٢ ــ إشكاليّة الصورة بين الفقه والفنّ

د. نذير العظمة

الصورة في الحديث الشريف والحياة العامة

ما من ريب أن الصورة محرمة عند المسلمين في أماكن العبادة مقبولة خارجها إذا تجردت من مظنة الشرك. فكراهية الصورة في الحديث الشريف والنفور منها يرتبطان بعلّة العبادة، فإذا انتفت هذه العلة أصبحت الرسوم مقبولة خارج المسجد.

وما يرويه الأزرقي في **تاريخ مكة** من بقاء صورتي إبراهيم الخليل وصورة مريم بنت عمران على بعض جدران الحرم ودعائمه إلى عهد ابن الزبير يدحضه تقليد المسلمين كافة في شتى أصقاع الأرض بخلو مساجدهم من الصور، **ويرفضه أمر الرسول ﷺ بطمسها عشية الفتح**[١]. والفقهاء يرفضون روايته عنها مستندين إلى الحديث الشريف. لكن التسامح حيال الصورة خارج المسجد وأماكن العبادة يبرز واضحًا في عدد من المناسبات في الحديث الشريف.

عن عائشة رضي الله عنها ـ كان لها ستر فيه تمثال طائر، وكان

---

(١) أبو الوليد محمد بن عبد الله بن أحمد الأزرقي: كتاب **أخبار مكة شرفها الله تعالى وما جاء فيها من الآثار**، ج ١، بيروت: مكتبة الخياط، ١٩٦٤، ص ١١٠ ـ ١١٣. انظر أيضًا ابن هشام: **السيرة النبوية**، ج ٤ **(القاهرة، دت)** ص ٤١٢ أيضًا ص ٤٣٧..

الداخل إذا دخل استقبله، فقال لي رسول الله ﷺ: **حوّلي هذا فإني كلما دخلت فرأيته ذكرت الدنيا»**[٢].

والتحويل هنا كافٍ وهو ينم عن النفور لا التحريم ولم يقتض إجراء المحو أو التحطيم كما في الحرم عشية الفتح.

ويتضح هذا الموقف ويصبح أكثر جلاء في الحديث عن عائشة أيضًا: كان في بيتي ثوب فيه تصاوير فجعلته إلى سهوة في البيت فكان رسول الله ﷺ يصلي إليه ثم قال **يا عائشة أخّريه عني فنزعته فجعلته وسائد»**[٣].

فتأخير الصورة عن قبلة المصلي لا تحطيمها كاف ثم التسامح حيال استخدامها وسادة.

عن عائشة **«قدم رسول الله ﷺ من سفر وقد سترت على بابي «درنوكا» فيه الخيل ذوات الأجنحة فأمرني فنزعته»**[٤].

عن عائشة أيضًا دخل عليَّ رسول الله ﷺ وأنا مستترة بقرام فيه صورة، فتلون وجهه ثم تناول الستر فهتكه، ثم قال **إن من أشد الناس عذابًا يوم القيامة الذين يشبهون بخلق الله»**[٥].

مثل هذا النفور من الصورة استشعره الرسول ﷺ من الشعراء وشياطينهم، ومع ذلك لم يحرم الشعر. فالصورة كالشعراء مقبولة إذا تخلصت من الشرك.

وفي رواية أن النبي ﷺ قال لها: **«لعائشة» يومًا: ما هذا؟ قالت: بناتي. قال: ما هذا الذي وسطهن؟ قالت: فرس، قال: ما هذا الذي عليه؟ قالت: جناحان. قال: فرس له جناحان؟ قالت: أو ما سمعت أنه**

---

(٢) **صحيح مسلم**: ٣/ ٣/ ١٦٦٦، انظر أيضًا النسائي، ٨/ ٢١٣.

(٣) **سنن النسائي**: السهوة هي الرف أو الطاق. انظر، ٨/ ٢١٣ ـ ٢١٤.

(٤) **صحيح مسلم**: الدرنوك: ستر له خمل. انظر، ٣/ ١٦٦٧، النسائي أيضًا ٨/ ٢١٣.

(٥) **صحيح مسلم**: القرام: ستر رقيق. انظر ٣/ ١٦٦٧.

كان لسليمان بن داود خيل لها أجنحة؟ فضحك رسول الله ﷺ حتى بدت نواجذه (أبو داود ت ١٣٠).

وعن عائشة أيضًا **أنها كانت تلعب بالبنات فكان النبي ﷺ يأتي لي بصواحبي يلعبن معي**. أخرجه البخاري (١٠/ ٤٣٣) ومسلم وأحمد (٦/ ١٦٦، ٢٣٣، ٢٣٤) واللفظ له ولابن سعد (٨/ ٦٦).

وفي رواية عنها **أنه كان لها بنات تعني اللعب، وكان إذا دخل النبي ﷺ استتر بثوبه**. قال أبو عوانة: لكي لا تمتنع أخرجه ابن سعد (٧/ ٦٥) وسنده صحيح.

والثاني: عن الربيع بنت معوذ: . . . **كنا نصوم ونصوم صبياننا ونجعل لهم اللعبة من العهن، فإذا بكى أحدهم على الطعام أعطيناه ذاك حتى يكون عند الإفطار** (وفي رواية **فإذا سألونا الطعام أعطيناهم اللعبة تلهيهم حتى يتموا صومهم**)، رواه البخاري (٤/ ١٦٣)، والسياق له ولمسلم (٣/ ١٥٣).

فقد دل هذان الحديثان على جواز التصوير واقتنائه إذا ترتبت من وراء ذلك مصلحة تربوية تعين على تهذيب النفس وتثقيفها وتعليمها، فيلحق بذلك كل ما فيه مصلحة للإسلام والمسلمين من التصوير والصور. ولكن زين العابدين يقرن التصوير بتعليم المرأة وزيارة الأضرحة ويحرمها جميعًا[٦].

لما كان الموقف من الصورة لا يتناول ثوابت العقيدة، ولما كان المعيار هو مصلحة الإسلام والمسلمين وجب علينا فقهاء وفنانين ومفكرين أن نعيد النظر من الصورة وفقًا لهذا المعيار.

لو رتبنا الأحاديث النبوية الشريفة المتعلقة بالصورة ترتيبًا زمنيًا وحسب المناسبات التي قيلت فيها لكان حظنا أوفر في جلاء التعارض

---

(٦) محمد سرور بن نايف زين العابدين. **منهج الأنبياء في الدعوة إلى الله**، ط ٢، ج ١، الكويت: دار الأرقم، ١٩٨٤. ص ٤٦ ـ ٥٣.

الذي نراه بين بعضها في هذا الخصوص.

يجب أن نحرص على دلالات الصورة، فإن اتصلت بالأصنام كان التحريم هو السياق. وإن اتصلت بالعبادة كما في صور إبراهيم ومريم في الحرم كان التحريم واجبًا. أما فيما عدا ذلك فكانت الصورة مقبولة «رقمًا في ثوب» أو نقشًا على ستر أو دمى للعب في البيت.. إلخ.

مجمل أحاديث الصورة التي اتصلت بعائشة وفي بيت الرسول ﷺ كان سياقها الإباحة لا التحريم.

فلذا علينا أن نقترب من الأحاديث النبوية الشريفة فيما يتعلق بالصورة جملة واحدة لا تفاريق، أي أن نعتبرها نصًا واحدًا لا نصوصًا متعددة، حتى نأمن الوقوع في الاجتهاد الجزئي الذي يقود إلى الالتباس والتناقض.

إن الذين يحرمون الصورة مستندين إلى أحاديث مفردة مقطوعة عن سياقات الزمان والمكان والمناسبة يقومون باجتهاد مجتزئ إذ لا يعقل أن يكون الحديث الشريف متناقضًا، مرة يحلل الصورة ومرة يحرمها، بل إن فهم هؤلاء هو الملتبس وهو المتناقض لأنهم اعتمدوا على الجزء بدلاً من الكل ووصلوا من خلال الاستقراءات الجزئية إلى أحكام ناقصة لا تستقيم مع ما ذهبت إليه السنة النبوية. فصور العبادة هي المحرمة وهذا لا يوصد باب الفنون التصويرية بوجه المسلم ويحرم عليه التعبير عن خيالاته الجمالية.

ويكمن خلف تحريم الصورة في الحياة العامة عند من حرموها حوافز عديدة ومختلفة:

١ ـ بعضهم يخاف من العودة إلى الشرك والجاهلية الوثنية.

٢ ـ وبعضهم يخطئ الاجتهاد أو يخطئه الاجتهاد للأخذ بطرف من القضية لا بجماعها كنص واحد.

٣ ـ وبعضهم لا يصلح لغير التقليد فاقد الرؤية لجوهر الإسلام

كدين مع الإنسان وفطرته السليمة، لا لقمعه ومصادرة فعالياته الفكرية والجمالية.

٤ ـ وبعضهم الآخر سلطوي، يريد أن يمارس سلطة ليست له على شرائح فنية واجتماعية بالتحريم وتعسير ما يَسَّره الشرع ووسع معابره، وسد أبواب المعرفة والقوة في وجه الناس. ورغم ذلك كله فإن الفنان المسلم بفطرته السليمة استطاع أن يبتكر مفهوم الصورة الرمز وتمكن من أن يعبر عن جماليات الرؤية الإسلامية من خلال تصور متميز وشخصية فاعلة تنتمي إلى التوحيد والجمال في آن واحد.

إن الذين حرموا الصورة إطلاقًا قطعوا الأحاديث عن سياقاتها ومناسباتها ونقلوا دلالاتها من الخاص إلى العام وهو أمر لا يستقيم ولا بد من النظر إلى الحديث في هذه الأطر، وإلا لحمّلناها ما لا تحمل. ويمكن القول في النتيجة إن الإسلام.

١ ـ حرم عبادة الصورة لا الصورة.

٢ ـ والمضاهاة بها خلق الله وهو أمر يتعلق بنية المصور.

٣ ـ حرم أن تحول بين المصلي وقبلته أو أن تشغله عن العبادة.

٤ ـ حرمها إذا ما انطوت على شيء يخالف الشريعة.

وفيما عدا ذلك فالصورة أصلها الإباحة؛ أقرها الرسول ﷺ في بيته في حديث الطائر وتوسدها في حديث عائشة عن ثوب التصاوير وارتفقها في حديث النمرقة.

كما كانت موجودة في بيوت بعض الصحابة والتابعين في ستر أبي طلحة وحجلة القاسم بن محمد بن أبي بكر وهو من الثقاة العدول وقريب من زمن الرسول ﷺ، وكان يجيز اتخاذ الصور التي لا ظل لها وهو أحد الفقهاء السبعة في المدينة.

ويقول بعض السلف: «إنما ينهى عما كان له ظل (أي المجسم) ولا بأس بالصورة التي ليس لها ظل». وفي قوله ﷺ: «**إن الله لم يأمرنا**

أن نكسو الحجارة والطين» بنمط فيه صور لعائشة ليس فيه ما يقتضي التحريم كما ألمح النووي. انظر القرضاوي، ص ٩٨ ـ ١١٥.

أما حديث النمرقة فقد حدد القرطبي الكراهة لا التحريم واستحسنه الحافظ ابن حجر.

أما في المحدثين فهذا ما دعا في رأينا الشيخ محمد عبده إلى جواز الصورة في الرسم، والشيخ بخيت شيخ الأزهر إلى قبولها في التصوير الفوتوغرافي، والشيخ ناصر الدين الألباني إلى جوازها في التربية والتعليم وما فيه مصلحة المسلمين.

ولهذا كله كانت الصورة مقبولة في الحياة العامة، بدءًا بالدولة نقودها وأختامها ورياتها، وانتهاء بصور الخلفاء والولاة والنخبة. فالنقود الإسلامية كانت تحمل صورًا متنوعة، منها صورة فارس يحمل رمحًا في زمن معاوية وصورة عبد الملك بن مروان الذي عرب الدولة.

وكانت أختام بعض المسلمين منهم صحابة وتابعون تحمل صورًا للحيوان وفي زمن قريب من زمن الرسول ﷺ كان ختم عمران بن الحصين، وهو صحابي جليل، عبارة عن فارس يتقلد سيفًا.

كما أن رايات بعض الجيوش كان تحتوي على صور الحيوان.

وورد في أخبار معركة صفين أن راية قبيلتي غني وباهلة كانت بيضاء فيها صورة أسد، كما جاء في مصدر آخر أن راية بني قتيبة فيها أسد أسْوَد وعذبة سوداء. وبعض ألوية الفاطميين بيضاء وعليها أهلّة من ذهب، وفي كل منها صورة سبع من الديباج الأحمر(٧).

ولم يقل الفقهاء شيئًا عن هذا كله ولم يعترضوا عليه لتجرده من مظنة الشرك.

---

(٧) محمد فارس الجميل: «الخواتم الإسلامية في القرنين الأول والثاني الهجريين» **الآداب والعلوم الإنسانية**، م ٢، ص ٤٧ ـ ٦٩. (١٤٠٩هـ ـ ١٩٨٩م).

انظر في هذا البحث القيم في الهامش تعليقات رقم ٨٢ ـ ٨٣ ـ ٨٤ ـ ٨٥.

ثم إن قصور الوليد وهشام والمنصور والمعتصم كانت تحتوي على صور أو تماثيل دون أن يثير ذلك غيرة الفقهاء أو سخطهم.

فجدران قصر عمرة من أيام الوليد (٩٢ ـ ٩٦هـ) تحتوي على رسوم آدمية. كما يحتوي قصر المشتى المنسوب إلى يزيد الثاني والوليد الثاني على رسوم حيوان وآدميين(٨).

وقد زين قصر أبي جعفر المنصور في بغداد صورة فارس يتقلد رمحًا فوق قبة القصر. وكان للأمين خمس سفن للتسلية واحدة على صورة الأسد والثانية على صورة الفيل، والثالثة على صورة العقاب، والرابعة على صورة أفعى، والخامسة على صورة الفرس(٩).

وكانت صورة العنقاء تزين جدار قاعة العرش في قصر الخلافة للمعتصم(١٠). وكانت صورة لفرس من النحاس فوق المسجد الذي كان سيبويه يعقد فيه مجالسه في البصرة(١١).

ورغم ذلك كله بقي موضوع الصورة من مستلزمات الترغيب والترهيب الذي مارسه بعض المحدثين والقصاصين المسلمين. وخرج كثير من الفقهاء بالصورة إلى التحريم إطلاقًا داخل المسجد وخارجه، وساقوا كثيرًا من الحديث النبوي الشريف في هذا السياق دون تمييز.

---

(٨) لمزيد من المعلومات حول صور الحيوان والآدميين في قصور الأمويين انظر: Ole G. Graber, *The Formation of Islamic* Art (New Haven And London, Yale Univ. Press 2Nd Ed. 1977)

(٩) محمد بن فارس.. استشهد بـ: أحمد بن الخطيب البغدادي: **تاريخ بغداد**، ج ١، (بيروت: دار الكتب العلمية، لات) ١/ ٧٣. انظر أيضًا الطبري: **تاريخ الرسل والملوك**، ج ٢، ١٩٥٣ Leiden E. Jbrill ص ٩٥١ ـ ٩٥٣.

(١٠) أبو هلال العسكري: **كتاب الصناعتين في الشعر والنثر**، تحقيق محمد علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط ٢، (لات)، ص ٤٥١ ـ ٤٥٢.

(١١) ياقوت الحموي: **معجم الأدباء** (١٥/ ١٦) ١٦/ ١١٥ ـ ١٢٧ انظر أيضًا: الزبيدي الأندلسي **طبقات النحويين**، ٦٧.

وفي هذه الورقة سوف نضيء هذه المنطقة المشتركة بين الفقه والفن بالنسبة للصورة في ضوء المنهج المقارن.

وبكلمة أُخرى ما هي مؤثرات الموقف الفقهي في الفن الإسلامي؟ وفي المقابل ما الاستجابات الفنية لهذا الموقف عند الفنانين المسلمين.

إشكالية الصورة بين الفقه والفن

يمكن القول:

إن إشكالية الصورة بين الفقه والفن تلقى ضوءًا مزدوجًا على الموقف الفقهي من الصورة وممارساتها عند الفنان المسلم من منظور تاريخي دينامي.

ما من نص قرآني يحرم الصورة في الفن، وما من نص في السُّنّة يحرمها قطعًا. ويتأرجح موقف الفقهاء منها بين القبول و الكره. وما يروى عن الصورة من الحديث يحرم تعليق الصورة - أي تقديسها وتشريفها - لا استخدامها. أما الأوثان فإنها محرمة لعلة العبادة، وكذلك الصورة في اجتهاد بعض الفقهاء، ولكن إذا انتفت العبادة فالأصل الإباحة عند النخبة.

أما الموقف العام في الفن فهو أن الصورة المطابقة للأصل إنسان أو حيوان مكروهة بغير تحريم. لذا نرى الفنان المسلم يبتكر مفهومًا متميزًا للصورة ألا وهي الصورة الرمز التي لا تعنى بانسجام الهيئة المخلوقة بقدر ما تعنى بتجسيد الفكرة في المادة.

والصورة الرمز هي إرث سامي عريق وجد سبيله إلى فنوننا بدون افتعال ووجد فناننا فيه ما يخرجه من إشكالية الفقه حول الصورة المطابقة.

كما أخرجه مفهوم الصورة الرمز إلى الشكل الهندسي والنباتي وصور الخط المركّبة فتميز وأبدع. وأعاد له حرية اختيار الشكل للتعبير عن حيويته الفنية التي تركزت على إحلال الفكرة في المادة لا انسجام الهيئة في الخلقة.

وهكذا فإن فنون النحت والرسم والتصوير في خبرات المسلمين تستبدل المحاكاة الإغريقية المطابقة بالترميز المشرقي، وتحل محلّ التشخيص في الهيئة تجريدَ الصورة وترميزها، الذي يقوى على حمل فكرة التوحيد.

والتعبير عن الفعالية الفنية بالصورة وغير الصورة ليست محرمة في عقيدة المسلم إلا إذا ارتبطت بالشرك، وكل ما يعبر عن التوحيد أو ينبع منه فإن أصله الإباحة.

إن إبداع صورة العالم من خلال خبرة إنسانية ترتبط بالتوحيد وتخرج من المحاكاة الشكلانية إلى التكوين، هو جوهر الخبرات الفنية المسلمة تاريخيًا.

كيف يتعامل الفنان المسلم الذي يهمه إيمانه مع إشكالية الصورة؟

الفقهاء المتشددون يشجبون فنّه ويفسرون الأحاديث المعنية بوجوب التحريم.

والفقهاء الذين يعلنون اختلافهم مع هذا التفسير لهم سلطة النخبة وينظر إلى تفسيرهم المختلف بعين الحذر.

أما الفقهاء المجددون ـ أمثال الشيخ محمد عبده ـ الذين يميزون بين التصوير والأصنام فينظرون إلى إشكالية الصورة في سياقها التاريخي الذي لم يعد موجودًا إذ لا خوف في نظرهم من الردة إلى عبادة الأصنام، كما يأخذون بعين الاعتبار علة التحريم أو النهي عن الصورة ألا وهي العبادة أو القداسة التي تنتفي في فن التصوير الذي يرمي إلى التعبير عن النفس الإنسانية تعبيرًا جماليًا، وهذا أمر في رأيهم لا ينهى عنه الإسلام أو يحرمه فلذلك يرون في فن التصوير أو الرسم فنًا مقبولاً أو مباحًا. أما المتشددون الذين يأخذون بحرفية الأحاديث المعنية فيرون أن التصوير محرم وأن هذه الإباحة لون من ألوان الانبهار بالغرب[١٢].

لذا فإن لجنة الأزهر آنئذ لم تقبل باجتهاد الشيخ محمد عبده ولم تأخذ به[١٣].

(١٢ ـ ١٣) Muslims and Taswir, The Muslim World, Translated From *The Journal Of Al Azhar* By Harold W. Glidden.

قد يكون ذلك كذلك، لكن الموقف الفقهي من الصورة هو جانب واحد وهام من جوانب إشكالية الصورة بين الفقه والفن. والجانب الآخر علينا أن نتقصّاه من خلال موقف الفنان المسلم تاريخيًا من هذه المسألة وفنيًا في آن. نعني بذلك، أننا ـ لفهم هذه الإشكالية ـ لا بد لنا من أن نستوعب مواقف الفنانين المسلمين عبر التاريخ من هذه الإشكالية. كيف كانوا أوفياء لفنهم وحافظوا في آن واحد على إيمانهم الديني وانتمائهم الروحي. وربما في جلاء هذا الجانب يتضح لنا عمليًا موقف الإسلام من فن الرسم والتصوير بعد أن أصبح جليًا موقف الفقه من إشكالية الصورة. وهما مسألتان مُختَلَفٌ على ما بينهما من اتصال.

وإذا كان للفنان أن يأخذ بعين الاعتبار موقف الفقه، بعضه أو كله، من هذه الإشكالية فعلى الفقهاء من الجهة الأُخرى أن يميزوا بوضوح هذا التمايز بين إشكالية الصورة في الفقه ووظيفتها في الفن ومعناها الجوهري وعلتها في كلتا الحالتين، سيما ونحن في عصر لا تستغني فيه الحضارات في صراعها عن الصورة كوسيلة من أهم وسائل التوصيل للأفكار والعقائد والمواقف في حياتنا الحديثة، لا كرمز من رموز العبادة. فاختراق جدار الصورة ضروري للفقيه والفنان على حد سواء باستنطاق ما في الأصول من معنى وديناميّة، لا الوقوف عند حرفيتها، لمجابهة الزمن وحركة الحضارة.

ولا نغالي إذا قلنا إن حياتنا في المستقبل وفلاحنا يتوقفان على قدرتنا على تحريك هذه الأصول التي تصلح لأزمنة وأمكنة مختلفة إذا نحن صلحنا، وتبقى راكدة واقفة إذا لم نتحرك لبناء التاريخ مرة أُخرى.

من هنا نحن نبارك المَخْرَجَ الفقهي الذي استنبطه بعضهم بالتمييز بين ما له ظل وما ليس له ظل من الصور، فالأول مكروه إن لم يكن

= انظر أحمد محمد عيسى: «المسلمون والتصوير»، **مجلة الأزهر** مجلد ٢٢، ص ص ٦٠٥ ـ ٦٩، ٧٣٠، ٩٤٣ ـ ٩٤٥، ومجلد ٢٣ ص ص ١٤٧ ـ ١٥١، ٤٦٨ ـ ٤٧٢ (رجب ١٣٧٠ ـ ١٣٧١هـ) الموافق ١٩٥١م.

محرمًا، والثاني مباح ولا حرج فيه[١٤].

ولعل هذا التخريج ساعد في قبول التلفاز والتصوير الفوتوغرافي وحتى أفلام السينما والفيديو لأنها صور لا تترك ظلًّا. أما النحت للصورة البشرية فيخرج من ذلك لأنه يترك ظلًّا.

وما من ريب أن هذا التخريج يخرج الشعوب الإسلامية من مغبة الازدواجية لأنها جميعًا بدون استثناء من حيث الممارسة اخترقت حائط الصورة في الأجهزة المرئية، ولا يعقل أن يفسر ذلك خروجًا على مقولة الإيمان والانتماء الديني وإلا لكفّرنا جمهور هذه الشعوب وبقينا في الجهة المقابلة نستثني قليلاً من المتفقهين الذين يحرمون ذلك جميعًا.

وإذا قبلنا هذه الفنون وأدركنا أهميتها كوسائط تربوية وإعلامية جلونا الكثير من التعقيد الذي يتصل بإشكالية الصورة.

فليس للتلفاز والفيديو والسينما كأجهزة تعتمد على فن التصوير الحركي قيمة في ذاتها، بل في الاستراتيجية الفكرية والتربوية والثقافية التي تحركها إن خيرًا فخير وإن شرًّا فشر. ولا حرج علينا باستخدامها الصورة فيها، لا سيما وأن الصورة أصبحت في الحضارة الحديثة أبجدية أساسية لا غنى عنها إن في تبادل المعلومات أو في تربية الأجيال أو تنوير الأُمّة وتعبئتها من أجل الخير والحق.

وإذا كانت قيمة الصورة في هذه الفنون بمحركاتها الاستراتيجية فإن الصورة في الرسم والنحت تقوم بدوافعها وعللها لا بأشكالها وصورها.

لقد دمر الإسلام الأصنام التي كانت تعبد، فأية صورة علتها

---

(١٤) د يوسف القرضاوي: **الحلال والحرام في الإسلام**، دمشق، وبيروت: المكتب الإسلامي، ط ٦، ١٣٩٢هـ/ ١٩٧٢م. وقد عالج موضوع السينما والمسرح: ص ٢٩٨ ـ ٢٩٩ وموضوع الغناء والموسيقى ص ٢٩١ ـ ٢٩٥ وموضوع التماثيل ولعب الأطفال واللوحات والنقوش والصور ص ٩٨ ـ ١١٥ من خلال منظور فقهي أصولي مرن ومتنور.

العبادة مدمرة لا محالة. وهذا لا يعني أن نحرم الفنان المسلم من أن يعبر عن نفسه بالصورة لأن الإيمان هو ما يحرك هذا الفنان. وتقرير كهذا لا يفهم حق فهمه إلا إذا درسنا الممارسات الفنية للحضارة الإسلامية وألقينا عليها ضوءًا يبصرنا بخيرة أسلافنا وموقفهم العملي من اشكالية الصورة لنتمكن نحن اليوم من استخراج موقف منها مستمد من خبراتنا التاريخية مع التعبير الفني بالصورة غير مدفوعين بالضرورة[١٥].

هل يجوز للباحث أن يجتزئ مواقف الإسلام كدين وعقيدة من مسألة الفنون الجميلة بعامة فيتكلم عن الإسلام والشعر، والإسلام والرسم أو النحت والتصوير، والإسلام وفن التمثيل ويستتبع ذلك كله الكلام عن الإسلام والأسطورة، وبالتالي الإسلام والجمال بشكل خاص.

قبل أن أجيب عن هذا السؤال لا بد لي من أن أنوه أن بعض الكتابات الاستشراقية تقرأ موقف الإسلام من مسألة الفن قراءة متحيزة سلفًا، ويستنتج بعضها متسرعًا أن الإسلام معادٍ للصورة ومعاد للأسطورة ومعاد لتشكل الوجه الإنساني وتحولاته على خشبة المسرح ويستنتج من ذلك أن الإسلام دين متقشف وعقيدة زاهدة بالدنيا تترفع عن تراب الأرض وتغرق في الغيب وما وراء الكون[١٦].

ومثل هذا الاستنتاج بالطبع ينسى أو يتناسى أن الإسلام عقيدة وحضارة ودولة تنتمي إليه شعوب كثيرة وتقاليد عريقة في كافة الفنون من الهند والصين شرقًا حتى الجزيرة الإيبرية (أسبانيا) في الغرب. ولا يكفي أن نعدد هنا الشعوب المسلمة التي لم تجد حرجًا في شتى أصقاع الأرض وعلى مختلف المذاهب والمشارب والأعراق أن تلائم بين انتمائها إلى الإسلام كعقيدة وخبراتها الحضارية والاجتماعية والسياسية قبل أن

---

(١٥) المرجع السابق.

(١٦) محمد عزيزية، ترجمة رفيق الصبان: «الإسلام والمسرح»، **الهلال** القاهرة: ١٩٧١. وله أيضًا «الإسلام والصورة»: أطروحة دكتوراه بالفرنسية لم يحصل عليها حتى كتابة هذا البحث. ولتيمور باشا «**التصوير عند العرب**» حرره د. زكي محمود حسن، أيضًا لم نقع عليه.

تدخل الإسلام وهو وضع ينطبق على العرب وغير العرب. فالشعر والعمارة والرسم والنحت والتصوير والمسرح أصبحت فنونًا إسلامية تعبر عن طموحات الإنسانية وتطلعاتها السامية بدءًا من المسجد ومحرابه ومنبره وجدرانه وقبابه وأعمدته وانتهاء بالخطط والشوارع والأحياء في المدن الإسلامية التي تعبر عن شخصية واحدة في تنوع يفتن المخيلة الإنسانية، ويثري الروح والبصر في آن معًا.

ونحن هنا، لا نرغب أن ندافع عن الإسلام، فهو يدافع عن نفسه لكننا نريد أن نوضح لمن يستشرق في قراءة النص الجمالي الإسلامي أو يستغرب أن الفن صنع إنساني يعبر عن موقف الإنسان تعبيرًا جميلاً عن الحياة سواء بالكلمة في الشعر، أو باللحن في الغناء أو بالحجر والطين وكافة المواد في النحت، واللون في الصورة والرسم وينتحل الرمز في الأسطورة أو الأسطورة في الرمز إلى آخر ما هنالك من وسائل تتشبث بها النفس الإنسانية لتعبر عن اختلاجاتها المخبوءة في الداخل بشكل مدهش وجميل في ضوء الحواس وانعكاساتها ورؤاها. ولكون الفن صنعًا إنسانيًا فهو يستوحي العقيدة ولكنه لا يشتمل على قداستها. فما يصنعه الإنسان يبقى مفتوحًا للدراسة والتقويم والنقد ويدخل في ذلك خبرات المسلمين الفنية وخبراتهم السياسية والاجتماعية فقد درج بعض الذين لا تتضح لهم السبل وتختلط في أفهامهم الحدود أن يسحبوا قداسة العقيدة على ما يصنعه الإنسان فيصبح النص العقدي والاجتهاد في هذا النص في منزلة واحدة. وهو أمر بَيِّن الفساد لأن الاجتهاد الإنساني مهما بلغ من الكمال والإصابة لا يمكن أن يشتمل على قداسة الأصل.

والإنسان المسلم مفتوحة أمامه السبل غير مغلقة للتعبير عن النفس الإنسانية وصبواتها وتطلعاتها والوسائل الفنية في هذا الإطار كلها مباحة (مشروعة) والإسلام لم يمنعها.

ولكن القراءة الفقهية لبعض الأحاديث المتعلقة بالصورة دفعت بعضهم ـ فقهاء ومستشرقين ـ إلى القول إن الإسلام ضد الصورة، أي ضد الرسم وضد المسرح وضد الأسطورة وهو استنتاج غير مبرر بالنص

القرآني فيما يختص بالصورة واختلفت الاجتهادات فيما ورد فيها من أحاديث. أما المسرح والأسطورة فلم يرد فيهما قول على الإطلاق يمكن أن يوثق عداء الإسلام كعقيدة لهذين الشكلين من أشكال التعبير.

وأعتقد أن الموضوع فقهيًا قد غطته دراسات فقهية مهمة نشرت في **مجلة الأزهر**. مما يوفر علينا مؤونة المناقشة الفقهية لهذا الشأن لكننا لا بد من أن ننوه بمسلمات نراها مهمة في هذا الخصوص[١٧].

بادئ ذي بدء، الإسلام لم يمنع الصورة وإنما منع عبادة الصورة فهو لم يمنع التعبير بالصورة وإنما منع قداستها.

وفي رأينا أن هذا هو جوهر الأحاديث المتعلقة بالصورة فإذا انتفت العلة أي عبادة الصورة وقداستها بشكل من الأشكال جاز للإنسان المسلم أن يعبر بالصورة عن تطلعاته البشرية الجميلة.

فلا يمكن للمستشرق أن يستنتج من هذا أن للإسلام موقفًا معاديًا من الرسم والتصوير.

وفي مثل ضوء المسلمة الآنفة يمكن أن نفهم فتوى الشيخ محمد عبده وتفسيره بإباحة هذا الفن للإنسان المسلم.

قد تدفعنا نزعاتنا في الزهد والتأصيل والحفاظ على طهرانية الشخصية والعقيدة أن نرى في موقف محمد عبده انبهارًا غربيًا في رؤيته للصورة وبهذا نوصد باب الرسم في وجه المؤمن المسلم وباب الصورة دون تمييز إلى ما قصدت إليه الأحاديث أصلاً متعلقين بالحرف غائبين عن الجوهر، وملتقين بهذا مع رؤية الاستشراق وموقفه من موقف الإسلام من الرسم.

ونحن هنا لا نريد أن ننتزع من شريحة الفقه سلطتها في الاجتهاد والتفسير، كما لا نريد أن نحرم المستشرقين اجتهاداتهم وجولاتهم، ولكننا لا نرى في الإسلام عقيدة قمعية للفن، وسندنا في ذلك أنه ما لم

---

(١٧) انظر هامش ١٢.

يوثقه النص القرآني والسنّة بشكل صريح يبقى اجتهادًا مفتوحًا للقبول والرفض أو اجتهادًا لا تنسحب عليه قداسة العقيدة أو قطعية الوحي.

والاجتهاد الذي لا مندوحة عنه للمسلم المؤمن هو أن يتبصّر بموقف الإسلام من مسألة الفن ككل؛ الشعر والرسم والنحت والتمثيل والموسيقى.

وفي يقيننا أن الإسلام لا يقف موقفًا معاديًا من شتى أنواع الفنون، سيما إذا احتفظت هذه الفنون بوظائفها الإنسانية وتجردت عما يسيء إلى العقيدة وجوهر التوحيد.

ويشهد على ذلك أن الإسلام بعد أن رسخ العقيدة وجوهرها مارس كحضارة كافة الفنون في تعبيرها الجمالي عن النفس الإنسانية وأبدع أشكالاً متنوعة شعرًا وموسيقى، رسمًا ونحتًا وتصويرًا وعمارة، تعبّر عن هويته الموحدة التي تتسع للخصوصيات الحضارية للأجناس والأمم التي انطوت تحت لوائه. إباحة التعبير والحرية في إطار التوحيد هي الأصل لا القسر والطمس.

التجريد وتميز الصورة في الفنون الإسلامية

إن إشكالية الصورة في الفقه دفعت الفعالية الفنية وحيويتها لتعبر عن نفسها بتقنيات وأشكال وأساليب تجنبها حرج الصورة وإثمها في العقيدة وأخذت ممارساتها الفنية مسارات متنوعة.

فالكتابة أو الخط لم تعد واسطة لنقل المعنى بل وسيلة وغاية في آن، وتحولت إلى فن الخط في مدارسه وفنونه المختلفة التي احتفظت لنا بقدر كبير من المتعة الجمالية لأجيال عديدة وحافظت على تميز الهوية الإسلامية بشكل صاف. فالتشكيل الجمالي في لوحات الخط يضع المعنى في ضوء الشكل الذي يتجلى إلى ما لا نهاية في تنوع مدهش.

وأصبحت القدرة على فك اللوحة أو قراءتها والنفاذ من شكلها

الجمالي إلى معناها، وهي غالبًا مسألة غير يسيرة كما في قراءة الطرة العثمانية مثلاً، جزءًا من متعة العين والفكر تنفذ منها إليه بما يشبه الخدر ولذة التوقع. ومثلها عشرات الأشكال الجمالية التي اتخذتها الشهادة (**لا إله إلا الله محمد رسول الله**) والبسملة على الورق والخشب والطين والحجر والنحاس والفضة والذهب.

وبكلمة مفردة أصبحت الكتابة صورة ولكنها مجردة لا تنقل هيئة إنسانية أو بشرية ولا تعتمد على المحاكاة الشكلية بل تتخذ من الأبجدية وحروفها وسيلة لارتكاز اللوحة والصورة وإبداع المعنى جماليًا في ضوء الشكل.

لكن الخطاط الفنان محدود بالحروف لا يتجاوزها ورغم هذه الحدود استطاعت فعاليته الفنية أن تنقل إلى العين الإنسانية متعة جمالية خالصة لا يؤرقها إثم الصورة في لوحات الخط، فقد انسحبت من شكلها البشري أو الإنساني كمحاكاة مطابقة للواقع إلى صورة الرمز الذي يتوسل العين والوجدان من خلال الأشكال الجميلة. وهكذا تصبح الصورة في الخط موجودة غائبة في آن مشخصة مجردة.

ولكن فن الخط في الجوهر يبقى حائرًا بين العبارة والزينة ومقيد الأجنحة، لذلك ففاعلية الجمال في الروح الإسلامية أخذت تفتش عن مسارب أُخرى للتعبير عن ذاتها خارج التجريد فلجأت إلى الصورة في الشكل الهندسي دوائر ومثلثات ومكعبات ومربعات وزوايا متشابكة تفتش عن المعنى من خلال هذا التشابك الذي يتوسل التجليات الجميلة.

وإذا كان الخط قد توسل الامتداد والتعرج والانكسار والاستدارة وما إلى ذلك فإن شكله الجمالي بقي معلقًا ببذرة المعنى التي ينطلق منها والتي تقود إليه.

أما في الشكل الهندسي وتداخلاته فأخذت تموجات الواحد بأشكال متعددة وتجليات اللامتناهي في أشكال متناهية تبحث عن معناها وإن لم تتخط هويتها المشاكلة للوحة الخط بابتعادها عن الصورة وتوسلها

الرمز بشكل تجريدي مشخص المتعدد في تموجات اللوحات الهندسية يعبر عن الواحد، والواحد يتجلى في المتعدد وهو قيمة تكمن في الخبرات الفنية والدينية على حد سواء في الموروث الإسلامي عبرت عنها عقائد الصوفية على مختلف مدارسها كما عبرت عنها أصابع الفنانين من خلال ابتكار الرمز/الصورة الذي يصر على الشكل من أجل المعنى فيكسر إيقاع المحاكاة بإيقاعات التموج المتعددة الصادرة عن الواحد والعين المخبوءة التي تتوهج في كل مكان.

لكن هذه الفعالية الفنية التي توسلت الأبجدية والأشكال الهندسية خرجت من صدفة الرمز إلى الصورة في الرسوم النباتية التي توسلت آنا المحاكاة فنفت المعنى وأبقت الشكل في ضوء محاكاة ساطعة واتخذت آونة أُخرى تشابك الأشكال للعودة من الصورة إلى صدفة الرمز والتعبير بالمتناهي عن اللامتناهي وبالمتعدد عن الواحد(١٨).

ويبقى التجريد في الخط والشكل الهندسي والرسوم النباتية سيد الرؤية وأصل الأشكال الجميلة التي ينسحب فيها المعنى إلى البؤرة وتصبح الصورة فيها غير الصورة ويسيطر الرمز.

وإننا لنجد هذه التجليات الفنية في كل مكان في المسجد والقصر والمنزل والمرافق العامة على الجدران والقباب تبرأت من إثم الصورة وأخذت مساحتها الواسعة في كل مكان. فالجمال الذي يسكن صورة المحاكاة وجد سبيله في الفنون الإسلامية المذكورة، ونفذ منها للتعبير عن حيويته وفعاليته للعين المؤمنة من خلال النقيضين التجريد والرمز من جهة، والمتعدد والواحد من جهة أُخرى، خارج إثم الصورة وعالم المحاكاة والمطابقة والظل.

وهكذا نرى أن إشكالية الصورة في الفقه تركت آثارها البارزة في الفن عند الشعوب المسلمة عامة، فأماكن العبادة من مساجد وجوامع

---

(١٨) Edward H. Madden, «The Infinte pattern in Islamic And Christian Art» *The Muslim World* vol. LXVI, January 1976 N 1, pp. 1-13.

بالإجماع تخلو من الصور والتماثيل كائنًا ما كانت موروثات هذه الشعوب الفنية في التعامل مع الصورة في الحياة الدينية والعامة.

ولكن المسجد في الإسلام وكذلك المدرسة والمكتبة العامة والتكية وغيرها من المنشآت التي تعبر عن فن العمارة لم ينقصها التعبير الجمالي بل إنها استعاضت عن زينة الرسم والصورة بتوزيع الشكل توزيعًا منسجمًا من أعمدة وأقواس وقباب ورحاب ونوافير وبحيرات وجدران، وتعاملت مع الفراغ أو الفضاء المفتوح من خلال العمارة تعاملاً جماليًا هو ميراث إنساني خالد شهد له الدارسون وعنوا به.. ومدارس فن العمارة الإسلامية توزعت في أصقاع الأرض من شامية ومصرية وأندلسية وتركية وهندية ممتصة أشكال الجمال الموروثة في العمارة في هذه البيئة أو تلك متنوعة متعددة في وحدة خفية.

فالمئذنة هي المئذنة لكنها تشكلت صورًا وأشكالاً متنوعة في مساجد المسلمين في الهند إلى اسبانيا. المئذنة المستديرة والمئذنة البرج والمئذنة الزقورة وهي من رواسب فن المعمار السومري. في عنيزة اليوم مئذنتان على طراز الزقورة بنيتا من الطين. كما أن المآذن ذات الأدراج اللولبية إن هي إلا تطور لهذا النموذج والقبة اتخذت أيضًا تحولات وأشكالاً عديدة، وكذلك الأقواس والأعمدة وحتى شكل المحراب.

أضف إلى ذلك رسوم الجدران المطلية أو المرصعة بالفسيفساء التي تحولت عن الصورة البشرية وصورة الحيوان إلى أشكال النبات والأشكال الهندسية.

وآيات فن العمارة الإسلامية منثورة ماثلة حتى اليوم في شتى أصقاع الأرض شاهدًا على طاقة التعبير الجمالي عند الشعوب المسلمة وقدرتها على ملء الفراغ بالأشكال الجميلة التي تخاطب البصر والوجدان، وتغني الروح، فهي صروح جمالية بالإضافة إلى كونها أماكن عبادة أو مرافق عامة.

إن قبة الصخرة في المسجد الأقصى ومسجد قرطبة ومحرابه المشهور

آيتان فنيتان باقيتان على الدهور، وما يشعره المرء من لذة فنية أمام أية لوحة خالدة من لوحات الفن لا تفارقه هذه اللذة في حضرة هذه الآيات الباهرة.

إن العبادة لتقترن بالجمال، والجمال ليقترن بالعبادة في مساجد من هذا الطراز. وهكذا يجتمع التعبير الديني والفني في آن في الإفصاح عن المخبوء من النفس الإنسانية في تعبدها لله مطلق القيم.

ولم يكن الخط والأشكال الهندسية والرسوم النباتية وحدها المعبرة عن الفعالية الفنية والجمالية لفناني الشعوب المسلمة. إن تحول الصورة إلى رمز عن الفكرة المجردة هو قاسمها المشترك الذي سيطر على أشكالها المتنوعة وربطها بنوع من الوحدة.

الوجه الإنساني والصورة والرمز

مهما يكن فالصورة استحالت رمزًا وتخلت عن الهيئة والوجه البشريين تحت وطأة الخوف من إثم الصورة المطابقة للأصل في هذه الفنون.

غير أن الصورة التي لا تتوسل المحاكاة والمطابقة وجدت سبيلها إلى الوجود في نشاطاتهم وتعبيرهم حتى في الموضوعات الدينية.

إن مخطوطة «**معراج نامة**» تمثل وثيقة مهمة في هذا الخصوص فهي تتضمن (٥٨) لوحة لموضوعات الإسراء والمعراج التي اشتركت الكلمة والخط والصورة للتعبير عنها تعبيرًا فنيًا في وليمة واحدة[١٩].

ورغم إشكالية الصورة في الفقه فإنها حين تنفصل عن العبادة وتعرى من القداسة فإنها تجد سبيلها خارج المسجد وأماكن العبادة للتعبير حتى عن موضوعات دينية تنطوي عليها قصة الإسراء والمعراج المشهورة.

---

(١٩) نذير العظمة: **المعراج والرمز الصوفي**، بيروت: دار الباحث ١٩٨٢م، ص ١٧ و١٨.

إلا أن هذه الصور التي انطوت عليها وثيقة المعراج انسحبت فيها الصورة وانمحت وبقيت فيها الهيئة الإنسانية التي تعبر عن الموضوعات إياها من خلال الخط واللون تعبيرًا جماليًا يذكرنا باتجاهات المدارس الحديثة في الرسم التي لا تلقي بالاً إلى الصورة كمحاكاة مطابقة كما في النحت والرسم اليونانيين ولا تحتل فيها هذه الصورة واجهة اللوحة أو الاهتمام بل تنسحب عن البؤرة وتبقى في الظل، أي أن الصورة في اللوحة الحديثة سواء كانت تكعيبية أو سريالية تفقد هوية المطابقة الفيزيولوجية وتخرج منها إلى الرمز فنحن إذا نظرنا إلى لوحة تكعيبية من رسم بيكاسو لوجدنا أن الصورة لم تعد صورة (بمعنى المطابقة) بل أصبحت رمزًا في بؤرة التشكيل الفني، أو بذرة تشع فيه، أي أن الفنان لم يعد يحاكي الطبيعة سواء كانت طبيعة بشرية أو إنسانية بل إنه يعيد تكوينها ويشكلها من جديد، يصوغها صياغة تعبر عن موقفه منها ورؤياه فيها، فالفكرة لا المطابقة، والرمز لا الانسجام الخارجي للهيئة هما الغاية والوسيلة.

فإذا كانت مدرسة هرات أو فنانوها قد محوا الوجه وعبروا بالهيئة في لوحات المعراج الآنفة الذكر وترجموا ترجمة دقيقة عن علاقة الفنان المبدع بالموروث، والفرد بالتراث، والموهبة الإنسانية بالتقاليد فإنهم في عملهم هذا جمعوا الإبداع والأصالة في آن مؤكدين على حرية تحرك الإبداع في إطار إشكالية حرج الصورة المطابقة.

أي إنهم أكدوا على حرية الفنان في إطار معتقده أو انتمائه كائنًا ما كان، وحقه في تكوين صورته هو عن العالم والطبيعة والإنسان وإعادة صياغتها وتشكلها من خلال معاناة المبدع ومنظوره للحياة والكون والفن.

وهذا لعمري اتجاه فن الرسم الحديث الذي يحل إشكالية الصورة لا في الإبداع الفني فحسب، بل في النظر الفقهي، فالفنون التشكيلية التي لا تقوم على الصورة المطابقة والتي تجعل من اللوحة صورة مركبة تنسحب فيها الصورة إلى البؤرة وتصبح عنصرًا من عناصر التشكيل

والصياغة الفنية لا شكلها الأوحد لا تثير حرج الفقهاء ولا تدفعهم إلى تحريم الفعالية الفنية للتعبير عن المعاني الكبرى لمعاناة الإنسان وخبراته في كافة الميادين، وبهذا يتضح أن حرية التعبير التشكيلي من خلال فن الرسم خلافًا للصورة الصريحة لا تنطوي في مشكلة التحريم وإشكاليتها الفقهية.

كما أننا نجد الصورة الرمزية للهيئة والوجه الإنسانيين تزين كثيرًا من المخطوطات الأدبية القديمة كالمقامات و«**ألف ليلة وليلة**» و«**رباعيات الخيام**» دونما حرج. ذلك لأن الصورة فيها أيضًا تخرج على المطابقة وتأخذ شكلاً رمزيًا يعيد تكوين الهيئة والوجه ليعبر عن الفكرة بالرمز أكثر مما يتوسل المحاكاة.

ولعبد الجبار اليحيا لوحات تنحو هذا المنحى رأيت بعضها في بعض عروضه في الرياض. وليس من المستبعد أن يكون هذا الرسام السعودي المعاصر قد عبر في لوحاته هذه عن تفاديه لإثم الصورة البشرية وحرجها، فغيّر تركيبها، وشكّلها تشكيلاً آخر في هذه اللوحات.

كما أنني لا أستبعد أن يكون الحافز الفني عنده بتجنب الصورة المطابقة إلى الصورة الرمز قد اقترن بإحساسه الديني.

ومن جهة أُخرى تكاد تكون جدة في المملكة العربية السعودية متحفًا رائعًا للنحائت الحديثة التي نصبت في أهم شوارعها وساحاتها العامة. وليس بدعًا أن تفوز هذه المدينة بجائزة أجمل مدينة عربية. لأن أعمال النحت الحديثة تزين شواطئها وتعطي للعين أشكالاً منحوتة جميلة دون أن تأثم.

ونجح الفنانون والمشرفون على تزيين المدينة بهذه النحائت أن يحققوا ما حقق الفنان المسلم عبر التاريخ ليوفق ما بين إيمانه وفنه بأنه تجنب المخلوقات الحية وصورها المطابقة إلى أشكال تجريدية تعبر عن تصورات جمالية أو أشياء محسوسة كالأوعية والأشكال التي لا إثم في نحتها.

ومع أن هذه النحائت تترك ظلًّا إلا أنها تجنبت الهيئة الإنسانية أو

الخليقة الحية في صورها المطابقة ونقلت الصورة الممثلة إلى الصورة الرمز التي ضمنت في آن التعبير عن نزوع جمالي والامتثال إلى أوامر العقيدة والإيمان.

وقد تقع العين على دلة أو دلال كما تقع على كتاب في صورة منحوتة في العاصمة الرياض وساحات جامعة الملك سعود ومداخل الكليات تحفل بهذه النحوت الرموز التي تنهج النهج نفسه.

وغني عن البيان أن ذلك لم يثر اعتراضًا لأنه خرج من حرج الصورة المطابقة إلى الصورة الرمز التي عبرت عن الجمال وحافظت على المعتقد في آن.

وغني عن البيان أيضًا أن المذهب الرسمي للمملكة هو المذهب الحنبلي «الوهابي» أكثر المذاهب تمسكًا بالموروث وأوامر ونواهي العقيدة. مما يعطينا مثلاً حيًا على أن الإسلام كعقيدة لا يحمل عداء لفن النحت أو التصوير في إطار التوحيد والتعبير عن الإنسان المؤمن وخبرته البشرية، خلافًا لما تعتقده غالبية المستشرقين وشريحة معتبرة من المتفقهين في ديار الإسلام.

وهكذا فإن الصورة إذا خرجت عن المطابقة إلى إعادة التشكيل والرمز وعبرت عن فكرة، فكأنها بهذا تحاول الخروج من المنع إلى الإباحة على الأقل في ضمير هؤلاء الفنانين الذين لا يمكننا أن نجردهم من إيمانهم وولائهم لميراثهم الروحي[٢٠].

---

(٢٠) بعد أن كتبنا هذا البحث قرأنا المرجعين التاليين وأُعجبنا بمنهجية المؤلف ولكن موقفه عندي أيديولوجي وصل إلى نتيجة تحريم الصورة قبل الاستقراء والبحث.
- صالح أحمد الشامي: **الظاهرة الجمالية في الإسلام**، بيروت: المكتب الإسلامي، (١٤٠٧هـ / ١٩٨٦م).
- صالح أحمد الشامي: **التزام وابتداع**، دمشق: دار القلم (١٤١٠هـ - ١٩٩٠م).
للدكتور محمد عمارة كتاب بعنوان **الإسلام والفنون الجميلة**، دار الشروق، القاهرة (١٤١١هـ / ١٩٩١م) اهتم بجماليات الصورة والسماع. يعتقد عمارة أنه في هذا الكتاب حسم الجدل المتصل بتحريم الصورة وانتهج منهجًا فذًا بالعودة إلى القرآن الكريم وحده، واستخرج من سورة الأنبياء (٥١-٥٨) وسورة سبأ (٢-١٣) وسورة المائدة (١١٠) ما يدل على إباحة الفنون التصويرية دون أن يناقش الأحاديث الشريفة المتصلة بالموضوع.

نتيجة

إذن، هناك درجات للصورة ليست كلها محرمة حتى عند الفقهاء أوضحها تحريمًا الصورة المطابقة لهيئة الإنسان والحيوان التي تترك ظلًا وتنسحب على النحت المشخص. أما الصورة التي لا تترك الظل فهي مقبولة في الرسم.

كذلك الصورة الرمزية للوجه الإنساني فهي من هذا القبيل أي مشروعة. واجتهاد كهذا ينفي النحت للوجه والهيئة الإنسانية ويبيحه فيما سوى ذلك. ويستبقي حيزًا كبيرًا من الرسم. كما يستبقي الفنون التوصيلية بواسطة الصورة كالتلفاز والسينما والفيديو وما شابهه عند جمهرة كبيرة من الفقهاء، على حين أن شريحة ضئيلة منهم تحرم هذه الفنون إطلاقًا.

وهكذا نرى أن حرج الصورة ألجأ الفنانين إلى الترميز بدءًا من تشويه الصورة المحاكية أو المطابقة وإعادة تكوينها وانتهاء بمحوها كليًا والخروج منها إلى الخط والصورة النباتية أو الهندسية أي إلى التجريد الذي يطبع الفنون الإسلامية عامة، وربما أخذت الفنون الغربية هذا التجريد الذي يمحو إثم الصورة ويستبقي فعالية التعبير الجمالي في الرسم من ينابيعه الإسلامية.

ولهذا سند من فنون المنطقة، إذا ما قورنت بالفن اليوناني مثلاً، ففن النحت والرسم في سومر وبابل والفن السوري والمصري القديمان ـ خلافًا للإغريقي ـ لا يلجأون إلى المحاكاة والمطابقة في تعبيرهم بل يعيدون تشكيل الصورة وتكوينها لتعبر عن موضوعاتهم وأفكارهم. فالترميز هو تقنيتهم لإحلال الفكرة في المادة سواء أكانت لونًا أو حجرًا أو خشبًا أو نحاسًا وما شاكل.

ونظرة فاحصة على ما خلفته لنا لوحات الآشوريين التذكارية والفراعنة التي تجد فيها أن الصورة تخرج من المطابقة وتدخل في الكتابة أو أن الكتابة تدخل في الصورة بشكل تصبح معها المحاكاة أمرًا لا يخدم غايات الفعالية الفنية في هذه الحضارات بقدر ما يخدمها الرمز وإعادة

التشكيل بما يعبر عن المثل والأفكار العليا، وهذه النزعة إياها هي التي استمرت في شعوب المنطقة في المرحلة الإسلامية.

الجمال ليس مطلقًا، فهو يتصل بالخير، وكلاهما ينبع من الحق وهي جميعها أسماء حسنى متعددة للخالق الواحد الفرد الذي يشع في الكون ولا يقبل التشبيه والتجسيم كما في الحضارات والمعتقدات الأُخرى، مما أفسح المجال للفعاليات الفنية عند الشعوب المسلمة أن تبدع لا في مجال الصورة بل في لوحات الخط والنبات. والأشكال الهندسية، والتشكيل الفني الذي يبرز فيه الرمز وتختفي الصورة في البؤرة لسيطرة المثال والفكرة لا الشكل في التعبير عن المعاناة الفنية.

* * *

obeikan.com