النظرية الجمالية في التجريد بين الحضارة والفنون الإسلامية والفنون الغربية

د/أنصار محمد عوض الله

أستاذ أصول التربية الفنية المساعد كلية التربية الفنية – جامعة حلوان

ملخص البحث:

منذ بدايات القرن العشرين شهد العالم العديد من التغيرات الثقافية الناشئة عن انتشار مفاهيم الحداثة، ومع بدايات القرن الحادي والعشرين زادت وتيرة هذه التغيرات سرعة وحدة، بالتوازي مع التغيرات والتطورات التكنولوجية، وما واكبها من انتشار مفاهيم الثقافة الكونية والنظام العالمي الجديد، وما يتضمنه من مجال متعدد الثقافات يتميز بسمة العولمة و؟ في سبيل عالم بلا حدود ثقافية أو أيديولوجية.

كما ترددت في الآونة الأخيرة مفاهيم ومصطلحات من قبيل حوار الحضارات..، حوار الثقافات..، الحوار الحضاري مع الآخر... حوار الأديان

وترى الباحثة أنه من المنطقي قبل أن أقيم حواراً مع الآخر أن أقيم حواراً مع ذاتي الحضارية أولاً... وأن أتعرف على خصائصي الثقافية المميزة (خرائطها وأسسها ومبانيها المعرفية والفكرية ومآلاتها وإنجازاتها الحضارية) التي تميزنا كأمة حضارية كان لها إسهاماً ثقافياً في التراث الثقافي العالمي وذلك إذا أردنا أن نصبح شركاء فعليين في هذا العالم، وليس متلقين فقط... ولسنا مقلدين. وفي نفس الوقت أن أتعرف على الآخر إنجازاته وزلاته.

لا يجوز أن نكتفي بالتلقي السلبي لمنجزات الآخر والتقليد الأعمى لها بل يجب أن نتعرف على ما وراء هذه المنجزات من خلال التعرف على مناهجه وأبنيته الفكرية والفلسفية ونظرياته الجمالية المعرفية والإيديولوجية، وإعادة تفسيرها ونقدها، وذلك لإلقاء الضوء على التحولات الثقافية التي أدت إليها.

وتتساءل الباحثة كيف يمكن أن يحدث حواراً متكافئاً قائم على الندية، ويمثل إضافة إبداعية معاصرة للثقافة العالمية في ظل الانفتاح الكبير على الغرب وتبني قيمه الجمالية، واستعارة أنماطه الثقافية، ولا يخفي أن خطورة الخضوع والاندماج وتبني الأيديولوجيات الثقافية الوافدة... هو بمثابة نفي وتغييب للوعي بالذاتية الثقافية... بل والعمل على هدمها، مما يتيح الفرصة للفكر الوافد الدخيل بكل متغيراته الفكرية، وانحرافاته القيمية.. وما أدت إليه من انحراف في الفكر والفن، إلى محو وتذويب الهويات الثقافية المتميزة وهو ما يطلق عليه الآن "العولمة الثقافية" والتي تهدف إلى التنميط الثقافي للعالم وتغييبه واغترابه تمهيداً لجعله تابعاً للقطب الأوحد في العالم الذي يهدف في سعي دءوب لاختراق الهويات الثقافية، وتمييعها وذوبانها تمهيداً للسيطرة والهيمنة على مقدراتها.

يقول "جابر عصفور": "إن فعل النهضة ليس استعارة سلبية لنموذج مغاير لدى الأخر، وإنما يتم من خلال امتداد تاريخي في الحاضر الذي ينطوي على تراثه والذي يعيد تأويله مما يؤكد التقدم لا التخلف، والانفتاح لا الانغلاق، والإبداع لا الاتباع وحيوية التنوع والمغايرة". (جابر عصفور، 1996: 21)

DOI:10.12816/0040790

بهدف النهوض من الكبوة الثقافية، وإثبات الوجود الحضاري للأمة، واستعادة المبادئ الفعالة فيه، تلك المبادئ التي صنعت حضارتنا وفقاً لأسس مشتركة بين الحضارات، لذا يجب التمسك بالذاتية الحضارية، والأصول الثقافية، وتكوين الوعي بها وتحليلها، واتخاذها مصدراً تتم من خلاله قراءة الثقافة الوافدة بكل تناقضاتها وتصدعاتها الداخلية، والتحولات التي أدت إليها، واتخاذ موقف نقدي واضح منها.

إن الأصول الثقافية للأمة تعتبر مصدر قوتها، ومصدر تميزها عن غيرها من الأمم، وذلك لأنها تعتبر معياراً من معايير الخصوصية والانتماء وهي معيار التصنيف والتمايز والتنوع بين الأمم، فهذه الأصول التي تحدد للأمة اتجاهاتها وانتماءتها ورؤيتها الكلية الشاملة نحو الإبداع والجمال والفكر داخل إطار النسق العالمي.

يقول "محمد سليم العوا" 2001: "إن المحافظة على الذاتية الثقافية وتأصيلها يعني التوازن في النظر إلى الثقافة الخاصة وإلى الثقافات الأخرى، هذا التوازن يقتضي انتفاء التبعية الثقافية، وانتفاء الانبهار الثقافي الدافع إلى التقليد والمحاكاة، وهو يعني ألا تنغلق الثقافة على نفسها، وتفتتن بحاضرها أو ماضيها فتديم النظر إلى نفسها وتتجاهل ما سواها". (محمد سليم العوا، 2001: 14)

إن المقارنة بين النظرية الجمالية في التجريد بين الحضارة والفنون الإسلامية والفنون الغربية وإعادة الرؤية بين الذات والآخر وفقاً لهذا المنطلق تعمل على:

1- تقديم صورة تأصيلية صادقة بهدف تبيان الفروق الجوهرية بين الأنا والآخر والوعي بالتضاد في الفكر الجمالي، وإدراك الاختلاف النوعي الناشئ عن هذا التضاد بهدف وضوح الرؤية وتأصيل الوعي بالذات والآخر على حد سواء مما يمثل مصدات للهيمنة والتبعية والتغريب.

2- ترسيم الحدود بين الأنا والأخر مما يؤصل "للتوازن المعرفي" بين ما هو خاص وذاتي ومميز لنا، وبين ما هو عام وإنساني ومشترك مع الآخرين، مما يمهد للتواصل المعرفي وفقا لنظرة نقدية متعمقة تهدف لتقييم الانجازات ونقد الزلات.

3- إدراك قيمة الذات الثقافية وإيقاظ الوعي بها بما يتناسب وفعل الإبداع الذي يميزنا كأمة حضارية ذات ثقافة مميزة ومغايرة تتمتع بالخصوصية والفرادة والفاعلية الإبداعية، فتمتد خطوط التواصل بيننا وبين ماضينا المزدهر، نجدده ونتقي منه ما يتناسب وفعل الإبداع المعاصر لتأصيل منجز حضاري يتجاوز النمطية والتقليد والمحاكاة لنماذج مغايرة ويتميز بالأصالة المفقودة.

4- بلورة منهجية للتفكير النقدي المقارن بين النظرية الجمالية في الحضارة والفنون الإسلامية والفنون الغربية لتوضيح الفروق النوعية، من خلال اتخاذ موقف نقدي واضح فيما بين النظريتين يهدف للتواصل المتكافئ بين ثقافتنا والثقافة الغربية وذلك لإنهاء منطق الغلبة والهيمنة، فلا تقليد واستنساخ وتمثل كامل ولا رفض وقطيعة مطلقة.

5- استنباط نظريات جمالية معاصرة من شأنها تحفيز الإبداع المرتكز على الخصوصية الثقافية.

أهمية البحث:

قد يفيد هذا البحث في

1- تكوين الوعي المعرفي بالذات والآخر وتقديم صورة تأصيلية صادقة للفروق الجوهرية بينهما.

2- تأصيل الانتماء وتعزيز الهوية وجعل التراث منطلقاً لرؤية جمالية معاصرة.

3- تأسيس نظرية جمالية معاصرة ترتكز على الرؤية الثقافية للحضارة الإسلامية وتتجاوز محاكاة النماذج المغايرة، بل تنتقي ما يتناسب ويدعم الرؤى المعاصرة.

حدود البحث:

1- يقتصر البحث على تحليل واستنباط النظرية الجمالية المتزامنة مع الفنون الإسلامية والمتزامنة مع الفنون الغربية وما تتضمنه من أفكار ورؤى كلية، ومضامين فلسفية، ومظاهر إبداعية في الحضارة الإسلامية وفي الفكر الغربي.

2- يقتصر البحث على دراسة التجريد في الحضارة الإسلامية، والتجريد في الفنون الغربية في فترة الحداثة المواكبة لظهور التجريد.

منهجية البحث:

يتبع البحث المنهج الوصفي التحليلي فيما يختص بتحليل الأفكار الجمالية والرؤى الفلسفية في الحضارة الإسلامية وفي فكر الحداثة، والمنهج التجريبي فيما يتعلق بتجربة البحث.

مصطلحات البحث:

النظرية:

المعنى الاصطلاحي: "النظرية اسم"، هي قضية تثبت صحتها بحجة ودليل أو برهان، و"النظرية في الفلسفة" طائفة من الآراء تفسر بعضها بعضاً و"علم نظري" يعني بوضع النظريات الجديدة على أساس المعرفة القائمة و"نظري" من يتمسك بنظرية ما، و"نظرية المعرفة" هي البحث في المشكلات القائمة على العلاقة بين الشخص والموضوع، أو بين العارف والمعروف، أو المعرفة الفطرية والمكتسبة. (www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/نظرية)

وفي اللغة العربية لفظ "نظرية" مشتق من النظر الذي يحمل في دلالاته معنى التأمل العقلي، وكلمة ''Theoria'' اليونانية تحمل معاني التأمل والملاحظة العقلية، و''Theorie'' الفرنسية تفيد أن النظرية هي بناء أو نسق مقترح من الأفكار يتم فيه الانتقال من المقدمات إلى النتائج، ويشترط في النظرية أن ترتبط بالممارسة والعمل، ومفهوم النظرية في الدلالة الشائعة يحمل بعداً براجماتياً".

(www.oujadacity.net/Islam-article-3195-ar/islam/arht)

يذكر "إسماعيل الفاروقي": "النظرية رؤية منظمة منهجياً بمجموعة من المفاهيم والعلاقات التي تعمل على تفسير ظاهرة معينة بهدف تكوين معرفة موضوعية حول طبيعتها البنيوية والوظيفية، وهي تمثل العلم النظري المجرد المتعلق بالأدب والفن وفي مجال الفن الإسلامي فإن النظرية تعني تلك الآراء ووجهات النظر والرؤى والتفسيرات التي قدمها دارسو الظاهرة الفنية الإسلامية بكل مظاهرها ومفاهيمها، وعلاقاتها وتحولاتها، فضلاً عن طبيعتها البنيوية، والصفاتية الوظيفية". (إسماعيل الفاروقي، لمياء الفاروقي، 1998: 365)

التعريف الإجرائي (النظرية الجمالية) في التجريد:

النظرية الجمالية في التجريد وفقاً لهذا البحث هي بناء معرفي يتضمن مجموعة من الأفكار والرؤى والأهداف يجمع بينها علاقات تفسر التجريد كظاهرة جمالية، والنظرية الجمالية تمثل منطلقات ومبادئ وأسس تؤدي إلى نتائج، والنظرية الجمالية تؤسس على مجموعة من الفروض تتضمن مفاهيم وعلاقات فكرية وجمالية توجه التجربة الإبداعية، وتعكس النظرية الجمالية مبادئ عقلية منطقية خاصة مثل مبدأ السببية الذي يؤكد أن كل ظاهرة جمالية لها أسبابها، ومبدأ الحتمية الذي يؤكد أن الأسباب تؤدي بالضرورة إلى نفس النتائج، وتتميز النظرية الجمالية بقابليتها للتعميم، وإمكانية التنبؤ، وإمكانية الممارسة العملية لقيامها على التجربة وإعادة الصياغة بشكل معاصر.

التجريد:

المعنى الاصطلاحي:

جاء في معجم المعاني الجامع: معنى التجريد "مصدر جرّد" التجريد عزل صفة أو علاقة عزلاً ذهنياً، وقصر الاعتبار عليها والتجريد في الصرف خلو الكلمة من الزوائد، والتجريد في النحو تعرية الكلمة من العوامل اللفظية واللغة تنزع إلى التجريد. (www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/ تجريد)

"تجريد فعل" جرد الشيء قشره وأزال ما عليه، جرد السيف من غمده: سله، جرد الخبر من التفاصيل الزائدة: أزالها، جرده من المال: سلبه كل ماله، جرد الأمر أو الشيء (في الفلسفة والتصوف): أي انتزع عنصراً من عناصره والتفت إليه ووجده دون غيره، أو استخرج ذهنياً الماهية بغض النظر عن تشخيصها الخارجي.

ويعرف قاموس "اكسفورد Oxford" التجريد على أنه يرمز للأشياء الموجودة في العالم المرئي".

(Horold Osborn, 1981: p18)

ويعرف "محمود البسيوني" التجريد بقوله "هو كشف النظام العام والقانون المستور وراء الأشياء بحيث تظهر قيمها جلية للرائي". (محمود البسيوني، د.ت: 79)

المفهوم العام للتجريد: يعرف "مايكل سيفور Michel Seufor" التجريد بأنه منطلق جديد للفن، دون حاجة إلى فروض مسبقة لقواعد أو أسس، إنه يضرب ويشع في كل اتجاه، دون النظر إلى أي واحداً من هذه الاتجاهات هو الاتجاه المسيطر". (Michel Seufor, 1960 : p10)

ويعرفه "بان ابلينك P. Aplenpic" "التجريد هو انتقاء الشيء الأكثر أهمية وتميزاً ومن ثم التعبير عنه، ويمكن الوصول إلى التجريد بطريقتين التبسيط والتحويل إلى رموز". (بان ابلينك، 1994: 51)

مشكلة البحث:

أمام المد الثقافي الغربي الوافد الذي سيطر على العالم بهدف تنميطه فيما عرف باسم "العولمة الثقافية"، وأثناء الانفتاح الكبير على الغرب وتبني قيمه الثقافية حيث تم اتخاذ الآخر نموذج عالمي للقيم بشكل عام وللقيم الجمالية بشكل خاص، وذلك دون وعي بالأصول الحضارية للأمة، وبأصول الثقافة الغربية بكل متغيراتها الفكرية والفنية، مما أدى إلى تعاظم الفجوة الثقافية بيننا وبين حضارتنا، فيما يسمى بأزمة الاغتراب الثقافي، وعدم التواصل مع الذات الثقافية، مما يهدد روح الإبداع بالتزييف أمام الاستعارة العمياء والملتبسة إلتى ترسخ التبعية والإحساس بالدونية دون وعي بالذات أو بالآخر مما يفقد الفن دلالات وقيم الأصالة والمعاصرة على حد سواء.

والنظرية الجمالية في التجريد أشمل وأعم من التجريد ذاته كأحد المظاهر الإبداعية ذلك لأن النظرية تعكس وتتضمن بداخلها الرؤية الكلية للحضارة بما تشمله من فكر وفلسفة وأهداف ورؤى إبداعية في منظومة من الحقائق والمفاهيم والعلاقات والتوجهات والآراء التي تفسر التجريد كظاهرة جمالية في الحضارة الإسلامية، والتجريد في الفنون الغربية على حد سواء، مع تبيان الفروق الجوهرية في الفكر والرؤى الكلية لكل منهما، والتي انعكست بلا شك في القيم والمعايير الجمالية.

وفي الكشف عن النظرية الجمالية تأصيل للوعي الجمالي، وتأصيل للخصوصية الثقافية للأمة، وتحليل بنيتها ومنظومتها الفكرية وجعلها منطلقاً لتأصيل نظرية جمالية معاصرة، لا تنغلق على الماضي وتتوقف عند حدوده، ولا تذوب في الوافد، بل تتوازن في النظر إلى الذات والنظر إلى الآخر، لبلورة رؤية ذاتية للمستقبل.

وذلك لأن الفن يمثل معياراً رئيسياً من معايير التجديد الحضاري للأمة، كما أنه يمثل المركّب الثقافي الذي تنتمي إليه كل حضارة، وهو بذلك يعد أهم مكون من مكونات الذاتية الثقافية والتي تتأثر سلبياً بالانفتاح غير المقنن على ثقافة الآخر، وفي الحقيقة فإن الفن أحد أهم أشكال حفظ الكيان الثقافي المميز للأمة، ومصدر إحداث التوازن المعرفي في ظل المتغيرات المعاصرة، كما أنه مصدر لتكوين رؤية مستقبلية للأمة.

وبناء على ما سبق يمكن طرح التساؤلات الآتية:

1- كيف يمكن من خلال تحليل النظرية الجمالية في التجريد تكوين الوعي بالأصول الحضارية للأمة وأصول الثقافة الغربية.

2- كيف يمكن تأصيل الانتماء وتعزيز الهوية الثقافية للأمة في ظل التحديات العالمية المعاصرة.

وحتى تتم الإجابة على هذين التساؤلين فإن البحث يهدف إلى:

أهداف البحث:

1- استنباط وتحليل الفروق الجوهرية بين النظرية الجمالية في التجريد في الحضارة الإسلامية والفنون الغربية.

2- تأصيل الوعي بالذاتية الثقافية وتأصيل الوعي بالآخر من خلال تأسيس نظرية جمالية معاصرة.

فروض البحث:

1- إمكانية تأصيل الانتماء الثقافي وتعزيز الهوية الثقافية.

2- تكوين الوعي بالأصول الحضارية للأمة، وأصول الثقافة الغربية كمصدر لتأسيس نظرية جمالية معاصرة.

الإطار النظري ويتضمن:

1- لنظرية الجمالية في الحضارة الإسلامية. 2- نظريات الجمال الإسلامي في الفكر الغربي المعاصر.
3- التجريد في الفن الإسلامي. 4- النظم الجمالية في التجريد الإسلامي.
5- نظريات الجمال في الفكر الغربي. 6- أثر الأصول الفلسفية في فكر الحداثة على التجريد الغربي.
7- الاستلهام المعاصر للنظم الجمالية في الفنون الإسلامية (عبد الرحمن النشار – آشر Esher- فيكتور فازاريللي V. Vazarelly).

الإطار العملي ويتضمن تجربة البحث:

1- فلسفة الإطار التطبيقي. 2- الأهداف العامة للإطار التطبيقي.
3- الأهداف الإجرائية للإطار التطبيقي. 4- إستراتيجية التدريس المتبعة.
5- اختيار عينة التجربة. 6- مبررات اختيار العينة.
7- الموضوعات المقترحة التجريد الهندسي، التجريد البنائي، التجريد الخطي، التجريد اللوني .
8- البرنامج الزمني لتنفيذ الإطار التطبيقي. 9- مكان إجراء التجربة.
10- تطبيق الأداء القبلي لعينة البحث. 11- اختيار المادة العلمية والعروض المصاحبة لها.
12- تطبيق الأداء البعدي.

1- النظرية الجمالية في الحضارة الإسلامية

نظرية الجمال عند ابن سينا:

يقول ابن سينا في كتاب النجاة: "جمال كل شيء وبهاؤه هو أن يكون على ما يجب له"، ويقول أيضاً: "لا يمكن أن يكون جمال أو بهاء فوق أن تكون الماهية عقلية محضة خيرية محضة، بريئة عن كل واحد من أنحاء النقص واحدة من كل جهة"، ويذكر: "لو انفردنا من البدن لكنا بمطالعتنا ذاتنا وقد صارت عالماً عقلياً مطالعاً للموجودات الحقيقية والجمالات الحقيقية، ومتصلة بها اتصال معقول بمعقول نجد من اللذة والجمال والبهاء ما لا نهاية لها". (ابن سينا، 1331هـ: 245)

ويقول "ابن سينا" في كتابه "الإشارات والتنبيهات": إن الذي عند العقل خير فتارة وباعتبار فالحق، وتارة وباعتبار فالجميل" فقد جعل إدراك الجميل من اللذات العقلية الباطنة.

"إن عدد تفاصيل العقلي لا يكاد يتناهى، والحسي محصور في قله" (ابن سينا، 1331هـ: 67)

نظرية الجمال عند الفارابي:

يذكر الفارابي: "إن الجمال والبهاء والزينة في كل موجود هو أن يوجد وجوده الأفضل ويبلغ استكماله الأخير" فهو هنا يؤكد على مبدأ "الكمال" كمبدأ جمالي ويعتبره من أسباب الجمال وأهم عناصره"، ويقول: "إذا كان الأول وجوده أفضل الوجود فجماله إذن فائت لجمال كل ذي جمال، وكذلك زينته وبهاؤه وجماله له بجوهره وذاته، وذلك في نفسه وما يعقله من ذاته". (الفارابي، د.ت: 35–46)

ويذكر: "بما أن الموجودات لا يتم لها الكمال دائماً، وإن تم فلفترة من الزمان ثم إلى زوال، إذن فإن الأول هو الدائم الكامل الأزلي الأبدي، فجماله فوق كل جمال، وزينته وبهاؤه وجماله له بجوهره وذاته. وجمالنا وزينتنا وبهاؤنا هي لنا بعرضنا لا بذاتنا وللأشياء الخارجة عنا، لا في جوهرنا، والجمال والكمال فيه ليسا سوى ذات واحدة".

(الفارابي، د.ت: 97–98)

ويصل الفارابي إلى أعلى مستوى من مستويات إدراك الجمال فليس هناك نسبة بين إدراك الجمال في الموجود الإنساني النسبي والجمال الكلي اللامتناهي، فيقول: "إذا كان الأول وجوده أفضل الوجود فجماله فائت لجمال كل ذي جمال، وكذلك زينته وبهاؤه وجماله له بجوهره وذاته".

ويقول "إن مقصود الصنائع كلها "إما جميل وإما نافع" فكل الصنائع صنفان صنف مقصوده تحصيل الجميل، وصنف مقصوده تحصيل النافع" يشير هنا إلى فكرة الجمال والمنفعة. (الفارابي، د.ت: 46)

نظرية الجمال عند الغزالي:

يذكر "الغزالي": "إن الجمال ينقسم إلى جمال الصورة الظاهرة المدركة بعين الرأس، وجمال الصورة الباطنة المدركة بعين القلب والبصيرة"، وهو يشير هنا إلى نوعين من الجمال – جمال الشكل وجمال المضمون – الجمال الظاهر والجمال الباطن، ويؤكد أن من يتوقف عند جمال الظاهر فإن رؤيته قاصرة غافلة عن مواطن جمال أخرى بعيدة الأثر ويصفه بأنه "محبوس في مضيق الخيالات والمحسوسات". (أبو حامد الغزالي، د.ت: 316–321)

نظرية الجمال عند أبى حيان التوحيدى

يبحث أبو حيان التوحيدى فى كتابه الهوامل والشوامل ويرتقى فى الوصول الى مصدر الجمال والحسن، وبمعنى أدق عن الأصل الخالق للجمال فى الكون ومنشأة الله الواحد فيذكر: "من الحسن فى غاية لا يجوز أن يكون فيها، وفى درجتها شئ من المستحسنات، لانها هي سبب حسن كل حسن، وهى التى تفيض بالحسن على غيرها، إذ كانت معدنه ومبدأه، وإنما نالت الأشياء كلها الحسن والجمال والبهاء منها وبها".

(أبو حيان التوحيدي، 1951: 43، 137)

ومن معنى العبارة السابقة للتوحيدى يتضح أن الأصل الأول للجمال والحسن والبهاء هو الله ، كما يتضح ثلاث مستويات أو تصنيفات للجمال عند التوحيدى هى (الحسن – الجمال – البهاء).

ويفسر عفيف بهنسى العبارة السابقة للتوحيدى فيقول : "يرى التوحيدى أن الجمال الإلهى مصدر الجمال الكلى، وهو الجمال المطلق الذى تنعكس منه جمالات الكائنات والأشياء". (عفيف بهنسي، 1997: 50)

نظرية الجمال عند ابن عربي

أعلم أن الجمال الإلهى الذى تسمى الله به جميلا ووصف نفسه سبحانه بلسان رسوله أنه يحب الجمال فى جميع الأشياء وما ثم الإجمال. فإن الله ما خلق العالم إلا على صورته وهو جميل فالعالم كله جميل وهو سبحانه يحب الجمال ومن أحب الجمال أحب الجميل، والمحب لا يعذب محبوبه إلا على إيصال الراحة، أو على التأديب لأمر وقع منه على طريق الجهالة ، كما يؤدب الرجل ولده مع حبه فيه، ومع هذا يضربه وينتهره لأمور تقع منه مع استصحاب الحب له فى نفسه فمآلنا إن شاء الله إلى الراحة والنعيم".

ويسوق ابن عربى مثلا لأثر تجلى جلال الجمال وهيبته يتضح فى هذا المثل معنى الجلال وآثاره فيذكر من آيات الله: [فلما تجلى ربه للجبل جعله دكا وخر موسي صعقا]. (سورة الأعراف: الآية 143)

ويفسر ابن عربى معنى الجلال من خلال القرآن فى هذه الآية فيذكر : " فلما تجلى ربه للجبل جعله ذلك التجلى دكا فما أعدمه ولكن أزال شموخه وعلوه، (محي الدين ابن عربي، د.ت: 540)

نظرية الجمال عند ابن قيم الجوزية

يبدأ ابن قيم الجوزية من أعلى مستوى للجمال، الجمال الحق الذى ليس كمثله شئ فيقول: "من أعز أنواع المعرفة معرفة الله سبحانه وتعالى بالجمال، وهى معرفة خواص الخلق، وكلهم عرفه بصفة من صفاته، ويكفى فى جماله أن كل جمال ظاهر وباطن فى الدنيا والآخرة فمن آثار صنعته، فما الظن بمن صدر عنه هذا الجمال"، "ويكفى فى جماله أن له العزة جميعا، والقوة جميعا، والجود كله، والإحسان كله، والعلم كله، والفضل كله، ولنور وجهه أشرقت الظلمات، كما قال النبى صلى الله عليه وسلم فى دعاء الطائف: " أعوذ بنور وجهك الذى أشرقت له الظلمات وصلح عليه أمر الدنيا والآخرة ". (ابن قيم الجوزية، 1987: 248)

ويصنف " ابن قيم " جمال الله إلى أربعة تصنيفات :

1- جمال الذات . 2- جمال الصفات .

3-جمال الأفعال . 4- جمال الأسماء .

نظرية الجمال عن ابن حجلة:

ومثل أغلب المفكرين المسلمين الذين ذكروا أنواع الجمال الظاهر والباطن فإن ابن حجلة قال بتقسيم الجمال إلى ظاهر وباطن فقال: "يحتوى الجمال على القسمين اللذين هما الظاهر والباطن ، والظاعن والقاطن، فالجمال الباطن المحمود لذاته كالعلم والبراعة والجود والشجاعة والجمال الظاهر، ما ظهر من غصن قوامه الرطيب ووجهه الذى فاق البدر بلاغية للشمس عند المغيب"، ويؤكد من خلال كلامه أن جمال الباطن هو المحبوب لذات الجمال،

لأنه جمال القيم الكلية بخلاف جمال الشكل الغير دائم والمحدود بشخص وزمن، ولكن جمال الباطن الذى هو جمال القيم الكلية كالعلم والشجاعة والبراعة يتسع مجاله إلى أكبر قدر من الناس للاستفادة به كذلك جمال الأخلاق الذى يستمر بعد فناء الشخص لينتفع به غيره كالعلم . (ابن قيم الجوزية، 1987: 252-253)

ويذكر أن النبى صلى الله عليه وسلم كان يدعو الناس إلى جمال الباطن بجمال الظاهر .

2- نظريات الجمال الإسلامي في الفكر العربي المعاصر:

نظرية الجمال عند إسماعيل راجي الفاروقي:

إن النظرية المقبولة في الفن الإسلامي هي تلك التي تعود بفرضيتها إلى عناصر نابعة من داخل الدين 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. وإزاء هذه المطالب، فإن القرآن الكريم يمد الإبداع الجمالي بمصدر (هام) جاهز ومنطقي. وقد كان للقرآن الكريم آثر في الفنون بقدر ما كان له من آثر في مظاهر الثقافة الإسلامية الأخرى. إن الثقافة الإسلامية هي (ثقافة قرآنية)، لأن تعريفاتها وبناها وأهدافها وطرق الوصول إلى تلك الأهداف تصدر جميعها عن ذلك الفيض من الآيات، التي أوحى الله تعالى إلى نبيه محمد (صلى الله عليه وسلم) في القرن السابع للميلاد. (الفاروقي، د.ت: ص265)

يعتبر "الفاروفي": "التوحيد هو مبدأ الجمال وهو الأصل الفكري والجوهر الفلسفي والعصب المعرفي لنظرية الفن الإسلامي والتوحيد عنده هو القاسم المشترك بين كل الفنانين المنطلقين من الرؤية الكلية الإسلامية مهما اختلفت أعراقهم وديارهم". (Ismail Raji, 1970: 22)

نظرية الجمال عند عبد الفتاح رواس قلعة جي:

يؤكد "عبد الفتاح رواس" أن نظرية الجمال في الإسلام تتكون من ثلاثة جوانب: (عبد الفتاح رواس، د.ت: 24)

1- الجمال الفكري 2- الجمال الإيماني 3- الجمال الفني

كما يقسم منطلقات الوعي الجمالي الإسلامي إلى ثلاثة منطلقات هي:

1- منطلق التوحيد 2- منطلق الوحدة 3- منطلق الحركة.

نظرية الجمال عند علي شلق:

يقول علي شلق عن الجمال: "أنه موضوع وجودي بمعنى أنه من موضوعات الحياة في مختلف مراحلها، بالنسبة إلى الله ثم الأفراد، والجماعات، والطبيعة. وأن الجمال ذو شكل دائري، فلكي بمعنى جوهريته التي هي من صميم الزمان والمكان، ومقصد من مقاصد الخالق، وما من قيمة للخير، أو الحق إلا وتوصف بالجمال، وتهدف إليه وتتبع من بحره، وسحبه، وخزائن أرضه وأفلاكه في انسيابها وتناغمها إلى غايتها، ومن هنا ربط أفلاطون الجمال الجزئي بالجمال الكلي جاعلاً مصدر الجمال، مصدراً لكل وجود". (علي شلق، 1985: 21)

كما توصل الكاتب أيضاً إلى أن الجمال قيمة جوهرية وجوهريته بمعنى كليته فهو معنى عام شامل متسع، كما أن الجمال صفة مصاحبة للقيم عامة فهو يؤكد أن ما من قيمة للخير أو الحق إلا وتوصف بالجمال، فالجمال عامل مشترك في جميع القيم.

نظرية الجمال عند سمير الصايغ:

يقول سمير الصايغ: إن مبدأ الجمال هو (الواحد المتعدد التجليات) التوحيد كأساس جمالي لابد أن يرافق أي باحث في فلسفة الفن الإسلامي وتحت عنوان (الشهادة على المطلق)، كما تناول ثنائية الغيب والوجود وغياب الموضوع في الفن الإسلامي كمبدأ جمالي، وتحت عنوان (فن التوحيد لا فن التجريد) يتناول مفهوم التجريد كمظهر جمالي عن التوحيد كعقيدة ويأتي التجريد الإسلامي كمظهر جمالي مرئي معبراً عن اللامرئي الباطن، (السمات الموحدة "الإتقان" يتناول موضوع الإتقان والجمال فتناول الجمال الإسلامي من منظور الفلسفة الإسلامية التي جعلت الإتقان مرادفاً للجمال، أو على حد تعبيره (شاهد أول للجمال)". (سمير الصايغ، د.ت: 265-266)

3- التجريد في الفن الإسلامي:

إن التجريد في الفن الإسلامي هو نظام محكم، وعلاقات هندسية رياضية متقنة اتقاناً شديداً، من خلال القيام بعملية بلاغية كبرى حولت الفكر الإسلامي إلى معادلات جمالية.

التجريد في الفن الإسلامي جاء ترجمة لفكر إلهي المصدر في فهم الإنسان والكون، لقد نجح الفنان المسلم في الانتقال الجمالي من معادل يحمل قيماً جمالية غير مباشرة تعتبر جزءاً من الحقيقة الكونية الكبرى من خلال استخدام نفس الأبجدية الفنية من خط ولون ومساحة لتتحول إلى الصورة الذهنية المجردة.

فالفنان الغربي تدور تجريداته حول ذاته وفلسفته التي قوامها أن الإنسان مركز كل شيء فجاء تجريده نسبي فردي لا يتضمن قوانين عامة وإنما فردية تختلف باختلاف كل فنان، بينما في الفنون الإسلامية نجد أن التجريد ليس اختصاراً للواقع أو تجريده من صفاته الظاهرة بل هو تجسيد لغير المرئي، حتى إذا كان الموضوع هو الطبيعة فهو يستلهم حركة الطبيعة المجردة، فإن قانون الطبيعة هو الموضوع لا الطبيعة نفسها.

فجاءت تجريداته ذهنية مجردة جوهرية من خلال نظم عقلية رياضية وهندسية تحولت إلى إيقاعات جمالية بصرية لا متناهية تمتد بلا حدود فوق كل الأسطح والجدران. وجاء التجريد كمظهر من مظاهر الإيقاع والوحدة والتنوع والنظام والوفرة والحركة والإتقان في الكون كنظم كونية عامة، وكان بمثابة حرية إبداعية مطلقة للفنان المسلم أطلقت العنان للخيال لتوظيف الفكر جمالياً، وكان بمثابة تخطي للحدود الواقعية الطبيعية المباشرة وانطلاق إبداعي جمالي نحو النظم والقيم الكبرى لاستخلاصها وصياغتها صياغة جمالية غير مسبوقة.

فجاء التجريد النباتي وانسجام اللين والهندسي الحاد في توافق ليكون بذلك لغة مشتركة بين النظام الكلي الأشمل والأعم، والنظام في الفن مكوناً بذلك علاقة متبادلة بين الكون من حوله من خلال فنان أثرت العقيدة الإسلامية في نشاطه الفني الإبداعي، ومن خلال العلاقة الهندسية الرياضية للمفردات الطبيعية المجردة داخل التصميم من تماثل وتناظر وإيقاع ناشئ عن التكرار والتشعب في جميع الاتجاهات مما يؤكد اللانهائية والتنوع والوحدة في نفس الوقت.

ومن خلال الأسلوب المتناظر للوحدات، أو المتعاكس أو من خلال التصميم الإشعاعي للوحدة المركزية التي تنبثق من حولها الزخارف النباتية التي تنمو على سطح التصميم لتتعانق وتتشابك وتتضافر وتلتف وتنحني وتتواصل في غنى وثراء، وتتراكب وتتداخل وتتوافق في عمق وهدوء وسكينة تسترسل لتألف تركيب وتكوين متماسك مستقل يمثل وحدة شاملة متكاملة نشأت عن الشكل الأولي الموصول الذي يوحد وظيفة كل الأشكال داخل الإطار العام الكلي.

فظهر التكرار اللانهائي في التجريد أمام الطبيعة في نظرة تأملية عميقة مشبعة بتكوينه الروحي الذي صاغته العقيدة الإسلامية وصاغه التوحيد كمركز لهذه العقيدة.

ومن هنا فإن التجريد الإسلامي هو (رمز) ليس للعناصر المرئية بل (للفكرة الناظمة لها) فالتجريد في النباتي والهندسي والخطي واستخلاص رمز الصورة الكلية من كل هذه الأنواع فهو إذن بمثابة منهج قياسي منطقي، ظهر من خلاله التجريد ليعبر عن اللانهائية المركزية من خلال التكرارات الإيقاعية الثابتة والمستمرة في الحركة، والوحدة والتنوع والاتزان والتناسب... كتعبير عن الفكر الجمالي الإسلامي، وفي القلب منه التوحيد فجاء تعبيراً تجريدياً عن المعنى المجرد أصلاً. خلافاً للتجريد الغربي الذي جاء تجرياً للواقع الذاتي الملموس.

القرآن المصدر الجمالي الأول للتجريد

القرآن العمل الجمالي الإبداعي الإلهي الذي يمثل الدستور التشريعي للإسلام بما يحويه من معرفة ورؤية كونية لله ثم الإنسان والكون والعلاقة التفاعلية الإيجابية بينهم وهو أول عمل فني في الإسلام كما يتضمن رؤية جمالية في صورة إيقاعات بلاغية وصوراً جمالية شكلت (صاغت) وجدان الفنان المسلم، وصبغت روحه المبدعة بالصبغة الجمالية الروحية، كما أصبحت باعثاً له على التأمل الجمالي في الكون، والإحساس الوجداني بخالق هذا الكون مما دفعه إلى التعبير عن الحقيقة الإلهية المنزهة والمجردة عن أي تشبيه أو تمثيل سابق وعلى ذلك يصبح القرآن المعيار الجمالي الأول هو الأساس الروحي للنظرية الجمالية الإسلامية، والمصدر الأول للتأمل الجمال والسمو الروحي، والارتقاء المعرفي، كما يصبح الأساس للقيم الجمالية التي تولدت وانعكست فيما بعد في كل مظاهر الفنون الإسلامية.

فالقرآن يعتبر الوحي الإلهي الجمالي الأول بما يحويه من الحكمة والموعظة الحسنة ومن جماليات اللغة وجماليات الصورة البيانية، والبلاغية، والتصوير الإبداعي الفني والتعبيري والجمالي للكون والإنسان والمجتمع والعلاقة بينهم.

التوحيد هو معيار الحقيقة في الفكر الإسلامي وبالتالي فهو أيضاً معيار الجمال والفن والمعرفة والثقافة والعلاقة القيمة الوثيقة بين التوحيد كمعيار والجمال كتجلي لهذا المعيار هي التي انعكست في التجريد الإسلامي الذي اعتمد على صيغ هندسية ونباتية وخطته في تكوينات نجمية، ومضلعات وتضفيرات مركبة ومتداخلة متوالدة ومتكررة ومتقابلة ومتشابكة في مسارات مشعة في كل اتجاه رأسية وأفقية بلا بداية ولا نهاية، وفي حركات تأملية، تتضمن قيماً إيقاعية حركية، تمثل رياضة ذهنية وروحانية.

يقول "أندريه باكار": "إن التخطيطات الهندسية في أشكالها اللامتناهية تبدو كمرآة لعمق الإيمان ووحدانية الله. الذي هو مركز كل شيء وخالق كل شيء، كما يتحقق مجازياً في الطواف حول الكعبة المشرفة في دوائر متحركة تحوم حول المركز، وتتسع إلى أقصى مدى ممكن في حركة دائرية مطردة". (آندريه باكار، 1981: 302)

تذكر "أميرة حلمي مطر": "التجريد الإسلامي مصدره تحول كبير في روح الحضارة الإسلامية التي جعلت محور الوجود هو الذات الإلهية والإحساس بقدرتها اللانهائية وتجردها عن كل تجسيم أو تحديد فالزمان والمكان لا يمكن تحديدهما في شكل محسوس أو صيغ محددة، ومن هنا مالت الفنون إلى تقديم الفكرة بالنسب الهندسية والرموز، وتميز التصوير الإسلامي بالزخارف الشكلية والهندسية والتوريق، وتميزت العمارة بمآذنها وسموها إلى الملء الأعلى، وكان تكرار الوحدة إلى ما لا نهاية في الموسيقى والشعر دليلاً على هذا الاتجاه نحو اللامتناهي.

(أميرة حلمي، 2010: 133)

يذكر "عفيف بهنسي": "أن الاتجاه نحو التجريد في الحضارة الإسلامية ترتبط بمفهوم خاص أن الصورة يجب أن تتجه نحو (المطلق)، نحو الجمال المحض، وليس نحو الجمال المادي، ذلك لأن الجمال المحض مجرد عن المنفعة، فهو جمال فني، وليس جمال نسبي يرتبط بشيء مادي". (عفيف بهنسي، 1997: 90)

5- نظريات الجمال في الفكر الغربي:

يهتم البحث بدراسة نظريات الجمال التي واكبت ظهور فكر الحداثة الذي كان من آثاره ظهور التجريد في الفكر الغربي.

نظرية الجمال عند كانط Cant (1734-1804):

حدد الفيلسوف الألماني: "ايما نويل كانط" مفاهيم الجمال في كتابه "نقد العقل الخالص" وكتابه "نقد الحكم" أي الحكم الجمالي على الأشياء من خلال ملكة التذوق الجمالي، وأكد كانط أن الجمال يبعث في الإنسان السرور والبهجة دون تصور أو فكرة عامة مسبقة عن الجمال أو مقياس له، وذلك لأن الإحساس بالجمال عام كما أنه يرتبط بالأحاسيس التي يصعب قياسها، إلا أن هناك شبه إجماع على الشيء الجميل بأنه جميل إذن فالجمال عنده سمة كلية عامة، كما أن الجمال عند كانط لا يرتبط بالمنفعة أو بإشباع رغبة ما مادية، أو لتحقيق فائدة عملية سوى البهجة الجمالية والاستمتاع الجمالي الحسي.

نظرية الجمال عند هيجل hegle (1770-1841م)

يعتبر هيجل من أكبر الفلاسفة الألمان الذين تناولوا مفهوم الجمال تناولاً روحياً ميتافيزيقيا، ووضع في كتاباته أهمية الفن في الكشف عن جوانب الروح المختلفة وحقيقتها. ويتلخص مفهوم الجمال عند هيجل بأنه وسيلة من وسائل معرفة حقيقة الوجود.

"وخلاصة نظرية هيجل في الجمال والفن هي أنهما كليهما تعبير ووسيلة من وسائل معرفة الحقيقة القصوى للوجود". (أميرة حلمي مطر، 2010: 36)

ويقرر هيجل أنه لابد من معرفة مفهوم الجمال باعتباره "فكرة كلية" أو حقيقة كلية وذلك بهدف تجنب الوقوع في متاهات مظاهر الجمال المتعددة وصفاته في الموجودات. وهو هنا يلفت النظر إلى عدم التخبط في المظاهر الحسية للجمال الظاهر التي تتسم بها الموجودات الحسية والتي تعوق إدراك الجمال الكلي كحقيقة.

نظرية الجمال عند أرثر شوبنهور A. shopenhowre (1788–1860):

يقرر شوبنهور بشأن الجمال: "أن الجمال الإنساني هو أعلى مراتب الجمال، وأثر الجمال في نفوسنا أنه يحدث توازناً بين قوى النفس". (كانط– هيجل، د.ت: 148)

وذلك لأن الحياة والعالم المرئي عالم الظاهر هو مجرد مرآة للإرادة، والحياة بالنسبة للإرادة هي كما الظل بالنسبة للجسم فإذا وجدت الإرادة وجدت الحياة ووجد العالم". (أميرة حلمي مطر، 2010: 135)

وهذا يفسر مقولة شوبنهور: "إن لكل شيء جماله الخاص، إلا أن هناك تدرجاً يقودنا من المادة إلى الحياة ومن الكائنات الحية إلى الإنسان "فالجمال البشري يمثل التوضيح الأكمل على مستوى أسمى درجة يتيسر بلوغها".

(دني هويسمان، 1983: 77)

نظرية الجمال عند جون راسكين G. Rasken (1819–1900م)

أعلى جون راسكين من شأن الطبيعة ومظاهر الجمال بها فقال:

"أيقن أن الجمال هو كشف عن الإلهامات الإلهية أو هو ختم ينقشه الله في مخلوقاته، وحتى أصغر مصنوعاته، وليس الفكر والإحساس بقادرين على كشف الجمال، بل هي ملكة نظرية أو شعور خاص يدفعنا إلى النشوة إزاء موضوع طبيعي أكثر ما نحسه إذا كنا بصدد موضوع فني صنعته يد الإنسان، ويترتب على هذا الحدس الصوفي للطبيعة أن كل ما هو جميل لابد أن يكون في الوقت نفسه خيراً". (دني هويسمان، 1983: 55)

نظرية الجمال عند هنري برجسون h.bergson (1859–1941)

وقد أعلى "برجسون" من شأن (الحدس) وجعله وسيلة أساسية من وسائل إدراك الجمال، كما أنه وسيلة من وسائل النفاذ إلى معرفة أغلب حقائق الحياة والكون وذلك من خلال النظر المتعمق والتأمل اللذان يساعدان على المعرفة ليست المعرفة الخارجية السطحية ولكن المعرفة الحقيقية لذات الشيء والتي من شأنها أن تمكننا من اتساع مجال الإدراك الحسي للنفاذ إلى رؤية أعمق وأكثر اتساعاً من رؤية السواد الأعظم من البشر الذي يرى في الشيء معناه المباشر السطحي فقط الذي يخاطب حواسه البصرية.

وليس معنى ذلك الانصراف كلية عن الجانب النفعي المباشر لكل الموجودات والاستغراق فيما وراءها فقط في تأمل خالص.. ولكن الفن والجمال من وجهة نظر "برجسون": "يعني ضرباً من الانفصال عن الحياة من أجل الاستغراق في حدس جمالي هو أشبه ما يكون بالمشاهدة الصوفية". (زكريا إبراهيم، 1988: 19)

نظريات الجمال عند بندتو كروتشه B. Croce (1953-1966)

ويؤكد كروتشه أن الجمال يتم إدراكه من خلال الحدس ولا يمكن إخضاعه للتجربة أو القياس، ويؤكد أن الجمال عندما نجزأ عناصره إلى أجزاء مادية فليس هذا هو الجمال، بل هو عناصر فيزيائية مادية كالكهرباء أو الحرارة أو الضوء وفي الفن يمكن إرجاع الجمال أو الظاهرة الجمالية إلى عناصرها الأولية من الأشكال الهندسية أو الألوان أو التكوينات، تماماً مثل الكهربية لا نراها هي كعنصر مادي وإنما ندرك أثارها كالضوء والحرارة، فالجمال عند كروتشه تماماً مثل الكهربية لا نستطيع الإمساك به ولكن ندرك آثاره من خلال الحدس مروراً إلى الروح.

ويسبق التوحيدي كروتشه في هذه الجزئية وفي دعوة الإنسان إلى العلم والعمل كما يدعو الإنسان إلى الوعي واليقظة التي تعتبر في رأيه أدوات للتجلي ووسائل للكشف عن أسرار الأشياء فيقول في الإشارات الإلهية: "اليقظة هنا هي التجلي، تجلي معرفة الخالق من خلال السعي إليه عن طريق الكشف عن أسرار الكون، والتصدي للكليات".

(أبو حيان التوحيدي، 1950: 280)

نظرية الجمال عند جورج سانتيانا G. Santayana (1863-1953):

ويربط سانتيانا بين الجمال والفن في ترابط وثيق، ولكنه يميز بين قيم الجمال وقيم الأخلاق وذلك لأن الجمال هو مجال السعادة واللذة والاستمتاع، أما الأخلاق فهي مجال الالتزام والتكيف والصراع بين الخير والشر.

وهو هنا يختلف عن وجهة نظر المفكرين والفلاسفة المسلمين الذين أجمعوا توافق وانسجام واتحاد قيم الجمال مع قيم الأخلاق عندهم إن لم يكن تطابقها تماماً.

ويعرف سانتيانا الجمال بأنه: "تلك اللذة المتحققة في صميم الموضوع".

(George Santayana, 1918: 49-50)

4- النظم الجمالية في التجريد الإسلامي:

تقول "قبيلة فارس": "المربع يمثل التوازن والتكامل والثبات والاستقرار ويمثل تماثلاً رباعياً عند النقطة المركزية بتقاطع الخطوط الأفقية والعمودية، والمربع أساسات المضلعات المتعددة في التصميمات الإسلامية، وينتج من اندماج مربعين الشكل الثماني ويعد رمزية لكمال الطبيعة والروح.

المثلث: يعبر عن الثبات والرسوخ والحركة الديناميكية باتجاه أحد رؤوسه.

الدائرة: تمثل الكمال الروحي والشريعة حول المركز الذي يمثل الحقيقة.

الخط العمودي: يشكل السمو والارتقاء والرفعة والحركة اللانهائية للأعلى.

الخط الأفقي: يمثل خط الأفق ويرمز للعقلانية والفكر.

الخط الحلزوني: يمثل الاستمرارية والحركة والصعود. (قبيلة فارس، 2002: 65)

وقد شرح "أبو الوفا البوزجاني" الخصائص البنائية للأشكال الهندسية، وكيفيات تركيب شكل هندسي من أشكال مختلفة موجهاً رسالته إلى الصناع والفنانين في كيفية تقسيم مساحات الرخام والحجر ورأى "أخوان الصفا وخلان الوفا" في دراسة ماهية الأعداد وكمياتها والهندسة وأنواعها مجالاً خصباً للدراسة التي هي عندهم رياضة لأنفس المتعلمين للفلسفة وأن الهندسة هداية للنفوس من المحسوسات إلى المعقولات، ومن الجسمانيات إلى الروحانيات، ورأى "أبو حيان التوحيدي" الجمال في كمال الأعضاء وتناسب الأجزاء، حيث أن الفن عنده فكر واجتهاد وعلم وحكمة، وعمل تشارك فيه الروح والنفس لإنتاج عمل منسجم ومتكامل". (برس دافين، 2009: 15)

ويرى "أخوان الصفا": "أن النظر في الهندسة الحسية العقلية يؤدي إلى الحذق في الصناعات العملية كلها، وأن النظر في الصنائع العقلية يؤدي إلى الحذق في الصنائع العملية حيث ترى عين البصيرة خطوطاً وهمية هي الخطوط العقلية المتصورة من حركة النقطة والخط والمساحة في اتجاهات معينة يتصورها في ذاتها المفكرة، وقوتها المتخيلة".

(برس دافين، 2009: 16)

والتجريد حينما يترجم إلى التماثل والتطابق والتوازي والتقابل والتناظر والتعاكس المنتشر في جميع الاتجاهات وعلي جميع الخامات بدرجة واحدة من التكرار الهندسى المنطقي المحكم الشديد الإحكام. إن التكرار حينئذ يسلب هذه الخامات خصائصها المادية المعروفة ويحملها بشحنات ذات خصائص مختلفة تماماً عن حقيقتها المادية فتصبح مجالاً جمالياً لرؤي عميقة غير محدودة وغير مقيدة بشكلها المادي المحدود.

الوحدة والتنوع في التجريد الإسلامي:

إن الوحدة تنشأ عن تكرار العنصر المجرد من خلال المادة سواء أكان عنصرًا هندسياً أو عنصرًا نباتيًا فإن التكرار الإيقاعي فيه قائم علي نظم محكمة، حيث يتألف من أجزاء يمكن فصلها عن بعضها البعض ولا يمثل ذلك أي خلل في هيئتها العامة حيث إن كل جزء من هذه العناصر المتآلفة يكون محورًا جماليًا متوحدًا في حد ذاته، بمعني أنه يمثل وحدة واحدة مترابطة ومتكاملة في آن معًا، وهي في وجودها في سياق التصميم العام تمثل أيضاً وحدة من خلال وضعها مع شبيهاتها المتماثلة معها والتي يكون المجموع العام لها وحدة كلية متكاملة تموج بالحركة سواء كانت علي سطح سجادة أو علي غلاف كتاب... إلخ.

النظام الهندسي في التجريد:

"إن المستقيم والمنحني يبدوان عند التأمل الشامل لهذا الفن كتجليات للهندسة أو كتجليات للنظام الخفي الذي يحكم الوجود بأسره إنسانا وطبيعة وحيوان وفضاء". (سمير الصايغ، د.ت: 227)

يقول " بول كلي B. Clay" المصور المعاصر: "إنى تعلمت من خلال الفن الإسلامي جعل ما هو غير مرئي مرئيا، وقد عبرت لا عن مظاهر الواقع بل عن إيقاعاته الحقيقية وقوانينه ".

ويقول جاستون فييت: مؤكدًا النزعة الهندسية في المنهج الإسلامي الجمالي: "غدا الفن الإسلامي في مظاهره السائدة، لا يهتم أصلاً بنقل الحياة، إنما ترمي نزعته العامة إلي تجريد المشاهد الحية في الطبيعة حتي لا يبقي منها إلا خطوطها الهندسية ". (جاستن فييت، 1936: 181، 466)

الديناميكية الحركية في التجريد الإسلامي:

والتجريد في الفن الإسلامي ينتج عنه قيمة جمالية توحي بها أشكاله وهي الديناميكية الناتجة عن تنظيم الأشكال الهندسية المكونة من دوائر ومثلثات ومربعات، أو الناتجة عن تكرار جمالي لعنصر هندسي واحد أو أكثر في تصميمات متنوعة.

والديناميكية في النظام الهندسي تنشأ عن تتابع الحركة في التكوين من خلال نظام إيقاعي شامل محدد مسبقاً تتابع فيه حركة النظام الهندسي في انسياب متماثل أو متدرج أو متصاعد أو مركزي مما يثير الإحساس بالحركة ذات التأثير الديناميكي الكامن.

ويؤكد هذه الرؤية قول سرية صدقى: " إن التجريد فى الفن الإسلامى مصدره روحانى كونى يتخطى الزائل إلى الأبدى وهو بذلك يجمع بين النظرة العلمية والقوانين الرياضية والمادية وبين الرؤية الروحانية للشرق الإسلامى".

(سرية صدقي، 1992: ص3)

ويتشابه رأى بريون مع رؤية سرية صدقى فيقول: " إن الفنان عندما كان يسعى إلى التعبير عن المعانى الإلهية والروحانية كان يلجأ إلى التجريد، وهذا ما حدث فعلا فى الفن الإسلامى حيث عبر دائماً بصورة غير تمثيلية عن معانى المطلق المتعالى". (Brion, 1956: 25)

المركزية كنظام جمالي للتجريد:

المركزية هي الحركة الكلية فى اللانهاء والمحيط هو الحركة الكونية الدائبة المستمرة المتناهية.

وأعلى هذه المستويات المركزية على الإطلاق هى " مركزية الله " فى الوجدان الروحى للأمة الإسلامية جميعها، كما تتحقق كذلك فى الضمير والوجدان الكونى لكل المخلوقات الكونية.

يذكر محمد قطب: " إن العقيدة حقيقة عميقة فى كيان الوجود فكل ما فى الوجود مهتد إلى الله سائر على هداه [قال ربنا الذى أعطى كل شىء خلقه ثم هدى] سورة طه: الآية 50، وليست هذه حقيقة روحية فحسب تدركها الروح الواصلة المتصلة بضمير الوجود الشاعرة بوحدة الاتجاه ووحدة العبادة، إنما هى كذلك حقيقة علمية، فأى الأفلاك يجرى على مزاجه الخاص أى كائن من الكائنات لا يسير على الفطرة التى فطره الله عليها، وإنما عند الله تلتقى الحقائق كلها من كل زوايا الوجود ". (محمد قطب، د. ت: 113-114)

يقول بشر فارس : " إن الأطباق النجمية فيها الصورة الإشعاعية التى نرى فيها الكون بما فيه يدور فى فلك واحد منشئه الله الأجل ومنتهاه الواحد الأحد. (بشر فارس، 1952: 14-18)

وهكذا فإن مفهوم الحركة المركزية يمتد ليشمل كل الموجودات الكونية والإنسانية على حد سواء، قال أبو سليمان فى المقابسة السابعة والستون : " إن معقولنا من قولنا البارى تعالى محرك الأشياء أنها تنحوه وتصعد إليه وتتشوقه وتفعل أفعالها بقدرته وتنفعل له لا أنه تقدس وعلا يوسم بما يوسم به أصناف ما تحرك أو يحرك ".

(أبو حيان التوحيدي، 1929: 228)

ويذكر نبيل الحسينى: " إن شكل الوحدة وإن انفصل عن الكل الذى تعيش فيه يحمل فى طياته صفات ذلك الكل، لا نقول كل الصفات، وإنما لابد أن يكون هناك بعض منها، وعندما نرى هذه الوحدة فإننا نضعها فى مخيلتنا فى الشكل العام أو الهيئة العامة للفن الذي تنتمى إليه". (نبيل الحسيني، 1981: 167-168)

يقول "م.س. ديماند M.S. Demand": " يقوم التجريد الإسلامي على تحوير الأشكال الطبيعية لهدف هو غاية ذهنية وروحية وحسية فى آن معاً". (م. س. ديماند، 1982: 33)

اللانهائية كنظام جمالي في التجريد:

يقول "نبيل الحسيني: "في عناصر التكوين استمرار غير محدود حيث يمكن امتداد عناصر التكوين خارج المساحة المتاحة للتعبير فيها ويكون هذا الامتداد فى أى اتجاه رأسياً أو أفقياً وفي الامتداد غير المحدود يدرك المشاهد للعمل أن عناصره لا تقف عند حدود الإطار الخارجي للعمل بل أنه من الممكن لها أن تتخطى ذلك الإطار لتطل منه وتمتد وتنتشر خارجة عنه، إنه استمرار غير محدود وله القابلية للامتداد خارج إطار العمل الفني".

(نبيل الحسيني، 1986: 102)

ومن أهم خصائص التجريد، اللانهائية كسمة جمالية عدم جذب الانتباه أو الذهن إلى جزء أو عنصر أو وحدة دون الأخرى من مكونات النسق الجمالى الكلى بل إن كل العناصر والوحدات تتميز بالتساوى والتعادل الكلى ، وهكذا يتم النظر فى عملية تأمل لا نهائية من خلال استيعاب العين لكل المتشابهات وكل المتغيرات، وتجولها من متشابه إلى آخر ومن متغير إلى آخر داخل الإطار الكلى المستمر استمراراً لا نهائياً.

6- الأصول الفلسفية في فكر الحداثة وأثرها على التجريد الغربي:

منذ إعلان الثورة الفكرية التي نادت بفصل الدين المسيحي عن الحياة والفن بسبب الاستبداد الديني لقرون طويلة في صورة جبر تاريخي كبل إرادة الإنسان الحرة، ساد الاضطراب والتذبذب والاختلاف النظرية الجمالية الغربية مع انتشار فكر الحداثة، وذلك منذ منتصف القرن السابع عشر في انجلترا، وبدايات القرن الثامن عشر في فرنسا، والتي اتخذت من فلسفة التنوير شعاراً ثقافياً لها شكلت من خلاله معايير جمالية جديدة امتدت آثارها الثقافية إلى جميع أنحاء العالم الغربي والعربي على السواء فانتشرت التجريدية كمذهب فني، ناتج عن الفكر الجمالي للحداثة التي فصلت الدين عن الدنيا، فلم يعد الدين معياراً للحقيقة، وبالتالي لم يعد معياراً للفن أو للجمال أو المعرفة أو الثقافة، بل أصبح هدف الحداثة تأسيس نظماً معرفية علمانية، فكان ذلك إيذانا بقطع الصلة بين الفنان والواقع والطبيعة والتراث والمجتمع، وجاء التجريد محاولة للاستقلال عن العالم الواقعي والاستغراق في العالم الذاتي الفردي للإنسان.

ويقول "هربرت ريد H. Read": "لم تكن الحركة التجريدية عشوائية بل سبقها ومهدت لها أحداث كبرى، وأفكار فلسفية خلقت المناخ الملائم الذي اتاح للفنانين التوصل إلى أسلوب يعكس مضمون هذه الفلسفة، وهي كانت في الأساس حركة ثورية، تركت أثارها على كل الفنون، فقد كانت أشعار "جويس Joyse" وموسيقى "سترافنسكي Stravinsky" ورسوم "بيكاسو Picasso" و"بول كيلي P. Kley" هؤلاء الفنانين لم يكونوا يملكون في يدهم منهجاً جديداً، ولم يكونوا يعرفون إلى أين يسيرون، أو حتى ماذا سوف يكتشفون في النهاية، ولكنهم واثقين من عقم المستوى

الأكاديمي الذي ساد في كل مكان وعفونته، دون أن يكن لديهم أفكاراً مسبقة عن المستوى الجديد الذي سيصلون إليه، لقد كانوا مستكشفين لا يحملون بوصلة". (Herbert Read, 1955: 32; 106)

فكان التجريد ضد كل القواعد والأصول الكلاسيكية، وكان تمرداً على كل ما هو واقعي أو يخضع للتراث، أو يعبر عن المجتمع، أو يعبر عن معايير مسبقة. وكان التجريد رفضاً للواقع، ورفضاً للموضوع فكان بمثابة التعبير الذاتي الفردي اللحظي، والقطيعة الكاملة مع الطبيعة والتراث والتمرد على التقاليد الكلاسيكية، وقد أعلن فنانو التجريد أن التجريد هو فن الحداثة المطلقة، والثورة المستمرة على كل ما هو قديم وتقليدي، والتمرد على كل الثوابت اللاهوتية، وقطع الصلة مع الماضي والموضوع فجاء الفن اللاموضوعي والنفور من الواقع لأن الفن الواقعي لا إبداع فيه، ولكن الإبداع من وجهة نظر الحداثة في الانكفاء على الذات، ولأن الواقع عامل مخرب للفن فجاء التجريد يخلوا من أي صلة مباشرة بالواقع، فكان يعتمد على التشكيل المجرد لصالح أنماط جديدة وغير مسبوقة تعتمد على فردية وذاتية الفنان.

يؤكد "عز الدين شموط": "أن تناقضات التجريد الغربي أدت إلى الفوضى والممارسة المجنونة للفن وأصبح التجريد تسوده فوضى المدارس، والنزعات الفنية التي لا تعترف بأي قيمة أو مرجع أو معيار، فقد خرج التجريديون على كل معايير اللوحة القديمة وبنائها وموضوعاتها وتكوينها، والمهم لديهم ألا يكون هناك معنى".

(عز الدين شموط، 1995: 20)

التجريد تعبير عن ذاتية الإنسان في الفكر الغربي الحديث:

كان الإنسان هو محور التجريد في الفكر الحداثي وموضوعه وهو الفرد، والذات، والأنا، وهو كذلك محور الوجود كله خاصة بعد تحرره من القيود الكنسية اللاهوتية مما أدى إلى ضعف الفكر الديني أمام الفكر العلماني (فكر الحداثة) الذي تعمد عرض الدين عرضاً يؤدي إلى تقليل أثره في الواقع، تدريجياً وليس مرة واحدة، أما الفكر الفلسفي فقد كان يقوم بتحليل الفكر الديني والتعاليم الدينية ولكن مع التأكيد على العقلانية، وقد استثمرت الحداثة في بدايتها هذه العلاقة بين الفلسفة والدين مما يخدم مشروع الحداثة ويسمح بنشر قيم الحداثة وتوسع مشروعها خارج الحدود الغربية تمهيداً لتراجع الفكر اللاهوتي أمام العلمانية شيئاً فشيئاً وظلت الحداثة تتفاعل مع الدين بما يخدم مشروعها وتنتقي منه ما يتناسب وترسيخ نفوذها التاريخي والاجتماعي والثقافي (مثال ذلك كتاب "ماكس فيبر M. Viber" الأخلاق البروتستانتية وروح الرأسمالية) ففي المرحلة التاريخية الأولى للحداثة في أوائل القرن 19 كان الدين الصناعي المواكب للثورة الصناعية، ثم بعد ذلك الدين الليبرالي المواكب للفلسفة الليبرالية ثم دين موت الإله المواكب لفلسفة الحداثة، ثم دين ما بعد الحداثة.

وهذا التراجع الديني أفسح الطريق ومهد الساحة لتمدد العلمانية والمادية كأحد قيم الحداثة خارج الإطار الغربي، والإنسان في هذا الإطار هبط من مقامه ومنزلته العليا التي منحها له الدين، إلى مقام الذاتية المادية، ففقد هذه المنزلة، خاصة بعد نظرية دارون النشوء والارتقاء التي ادعت أن الإنسان أصله حيونا فزالت القدسية التي منحها الدين للإنسان، فظهرت التجريدية معبرة عن الذات الفردية للإنسان تختزل وتحطم الأشياء المرئية الواقعية.

وجاءت النظريات النفسية "لسيجموند فرويد S. Froud" والتي اختزلت علم نفس الإنسان في الغريزة الجنسية وكبتها في اللاشعور مما يؤدي إلى العقد النفسية الكامنة حتى الطقوس الدينية وأفعال الإنسان أصبحت هي الأخرى من أثار الكبت الجنسي المختزن في اللاشعور فظهرت السيريالية في الفن تعبيراً عن اللاشعور الفردي للإنسان وظهرت التجريدية التعبيرية. مما أدى إلى تأصيل الفكر المادي الذي كبل الإنسان وحرمه من البعد الروحي القدسي الناتج عن علاقة الإنسان بالله، خاصة بعد أن فصل "ديكارت Decart" بين الروح والجسد تحول الجسد ليعمل بلا روح، وأصبح الجسد مادياً ميكانيكياً فاقداً للقيمة المعنوية للإنسان، وكان التعبير التجريدي في جانب كبير منه انعكاس للمادية الميكانيكية التي تفتقد القيم المعنوية عند الإنسان.

يذكر "سيد حسين نصر" 2002: "استطاعت النظرية الحسية في المعرفة تحويل الواقع العالمي واختزاله في ظواهر تدرس بالتجربة، وذلك بعد سيطرتها على الأفق الفكري عند الإنسان الغربي وبذلك قيدت معنى الواقعية وضيقته، والغت إمكانية صدق مفهوم الواقعية عن مفاهيم من قبيل الإله، وهذا ليس أقل من فاجعة، فقد سحب الإنسان الغربي يده من مصدرين معرفيين هامين هما الدين والعقل المتصل بالوحي، وحرم نفسه من التجربة المعنوية التي تكشف له مراتب عالية من الوجود، وحصر نفسه في مساحة ضيقة من الواقع وهجر الله ونسيه".

(سيد حسين نصر، 2002: 31-32)

ففقد كل ما هو جمالي كيفي أو قيمي وأصبح الواقع والواقعية كل ما هو مادي وقابل للتجربة وفي هذا الإطار أصبح الإنسان داخل إطار الكم، وقد حوصر واختزل داخل إطار الجسد واستبدل الإيمان بالإله بالإيمان بالعقل الفردي، وقد أدى ذلك إلى النسبية في مجال النظرية الجمالية والحدود والقيم بكل أنواعها حتى القيم الجمالية.. أصبحت نسبية ومتفاوتة ومتغيرة وهذا أمر منطقي لأن العقول الذاتية والفردية مختلفة وقد تكون هذه النسبية صارخة وواضحة كما عبرت عنها "الفلسفة الوضعية"، وقد تكون مضمرة بين ثنايا الفكر الفلسفي لكانط Cant، وهيجل Hegle حيث تنزوى بين ثنايا الفكر الشمولي والمواقف الكلية، فأصبحت المعرفة عقلية وحسية فكان ذلك بمثابة أهم التحولات التي طرأت على الفنون بشكل عام والتجريد بشكل خاص.

ويؤكد "فريدريك كابلستون F. Cableston": "أن أهم مرتكزات الحداثة جانبين أساسين أولهما: المعرفة العقلية، ثانيهما المعرفة الحسية" ويعتبر "ديكارت" أهم بناة الاتجاه العقلي في فكر الحداثة، باعتبار العقل المصدر الوحيد للمعرفة، وهو معيار التميز والحكم على أي فكرة معرفية". (فردريك كابلستون، 2008: 27)

أما "المعرفة الحسية" فقد كان من روادها "جون لوك Look، هوبز Hobz، هيوم Hiom" الذين تبنوا الاتجاه التجريبي الحسي، بيما "كانط Cant" كان يجمع بين الاتجاهين العقلي والحسي القائم على التجربة كمصدرين من مصادر المعرفة، وبتطور الاتجاه الحسي الذي نتج عنه الاتجاه التجريبي فنتجت الوضعية بشقيها "الوضعية المنطقية"، التي لا تعترف إلا بالتجربة، والوضعية الفلسفية التي تقبل بالمعاني الميتافيزيقية ولكنها تجردها من قيمتها المعرفية.

ويرى "محمد قطب" في كتابة منهج الفن الإسلامي: "إن التصور الغربي للجمال قائم على مادية الإنسان، وإنكار الروح، ويرى أن السبب في ذلك هو "الدارونية القديمة التي تولدت عنها الماركسية وعلم النفس الحديث، وعلم الاجتماع الحديث، وتأثر بها الأدب والفن في القرن التاسع عشر والقرن العشرين. (محمد قطب، د. ت: 17)

إن اقتصار الفن التجريدي على المعرفة الحسية والعقلية ووضعه في حدود وأطر مقيدة هو تعطيل وتحجيم لوظائف الفن الحيوية من الارتقاء بالروح والسمو الوجداني والشعور الجمالي بالطاقة الروحية الإلهية، كما أن تعطيل الجانب الروحي في الفن يمكن أن ينقل الفن التجريدي ويبتعد به إلى مجون الانفعالات الوجدانية والحسية، وإلى متاهات العبثية كما نجد في بعض الفنون الحديثة والمعاصرة، فمهما كان الجمال مطلوباً لذاته فإن (الجمال في الشكل والمضمون) وليس الشكل فقط فإنه إذا ما ارتبط بمصدر الجمال في الكون، وقيمه العليا فإن فاعليته وتأثيره يكون أجدى نفعاً وأوقع أثراً.

* الإطار التطبيقي لدراسة الميدانية، ويتضمن ما تم التوصل إليه من نتائج تحليلية في الإطار النظري وتوظيف هذه النتائج في مجموعة من التطبيقات العملية التي ترتكز على عدة محاور كالتالي:

1- فلسفة الإطار التطبيقي. 2- الأهداف العامة للإطار التطبيقي.
3- الأهداف الإجرائية للإطار التطبيقي. 4- إستراتيجية التدريس المتبعة.
5- اختيار عينة التجربة. 6- مبررات اختيار العينة.
7- الموضوعات المقترحة التجريد الهندسي، التجريد البنائي، التجريد الخطي، التجريد اللوني.
8- البرنامج الزمني لتنفيذ الإطار التطبيقي. 9- مكان إجراء التجربة.
10- تطبيق الأداء القبلي لعينة البحث. 11- اختيار المادة العلمية والعروض المصاحبة لها.
12- تطبيق الأداء البعدي.

1- فلسفة الإطار التطبيقي: وتنقسم إلى محورين:

المحور الأول: ويتضمن الفلسفة الجمالية للتجريد في الفنون الإسلامية والتي تتضمن الرؤية الكلية للحضارة الإسلامية نحو الله والكون والإنسان بما تتضمنه من فكر وفلسفة، يترجم إلى رؤية إبداعية في منظومة من العلاقات الجمالية التي تفسر التجريد كظاهرة فنية مميزة، حيث ترجم الفنان المسلم فكرة الوحدانية، وما نتيح عنها من صياغات جمالية، تحمل الكثير من الدلالات وكذلك استلهام النظم الهندسية في الكون والطبيعة وتجريدها – من خلال أسلوب التلخيص والإيجاز – من سماتها الطبيعية، واستثمار هذا التجريد في التعبير عن الدلالة الروحية كفكرة اللانهائية والمركزية والحركة الدينامية والحركة الاستاتيكية والوحدة والتنوع....

المحور الثاني: ويتضمن الفلسفة الجمالية للتجريد في الفن الحديث والتي رفضت استقرار أية مرجعية سواء أكانت هذه المرجعية ممثلة في الأصول والقواعد الكلاسيكية، أم الواقع أم المجتمع أم التراث أم التاريخ. باختصار رفض كل المعايير المسبقة، بالإضافة إلى رفض الموضوع (اللاموضوعية في الفن)، فقد كان التجريد في الفكر الغربي تعبيراً عن ماهية الفنان، وفرديته، ولا شعوره الباطن، وكان العقل الفردي هو المصدر الوحيد للمعرفة الجمالية، والرؤية الجمالية الذاتية هي المعيار الجمالي للتجريد الغربي، مما يؤصل إلى النسبية في القيم الجمالية.

2- الأهداف العامة للإطار التطبيقي:

اكتساب القدرة على:

1- التمييز بين النظرية الجمالية في التجريد في الفكر الإسلامي والفكر الغربي، واكتشاف الفروق الجوهرية بينهما.
2- عقد مقارنات بين السمات والخصائص الجمالية والمفردات الفنية في الاتجاهين.
3- فهم وإدراك مغزى الرموز التجريدية ومضمونها.
4- تحليل ومناقشة أعمال الفنانين الذين استلهموا جماليات التجريد الإسلامي – جماليات التجريد الغربي.
5- التعبير من خلال الرموز البصرية عن المضامين الجمالية والفلسفية.

6- الابتكار في توزيع وتنظيم الرموز والعناصر والأشكال التجريدية في صيغ جمالية.

3- الأهداف الإجرائية للإطار التطبيقي:

يتم استلهام مصفوفة "آرنون Arnone" في التربية الفنية عند وضع الأهداف الإجرائية للبحث، وذلك للكشف عن الأهداف التي تحفز على البحث والاكتشاف والابتكار الفني وذلك لأن مصفوفة "آرنون" تساعد على تحديد الأهداف التعليمية بدقة ووضوح وتسلسل منطقي بحيث تتفق مع مستويات التذوق والممارسة عند الطلاب، كما تهتم بتنمية الجوانب المعرفية والمهارية والنفسية".

جوانب النمو	أسلوب الأداء				
	المفاهيم	القيمة	الإجراء	الافتراض	التقييم
الجانب الحسي	التعرف	التمييز	الإنتاجية	الترابط	القياس
الجانب الوجداني	التفصيل	التذوق	التأثير	التخصص	التقييم
الجانب المعرفي	الفهم	التحليل	التطبيق		

مصفوفة (2) توضح الهيكل التنظيمي للأهداف

وقد اشتملت المصفوفة على بعدين أساسين:

- البعد الرأسي: ويشمل جوانب النمو الثلاثة (الحسي – الوجداني – المعرفي).
- البعد الأفقي: ويشمل أسلوب الأداء (مفاهيم – قيم – إجراءات – افتراضات – تقييم).

ويؤدي تقاطع أي فئة من فئات أسلوب الأداء مع أي جانب من جوانب النمو الثلاثه إلى إنتاج مستوى جديد فرعي تتحدد من خلاله الأهداف الخاصة بالمادة الدراسية. (مشيرة مطاوع، 2010: 26)

أولاً: الأهداف المعرفية:

1- يُعرف أهم موضوعات التجريد في الفنون الإسلامية (التصميمات الهندسية، النباتية، الخط العربي).
2- يناقش أهم موضوعات التجريد في الفنون الإسلامية (التصميمات الهندسية، النباتية، الخط العربي).
3- يصنف أهم الاتجاهات التجريدية في الفن الحديث.
4- يصنف الخصائص الجمالية في التجريد الإسلامي والتجريد الغربي).
5- يتعرف على دور العقيدة في الصياغة الجمالية للتجريد الإسلامي.
6- يحلل الأعمال الفنية التجريدية لبعض الفنانين المعاصرين الذين استلهموا التجريد الإسلامي والتجريد الغربي.
7- يميز بين السمات والصيغ الجمالية في التجريد الإسلامي والصيغ الجمالية في التجريد الغربي.
8- يستنتج القيم الجمالية في التجريد الإسلامي والتجريد الغربي.
9- يستنتج المغزى العقائدي من بعض رموز التجريد الإسلامي.
10- يتمكن من قراءة الأعمال الفنية التجريدية.

ثانياً: الأهداف المهارية:

1- يتقن تحليل الأشكال التجريدية في الفن الحديث وفي الفن الإسلامي.
2- يصمم عمل فني باستخدام الرموز التجريدية.
3- ينفذ بالرسم رموز وأشكال جديدة في تصميمات تجريدية تتسم بالفرادة.
4- يُبتكر تكوينات تجمع بين الفن التجريدي الإسلامي والغربي.
5- يمارس تقنيات التعبير المختلفة في إنتاج أعمال فنية تتخذ التجريد مدخلاً.

6- يعبر بأسلوبه الخاص عن التجريد الإسلامي والتجريد الغربي في تكوين واحد.
7- يتقن مهارة توظيف التصميمات والرموز الفنية التي أنتجها في أعماله الفنية.
8- يكتسب المهارات الإبداعية في المزج بين التجريد الإسلامي والتجريد الغربي.
9- يعبر عن القيم الجمالية في الفنون الإسلامية والحديثة من خلال إنتاج نظم تجريدية معاصرة.
10- يتقن تحقيق الربط بين المدلول الرمزي والتعبير البصري عن هذا المدلول.

ثالثاً: الأهداف الوجدانية

1- يتذوق القيم الجمالية في الفنون التجريدية (الإسلامي والغربي).
2- يقدر الاتجاهات التجريدية الحديثة.
3- يعتز بحضارته الإسلامية ويحترم حضارات الآخرين.
4- يمتلك القدرة على حسن الاختيار بناء على المعايير الجمالية.

4- استراتيجيات التدريس المتبعة:

تم استخدام إستراتيجية المناقشة، والأسئلة والمزاوجة بينهم لتحقيق أهداف التجربة.

5- اختيار عينة الدراسة: (عدد 15 طالب وطالبة) من طلاب الفرقة الرابعة بكلية التربية الفنية جامعة حلوان للعام الجامعي (2016-2017).

6- مبررات اختيار العينة:

تم اختيار العينة من طلاب الفرقة الرابعة الذين مروا بالعديد من الخبرات التقنية والفنية، كما درسوا في منهج الفرقة الثانية الشبكيات الهندسية، وكيفية العمل من خلالها.

7- الموضوعات المقترحة لتنفيذ الإطار التطبيقي: (العلاقات اللونية التجريدية – التجريد اللاموضوعي – التجريد بالإضافة (الكولاج) – التجريد الهندسي – التجريد النباتي – التجريد الخطي – التجريد من خلال تسييل اللون... التجريد من خلال المساحات اللونية.

8- البرنامج الزمني لتنفيذ الإطار التطبيقي:

استغرق تنفيذ الإطار التطبيقي أربعة أسابيع على مدار أربعة مقابلات بواقع مقابلة أسبوعياً، وقد استغرق زمن المقابلة ساعتين لكل مقابلة.

9- مكان إجراء التجربة: كلية التربية الفنية بالزمالك جامعة حلوان.

10- تطبيق الأداء القبلي لعينة البحث: تم إجراء الأداء القبلي على عينة البحث (مجموعة واحدة) مكونة من 15 طالب وطالبة قبل عرض المادة العلمية والعروض المصاحبة لها (قبل إدخال المتغير المستقل)

11- اختيار المادة العلمية والعروض المصاحبة: روعي عند اختيار المادة العلمية أن:

1- تترجم المفاهيم والأفكار التي وردت في الإطار النظري.
2- تكون محددة وتظهر التنوع والاختلاف بين كلا النظريتين في التجريد.
3- أن تتضمن لوحات نماذج من التجريد الغربي والتجريد الإسلامي.
4- تتضمن استلهامات معاصرة لفنانين تناولوا المضامين الجمالية للتجريد.

وقد تم اختيار المادة العلمية من المراجع العربية والأجنبية والدراسات التي اشتملت على الرؤى والنظريات التي وردت في الجانب النظري.

12- تطبيق الأداء البعدي لعينة البحث من خلال:

1- عرض المادة العلمية والعروض المصاحبة.

2- شرح وتحليل بعض المتغيرات والصياغات التشكيلية التي يمكن توظيفها من قبل الطلاب التي توضح (التجريد – التبسيط– التحوير – الاختزال – التراكب – التسطيح – التفكيك....الخ).

3- مناقشة بعض الأسس الإنشائية التي يمكن أن تبني عليها الأعمال الفنية التجريدية (التداخل، التراكب، الشفافية، الملمس، الظل والنور، التصغير والتكبير).

4- تشجيع الطلاب على الجمع والتكامل بين المتغيرات السابقة كإنتاج العمل الفني، يتضمن الإنشاء الشكلي والدلالي للهيئات التجريدية.

5- التعبير بشكل تلقائي حر وابتكار رموز وأشكال تجريدية متنوعة.

6- تطبيق أسلوب التقويم المتبع.

13- أدوات التجربة:

1- وتتحدد في تصميم استبانة لاستطلاع رأي الخبراء حول مدى صلاحية المعيار المبدئي الذي اعدته الباحثة للحكم على المنتج الفني، وذلك للتحقق من صدق بنوده.

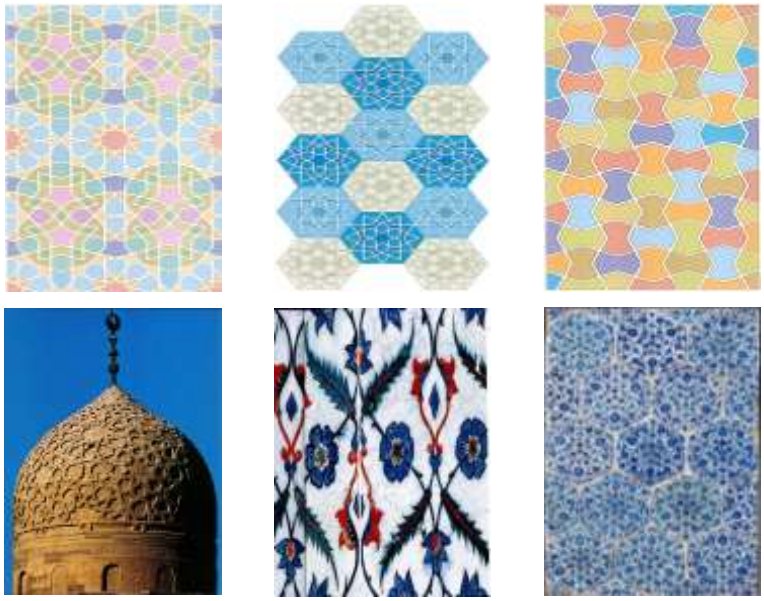
2- وقد روعي عند تصميم الاستبيان أن يجيب على التساؤلات الآتية:

- إلى أي مدى يتوافر في المعيار المبدئي المكونات الأساسية للحكم على المنتج الفني.
- ما مدى صلاحية المكونات التي يتضمنها المعيار المبدئي كأداة للتقييم.
- ما هي المقترحات التي يمكن أن تسهم في بناء المعيار النهائي لتقييم المنتج الفني.

وقد تم عرض الاستبيان على لجنة من الخبراء* في مجال التربية الفنية لإبداء آرائهم حول مدى صلاحية المعيار للحكم، وتم تعديل بنود المعيار وفقاً لما اقترحه الخبراء في المجال، وقد تم عرضه مرة أخرى للتحقق من صدق بنود المعيار والتي تم تحديديها إجرائياً.

* اسماء السادة الخبراء في مجال التربية الفنية الذين قاموا بتحكيم المعيار مرتبة أبجدياً:

- أ.د. أحمد حاتم سعيد أستاذ تكنولوجيا التعليم، ورئيس قسم علوم التربية الفنية – بكلية التربية الفنية – جامعة حلوان.
- أ.د جورج فكري أستاذ أصول التربية الفنية – بكلية التربية الفنية – جامعة حلوان.
- أ.د صلاح قراقيش أستاذ أصول التربية الفنية – بكلية التربية الفنية – جامعة حلوان.
- أ.د غادة مصطفى أستاذ أصول التربية الفنية، ووكيل الكلية لشئون التعليم والطلاب – بكلية التربية الفنية – جامعة حلوان.
- أ.د مشيرة مطاوع أستاذ المناهج وطرق التدريس– بكلية التربية الفنية – جامعة حلوان.
- أ.م.د. مي عبد المنعم نور أستاذ المناهج وطرق التدريس – بكلية التربية الفنية – جامعة حلوان.



نماذج من التجريد الإسلامي الهندسي والنباتي

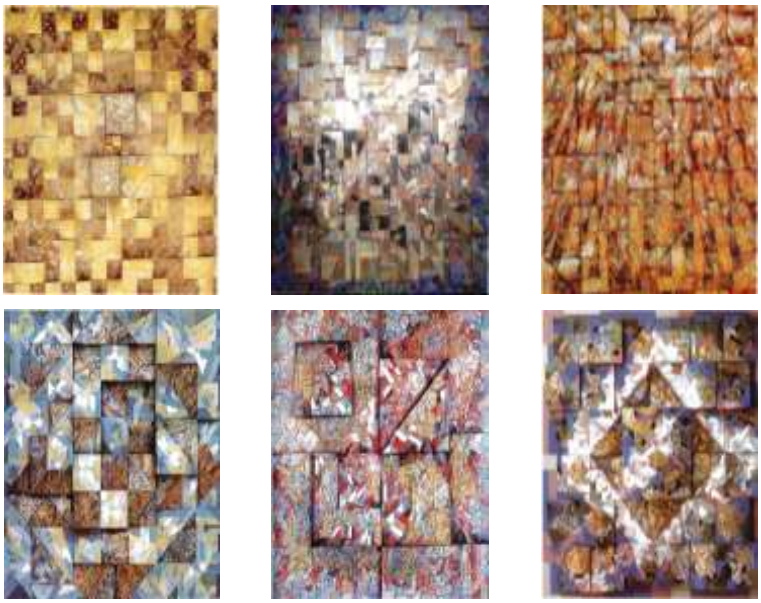
تجريد للفنان روبرت ديلوني

تجريد للفنان جورج بروك

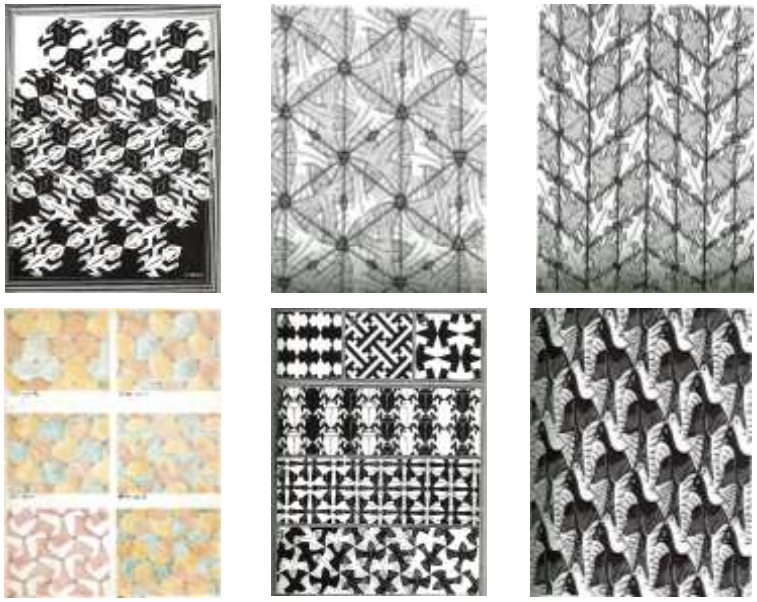
تجريد للفنان جورج بروك

تجريد للفنان مارسيل دوشامب

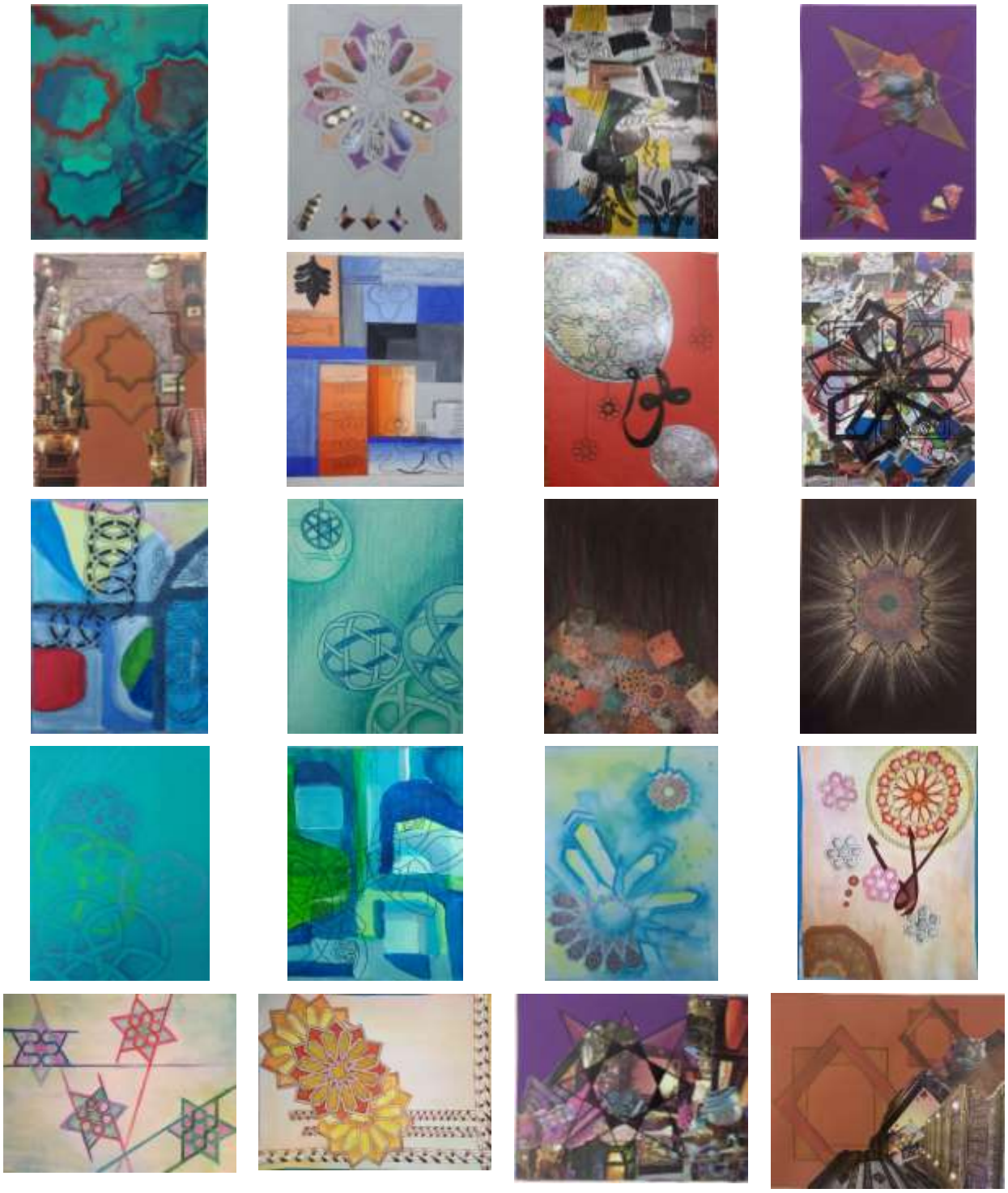
تجريد للفنا جاكسون بولوك



نماذج من الاستلهام المعاصر للتجريد الإسلامي للفنان عبد الرحمن النشار



نماذج من الاستلهام المعاصر للتجريد الإسلامي للفنان ايشر Escher



نماذج مختارة من أعمال الطلاب

نتائج البحث

1- الاختلاف الجوهري بين النظرية الجمالية في التجريد في الحضارة الإسلامية والفنون الغربية، وهذا الاختلاف ناتج عن اختلاف المنطلقات الفكرية والرؤى الكلية عند كل منهما، واختلاف الغاية التي يهدفان لها، والتجديد الإبداعي الخاصة بكل منهما.

2- ليس الهدف من تكوين الوعي بالنظرية الجمالية للحضارة الإسلامية الارتباط بالماضي والتوقف عند معالم الإنجاز فيه باعتباره مكون ثابت لا يجب المساس به، بل الهدف جعله منطلقاً للمعاصرة.

إن النظرية الجمالية في التجريد في الحضارة الإسلامية نظرية متسعة غير محدودة، بمعنى عدم ارتباطها بالمجال الفني الإبداعي فقط، بل تتسع لتشمل كل مجالات الإبداع الفني، كما تتسع لتشمل الأخلاق والمعاملات.

النظرية الجمالية في الحضارة الإسلامية تتميز بوحدة عميقة تنتظم بداخلها كل المتغيرات، وكل الخصائص الجمالية المتنوعة فتعكس الوحدة في التنوع والتنوع في الوحدة.

ليس الهدف من تأصيل الانتماء الثقافي وتعزيز الهوية الثقافية الارتباط بالماضي الإبداعي والتوقف عند معالم الإنجاز فيه، باعتباره مكون ثابت لا يجب المساس به، فذلك يؤصل للجمود، ولكن جعل الماضي الحضاري مرتكزاً ومنطلقاً للتفاعل مع الحاضر المحلي والعالمي فليس الهدف الانكفاء على الذات، والتقوقع بداخلها، ولا التلقي السلبي لمعطيات الآخر، ولكن الهدف جعله منطلقاً للمعاصرة والتفاعل المبدع بين رؤية الذات، ومعطيات الآخر.

يمكن تأسيس نظرية جمالية معاصرة، وبناء علم جمال إسلامي معاصر قائم على الرؤية الجمالية والأفكار الفلسفية في الحضارة الإسلامية.

وفي النهاية فإن خطوة البحث والتنقيب عن الأصول الفلسفية لنظرية الجمال الإسلامي من أهم الخطوات اللازمة والأساسية التي تساعد في فهم وتفسير أصول الجمال في التجريد في الفنون الإسلامية وفلسفتها ومضامينها الكبرى التي ظلت دائماً كامنة خلف أشكالها الفنية المباشرة، وتصبح هذه المادة التاريخية الثرية لمفاهيم الجمال هي بمثابة مفتاح الشفرة لفك الرموز الجمالية والفنية التي أخضعها أغلب المستشرقون إلى فلسفاتهم وأصولها اليونانية غاضين الطرف عن أصولها الحقيقية.

وفي الحقيقة إن نظريات الجمال هي من أهم المواد الخام والوسائط التي تفسر التجريد في الفنون الإسلامية والفنون الغربية، وحتى لا تصبح الحداثة نبتة بلا جذور يسهل اقتلاعها، أو نبات متسلق على سيقان الآخرين.

ومن خلال أفكار العلماء المسلمين والغربيين وتعريفاتهم لمفاهيم الجمال السابقة فإن النظرية الجمالية في التجريد في الحضارة الإسلامية في احتياج شديد لتجذير التراث في أرض المعاصرة وتطويره ونموه داخل سياقه الذاتي، وعدم الوعي بذلك يجعل النهضة الفنية توئد في مهدها أو ترتدي ثياباً مغتربة عن أصولها، فمن الأمانة الحضارية إيقاظ الوعي بتلك الحقيقة ويصبح ذلك بمثابة استنشاق العمق الروحي المفتقد وإحياؤه من جديد في طور المعاصرة.

المراجع

1. ابن سينا، 1985: الإشارات والتنبيهات مع شرح نصر الدين الطوسي، تحقيق سليمان دنيا، القاهرة، دار المعارف.
2. ابن سينا، 1331ه: النجاة، القاهرة، كطبعة مصر.
3. ابن قيم الجوزية، 1987م: الفوائد، ط1، القاهرة، دار الريان للتراث.
4. أبو حامد الغزالي: إحياء علوم الدين، ج4، القاهرة، دار إحياء الكتب العربية، [د.ت].
5. أبو حيان التوحيدى : المقابسات، تحقيق محمد توفيق حسن، بيروت، دار الآداب.
6. أبو حيان التوحيدى، 1951: الهوامل والشوامل، تحقيق:أحمد أمين وأحمد صقر، القاهرة.
7. أبو حيان التوحيدي، 1929: المقابسات، تحقيق حسن السندوبي، القاهرة.
8. أبو حيان التوحيدي، 1942: الإمتاع والمؤانسة، ج3، تحقيق أحمد الزين وأحمد أمين.
9. أبو حيان التوحيدي، 1950: الإشارات الإلهية، تحقيق عبد الرحمن بدوي، القاهرة.
10. أحمد حسن الزيات: وحي الرسالة، مج1.
11. إسماعيل الفاروقي، لمياء الفاروقي، 1998: اطلس الحضارة الإسلامية، ترجمة عبد الواحد، الرياض، مكتبة.
12. إسماعيل راجى الفاروقى: تصورات خاطئة عن طبيعة الفن الإسلامى، من كتاب قراءات في الفنون الإسلامية لم ينشر بعد، المعهد العالى للفكر الإسلامى.
13. إسماعيل راجي الفراوقي، 2010: التوحيد ومضامينه على الفكر والحياة، ترجمة السيد عمر، القاهرة، المعهد العالمي للفكر الإسلامي.
14. أميرة حلمي مطر، 2010: مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، القاهرة، دار المعارف.
15. آندريه باكار: المغرب والحروف التقليدية الإسلامية.
16. أنصاف جميل الربضي، 1995: علم الجمال بين الفلسفة والإبداع، دار الفكر، الأردن.
17. بان ابلينك، 1994: الفن عند الإنسان البدائي، دمشق، دار الحصاد.
18. برس دافين، 2009: الفن العربي مع مقدمة تحليلية بقلم مصطفى الرزاز، لبنان: الشكرة المصرية العالمية للنشر لونجمان.
19. بشر فارس: سر الزخرفة الإسلامية ، القاهرة، مطبعة المعهد الفرنسى للآثـار الشرقية.
20. جابر عصفور، 1996: أنوار العقل، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
21. جاستون فييت: مجلة المشرق، القاهرة، المجلد 34، سنة 1936.
22. حسين مؤنس، 1987: الحضارة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
23. دني هويسمان، 1983: علم الجمال، ترجمة ظاهر الحسن، لبنان، منشورات عويدات.
24. زكريا إبراهيم، 1988: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دار مصر للطباعة.
25. سرية صدقى : جماليات الفن الإسلامى، بحث مقدم فى بينالى القاهرة الدولى الرابع 1992.
26. سليمان العطار، 1991: الخيال عن ابن عربي النظرية والمجالات، القاهرة، دار الثقافة للنشر.
27. سمير الصايغ: الفن الإسلامي قراءة تأمليـة في فلسفته وخصائصه الجمالية.
28. سورة آل عمران: الآية 31.
29. سورة الأعراف: الآية 143.
30. سورة الأعراف: الآية 31.
31. سورة الأعراف: الآية 31.
32. سورة الأعراف: الآية 32.
33. سورة الصافات: الآية6.
34. سورة الكهف: الآية 7.
35. سورة الملك: الآية5.
36. سيد حسين نصر، 2002: الحاجة إلى العلم المقدس، ترجمة محمد حسن زراقط.
37. صلاح قنصوه، 2009: الفن الغربي المعاصر (الحداثية وما بعد الحداثية)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
38. عباس محمود العقاد: مراجعات في الفنون والآداب، القاهرة، المكتبة العصرية، [د.ت].
39. عبد الرؤوف برجاوي: فصول في علم الجمال.
40. عبد الرحمن النشار، (1996): النشار، القاهرة، سنتر لين للتصميم والطباعة.
41. عبد الفتاح رواس: مدخل إلى علم الجمال الإسلامي، سوريا، دار قتيبة.
42. عبد الفتاح رياض: التكوين في الفنون التشكيلية، القاهرة، دار النهضة العربية، ط1 ، [د. ت.
43. عز الدين شموط، 1995: نقد الفن التجريدي

44. عفيف بهنسى : الفن الإسلامي ، سوريا، دار طلاس، ط 1، 1986.
45. عفيف بهنسى، 1997: الفكر الجمالي عند التوحيدى ، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة.
46. عفيف بهنسي، 1997: الفن العربي الحديث بين الهوية والتبعية، دمشق: دار الكاتب العربي.
47. علي شلق، 1982: الفن والجمال، المؤسسة الجامعية للنشر، ط1.
48. علي شلق، 1985: العقل في التراث الجمالي عند العرب، لبنان، دار المدى للطباعة والنشر، ط1.
49. الفارابي: السياسة المدنية، تحقيق فوزي النجار، بيروت، المطبعة الكاثوليكية.
50. الفارابي: كتاب الحروف، تحقيق محسن مهدي، بيروت، دار دمشق.
51. الفارابي، 1985: الأعمال الفلسفية، تحقيق وتقديم جعفر أل يس، بيروت، دار المناهل.
52. فردريك كابلستون، 2008: تاريخ الفلسفة، ج4.
53. قبيلة فارس المالكي، 2002: الهندسة والرياضيات في العمارة "دراسة في التناسب والمنظومة التناسبية، عمان: دار صفاء للنشر.
54. كانط – هيجل -: النظريات الجمالية، تعريب محمد شفيق، لبنان، منشورات بحسون الثقافية، ط1.
55. م. اوفسيا نيكوف، سمير نوفا: موجز تاريخ النظريات الجمالية، مرجع سابق.
56. م. س. ديماند : الفنون الإسلامية، ترجمة أحمد عيسى، القاهرة ، دار المعارف، 1982.
57. محمد سليم العوا، 2001: القيم والتربية، مسقط، جامعة السلطان قابوس.
58. محمد علي أبو ريان: فلسفة الجمال،
59. محمد قطب: منهج الفن الإسلامي، القاهرة ، دار الشروق.
60. محمود البسيونى: أسرار الفن التشكيلي ، عالم الكتب، الطبعة الأولى ، 1980.
61. محمود البسيوني: الفن الحديث "رجاله ومدارسه"، [د.ن]، [د.ت].
62. محي الدين ابن عربي: الفتوحات المكية، ج2، القاهرة، مكتبة الثقافة الدينية، [د.ت].
63. مصطفي عبد الرحيم: ظاهرة التكرار في الفنون الإسلامية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997.
64. معوض خليل إبراهيم : تصميم برنامج لتدريس المجسمات الأولية فى النحت المعاصر من خلال نظمها الهندسية، رسالة دكتوراه غير منشورة بكلية التربية الفنية ، جامعة حلوان، 1988.
65. نبيل الحسينى: منابع الرؤية في الفن، القاهرة، دار المعارف، 1981.
66. نبيل الحسيني، 1986: قياس العمل الفني، ط1، القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية.
67. Bendetto Croce, 1958: Aesthetic as Science of Expression and General Linguistic, Translated by Doglas Ainslie, Noor day Press., New York.
68. Brion: Art Abstract , Albin Michel, Paris , 1956.
69. George Santayana, 1918: The Sense of Beauty, New York, Scribner.
70. H, Bergson, 1912: An Introduction to Metaphysics,Translated by T.F. Hulm., New York.
71. H. Bergson: Le Pire, Paris, Ed Centenaire, 1946.
72. Herbert Read, 1955: The Philosophy of Modern Art, Meridian Books, New York.
73. Hill & Grabber : Islamic Architecture and Its Decoration, London , 1964.
74. Horold Osborn, 1981: The Oxford Companion to Twentieth century art, Oxford University press.
75. Isam El Said, E. Parman: Geometric Concepts in Islamic Art , London, 1976.
76. Ismail Raji Al Farouqi, 1970: Misconception of the Nature of the Work Art in Islam and the Modern ages.
77. J. Duron, 1950: La Pensee d. g. Santayana, France, Nizet.
78. Michel Seufor, 1960: a Dictionary of Abstract Painting, Methuen, London, p.10.
79. Santayana, 1923: Reason in Art, New York, Scribner.
80. www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/تجريد
81. -www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/نظرية.
82. -www.oujadacity.net/Islam-article-3195-ar/islam/arht
83. B. Croce, 1929: Aethtic, Translated by Gouglas Ainslie, London Macmillan 2nd, p.43.