مراجعة لكتاب

نظرية الفن الإسلامي: المفهوم الجمالي والبنية المعرفية*

تأليف: إدهام محمد حنش**

نبيل خلدون قريسة***

يتناول هذا الكتاب الصادر في طبعته الأُولى عام 2013م موضوعاً أساسياً -لم يَلقَ حتى اليوم ما يستحق من العناية والدراسة المُعمَّقة المنهجية- يتمثَّل في إشكالية تأصيل المصطلحات المُعتمَدة في دراسة الفن الإسلامي لغوياً وتاريخياً ونقدياً بدل الاكتفاء بتبنّي المصطلحات المنحوتة في البيئة الثقافية الغربية، ومحاولة تعريبها. وبهذا التوجُّه الطريف، يُؤسِّس مُؤلِّف الكتاب لطرحٍ حضاري عميق جوهري يتجاوز موضوع الفن الإسلامي إلى مختلف مجالات تراثنا الحضاري العربي الإسلامي، وكيفية التعامل معه في سياق الحداثة المعولمة. ويتميَّز هذا العمل خاصةً بطرحه الإشكالي الواضح والمباشر والعميق في آنٍ معاً.

يقع الكتاب في 232 صفحة، وقد قسَّمه المُؤلِّف إلى مُقدِّمة وخمسة فصول وخاتمة، إضافةً إلى كشّاف يحوي أبرز المصطلحات التي تعرَّض لها بالتعريف، أو النقاش والنقد.

ويطرح المُؤلِّف في مُقدِّمة الكتاب[1] إشكالية التشكيك في وجود نظرية فنية إسلامية في مقابل تعدُّد المحاولات النظرية المعاصرة لفهم الإنتاج الفني الإسلامي، التي تنظر إليه بوصفه مُجرَّد معطى أثري أو متحفي، قبل أنْ تفرض حاجة علمي الآثار والمتاحف الاهتمام بمجال نظرية الفن الإسلامي، ليصبح بذلك موضوعاً مستقلاً للبحث النظري.[2]

---

* حنش، إدهام محمد. **نظرية الفن الإسلامي: المفهوم الجمالي والبنية المعرفية**، هرندن: المعهد العالمي للفكر الإسلامي، 2013م.

** عميد كلية العمارة والفنون الإسلامية بجامعة العلوم الإسلامية العالمية، عمّان-الأردن.

*** أستاذ التاريخ الوسيط والحضارة العربية-الإسلامية في كلية الآداب والفنون والإنسانيات بمنوبة، تونس. البريد الإلكتروني: nabilgrissa7@gmail.com

تم تسلم المراجعة بتاريخ 2018/7/6م، وقُبلت للنشر بتاريخ 2018/9/15م.

[1] حنش، **نظرية الفن الإسلامي: المفهوم الجمالي والبنية المعرفية**، مرجع سابق، ص11-20.

[2] المرجع السابق، ص12-13.

ثمَّ يُبيّن المُؤلِّف اختلاف زوايا (أو كما يقول: أهداف) دراسة الفن الإسلامي باختلاف الأدوات المنهجية المستعملة من "ثقافة الفن الإسلامي" إلى "علم اجتماع الفن الإسلامي"، أو "علم نفس الفن الإسلامي."[3] ويرى أنَّ الدراسات التاريخية والأثرية لأعمال الفن الإسلامي كانت تنظر إليها من زاوية تاريخية دون الاكتراث لقيمتها الجمالية والفنية، على أساس قناعة رائجة مفادها أنَّ هذا الفن قد وصل إلينا "دون فلسفته أو أخبار فنّانيه، ودون شرح لتقنياته وأساليبه؛"[4] أي إنَّ هذه الأعمال قد وصلتنا من "دون نظريتها الفلسفية والجمالية والفنية، بل وربَّما لم يكن لها مثل هذه النظرية."[5] بل ذهب بعض الدارسين إلى أنَّ "الحضارة العربية–الإسلامية لم تشعر بحاجة إلى إفراز خطاب نظري منهجي حول الجمال يمكن أنْ نفيد منه في بحث الأسس الجمالية للفن الإسلامي."[6]

ويصل المُؤلِّف إلى الاستنتاج الأوَّل الذي بنى عليه توجُّه عمله كاملاً، وهو أنَّ الادِّعاء بعدم وجود نظرية للفن الإسلامي في التراث الفكري العربي الإسلامي يفتح "الباب على مصراعيه لكل ما يمكن أنْ ينشأ من الإشكاليات المعرفية في مفهوم الفن الإسلامي، وأصوله، وهويته الثقافية، وطبيعته الحضارية، فضلاً عن فلسفته الفكرية ونظريته الجمالية، التي حاول العديد من مُؤرِّخي هذا الفن ونقّاده المستشرقين وغير المستشرقين إنشاء بنيتها المعرفية في ضوء الفكر الجمالي الغربي."[7] لذلك، ومراعاةً لتباين الأطروحات التي تحاول الكشف عن النظرية الخاصة بالفن الإسلامي، يدعو المُؤلِّف إلى "التعامل المعرفي والمنهجي مع نظرية الفن الإسلامي، بوصفها عنواناً واحداً جامعاً لمسارات ثلاثة متعالقة ومترابطة ومتشابكة."[8]

وعلى هذا الأساس يُلخِّص المُؤلِّف عمله هذا بقوله: "تدور رحى دراسات هذا الكتاب على الرؤية الفلسفية والمنهج العلم–جمالي النقدي، اللذينِ يفتحان أمام الباحث

[3] المرجع السابق، ص14.

[4] حسني، إيناس. **أثر الفن الإسلامي على التصوير في عصر النهضة**، بيروت: دار الجيل، 2005م، ص12.

[5] حنش، **نظرية الفن الإسلامي: المفهوم الجمالي والبنية المعرفية**، مرجع سابق، ص15.

[6] اللواتي، علي. **نحو نظرية للجمالية الإسلامية**، ضمن: **الفن العربي الإسلامي**، تونس: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، 1982م، ص151.

[7] حنش، **نظرية الفن الإسلامي: المفهوم الجمالي والبنية المعرفية**، مرجع سابق، ص15.

[8] المرجع السابق، ص16–17.

العلمي المُتعلِّق بالفن الإسلامي أبواباً ومجالات وموضوعات هي أقرب ما تكون إلى علوم اللغة، والدلالة، والرمز، والثقافة، والقيم، والاجتماع، والتواصل، فضلاً عن علم عناصر الفن الإسلامي وبنيته المعرفية."[9] ويرى أنَّ هذه الدراسات تتبع ما سمّاه البحث العلمي الجديد لدراسة الفن الإسلامي، أو المرحلة الثالثة من مراحل دراسة هذا الفن.

وبالفعل، تبدو فصول الكتاب –في حقيقتها– مجموعة مقالات أو دراسات مستقلة، وقع تجميعها على أساس اشتراكها في موضوع رئيس هو إشكالية تأصيل المصطلح الفني الإسلامي؛ ما يجعل منها وحدة مُتنوّعة ومُتجانِسة في آنٍ معاً، بالرغم من بعض المعاودة الظاهرة للعيان بحكم استقلاليتها الأصلية.

وفي الفصل الأوَّل الموسوم بـ"قلق المفهوم وبناء المصطلح في نظرية الفن الإسلامي"[10] الذي يُعَدُّ أكثر الفصول كثافةً وطولاً (53 صفحة)، وحجر الأساس للعمل كله؛ يطرح المُؤلِّف إشكالية تعريف مصطلح "الفن" في الثقافة العربية الإسلامية وما يتبع ذلك من إشكالية تعريف "علم الجمال الإسلامي"، فضلاً عن التسميات التي قد تُطلَق على منجزات "الإبداع الفني الإسلامي"، وعلى نظريته؛ فهي تُعبِّر عن فهم غربي محض.[11] ولهذا عكست مصطلحات البحث العلمي في مجالات الفن الإسلامي المفهوم الغربي، أو الرؤية الغربية للفن الإسلامي.

ويُوضِّح المُؤلِّف في فقرة أُولى "إشكالية البحث وهدفه؛"[12] إذ سعى إلى البحث في الإشكاليات اللغوية والدلالية للمصطلحات المستعملة في مجال الفن الإسلامي، ومحاولة تأصيلها استناداً إلى نظرية العمل المنهجية التأصيلية، التي تهدف إلى الإفادة من الموروث اللغوي التراثي، ومن مجهودات اللغويين والمُفكِّرين العرب المعاصرين في التعامل مع ألفاظ الحضارة ومصطلحات الفنون المرتبطة بالاكتشافات والاختراعات والأفكار المعاصرة،[13] وإنْ كنّا –حقيقةً– لا نعرف عِلَّة ربط هذه المسألة بالمؤسسات العلمية المصرية خاصةً، بالرغم من أنَّها تشمل المؤسسات العلمية والثقافية –حتى الإدارية– العربية والإسلامية التي

[9] المرجع السابق، ص18.
[10] المرجع السابق، ص21–74.
[11] المرجع السابق، ص25.
[12] المرجع السابق، ص27–29.
[13] المرجع السابق، ص28–29.

عايشت هذه الإشكاليات اللغوية والاصطلاحية في مواجهة الحداثة "الغربية" منذ القرن التاسع عشر؛ مشرقاً ومغرباً من دون تمييز.

ويستعرض الـمُؤلِّف في فقرة ثانية "دراسات الموضوع السابقة"[14] أهمَّ الأعمال المعجمية العربية في هذا المجال الدقيق، ثمَّ يُبرِز في فقرة ثالثة "فرضية البحث وقاعدته النظرية"[15] أهمية اللغة العربية من منظور الفن الإسلامي، ويتطرَّق في فقرة رابعة إلى موضوع "نشأة المصطلح الفني الإسلامي وتطوره"[16] من عصر النهضة الأوروبية إلى حقبة الـمَدِّ الاستعماري الأوروبي، ودخول المفاهيم الحضارية الغربية في المجتمعات والثقافات الإسلامية، ومنها العربية، التي شكَّلت أقوى التحديات الحضارية والثقافية، وأثَّرت كثيراً في الوعي العربي والإسلامي؛ ما انعكس على مستوى "تحوُّلات المفهوم الإسلامي العربي لكلٍّ من مصطلحي "الحضارة" و"الثقافة" من جهة، ولمصطلح "الفن" من جهة أُخرى، مُتعلِّقة معرفياً بالجهة الأُولى."[17]

والحقيقة، أنَّ تغيُّراً طرأ على مفهوم "الحضارة" في المعجم العربي منذ أمد طويل في اتجاه الدلالات التي أصبح يحملها المصطلحان الغربيان المذكوران في العصر الحديث. وعلى كلٍّ، فإنَّنا نُوافِق الـمُؤلِّف فيما ذهب إليه عموماً من تأثُّر الفكر العربي الإسلامي بالحقول الدلالية المستحدثة لهذه الألفاظ في الاستعمال العربي المعاصر، وما نجم عن ذلك من تحويلها إلى مصطلحات تحاكي المصطلحات الغربية في مستوى المفهوم العلمي، بل دارت –وما زالت تدور– حولها نقاشات عدَّة؛ سعياً لمزيد من التدقيق الاصطلاحي والتأصيل اللغوي في آنٍ معاً.

ويمضي الـمُؤلِّف في تمشّيه التأريخي لمراحل تطور المصطلح الفني عند العرب المعاصرين،[18] غير أنَّه يتَّجه بعد ذلك فجأةً إلى مقارنة هذه المجهودات اللغوية

[14] المرجع السابق، ص29–31.
[15] المرجع السابق، ص31–32.
[16] المرجع السابق، ص33–47.
[17] المرجع السابق، ص35.
[18] المرجع السابق، ص40. وقد أحالنا الـمُؤلِّف على المرجع الآتي:
– السعيدي، أحمد. **الفقيه والصورة: قراءة في (القول المحرر في اتخاذ الصور) لمحمد بن عبد الكبير الكتاني (ت1326هـ/1909م)**، ضمن: **ثقافة الصورة**، الأردن: جامعة فيلادلفيا، 2007م، ص234.

والاصطلاحية المعاصرة بمجهودات القدامى من العرب والمسلمين في نحت المصطلحات الفنية، مثل: الفارابي وابن سينا في مجال الموسيقى والتوحيدي، ومسكويه في مجالي الخط والتصوير، والغزالي في مجال علم الجمال. ويقصد المُؤلِّف من هذه المقارنة البعيدة بيان أنَّ اللغويين والباحثين العرب المحدثين والمعاصرين، ومجامع اللغة العربية، لم يستفيدوا جميعاً من المصادر التراثية بصورة مرضية؛ لتأصيل المصطلح الفني الإسلامي المعاصر، وتحريره من مظاهر التغريب.

ويضيف المُؤلِّف إلى هذا الاستنتاج "السلبي" في فقرة خامسة "دور الترجمة في نشأة المصطلح الفني الإسلامي"[19] أنَّه بالرغم من المحاولات الجادة لترجمة المصطلحات الغربية المستعملة في مجال الفن الإسلامي، مثل جهود عالِم الآثار أحمد محمد عيسى، فقد ظلَّت التبعية للتصوُّر الغربي قائمة، مثل تقسيم الإبداعات الفنية الإسلامية إلى فنون كبرى أو رئيسة، وأُخرى صغرى أو فرعية.

وفي فقرة سادسة، يبحث المُؤلِّف في نشأة مصطلحات "الفن الإسلامي"،[20] مستعيداً البدايات التي ذكرها في مُقدِّمة الكتاب من سياق الاستشراق وعلم المتاحف إلى علم الآثار والدراسات التاريخية للفنون، ومُتجوِّلاً بين أطوار التسميات التي وقع استعمالها في هذه السياقات، من "الفن العربي" إلى "الفن الساراسيني"، ثمَّ "الفن المحمدي" و"الفن المسلم"، ثمَّ "الفن الإسلامي."[21] وقد خلُص المُؤلِّف إلى استنتاجٍ عامٍّ مُتعدِّد الوجوه، يتمثَّل في غربة المصطلحات المستعملة، واستعارة مفاهيمها من المعجم الفني الغربي، مع تغذية لغة الفن الإسلامي بمصطلحات غربية.[22]

وفي فقرة سابعة "الصناعة الغربية لمصطلح الفن الإسلامي،"[23] يُركِّز المُؤلِّف اهتمامه على نشأة مصطلح "أرابيسك" في دراسة الفن الإسلامي في الغرب، ثمَّ كيفية دخوله المعجم الفني العربي الإسلامي، والاختلاف في إيجاد لفظ عربي مكافئ له. وفي فقرة ثامنة يستعرض المُؤلِّف "مصطلحات نشأت بعد مصطلح الفن الإسلامي،"[24] مثل: مصطلح

[19] حنش، **نظرية الفن الإسلامي: المفهوم الجمالي والبنية المعرفية**، مرجع سابق، ص47–51.
[20] المرجع السابق، ص51–59.
[21] المرجع السابق، ص52–54.
[22] المرجع السابق، ص58–59.
[23] المرجع السابق، ص59–61.
[24] المرجع السابق، ص62–65.

"موريسكي" morisco/moresque/moorish، والصورة المُصغَّرة على المخطوط (أو المنمنمة) في اللغة الفرنسية miniature.

ثمَّ يشرح في فقرة تاسعة "الأسس المعرفية للمصطلح الفني الإسلامي،"[25] مُعتمِداً في ذلك تصنيفَ هذا المصطلح إلى صنفين: "أحدهما... (المصطلح الحي)... وثانيهما (المصطلح الميت)."[26] وفي فقرة عاشرة، يستفيض المُؤلِّف في تحليل مسألة "تصنيف المصطلح الفني الإسلامي،"[27] فيعود إلى إشكالية التغريب من زاوية لغوية، قارناً إيّاها بالفكر الاستشراقي، ويرى أنَّه من الواجب إيلاء مصطلحات اللغات الإسلامية المختلفة (التركية، الفارسية،...، إلى جانب العربية) الأهمية نفسها -يَعُدُّ ذلك أساس مفهوم "الوحدة والتنوُّع" في التراث الفني الإسلامي- مقابل رفض المصطلحات الغربية.

ويختم المُؤلِّف هذا الفصل باستعراض "الحقول المعرفية لمعجمة المصطلح الفني الإسلامي،"[28] فيُعرِّف أوَّلاً "المصطلح الفني الإسلامي،"[29] ثمَّ يُوضِّح أنَّ المصطلح الفني عامة والمصطلح الفني الإسلامي بوجه خاص يُمثِّلان الجوهر المعرفي للغة الفن الإسلامي وصيرورتها الحيوية.

وفي الفصل الثاني الذي يحمل عنوان "الوحدة والتنوُّع في الفن الإسلامي،"[30] يتناول المُؤلِّف مسألة "الوحدة والتنوُّع" التي طرحها في الفصل الأوَّل ضمن سياقها الإشكالي العام، ولكنَّه يتناولها هنا بمزيد من التفصيل والتفريع. صحيح أنَّه اعتبر هذه المسألة مرتبطة بإشكالية اصطناع الاستشراق للمفاهيم والمصطلحات التي أصبحت تحكم مجال دراسة الفن الإسلامي، غير أنَّه -في هذا الفصل- حوَّل الوجهة إلى إشكالية أُخرى تتمثَّل في طغيان القراءة التاريخية لهذا الفن على القراءة الجمالية البحتة، وإنْ كانت تصبُّ أخيراً برؤاها في بناء نظرية الفن الإسلامي.

---

[25] المرجع السابق، ص65-67.
[26] المرجع السابق، ص66.
[27] المرجع السابق، ص67-71.
[28] المرجع السابق، ص71-74.
[29] المرجع السابق، ص71.
[30] المرجع السابق، ص75-116.

ويقدّم المُؤلِّف في فقرة أُولى "المفهوم الفني للوحدة والتنوُّع،"[31] فيُعرِّف هذين المصطلحين، ويُؤكِّد أنَّهما متكاملان في تحديد طبيعة الفن الإسلامي، في بُعْديه الجمالي والحضاري العام؛ ما يجعله يُعبِّر عن "جوهر الحضارة الإسلامية ورسالتها الخالدة المُتمثِّلة في التوحيد."[32] ثمَّ يعود في فقرة ثانية إلى مسألة "الخلفية الحضارية لوحدة الفن الإسلامي وتنوُّعه،"[33] مُبيِّناً العلاقة العضوية الوثيقة بين الفن الإسلامي والحضارة الإسلامية على أساس القيم الدينية والأخلاقية الإسلامية الفاضلة.

ثمَّ يتطرَّق المُؤلِّف في فقرة ثالثة إلى موضوع "القراءة الاستشراقية لوحدة الفن الإسلامي وتنوُّعه،"[34] ويضرب لذلك أمثلة من أعمال كبار المستشرقين ومُؤرِّخي الفن الإسلامي خاصةً، أمثال: إرنست كونل، وجورج مارسي، وجروب،[35] إلى جانب نظرية "إتينجهاوزن"، وبعض المستشرقين الآخرين مثل ديماند.[36] وفي فقرة رابعة، يستعرض المُؤلِّف مختلف "الرؤى والتفسيرات"[37] لمسألة "الوحدة والتنوُّع" في الفن الإسلامي، مُرتِّباً نظرياتها على أساس توجُّهات عامة، منها: وحدة الأصل وتنوُّع المصادر، ووحدة العوامل الثقافية والحضارية وتنوُّعها، ووحدة الأسلوب وتنوُّع العناصر الفنية، ووحدة الهوية وتنوُّع الخصائص الأسلوبية.

ويقترح المُؤلِّف في فقرة خامسة "قراءة إسلامية لوحدة الفن الإسلامي وتنوُّعه،"[38] فيُفرِّع هذا الطرح إلى زاويتي نظر مختلفتين، هما: النظرية الإسلامية للوحدة والتنوُّع، والنظرية الفنية للوحدة والتنوُّع التي يَقصد بها نظرة الاستشراق، ولسنا ندري كيف صنّفها المُؤلِّف في نفس اتجاه "القراءة الإسلامية" كما سمّاها. ويختم المُؤلِّف هذا الفصل بالتركيز

---

[31] المرجع السابق، ص80-81.

[32] المرجع السابق، ص81.

[33] المرجع السابق، ص81-86.

[34] المرجع السابق، ص86-89.

[35] المرجع السابق، ص87-88.

[36] ديماند، م. س. **الفنون الزخرفية الإسلامية**، ترجمة: محمود أنور الأسدي، ومنير صلاحي الأصبحي، دمشق: الشركة الشرقية للمطبوعات، 1995م، ص3.

[37] حنش، **نظرية الفن الإسلامي: المفهوم الجمالي والبنية المعرفية**، مرجع سابق، ص89-100.

[38] المرجع السابق، ص100-111.

على مفهوم "التوحيد–الوحدة الخصائصية،"[39] مُوضِّحاً زاوية النظر الإسلامية المقترحة في الاتجاه التفسيري السابق.[40]

أمّا الفصل الثالث من الكتاب فخصَّصه المُؤلِّف لدراسة "التوحيد مبدأ الجمال: نظرية الفن الإسلامي عند المُفكِّر إسماعيل الفاروقي،"[41] بوصف هذه النظرية "أنموذج دراسات النظرية البديل عن النظرية الاستشراقية المتهالكة علمياً" لدراسة الفن الإسلامي، كما يقول المُؤلِّف.

وقد وضع المُؤلِّف –بدايةً– الإطار العام لنظرية الفن عند إسماعيل الفاروقي،[42] ثمَّ استعرض "نقد الفاروقي لعلم الجمال الاستشراقي"[43] على أساس إخفاق المستشرقين في فهم روح الفن الإسلامي حين درسوه في ضوء معايير غربية (مثل: مبدأ محاكاة الطبيعة، ومبدأ مرجعية المقياس البشري)، مُعتقِدين أنَّ الإسلام قد عرقل تطوره. بعد ذلك، تطرَّق إلى نقد الفاروقي لنظرية الفن الإسلامي عند المستشرق إتينجهاوزن، بوصفه مثالاً على المستشرقين الذين نقدهم في الفقرة السابقة بصورة إجمالية.[44]

ثمَّ قدَّم المُؤلِّف بديل الفاروقي الذي حمل عنوان "تأصيل نظرية الفن الإسلامي،"[45] مُعتمِداً على مقولته: "إنَّ النظرية المقبولة في الفن الإسلامي هي تلك التي تعود بفرضياتها إلى عناصر نابعة من داخل الدِّين [الإسلامي] والثقافة [الإسلامية]، لا من معطيات مفروضة عليه من تراث [فلسفي وجمالي وفني] أجنبي. وهي كذلك نظرية تعتمد على أهم العناصر في تلك الثقافة، لا على عناصر ضئيلة أو جانبية تُؤثِّر فيه. وإزاء هذا المطلب، فإنَّ القرآن الكريم يمدُّ الإبداع الجمالي بمصدر هام[46] جاهز ومنطقي."[47] وقد أكَّد ذلك

[39] المرجع السابق، ص111–115.

[40] المرجع السابق، ص104.

[41] المرجع السابق، ص117–152.

[42] المرجع السابق، ص120–123.

[43] المرجع السابق، ص123–128.

[44] المرجع السابق، ص129–132.

[45] المرجع السابق، ص132–134.

[46] نجد في الأصل: "إلهام"، لا "هام"، ولسنا ندري عِلَّة هذا التبديل.

[47] حنش، **نظرية الفن الإسلامي: المفهوم الجمالي والبنية المعرفية**، مرجع سابق، ص133. انظر أيضاً:
– الفاروقي، إسماعيل راجي، والفاروقي، لوس لمياء. **أطلس الحضارة الإسلامية**، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، هرندن–الرياض: المعهد العالمي للفكر الإسلامي، مكتبة العبيكان، 1418هـ/ 1998م، ص265.

حين قال: "أجل، إنَّ الفنون الإسلامية هي فنون قرآنية حقّاً."[48] وهو ما شدَّد عليه في العنوان الموسوم بـ"القرآن الكريم، مأثرة الفن الإسلامي؛"[49] إذ أعلن الفاروقي بصريح العبارة أنَّ "القرآن الكريم هو بالتأكيد فن"، بل "هو أحق ما في الوجود بمُسمّى الفن."[50]

بعد ذلك، شرح المُؤلِّف مفهوم "الفن الإسلامي ونظريته المعرفية" من منظور الفاروقي،[51] ثمَّ وضَّح طبيعة الفن الإسلامي ونسقه المعرفي من وجهة نظر الفاروقي[52] الذي ميَّز أوَّلاً بين مصطلحي "الحقيقة" و"الطبيعة"؛ ما سمح له بمقارنة الفنون الدينية كما يُسمّيها (مثل: اليهودية، والمسيحية)، والفنون الرمزية (مثل: البيزنطية، والهندوكية) بالفن الإسلامي الذي ميَّزه عنها جميعاً.

وقد تناول المُؤلِّف مسألة "أسس الفن الإسلامي" عند الفاروقي،[53] التي أبرزها الأساس الروحي المُتمثِّل في مبدأ التوحيد، والأساس التاريخي المُتمثِّل في الوجدان أو العقل العربي وتعبيره الأوَّل اللغة العربية. ثمَّ انتهى إلى "خصائص الفن الإسلامي" كما رآها الفاروقي،[54] وهي أساساً: التجريدية، والتوحيدية، والحركية.

وختم المُؤلِّف هذا الفصل بمراجعة نظرية الفاروقي[55] في صورة مُلخَّص لما سبق بيانه مع إثارة ملاحظات عدَّة.

وأمّا الفصل الرابع الذي حمل عنوان "تواصلية الفن الإسلامي: النظرية والتطبيق"[56] فحاول فيه المُؤلِّف "استكشاف معالم نظرية إسلامية لثقافة التواصل عبر الفن، بوصفه لغة من اللغات الكونية المشتركة بين الناس والشعوب والثقافات والحضارات؛ لتوكيد القيمة التواصلية للفن الإسلامي."[57]

[48] المرجع السابق، ص243.

[49] حنش، **نظرية الفن الإسلامي: المفهوم الجمالي والبنية المعرفية**، مرجع سابق، ص134-136.

[50] الفاروقي، إسماعيل. **التوحيد ومضامينه على الفكر والحياة**، ترجمة: السيد عمر، هرندن: المعهد العالمي للفكر الإسلامي، 2016، ص291.

[51] حنش، **نظرية الفن الإسلامي: المفهوم الجمالي والبنية المعرفية**، مرجع سابق، ص137-141.

[52] المرجع السابق، ص141-146.

[53] المرجع السابق، ص146-147.

[54] المرجع السابق، ص147-148.

[55] المرجع السابق، ص146-147.

[56] المرجع السابق، ص153-196.

[57] المرجع السابق، ص155.

وفي المحور الأوَّل من هذا الفصل، قدَّم المُؤلِّف المفاهيم الأساسية في مجال ثقافة التواصل، مثل تعريف التواصل،[58] وآفاق نظرية التواصل في المجالين: اللغوي، والثقافي.[59] ثمَّ عرَّف علم التواصل/ التواصلية بأنَّه مجال النظريات التواصلية أو التفاعلية "على قواعد الحوار الإنساني الحضاري والمنهجي."[60]

وتأسيساً على ما سبق، عرَّف المُؤلِّف مفهوم "التواصل بين النظرية العامة والنظرية الخاصة،"[61] لينطلق بعدها إلى بيان ما سمّاه "التصميم التواصلي" الذي قَصد به الجانب التقني لعملية التواصل المُعبِّر عن ثقافة مُعيَّنة برموزها الخاصة.

وفي المحور الثاني الذي حمل عنوان "ثقافة التواصل الإسلامية،"[62] طرح المُؤلِّف – انطلاقاً من القرآن الكريم– المفهوم الإسلامي للتواصل القائم على مبدأ التعارف، ذي البُعْد الأخلاقي والبُعْد الجمالي في آنٍ معاً، ثمَّ عرَّف علم التواصل الإسلامي، فالمفهوم التواصلي للصورة.[63] بعد ذلك، استعرض نظرية التصوير الإسلامية،[64] ثمَّ تطرَّق إلى موضوع "وحدة الصورة وتنوُّعها،"[65] مُشبِّهاً علم التصوير بعلم التصميم التواصلي. تلا ذلك تقديم النظرية العامة والخاصة للتصوير في الثقافة الإسلامية.[66]

وطرح المُؤلِّف في المحور الثالث موضوع "الصورة الخطية مثالاً لتواصلية الفن الإسلامي،"[67] ورأى أنَّها "رسم، أو شكل، أو أثر دالٌّ على كيان مادي محسوس بالبصر، أو ما يصفه بعض الفلاسفة العرب المسلمين بالصفة الجسدانية للكتابة. وهذه الصورة هي ما يُسمّيه بعض مُؤرِّخي فن الخط العربي: حقيقة الخط، أو نفس الخط."[68]

---

[58] المرجع السابق، ص158.
[59] المرجع السابق، ص162.
[60] المرجع السابق، ص164.
[61] المرجع السابق، ص164–165.
[62] المرجع السابق، ص166–179.
[63] المرجع السابق، ص169–170.
[64] المرجع السابق، ص171–175.
[65] المرجع السابق، ص175–176.
[66] المرجع السابق، ص177–179.
[67] المرجع السابق، ص179–183.
[68] المرجع السابق، ص181.

وبناءً على هذا التعريف، قرَّر المُؤلِّف في الجزئية التي حملت عنوان "النظرية التواصلية لفن الخط العربي"[69] أنَّ تصوير الخط وتجويده يُضفي على صورته روحاً تتجاوز الدلالة اللغوية، بحيث يصبح الخط صورة روحها البيان. وقرَّر أيضاً أنَّ "الخط علامة، فكلَّما كان أَبيَن كان أحسن."[70] وقد نعكس هذه المقولة، فنقول مع الصولي: "أحسنُ الخط أَبيَنُه."[71] ورأى المُؤلِّف أنَّ حُسن الخط يتحقَّق في الصورة الخطية التي تُحرِّك الخط في السياق الاتصالي. وهذه أجمل فكرة عبَّر عنها المُؤلِّف ببالغ الإيجاز، وليته زادها تفصيلاً وبياناً وتفريعاً.

وفي المحور الرابع الموسوم بـ"العلامة الإسلامية... تطبيقاً،"[72] عرَّف المُؤلِّف مفهوم "العلامة"، وما يقصده بتعبير "العلامة الإسلامية"، ثمَّ وضَّح كيف أنَّ بنية التصميم التواصلي لهذه العلامة[73] تقوم على عنصرين اثنين، هما: المنصوص اللغوي، والمبصَر المُتمثِّل في الشكل، والصورة، والعلامة، والخطاب. وعلى أساس هذا التمييز المنهجي، طرح المُؤلِّف مسألة "إشكالية التواصل بين المنصوص والمبصَر"[74] في مختلف تطبيقات الفن الإسلامي، ولا سيما في مجال الخط العربي، مثل تطبيقة الطغراء (توقيع السلطان)، مُبيّناً أهميتها التواصلية.

ثمَّ تناول بالتفصيل التصميم التواصلي للطغراء،[75] بدءاً برسمها القديم عند السلاجقة والمماليك، وانتهاءً بما عَدَّه الدارسون المعاصرون شكلاً إهليليجياً خالصاً، اعتمد فيه فنّانو الطغراء أو الرسّامون الخطّاطون –مثل مصطفى راقم (توفي 1234هـ/1826م) الذي يُعَدُّ مهندس الطغراء العثمانية في شكلها الأخير– على عوالم الشكل التجريدية وتحوُّلاته

---

[69] المرجع السابق، ص182–183.

[70] الزبيدي، محمد مرتضى. **حكمة الإشراق إلى كتاب الآفاق**، تحقيق: محمد طلحة بلال، جدة: دار المدني، 1990م، ص34.

[71] الصولي، أبو بكر محمد بن يحي. **أدب الكتّاب**، تحقيق: محمد بهجت الأثري، بغداد: المكتبة العربية، د.ت، مُصوَّر بالأوفسيت عن طبعة القاهرة: المطبعة السلفية، 1341هـ، ص41.

[72] حنش، **نظرية الفن الإسلامي: المفهوم الجمالي والبنية المعرفية**، مرجع سابق، ص183–196.

[73] المرجع السابق، ص186–188.

[74] المرجع السابق، ص188–192.

[75] المرجع السابق، ص192–195.

التشكيلية والتأويلية، بحيث انفتحت أمامهم مجالات الإبداع الفني التشكيلي من دون حدود.[76]

وختم المُؤلِّف هذا الفصل ببيان حداثة الصورة الخطية[77] العربية الإسلامية كما عرَّفها في عمله هذا؛ إذ ربطها تارة بقيمتها التشكيلية الحداثية، وتارة أُخرى باستثمارها من الفنّانين التشكيليين "الحروفيّين" العرب المعاصرين، الذين انطلقوا من الصورة الخطية للطغرائية المُفعَمة بالحداثة المتواصلة عبر القيمة الشكلية للحرف الكتابي العربي.[78] لقد كان المُؤلِّف هنا أقرب إلى تخصُّصه الأوَّل في فن الخط العربي، وأكثر تميُّزاً من حيث سعة المعرفة، ودقة الرؤية والمنهج، فأبدع مقاربةً في غاية الطرافة والجرأة المعرفيتين.

وأمّا الفصل الخامس الموسوم بـ"النظرية المعرفية لفن العمارة الإسلامية"[79] فقد استعرض فيه المُؤلِّف العوامل التي أفضت إلى ما عرفته الحضارة الإسلامية من النهضة المعمارية الواسعة التي قَلَّ نظيرها في الفنون والحضارات الإنسانية الأُخرى، مثل: العامل الديني، والعامل السياسي، والتصوُّف، والأوقاف. بيد أنَّ المُؤلِّف أراد توجيه الاهتمام إلى ما يُعَدُّ أمراً غير معروف جيداً، وهو وجود مُؤلَّفات إسلامية في فن العمارة، وقد استعرض بعضها –بعد بيان عدد من المسائل الأساسية– في سبعة محاور، استهلَّها بـ"فلسفة فن العمارة الإسلامية،"[80] ثمَّ تولّى شرح هذه المسائل في المحور الثاني "النظرية المعمارية الإسلامية،"[81] فوجد أنَّ "التدوير والتربيع هما جوهر الفكر المعماري الإسلامي"[82] بناءً على دلالتهما الهندسية والرمزية، وحتى الدينية، مثل الكعبة المُشرَّفة.

وفي المحور الثالث الذي حمل عنوان "الهندسة المعمارية الإسلامية،"[83] بيَّن المُؤلِّف ما اعتاد عليه المسلمون في سياق "علم عقود الأبنية" من التصميم الهندسي لمخططات

[76] المرجع السابق، ص194.
[77] المرجع السابق، ص195–196.
[78] المرجع السابق، ص195. انظر أيضاً:
– آل سعيد، شاكر حسن. **البُعْد الواحد أو الفن يستلهم الحرف**، بغداد: دار الحرية، د.ت، ص4.
[79] حنش، **نظرية الفن الإسلامي: المفهوم الجمالي والبنية المعرفية**، مرجع سابق، ص197–221.
[80] المرجع السابق، ص206–209.
[81] المرجع السابق، ص209–210.
[82] المرجع السابق، ص209.
[83] المرجع السابق، ص210–212.

الأبنية وَفق شروط علمية دقيقة، ثمَّ أوضح في المحور الرابع "صنعة البناء الإسلامية"[84] التي يَعُدُّها ابن خلدون من جملة الصنائع الإنسانية الضرورية، والتي تُعَدُّ أُولى صنائع العمران الحضري وأقدمها. وفي المحور الخامس، ركَّز المُؤلِّف اهتمامه على "فقه العمارة الإسلامية"[85] الذي قَصد به أساساً فقه النوازل، ثمَّ عرَّف في المحور السادس ببعض "أعلام العمارة الإسلامية،"[86] وختم الفصل بالمحور السابع الذي تطرَّق فيه –كما ألمحنا قبلاً– إلى بعض ثمار "أدب العمارة الإسلامية؛"[87] أي المُؤلَّفات التراثية التي كتبت في هذا الفن.

وفي الخاتمة التي حملت عنوان "رؤية استشرافية في تأصيل نظرية الفن الإسلامي،"[88] لخَّص المُؤلِّف أبرز ما توصَّل إليه من استنتاجات في فصول الكتاب الخمسة، وعلى رأسها: هيمنة الفكر الغربي على الرؤية الحالية للفن الإسلامي، وتعلُّق المصطلحات والمفاهيم الفنية بالمرجعية الغربية. وقد بلغ الأمر حَدَّ التشكيك في وجود نظرية للجمال في التراث الإسلامي، وهو ما سعى المُؤلِّف إلى تفنيده.

وتوصّل المُؤلِّف أيضاً إلى بيان أهمية المحاولات التي استمرَّت حتى اليوم لبناء أسس نظريةٍ للجمال الإسلامي مُستقِلةٍ عن النظرية الغربية للجمال الحسّي أو البصري تحديداً، ولكنَّه نقد –في الوقت نفسه– هذه المحاولات على أساس أنَّها مبنية على فكرة أنَّ "الجمالية في الشيء تعني أنَّ الجمال فيه حقيقة جوهرية وغاية مقصدية، فما وُجِد إلا ليكون جميلاً،"[89] وعلى مفهوم عامٍّ للجمالية يبدو له ازدواجياً وتلفيقياً بحيث "ظلَّ مفهوم (الجمالية الإسلامية) إشكالية معرفية واضحة في الفكر الإسلامي الحديث والمعاصر بسبب ازدواجية دلالته على دراسة كلٍّ من الأدب والفن."

وفي المقابل، رأى المُؤلِّف أنَّه "من الأنسب معرفياً أنْ تنأى محاولات التأصيل هذه، وكذلك قراءاته العربية الإسلامية المعاصرة بنفسها عن الاتجاه العام والشمولي في بحث

[84] المرجع السابق، ص212–214.
[85] المرجع السابق، ص214–215.
[86] المرجع السابق، ص216–218.
[87] المرجع السابق، ص218–221.
[88] المرجع السابق، ص222–227.
[89] انظر مثلاً:
– الأنصاري، فريد. "مفهوم الجمالية بين الفكر الإسلامي والفلسفة الغربية"، **مجلة حراء**، إستانبول، س1، عدد1، 2005م، ص22.

الظاهرة الجمالية الإسلامية، ومن الأنسب منهجياً أنْ تتجه إلى بناء مفهوم أكثر دقة ومناسبة لنظرية الفن الإسلامي داخل الإطار المعرفي العام لعلم الجمال؛"[90] أي إنَّه يدعو إلى تأكيد الخصوصيات الجمالية في المستوى التطبيقي والمستوى النظري لكل مجال معرفي، أو فضاء اجتماعي، أو ثقافي خاص، مثل الفضاء الإسلامي المختلف مبدئياً عن الفضاء الغربي على سبيل المثال.

وقد يتوارد إلى الذهن هنا سؤالان مهمان، هما: ما مدى نجاح المُؤلِّف في الخروج بتصوُّرٍ لمشروع بديل لنظرية الجمال الغربية؟ هل كان مُوفَّقاً في تصوُّرِ أفق حقيقي يتجاوز المأزق الفكري الذي تعيشه الأُمَّة الإسلامية اليوم في مواجهة التحدي الحداثي، وبخاصة في عصر العولمة الثقافية والاتصالية؟ فنجيب بأنَّ المُؤلِّف قد أكَّد –في هذا السياق– أنَّ نظرية "الوحدة والتنوُّع" هي الأساس أو الإطار لبلورة نظرية جمالية خاصة بالفن الإسلامي، وبرهن على ذلك بتحليل مقاربة الفاروقي لهذه المسألة، ولكنَّه قال في الوقت نفسه: "فصارت هذه الثنائية (الوحدة والتنوُّع) بذلك الموضوع الجوهري للمعرفة الإنسانية بعامة، والإسلامية منها بخاصة؛"[91] ما يعني عدم وجود أيِّ مُسوِّغ لجعلها تُعبِّر عن خصوصية إسلامية حقيقية.

وفي الختام، فقد جاء عمل المُؤلِّف ليملأ فراغاً كبيراً في مجال دقيق لم يَلقَ حتى اليوم ما يستحق من العناية المعرفية والتمحيص المنهجي، وهو بحقٍّ كتاب في غاية الثراء وحُسن الصياغة ودقة التحليل، ولا سيما أنَّه يثير الإشكاليات جميعها بحسب التقريب –بصورة مباشرة، أو غير مباشرة– في مجال دراسة الفن الإسلامي، ويستفز ذكاء القارئ، ويدعو المُتخصِّص إلى مشاركته التفكير المُعمَّق في ما أصبح معتبراً لدى أكثر الدارسين من البدهيات أو المسائل التقليدية التي وقع تجاوُزها. ولا شكَّ في أنَّ إحياء المُؤلِّف لهذه الإشكاليات في سياق شمولي ورؤية استراتيجية بعيدة المدى يُعَدُّ مأثرة كبيرة تُحسَب له؛ ما يُحتِّم على الجميع الاعتراف بأنَّ هذا العمل يُمثِّل لحظة فارقة في تاريخ دراسات الفن الإسلامي.

---

[90] حنش، **نظرية الفن الإسلامي: المفهوم الجمالي والبنية المعرفية**، مرجع سابق، ص227.

[91] المرجع السابق، ص104.