تأصيل المنهج في الفنّ الإسلاميّ

الدكتور السيد رضا الموسوي[1]

مقدّمة:

إنّ دراسة الفنّ الإسلامي في الحضارة والثقافة الإسلاميّتين يحمل القابلية والاستعداد للاستفادة من طرق(Approach) ومناهج(Method) تحقيقيّة متعدّدة، أبرزها: المنهج التحليلي، ومنهج الحتمية التاريخية الظاهراتي، والهرمنيوطيقا، وأمثال ذلك، بحيث يمكن تقديم تفسير للفنّ الإسلامي بناءً على كلّ واحد من هذه المناهج[2]. وفي هذا الإطار برزت بعض المناهج - أكثر من غيرها - في دراسة الفنّ الإسلامي وتفسيره، في حين أنّ هناك مناهج أخرى لم يكن لها نصيب وافر من الاهتمام.

وصحيح أنّ دراسة مسألة واحدة بالاعتماد على مناهج متعدّدة يساهم في وضوحها وفي الوصول إلى معرفة أكمل، ولكنّ ذلك يحمل في كثير من الأوقات نتائج مختلفة؛ ما يؤدّي إلى ظهور توجّهين تاريخي وما وراء التاريخي، بحيث تندرج بعض المناهج في إطار التاريخي والبعض الآخر في إطار ما وراء التاريخي.

(1) باحث في الفكر الإسلاميّ، من إيران.

(2) انظر: قراملكي، أحد فرامرز: أصول التحقيق وفنونه، 1384هـ.ش، ص162.

وإذا كان المحقّقون في مجال الفنّ الإسلامي لم يصرّحوا ببعض المناهج التي اعتمدوا عليها، ولم يشيروا إلى حقيقتها، إلا أنّه يمكن استنباط المنهج الذي اعتمدوا عليه، حيث إنّ البعض اعتمدوا منهج الحتمية التاريخية من دون أن يصرّحوا بذلك، والبعض الآخر ركّزوا اهتماماتهم على مناهج أخرى؛ كالظاهراتية، والمعرفية، والهرمنيوطيقا. ومع ذلك فلا وجود لآثار مدوّنة تتناول المناهج والأساليب المعتمدة في دراسة الفنّ الإسلامي، والموجود عبارة عن تأكيد على أهمّيّة استعمال هذه المناهج في الفنّ الإسلامي. ولعلّ السبب الأساس لهذا الاختلاف في وجهات النظر في الفنّ الإسلامي، يعتمد على مسألة علم المعرفة، أو بعبارة أخرى استعمال مناهج وأساليب متعدّدة.

لذلك، فمن المهمّ جدّاً إعادة ترميم منهجية معرفة الفنّ الإسلامي، ونقد دراسة المناهج الموجودة، وتوضيح مقدار أهمّيّة كلّ واحد منها وقيمته في دراسة الفنّ الإسلامي.

أوّلاً: المنهج الظاهراتي:

عُرف اصطلاح علم الظاهرات(Phenomenology) منذ القرن الثامن عشر وراج بين بعض الفلاسفة، من أمثال: عمانوئيل كانت، وهانريش لمبرت(Johan Heinrich Lambebt)، وكان له معنى مختلف عند فردريك هيغل، إلا أنّ هذا الاصطلاح، ومنذ القرن العشرين، أصبح يشير إلى المنهج الفلسفي لأدموند هوسرل[1] مؤسّس العلم الظاهراتي الحديث. ويعتقد لمبرت أنّ العلم الظاهراتي في القرن الثامن عشر، يدلّ على نوع من النظريّات ذات العلاقة بالوهم، حيث يكون المقصود من الظواهر فيها؛ الإشارة إلى الخصائص الموهومة للتجربة البشرية.

(1) أدموند هوسرل(Edmund Husserl) من تلامذة مدرسة برنتانو، تركّزت دراساته الأولى في الرياضيات والمنطق، ثمّ اشتغل بدراسة المنهج الظاهراتي للإجابة على المسائل المعرفيّة، ثمّ حوّله بالتدريج إلى نظام وأسلوب فكريّ فلسفيّ كامل.

أمّا هيغل فاعتبر أنّ هذا الاصطلاح عبارة عن منهج يساهم في إدراك أمر واقعي، وفي معرفة الماهية الذهنية في نفسها؛ وذلك عن طريق الظواهر.

واعتبر هوسرل أنّه يدلّ على منهج دراسة وصفي لبعض الظواهر لا يعتمد على فرضيات قبلية[1]. واستعمل هوسرل علم الظاهرات على أنّه نوع من علم النفس التوصيفي (Descriptive Psychology) الذي يقابل الرؤية الطبيعية، وهو يحمل خاصّيّتين أساسّيتين: الأولى: أنّه منهج. والثانية: أنّه يعتمد على الوعي[2].

وقد بنى مارتين هايدغر فلسفته الوجودية على أساس العلم الظاهراتي عند هوسرل، وتمكن بعض الأشخاص أمثال: بول ريكور (Paul Ricoeur)، وغادامر من توضيح العلم الظاهراتي للهرمنيوتيك على أساسها[3]. وأمّا المشترك بين هؤلاء الباحثين كافّة؛ هو الاستفادة من المنهج الظاهراتي[4].

ويعتبر ويليام دلتاي (Wilhelm Dilthey) واحداً من الأشخاص الذين واجهوا أمثال استوارت ميل (John Stuart Mill)، والذين كانوا يعتبرون أنّ العلوم الإنسانية ذات نسق مادّي للعلوم الطبيعية والإثباتية، حيث طرح عليهم السؤال الآتي: هل المنهج الحاكم على العلوم الإنسانية هو نفسه المنهج الحاكم على العلوم التجريبية، أم إنّه يتمتّع باستقلال معرفي؟

(1) انظر: دائرة معارف علم الجمال، 1383هـ.ش، ص158.

(2) انظر: Crowell, Steven: Husserlian Phenomenology, From: A Companion to Phenomenology and Existentialism H Edited by Hubert L. Drefus H United State H Black P ell Publishing Ltd, 2006, p.23.

(3) برز بعد هوسرل مجموعة من الظاهراتيين؛ ومن أبرزهم: مايكل دوفران، ورومن اينفاردن، وموريتس غيفر، حيث يعتبر هؤلاء من أتباع الظاهراتية الكلاسيكية الهوسرلية. وأمّا الظاهراتيين غير الكلاسيكيين فقد انقسموا إلى: الوجوديين، والهرمنيوطيقيين، والحداثويين. وبرز بعض الأشخاص في هذه الاتّجاهات الأخيرة، أبرزهم: ماكس شلر الذي استعان بالظاهراتية لدراسة العواطف والشهور، ورومن اينفاردن في الفنّ والجمال، وكارل ياسبرس في علم النفس، وسارتر في مفهوم الحرّيّة والمسؤولية، ومرلوبونتي في بحث الإدراك. انظر: Crowell, p. 2-3.

(4) انظر: ليوتار، جان فرانسوا: المنهج الظاهراتي، ترجمة: عبد الكريم رشيد يان، طهران، نشر ني، 1384هـ.ش، ص12.

ورغم محاولات دلتاي التفكيك المنهجي بين العلوم الإنسانية والعلوم الطبيعية إلا أنّه كان متأثّراً، وإلى حدود بعيدة، بالأنموذج والمنهج الحاكم على العلوم التجريبية في العلوم الإنسانية[1]، ولكنّ هوسرل، تبعاً لدلتاي، في محاولته الإجابة على السؤال المطروح، تمكّن من عرض المنهج الظاهراتي؛ وذلك عند تحليل المنهج المعرفي للعلوم الإنسانية والعلوم الطبيعية. ويعتقد هوسرل أنّ معرفة الظاهرة الإنسانية، تتطلّب النفوذ إلى داخلها ومعرفة ماهيّتها؛ بحيث لا يمكن فهمها من خلال المنهج التحصّلي، وبالتالي اعتبارها ظاهرة تجريبية وفيزيائية. فقد كان يسعى نحو الأشياء معتمداً على عبارة «**نحو عين الأشياء**»، ويحاول الحصول على معرفة الموضوع البعيد في أيّ نوع من أنواع اليقين والإضافة. وبالتالي كان يعتقد بوجود تمايز بين العلوم الماهوية(Eidetic sciences) والعلوم التجريبية، وكان يعتبر أنّ المنهج الثاني هو الإثباتي والتجريبي، وأمّا المنهج الأوّل هو الشهود الماهوي(Eidetic intuition)؛ وهو أمر يقع وراء الأبعاد العلّيّة والتجريبية، حيث إنّ معرفة الموضوع تؤدّي إلى قوام عينية الشيء وتحقّقها.

فهناك رؤيتان وقراءتان لعالم الوجود من الناحية الفلسفية يُعبّر عنهما بـ: الرؤية الطبيعية(Natural attitude)، والرؤية الظاهراتية(Phenomenological attitude). والرؤية الطبيعية عبارة عن المنهج الذي اعتمدته الإثباتية العلمية في أوائل القرن العشرين. وبناءً على هذه الرؤية يعتبر العالم ذو وجود مستقلّ وموضوعي، وهو منفصل عن فاعل المعرفة، ويمكن إدراكه عن طريق التجربة التحصّلية/ الإثباتية فقط. فالفاعل والموضوع أمران مستقلان بعضهما عن البعض الآخر، بحيث لا يتوقّف وجود أحدهما على الآخر. وعالم الخارج هو في الواقع وعاء لوجود الإنسان والأشياء والموجودات الأخرى، بحيث إنّ وجود

(1) انظر: Gadamer, H Hans Georg: druth and D ethod, dranslated by Joel t einsheimer and Donald G. Marshall H London H sheed F ward, 1989, p. 6-9.

الإنسان أو عدمه لا يترك أيّ أثر على وجود هذا العالم الطبيعي. وأمّا في الرؤية الظاهراتية فالعالم عبارة عن شيء ظهر للفاعل، ولكنّ معرفته ليست منفصلة عن الفاعل، بحيث إذا لم أكن موجوداً (الذهن/ الفاعل) فإنّ العالم الخارجي (الموضوع/ العين) لا يكون له معنى، وبالتالي لن يظهر.

وفي الحقيقة، إنّ التفاتي(Intentionatity) إلى العالم الخارجي هو الذي يجعله ظاهراً(Phenomenon) لي، وعالم الخارج ليس موضوعاً له وجود مستقلّ مقابل الفاعل[1]. في هذا الأسلوب، لا يمكن الإلتفات إلى أيّ شيء سوى ماهية الموضوع نفسه المبحوث عنه؛ كالفنّ؛ وذلك كما يظهر في ما أمتلك من وعي، فإنّ الآخرون يركزّون معرفتهم ووصفهم على ذلك؛ بمقدار التجربة المباشرة التي تكونّت في وعيهم.

ويمكن الاستعانة بهذا المنهج في معرفة موضوع؛ كالفنّ؛ وذلك في مقابل التحويلية(Reductionism)، بحيث لا يمكن إيكال الموضوع إلى العوامل الخارجة عن المعرفة؛ كالظروف الاجتماعية، والتاريخية، والسياسية، والاقتصادية، والنفسية. بل ينبغي الإلتفات في المنهج الظاهراتي للفنّ إلى وصف ماهية الآثار الفنيّة وتوضيحها، كما تظهر لنا؛ فتكون بذلك متعلّقة بمعرفتنا، وذات اهتمام عندنا، ويصل المحقّق إلى المعرفة من خلال تجربة الشيء الخارجي في وعيه، وتعليق(Epoche) كلّ الأحكام التي تتعلّق بعالم الواقع، وبشكل مستقلّ عن المعرفة. في هذه الحالة، يرى نفسه مشاركاً لشبكة من الأفراد في معارفهم، فيحصل التشارك في الأذهان(Intersubjectivity)، والارتباط العاطفي(Empathy) بالآخرين في المعرفة[2]، وتتركّز معرفته بما ظهر له؛ فيصبح متعلّق

(1) انظر: Crowell, p. 69-72.

(2) انظر: خاتمي، محمود: المنهج الظاهراتي في الفنّ، طهران، المركز الثقافي الفنّي، 1387هـ.ش، ص55–58؛ ريخته كران، محمد رضا: المنهج الظاهراتي(الفنّ، الحداثة)، طهران، نشر طهران، 1382هـ.ش، ص98–108.

المعرفة؛ وذلك بدل معرفة العالم العيني والواقعي. ويحاول هذا المنهج توصيف الظواهر كما تُظْهِر أنفسها. وكّل شيء يظهر بالنحو نفسه الذي يكون عليه؛ يسمّى ظاهرة. والمقصود هو السماح للظواهر أن تظهر بشكل خالص ومن دون اختلاط... وينبغي الغفلة عن النظريات الغريبة عن نفس الأشياء، وبالتالي التغاضي عنها... فالمنهج الظاهراتي عبارة عن الجهود المبذولة للحصول على الواقعيات في جو خاصّ لا يخضع للتأويل[1].

وقد تحوّل مفهوم المنهج الظاهراتي بالتدريج؛ من كونه يعبّر عن المعرفة الحاصلة من دون واسطة، ليصبح عند المفكّرين عبارة عن علم المناهج، حيث كان لكلّ فريق توضيحه الخاصّ لما يريده، فتحوّل المنهج الظاهراتي المعرفي، وبالاستلهام من المنهج الظاهراتي الفلسفي، ليكون واحداً من أهمّ الطرق المؤثّرة في القرن العشرين؛ وذلك في كافّة مجالات العلوم الإنسانية والمعرفة البشرية، ومن جملة ذلك الدين[2]، والنقد الأدبي[3]، والفنّ، وعلم الجمال. ويعتبر هنري كوربن، وتوشي هيكو ايزوتسو(Toshihco izutsu)، وآن ماري شيمل؛ في مجال معرفة الإسلام، وجيمز ديكي(Jmes Dickie)، وإسماعيل الفاروقي، وهنري استيرلن(Henri sterlin)، وهنري كوربن؛ في مجال الفنّ الإسلامي، من أبرز الأشخاص الذين لجأوا إلى هذا المنهج في معرفة العلوم الإنسانية وأنواع الفنّ الإسلامي على اختلافه.

ثانياً: منهج الحتمية التاريخية:

تعتبر الحتمية التاريخية أو أصالة التاريخ، واحدة من الأساليب المعتمدة في معرفة عالم الخارج والظواهر، حيث طُرِحَت هذه الرؤية من

(1) انظر: كوروز، موري: فلسفة هايدغر، ترجمة: محمود نوالي، طهران، انتشارات حكمت، 1378هـ.ش، ص25-26.

(2) من أبرز أتباع هذا المنهج في معرفة الأديان: ماكس شلر، وفان درليو، وينينيان، واسمارت، وميرتشا الياردە ورودلف أتو.

(3) من جملة الذين استعانوا بهذا المنهج في الأدب والنقد الأدبي: جورج بوله، وفاستون باشلار، وجان روسه.

خلال بعض فلاسفة التاريخ. وهي تعتمد على تحرّر الإنسان من إدراك العالم على أساس الحقائق اللازمانية والمطلقة، وتتلخّص في القراءة والفهم التالي: إنّ كافّة الظواهر الاجتماعية والثقافية، هي ظواهر تاريخية متعيّنة؛ بناءً على عصرها، ومرتبطة بمجموعة العناصر الاجتماعية والثقافية للعصر نفسه. فالفنّان محصور ومحدود بشكل دائم بالظروف التاريخية الخاصّة، بحيث لا يمكنه تجاوز حدود عصره وزمانه[1]. ويعتقد أصحاب الحتمية التاريخية أنّ تكامل الإنسان وتحوّله التدريجي لا يعتمد على أصول ثابتة تعود إلى ما وراء التاريخ، بل كافّة الظواهر تعتمد على علل نابعة من الظروف الاجتماعية – التاريخية.

إنّ كلّ أثر وسلوك هو نتيجة المرحلة والشروط الاجتماعية الحاكمة على مجتمع خاصّ، بحيث تتشكّل هوية الإنسان في خضم ذلك. والحقيقة أنّ كلّ شخص وأثر هو تابع لزمانه وتاريخه. ويعتبر الفلاسفة المثاليون الألمان، أمثال: هردر (Johann Gottfried von Herder) أو هيغل من المؤثّرين بشكل كبير في الحتمية التاريخية. وقد تحدّث هيغل عن روح الزمان أو الروح الوطنية، واعتبر أنّ كل عقيدة مهما كانت عميقة لا يمكنها أن تتجاوز إطار زمان وجودها[2] وعصرها. وبناءً على أسلوب الحتمية التاريخية يجري تحليل الظاهرة؛ من حيث الزمان والمكان الخاصّين، وباعتبارها حدثاً وقع في برهة من التاريخ. وأمّا فهم الباحث وحتى علائق الفنّان وسلائقه أو صوره الخيالية، كلّها تقع تحت تأثير الظروف الخاصّة للزمان الذي يعيش فيه، أو العناصر والعوامل والظروف السابقة عليه. فالمهد التاريخي هو الذي يحدّد هوية الأثر الفنّي.

إنّ نظرة سريعة إلى كتب تاريخ الفنّ التي عُنِيَت بوصف الآثار الفنّية

(1) انظر: هاوزر، آرنولد: فلسفة تاريخ الفنّ، ترجمة: محمد تقي فرامرزي، ط3، طهران، انتشارات نكَاه، 1382هـ.ش، ص 149.

(2) انظر: Hegel, H Georg. t. F: Philosophy of History H Translated by J. Sibree H Canada H Batoche Books, 2001, p. 95-96.

تكشف عن أنّها كانت تبدأ، وقبل أيّ شيء، بتوضيح السِيَر، وشرح أوضاع العصر، وظروف وجود الأثر الفنّي، والأمور الأخرى ذات العلاقة بالمرحلة التاريخية، وهذا يشير إلى أنّ هذه الكتب قد دُوِّنت بناءً على الرؤية التاريخية.

وبالعودة إلى مؤرّخي الفنّ الإسلامي سنجد أنّ بعض الأشخاص، أمثال: آندره غدار، وآلك غرابار، وتري آلن، وبعض المؤرّخين الآخرين ممّن اشتغلوا بهذا الأمر، قد نظّروا للفنّ الإسلامي من خلال الحتمية التاريخية، حيث سنجد أنّهم تتبّعوا الفنّ الإسلامي من خلال دراسة الظروف والجذور والأمور الممهِّدة لتحقّق الفنّ الإسلامي، فكانت رؤيتهم تاريخية، وفتّشوا عن الأسلوب والشكل والقوالب الفنّية الإسلامية في الحضارات الأخرى، ولم يلجأوا مطلقاً إلى دراسة ذلك من خلال الغوص داخل المؤلّفات الأساسية للحضارة الإسلامية، تلك المؤلّفات التي لم تدفع الفنّان الإسلامي في يوم من الأيام وأثناء ممارسة الرسم إلى أن لا يتعاطى البرهان، أو أن يتوجّه نحو الموسيقى المنحرفة عند اشتغاله بالعزف. وأدّت الغفلة عن ذلك إلى عدم قدرتهم على إرجاع القصر والبستان في الفنّ الإسلامي على أنّهما قد وُجِدَا بالاستلهام من الفردوس وجنّة النعيم، بل كانوا ينظرون إلى هذه الأمور على أنّها تعبير عن أمور دنيوية أرضية، وأحاطوها بأفكار لهْويّة وأهوائية، وسلخوها عن تلك المفاهيم المتعالية والاستعلائية العرفانية التي كان يوضّحها الشعراء بلسان الغزل.

من الناحية التاريخية، يمكن القول: إنّ الفنّ الإسلامي وقع تحت تأثير عناصر بيزنطية وإيرانية ورومية، ولكن بالرجوع إلى المؤلّفات والأصول الدينية؛ فإنّ هؤلاء المفكّرين لا ينتبهون إلى أنّها نماذج وقوالب جديدة لفنّ.

ثالثاً: المقارنة بين منهجي الحتمية التاريخية والظاهراتية:

لا مانع من الاستعانة بمناهج مختلفة لدراسة الفنّ الإسلامي، ولكنّ هذه المناهج قد تقدّم تفسيرات وتوضيحات للفنّ متباينة في ما بينها، فالظاهراتية المعرفية هي دراسة الفنّ من خلال منهج ما وراء التاريخية، وقد اعتمد عليه أصحاب النزعة العرفانية في الفنّ الإسلامي؛ فقدّموا للفنّ الإسلامي تحليلاً عرفانياً حكمياً. طبعاً، هناك منهج آخر في دراسة الفنّ الإسلامي وهو الحتمية التاريخية أو أصالة التاريخ في الفنّ الإسلامي الذي استعان به بعض مؤرّخي الفنّ، وقد صَوّر هؤلاء الفنّ على أنّه أمر تاريخي يدرسون من خلاله زمان الحصول، والظروف السابقة واللاحقة؛ حيث قدّموا تحليلاً دنيوياً وغير عرفاني للفنّ[1].

ويعمد المنهج الظاهراتي خلافاً للحتمية التاريخية، وقبل دراسة الظروف التاريخية وشروط وجود الظاهرة، على إلقاء نظرة توصيفية وظاهراتية عليها؛ حيث يتطلّع إلى ماهية الظاهرة وعناصرها ومؤلّفاتها، بعيداً عن البعد التاريخي؛ وذلك بناءً على حصولها في وعينا. وبعبارة أخرى: يتمّ دراسة الظاهرة في هذا المنهج بعيداً عن الزمان والمكان، لا بل التاريخ الأنفسي، ويهتمّ ببيان هيكلية الظاهرة وآلياتها قبل جذورها التاريخية، وقبل دراسة صدقها وكذبها في التاريخ المخطوط. وفي الحقيقة: إنّه يتمّ تعليق كلّ الأحكام التي تتناول الوجود غير الظاهراتي للأشياء، فتكون هذه الرؤية واقعة في مقابل الرؤية الطبيعية والإثباتية التي تبحث عن حقائق الأشياء في العالم الخارجي، وبعيداً عن المعرفة الفردية، لا بل تبحث عنه في الوثائق الشخصية.

(1) يعتبر غاستون بشلار، وجورج بوله، وجان روسه، وجان بيير ريتشارد من جملة الأشخاص الذين اعتمدوا رؤية نقدية للأسلوب التحصّلي في النقد الأدبي، وأوضحوا نواقص هذا المنهج (انظر: ضيمران، محمد: الأفكار الفلسفية في نهاية الألفية الثانية، طهران، انتشارات هرمس، 1380هـ.ش، ص 87؛ خطاط، نسرين: «النقد المضموني والرواية المسقبلية الحالية من ريتشارد إلى ميشال فوكو»، مجلة «فرهنكستان هنر» التحقيقية، العدد8، 1387هـ.ش، ص101–105.

إذا عمدنا - بناءً على منهج الحتمية التاريخية - إلى فصل الأثر الفنّي عن الارتباط التاريخي، وعن علاقته بالعناصر التاريخية الأخرى؛ فلا يمكن إدراكه، ولا تتعلّق المعرفة به؛ لأنّ الدوافع والاهتمامات التي تؤدّي إلى وجود آثار فنّية لم تكن لتقبل الوجود في مواقع وظروف أخرى لا موضوعية لها. لذلك، يجب دراسة الأثر الفنّي، في مسيرته التاريخية، وبشكل تحصّلي. وهنا، نحن بحاجة لمعرفة المسير التاريخي، والاقتصادي، والبيئي، والظروف المحيطة بذلك. أمّا في المنهج الظاهراتي فهناك مفاهيم وحقائق أكثر تعالياً من الظروف الزمانية والمكانية، فقد يكون الأثر الفنّي ذا مضمون وعمق أرفع من الزمان والمكان الخاصّين، فيكون متعالياً على الموقع الخاصّ، والجغرافيا، والشروط الأقليمية، بحيث يكتسب صورة المفهوم الاستعلائي والمتعالي. وعند ذلك يمكن اعتباره حقيقةً خالدة، وأبدية، وأزلية، صادقة على كافّة الأعصار.

وفي المنهج الظاهراتي يطوى الزمان ويتّم النظر إلى حقيقة الظاهرة الأساسية، فتظهر الحقائق المتعالية في المشتركات الداخلية للأديان، حيث يحصل الجوهر الواحد، وعندها يمكن المقارنة بين أفكار الحكماء والفلاسفة على ضوء صورة ما وراء التاريخ. وهذا الأمر غير ممكن في الحتمية التاريخية، حيث يرتبط كلّ شيء بالمحدوديات الإلزامية.

ويعتقد القائلون بالمنهج الظاهراتي أنّه في دراسة معرفة الأثر الفنّي يجب الذهاب بعيداً عن المجالات التاريخية، والسياسية، والاجتماعية، لا بل يجب تجربة ذلك بشكل حضوري، ومن دون واسطة، ويجب أن يصل إلى باطن وعمق تشكّل ذاك الأثر. أمّا أصحاب الحتمية التاريخية فيعتقدون بضرورة دراسة الأثر الفنّي في إطار المحدوديات والضرورات والارتباط بمرحلة خاصّة.

وفي الحقيقة، لو اعتبرنا الفيلسوف تابعاً لزمانه، فقد جعلناه مغلوباً ومقسوراً، بينما يسعى الفيلسوف - وبشكل دائم - لدراسة الحقائق

المتعالية على الزمان وعلى عالم الوطن[1]. حيث يصبح التاريخ في هذه الرؤية داخل الفيلسوف، وليس من الصحيح أن يكون الفيلسوف في التاريخ. ومن خلال هذه الرؤية يمكن المقارنة بين الحقائق والحكمة الخالدة للأديان أو الفلاسفة، وذلك خلافاً للمنهج التاريخي الذي تُسْتَدعى فيه ظروف المجتمع، والتاريخ، والجغرافيا، والبيئة، وكلّها أمور تؤدّي إلى الانفصال، والتفكّك، والتباعد بين الأديان والأفكار والأفراد.

بناءً على ما تقدّم يمكن القول: إنّ تلك المجموعة من المحقّقين في الفنّ الإسلامي والباحثين في الإسلام الذين اعتمدوا المنهج الظاهراتي، قد وقعوا تحت تأثير المنهج الظاهراتي الحديث والرواية الهوسرلية؛ لأنّ نقطة البداية في المنهج الظاهراتي الحديث، هي دراسة الأفكار أو الآثار الفنّية وتحليلها بمنهج ما وراء التاريخ، ومن دون الاعتناء بمقولة الزمان. وهنا يتمّ دراسة الظواهر الدينية أو الفنّية ووصفها بشكل مجرّد عن الأرضية الثقافية والاجتماعية، وبعيداً عن التاريخ والزمان، ويمكن التعرّف بدّقة على عناصر الظاهرة الأساسية ومؤلّفاتها، من خلال ظهورها في وعي الفاعل[2].

رابعاً: الفرق بين النظرتين: منهج الحتمية التاريخية والمنهج التاريخي:

في البداية، ينبغي الإشارة إلى أنّ المنهج الظاهراتي هو الذي يقابل الحتمية التاريخية وليس المنهج التاريخي، حيث تختلف الحتمية التاريخية عن المنهج التاريخي. ورفض الحتمية التاريخية لا يستلزم رفض المنهج التاريخي وعدم الاهتمام به، حيث نجد من يخالف الحتمية التاريخية، إلا أنّه يأخذ الأبحاث التاريخية بعين الاعتبار. وقد عمل أصحاب المنهج

(1) انظر: كوربن، هنري: الفلسفة الإيرانية والفلسفة المقارنة، ترجمة: جواد الطباطبائي، طهران، انتشارات طوس، 1369هـ.ش، ص29.

(2) انظر: خاتمي، المنهج الظاهراتي في الفنّ، م.س، ص65.

الظاهراتي على نقد منهج الحتمية التاريخية، فهم يعتقدون أنّه عند دراسة موضوع ما يمكن الاستعانة بالمنهج الظاهراتي المقابل للحتمية التاريخية، كما يمكن الاستفادة من المنهج التاريخي[1].

والحقيقة: إنّ نقد منهج الحتمية التاريخية لا يعني الغفلة عن الدراسات التاريخية، بل المقصود من ذلك مخالفة كلّ نوع من أنواع التحويلية التاريخية أو أصالة التاريخ؛ بمعنى أنّه في دراسة موضوع؛ كالفنّ، ينبغي تحويل ذلك واعتباره أمراً صادراً عن التاريخ، والسياسة، والاجتماع، والاقتصاد، وعلم النفس... بشكل صرف. ويعتقد هؤلاء أنّ البشر بحاجة عند دراسة ظاهرة ما وتوضيحها إلى التقويم التاريخي. فلا يمكن الغفلة عن المعرفة والإدراك التاريخي العميق، لا بل إنّ المجتمع المتغافل عن المعرفة والإدراك التاريخي العميق، هو مجتمع فاقد للذاكرة[2].

ومن هنا، يرى منتقدوا الحتمية التاريخية أنّ المنهج التاريخي عبارة عن نصف الجهود المبذولة، حيث يجب أن يكون إلى جانبها النصف الآخر؛ وهو عبارة عن العناصر الداخلية غير الزمانية. فهم مهتمّون بالتاريخ وبالنتائج التي تترتّب عليه. وقد عمد كارل بوبر(Karl R popper)- على سبيل المثال - إلى نقد فكر هيغل وماركس، وحاول التمييز بين اصطلاحين: الحتمية التاريخية (Historicism) والمنهج التاريخي، (Historism) فعارض التفسير الهيغلي للتاريخ، وذَكَّر باصطلاح الحتمية التاريخية التي اعتمد عليها هيغل وليس المنهج التاريخي[3].

ويحاول العلماء الظاهراتيون الحداثويون الإبقاء على البحث التاريخي

(1) على الرغم من استعانة هنري كوربن بالمنهج الظاهراتي، فقد اعتبر أنّ الاستفادة من التاريخ يجب أن تكون مجزّأة، وأنّ المنهج التاريخي لا يناقض المنهج الظاهراتي، حيث يمكن الاستفادة من المنهجين في دراسة الموضوع. وهو يرى أنّ المنهج الظاهراتي يناقض الحتمية التاريخية.

(2) يقول هنري كوربن عن المنهج التاريخي: «المتيقّن أنّ المقصود ليس الغفلة عن الدراسات التاريخية، فالبشرية الغافلة عن معرفة تاريخها وإدراكه، فاقدة للذكريات، وستكون في موقع البشرية التي فقدت ذاكرتها»(كوربن، الفلسفة الإيرانية والفلسفة المقارنة، م.س، ص28-29.

(3) انظر: بوبر، 1366هـ.ش، ج3، ص731-732؛ استنفورد، مايكل: مدخل إلى التحقيق التاريخي، ترجمة: مسعود صادقي، طهران، انتشارات سمت، 1384هـ.ش، ص404.

عند اللجوء إلى المنهج الظاهراتي، إلا أنّهم لا يصدرون الأحكام فيه لا نفياً ولا إثباتاً. فالظاهراتيين؛ أصحاب النزعة الهرمنيوتيكية، وخلافاً للظاهراتيين الحداثويين - بالأخصّ عند هوسرل -، يخرجون المنهج الظاهراتي من محدوديات المعرفة الداخلية، ويهتمون بالفهم الهرمنيوتيكي للتاريخ. وبناءً على فهم هايدغر، إنّ كلّ فهم يتضمّن فهماً قبلياً، بحيث لا يمكن الوقوف على بداية لفهم الإنسان. ومن هنا، يعتبر الإدراك التاريخي - خلافاً للحتمية التاريخية التي تعتبر التاريخ شرطاً حتمياً لتحقّق الأثر - شرط فهم الأثر وتفسيره، ومن خلاله يمكن الوصول إلى فهم صحيح للذات، وللعالم، والأمور المرتبطة بهما[1]. ولا يمكن الحديث عن معرفة ظاهرة ما وفهمها بعيداً عن واقعها التاريخي. والحقيقة: إنّنا نتمكّن من امتلاك تأويل للنصّ في الحاضر بناءً على معرفتنا بالماضي. وفي التأويل يتمّ العمل على إزالة الفارق بين النصّ والحال. وهنا ينبغي طلب المساعدة من المعرفة التاريخية؛ فالبناء التاريخي في الفهم يتضمّن أهمّيّة العامل الذي جرت الغفلة عنه لمدّة طويلة في علم الهرمنيوطيقا التاريخي والأدبي، وذاك العامل عبارة عن الإطلاق؛ أي أن يكون التأويل مرتبطاً بمعنى النصّ في الحاضر. ويزول الفارق بين النصّ وواقعه الحاضر، أو أفق الأثر، والأفق الحاضر وفهم الفنّ الذي يقدّمه النصّ؛ بحسب اللحظة الحالية. ويعتبر غادامر أنّ كلّ نصّ وأثر هو متعلّق بالشخص صاحب الحيثية التاريخية، وعلى المفسّر أن يعيد ذاك العالم الذي وُجِدَ فيه الأثر؛ إذا أراد الوصول إلى مرحلة فهمه.

ومن هنا، يتمكّن المفسّر، ومن خلال الأسئلة وعلى أساس الفرضيات القبلية وتوقّعاته والمزج بين أفقه وبين أفق واجد الأثر، أن يقرّبه إلى زمانه، وإلى فهمه؛ فتظهر له تلك الظاهرة التاريخية.

(1) انظر: هايدغر، مارتين: بداية العمل الفنّي، ترجمة: ضياء شهابي، طهران، انتشارات هرمس، 1379هـ.ش، ص181-185.

طبعاً، يبدو – كما يعتقد الظاهراتيون في نقدهم للحتمية التاريخية –، أنّهم يتعاملون مع الموضوع في الحيّز التاريخي والسياسي والاجتماعي، ولا يمكنهم تجربة ذلك بشكل حضوري في داخلهم من دون واسطة. ولعلّ من جملة الانتقادات الموجّهة للمنهج الظاهراتي: أنّه منهج يقع ما وراء التجربة المباشرة، ويعتمد على الوعي بالموضوع، ولا يعير أيّ اهتمام للأبحاث التاريخية والتحصّلية ودراسة الصدق والكذب في هذه المجالات. وعليه، لا يمكن تقديم إجابات على هذه الأسئلة في المنهج الظاهراتي، لا بل يكون البحث عنها دائماً في الحاشية.

خامساً: التحليل الظاهراتي للفنّ الإسلامي:

عند دراسة الرؤية الظاهراتية للفنّ الإسلامي؛ فإنّه يتمّ تعليق كلّ ما له ارتباط بالوجود الخارجي، ومن جملة ذلك: الجذور التاريخية، والأسباب والظروف والأرضيات المساهمة في تحقيق الأمر. وبدل دراسة الواقع العيني والخارجي للشيء، يُكْتَفى بتحليل عناصر الظاهرة وتقويمها؛ تلك التي تتعلّق بوعينا؛ فتتحصّل لدينا مجموعة من العناصر التي تشكّل ماهية الظاهرة؛ وهي عناصر تقع في ما وراء التاريخي. وفي معرفة الظاهرة لا بدّ من معرفة العناصر الداخلية والباطنية لها، حيث تصبح معرفتها أمراً ضرورياً وممكناً. ومن هذا المنطق تصبح الدراسة الإثباتية للعينيّة والوجود الخارجي للفنّ الإسلامي. ومن جملة ذلك: دراسة الأسباب التاريخية لتحقّق الظاهرة، خارجة عن دائرة معرفتنا؛ لأنّ الدراسة التحصّلية والإثباتية للعيّنية الخارجية، هي نوع من الإلفات إلى وجود تلك الظاهرة، ذاك الوجود الذي تمّ تعليق الحكم فيه، كما أشير إلى ذلك. والتعليق الظاهراتي أمر ضروري لحذف كلّ أنواع الفرضيات القبلية في المنهج الظاهراتي للفنّ الإسلامي.

بناءً على ما تقدّم، ينصرف الاهتمام عن البحث في الجذور التاريخية

المؤثّرة للفنون الموجودة في الحضارات الأخرى، كالبيزنطية، والرومانية، والساسانية، ومدى تأثيرها على وجود الفنّ الإسلامي، وكذلك البحث عن النسبة الموجودة بين الفنّ السابق على الإسلام والفنّ اللاحق للإسلام، وكذلك الكثير من الأسئلة المطروحة في المسائل الأساسية لهذه الرسالة، حيث لا دخالة لكلّ هذه الأمور في دراسة ماهية الفنّ الإسلامي. والسبب في ذلك: أنّ الأصيل والأساس في المنهج الظاهراتي للفنّ، هو دراسة المضمون وهيكل الفنّ وارتباط الظواهر الفنّية بعضها مع البعض الآخر. ومن هنا، فالمنهج الظاهراتي للفنّ، هو أمر يختلف عن تاريخ الفنّ. ومعرفة ماهية الفنّ الإسلامي لا تتعلّق بتاريخ الفنّ الإسلامي. مثال ذلك: إذا نظرنا نظرة ظاهراتية إلى الفنّ المعماري في مسجد أو في كنيسة، فإنّ الذي يلفت انتباهنا، والذي يكون محلّ اهتمامنا، هو العناصر والمؤلّفات التي ظهرت لنا، وهذه العناصر هي التي تشكّل معرفتنا بتلك الظاهرة، ويمكن الوصول إلى عينيّة تلك الظاهرة من بين الموجود في الحضارات من خلال إيجاد نوع من التوحّد والتشارك الذهني في خصوص الفنّ المعماري. وهكذا يكون الأمر في ما يتعلّق بالفنون الموجودة في الحضارات القديمة، أمثال: فنّ نحت المجسّمات، والرسم، والموسيقى، وأمثال ذلك[1].

وفي معرفة الفنّ الإسلامي من وجهة نظر المنهج الظاهراتي يمكن الوصول إلى مستويات عميقة ومفاهيم محورية وأساسية في الآثار الفنّية؛ تكون ماهيّتها أعلى من الإقليم والبيئة، وغير متعلّقة بزمان خاصّ، وهي عناصر توضّح النسبة الموجودة بين الدين والفنّ في الثقافة الإسلامية[2].

(1) من جملة الآثار التي تناولت الفنّ المعماري في الغرب من خلال المنهج الظاهراتي، يوجد أثران للمفكّر كريستيان بزبرغ:
1-DeaningofesternArchitecture,ChristianEorbergSchulz,Preager,newYork,1975.
2 -The Concept of Dwelling on the P ay to Figurative Architecture, Christian Norberg Schuly, Riyyoli Internaional Publications, New York, 1984.

(2) انظر: شيمل، آن ماري: توضيح الآيات الإلهية: رؤية ظاهراتية إلى الإسلام، ترجمة: عبد الرحيم كواهي، طهران، مكتب نشر الثقافة الإسلامية، 1376هـ.ش، ص36.

ويعتقد المحقّقون عند تقديمهم رؤية ما وراء التاريخ للفنّ الإسلامي، أنّه يعتمد على حقائق عرفانية ألوهية، تتجاوز الزمان والمكان، أو هي أزليّة وأبديّة، بحيث تصدق هذه الأفكار في جميع مجالات الحضارة والثقافة، وفي كافّة المراحل. وهم يرون - أيضاً - أنّ الإسلام يحمل مؤلّفات تفوق روح العصر، وهي بعيدة عن الأركان التاريخية للمراحل العباسية، والأيلخانية، والصوفية، أو العصر الحديث، وتؤدّي إلى وجود روحية خاصّة في الفنّان، بحيث لا ينبغي جعل هذه العناصر الفكرية مرتبطة ومحدودة بالظروف التاريخية وسياسة الحكومة أو دوافع الحاكم.

ويسعى المحقّق في الآثار الفنّية الإسلامية؛ بالاعتماد على المنهج الظاهراتي، ومن خلال حركة التوحّد والانسجام إلى دراسة المسائل التالية: هل الفنّ الإسلامي طبيعي أم أنّه انتزاعي؟(Deformation) وهل هو ذو معنى رمزي مقتبس من الأهداف والرؤى الأساسية للفكر الإسلامي، بحيث يكون بعيداً عن الطبيعة والتقليد للواقع؟

إنّ نقطة البداية في المنهج الظاهراتي المعرفي، دراسة الأثر الفنّي وتحليله بأسلوب ما وراء التاريخ، ومن دون الاهتمام بمقولة الزمان، فتكوّن الظواهر الفنّية مجرّدة عن الأرضية الثقافية والاجتماعية والتاريخية. وعند ذلك يجب البحث عن الفوارق بين الفنون الموجودة في الحضارات، في أمور لها علاقة بمؤلّفاتها الداخلية... تلك الأمور ذات الوجود المنسجم التي تدفع العَالِم الظاهراتي إلى فهم باطنها.

من جهة أخرى، يذعن بعض مؤرّخي الفنّ، بوجود عناصر خارجة عن الزمان والمكان في الفنّ الإسلامي، ويعتقد هؤلاء أنّ الفنّان المسلم يلتفت إلى الأفكار والعقائد الخالدة والمفاهيم الأزلية المعرّاة عن الزمان، والمرتبطة بالفكر الإسلامي؛ فيعتقد آرتور بوب (Arthur upham pope) - على سبيل المثال -، أنّ الفنّان المسلم يسعى في إيجاده للأثر الفنّي نحو الأساليب المنفصلة عن قيدي الزمان والمكان، والبعيدة عن

الزوال: «**إنّ ذوقهم [المسلمون] في إظهار الأشكال، يكمن في أنّهم يطلبون ذاك الأسلوب المتحرّر من قيدي الزمان والمكان، والذي لا يمتلك طعم الفناء، بل يميل نحو الخلود والبقاء**»[1]. ويعتقد جيمز ديكي(James Dickie) في توضيحه للقبّة والحديقة والنقوش التزيينيّة، بوجود عناصر رمزية وتمثيلية فيها؛ فالقبة رمز للفلك، والحديقة تمثيل للفردوس، والنقوش ترمز إلى أشجار الجنّة[2].

ويعتقد هؤلاء المحقّقون، أنّ الفنّ الإسلامي يختلف عن القوالب الحديثة، بل يبتني على الثقافة الشرقية القديمة، وهو متأثّر بالماهية الروحانية التي تتجاوز التاريخ، حيث يختلف هذا الفنّ عنه في مرحلة النهضة الأوروبية[3].

ومن وجهة نظر العالم الظاهراتي، فإنّ المحقّق يعمل على دراسة الآثار الفنّية الإسلامية اعتماداً على المنهج الظاهراتي، ويهتمّ بالظواهر كما تظهر في وعينا وكما تبدو لنا. ومن هذه الجهة يختلف هذا المنهج عن منهج الحتمية التاريخية عند كامبريج الذي يقول: طالعت ثلاثة مائة أثرٍ فنيٍ ولم أجد أيّ عنصر خاصّ له علاقة بالإسلام، والفنّ الإسلامي لم يكن في يوم من الأيام فنّاً أصيلاً، بل هو فنّ انتزاعي، مشوَّه (Deformation)، ذو معنى رمزي، ومقتبس من الأهداف والرؤى الإسلامية التي وُجِدَت في المراحل الوسطى، بحيث لم يتحرّك نحو المثالية ونحو تقليد الواقع.

سادساً: الرؤية الظاهراتية الهرمنيوطيقية للفنّ الإسلامي:

يستفاد - عادة - في صدد توضيح عبارة أو أثر فنّي في الدراسات

(1) بوب، آرتور: عظماء الفنّ في إيران، ترجمة: برويز ناتل خانلرى، طهران، الانتشارات العلمية والثقافية، 1380هـ.ش، ص4.

(2) Dickie, james: From Architecture of the Islamic t orld, Edited by D ichell, George H London H Thames F Hudson, 1978, p34.

(3) انظر: نجيب أوغلو، كلرد: الهندسة التزيينية في الفنّ المعماري الإسلامي، ترجمة: مهرداد قيومي بيدهندي، طهران، نشر روزنه، 1379هـ.ش، ص104.

اللغويّة من منهجين؛ هما: السيمانتيك (Semantic) والهرمنيوطيق. ويتمحور منهج السيمانتيك حول تفسير الدلالة اللفظية، والاصطلاحية والهيكل النحوي للعبارة أو الأثر الفنّي وتوضيحهما، أمّا في الهرمنيوطيق فيكون الذهاب بعيداً عن المفهوم الظاهري للعبارة أو الأثر الفنّي، بل تتمحور الجهود حول مدلول الألفاظ وحقيقتها والجوانب الخفيّة فيها.

وعلى هذا الأساس، فالمنهج الهرمنيوطيقي يقودنا نحو المؤلّفات؛ كالعلامات - مثلاً -، والإشارات، ونحو المفسِّر والمخاطَب، وينقلنا إلى العالم الذي يعيش فيه الشخص. لذلك فإنّ فهم أيّ أثر يعود للعلوم الإنسانية، فهو يحتاج إلى تفسير (Interpretation)، ولا يمكن الاكتفاء في ذلك بالتبيين (Explicaton)، كما هو الحال في العلوم الطبيعية.

ويمكن في التفسير الهرمنيوطيقي للنصّ الكشف عن حجاب النصّ ومضمونه، وبالتالي الوصول إلى المفاهيم والمعاني التي تشكّل عناصره الداخلية، وتقديم تفسير عميق للموضوع، بحيث لا يمكن الوصول لهذه الحقائق عن طريق المفاهيم والمعاني التي تتكوَّن من خلال الظاهر، فالهرمنيوطيق يتجاوز الدلالة السطحية والظاهرية. فما يمكن الوصول إليه من خلال هذا المنهج لا يمكن الوصول إليه من خلال تعريف الألفاظ وشرح الكلمات، بل يجب فسح المجال للكلمة أو للأثر الفنّي لإظهار مدلوله ومسمّاه. وهذا يعني معرفة الظاهرة بواسطة نفسها، حيث تظهر بنفسها لنا. وهذا نوع من المنهج الظاهراتي الذي يعتقد به العلماء أصحاب النزعة الهرمنيوطيقيّة.

أمّا القائلون بالهرمنيوطيق، فيسعى البعض منهم إلى كشف المعنى الأساس للنصّ أو الأثر الفنّي، ويعتبرون أنّ المعنى الموجود في النصّ قطعي، ولكنّ البعض ممَّن لا زالوا ملتزمين بهذا المنهج يعملون على تأويل النصّ وتوضيح حركة الفهم، ويعتبرون أنّ المعنى يعود إلى القارئ. كما أنّ البعض منهم يعتقد بضرورة العودة إلى نيّة المؤلّف وقصده، حيث

يكون الهدف من التفسير الهرمنيوطيقي؛ توضيح مراد المؤلّف، مع العلم أنّ البعض من أصحاب هذا الاتّجاه يعتقدون بموت المؤلّف، حيث يجري البحث عن المعاني الباطنة للنصّ سواء أراد المؤلف تلك المعاني أم لم يُردها. والمهمّ هو المعاني والمفاهيم الموجودة في النصّ حتى لو وجدت حديثاً في ذهن المؤلّف والمسؤول.

بناءً على هذه الرؤية، فإنّ معنى النصّ مرتبط بالقارئ وبالبشر، فلا معنى نهائي في النصّ، بل هناك معانٍ كثيرة تظهر في كلّ وقت بشكل معيّن. والقارئ هو الذي يعيّن هذا المعنى، وهو الذي يوضّح الأوجه المحتملة له. وهذا يعني أنّ المعنى سَيَّال بشكل دائم يتمّ اكتشافه وإبداعه من خلال اختلاف الأفهام. ومن هنا، يصبح النصّ أكثر أهمّيّة من المؤلّف؛ وذلك خلافاً للرأي الأوّل الذي يعطي الأهمّيّة لمراد المؤلّف والإفصاح عن ذلك.

وحاول بعض علماء الهرمنيوطيقا، أمثال: هايدغر وغادامر إعادة النظر في المنهج الظاهراتي الهوسرلي في مجال معرفة عالم الفرد؛ فكان هايدغر غير راضٍ عن قرار هوسرل إرجاع كافّة الظواهر إلى الوعي الإنساني؛ أي فاعلية الذهن الاستعلائي. ويعتقد هايدغر أنّ لكلّ إنسان «**عالم**» يشكّل أساس فهمه، ويقصد من ذلك خلافاً للبيئة المحيطة والعالم العيني، فهو عالم متعلّق بالشخص، قد جذبه ذاك العالم إليه وأحاط به، فأصبح الشخص مستغرقاً فيه، حتى أنّ الإنسان ينظر من خلاله، فهو عالم قريب جدّاً، حتى أنّه لا يمكن لمحه بالعين، وهو حاضر ومخفي دائماً يهرب من كلّ محاولات إدراكه، ومن كونه متعلّقاً بالإدراك. ويرى هايدغر أنّ بعض الأمور، أمثال: الأدب، والشعر، والآثار الفنّية هي المنشأ لظهور العالم الذي يعيش فيه الفرد، وهي التي تشكّل الأرضية المناسبة لمعرفة ذاك العالم، والحصول على تجربة مباشرة لخالق الأثر الفنّي لا واسطة فيها. ويتجلّى في كلّ أثر عالم، وتظهر حقيقة. فالأثر الفنّي من جهة يضفي الوجود على الفنّان، ومن جهة أخرى يضفي الفنّان الوجود

على الأثر الفنّي، حيث إنّ الأثر الفنّي من وجهة نظر المنهج الظاهراتي الهرمنيوطيقي، هو ساحة يمكن فيها ظهور العالم وعالم الفرد وتجلّيهما. هذا من جهة. ومن جهة أخرى يتّسع فيها فهمنا لعالم الفنّان، فيفتح أمامنا أفقاً جديداً، حيث يظهر في الأثر الفنّي عالم مرتبط بعالمنا. ويعتقد هايدغر أنّ حقيقة الشيء، ليست أمراً آنيّاً يمكن إدراكه بواسطة الحسّ، لذلك لا يمكن الاقتراب من حقيقته، بل يجب العمل للاقتراب من العالم الباطني للفنّان وأفق رؤاه[1].

ويعتبر هنري كوربن واحداً من العلماء الذين استخدموا المنهج الهرمنيوطيقي في تحليل الفنّ الإسلامي، حيث قدّم قراءات للآثار الإسلامية، وأوضح أنّنا بحاجة إلى الفهم الهرمنيوطيقي؛ وذلك بسبب قدسية الكتاب المقدّس ومركزيّته في الأديان، وهي حقيقة أكثر تعالٍ ممّا يحصل من فهم في الأبعاد التاريخية. والهرمنيوطيقا هي الوحيدة القادرة على كشف المعنى الباطن في النصوص الدينية بعد تجاوز العبارات الظاهرية: «**الهرمنيوطيقا الفلسفية في الأساس عبارة عن مفتاح يكشف المعنى الخفي (عين المفهوم الباطني من حيث الأصول) من خلال تجاوز العبارات الظاهرية. وما قمت به هو توسيع استعمال هذا الهرمنيوتيك إلى مجالات جديدة وواسعة في العرفان الإسلامي الشيعي، وبعد ذلك إلى العرفان المسيحي، والعرفان اليهودي؛ حيث يشتركان مع الأوّل في الحدود**»[2].

ويعتبر كوربن من أوائل الشخصيات التي نظرت إلى الإسلام والشيعة من خلال رؤية هرمونيوطيقيّة، حيث اعتبر أنّ هايدغر والسهروردي كانا مؤثّرين في هذا المجال.[3] ويعتقد كوربن بوجود شبه بين المنهج

(1) انظر: هايدغر، بداية العمل الفنّي، م.س، ص12.

(2) كوربن، هنري: من هايدغر إلى السهروردي، ترجمة: حامد فولادوند، طهران، منظمة الطبع والنشر، 1383هـ.ش، ص23–24.

(3) انظر: كوربن، هنري: مقدمة على كتاب أصفهان صورة الجنة، تأليف هنري استيرلن، ترجمة: جمشيد ارحميذ، طهران، خررزان روز، 1377هـ.ش، ص1–13؛ 1283، م.س، ص19–27.

الهرمنيوطيقي الذي يعبّرون عنه بأنّه عبارة عن كشف المحجوب، وبين منهج التأويل الذي يعني إرجاع الكلام إلى أصله والوصول إلى المقصود الأساس؛ حيث ذكر بعض العبارات الحكمية لأئمّة الشيعة ذات المضمون العميق والمفيد في هذا الإطار[1]. ثمّ إنّ ما قام به المفسّرون الشيعة لاستخراج المعاني العميقة لهذه الأحاديث مؤيِّد للقرابة الموجودة بين مفهوم التأويل في الثقافة الإسلامية وبحث الهرمنيوطيقا. يضاف إلى ذلك أنّ كوربن استفاد من هذا المنهج في فهم العمارة الإسلامية، والآثار الفنّية الإسلامية، واعتبرها رموزاً لفهم العناصر المقدّسة والمعنوية فيها وكشفها.

إنّ تأويل النصوص الدينية والذي يعتبر مبدأ التأويل في الحضارة الغربية، هو منهج قديم عند مفسّري القرآن والفلاسفة والعرفاء المسلمون، وقد استعمل هذا المنهج في بعض النصوص، أمثال: تفسير القرآن، بالأخصّ التفاسير العرفانية، وشاع بين بعض الأشخاص، أمثال: شمس الدين محمد اللاهيجي في شرح روضة الأسرار للشيخ محمود الشبستري، وصدر المتألهين في تفسير أصول الكافي، وابن عربي في فصوص الحكم والفتوحات المكّيّة وفي شرح ديوانه وترجمان الأشواق، وكذلك فعل الكثير من المفكّرين المسلمين الذين أَوَّلوا النصوص؛ بهدف اكتشاف الحقيقة النهائية، حتى أنّ بعض العرفاء كانوا يتجاوزون مسألة المعنى القطعي للنصّ ومراد المؤلّف، إلى تأويل الآيات والروايات وتفسيرهما[2].

وحاول هنري كوربن المقارنة بين أهل الفتوّة والشرفاء (Chevalia)، وأوضح وجود تفاهم وتوحّد وتناسب بينهما، واعتبر أنّ الذين بنوا مسجد

(1) من جملة الروايات التي اهتمّ بها كوربن، كلام الإمام الصادق(ع) حيث يقول: «إنّ كتاب الله على أربعة أشياء: العبارة، والإشارة، واللطائف، والحقائق؛ فالعبارة للعوام، والإشارة للخواص، واللطائف للأولياء، والحقائق للأنبياء».

(2) يمكن مشاهدة نماذج من تأويل العرفاء (للآيات والروايات)، وبالأخصّ مولوي، وابن عربي، وعبد الرزاق الكاشاني، والعرفاء الآخرين في كتبهم وآثارهم (شميسا، سيروس: النقد الأدبي، ص338–343).

أصفهان يشتركون مع الذين بنوا الكنيسة في القرون الوسطى بالمروءة، حيث كان أهل الفتوّة والشرفاء يتمتّعون بالمروءة، بالإضافة إلى امتلاكهم «**العالم الفنّي**»[1]. وأوضح كوربن أنّ عبارة «**فتى**» يقابلها في الفارسية عبارة «**جوان**»، ويعادلها في اللاتينية عبارة «Juvenis»، وما يفهم من المروءة أو الفتوّة هو معنى «**السالك**»، وهو الشخص الذي أدرك الحقيقة الباطنية للإنسان، ويعبّرون عن هذه الحقيقة بالفرنسية «Chevalia»[2].

بناءً على ما تقدّم، وعلى أساس «**العالم الفنّي**» و«**الانسجام**»، يمكن المقارنة بين الآثار الفنّية للفنّانين، على رغم اختلافهم، ويمكن الحصول على جوانب مشتركة كثيرة والمقارنة في ما بينها[3]. ويعتقد بعض المحقّقين في مجال الفنّ الإسلامي، أنّه يجب دراسة الفنّ الإسلامي والبحث عنه من خلال حالة الانسجام والتناسب مع الظواهر الأخرى، وأنّه يجب تناوله من خلال منهج متعالٍ على التاريخ، لا بل من خلال المنهج الظاهراتي بدل دراسته من خلال منهج الحتمية التاريخية، حيث يفضي الأمر إلى دراسة قواعده ومبادئه وإدراك ماهيّته.

بناءً على المنهج الظاهراتي، فإنّ فهم الظاهرة بشكل أفضل يجب اعتبارها معتقداً، ويجب جعل الاعتقاد بها متناسباً ومتلائماً مع الأشخاص الذين يعتقدون بها.

من هنا، يتمّ تعليق الأحكام في الأفكار والنظريات، والغوص إلى مرتبة معرفة المؤلّفات الداخلية ومبادئ تلك الظاهرة. ومن خلال هذا الانسجام والتناسب يمكن الاقتراب من فهم تلك الظاهرة ومعرفتها، وعند ذلك يمكننا معرفتها بالمستوى المقدور.

(1) كوربن، مقدمة على كتاب أصفهان صورة الجنة، م.س، ص10.
(2) كوربن، هنري: قانون المروءة، ترجمة: إحسان نزاتي، طهران، نشر نو، 1363هـ.ش، ص4.
(3) انظر: نصر، السيد حسين: مقولة الدين في إيران في العهد الصفوي، كتاب أصفهان في الدراسات الإيرانية، جمع: رناتا هولود، طهران، المركز الثقافي الفنّي، 1385هـ.ش، ص278.

ويرى المحقّقون في قراءتهم الماوراء التاريخية للفنّ الإسلامي، أنّ الإسلام يمتلك مؤلّفات اعتقادية وفكرية، حيث تكون هذه الأصول متعالية على روح العصر وبعيدة عن المرحلة العباسية، والإلخانية، والصفوية، أو العصر الحديث، وتؤدّي إلى تشكيل روحية خاصّة، وإلى خَلْق أثرٍ فنّي في الفنّان، بحيث لا ينبغي جعل هذه العناصر الفكرية تابعة للظروف التاريخية وسياسة الحكومة ودوافع الحكّام، وكما يصوّر هنري كوربن، فالتاريخ هو في مرحلة الاعتقادات الإسلامية، وليس أنّ الاعتقادات الإسلامية في التاريخ[1].

وسيكون عالم الفنّان من الناحية الهرمنيوطيقيّة قابلاً لمعرفتنا؛ لأنّنا سنكون مشاركين وحاضرين فيه من خلال الوحدة والانسجام الموجود بيننا. فلو أردنا معرفة ساحة «**نقش جهان**» في أصفهان - على سبيل المثال - أو أيّ أثر فنّي إسلامي آخر، يجب الرجوع إلى العالم الذي يعود إليه المعمار أو الخطّة؛ لأنّ الأثر متلاءم ومتناسب مع العالم الذي يرتبط به المعمار؛ وهو بيان لعالمه الباطني، وهذا يعني أنّ الفارق بين الفنّ المعماري في «**نقش جهان**» في أصفهان، باعتباره أنموذجاً للفنّ المعماري في العصر الصفوي، وبين قصر «**كلستان**» الذي يعتبر أنموذجاً للفنّ القاجاري، وكذلك الفرق بينه وبين الآثار الفنّية المعمارية الحديثة، ليس فارقاً زمانياً، بل يعود ذلك إلى اختلاف العوالم والتجارب الحياتية للفنّانين الذين عملوا على بناء هذه الأمور، فكانت تجلّياً لوجودهم ولعالمهم. وفي الحقيقة، إنّ الآثار الفنّية، ومن جملة ذلك الفنّ المعماري، والرسم، والموسيقى، والفنون التزينية، وأمثال ذلك، يقدّمها الفنّان بما يتناسب مع وجوده وعالمه، وتظهر علائقه وسلائقه في فنّه. فعالم كلّ

(1) من جملة الانتقادات التي وجّهها هنري كوربن إلى الحتمية التاريخية، أنّها لا تعترف بأيّ مكانة للمعرفة والوعي (انظر: كوربن، هنري: أرض الملكوت، ترجمة: ضياء الدين دهشيري، ط3، طهران، نشر طهوري، 1374هـ.ش، ص16-17).

إنسان – على سبيل المثال –، يشتمل على المكان[1]، ومحلّ السكن – أيضاً –. وللفنّ المعماري عناصر ذات معنى هي بمنزلة روح المكان، والعالم هو الذي يجعل الإنسان متحقّقاً[2].

وبما أنّ الهرمنيوطيقا منهج للفهم والتفسير، يمكن الاستفادة منه ليس فقط على مستوى النصوص المكتوبة والمنطوقة، بل يمكن الاستفادة منه – أيضاً – على مستوى فهم الآثار الفنّية؛ لذلك يُعمل في البعد العملي للمنهج الهرمنيوطيقي على الدخول إلى باطن الآثار الفنّية الإسلامية، واكتشاف جوانبها المخفية، حيث يساعد في ظهور تلك المفاهيم والمعاني لنا. ويمكن من خلال معرفة اللغة، والرموز والعلائم التي استعملها الفنّانون المسلمون، أو فهم حقيقة وجود تلك الآثار، الاقتراب من عالم الفنّانين المسلمين ومن حقيقة وجودهم.

وهنا تجدر الإشارة إلى أنّ بعض المفسّرين للفنّ الإسلامي الذين اتّبعوا المنهج الهرمنيوطيقي، ظهرت ميولهم العرفانية في تلك التفاسير.

ويعتقد هؤلاء أنّ كشف هذا الأمر يجري من خلال التحليل اللغوي وتحليل الهيكل الفنّي للآثار الإسلامية عند الفنّانين المسلمين. بأنّ مُنشأ الفنّ الإسلامي هو عالم خاصّ يحكي عن تبلور التعاليم الدينية، عالم يحمل فنّاً خاصّاً وعلائق وسلائق وتصوّرات ذهنيّة خاصّة. فإذا عملنا على تحليل النماذج الإسلامية في الآثار الفنّية للمسلمين – على سبيل المثال – لأدركنا وجود عناصر خاصة من أبرزها: التوحيد، والعوالم الما وراء مادّية، والعوالم الملكوتية، ومحورية الكعبة، والمفاهيم الحكمية والمعنوية؛ وهي أهمّ العناصر الموجودة في الفنّ الإسلامي، لا بل هذه العناصر هي التي تؤدّي إلى امتياز الفنّ الإسلامي عن الفنون الأخرى.

(1) إنّ مكان الظاهرة كلّي وكيفي ولا يمكن التقليل من خصوصيّاته من دون فقدان الطبيعة الواقعية.... والمكان وقبل كلّ شيء عبارة عن بناء، وعن شبكة من العلاقات التي تبيّن جوانب خاصّة في الوعي والتجربة الإنسانية.

(2) لعلّ هذا الاختلاف في العالم الإنساني هو الذي دفع ابن خلدون ليعتبر أنّ ساكني البوادي لا يمكنهم اختيار المدن المليئة بالسكان واختيارها لسكنهم (ابن خلدون، المقدّمة، 1375هـ.ش، ج2، ص5).

ويعتقد هؤلاء أنّ الآثار الفنّية الإسلامية، لا تقبل كلّ أنواع التأويل والتفسير، على أساس أنّها تشتمل على عناصر خاصّة تعود إلى عالم المسلمين الخاصّ. فمفهوم التوحيد يُبعد المسلم عن عبادة الأصنام والتجسيم، والاعتقاد بالملكوت وتوضيح المعاني العميقة، يأخذ بيده نحو الفنون الانتزاعية، ومحورية الآيات القرآنية تدفعه نحو فنّ الخطّ.

إنّ النتيجة العملية لاستعمال المنهج الهرمنيوطيقي من وجهة نظر هؤلاء العلماء، وكذلك التحليل اللغوي لهذا المنهج يوضّح حالة تَشكّل الفنون الحكمية والمعنوية في الثقافة الإسلامية[1]. فالاقتراب من عالم الفنّان المسلم في الماضي، يبيّن أنّه منزّه عن الملوّثات الموجودة في الفنّ الحديث، فالكثير من الاشتباهات والإسقاطات الموجودة في الفنّ الحديث ليست موجودة في الفنّ الإسلامي.

ويرى بعض العلماء أنّ الاتّجاه الهرمنيوطيقي في الآثار الفنّية بشكل عامّ والإسلامية بشكل خاصّ، صعب ومعقّد؛ بسبب عدم وجود أدوات دقيقة وأساليب ممنهجة. فاللجوء إلى الهرمنيوطيقا في تأويل النصوص الفنّية أمر صعب للغاية، ومن جملة تلك الصعوبات وجود معانٍ واضحة وأخرى خفية، ووجود أمور مُصَرَّح بها وأخرى غير مصرَّح بها، وصعوبة التعرّف على الأرضيات الأساسية، وحدود النص، والأفق الفكري، والقبليات الإدراكية لمُوجِد الأثر الفنّي، والاتّجاهات المتنوّعة والمختلفة في استعمال هذا المنهج؛ فكلّ هذه الأمور تجتمع بعضها مع البعض الآخر لتوضح الإشكالات التي ينطوي عليها منهج الهرمنيوطيقا[2].

يضاف إلى ذلك، أنّ اللجوء إلى أيّ رؤية أو اتّجاه يحمل معه فهماً مختلفاً للفنون الإسلامية.

(1) قد يلجأ بعض المحقّقين في الفنّ الإسلامي إلى الأسلوب الهرمنيوطيقي، فيحصلون على تفسير وتأويل مختلف للفنّ الإسلامي. ولا يلزم من هذا المنهج الوصول إلى نتائج خاصّة فقط.

(2) انظر: قراملكي، أصول التحقيق وفنونه، م.س، ص240.

فالمفكّر – على سبيل المثال – قد يعتقد بوجود معنىً أصيل ونهائي لأثره الفنّي، ويعترف الفيلسوف بوجود معانٍ متعدّدة؛ باعتبار المخاطبين، وتارة أخرى يكون الهدف من المنهج الهرمنيوطيقي فهم مراد مُوجِده، وقد يكون تارة أخرى فهم المضامين الموجودة في الأثر الفنّي بغضّ النظر عن مراد الموجِد. وممّا لا شكّ فيه أنّ الاعتماد على أيّ من هذه التوجّهات سيؤدّي إلى وجود تفسير ونتيجة مختلفين. مثال ذلك: إنّ من جملة الصعوبات الموجودة في التفسير الهرمنيوطيقي في الفنّ الإسلامي، هو الإبهام في أفق دين الفنّان، وعدم معرفة اعتقادات الفنّان التاريخية؛ وهي أمور تجعل الاقتراب على عالم الفنّان المسلم صعباً، ومن جملة الأمور الأخرى التي تجعل فهم الآثار الإسلامية وتفسيرها والاقتراب إلى عالم الفنّان المسلم صعباً: تنوّع رؤى علماء العلوم الإسلامية تّجاه الفنّ، ومن جملتهم: الفقهاء، العرفاء، والفلاسفة والمتكلمين، ووجود مراحل مختلفة للحضارة الإسلامية، وعدم وضوح علماء الدين وتوافقهم في حرمة بعض الفنون أو حلّيّتها، والميول المتنوّعة نحو الفنّ من قِبَل الناس والأشراف وأبناء الملوك والعرفاء، والرؤى المختلفة للحكّام المسلمين إلى الفنّ، والاختلاف بين النصوص الإسلامية والمراحل الإسلامية...

سابعاً: النتائج المترتّبة على المنهج الظاهراتي في الفنّ الإسلامي:

يمكن القول بناءً على النتائج المترتّبة على استعمال المنهج الظاهراتي في الفنّ الإسلامي: إنّ الفنّ الإسلامي فنّ خاصّ بالحضارة الإسلامية، وناشئ من التعاليم الإسلامية، حيث يختلف في الشكل والمضمون عن الفنون الأخرى الموجودة على الكرة الأرضية وفي الأديان الأخرى. وأمّا تأثّر الفنّ الإسلامي في الشكل والأسلوب بالفنون الأخرى للحضارات المختلفة فإنّه لا يؤدّي إلى أيّ إشْكال على مستوى؛ كونه فنّاً خاصّاً، وكونه متميّزاً عن الفنون في الحضارات الأخرى، والسبب في ذلك: أنّ الكثير

من الأشكال والأساليب الفنّية في الثقافة الإسلامية، أصابها التحوّل والتغيير، فظهرت بأشكال أخرى. وكما نعتقد في الثقافة الإسلامية بوجود عرفان، وفلسفة، وتاريخ، وأدب، وسنن، وعلاقات، ومناسبات اجتماعية وإنسانية خاصّة، فكذلك الحال في الفنّ. وأمّا التفاعل بين الفنون وتأسّي بعض الفنون بفنون أخرى وجدت في أماكن أخرى؛ فإنّه لا يعني عدم القدرة على نسبة ذاك الفنّ الخاصّ إلى تلك الحضارة.

وفي الحقيقة: إنّ ظهور الإسلام وتشكّل المبادئ الفكرية والاعتقادية في الثقافة الإسلامية، أدّى بالفنّ - كما بالمجالات الثقافية الأخرى - إلى أن ينسجم مع المبادئ الاعتقادية والفكرية الإسلامية؛ فاكتسب هوية مختلفة. وإنّ الذي يدعو إلى إطلاق مفهوم «**الإسلامي**» على «**الفنّ**»، هو تأثّره بالمؤلّفات الفكرية والاعتقادية للإسلام، كما أنّ مصطلح «**الفنّ الإسلامي**» يدعو إلى تداعي مفهوم خاصّ متميّز عن الفنّ البوذي، والمسيحي، والأنواع الأخرى.

ويمكن أن نجد نماذجاً من الآثار الفنّية الإسلامية متأثّرة في الشكل والقالب بالفنون التي راجت قبل الإسلام، حيث إنّ بعض الفنون الإسلامية قد لا تختلف في الشكل وفي بعض الحالات عن الفنون التي تعود للحضارات البيزنطية والرومانية واليونانية، وكذلك يمكن أن نجد نماذجاً من الآثار الفنّية الإسلامية التي تأثّرت بالمبادئ العرفانية والاعتقادية للمسلمين، فكان لها تجلٍّ خاصّ بها يجعلها ممتازة عن مرحلة ما قبل الإسلام. لذلك يمكن القول: إنّ الفنّ الإسلامي تابع في المضمون للمبادئ الإسلامية، فهو اتّجاه خاصّ في الفنّ.

ويذكر مؤرّخو الفنّ نماذج من الآثار الفنية الإسلامية في إيران والدول الأخرى، حيث يؤكّدون أنّها تمتلك الأسلوب والخصائص التي كانت رائجة قبل الإسلام[1]. ويشير وجود هذه النماذج إلى تأثّر الفنّ الإسلامي في

(1) انظر: غدار، آندره: الفنّ الإيراني، ترجمة: بهروز حبيبي، ط3، طهران، انتشارات جامعة الشهيد بهشتي، 1377هـ.ش، ص468.

الشكل والأسلوب بالفنّ السابق على الإسلام. ومع ذلك يذكر مؤرّخو الفنّ نماذج فنّية ومعمارية إسلامية كثيرة متأثّرة بالمبادئ العرفانية والاعتقادية الإسلامية؛ وذلك في الموضوع والمضامين. ويشير هذا الأمر إلى أنّ الفنّ الإسلامي هو فنّ خاصّ.

وممّا لا يمكن الشكّ فيه أنّ الحضارات والثقافات تتفاعل في ما بينها، وأنّ الحضارة الإسلامية قد اقتبست بعض النماذج والقوالب من الحضارات والثقافات الأخرى؛ نتيجة هذا التفاعل؛ حيث إنّ الإسلام دخل بلاداً لم تكن مسلمة، وعندما أسلمت ترك الفنّ السابق آثاره على الفنّ الإسلامي اللاحق. وبالإضافة إلى ذلك، هناك العديد من الحضارات الأخرى؛ كالرومانية، واليونانية، والساسانية، وغيرها التي تركت بعض الآثار على الفنّ الإسلامي؛ نتيجة الاقتباس؛ فظهر ذلك في الفنون، ومن أبرزها: الفنّ المعماري.

ويبدو أنّ هذا الأمر مقبول لا يمكن الترديد فيه، إلا أنّه تجدر الإشارة إلى أنّ الحضارة الإسلامية وصلت بعد ظهور الإسلام إلى مرحلة امتلاك فكر ورؤية كونية ورؤية وجودية خاصّة، فتركت التعاليم الإسلامية آثارها على الفكر والسلوك والعواطف والأذواق؛ ما أدّى إلى وجود فنّ وذوقيات جمالية خاصّة في الحضارة الإسلامية.

وعلى هذا الأساس، اقتبس المسلمون من الحضارات الأخرى بعض الفنون والقوالب والأشكال الموجودة فيها، وتركوا بعض الفنون الأخرى التي لا تتلاءم مع اعتقاداتهم، ومنعوا الاشتغال بها؛ وهذا يعني أنّ اختيار بعض الفنون والاقتباس منها لم يكن اختياراً أعمى.

ويبذل بعض مؤرّخي الفنّ الغربي جهوداً لإظهار الفنّ الإسلامي وتأثّره بالحضارات الأخرى؛ بالأخصّ: الرومانية، واليونانية، والبيزنطية. وقد تحدّث هيلن براند، مؤرّخ الفنّ الإسلامي الكبير عن أنّ الغربيين يسعون لإظهار أنّ الفنّ الإسلامي لا يعود للإسلام، حيث أرادوا من ذلك إهانة الإسلام ويعود هذا الاتّجاه إلى الحروب الصليبية وما كان يشعر به

الغربيّون من إحساس بالتفوّق. أمّا المحاولات الغربية لإظهار أنّ الفنّ المعماري الإسلامي أجنبي عن الإسلام، فهو يدلّ على ما يحملون من كراهية للثقافة الإسلامية، فالبحث عن الفنّ المعماري خارج الإسلام يؤدّي إلى الابتعاد عن الحقيقة، وبدل أن نصل إلى الحقائق الإسلامية، نتّجه نحو الميول الغربية بالتفوّق[1]. وقد عدّ جملة من مؤرّخي الفنّ، أنّ الجزء الأكبر من الفنون السابقة على الإسلام وما بعده تمتلك جوانب جمالية تزيينيّة فقط؛ كالخط، والحياكة، وأمثال ذلك، وهي أمور انتزاعية وغير تصويرية. فالحدائق - على سبيل المثال - هي الموضوع الأساس للكثير من رسوم السجّاد الإيراني، ومن جملة ذلك السجّاد المشهور والمعروف بسجاد أردبيل(القرن العاشر الهجري)، وكذلك سجّاد «**انهالت**» الأصفهاني، حيث يظهر أنّ الفنّ المستخدم فيها انتزاعي[2].

ويعتقد المؤرّخون في مجال الفنّ الإسلامي سواء أكانوا مؤرّخي الفنّ أم المفسرّين العرفانيين للفنّ الإسلامي، أنّ الفنّانين المسلمين - طوال تاريخ الحضارة الإسلامية - لم يتّجهوا نحو الفنّ ذي النزعة الطبيعية (Naturalism) ووصف الواقع كما هو عليه، بل اتّجهوا نحو الفنّ الانتزاعي؛ وذلك بسبب الأهمّيّة التي أعطوها للعوالم الأخرى غير عالم المادّة، حيث اعتبروا عالم الطبيعة طفيليّاً وفرعاً على العوالم العليا، ويمكن أن يُضاف إلى المبادئ العرفانية المقبولة التي قدّمها المفسّرون العرفانيون للفنّ الإسلامي عن الحضرات الخمس، والعوالم الطولية، والوصايا الدينية القرآنية والنبوية، وكذلك المحدوديات التي أوجدها الدين، والتي تتعلّق بالتجسيم وتصوير الموجودات ذات الأرواح، حيث لعبت هذه الأمور بأجمعها دوراً في إيجاد هذا الاتّجاه.

يتّضح من خلال مطالعة أغلب الآثار الفنّية ذات العلاقة بالرسم،

(1) انظر: هيلن براند، روبرت: الفنّ المعماري الإسلاميّ، ترجمة: ايرج اعتصام، ط3، طهران، شركة برداز ش، 1386هـ.ش، ص46-49.

(2) انظر: بوب، عظماء الفنّ في إيران، م.س، ص209.

والخطّ، والتذهيب، وغيرها، أنّ الفنّان المسلم كان يولي أهمّيّة واضحة لتجميل الكثير من تلك المواد وتزيينها، بالإضافة إلى رغبته تضمينها مفاهيم دينية عميقة. وما استعمال بعض الرسوم في بعض الفنون؛ كالطاووس، والأسد، والشمس، وبعض الرسوم الوهمية إلا دلالة على اعتماد الفنّان على مبدأ الرمزية ومبدأ المعنائية المضمَّن في هذه المفاهيم، حيث يؤدّي استعمال هذه العناوين إلى نوع من التجميل الحسّي الذي أولاه الفنّانون المسلمون أهمّيّة ملحوظة.

خاتمة:

لا يمكن توضيح ماهيّة الفنّ الإسلامي بالاعتماد على منهج الحتمية التاريخية، ولكنّ المنهج الظاهراتي يسمح لنا بتجاوز توضيح الأحداث التاريخية، وعدم الاكتفاء بها في الوصول إلى المؤلّفات الفكرية والعقدية للدين... هذه المؤلّفات التي ساهمت في تحقّق الفنّ الإسلامي، حيث يعمد المحقّق إلى توضيح التعاليم الدينية المؤثّرة في الثقافة الإسلامية، ومن جملة ذلك الفنّ. ومن هنا، يطرح الظاهراتيون على أنفسهم السؤال التالي: ما هي العناصر والمؤلّفات التي تحمل أثراً فنّيّاً خاصّاً؟ وهل إنّ صرف اختلاف الإقليم والبيئة والزمان يؤدّي إلى وجود اختلاف بين الفنّ الإسلامي والفنون الأخرى أم أنّ الاختلاف والتضادّ بين الفنون موجود على الكرة الأرضية أم أنّه يعود للأديان، بحيث تمتد جذوره إلى الاعتقادات والأفكار؟ وممّا لا شكّ فيه أنّ اللجوء إلى منهج الحتمية التاريخية لا ينقلنا إلى ما وراء الإقليم والبيئة والزمان والمكان، حيث ينحصر الاختلاف بين الفنون في هذه الرؤية بالاختلافات التاريخية والبيئية، أو كما يعبّر عنها هيغل بالجبر والحتمية التاريخية(Historical Determinism)، إلا أنّ المنهج الظاهراتي يذهب بعيداً عن هذه الأمور؛ أي إلى ما وراءها، ويرى أنّ اختلاف الفنون يعود إلى الاعتقادات والأفكار.