلاً، اتَّخذ الفن الغربي من النُّور وفلسفة توظيفه في حقبة الفنون البيزنطية والعصور الوسطى هدفاً صوفياً في أيقوناته التصويرية؛ ما أسهم في تجسيد فكرة المسيح رمزياً من خلال أنوار وهمية رمزية عُرِفت وقتئذٍ بالأنوار الجناتية السماوية Eden light؛ ذلك أنَّ السرَّ الذي اكتنف الأيقونة البيزنطية تَمثَّل في نورانيتها، وتحرُّرها من الزمنية. ولهذا، لم تكن الشخوص في تلك الأيقونات تُنار بمنبع ضوئي، بل كانت هي منبع الضوء. وكذلك، فإنَّ الرَّبّ عند المسيحيين لا يُرسَم في الأيقونة، وإنَّما يُعبَّر عنه برمز كالشعاع.[9] وقد تطوَّر الأمر في فن عصر النهضة، بحيث أخذ النُّور يُجسِّد المرئي مادياً ومكانياً، ويستهدف مطابقة الواقع الطبيعي باستخدام درجات الظل والنُّور، والتي عرفت بمصطلحها الإيطالي الشهير منذ عصر النهضة باسم Oscuro Bianco.

أمّا في عصر الحداثة، ونشوء ما يسمّى فن الإنسان العلمي الحديث في نهايات القرن التاسع عشر للميلاد، فقد اتَّخذ الفن من النُّور هدفاً علمياً فيزيائياً خالصاً، من دون وجود أيّ رسالة روحية واجتماعية محدَّدة، وظهر ذلك جلياً في الحركة الانطباعية التي هدفت رسالتها البصرية بصورة رئيسة إلى دغدغة العين وإمتاعها عبر ذرّات النُّور وإشعاعاته. وقد أفضى شغف الانطباعيين برسم النُّور إلى اهتمامهم بالصورة المتغيِّرة، والصورة غير الملموسة التي يُوفِّرها النُّور للشيء المحيط به، أكثر من اهتمامهم بالشيء نفسه، وتركيبه، ومادته.[10]

وفي المقابل، فقد وظَّف الفن الإسلامي النُّور في عمارته وتجريداته، فكانت له رسائله

[9] Maguire, H. Princeton. *Art and Eloquence in Byzantium* "الفن والبلاغة في بيزنطة", 1981, P.48.

[10] مولر، جوزيف إميل. **الفن في القرن العشرين**، ترجمة: مها فرح الخوري، دمشق: دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، 1978م، ص17

البصرية ودلالاتها التي أخذت منحى آخر يختلف عن الفنون الأُخرى؛ فالنُّور في الفن الإسلامي هو رسالة جمالية تأمُّلية خالصة، حيث يضطلع الضوء الساطع والمشرق بدور إيقاعي بصري يثير في نفس المؤمن التفاؤل والهدوء والوقار. وهو أيضاً رسالة روحية رمزية تُعبِّر عن الإيمان، وتفتح القلوب والأبصار. ومِن ثَمَّ، فهو تربية بصرية تُحفِّق للمتلقّي صفاء الذهن وانفتاحه بعيداً عن التقوقع والانغلاق.

والنُّور كذلك رسالة بنيوية تركيبية في النص البصري التجريدي الإسلامي، تهدف إلى تنشيط بصر المتلقّي عن طريق تعبئة الفراغ وتذويب ظلاله وماديته؛ ما يُحفِّز في المتلقّي روح العمل والنشاط، لا الخمول والكسل الذي يُسبِّبهما الفراغ، انظر الشكل (6).

الشكل (6)

مسجد لطف الله في إيران أيام الصفويين

ثالثاً: الفهم العميق لمعنى التجريد في الفن الإسلامي

لا يمكن فهم فلسفة التجريد الإسلامي بمعزل عن فهم فلسفته في الفنون الأُخرى؛ ذلك أنَّ التجريد الذي يُعْنى باختزال التفاصيل في المشهد والصورة يُسهِم إسهاماً فاعلاً

في تشكيل الفلسفة البصرية والطرازات الفنية لمختلف التيارات الفنية على مَرِّ العصور. وتوجد صلة وثيقة بين الاشتغال بالتجريد والعوامل الدينية والعلمية والفلسفية التي ظهر أثرها جلياً في الثقافة البصرية لكل أُمَّة. وهذا يعني أنَّ التجريد ليس بدعة غربية جديدة معاصرة، وأنَّ الاشتغال به لم يقتصر على فن الحداثة وما بعدها، إثر الثورة الصناعية وما تلاها من ولادة فن الإنسان العلمي الحديث، وبخاصة بعد تطوُّر علوم شطر الذرَّة وتحوُّلات الكتلة والطاقة والسرعة المسؤولة عن تفتيت الصورة وهدم المعنى في العمل الفني المعاصر.

والتجريد بدأ مع فنون الإنسان القديم، وأخذ شكل التعبير من خلال خطوط سحرية مختزلة تُعبِّر عن مشاهد الصيد، ثمَّ أخذت الأشكال البدائية الأُولى للتجريد تتلاشى أمام منجزات الحضارات المدنية (الزراعية، والعلمية) اللاحقة، التي امتزج فيها الفن بالعلم والأسطورة، فنشأ ما يسمّى فن المحاكاة الكلاسيكية الدقيقة المطابقة للطبيعة والواقع المرئي، كما حدث في فن الحقبتين الإغريقية والرومانية ما قبل الميلاد. بيد أنَّ فن التجريد عاد ليفرض حضوره في الفن من جديد عند انطلاق الفنون الدينية ما بعد الميلاد، التي ارتبطت بالأديان التوحيدية التي قطعت الصلة تماماً بالموروث الكلاسيكي الإغريقي واليوناني بوصفه تعبيراً عن الأسطورة والوثنية والحياة الدنيوية، بكل ما فيها من مادة وترف يُناقِضان رؤى الأديان التوحيدية، وبخاصة ما يتعلَّق بمفاهيم الصورة والمحاكاة المُجسِّدة للمادة، التي جاءت بحسب موقف كل دين توحيدي وفلسفته إزاء المادة والطبيعة والكون.

لقد تباينت أهداف التجريد وغاياته البصرية والروحية والجمالية في تلك الحقب الفنية. وبالرغم من اتفاق معظم الطُّرُز والأساليب التي انتهجت الاشتغال بالتجريد وسيلةً لنبذ المحاكاة التصويرية الكلاسيكية الدقيقة للمرئي نبذاً كلياً أو جزئياً، فقد تمَّ الاشتغال بالتجريد بوصفه درجاتٍ وأنواعاً وطرائقَ ووسائلَ فنية مختلفة؛ إمّا عن طريق تسجيله في صورة أيقونة رمزية شبه تجريدية كما في فنون العصر البيزنطي والعصور الوسطى، التي عمَد فيها المُصوِّرون –بالرغم من تمسُّكهم بالتمثيل التصويري لسرد القصص الدينية– إلى

تسطيح العمق والأبعاد والنِّسب التشريحية، وإلغاء الظل والنُّور في تصاويرهم، تناغُماً مع تعاليم اللاهوت المسيحي. وإمّا عن طريق اختزال تفاصيل العناصر المرئية، وتفكيك عناصرها، والاحتفاظ بالجوهر النقي لمكوّناتها كما في حالة الفن التجريدي الإسلامي، ليصار إلى إعادة تشكيل هذه المكوّنات المجرَّدة مرَّة أُخرى في سطح تجريدي تُسطَّح فيه الأبعاد، وتُهدَم فيه الصورة الفراغية ومعناها السردي؛ ما جعل مكوّنات النص البصري الإسلامي في الطرز التجريدية الإسلامية –سواء كانت هندسية، أو كتابية، أو نباتية– تتحوَّل إلى إشارات ودوال مختزلة، تتنوَّع دلالاتها بين ما هو رمزي وجمالي تأمُّلي نقي؛ إذ تهدف هذه الدلالات والإشارات المختزلة بكل معانيها إلى إحياء القلوب، وتفتيح الأبصار، وتنمية الوجدان، فقد عبَّر الفنّان المسلم عن هذه المعاني من دون حاجة إلى استخدام الصورة الفراغية، واستعاض عنها بابتكار حلول بصرية جديدة تُحقِّق هذه الغاية.

ولا بُدَّ هنا من الإشارة إلى عامل مهم عزَّز موقف الفنّان المسلم في تخلّيه عن الصورة الفراغية، وهو يتعلَّق بغايات الفن النابعة من الفهم العميق للدين الإسلامي. فالفن الإسلامي –خلافاً للفنون الدينية وغير الدينية الأُخرى– لم يسعَ إلى التعبير عن القصص الدينية والدنيوية، مثل: سير الأنبياء والقديسين، وقصص تمجيد الفتوحات، وبطولات الساسة التي كانت تُحتِّم على المصريين –مثلاً– التعبير عنها بطريقة سردية باستخدام الصور الفراغية.

ومن هنا، تبرز أهمية فهم فلسفة التجريد في الفن الإسلامي، التي أرادت النفاذ بصورة أعمق إلى مكنونات هذا الفن، والنأي به بعيداً عن الفهم الحرفي السطحي للمستشرقين وغيرهم، ولا سيما أنَّنا أمام "فن يأخذ بفهم الدين للإنسان وللعالم، ويترجم هذا الفهم إلى فلسفة جمالية"[11] لها مقوِّمات روحية وفكرية وجمالية مختزلة في علامات ودوال ودلالات بصرية نقية مجرَّدة. ومن هنا، تنبع الخصوصية الزخرفية والتزيينية للفن الإسلامي، التي يشير الباحث بوركهارت إلى عدم تناقُضها مع خصوصية التأمُّل.[12] فقد استند توظيف التجريد

[11] الصايغ، سمير. **الفن الإسلامي: قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه**، بيروت: دار المعرفة، 1988م، ص86.

[12] Burckhardt, T. *Art of Islam, Language And Meaning* "فن الإسلام: اللغة والمعنى", Word Wisdom Inc, Indiana, 2009.

في الفن الإسلامي إلى نظرة الدين نفسه للطبيعة والغاية من محاكاتها، بمنأى عن فلسفة التجريد الغربي وأهدافه المغايرة تماماً لنظيره الإسلامي شكلاً وموضوعاً؛ إذ يتمثَّل الاختلاف بينهما في أنَّ "مصدر التجريد في الفن الغربي حسي واقعي ومرئي، في حين أنَّ مصدر التجريد في الفن الإسلامي غير واقعي وغير مرئي."[13] وبعبارة أُخرى، فإنَّ التجريد الإسلامي لا يهدف إلى التعبير عن المفهوم المادي المرئي للأصل المرئي كما هو ماثل في الواقع الطبيعي الذي يحتفظ به الفن الغربي مهما بلغت شِدَّة تجريده، وإنَّما يهدف إلى التعبير عن المكوِّنات النقية المختزلة غير المرئية في داخل الطبيعة؛ ما يعني أنَّ التجريد الإسلامي يُعبِّر عن دلالاته من داخل النص البصري نفسه، حيث تُرصَد قيمته الجمالية والفكرية من خلال آلياته البصرية الداخلية الزاخرة بدلالات ومعانٍ ورسائل روحية وجمالية وإنسانية لا حصر لها، أوجبت على الفنّان المسلم إيجاد لغة فنية للتعبير عن هذه الدلالات تعبيراً جمالياً في إطار عقيدته، ولعلَّ أبرزها إحياء القلوب، وتفتيح الأبصار، وتنمية الوجدان.

لقد جاء توظيف التجريد في الفن الإسلامي نتيجة الثراء الروحي والعلمي والفلسفي والفكري للفنّان المسلم، ووحي إيمانه، وفهمه العميق للدين؛ عقيدةً، وتوحيداً، وعبادةً، وقيماً، وسلوكاً. وقد تَرجم هذا الفهم ومثَّله فنياً –بوحي إيمانه الحُرّ– برؤية بصرية جمالية خالصة، وتجريد فني بعيداً عن أيِّ ردِّ فعل، أو إقصاءٍ لجماليات أُخرى؛ إذ كان هدف ذلك ابتكار جماليات وحلول بصرية جديدة، تتجاوز الصورة الفراغية بمفهوميها التعبيري والجمالي، ولا سيما أنَّ الصور الفراغية –من وجهة النظر الإسلامية– لا تخدم مفاهيم الخير والمنفعة والجمال، ولا تكشف عن جمالية الهندسة الكونية وبديعية الخلق؛ فلم تكن هناك حاجة إلى استخدام التمثيل التصويري المشهدي على الطريقة الكلاسيكية والنهضوية لسرد الجمالية الكونية، مع أنَّ الفن الإسلامي –خلافاً للفنون الدينية الأُخرى– لم تكن له وظيفة دينية قطُّ، "ولكنَّه كان يبحث من خلال دوره الاجتماعي والفكري محاولة تجاوُز الذات والواقع،"[14] والكشف عن جمالية الهندسة الكونية وبديعية

[13] تقي، **نحو تصور إسلامي للفن**، مرجع سابق، ص139.

[14] مصطفى، شاكر. **عناصر الوحدة في الفن الإسلامي**، ضمن: **الفنون الإسلامية: المبادئ والأشكال والمضامين**، مرجع سابق، ص142.

الخلق، من دون اللجوء إلى هذا النوع من التمثيل، الذي استعاض عنه التجريد الإسلامي بالإشارات والدلالات البصرية المختزلة المستلهمة من مكوِّنات الطبيعة والكون، مثل: النجوم، وأشكال النباتات وغيرها، وصاغ منها الفنّان المسلم ما ساعده على التحليل الدقيق القائم على حسابات مدروسة: توليفات ومُشبّكات بصرية مجرَّدة الفراغ والتجسيم كتجريد للحياة من ثوبها الظاهر؛ سعياً لنقلنا نحو المعاني الدفينة بحسب تعبير المؤرّخ والباحث الجمالي هنري فوسيون.[15]

ونختم هذا التصوّر المعرفي لماهية العمل الفني باقتباس مهم للمفكر والفيلسوف إسماعيل الفاروقي؛ إذ يصف لنا الفاروقي كيف تفوّق العقل المسلم في إنتاج الجماليات الفنية بطريقة تخدم فكرة الوحدانية فيقول: "في قصر الحمراء توجد قِبلة كاملة مصنوعة من عدد لا يحصى من الأقواس المتشابكة المستندة على أعمدة غير مرئية، يحتاج المرء لخيال متوهج حتى يستطيع أن يراها يقتفي مسارها. هنا يصبح زخم الأرابيسك حداً يدفع الراغب في تتبعه إلى أن ينطلق مع إيقاعه المتواتر.. بلغ استحواذ الألوهية المتعالية على وعي المسلم حد الرغبة في أن يراها معبراً عنها حيثما حلّ. وبلغ شغف ذلك الوعي بالتنقيب عن سبل ووسائل للإفصاح عن الحضور الإلهي حداً تفتقت معه عبقريته عن أعظم وأخصب نمط لتحقيق هذا المقصود عرفه الإنسان. فلم تقف قريحة الفنان المسلم عند حد ابتكار الأرابيسك اللامتناهي في التنوع في الفنون المرئية، بل طوّع كل مادة فنية متصوّرة بحيث تصير مرآة عاكسة لجوهرها. وظلت قريحته بعد ذلك كله متأهبة لتحقيق نصر نهائي آخر في هذا المضمار."[16]

خاتمة:

لعلَّ من الحقائق المعرفية التي أصبح الفن الإسلامي يتحلّى بها على صعيد البحث العلمي كثرةَ المقاربات الدراسية التي تقوم غالباً على السرد التاريخي، وعلى التوصيف

---

[15] الدرايسة، محمد. عبد الهادي، عدلي. **الزخرفة الإسلامية**، عمّان: مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، 2009م، ص41.

[16] الفاروقي، إسماعيل. **التوحيد ومضامينه في الفكر والحياة**، ترجمة السيد محمد السيد عمر، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، ط1، 2016،، ص436-437.

الديني بصورة قليلة. غير أنَّ هذه المقاربات نادراً ما تستعين بالمناهج النقدية الحديثة والمعاصرة، مثل السيميولوجيا التي تكاد تكون اليوم أكثر المناهج جاذبيةً لدراسة الفن الإسلامي بوصفه فضاءً إبداعياً بِكراً في الدراسات النقدية، وقابلاً لمزيد من الاكتشاف والتحليل والتنظير.

ومن هنا، كانت محاولتنا النقدية هذه تقوم على رصد العلاقات البنيوية السطحية والعميقة بين دوال الفن الإسلامي البصرية ومدلولاته الرمزية في الملعب السيميولوجي الذي ظهرت فيه نتائج هذه المقاربة النقدية واضحة في بيان كلٍّ من: المادة بوصفها جوهر الأشياء الطبيعية، والنُّور بوصفه جوهر كل شيء وطاقته التأويلية المفتوحة على المطلق الإلهي، والخلق الطبيعي، والإبداع الإنساني.

ولكن هذا البيان المتواضع لسيميولوجيا الفن الإسلامي هو أشبه ما يكون بتوصية، أو دعوة إلى مزيد من المقاربات النقدية المتطوِّرة في المنهجيات الحديثة التي تتجاوز ظاهر الإبداع الفني الإسلامي وجماليته المجرَّدة إلى باطنه المعرفي العميق الزاخر بكنوز المعاني والدلالات والمفاهيم الدينية والفلسفية والعلمية.