

سيكولوجية الفن الإسلامي: نحو تربية فنية إسلامية

مازن حمدي عصفور*

إدهام محمد حنش**

المُلخَص

تهدف هذه الدراسة إلى رصد المظاهر، والمقاصد الجمالية، والآثار، والدلالات النفسية للفن الإسلامي، وأهميتها المعرفية في بلورة التربية الفنية المنشودة التي يُمكن أن تقوم -نظرياً- على مفردات علم النفس الفني ذات الصلة بالمناهج التربوية والتطبيقات المعاصرة القابلة للإسهام في بناء معالم التربية الفنية البصرية الإسلامية ومناهجها، والتأصيل المعرفي لها على مقاصد الدين الإسلامي في التربية والتزكية وبناء الإنسان والمجتمع، وعلى مفاهيم علم النفس الإسلامي ونظرياته، وعلى أصول علم الجمال الإسلامي وقواعده في صياغة معالم هذه التربية ومناهجها الخاصة والمُتميّزة.

وكذلك يُمكن أن تقوم هذه التربية -عملياً، أو تطبيقياً- على التحليل الظاهراتي والقراءة السيكولوجية لأهم مُكوّنات الفن البصري الإسلامي القابلة للاستثمار النفسي في بناء معالم هذه التربية الفنية ومناهجها المنشودة.

الكلمات المفتاحية: فن إسلامي، تربية بصرية، سيكولوجية، إدراك، تجريد.

* دكتوراه في فلسفة الفن والجمال، أستاذ في كلية الفنون والتصميم/ الجامعة الأردنية. البريد الإلكتروني:

mazen_asfour@hotmail.com

** أستاذ فن الخط وعلم المخطوطات الجمالي، عميد كلية الفنون والعمارة الإسلامية سابقاً، جامعة العلوم الإسلامية العالمية، الأردن

(2018-2021). البريد الإلكتروني: idham_61@yahoo.com

تم تسلّم البحث بتاريخ 1/ 6/ 2021م، وقُبل للنشر بتاريخ 18/ 7/ 2022م.

للاقتباس: عصفور، مازن حمدي، وحنش، إدهام محمد (2025). "سايكولوجية الفن الإسلامي: نحو تربية فنية إسلامية"، مجلة

الفكر الإسلامي المعاصر (إسلامية المعرفة سابقاً)، مجلد 31، العدد 110، 75-106. DOI: 10.35632/citj.v31i110.5601

كافة الحقوق محفوظة للمعهد العالمي للفكر الإسلامي © 2025

مقدمة

استثمرت فنون الشعوب مُكوّناتها السيكولوجية والاجتماعية والجمالية في وضع مناهج تربية فنية بصرية، هدفها الارتقاء بالذائقة الفنية، وتوجيه أفراد مجتمعاتها إلى مفاهيم الخير، والمنفعة، والجمال. غير أنّ الفن الإسلامي لا يزال خارج دوائر الاهتمام العلمي، والتصنيف المعرفي، والاعتماد الأكاديمي لِمَا يُمكن أن نُسميه التربية الفنية الإسلامية التي تستند -على صعيد الشكل والمضمون- إلى الفهم العميق للدين الإسلامي ومقاصده، وما يحفل به الفن الإسلامي من مظاهر بصرية نقية، ودلالات سيكولوجية واجتماعية.

ويهدف هذا البحث إلى دراسة العلاقة فيما بين الفن الإسلامي ومسائل علم النفس بعامة، ومفرداته الفنية بخاصة، وانعكاس هذه العلاقة في مناهج التربية الفنية، بقصد التوصل إلى تصور معرفي أولي لسايكولوجية الفن الإسلامي. ولتحقيق ذلك؛ يحاول هذا البحث أن يسلك مسارين؛ الأول: معرفي، والآخر: منهجي. أما المسار المعرفي فهو نظري تأصيلي بالدرجة الأولى يقوم على كلٍ من:

- مقاصد الدين الإسلامي في التربية والتزكية وبناء الإنسان والمجتمع.
- مفاهيم علم النفس الإسلامي ونظرياته.
- أصول علم الجمال الإسلامي وقواعده الفنية.

أما المسار المنهجي فهو عملي تطبيقي يقوم على التحليل الظاهراتي والقراءة السيكولوجية لأهم مُكوّنات الفن البصري الإسلامي القابلة للاستثمار النفسي في بناء معالم هذه التربية الفنية ومناهجها المنشودة.

لقد تمخّضت المسيرة العلمية والأكاديمية الطويلة للفنون الجميلة عن العديد من التخصصات الفرعية والدقيقة التي أصبح لها مباحثها ومناهجها وطرائق تدريسها الخاصة والمُتنوّعة بحسب

غايات كل فن من الفنون الجميلة، ومقاصده الفكرية والجمالية والروحية. ومن التخصصات والمباحث التي فرضت حضورها الخاص والمُتميز في الفكر التربوي الجمالي والفني المعاصر: التربية الفنية التي تُعنى بسيكولوجية الفن، وتأثيره الراقى في تهذيب ذائقة الانسان، وتنميتها على مفاهيم الخير والمنفعة والجمال، بوصفها القيم الفلسفية الأساسية للوعي، والوجود، والمعرفة، والحضارة الإنسانية.

ويقوم هذا النمط من التربية على العلاقة العضوية الحميمة بين علم النفس وعلم الفن، بوصفهما الفضاء المعرفي والإطار المنهجي لمباحث التربية، وموضوعاتها النظرية، ووسائلها، وبرامجها العملية؛ إذ يعتمد علم النفس الفني أساساً المنهج التجريبي في الاشتغال؛ وهو منهج يقوم على رصد آليات الإدراك لكل من العقل والنفس. ومن ثم، فإنَّ عماد علم النفس الفني هو اعتبار كل شكل من أشكال الفن ثمرةً من ثمار العقل البشري، ومُنتجاً من مُنتجات الإبداع الإنساني التي ترى في الفن طاقةً نفسيةً قادرةً على إثارة المشاعر والأحاسيس والأفكار في ذهن الفرد. ولهذا السبب؛ يُعدُّ إنتاج العمل واستمراريته الموضوعين الرئيسيين في ما يخصُّ دراسة الفن وتحليله عن طريق علم النفس.

ويُعدُّ عالم الجماليات التجريبية غوستاف فيشنر (1801-1887م) Gustav Fechner أوَّل مَنْ وضع الأسس النظرية والمنهجية لعلم الجمال التجريبي عام 1876م، وذلك بتطويره علم النفس الفسيولوجي الذي يقوم أساساً على عمل إجراء استقرائي لتحليل تواصل المُتلقي مع النصوص الجمالية والفنية، إلى جانب الاهتمام بخصائص المُكوّنات الأولى للعمل الفني؛ لِمَا تُمثله من أهمية في تحديد مستويات المتعة - إنْ وُجِدَتْ - لدي المُتلقي، والتحكُّم فيها، في ما يُعرَف أيضاً بسيكولوجية الشكل وتأثيره في المُتلقي.

وقد اقترح هذا العالم الفيلسوف منهجاً استقصائياً لدراسة الظاهرة الفنية، وردود الأفعال، والمُحفِّزات ذات الطبيعة الجمالية وتفضيلاتها بالنسبة إلى مُتلقي الفنون، وكذلك التحليل المقارن بين التجربة الواعية للأفراد وخصائص العالم المادي، وقياس الأحاسيس التي تعكسها الأشكال

الفنية البصرية من وجهة نظر نفسية وبصرية؛ كل ذلك بهدف التحليل والتفسير لردود أفعال اللذة، وتفضيلات الأفراد تجاه إحدى المواد ذات الطبيعة الجمالية المُعَيَّنَة (Craighead, 2012, P43).

وإستخدام فيشر لهذه الغاية تكوينات بسيطة جداً، مثل: الألوان، والخطوط، والأشكال الهندسية، بوصفها فنوناً بصرية، ومُحَفِّزات لمعرفة استجابة المُتلقِّي وردود فعله؛ قصد التوصل إلى رصد المُتغيِّرات النفسية التي تتحكَّم فيها هذه المُحفِّزات. وقد ساعد منهج فيشر هذا على التحكُّم في جميع ردود فعل المُتلقِّي تجاه تلك الفنون البصرية؛ إذ يتوقَّف عليها التحكُّم في المُتغيِّرات النفسية التي قد تختلف من فرد إلى آخر (Lappin & Others, 2011, P56)، وكذلك التحكُّم في المؤشَّرات القياسية التي يُقدِّمها هذا المنهج للباحثين في مجال سيكولوجية الرؤية البصرية بعد الرصد والتحليل للمعاني العاطفية والنفسية التي تُنسب إلى المُكوِّنات الفنية البصرية، مثل: الخطوط، والأشكال، والألوان، والعناصر الفنية الأخرى، باعتبار أنَّ كلاً منها يؤدي دوراً نفسياً وإدراكياً مُحَفِّزاً وقادراً على التحكُّم في كيمياء شعور المُتلقِّي، وانفعالاته، ومشاعره؛ سواء أ كانت تلك الانفعالات سلبية، أم إيجابية.

وفي هذا السياق، تبثَّى كثير من علماء الجمال وعلماء النفس أفكار فيشر ومنهجه في بلورة المجال المعرفي الجديد وإنضاجه، ومن أبرز هؤلاء العلماء:

- طبيب الأعصاب والتحليل النفسي سيجموند فرويد (1856-1939م) Sigmund Freud:

قدَّم هذا العالم العديد من النظريات الثورية والبحوث المنهجية التي تناولت سيكولوجية الفن البصري، أو الشكل، وآثاره في توجيه سلوكيات الفرد. وهو يُعدُّ من أبرز مُكتشفي العلاقة الوطيدة بين علم النفس والفن، وتشير سيرته الشخصية والعلمية إلى أنَّه كان مفتوناً بمراقبة الأعمال الفنية، وتحليل أشكالها ومضامينها، مُستخدِماً أدواته الخاصة في التحليل النفسي للكشف عن بواطن هذه الأعمال ودلالاتها النفسية. وقد عكف على تحليل أعمال ليوناردو دافنشي (1452-1519م) Leonardo da Vinci، ومايكل أنجيلو (1475-1564م) Michelangelo بوجه خاص، فدرس لوحاتهما،

ومنحوتاتها، والانعكاسات، والمكبوتات النفسية المتصلة بحياتها الشخصية، مُبيناً كيفية تفرغها في أشكال بصرية مُتقنة جداً؛ ما جعلها تُمثل أساليب فنية شديدة الخصوصية، وقد ظهر ذلك جلياً في طريقة تشكيل الكتل والخطوط والألوان في الأعمال الفنية لكلٍ منهما.

وقد نوّه الناقد الإيطالي المعاصر ريناتو باريلي (R. Barelli, 2012, P69) بما توصل إليه فرويد في أثناء تحليله أعمال دافنشي، وبخاصة لوحته الموناليزا، من أنه فسّر الدوافع النفسية لنعومة الخطوط، وسلاسة التشريح، والتعبير الأنثوي في ملامح شخصه المرسومة، حتى في شخص الرجال؛ بالانعكاس النفسي لفقدانه الأبوة، والتصاقه بشخص أمّه التي عاش في كنفها وحيداً منذ طفولته (Freud, 1966, P:X).

لقد أفرد فرويد مؤلفاً خاصاً لشرح أبعاد الشكل النفسية الكامنة في لوحة الموناليزا، التي اشتهرت ببعدها السيكولوجي في عصر النهضة؛ إذ إنّها امتازت بسيكولوجية البسمة والنظرة الغامضة التي هدفت إلى مشاركة المُتلقي في الانفعالات النفسية والإنسانية الحرة.

ولعلّ الانتقاد الأبرز الذي يُوجّه إلى فرضيات فرويد ونظرياته النفسية في الفن هو أنّ مشروعه المعرفي لسيكولوجيا الفن لم يولد بشكل طبيعي من رحم الفلسفة وعلم الجمال، بقدر ما عدّ ولادة قيصرية من بطن الطب النفسي وآلياته المنهجية التجريبية في التحليل والاستنتاج والتشخيص المرَضِي؛ ما جعله يتبنّى عقد العلاقة المعرفية بين علم النفس والإبداع الفني، على الرغم من السلبية الحسيّة المُفرطة التي تقوم على استبعاد الفكر والعقل والوعي والدين والأخلاق من التدخّل في أيّ فعل إبداعي، والتعويل في ذلك على الـ"هو"، بوصفه مستودع اللاوعي الفكري المكبوت، أو اللاشعور الغريزي المقموع بقوانين القهر، والكبت، والنظام الاجتماعي الصارم؛ إذ يتلقّى هذا الـ"هو" -بوصفه العنصر الأوّل من عناصر النظام السيكولوجي- معلوماته الأساسية من الـ"أنا" الذي هو جوهر النفس، ومحورها المُشكّل لشخصية الإنسان، وإحساسه الواقعي بالقيم الذاتية، مثل: الحُبّ والكره، والسعادة والتعاسة، والفرح والحزن، والمتعة والألم، والتفكير والتقرير،

وغير ذلك من القيم "الأنوية" التي قد تُغدّي بالمعلومات النفسية كلاً من العنصرين الآخرين: الـ"هو"، والـ"أنا العليا"، أو الضمير الأخلاقي الذي يحاول إدارة السلوك وتوجيهه بصورة تتناسب مع مصلحة الإنسان وظروفه الحياتية (فرويد، 1982، ص33)، التي قد تكون هي العامل الأقوى في الإبداع الفني، الذي يبدو غالباً ضرباً من ضروب الهلوسة والجنون والخيال المريض للإنسان المُحَبَط نفسياً، والشاذ اجتماعياً، والمنبوذ ثقافياً، والقبيح جمالياً، كما هو الحال في أعمال المدرسة السريالية التي تأثرت كثيراً بفرضيات فرويد ونظرياته النفسية في الفن.

- كارل جوستاف يونج (1875-1961م) Carl Gustav Jung: كان لهذا العالم مراسلات مطوّلة مع فرويد، وقد عمل معه على تأسيس رؤية مشتركة لعلم النفس البشري، وأسهمت خبرته الطويلة في مجال الطب النفسي، والأنثروبولوجيا، وعلم الآثار، والأدب، والفلسفة، والدراسات الدينية؛ بدور فاعل في تأسيس علم النفس التحليلي، بوصفه نظاماً شاملاً ومنفصلاً عن التحليل النفسي لفرويد؛ إذ اعتمد العلاج الفني، أو العلاج بالفن Art Therapy للتخفيف من مشاعر الصدمة، والخوف، والقلق، واحتوائها، وكذلك للإصلاح، والاستعادة، والشفاء؛ إذ رأى يونج أنّ التعابير الفنية والصور الموجودة في الأحلام قد تساعد على التعافي من الصدمة والضيق العاطفي (يونج، 1997، ص195).

وعلى الرغم من تأثر يونج بفرويد، فإنّه نقد أفكاره التي تتحدّث عن أهمية اللاوعي (الفردى الغريزي)، ونقد أيضاً تعويل المُطلَق على النزوع الذاتي (لا الاجتماعي) في الإبداع الفني، مُقترحاً مفهوم اللاوعي الجمعي الذي يقوم على الخبرات الأساسية التي يتشارك فيها الفرد مع المجتمع، وتكون غالباً خبرات رمزية متعالية تتخطى الفرد، وتُسيطر عليه عبر ظهورها بصورة رؤيوية في الأحلام، وتشكّلها بصورة نمطية في الفن؛ ما يعني أنّ الإبداع الفني ليس نزعة فردية ذاتية نفسية فحسب، بل هو أيضاً نزوع جماعي موضوعي اجتماعي (Jung, 1996, P43).

سيكولوجية الفن

منذ نهايات القرن التاسع عشر الميلادي، وعلى إثر اندلاع الثورة الصناعية، وبرز منجزاتها العلمية، وما رافق ذلك من نشوء للطبقات البرجوازية العاملة والطبقات المُثَقَّفَة؛ نشأ الخطاب العلمي في الفن الحديث والمعاصر، الذي تحرَّر بصورة كلية من سطوة الدين والسياسة؛ إذ بزغ نجم الأفكار العملية والتنويرية المنادية بحرية الإنسان في إطلاق مشاعره، والتعبير عنها من خلال الحركة الرومانسية. ومن ثمَّ امتازت سيكولوجية الشكل في أعمال فنَّاني هذه الحركة بالتعبير الحر عن الغريزة والعاطفة (Hogan, 2001, P19)، وصار الهَمُّ الرئيس لسيكولوجية الفن البصري التعبير عن رفاهية الإنسان وتقدُّمه، بناءً على أساليب وتيارات ومدارس تشكيلية تبحث عن الفرح البصري الكامن في الشكل الذي ترسمه ألوان الطيف الشمسي، كما هو الحال لدى الانطباعية والتنقيطية، أو اعتماداً على انتشار تيارات التجريد النقية والصفائية التي تحتضن مفهوم الاستمتاع بالرؤية النقية التي نظَّر لها بعض الباحثين الجمالين، بوصفها الوجه الحقيقي لهما يضطلع به الفن البصري -شكلاً، وموضوعاً- من دور حدائثي جديد في التعبير عن استمتاع الإنسان، وبحثه عن الفرح، وترويجه عن النفس، في سعيه الدؤوب لمواجهة الأزمات الفكرية والاجتماعية والنفسية والاقتصادية التي تمخَّضت عن الثورة الصناعية وتحولاتها في مختلف المناحي (Slager, 1995, P77).

وقد عمل رودولف أرنهايم (1904-2007م) Rudolf Arnheim على ترسيخ سيكولوجية الفن ذات الصلة بالتربية البصرية، بوصفها أداة لتحليل انعكاسات المُكوِّنات الفنية البصرية، وعاملاً مؤثراً في تفكير المُتلقِّي؛ إذ تناول في بحوثه خصوصية الإدراك البصري، بوصفه نوعاً من التفكير، لا نوعاً من التصوُّر فقط. ولهذا كان لزاماً تدريب عين المُتلقِّي -ذهنياً، وبصرياً- على آليات الرؤية المُهمَّة التي يُمكن بها إدراك العمل الفني البصري. ولعلَّ من أبرز هذه الآليات ما أطلق عليه أرنهايم وصف الديناميات، مثل: الاستكشاف النشط، وخصيصة الاختيار، والقدرة على فهم الأساسيات، والتجريد، والتحليل والتوليف، والإكمال، والتصحيح، والمقارنة، وحل المشكلة،

إضافةً إلى الجمع والتمييز. وقد استند أرنهايم في بناء منهجه هذا إلى تصوُّره بأنَّ أسمى المعاني لدى البشر الرؤية البصرية بوصفها تجربة حسيَّة تُحرِّكها القوى الدينامية المستبطنة والمنعكسة عن الأعمال الفنية (أرنهايم، 2019، ص 33).

لقد تكامل علم النفس الفني بصورته المنهجية الحالية عام 1961م، حيث دُمجت أهداف كلِّ من علم النفس وعلم الفن في منظومة معرفية منهجية واحدة، تعمل على دراسة كل ما يتصل بالسلوك الجمالي والفني من عمليات تحفيزية تقوم على العاطفة والإدراك، وعمليات تعبيرية تقوم على الخيال والإبداع؛ فقد أصبح المهَّم الرئيس لعلماء النفس الجُدُّد تقديم تفسيرات علمية بخصوص الآليات التي تُفَعِّل في ذهن المُتلقي في أثناء تواصله مع أيِّ عمل فني؛ سواء كان هذا العمل بصرياً، أو موسيقياً، أو أدائياً، لا سيَّما أنَّ قراءة الأشكال والمضامين البصرية لمنجزات الفنون -من وجهة نظر سيكولوجية- تُعدُّ أمراً ضرورياً لمعرفة المؤثرات الفنية النفسية.

إذ تؤدي الأشكال والصور التشخيصية والتجريدية، ورموزها النفسية والثقافية الكامنة في الفنون البصرية، دوراً مهماً في إسعاد البشرية، ونشر روح التفاؤل والوقار، وترسيخ القيم النبيلة التي تجعل الفن رديفاً روحياً، ومسانداً ثقافياً للإنسان في التعبير عن همومه وتطلُّعاته وأفراحه، فضلاً عن أزماته. وقد بدأ هذا الدور منذ أن استخدم الإنسان القديم رسوماته وتصاويره الفطرية والمتشعبة وسيلةً لتفريغ طاقاته المكبوتة، والتنفيس عن مخاوفه الطبيعية في مواجهة قسوة الحياة، وصعوبة العيش، وصراعه من أجل البقاء، مُستهدداً بما رسمه من أشكال عجول الماموث المقتولة بالسهم شعوراً بالقوة والاطمئنان، أو شعوراً بالركة والوداعة. ورُبَّما كان هذا الإنسان يشعر بتوازن مريح في إيقاع النفس من خلال رسوماته الأخرى لشخوص الكهنة أو الرجال والنساء، التي استعمل فيها خطوطاً سحرية بسيطة مؤثرة نفسياً، ومُعبرة فنياً عن طموحاته الفطرية في العيش، والتواصل، والاجتماع الحضاري، الذي صار يتحقَّق تدريجياً في العصور اللاحقة، التي ازدهرت فيها الزراعة، والصناعة، والتجارة، وكل أنشطة الإنسان، وفعالياته الحضارية المؤثرة -بصورة طبيعية وعميقة- في انغماس الفن في شخصية الإنسان، استناداً إلى ما يؤديه من دور نفسي متوازن، وشعور تطهيري هادئ، وعاطفة داخلية مُفعمّة بالثقة، والتفاؤل، والقوة، والصبر في تجاوز أزمات الحياة نحو الحُبِّ، والجمال، والعيش السعيد.

أما على صعيد المضمون، فإنَّ القراءة النقدية العميقة تكشف عن أهداف خطاب هذه الفنون، ومضمونها النفسي والشعوري الذي يجب أن ينصب اهتمامه على خدمة أهداف التربية الفنية، وإبراز دورها وآليات اشتغالها، بوصفها وسيلة فاعلة لتوصيل الأهداف الفكرية والجمالية للفنون التي يتجلَّى فيها الانعكاس الإيجابي لخطابها البصري المؤثِّر في نفوس المُتلقيين وتوجُّهاتهم الروحية نحو قيم الخير، والمنفعة، والجمال، لا سيَّما أنَّ الفن كان -ولا يزال- من الحقائق الذاتية، والطرائق الإبداعية، والتتاجات الموضوعية المُتجدِّرة في السلوك البشري، ولم ينسَلخ يوماً عن دوره المُرتبط بالفكر، والعمليات، والعوامل النفسية والسيكولوجية التحفيزية المُتصلة بالذاكرة، والعاطفة، والإدراك، والتمثيل، والتخيُّل (Argenton, 2019, P250).

إنَّ ما تقدَّم يكاد يكون الإطار المعرفي العام لعلم النفس الفني، الذي حاول فيه كثير من فلاسفة الفن وعلماء النفس الاشتغال -نقدياً، وتطبيقياً- بالخصائص النفسية للإبداع الفني، وإدراك الأعمال الفنية والتربية الجمالية، وتكوين الذوق الفني، وكذا الاشتغال بالخبرات التجريبية لفنون الغرب التاريخية والحضارية والدينية، مثل: الفن اليوناني، والفن البيزنطي، والفن المسيحي. وقد أضحت أغلب نظريات علم النفس المُتعلِّقة بالجمال والفن مواد معرفية، ومساقات منهجية، وتخصُّصات أكاديمية، لكل ما يخصُّ التربية الفنية، التي هي -بلا شكَّ- نتاج معرفي غربي حديث يقوم من الناحية الفلسفية على المذهب الإنساني الذي غيَّر بوصلة الوعي والمعرفة والإبداع من الدين إلى الدولة المدنية، ويقوم من الناحية العلمجمالية على الأساليب والحركات والمدارس الرومانسية والانطباعية، إلى غير ذلك من توجُّهات العلاقة العضوية الحميمة بين الفن والنفس المُفعمَّة بالغرائر، والعواطف، والأحاسيس، والمشاعر، وغيرها من كوامن النفس المُحرَّكة للإبداع الفني.

والحقيقة أنَّ استعراض نواذج من النظريات والمناهج والتوجُّهات النقدية السيكولوجية في قراءة مُكوّنات الأعمال الفنية، يُعدُّ أمراً ضرورياً لتعرُّف الأدوات التي يُمكن بها رصد الرسائل الظاهرة والكامنة في تلك المُكوّنات وتحليلها، إلى جانب مُكوّنات الفنون البصرية؛ إذ يصبُّ ذلك في خدمة أهداف التربية الفنية، ودورها، وآليات اشتغالها بموضوعات الغريزة، والعاطفة، والخيال،

والتفاؤل بالفرح، والحرية، والعدالة، والتقدم، والتنوير، وغير ذلك من مشاعر السعادة، والتطهير، والصفاء المُفعمّة بالأثر السيكولوجي الشعري الذي يُجسّد الإنسانية وتطلّعاتها الجميلة عن طريق توظيف اللغة الفنية البصرية لتلك الأعمال الرومانسية المحمّولة بالآثار النفسية، والخطاب البصري التربوي للأجيال التي عاشت حقبة التنوير وما بعدها.

إنَّ سيكولوجية الشكل في أعمال الرومانسيين -مثلاً- جعلتها من أروع أمثلة فنون التنفيس والتعبير الحر المؤثّرة في نفس المُتلقي؛ لما يحتويه الشكل من إيقاعات لونية وخطية متناغمة مع موضوعاتها الداعمة لسعادة الإنسان، وعشقه للطبيعة في أغلب الأحيان.

البحث السيكولوجي والفن الإسلامي

تنبع أهمية الدرس السيكولوجي للفن الإسلامي من أن هذا الفن -في حقيقته- نسق معرفي مُركّب من جُملة العلوم التي مرّدها -من حيث الانتماء المعرفي- علوم الدين، والفكر، والحكمة، والقيم، ويُتوّجها جميعاً علم مقاصد الشريعة الذي قد نَعُدُّه الجوهر المعرفي لفلسفة الفن الإسلامي التي تقوم على النسغ المقاصدي الممتد عبر الضروريات والحاجيات والتحسينات في العمل الفني الإسلامي، إلى جانب علوم العمران الإنسانية، والاجتماعية، والتطبيقية، التي يُتوّجها جميعاً الإبداع والفن بوصفهما نتاج العقل الإسلامي، وصناعاته الجمالية المُتمنّنة، فضلاً عن علوم الجمال، ونظرياته الهندسية، والموسيقية، والتقويمية، وغير ذلك من الأنساق المعرفية لبنية الفن الإسلامي (حنش، 2019، ص 93. عكاشة، 2019، ص 107-113).

ومن هنا، فإنَّ ما يُمكن أن نُسمّيه علم نفس الفن الإسلامي، الذي يُعنى بدراسة علاقة هذا الفن بالبنى والتأثيرات النفسية لكلّ من المُبدع والمُتلقي في آنٍ معاً؛ ينتظم مع غيره من العلوم والنظريات التي تدخل في تأسيس الفن الإسلامي، وتكوينه، وتأصيله، وتوجيهه. وكان لبعض دارسي الفن الإسلامي من الغربيين آراءً وأفكاراً ونظريات تُفسّر بعض خصائص هذا الفن ومظاهره

البصرية تفسيراً نفسياً مستعاراً من القيم والمعايير والأحكام النقدية المُتعلّقة بالفن الغربي؛ إذ عمّد كثير من هؤلاء الدارسين إلى إسقاط النظريات النقدية الغربية على الفن الإسلامي.

ولعلّ أبرز هذه النظريات وأكثرها شيوعاً في دراسات الفن الإسلامي نظرية "الخوف من الفراغ" التي تُعرّف في المصطلح اللاتيني بـ *Horror vacui*، ورُبّما تعود في بُعدها الفلسفي إلى فكرة أرسطو القائلة بعدم وجود فراغ في الطبيعة، أو خوف الطبيعة من الفراغ. وتُعزى هذه النظرية - في بُعدها السيكولوجي - إلى مؤرّخ الفن التعبيري الألماني فيلهلم روبرت ورينجر (1881-1965م) Wilhelm Worringer المعروف بنظرياته التي تُعنى بالفن التجريدي وعلاقته السيكولوجية بالثقافة والدين؛ ففي كتابه "التجريد والتعاطف: مساهمة في علم نفس الأسلوب"، قدّم ورينجر نموذجاً نفسياً توضيحياً شاملاً للتطوّرات الفنية في الثقافة الغربية وفنونها الكلاسيكية (اليونانية) التي تقوم على الفصل الثنائي بين المادة والروح، ثم قارنها بالثقافة الشرقية وفنونها التقليدية التي تقوم على دين التوحيد، وصولاً إلى نظريته السيكولوجية القائمة على مبدأ التعاطف بين الفن والدين، حيث التوازي بين التجريد في الفن والسمو في الدين؛ أي كلّما وُجد تجريد فني وُجد أيضاً سمو ديني يسعى إلى الخلاص بالمفاهيم الفطرية البسيطة للأشياء، أو بتشكيل الرموز الثقافية التي يُمكن لعلم النفس اكتناهاها للتعامل مع الخوف (Worringer, 1908, P118).

أمّا بُعد النظرية الفني فيُعزى إلى الإيطالي ماريو براز (1896-1982م) Mario Praz؛ إذ استخدم هذا المؤرّخ الأدبي والناقد الفني كثيراً مفهوم فراغ الرعب في كتاباته المُتعلّقة بتصميم العمارة الداخلي؛ إشارةً إلى القلق والتشويش والاضطراب في التصميم (الديكور) الداخلي لمنازل العصور الوسطى، وعصر النهضة، والعصر الفيكتوري بأوروبا في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الميلاديين. وقد ظهر هذا المفهوم جلياً في الطريقة التي دُرِس فيها التصميم الداخلي، ووُثِق منذ منتصف القرن العشرين الميلادي؛ إذ ساعد منهج براز - الذي دمج تاريخ الفن التقليدي في التأمّلات الفلسفية النقدية حول العلاقة المتبادلة التأثير بين المُبدع والمُتلقي في إطار التجمّع الداخلي - على قيام دراسات التصميم وبحوثه التاريخية استناداً إلى الروابط بين سياقات تاريخ الفن

وسياقات ملء الفراغ بالرسوم، والتخطيطات، والتمثيلات، واللوحات، والألوان، والأثاث، وغير ذلك من الأشكال والمواد والخصائص المكانية؛ لإشغال المساحات، وملء السطوح (Kausel, 2012, P195).

لقد انعكست نظرية "الخوف من الفراغ" بقوة على تفسير الفنون البصرية المُفرطة بالزخرفة، كما في صفحات بعض المخطوطات، وأنماط التصميم الجرافيكي لها بعد الحدائث، ووجوه السجّاد، والأزياء التقليدية المُزركشة لبعض الشعوب. بيد أنّ الانعكاس الأكثر اهتماماً لدى كثير من مؤرّخي الفن ونُقّاده -لهذه النظرية التي تفترض الاهتمام بملء المساحات الفارغة بكثرة ودقة- تمثّل في دراسات الفن الإسلامي الغربية المُتعلّقة بتفسير الأرابسك أو الزخرفة؛ إذ تجلّى تأثير هذه النظرية في ميل الفنّانين المسلمين إلى تغطية المساحات، وهربهم من تركها من دون زينة أو زخرفة. فقد كان من خصائص هذا الفن كراهية الفراغ التي أفضت إلى ازدحام الزخرفة، وكثرتها، واتصالها حتى تُغطي المساحة كلها، أو جزءاً منها. ولهذا عدّ بعض الباحثين الغربيين الزخرفة الإسلامية مُجرّد استجابة لنظرية "ملء الفراغ"، والهرب منه؛ خوفاً، أو كرهاً، أو غير ذلك من العوامل النفسية التي قد تقف وراء الإبداع الفني.

وفي ما يأتي أبرز الباحثين الغربيين في الفن الإسلامي، الذين تبنّوا هذه النظرية؛ تفسيراً لتوجّهات هذا الفن، وأساليبه الزخرفية التي تقوم غالباً على التكرار لتغطية السطوح:

- المستشرق الألماني إرنست إميل هيرتسفيلد (1879-1948م) Ernst Emil Herzfeld: حاول هذا الباحث تفسير نظرية "ملء الفراغ المكاني" بالتعصّب الديني للفنّانين المسلمين، على الرغم من إيمانه بالطبيعة التجريدية الخالصة للفن الإسلامي (الفاروقي، 1980، ص 163).

- المستشرق الفرنسي جاستون فييت (1887-1971م) Gaston Wiet: تُعدّ دراسة هذا الباحث النقدية القيّمة عن أصول الجمال في الفن الإسلامي انطلاقةً رائدة أولى وتأسيسية للدرس السيكولوجي الخاص بما سمّاه فييت تذوّق الفن الإسلامي، وأسبابه الخفية المُتعلّقة بما سمّاه أيضاً

النزعة الأصيلة في نفسية المسلمين، أو روح الإسلام ونفسيته الخاصة؛ وهي الأسباب الذاتية والعوامل النفسية المُمثَّلة في كلِّ من: الإحساس الشرقي، وداعي الغريزة، والعاطفة الصارمة الباردة، والشعور الدقيق بالجمال، ورغبة الفنَّانين في استخدام كل ما لديهم من مساحة حتى كأنَّهم يهربون من الفضاء الفراع، والذوق الفني المُنصرَف عادةً عن النقش والحفر إلى التزيق السطحي الكثيف في غزارته والخالي من التتوء والبروز، واللذة الفنية الفائقة بطبيعتها الشرقية المُندفِعة إلى الأحلام، وإعمال الخيال في متابعة الزخرفة، وتكرار عناصرها النباتية والهندسية والخطية للمء المساحة المُزخرفة كلها؛ هرباً من الفراغ، وتحقيقاً لغاية الفن الإسلامي التي تمتُّ بصلوة قوية إلى أصل سحري ينمُّ عن الاعتقاد بقوى لا بشرية (المشرق، 1936، ص 481).

وعلى الرغم من قوة العامل النفسي، وتأثيره في نشوء الزخرفة الإسلامية وتطوُّرها الفني، بل في تصوُّر الفن الإسلامي، ووصفه بالفن الزخرفي الخالص؛ فإنَّ الأطروحة النقدية أصبحت لأغلب ما كُتِب -وَيُكْتَب- عن أصول هذا الفن وخصائصه. وقد اشتغل العديد من الباحثين بتأويل الفراغ في الفن الإسلامي (محمد، 2008، ص 26) في ضوء المعرفة الفلسفية والجمالية والنقدية الإسلامية، التي تُركِّز على العلاقة العضوية الحميمة بين الدين والفن أولاً، والفن وعلم النفس ثانياً، بوصف ذلك مصدراً تأصيلياً لِمَا يُمكن أن نُسمِّيه سيكولوجية الفن الإسلامي، أو علم نفس الفن الإسلامي، لا سيَّما أنَّ أهم الموضوعات السيكولوجية التي انشغل بها الباحثون في دراساتهم المُتعلِّقة بالفن الإسلامي، هي: الفراغ، والكتلة، والمساحة، والتلقِّي، والإدراك، والإبداع.

سيكولوجية الفن الإسلامي

أولاً: الفراغ في الفن الإسلامي

لا يكاد يخلو أيُّ خطاب عن الفن الإسلامي من موضوع الفراغ الذي نال اهتماماً واسعاً وبحثاً عميقاً لدى أغلب مُؤرِّخي هذا الفن، والباحثين في قضاياها الفلسفية والجمالية والنقدية. ويُمكن

القول إنَّ موضوعات الفراغ والكتلة والمساحة قد وَّجَّهت خطاب الفن الإسلامي إلى ثلاثة مسارات رئيسية:

أ. مسار التأويل الديني بعيداً عن النظرية السيكولوجية القائمة على الفزع، والخوف، والكراهية، والاضطراب، وغير ذلك من المظاهر النفسية القلقة؛ فقد واجهت هذه النظرية كثيراً من الانتقادات التي رأت أن لجوء الفن الإسلامي إلى تغطية جميع السطوح بالزخارف لم يكن بسبب الخوف من الفراغ، وإنما جاء هذا الأسلوب الفني نتيجة فلسفة التوحيد، ومقاصدها الروحية والنفسية والاجتماعية التي جعلت هذا الفن يتخذ من الأشكال البصرية التجريدية والتكوينات الفنية النقية رموزاً تعبيرية عن مفهوم التوحيد وأبعاده الجمالية التي تقوم على العلاقات العضوية الحميمة بين الديني والدنيوي في الحياة، وبين المرئي واللامرئي في الفن، وبين الفرد والمجتمع في العمران، وبين الجمال والاستعمال في النقد الثقافي الذي يُعنى غالباً بالتأثيرات النفسية، والأبعاد الاجتماعية، والوظائف الحضارية لأشكال الفنون البصرية ورموزها.

ولعلَّ من أوائل هؤلاء الباحثين القائمين بالتأويل الديني للفراغ بشر فارس (1907-1963م) الذي رأى أن سرَّ الزخرفة الإسلامية - بكل امتداداتها اللامتناهية المُتمثِّلة في التكرار، والاتواء، والانحناء، والتناظر، وغير ذلك من المتواليات الفنية المتواصلة - يكمن في التوقان الصوفي الذي يُولِّد شعوراً عذباً وجميلاً لدى المسلم المُبدع والمُتلقي ذي الصلة الوثيقة بالمُطلق الذي هو الله (فارس، 1952، ص13).

وربَّما كان الباحث أبو صالح الألفي أكثر تفسيراً لحقيقة هذا الموضوع حين أوَّل ملء الفراغ وتغطية المساحة بالرغبة في إذابة مادة الجسم؛ بتوجيه النظر إلى الزخارف الغنية التي تُغطِّيها، والرغبة في إذابة مادة الجسم، وتحطيم وزنه وصلابته، ومنحه الحِفَّة تناغماً مع النظرة الصوفية التي تُميِّز فنون الشرق. وقد حاول بعض فنَّان الغرب السير في هذا الاتجاه، وكانت وسائلهم للوصول إلى هذا

الطابع اللامادي استعمال النور واللون، وبخاصة لون الذهب؛ لذا استعمل الفنّان المسلم الزخارف الدقيقة للوصول إلى هذه القيمة الفنية الصوفية (الألفي، 1974، ص 96).

وقد حاول الدكتور عفيف بهنسي تبرير ما سمّاه عقدة الفرع من الفراغ في الفنون الإسلامية بأسباب "الخشية من استقرار الشر في الفراغ، وهو اعتقاد قديم استمر سائداً في الفن الإسلامي" (بهنسي: 2000م، ص 48). ولكنّ هذا التبرير لاقي نقداً لاذعاً من بعض الباحثين الذين عدّوا ذلك تعليلاً غريباً يجانب الصواب الإسلامي الرافض لجميع الأساطير والخرافات والاعتقادات السلبية التي تقوم على التطيّر والتشاؤم، واعتقدوا بوجود أكثر من باعث لهذا الأسلوب الفني الوثيق الصلة بالمنهج الإسلامي الذي جعل خصيصة "ملء الفراغ" مطلباً جمالياً لخصيصة "الاتساع" المكاني، أو "الامتداد" الزماني التي استلهمها الفن الإسلامي في إنتاجه الزخرفي من انفتاح المشهد القرآني على ﴿الآفاق والأنفس﴾، ومن التفكير الإبداعي في روعة هذا المشهد وتحولاته الجمالية؛ فالعمل الفني الإسلامي "ينقلنا من المرئي إلى اللامرئي، ومن المُشاهد إلى المُتخيّل" (الشامي: 1990م، ص 189). "فالأساس الجوهرية لهذا الفن يكمن في استمرار الرؤية لدى مَنْ يشاهده في أن يصبح خياله قادراً على تصوّر الاستمرار في أن يتجه ذهنه في حركة دائمة؛ سعياً وراء ما لا نهاية له" (الفاروقي، 1980، ص 154).

ب. مسار التأويل الفني النابع من فلسفة الإسلام ومقاصده الجمالية، التي تقوم على مبادئ المعالجة الفنية وتقنياتها المُتعلّقة بالمنظور، والضوء، والظل، واللون، والشكل، وغير ذلك من متطلّبات العمل الفني.

ولعلّ أبرز هذه المبادئ المنظور الإسلامي الخاص برسم الأشخاص والأشكال، الذي يُسمّيه بعض الباحثين المنظور اللولبي، أو المنظور الروحي الذي يأتي مختلفاً كلياً عن المنظور الخطي الذي يقوم عليه الفن الغربي (بهنسي، 1979، ص 34). أمّا تقنية هذا المنظور الفنية فتمثّل في نظرية الباحث الكسندر بابا دوبولو عن جمالية الرسم الإسلامي، وخلاصتها أن الأحاديث النبوية التي تنهى عن

تصوير الكائنات لم تُؤدَّ إلى تحلُّف التصوير التشبيهي، أو سقوطه في الهامشية، بل كان لها الفضل في تطويره على نحوٍ مُتفرد لا يتعارض معها، وذلك عن طريق اعتماد الفن على وسائل تقنية وأسلوبية، منها: تجنُّب خداع النظر، وعدم استعمال البُعد الثالث، ومعالجة المسحة بالظلال والضوء، وافتعال عناصر مستحيلة أو وهمية، وكذلك استعمال الألوان بطريقة غير واقعية. وتجمع الدراسة الوسائل الفنية جميعها ضمن ما سمَّاه دوبولو مبدأ الاستحالة الذي يسمح للمُصوِّر المسلم إثبات صدق نيَّته بعدم التفكير في التشبُّه بالخالق، أو محاكاة مخلوقاته الحية.

وقد خلُص دوبولو إلى أنَّ الجمالية الإسلامية استقت روحها من العقيدة والفكر الإسلاميين، ومن تصوُّرهما الخاص للوجود، وأنَّ الفروض الدينية أثَّرت بفاعلية في بلورة اتجاه التصوير من حيث الشكل والعلاقات بين العناصر الفنية الأخرى مثل التزيق التجريدي؛ فالفنان المسلم يميل إلى جمالية تعتمد النفور من الفراغ، استناداً إلى منطق مُتكامل يُنظِّم المساحات الهندسية على نحوٍ تحكمه علاقات رياضية كبرى، تتردَّد بين المنحنيات والدوائر واللوالب (دوبولو، 1979، ص33).

ت. مسار التأويل النفسي والسيكولوجي الذي مفاده أنَّ إشغال الفراغ، وتعبئته بالشكل، والضوء، والحركة، والتجسُّد، والتشخيص، وغير ذلك من عوامل إنشاء الكتلة، وملء المساحة، ومظاهرها في الفن الإسلامي؛ يهدف إلى بناء الثقة بالنفس، وتطوير القدرة على الإبداع، وزيادة قوة التأثير في خطاب الفن الإسلامي وأهدافه السلوكية البصرية المُتَّصلة بحياة المُتلقي. ومُجمل هذا التأويل أنَّ إشغال الفراغ الصامت، وغير المسكون في أعمال الفن الإسلامي، نابع من نفسية الفنان المسلم الخيريَّة، ورغبته الطيِّبة في تنشيط التفكير عند المُتلقي، وتنمية ذائقته الجمالية، وتحقيق امتلائه الروحي والوجداني والبصري، وتجنُّب المُتلقي نزعات الكسل والخمول والتراجع التي قد يُسببها سكون الفراغ غير المشغول، وغير المُمتلئ (إسماعيل، 1974، ص262).

ثانياً: التلقّي، والإدراك، والإبداع

إنَّ اهتمام الإسلام بالتقاء العقيدة مع الفن في أعماق النفس الإنسانية يشير إلى اهتمامه أيضاً بأجهزة استقبال المُتلقي الحسيّة والعقلية، وآليات اشتغالها المؤلّدة لردود فعله، واستجاباته للأعمال الفنية التي يتواصل معها، اعتماداً على سيكولوجية إدراك خاصة تقوم على معرفة مراتب وجود الأشياء في عوالم ثلاثة، هي: الأعيان، والأذهان، واللسان (الغزالي، 2003، ص 25)، وتنقل المُتلقي إلى مراحل أكثر نضجاً واكتمالاً على مستوى السوية الفردية، والإبداع الحضاري، والمسؤولية الأخلاقية التي تُؤطرها الآية القرآنية الكريمة: ﴿وَلَا تَقْفُ مَا لَيْسَ لَكَ بِهِ عِلْمٌ إِنَّ السَّمْعَ وَالْبَصَرَ وَالْفُؤَادَ كُلُّ أُولَئِكَ كَانَ عَنْهُ مَسْئُولًا﴾ [الإسراء: 36]؛ إذ "تنقل أجهزة الاستقبال التي وهبها لنا الله ﷻ تلك المعطيات السيكولوجية إلى العقل؛ لكي يُفرز ويُحصّص، وإلى القلب والوجدان؛ لكي ينفعل ويتأثر، ومن وراء هذا وذاك تكون الدهشة والإعجاب، ثم يكون التعبير الذي يُبدع، فيهبز العقل والقلب والوجدان" (خليل، 2007، ص 40).

وتأسيساً على ذلك، يُمكن القول إنَّ الإدراك والتلقّي -وفق المفهوم الإسلامي- يرتبط بصورة جوهرية بإدراك الفنّان المسلم نفسه، ووعيه بأهمية العلاقة بين عين المُشاهد وعقله (عبد الكريم، والحوالي: 1999م، ص 33)، باعتبار أنَّ العمل الفني البصري لغة تُخاطب العين أولاً، ثم تحيلها إلى العقل؛ لتستثير فيه نشاط الدماغ في التفكير والتفكّر، فينتهي المطاف بتوصيل ذلك الخطاب إلى أحاسيس المُتلقي ليشعر بالجمال (سلامة، 2012، ص 107).

إنَّ تحقيق هذه الغاية يُتمّ على الفنّان المسلم أن يؤدي دوراً مهماً ومحورياً في تشكيل مُكوّنات العمل الفني، وصياغتها بصرياً بطريقة أو أسلوب فني يكفل عملية توصيل الصورة المرئية إلى مستواها المنشود. ورُبّما تمكّن الفنّان المسلم من تحقيق ذلك بتضمين منجزاته الفنية رؤى ووسائل تحفيز بصري تجعل المُتلقي تَوَاقفاً إلى الانغماس في أشكال الفن الإسلامي وتكويناته المُتنوّعة؛ ما يُمكن المُتلقي من استبصار ما يحفل به هذا الفن من قيم، ودلالات روحية وفكرية وجمالية قد

تنعكس تهبذياً تربوياً على سلوكات المُتلقّي، وتفضي إلى تعديلها إيجاباً بما يتوافق مع الرؤية الإسلامية حيال وجود الأشياء والعلاقات بينها.

إنّ تمكين المُتلقّي من الوصول إلى جوهر تلك الأشياء وظواهرها المرئية (الظاهرة، والباطنة) قد يدفع الفنّان المسلم إلى استخدام العلاقات الهندسية والرياضية والجمالية، وتشكيلها بعناية؛ لتكون قادرة على نقل المُدرّك البصري الحسيّ إلى مُدرّك معنوي وروحي وجمالي، بافتراض أنّ توظيف العلاقات الرياضية لهذه الغاية ما هو إلاّ تعبير بصري مُجرّد عن إعجاز الخلق الذي صنعه الخالق بقدر موزون ﴿إِنَّا كُلَّ شَيْءٍ خَلَقْنَاهُ بِقَدَرٍ ﴿٥١﴾ وَمَا أَمْرُنَا إِلَّا وَجِدَةٌ كَلَمْحٍ بِالْبَصَرِ ﴿٥٢﴾﴾ [القمر: 49-50].

نحو تربية فنية بصرية إسلامية

بدايةً، لا بدّ لهذه الدعوة التربوية الجمالية الطيّبة من أن تستند إلى القرآن الكريم، وتتأسّس عليه من حيث المفاهيم، والنظريات، والمقاصد؛ فالقرآن هو دستور الجمال الفني، ومنهاجه الإسلامي الذي يقوم على إجابة البصر في الكون والطبيعة والإنسان، وتدبّر آيات الله ومعجزاته العظيمة التي تُصوّرُها ألفاظ القرآن الكريم المُجرّدة بشكل فني "تعجز عن تصويره الريشة المُلوّنة، والعدسة المُشخّصة" (قطب، 2004، ص 9).

ولا شكّ في أنّ هذا المنطلق القرآني هو المدخل الأمين، والمسار الصحيح للتربية البصرية التي تقوم على الفن الإسلامي؛ إذ يتصف هذا الفن بخصائص جمالية، ومقاصد وظيفية، ودلالات رمزية تقوم غالباً على العلاقة العضوية الحميمة بين ثنائيات الجلال والجمال، والدين والدنيا، والمظهر والجوهر، والبصر والبصيرة، والمعرفة والصناعة الإبداعية التي تُحوّل قوة الفنّان الذاتية وطاقته النفسية إلى فعل ثقافي وحضاري يهدف إلى تلبية حاجات المُتلقّي المُتعلّقة بتنمية ذائقته الجمالية الخاصة.

ولعلّ كل هذه الثنائيات تُؤسّس لمعالم التربية الفنية البصرية وبياناتها المعرفية عن طريق التشكيل الفني الجميل والمُمّتع للمفاهيم والمضامين والرؤى الإسلامية؛ لتغدو هذه المعالم نمطاً من أنماط

التفكير، وأداة من أدوات التعبير؛ إذ لا نستطيع أن نتصورَ عملاً فنياً إسلامياً لا ينطلق من تصوّر فكري إسلامي يُحدّد أهدافه، ويؤجّه وظيفته، ويُعزّز هويته؛ فلا يُمكن تحقيق تلك الغايات إلا عن طريق تربية فنية بصرية نابعة من المفاهيم والنظريات والمقاصد الجمالية الإسلامية.

ولمّا كانت التربية الفنية الإسلامية تستهدف المُتلقّي على مستوى التأمل، والتفكّر، والتواصل، والإبداع، فإنّها تعمل على تركية النفس، وتحريك المشاعر، وترقية الذوق، وتوسعة الإدراك، وتنشيط الإحساس، وتعميق اللذة الفنية، وتحقيق الاستجابة الجمالية العالية لكل ما يربط المُتلقّي "بالله والكون والحياة والناس من صلات لا تحصر عالمه في نطاق ضيق، أو تغلق نفسه دون عالم العقيدة، حيث يلتقي الفن والعقيدة في أعماق النفس، كما يلتقيان في أعماق الوجود" (محمد، 1983، ص5). إذن، فالهدف الأوّل والأساس لمعالم التربية الفنية الإسلامية ومناهجها هو تدريب بصر المُتلقّي وبصيرته على إدراك قيم الحق والخير والجمال الإسلامية. ولا بُدّ لمعالم هذه التربية الثقافية ومناهجها العلمية من أن تستند -سيكولوجياً- إلى مفاهيم الفن الإسلامي، ونظرياته، ومقاصده الأخلاقية والجمالية، مثل:

1. نورانية الفن الإسلامي

اتَّفق علماء التشريح المسلمون على أنّ خارطة تشريح العين تحتوي على عصب نوري ينبع من الدماغ، وينفذ إلى العين بالروح الباصرة، أو القوة الباصرة، التي تقوم بعملية الإدراك البصري، بوصفها واحدة من قوانين الإبصار، وتقنياته الوظيفية. ويؤكّد علماء البصريات المسلمون أنّ هذه العملية تحدث غالباً نتيجة عمليات الانعكاس الضوئي للصورة على العين (سزكين، 1986، ص54)؛ أي إنّ العملية البصرية الكلية من الانعكاس والإبصار هي عملية تلقّ وإدراك نفسية، تتطلّب صحّة فيسيولوجية، وتدريماً تواصلياً منهجي الدلالة على الأشياء بحسب مراتبها الوجودية في الذهن وخارجه، وفي الطبيعة وما وراءها، وفي اللغة وما بعدها، وفي الفن وما فيه من المعاني والدلالات

والقيم والمعايير الجمالية التي تُعنى بالتقييم النقدي لإبداعية الصورة الفنية، ووظيفتها التواصلية في تهذيب النفس وتركيتها (حنش، 2013، ص 174).

وقد يتطلّب ذلك توافر تربية فنية بصرية تُعنى بتدريب العين على كيفية الرؤية، ويشارك في برامجها كلٌّ من الفنّانين بعرض نتاجاتهم، والمُربّين الفنيين بتدريب المُتلقيين على كفاءات هذه الرؤية، لا على ماهيتها فقط؛ ذلك أنّ الفن الإسلامي لا يعتمد على محور واحد في الرؤية فحسب، بل يعتمد على محاور مُتعدّدة تجعل العين في حركة مستمرة؛ ما يُؤلّد إحساساً بالحركة الناتجة من شعور الفنان وقدرته على الإبداع.

ولعلّ النور هو من أهم موضوعات تربية العين على النشاط البصري. فالنور في الفن الإسلامي؛ سواء المُستخدَم في الفضاءات المعمارية، أو التشكيلات التجريدية، أو غيرها من مظاهر هذا الفن البصرية، يُمكن استعماله أداةً تربويّةً للعين، ذات دلالات روحية وجمالية قادرة على تحقيق استجابات نفسية وسلوكية عند المُتلقي. فهذه الفضاءات المعمارية الإسلامية والتجريدات المُسطّحة الأخرى لا تعرف الظلام؛ لأنّها لا تقوم على قاعدة التلازم المتناوب بين الظل والضوء كما في العمارة والتصوير الغربي المسيحي الحديث. فالفن الإسلامي كثير الحرص على تنوير الفضاءات المعمارية عن طريق شرفات الزجاج المعشق، التي تعمل على إشباع هذه الفضاءات بالنور الطبيعي القادم، اعتماداً على توسيع النوافذ المعمارية، أو النور الصناعي من مصابيح داخلية تُسلّط أنوارها الساطعة فوق السطوح، وفي الفراغات، وفي ثنايا الفضاء الداخلي من المُجسّمات، مثل: الأعمدة، والمحاريب، حيث تحثفي جميع هذه العناصر بالضوء الطبيعي المُنتشر داخل المساجد والبيوت؛ ما يُمثّل احتفالية نورانية ذات رسالة روحية يتلقّفها بصر المُتلقي ووجدانه تدريجياً تربوياً فنياً يقوم به النور لتخفيف الحِدّة البصرية للعين عند الانتقال بالنظر من البناء المادي المعماري إلى السماء، وكأنّ تلك الشرفات -بما تحويه من فراغات وأنباط من الشكل الموجب والسالب، أو المشغول والفارغ، التي ينفذ الضوء من بين فتحاتها- تُحدّث تمهيداً لتلقّي ضوء السماء، رمزاً للصلة

بالله، والانطلاق إلى الاتساع الأرحب، من الحياة المادية إلى الشعيرة الدينية، حيث التفكّر في ملكوت الله (أحمد، 2016، ص 135).

والراجع أنّ النور في الفن الإسلامي يُعدُّ مدخلاً تربوياً بصرياً ينعكس في سيكولوجية المُتلقي وشخصيته في صورة استجابات معنوية؛ جمالية نفسية، وتربوية سلوكية. فالاستجابات الجمالية النفسية تتمثل في شعور المُتلقي بالفرح والسعادة والهدوء والوقار نتيجة إشباع بصره بالنور وانعكاساته التي تثير في نفسه التأمل الواعي في طبيعة الأشياء المُشاهدة وصورتها الجمالية. أمّا الاستجابات التربوية السلوكية التي يُمكن أن يُحفّزها النور عند المُتلقي فتتمثل في تنشيط البصيرة، وتفعيل النشاط الذهني، وتثوير طاقة التفكير لدى المُتلقي.

وفي ما يأتي أبرز وظائف النور السيكولوجية التي يُمكن بها بناء معالم التربية الفنية الإسلامية ومناهجها:

أ. الوظيفة التربوية الجمالية: تتمثل هذه الوظيفة في تدريب عين المُتلقي على استبصار تحوّلات النور وإيقاعاته الزمانية والمكانية المتناغمة وفق فراغات سطوح الأشياء؛ ما يضيف بُعداً جمالياً على العين، ينعكس مُدرّكاً ذهنياً على وجدان المُتلقي وشخصيته التي تزداد حيويةً نفسيةً، وانفتاحاً على الآخرين.

ب. الوظيفة الروحية والإيمانية: تتمثل هذه الوظيفة في ما يثيره النور المُسلط على السطوح والأمكنة والفضاءات الإسلامية من آثار دافعة بقوة إلى التأمل الواعي والمُدرّك لجمال خَلق الله وتجليّاته في الأنفس والوجود والأشياء.

2. رمزية الفن الإسلامي

لعلّ من أهم خصائص الفن الإسلامي وأبرزها على الإطلاق التجريد النقي بمفهومه الثقافي غير المادي؛ إذ يراد به اختزال مُكوّنات الصورة المرئية إلى سلاسل هندسية، ورموز خطية، وهياكل

زخرفية، بوصف ذلك حلاً سيكولوجياً للعلاقة الثقافية بين الدين والفن، اعتماداً على تجريد اللغة البصرية الخاصة لكل مُكوّن من مُكوّنات الصورة المرئية الجديدة. فخطاب التجريد الذهني المائل في الأشكال الفنية من الخطوط والزخارف الهندسية والنباتية، التي تقوم على العلاقات التشكيلية لعناصر العمل الفني التجريدية، مثل: اللون، والحركة، والاتجاه، والشبكة، والتناظر، وما شاكل من هذه العلاقات والعناصر والمُكوّنات البصرية النقية التي تحمل داخلها دلالات رمزية باطنة وظاهرة؛ قادر على أن يكون مفتاحاً للتربية الفنية البصرية، ويُمكن توجيهه إلى مُدرّكات المُتلقي العقلية والحسيّة والنفسيّة، فتغدو مُحفّزاتٍ تعمل على توليد استجابات سلوكية إيجابية في وعيه ووجدانه تجاه مفاهيم التفكير، وقيمه الإسلامية التجريدية، مثل: العقيدة، والتوحيد، والحق، والخير، والجمال.

3. الوحدة والتنوع في الفن الإسلامي

تقوم نظرية "الوحدة والتنوع في الفن الإسلامي" على الوحدة في الخطاب الجمالي، والتنوع في العناصر التشكيلية. ويُمكن القول إن هذه النظرية مستوحاة مما عرضه القرآن الكريم من قانون التعارف الثقافي والحضاري بين الناس. قال تعالى: ﴿يَأْتِيهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاهُمْ مِنْ ذَكَرٍ وَأُنْثَىٰ وَجَعَلْنَاهُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِنْدَ اللَّهِ أَتْقَاهُ إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ ﴿١٣﴾﴾ [الحجرات: 13]؛ إذ يستلهم الفن الإسلامي أبعاد هذا القانون ودلالاته في تكوين خطابه التربوي المُنعكس نفسياً على شخصية الفرد وسلوكه في الانفتاح على الآخرين تعايشاً، وتواصلاً، وحواراً إيجابياً يعمل على تزكية النفس الإنسانية، ويُسهّم في عمران المجتمع والأمة والعالم.

وفي هذا السياق، فإنّ لخصيصة الوحدة والتنوع في التشكيلات الفنية الإسلامية بُعدين؛ الأوّل: جمالي بصري بامتياز، والآخر: أخلاقي ديني. فما يُمكن أن تُحدّثه هذه الخصيصة من تنوع في إيقاع الرؤية الإنسانية وموسيقاها البصرية يُشابه تماماً ما تُحدّثه الموسيقى من تبدّلات نغمية جميلة في أذن المُتلقي، في ما يُعدُّ انعكاساً نفسياً في عين المُتلقي، وتسبيحاً بصرياً متناغم الإيقاع مع التربية الفنية لشخصيته على الصفاء الذهني، والتهديب الأخلاقي، والبناء النفسي المتوازن، بوصفها جميعاً تعبيراً

عن طبيعته، وهويته، وسلوكه الإنساني السليم مع الله والناس والعالم؛ فقد تُؤلِّد معالم الفن الإسلامي ومظاهره البصرية في نفس المُتلقِّي إحساساً بالرهبة والجلال مع الله، ورغبةً وشعوراً بالموودة والسكن والألفة مع الناس، وشعوراً بالسلام والمرونة والانفتاح على العالم.

4. تشریف المادة وتبصُّرها

من خصائص الفن الإسلامي وخصوصياته التي يمتاز بها عن غيره من الفنون: التوافق، والتلازم، والتكامل بين أطراف العملية الفنية ومقوماتها الأساسية، مثل: مادة العمل الفني وخامته، وطريقة إنتاجه وأسلوبه، من حيث الأصالة، والنقاء، والشرف، والطهارة، والتعالي، وغير ذلك من القيم التي تحكم فلسفة اختيار الخامات الفنية، وتشكيلها وفق مبادئ الفن الإسلامي وتقاليد الجمالية والأخلاقية التي قد تُشكِّل قواعد ضرورية للتربية الفنية المنشودة. فالفنان المسلم الذي يعمل في كتابة القرآن الكريم، وصناعة المصحف الشريف، يتعيَّن عليه الالتزام بفلسفة الفن الإسلامي ومقاصده في إنتاج العمل الفني من حيث تحريّ الطهارة في كل المواد والأدوات المُستعملة في عملية الإنتاج هذه؛ من: أوراق، وأقلام، وأحبار، وأصباغ، وغير ذلك من مستلزمات العمل الفني وصناعاته، في ضوء التوجيه التربوي الرباني المائل في قوله تعالى: ﴿ إِنَّهُ لَقُرْآنٌ كَرِيمٌ ﴿٧٧﴾ فِي كِتَابٍ مَّكْنُونٍ ﴿٧٨﴾ لَا يَمَسُّهُ إِلَّا الْمُطَهَّرُونَ ﴿٧٩﴾ ﴾ [الواقعة: 77-79].

ومن هنا، يصبح لتبصُّر المادة والخامة أهمية كبيرة في التربية الفنية الإسلامية؛ فقيم التواضع، والزهد، والبساطة، والصفاء، تمنح الفنان المسلم الاطمئنان والراحة النفسية، في ما يتعلَّق بتوفير المواد والأدوات اللازمة، من حيث عدم التكلُّف في ذلك، والعناية باستخدام المواد الخام المتوافرة والقابلة للاستثمار الفني والتشكيل الجمالي في إبداع قيم بصرية تُؤثِّر في المُتلقِّي نفسياً؛ بإنعاشها مشاعر السكينة والهدوء، والفرح والسرور، والمحبة والسعادة، وغير ذلك من القيم الإيجابية اللازمة في التنشيط الذهني والنفسي لملكات الذكاء والإبداع والابتكار لدى الفنان والمُتلقِّي في آنٍ معاً، فتكون بذلك كله رصيماً معنوياً كبيراً لفلسفة التربية الفنية الإسلامية.

5. الهندسة الإسلامية الفاضلة

اتَّفَق الباحثون الجماليون والمعنيون بسيكولوجية الرؤية الفنية على وجود صلة وثيقة بين سلوكيات المُتلقِّين واحتكاكهم البصري بالبيئة والمكان، وكذلك احتكاكهم العيني بأيِّ مُنَجَز فني بصري؛ سواء كان رسماً، أو نحتاً، أو عمارة، أو غير ذلك من أجناس الفن وأنواعه. ولذلك يُمكن القول إنَّه مثلما تنعكس الفوضى البصرية الناجمة عن أعمال فنية غير منتظمة هندسياً على سلوك المعايشين لتلك الحالات، التي تعكس غالباً اضطراباً نفسياً في سلوك المُتلقِّي، وخلافاً رؤيويّاً في تفكيره؛ فإنَّ للفنون التقليدية التي تتصف بأساليبها الفنية بانتظام هندسي مدروس تأثيراً إيجابياً في سلوكيات المعايشين لها، وأنظمة تفكيرهم الروحية والثقافية والإبداعية.

وفي ما يخصُّ حالة الفن الإسلامي؛ فإنَّ الهندسة الفاضلة هي مصدر النشاط التخيلي لإنشاء الأشكال الجميلة وتحليلها. فهذه الهندسة تُحوِّل الأشكال والمساحات والسطوح الفنية والمعمارية إلى مُنتجات تعكس الهوية الثقافية والمعرفة الجمالية والإبداع الفني الذي ينبع من فكر روحي مُتأصِّل فيه أنَّ الله تعالى قد خلق كل شيء بقدر موزون، وينطلق من نظام التفكُّر والتفكير المبني على العقلانية والمنطق في إدراك الوجود والتفاعل الإيجابي معه، ويعكس أخيراً خصائص الشخصية الإسلامية وسلوكاتها التي تقوم على الانسجام، والانتظام، والتماسك، والتكامل، والتواصل مع الآخر.

ويُمكن أن نستفيد من هندسة الفن الإسلامي الفاضلة سيكولوجياً في تربية المُتلقِّي بصرياً على بناء الشعور بالنظام الجسدي، وتنمية إحساسه ذهنياً بالانتظام النفسي في سلوكه الحياتي، وفي علاقاته الإيمانية والإنسانية والاجتماعية، وفي تأمُّلاته الفكرية في ما حوله من مظاهر الكون والوجود، وآفاق العالم والأنفس؛ لاستبصار النظام الهندسي الذي تقوم عليه باطناً وظاهراً، وسراً معجزاً من أسرار وجودها وجمال صورتها الدالة على عظمة الله وقدرته على الخلق والإبداع.

6. ألوان الفن الإسلامي

اللون هو الخصيصة الطبيعية، والصفة الوجودية، والقيمة المعرفية، والدلالة الرمزية للأشياء من الأجسام، والأشكال، والصور، وما شاكل ذلك من الكيانات الواقعية المحسوسة، والظواهر المُتخَيَّلَة المُدْرَكَة بالقوة البصرية التي تعكس أهمية اللون وأثره في النفس الإنسانية. وقد عالج العلماء والأدباء والفنانون العرب والمسلمون تجليات الألوان، ودلالاتها الثقافية، وأبعادها المقاصدية، وتأثيراتها الوظيفية في الطبيعة، والحياة، والإنسان، والمعرفة، والفن، وكانت تلك المعالجة معرفية نظرية، وإبداعية تطبيقية.

فالمعالجة المعرفية انطلقت من تأكيد القرآن الكريم أن اللون حقيقة كونية قائمة، ورمز ثقافي مؤثّر (الدوري، 2003، ص132)، ورأت أن اللون عامل من العوامل الطبيعية المؤثرة في النفس؛ فاللون "يذهب الكدر عن النفس، ويزيل الهمَّ عنها، ويُدخِل إليها الفرح والسرور"، شأنه في ذلك شأن الأطعمة، والأدوية، والأنغام، والعطور، والحركات، والعلاجات، وغير ذلك. وقد عقد بعض علماء المسلمين في كتبهم المُتَنَوِّعة فصولاً خاصة تحوي ما يُمكن أن نُطلق عليه اسم سيكولوجية الألوان الإسلامية. فمثلاً، أفرد مؤلّف كتاب "مفرح النفس" فصلاً حمل عنوان: "باب اللذة المُكتسبة للنفس عن طريق حاسة البصر"، قال فيه: "النفس تبتهج بما كان من الأجسام له اللون الأحمر والأخضر والأصفر؛ إمّا بسيطاً، أو مُركَّباً بعضها من بعض. فنظر هذه الألوان يوجب راحة النفس، ولذة القلب، وسرور العقل، ونشاط الذهن، وتوفّر القوئ، وانبساط الروح، وإنّما قلنا ذلك لأنّها ألوان مُشرّقة نيرة. فالنفس لإشراقها ونورانيتها تميل إلى ما يُناسبها، فتحدث هذه الحالات المذكورة؛ لأنّ النور محبوب ومعشوق... وانظر إلى حكمته سبحانه كيف جعل هذه الألوان الأربعة المذكورة، أعني الأصفر والأبيض والأحمر والأخضر في أعظم الأجساد، وأشرفها، وأبهجها، وأحسنها منظراً؛ وهي: الذهب الأصفر، واللؤلؤ الأبيض، والزمرد الأخضر، والياقوت الأحمر، ولم

يجعل شيئاً من الأحجار أعزَّ منها، ولا أشرف، وجعل غاية كل واحد منها أن يكون بهذا اللون المذكور" (بدر الدين المظفر، 2006، ص57).

ولعلَّ أبرز ألوان الفن الإسلامي ذات القيمة السيكولوجية تلك التي ذكرها القرآن الكريم بصورة واضحة العبارة، وعلى نحوٍ صريح الإشارة، وبلغ الدلالة، وعميق التأثير في النفس، مثل: الأبيض، والأسود، والأحمر، والأخضر، والأصفر، والأزرق. فاللون الأبيض -مثلاً- رمزٌ رئيس لإخلاص الإيمان، ونقاء الروح، وصفاء القلب، وراحة النفس، وطمأنينة الضمير، وصدق المشاعر، وحُسن النية، وإشراقه الوجه. قال تعالى: ﴿وَأَمَّا الَّذِينَ أَبْيَضَتْ وُجُوهُهُمْ فَبِئْسَ اللَّهُ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ﴾ [آل عمران: 107]. واللون الأخضر رمزٌ رئيس لصورة الجنة، ونعيمها الخالد الرائق الجميل. قال تعالى: ﴿وَيَلْبَسُونَ ثِيَابًا خُضْرًا مِنْ سُنْدُسٍ وَإِسْتَبْرَقٍ مُتَّكِينَ فِيهَا عَلَى الْأَرَائِكِ يَنعمُ التَّوَابُ وَحَسُنَتْ مُرْتَفَقًا﴾ [الكهف: 31]. واللون الأصفر رمزٌ الذهب بوصفه القرآني مبعثاً للنور، والنعمة، والحبور، والسرور، وراحة النفس، ولذة العين، وما وراء ذلك من السعادة، والرضا، والطمأنينة، والرفاه في الجنة. قال تعالى: ﴿يُطَافُ عَلَيْهِمْ بِصِحَافٍ مِنْ ذَهَبٍ وَأَكْوَابٍ وَفِيهَا مَا نَشْتَهِيهِ الْأَنْفُسُ وَتَلَذُّ الْأَعْيُنُ وَأَنْتُمْ فِيهَا خَالِدُونَ﴾ [الزخرف: 71].

ففي التفسير الإسلامي، اللون الذهبي الأصفر الفاقع هو مبعث السرور عند الناظرين إليه، وقد عرض كثير من المُفسِّرين لمغزى الآية التاسعة والستين من سورة البقرة، ودلالاتها القائمة على أنَّ الفقوع صفة، أو نعت مختص بالصفرة، ولا يوصف به أيُّ لونٍ آخر؛ فالأصفر فاقع، والأسود حالك، والأحمر قانٍ، والأخضر ناضر ويانع، والأبيض ناصع وساطع. ويعني فقوع اللون خلوص صفوته التي تسرُّ الناظر إليها؛ لِمَا يكاد أن يكون عليه هذا اللون الأصفر من البياض الناصع الساطع الذي يبعث على التخيل بأنَّ شعاع الشمس يخرج منه. قال ابن عباس: "الصفرة تسرُّ النفس" (الطبري، 1968، ج1، ص420).

أما المعالجة الإبداعية التي نهض بها كلُّ من الشعر العربي، والفن الإسلامي، فقامت على الوصف البياني المثير للأحاسيس والمشاعر، والتصوير الفني الهادف إلى تحقيق المتعة البصرية، والراحة النفسية، والوظيفة الإبداعية، والتعبير الحيوي المفيد في العمل الفني الإسلامي (حنش، 2017، ص 102).

خاتمة

نظراً إلى الصلة الوثيقة بين التربية وعلم النفس؛ فإنه يتعيّن بناء معالم التربية الفنية ومناهجها الإسلامية على سيكولوجية التلقّي والإدراك والإبداع الفني، بوصفها النظرية النفسية التربوية العامة، وعلى سيكولوجية الفن الإسلامي، بوصفه الوسيلة والرسالة التي يُمكن لعلماء التربية استثمارها في تلبية حاجات المُتلقي الذاتية المُتعلّقة بتنمية ذائقته الجمالية الخاصة.

والواقع أنّ مُقترح هذه الدراسة يتطلّب مزيداً من الأفكار والجهود والتوصيات العلمية التي تُعزّز التأصيل المعرفي للتربية الفنية الإسلامية، وتُوطّر مناهجها المدرسية، وبرامجها التطبيقية الخادمة لأهدافها المرسومة في ضوء مقاصد الشريعة الإسلامية. وعليه، يُمكن إجمال توصيات الدراسة في ما يأتي:

1. توصية المؤسسات التربوية والمعاهد الأكاديمية بإدخال الفن الإسلامي -على نحوٍ خاصٍّ ومقصود- في الخطط الدراسية لكل برامج التربية الفنية الأولية والعليا.
2. اعتماد مؤسسات التعليم العالي الفن الإسلامي تخصصاً علمياً في كليات الفنون والعمارة.
3. استحداث تخصص التربية الفنية الإسلامية في الجامعات؛ بُغية إعداد المُعلّمين والمُدّرّسين والأساتذة المؤهّلين لتنفيذ الخطط الدراسية، والبرامج المدرسية، والمناهج الأكاديمية الخاصة بهذا التخصص.
4. الاستفادة من التجارب العالمية في مجال التربية الفنية، وتوظيفها في بناء معالم التربية الفنية الإسلامية ومناهجها التعليمية.

المراجع

- أحمد، جيهان فوزي (2016). البعد المادي والروحي لتوظيفات الضوء في الفنون الإسلامية، ضمن: الفن في الفكر الإسلامي، الأردن: المعهد العالمي للفكر الإسلامي.
- آرنايم، رودولف (2019). الفن والإدراك البصري، ترجمة: حسام الدين زكريا، القاهرة: المركز القومي للترجمة.
- إسماعيل، عز الدين (1974). الأسس الجمالية في النقد العربي، ط3، القاهرة: دار الفكر العربي.
- الألفي، أبو صالح (1974). الفن الإسلامي؛ أصوله وفلسفته ومدارسه، بيروت: دار المعارف.
- بدر الدين المظفر، وابن قاضي بعلبك (2006). مفرح النفس، تحقيق: عبد الفتاح حنون، ياسر الصباغ، بيروت: دار الكتب العلمية.
- بهنسي، عفيف (1979). جمالية الفن العربي، الكويت: عالم المعرفة.
- بهنسي، عفيف (2000). عقدة الفزع من الفراغ في الفن الإسلامي، القاهرة: مجلة الكتب، وجهات نظر، عدد16.
- حنش، إدهام محمد (2013). نظرية الفن الإسلامي، الأردن: المعهد العالمي للفكر الإسلامي.
- حنش، إدهام محمد (2019). علم المخطوطات الجمالي، القاهرة: معهد المخطوطات العربية.
- حنش، إدهام محمد (2019). "علوم الفن الإسلامي؛ العلاقات البيئية والتكامل المعرفي"، الأردن: مجلة إسلامية المعرفة (الفكر الإسلامي المعاصر لاحقاً)، س25، ع98.
- خليل، عماد الدين (2007). مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، بيروت: دار ابن كثير.
- دوبولو، الكسندر (1979). جمالية الرسم الإسلامي، ترجمة: علي اللواتي، تونس: مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله.
- سزكين، فؤاد (1986). طب العيون عند العرب والمسلمين، فرانكفورت: معهد تاريخ العلوم العربية.

سلامة، محمد أحمد حافظ، والحويلي، محمد حافظ (2016). التصميمات الزخرفية الإسلامية بين المفاهيم التشكيلية والنظريات العلمية، ضمن: الفن في الفكر الإسلامي، الأردن: المعهد العالمي للفكر الإسلامي، ج2.

الشامي، أحمد صالح (1990). الفن الإسلامي التزام وابتداع، دمشق: دار الفكر.
الطبري، محمد بن جرير (1968). جامع البيان عن تأويل آي القرآن، تحقيق: محمود محمد شاكر وزميله، القاهرة: مكتبة ابن تيمية.

عبد الكريم، أحمد، والحويلي، محمد (1999). التصميم، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة.
عكاشة، رائد جميل (2019). أهمية الدراسات البيئية بالنهوض الأكاديمي في دراسة الفن وفق التفكير المقاصدي، مجلة إسلامية المعرفة (الفكر الإسلامي المعاصر لاحقاً)، س24، ع96.
الغزالي، أبو حامد (2003). المقصد الأسنى في شرح معاني أسماء الله الحسنى، تحقيق: بسام عبد الوهاب الجاي، بيروت: دار ابن حزم.

فارس، بشر (1952). سر الزخرفة الإسلامية، القاهرة: المعهد العلمي الفرنسي.
الفاروقي، إسماعيل (1980). "التوحيد والفن"، مجلة المسلم المعاصر، بيروت، عدد23.
فرويد، سيجموند (1984). الأنا والهو، ترجمة: محمد عثمان نجاتي، ط4، بيروت: دار الشروق.
فييت، غاستون (1936). "أصول الجمال في الفن الإسلامي"، المشرق (مجلة كاثوليكية)، بيروت، س34.
قطب، سيد (2004). التصوير الفني في القرآن، ط17، القاهرة: دار الشروق.
قطب، محمد (1983). منهج الفن الإسلامي، ط6، بيروت-القاهرة: دار الشروق.
محمد، بلاسم (2008). تأويل الفراغ في الفن الإسلامي، الأردن: دار مجدلاوي.
يونغ، ك.غ (1997). علم النفس التحليلي، ترجمة: نهاد خياطة، ط2، اللاذقية: دار الحوار.

References

- ‘Abd al-Karīm, Aḥmad, and al-Khulī, Muḥammad (1999). *Al-Taṣmīm*. Al-Qāhirah: Al-Hay’ah al-‘Āmmah li-Quṣūr al-Thaqāfah.
- Aḥmad, Jihān Fawzī (2016). Al-Bu‘d al-Māddī wa-al-Rūḥī li-Tawzīfāt al-Ḍaw’ fī al-Funūn al-Islāmiyyah. In *Al-Fann fī al-Fikr al-Islāmī*. Al-Urdun: Al-Ma‘had al-‘Ālamī lil-Fikr al-Islāmī.
- al-Alfī, Abū Ṣāliḥ (1974). *Al-Fann al-Islāmī: Uṣūlahu wa-Falsafatuhu wa-Madārisuh*. Bayrūt: Dār al-Ma‘ārif.
- al-Fārūqī, Ismā‘īl (1980). Al-Tawḥīd wa-al-Fann. *Majallat al-Muslim al-Mu‘āṣir* (23).
- al-Ghazālī, Abū Ḥāmid (2003). *Al-Maqṣad al-Asnā fī Sharḥ Ma‘ānī Asmā’ Allāh al-Ḥusnā*, (B. ‘Abd al-Wahhāb al-Jābī, Ed.) Bayrūt: Dār Ibn Ḥazm.
- al-Shāmī, Aḥmad Ṣāliḥ (1990). *Al-Fann al-Islāmī Iltizām wa Ibtidā’*. Dimashq: Dār al-Fikr.
- al-Ṭabarī, Muḥammad ibn Jarīr (1968). *Jāmi‘ al-Bayān ‘an Ta’wīl āy al-Qur’ān*. (M. Muḥammad Shākir, Ed.). Al-Qāhirah: Maktabat Ibn Taymiyyah.
- Argenton, A. (2019). *Art and Expression: Studies in the Psychology of Art*. (V. I. Routledge, Ed.). Routledge.
- Ārnḥāym, Rūdūluf (2019). *Al-Fann wa-al-Idrāk al-Baṣrī*. (Ḥ. al-Dīn Zakarīyā, Translator). Al-Qāhirah: Al-Markaz al-Qawmī lil-Tarjamah.
- Badr al-Dīn al-Muẓaffar, Ibn Qāḍī Ba‘labakk (2006). *Mufrāḥ al-Nafs*. (‘A. Ḥannūn and Y. al-Ṣabbāgh, Eds.). Bayrūt: Dār al-Kutub al-‘Ilmiyyah.
- Bahnasī, ‘Afīf (1979). *Jamāliyyah al-Fann al-‘Arabī*. Al-Kuwayt: ‘Ālam al-Ma‘rifah.
- Bahnasī, ‘Afīf (2000). ‘Uqdat al-Faza’ min al-Farāgh fī al-Fann al-Islāmī. *Majallat al-Kutub* (16).
- Barelli, R. (2012). *The Science of Culture and the Phenomenology of Styles*. McGill-Queen's Press - MQUP.
- Craighead, W. (Ed.). (2010). *The Corsini Encyclopedia of Psychology* (Vol. 1). John Wiley & Sons.
- Dubulo, Alexander (1979). *Jamāliyyah al-Rasm al-Islāmī*. (‘A. al-Lawātī, Translator). Tūnis: Mu’assasat ‘Abd al-Karīm ibn ‘Abd Allāh.
- Fāris, Bishr (1952). *Sirr al-Zakhrāfah al-Islāmiyyah*. Al-Qāhirah: al-Ma‘had al-‘Ilmī al-Faransī.
- Freud, Sigmund (1984). *Al-Anā wa-al-Huwa* (4th ed.). (M. ‘Uthmān Najātī, Translator). Bayrūt: Dār al-Shurūq.
- Freud, Sigmund. (1966). *Leonardo Da Vinci and a Memory of His Childhood*. Barnes & Noble Publishing.
- Ḥanash, Idhām Muḥammad (2013). *Naẓariyyat al-Fann al-Islāmī*. Al-Urdun: Al-Ma‘had al-‘Ālamī lil-Fikr al-Islāmī.

- Ḥanash, Idhām Muḥammad (2019). *ʿIlm al-Makhṭūṭāt al-Jamālī*. Al-Qāhirah: Maʿhad al-Makhṭūṭāt al-ʿArabiyyah.
- Ḥanash, Idhām Muḥammad (2019). *ʿUlūm al-Fann al-Islāmī: Al-ʿAlāqāt al-Bayniyyah wa-al-Takāmul al-Maʿrifī*. *Majallat al-Fikr al-Islāmī al-Muʿāṣir*, 25(98).
- Hogan, S. (2001). *Healing Arts: The History of Art Therapy*. Jessica Kingsley Publishers.
- Ismāʿīl, ʿIzz al-Dīn (1974). *Al-Usus al-Jamāliyyah fī al-Naqd al-ʿArabī* (3rd ed.). Al-Qāhirah: Dār al-Fikr al-ʿArabī.
- Jung, C. G. (1996). *The Archetypes and the Collective Unconscious*.
- Jung, C.G. (1997). *ʿIlm al-Nafs al-Taḥlīlī* (2nd ed.).(N. Khayyāṭah, Translator). Dār al-Ḥiwār.
- Kausel, Cecilia Lewis (2012). *Design & Intuition: Structures, Interiors and the Mind*. Ashurst: WIT Press.
- Khalīl, ʿImād al-Dīn (2007). *Madkhal ilā Naẓariyyat al-Adab al-Islāmī*. Bayrūt: Dār Ibn Kathīr.
- Lappin, Joseph & Norman, J & Phillips, Flip. (2011). Fechner, information, and shape perception. *Attention, perception & psychophysics*. 73. 2353-78. 10.3758/s13414-011-0197-4.
- Muḥammad, Balāsīm (2008). *Taʿwīl al-Farāgh fī al-Fann al-Islāmī*. Al-Urdun: Dār Majdalāwī.
- Quṭb, Muḥammad (1983). *Manhaj al-Fann al-Islāmī* (6th ed.). Bayrūt-Al-Qāhirah: Dār al-Shurūq.
- Quṭb, Sayyid (2004). *Al-Taṣwīr al-Fannī fī al-Qurʿān* (17th ed.). Al-Qāhirah: Dār al-Shurūq.
- Salāmah, Muḥammad Aḥmad Ḥāfīz and al-Khūly, Muḥammad Ḥāfīz (2016). Al-Taṣmīmāt al-Zukhrufiyyah al-Islāmiyyah bayna al-Mafāhīm al-Tashkīliyyah wa-al-Naẓariyyāt al-ʿIlmiyyah. In *Al-Fann fī al-Fikr al-Islāmī*. Al-Urdun: Al-Maʿhad al-ʿĀlamī lil-Fikr al-Islāmī.
- Sizkīn, Fuʿād (1986). *Ṭibb al-ʿUyūn ʿInda al-ʿArab wa-al-Muslimīn*. Frānkfurt: Maʿhad Tārīkh al-ʿUlūm al-ʿArabiyyah.
- Slager, H. (1995). *Archeology of Art Theory* (Vol. 1). Lier & Boog Rodopi.
- ʿUkāshah, Rāʿid Jamīl (2019). Ahamiyyat al-Dirāsāt al-Bayniyyah bi-al-Nuhūd al-Akādīmī fī Dirāsāt al-Fann Wafq al-Tafkīr al-Maqāṣidī. *Islāmiyyat al-Maʿrifah* (later *Majallat al-Fikr al-Islāmī al-Muʿāṣir*), 24(96).
- Wilhelm Worringer (1908). *Abstraktion und Einfühlung: Ein Beitrag zur Stilpsychologie*. Munich: R. Piper.

Psychology of Islamic Art: Towards an Islamic Art Education

Mazen Hamdi 'Asfur* & Idham Muhammad Hanash**

Abstract

This study explores the aesthetic dimensions, underlying purposes, psychological implications, and cognitive significance of Islamic art, with the aim of contributing to the development of a desired model for Islamic visual art education. Theoretically, this model can be grounded in key concepts from the psychology of art, particularly those related to educational curricula and contemporary applications that support the formulation of distinctive features and frameworks for Islamic visual art education. Moreover, the theoretical foundation of this model draws on the *maqāṣid* (objectives) of Islamic teachings in education, moral cultivation (*tazkiyyah*), and the holistic development of the individual and society. It is also informed by the principles and theories of Islamic psychology and the foundational concepts and rules of Islamic aesthetics—elements that together shape a unique and authentic educational vision and curriculum. In practice, the proposed model can be further developed through a phenomenological analysis and psychological interpretation of key elements in Islamic visual art. These elements can be leveraged to support the psychological and educational goals of an Islamic visual art pedagogy.

Keywords: Islamic art, Visual education, Psychology, Perception, Abstraction.

* Dr. Mazen Hamdi 'Asfur holds a Ph.D. in the Philosophy of Art and Aesthetics. He is a professor at the School of Arts and Design at the University of Jordan. He can be reached at: mazen_asfour@hotmail.com.

** Prof. Idham Muhammad Hanash is a specialist in the art of Arabic calligraphy and the aesthetics of manuscripts. He served as the Dean of the Faculty of Islamic Arts and Architecture at the World Islamic Sciences and Education University in Jordan from 2012 to 2018. He can be contacted at: idham_61@yahoo.com.

Received: June 1, 2021. **Accepted for publication:** July 18, 2022.

To cite this article: 'Asfur, M. H., & Hanash, I. M. (2025). Psychology of Islamic Art: Towards an Islamic Art Education. *Contemporary Islamic Thought Journal* (formerly *Islamiyyat al-Ma'rifah*), 31(110), 75–106. <https://doi.org/10.35632/citj.v31i110.5601>

© 2025 International Institute of Islamic Thought. All rights reserved.