جمعية أمسيا مصر (التربية عن طريق الفن)
المشهرة برقم (٥٣٢٠) سنة ٢٠١٤
مديرية الشئون الإجتماعية بالجيزة

التفاعل بين الفن المفاهيمي وفلسفة الفن الإسلامي في الفن المصري المعاصر
The Interaction between Conceptual Art and The Philosphy of Islamic The Art in Contemporary Egyptian art

إعداد
رباب علي نبيل وهبه
استاذ النقد والتذوق الفني المساعد- كلية التربية الفنية
جامعة المنيا

The Interaction between conceptual Art and The Philosphy of Islamic The Art in Contemporary Egyptian art

ملخص البحث:
يبحث هذا العمل في التفاعل الفلسفي والجمالي بين الفن المفاهيمي المعاصر وفلسفة الفنون الإسلامية، مركزًا على نماذج من الفن المصري الحديث والمعاصر. ينطلق البحث من فرضية مركزية مفادها أن هناك تقاطعًا عميقًا بين الفكر المفاهيمي الذي يتمحور حول الفكرة والتجريب والوسائط المتعددة، وبين البنية الرمزية والصوفية في الفنون الإسلامية التي تركز على التجريد، واللانهائية، والامتداد الروحي.
يعتمد البحث على تحليل أعمال ثلاثة فنانين مصريين معاصرين: محمد أبو خليل لطفي، وعبد الرحمن النشار، وشادي النشوقاتي، الذين استعانوا بالفكر الصوفي الإسلامي لإعادة صياغة لغتهم البصرية في ضوء الممارسات المفاهيمية. وقد ركزت الدراسة على مفاهيم محورية مثل: "الفكرة تسبق الشكل"، "التجريد كأداة فلسفية"، "الرمز والفراغ واللانهائية" بوصفها تقاطعات معرفية بين المنهجين.
كما يوضح البحث كيف تم توظيف رموز صوفية (كالضريح، النور، الخط، التكرار) في فضاء تجريبي معاصر يتجاوز المظهر نحو تأملات عقلية وروحية. ويُبرز دور التراث الإسلامي في تكوين بنية تشكيلية جديدة تؤسس لخطاب بصري حديث لا يقطع مع الماضي، بل يعيد تأويله ضمن سياقات ما بعد حداثية.
ويخلص البحث إلى أن هذا التفاعل لا يمثل مجرد تلاقٍ بصري، بل هو اندماج معرفي يعيد رسم العلاقة بين الذات والوجود، ويؤسس لمفهوم "المعاصرة الأصيلة" في الفن العربي الحديث.
الكلمات المفتاحية: التفاعل الثقافي ،الفن المفاهيمي ، فلسفة الفن الإسلامي ، الفن المصري المعاصر.

This study explores the philosophical and aesthetic interaction between conceptual art and the spiritual foundations of Islamic art, focusing specifically on the Egyptian modern and contemporary art scene. It posits that conceptual experimentation—which emphasizes the primacy of the idea, abstraction, and the use of diverse media—shares deep affinities with Islamic visual philosophy, particularly its Sufi dimension, which values symbolism, infinity, and spiritual transcendence.
The research analyzes the works of three prominent Egyptian artists: Mohamed Abu Khalil Lotfi, Abdel Rahman El Nashar, and Shady El Noshokaty. Each of them reinterprets traditional Islamic forms and metaphysical concepts through contemporary artistic practices, integrating elements such as repetition, geometry, optical illusion, and symbolic forms like the mihrab, calligraphy, and light. Core conceptual themes—such as "idea over form," "visual abstraction as a spiritual act," and "the use of space and silence"—are identified as points of convergence between conceptual art and Islamic aesthetics. The artists do not replicate traditional motifs, but rather recontextualize them into contemporary visual languages that challenge conventional narratives and evoke introspective experiences.
Ultimately, the paper concludes that this interaction is not merely stylistic, but an epistemological and ontological synthesis. It represents a form of “authentic contemporaneity,” where the spiritual heritage of Islamic art is not rejected but transformed to address modern questions of identity, existence, and visual meaning within a postmodern global context.

Key Words: cultural Interaction ,conceptual art , philosophy of Islamic Art , Contemporary Egyptian Art.

مقدمة:

يشهد الفن والثقافة في العصر الحديث تفاعلاً مركبًا بين الاتجاهات الفكرية المعاصرة، خاصة مابعد الحداثية منها، وبين التراث الروحي والرمزي في الثقافات العريقة، وعلى رأسها الثقافة الإسلامية الصوفية. يتجلى هذا التفاعل في الممارسات الفنية والنقدية التي تسعى إلى استعادة القيم الجوهرية من خلال وسائط بصرية ومفاهيم تجريبية معاصرة، مما يخلق فضاءً معرفيًا وجماليًا يعيد طرح العلاقة بين الإنسان والكون والروح ضمن منظومة جمالية جديدة.

ولقد شهدت الساحة الفنية المعاصرة تحولات نوعية في المفاهيم والأساليب والوسائط، خاصة مع تصاعد تيارات الفن المفاهيمي والتجريبي التي أعادت تعريف حدود العمل الفني، ودور الفنان، وطبيعة التلقي. في هذا السياق، لم يعد الفن يقتصر على الشكل أو الموضوع، بل أصبح منصة لاستكشاف القيم الفلسفية والأنساق الفكرية، والتفاعل مع قضايا الوجود والذات والمجتمع من خلال أدوات مفاهيمية وتجريبية.

في موازاة ذلك، يقدم الفكر الصوفي في الفن الإسلامي نموذجًا جماليًا عميقًا يرتكز على التجريد، والرمزية، والتأمل الوجداني، ويُعلي من شأن التجربة الروحية في مقاربة الجمال والحقيقة. وقد شكّل هذا الفكر، عبر قرون، بنية معرفية وروحية أثرت في مختلف أشكال التعبير الفني في الثقافة الإسلامية، عبر الزخرفة، الهندسة، والخط، بوصفها أدوات بصرية تحاكي عالم المطلق والباطن.

ينطلق هذا البحث من فرضية أساسية مؤداها أن ثمة تفاعلاً معرفيًا وجماليًا بين الفكر المفاهيمي في الفنون المعاصرة والفلسفة الروحانية الصوفية في الفن الإسلامي، لا سيما في أعمال نخبة من الفنانين المصريين الذين سلكوا طريق التجريب الحديث مع استحضار المكونات الروحية والرمزية للتراث الإسلامي.

وتكمن أهمية هذا البحث في كونه يسعى إلى تحليل هذا التداخل بين المرجع الروحي والفكري والجمالي، عبر دراسة نماذج فنية معاصرة، وبيان كيف استطاع الفن المصري المعاصر أن يؤسس خطابًا بصريًا معاصرًا يستلهم روح التصوف، ويعيد إنتاجها بلغة تشكيلية جديدة تواكب تحولات الخطاب البصري العالمي.

مشكلة البحث

شهدت الفنون البصرية في العقود الأخيرة تحولات جذرية في مفاهيمها وأساليبها، متجاوزة الشكل التقليدي للعمل الفني إلى ممارسات تستند إلى التجريب الفكري والتفاعل الثقافي. ويأتي الفن المفاهيمي في طليعة هذه الاتجاهات، حيث يُنظر إلى الفكرة بوصفها جوهر العمل الفني، لا مجرد حافز لإنتاج الشكل. وفي موازاة هذه التحولات، ظل التراث البصري الإسلامي، ولا سيما في أبعاده الصوفية والرمزية، حاضنًا لقيم جمالية وروحية متجذّرة في تصور شامل للوجود والمعرفة.

تطرح هذه الدراسة إشكالية العلاقة بين هذين التيارين: الفكر المفاهيمي الحداثي، وفلسفة الفن الإسلامي، من خلال تحليل كيفية تداخلهما في أعمال عدد من الفنانين المصريين المعاصرين الذين سلكوا درب التجريب الفني دون أن ينفصلوا عن روح التراث. فالفن المفاهيمي، برغم مرجعيته الغربية، يجد في البنية الروحية الإسلامية – خاصة في مفاهيم مثل التكرار، اللانهائية، الفراغ، والرمز – مجالًا خصبًا لإنتاج دلالات بصرية جديدة تتجاوز المعنى المباشر نحو التأمل والتجلي.

من هنا تنبع مشكلة البحث في تساؤل مركزي :

كيف يتفاعل الفكر المفاهيمي مع فلسفة الفن الإسلامي في ممارسات فنية مصرية معاصرة؟

ما انعكاسات هذا التفاعل على القيم الجمالية والفكرية للعمل الفني؟

أهداف البحث

١. الكشف عن طبيعة الفكر الفلسفي واثره على جماليات الفني الإسلامي.
٢. دراسة لطبيعة الفن المفاهيمي في الثقافة البصرية المعاصرة.
٣. بيان أوجه التفاعل والتأثير المتبادل بين الاتجاهين في نماذج من الفن المصري المعاصر.
٤. تقديم رؤية تفسيرية للتطورات المفاهيمية في التكوينات البصرية الناتجة عن هذا التفاعل.في اعمال فنانين مصريين معاصرين

منهجية البحث

يعتمد البحث على المنهج التحليلي الوصفي من خلال الخطوات التالية:

- تحليل النماذج الفنية لفنانين مصريين معاصرين مثل أبو خليل لطفي، عبد الرحمن النشار، طه حسين، وأحمد نوار.
- تتبع الأبعاد الرمزية والتكوينية المستلهمة من الفكر الصوفي الإسلامي.
- مقارنة ذلك بسمات الفن المفاهيمي في سياقاته المعاصرة.

حدود البحث:

حدود موضوعية: يقتصر هذا البحث على دراسة التفاعل بين الفن المفاهيمي وفلسفة الفن الإسلامي في الفن المصري المعاصر .

حدود مكانية : الأعمال الفنية التي أنتجت في مصر.

حدود زمانية : خلال النصف الثاني من القرن العشرين حتى مطلع القرن الحادي والعشرين.

مصطلحات البحث:

مفهوم التفاعل الثقافي Cultural Interaction

ليس التفكير في العلاقات بين الثقافات موضوعاً جديداً على النقاش العلمي والأيديولوجي العالمي. فقد صاغت الأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع الثقافي مفاهيم عديدة وقوية ، لفهم آليات صراع الثقافات أو تفاعلها . ومن هذه المفاهيم العديدة مفهوم التفاعل الثقافي أو التثاقف الذي سيطر على أبحاث العلماء في الحقبة الماضية.[١]

والتفاعل الثقافي هو عملية التواصل التي تتم سواء شفاهياً أو لا شفاهياً بين أفراد الفئات الثقافية المختلفة في سياقات موقفية مختلفة.[٢] والمثاقفة Acculturation تعني تلك التغيرات التي تحصل داخل ثقافة بيئة بشرية عند احتكاكها بثقافة أجنبية أعلى منها، أو عملية التكيف داخل نمط خاص من الثقافة.[٣]

وفي الأصل التفاعل الثقافي هي عملية التغيير أو التطور الثقافي الذي يطرأ حين تدخل جماعات من الناس أو شعوب بأكملها تنتمي إلى ثقافتين مختلفتين في اتصال وتفاعل يترتب عليهما حدوث تغيرات في الأنماط الثقافية الأصلية السائدة في الجماعات كلها أو بعضها.[٤]

الفن المفاهيمي Conceptual Art

هو اتجاه فني ظهر في نهاية ستينيات وبداية سبعينيات القرن الماضي وامتد حتى أوائل الثمانينيات ، تميز بتحرره من القيود الاجتماعية والثقافية والاشكال والطرق التقليدية الخاصة بالعمل الفني الذي ينتج للسوق

---

[١] **إسماعيل عبد الفتاح الكافي: مصطلحات العولمة، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ٢٠٠٤، ص ٦٧.**
[٢] **مايك فيذرسون، ثقافة العولمة (القومية والعولمة والحداثة)، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠، ص٢٤٥ .**
[٣] محمد عزيز الحبابي : المعين في المصطلحات الفلسفية والعلوم الإنسانية (الجزء الأول)، دار الكتاب، الدار البيضاء، ١٩٧٧ ص ٧٨ .
[٤] http:// www.as.ua.edu/ant/faculty/murphy/diffusion.htm

الفني ، حيث وقف رواد هذا الفن ضد المفاهيم التقليدية للفن ووسائل التعبير عنه. ويعرف سول لويت Sol Le Witt الفن المفاهيمي على انه " فن يتضمن كل العمليات الفكرية وأيضا المتحررة من المهارة الحرفية لدى الفنان ، فالفكرة هي فن المفهوم وهي الأداة التي تصنع الفن "[٥]

ندرج تحت مظلة "الفن المفاهيمي" (Conceptual Art)، أو ما يُعرف بـ "فن الفكرة"، مجموعة من الاتجاهات الفنية المعاصرة التي تشترك جميعها في الابتعاد عن الشكل التقليدي للعمل الفني، وتُركّز بدلاً من ذلك على الفكرة أو المفهوم الكامن وراء العمل. من أبرز هذه الاتجاهات: فن الأرض (Land Art)، فن الجسد (Body Art)، وفن اللغة (Language Art)، وجميعها تؤكد على مركزية المضمون كركيزة للعمل الإبداعي.

يُعد الفن المفاهيمي امتدادًا وتطويرًا للرؤى الحداثية التي طرحها الفنان الفرنسي مارسيل دوشامب، الذي غيّر مسار تاريخ الفن من خلال تقديمه أعمالًا لا تركز على المهارة اليدوية أو الجمال البصري التقليدي، بل على الفكرة المفاهيمية. وكان المثال الأبرز لذلك عمله الشهير "النافورة" (Fountain)، الذي تمثّل في مبولة قدّمها كتعبير فني ووقعها باسم مستعار "R. Mutt"، مما أثار تساؤلات فلسفية وجمالية عميقة حول طبيعة الفن وحدوده.

ومن هنا، اعتُبر أن معظم الأعمال الفنية التي جاءت بعد دوشامب تنطوي بطبيعتها على طابع مفاهيمي، لأن الفن بات يُقاس وفقًا للفكرة التي يقصدها الفنان، وليس بالضرورة وفق الشكل أو الوسيط المستخدم.

المرتكزات الفكرية للفن المفاهيمي:

يعتمد هذا الاتجاه الفني على عدد من المبادئ الجوهرية، من أبرزها:

هيمنة الفكرة: يُبنى العمل الفني على مفهوم رئيسي قد لا يحتاج بالضرورة إلى تجسيد مادي دائم.

اللغة كمادة فنية: تصبح اللغة نفسها وسيطًا إبداعيًا، ويجري تجاوز الفاصل بين الفن ونظريات الفن.

العملية الإبداعية كجزء من العمل: يُنظر إلى النشاط الفني ذاته باعتباره مكونًا من مكونات العمل، لا مجرد وسيلة لتحقيقه.

التجسيد المؤقت: يُعد أي تمثيل بصري للفكرة صيغة مؤقتة تعكس استنتاجات فكرية توصل إليها الفنان خلال رحلته الذهنية.

أبرز رواد الفن المفاهيمي:

لورنس واينر (Lawrence Weiner): ركز على النصوص والتراكيب اللغوية كمادة فنية قائمة بذاتها.

سول لويت (Sol LeWitt): من أوائل من نظّروا للفن المفاهيمي، معتمدًا على التعليمات والأنظمة كوسيلة للإنتاج الفني.

جوزيف كوسوث (Joseph Kosuth): قدّم تحليلاً فلسفيًا عميقًا للعلاقة بين اللغة والفن، مؤكّدًا أن الفن هو الفكرة لا المظهر.

بروس ناومان (Bruce Nauman): تناول الجسد واللغة والمكان كوسائط مفاهيمية لاستكشاف العلاقات الإدراكية والمعرفية.

علي الرغم من ان بعضهم يمكن تصنيف اعماله مع الاتجاه الاختزاليminimal art [٦] الا ان شاكر عبد الحميد يرى ان في هذا النوع من الفن" يكون المفهوم الذي يوجد خلف العمل الفني هو المهم وليس الأسلوب او التكنيك الذي تم من خلاله تنفيذ العمل الفني.. والافكار او المفاهيم كما يقول أصحاب هذا الاتجاه يمكن توصيلها من خلال وسائل عديده كالنصوص المكتوبة والخرائط والجداول وأفلام الفيديو والصور الفوتوغرافية وأيضا الأداء الحركي الفعلي .. وترتبط الأفكار التي يتم التعبير عنها من خلال هذا الاتجاه

[٥] عادل ثروت ،العمل الفني المركب وفن التجهيز في الفراغ ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ،أفاق الفن التشكيلي ، الطبعة الأولى ، ٢٠١٤ – ص ١٠٣

[٦] Thames and Hudson Dictionary of art terms, thames and Hudson Ltd, London , 1984 P.56

بالعديد من الأفكار المستمدة من الفلسفة والتحليل النفسي والاتجاهات النسوية ودراسات السينما والحركات السياسية النشطة".[٧]

السمات العامة للفن المفاهيمي:

السمة	مدلولها
التركيز على الفكرة	تتقدم الفكرة على الجماليات التقليدية أو الشكل
استخدام رموز ومعاني	يعتمد على الترميز والتجريد المفهومي
تجاوز الوسيط	لا يرتبط بوسيط واحد: يمكن أن يكون نصًا، صوتًا، تركيبًا، أو أداءً
نقد للواقع	يعيد مساءلة المفاهيم الاجتماعية والدينية والسياسية والفلسفية
دعوة للتأمل	يُشرك المتلقي فكريًا لا بصريًا فقط

عند ربطه بالفلسفة الإسلامية ، فإن **الفن المفاهيمي** يُعيد صياغة الرموز الصوفية مثل الضريح، النور، الحرف، العروج، الخفاء، داخل بناء بصري جديد يحمل بعدًا تأمليًا ووجوديًا، كما نراه في بعض اعمال أعمال الفنانين المعاصرين مثل شادي النشوقاتي .

الفن المعاصر:Contemporary Art

هو مصطلح يُطلق على النتاج الفني الذي يُنتج منذ النصف الثاني من القرن العشرين وحتى الوقت الحاضر، ويتميّز بمرونته المفاهيمية، وتعدد وسائطه، وانخراطه في قضايا اجتماعية، سياسية، بيئية، وجودية، وثقافية.

لا يركّز هذا الفن على "الجماليات التقليدية"، بل يسعى إلى طرح أسئلة معرفية، وزعزعة المفاهيم المستقرة، ويتجاوز الحدود بين الفنون والعلوم والتقنية.

"الفن المعاصر ليس مجرد فن حديث بزمن متأخر، بل هو نظام معرفي يتقاطع مع ظروف العولمة، والهوية، والذاكرة، ويستخدم أدوات نقدية متعددة لقراءة العالم[٨]".

,يُعرّف الفن المعاصر بوصفه" سلسلة من الممارسات المفاهيمية التي تُركّز على الفكرة والمعنى، أكثر من التركيز على الشكل والجماليات[٩]".

الفن المعاصر هو منظومة فكرية وبصرية معاصرة، تُمثل استجابة الفنان لظروف العالم المتغيّر، عبر أعمال تتحدى الحدود الشكلية والتقنية، وتُعيد النظر في دور الفن، والمعنى، والمتلقي، ضمن سياقات عولمية، مفاهيمية، ونقدية.

فلسفة الفن الإسلامي

الفن الإسلامي يتميز وينفرد بصفات خاصة عن سائر الفنون الدينية التي عرفها تاريخ الفن ، فمنذ البداية لم يأخذ الفن في علاقته مع الدين وظيفة التبشير ، أو وظيفة الإعلان ، أو وظيفة الشرح ، أي أنه لم يكن وسيلة

[٧] شاكر عبد الحميد ،التفضيل الجمالي (دراسة في سيكولوجية التذوق الفني) ، سلسلة عالم المعرفة ، مطابع الوطن ، الكويت ، ٢٠٠١ ـص ٤٥٤

[8] Smith, Terry. (2011). What is Contemporary Art?. University of Chicago Press.

[9] Robert Atkins. (1990). ArtSpeak: A Guide to Contemporary Ideas, Movements, and Buzzwords. Abbeville Press.

مباشرة في خدمة الدين ، ومع ذلك لا نستطيع أن نفصله عن الدين ، فمنذ إنشاء أول أثر إسلامي حضر الفن الإسلامي حضوره الأول ، وكان حضوره شبه كامل ، ولم يبتعد فيما بعد عن الأسس والصفات والخصائص التي تجلت في الأعمال الفنية الأولى . إذا لم يكن الفن الإسلامي وسيلة مباشرة في خدمة الدين ، ذلك لأن هذا الفن أخذ من الدين رؤيته الكبرى في فهم الغيب والوجود معا ، وفي فهم الإنسان والحياة معا ، ووقف إزاء الدين وقفة إيمان عميق ، كونه رسالة سماوية إلهية ، إن الرؤيا والفهم الديني الذي جاء به الإسلام يشكل المنطلق أو الفلسفة الفنية والفلسفة الجمالية التي ينحدر منها الفن الإسلامي في كل تفاصيله ، لذلك تبدو العلاقة بين الفن والدين علاقة فلسفية عقلانية صوفية وإيمانية ، فالتوحيد الذي دعا إليه الإسلام كدين ، يترجمه الفن الإسلامي إلى لغة فنية مذهلة ، حيث يتحول نداء التوحيد إلى نظام شامل وفلسفة محكمة تحكم كل شيء الخط واللون والمساحة والعلاقة القائمة بينها [١٠].

هكذا يُعدّ الفن الإسلامي انعكاسًا مباشرًا للمنظومة العقائدية والروحانية التي أسست لنظرة كونية شمولية، تنبع من التوحيد وتَهدف إلى التعبير عن المطلق والجوهر الثابت في مقابل العابر والزائل. وتتبع خصوصية هذا الفن من رؤيته المعرفية التي توازن بين الإدراك الحدسي الصوفي، الذي يَنفذ إلى الجوهر مباشرة، وبين العقل التحليلي الذي يُحلل الظواهر ويعيد تأويلها ضمن سياق تأملي متكامل.

تحولات ما بعد الحداثة وميلاد المفاهيمية

مع نهاية الحرب العالمية الثانية، بدأت حركة الحداثة تفقد قدرتها على التعبير عن الواقع المعاصر. وظهرت ما بعد الحداثة كرد فعل ثقافي شامل اتسم برفض الكلّيات النظرية، وتفكيك المنظومات الجمالية والعقلانية، والاهتمام بالفردي والهامشي والزخرفي. في هذا السياق، انبثق الفن المفاهيمي ليعيد النظر في طبيعة الفن ومعناه وأدواته، معتمدًا على الفكر الفلسفي واللغوي والاجتماعي، ومتقاطعًا مع ميادين مثل الفلسفة، ونظرية اللغة، والسيميولوجيا، وعلم الاجتماع.

تجلّت بوضوح في صعود ما يُعرف بـالفن المفاهيمي (Conceptual Art). وقد جاء هذا الاتجاه ردًّا نقديًا على مفاهيم الحداثة الفنية، وسعى إلى إعادة تعريف جوهر العمل الفني، من خلال منح الأولوية للفكرة على حساب الشكل، والتشكيك في القيم الجمالية التقليدية، وتفكيك البنى التاريخية للعرض والمتلقي والسلطة الفنية.

المرتكزات الفلسفية للفن المفاهيمي

١. الفكرة أولًا (Idea Over Object)

الفن المفاهيمي لا يركز على الشكل أو الكيان المادي، بل يعتبر الفكرة هي جوهر العمل الفني. وكما عبّر عن ذلك الفنان سول لويت: "الفكرة هي الماكينة التي تصنع الفن"، حيث تُخطط الأعمال مسبقًا، ويصبح التنفيذ مجرد إجراء تقني لاحق.

٢. رفض الأسلوبية الشكلانية formalism

يناهض هذا الاتجاه الصيغ الشكلانية التي ميّزت الحداثة، خاصة في التجريدية التعبيرية، ويدعو إلى تجاوز نقاء الفنون والانخراط في مزج الوسائط والخامات والرموز في عمل واحد (ما يُعرف بفن "ما بعد التوليف").

٣. نقد مركزية الذات

يشكك الفن المفاهيمي في "أسطورة الفنان العبقري"، ويبتعد عن التمجيد الفردي للذات، متجهًا نحو تفكيك هوية المؤلف، ودمج الجمهور في العملية الفنية، ما يخلق علاقة تبادلية بين العمل والمتلقي.

---

[١٠] محمود ذهبية – الفن الإسلامي – مجلة معارف (مجلة علمية محكمة) -كلية العلوم الاجتماعية والإنسانية -جامعة الجزائر -العدد ١٤ السنة الثامنة - أكتوبر ٢٠١٣

٤. تقاطع الفن مع اللغة والسيميولوجيا

تؤكد أعمال مثل "واحد وثلاثة كراسي" للفنان جوزيف كوسوث على العلاقة بين الدال والمدلول، باعتبار العمل الفني علامة تحمل أوجه لغوية وبصرية ودلالية. وقد تأثر هذا الطرح بالنظريات البنيوية والسيميائية، التي ترى أن المعنى لا يوجد في الشيء نفسه، بل في العلاقة بين عناصره داخل نظام إدراكي.

٥. تحطيم قداسة العرض والمؤسسة

يتمرد الفن المفاهيمي على شروط العرض التقليدية (المعارض، المتاحف)، ويستخدم وسائط بديلة مثل الكتالوجات، والمطبوعات، والبطاقات، وحتى البريد، لتوثيق الأعمال ونشرها، ما أدى إلى تحرير الفن من احتكار السوق والمؤسسات الرسمية.

٦. دمج الفن بالحياة اليومية

اختزل الفن المفاهيمي المسافة بين الفن والحياة، حيث أصبحت مادة العالم – التجربة اليومية، اللغة، الفضاء، الجمهور – جزءًا من مكونات العمل، في محاولة لتجاوز الانفصال التقليدي بين الفن والواقع.

الفكر الفلسفي واثره على قيم الجمال في الفن الإسلامي

ساهم المفكرون والفلاسفة المسلمون في وضع تصوّر فلسفي وجمالي أثر بشكل جوهري في تكوين المفهوم الرمزي والجمالي للفن الإسلامي. وقد اتسمت هذه التصورات بالمزج بين العقلانية الفلسفية والتجربة الصوفية، ما شكّل إطارًا نظريًا غنيًا لتأويل الفن كأداة للترقي العقلي والروحي، وليس مجرد ممارسة شكلية.

قدّم إخوان الصفا رؤية توفيقية جمعت بين عناصر الفلسفة اليونانية – لا سيما الأفلاطونية المحدثة – والمفاهيم الروحية الإسلامية ذات النزعة الباطنية. وفي موسوعتهم الموسومة بـ "الرسائل"، سعوا إلى إنشاء نظام معرفي شامل يجمع بين العقل والوحي، مستلهمين من الحكمة والأسطورة والسحر، وموجهين خطابهم للعامة والخاصة على السواء. وقد تضمنت هذه الرسائل تصوّرًا رمزيًا للعالم، حيث تُفهم الظواهر الحسية بوصفها إشارات إلى حقائق خفية أسمى[١١] (إخوان الصفا، رسائل إخوان الصفا)، وهو ما ينعكس جماليًا في التوجه الرمزي للفن الإسلامي.

. يرى الفارابي أن الجمال ليس غاية جمالية بحتة، بل هو وسيلة لإدراك المعاني العقلية العليا، إذ يُسهم الفن في تقريب النفس الإنسانية من عالم المُثل والمعقولات، وبهذا يصبح الفن خطابًا رمزيًا عقلانيًا يمهّد لبلوغ السعادة الفلسفية (الفارابي، آراء أهل المدينة الفاضلة)[١٢].

أما ابن سينا[١٣]، فقد منح أهمية قصوى لفكرة الوحدة والتكامل الكوني. من وجهة نظره، فإن إدراك الكمال العقلي والانسجام مع النظام الكوني هو السبيل إلى السعادة الحقيقية، حيث تُستمد القيم الجمالية من انتظام الوجود واتساقه. وحدّد الخير في ما يحقق كمال النفس من خلال إدراك المطلق، وهو ما يتجلى جماليًا في تكرار النمط وتناسق الزخارف في الفن الإسلامي بوصفه انعكاسًا لهذا الكمال العقلي (ابن سينا، الشفاء؛ النجاة).

---

[١١] اخوان الصفا هم جماعة من الفلاسفة الشيعة من أهل القرن الرابع الهجري في البصرة. اتّحدوا على أن يوفقوا بين العقيدة الإسلاميّة والحكمة الفلسفيّة المعروفة في ذلكُ العهد فكتبوا خمسين مقالةً اسموها «رسائل إخوان الصفا». وكان لهُم عميق الأثر على النهضة الفكريّة في تلكُ العُصُور

[١٢] أبو نصر محمد الفارابي (**آراء أهل المدينة الفاضلة ومضاداتها**)هو كتاب حاوَلَ فيهِ أبو نصر محمد الفارابي تكوين صورةٍ عن مجتمعٍ فاضلٍ من نوع المجتمعاتِ التي فكّر فيها من قبله طائفة من فلاسفة اليونان كجمهورية افلاطون .وقد أراد الفارابي ان ينشيء مدينته وفقاً للمباديء الرئيسية التي تقوم عليها فلسفته وآراؤه في السعادة والاخلاق والكون وخالقه، وما وراء الطبيعة.

[١٣] ابن سينا كتاب الشفاء (باللاتينية: Sufficientia) تُعرف أيضًا باسم The Cure أو Assepha) هي موسوعة علمية وفلسفية كتبها أبو علي بن سينا من بلاد فارس في العصور الوسطى، بالقرب من بخارى في بلاد ما وراء النهر. على الأرجح أنه بدأ في تأليف الكتاب عام ١٠١٤، وأكمله حوالي عام ١٠٢٠، ونشره عام ١٠٢٧.هذا العمل هو العمل الرئيسي لابن سينا في العلوم والفلسفة، ويهدف إلى «علاج» أو «شفاء» جهل الروح.

من جهته، كان أبو حامد الغزالي[١٤] مثالًا حيًا على النزعة الصوفية الإسلامية التي مزجت بين التأمل العقلي والإشراق الروحي. في كتابه "إحياء علوم الدين"، أكد أن إدراك السعادة لا يتحقق إلا عبر الزهد، وتطهير النفس، والتأمل في الشؤون الإلهية، ما يجعل من الجمال انعكاسًا لحالة روحية داخلية. الفن من هذا المنطلق لا يُنظر إليه كزينة أو زخرفة، بل كوسيلة لتصفية الباطن والوصول إلى الحق (الغزالي، إحياء علوم الدين).

ترك هذا التصور الصوفي العميق أثرًا بالغًا على الفنون الإسلامية، التي اتسمت بجماليات رمزية تتجاوز المعنى المباشر. فالمساحة البصرية في الزخرفة الإسلامية ليست مجرد زخرفة شكلية، بل نظامٌ رمزيٌ يوظف التكرار، والتناسق، والتوازن، كمفاتيح لدخول العالم اللامرئي. وتُعدّ هذه المقاربة الجمالية انعكاسًا لفكرة "الوحدة في التنوع"، أحد المبادئ الأساسية في التصوف الإسلامي. والذي يرى أن التعدد الظاهري في العالم ما هو إلا تجلٍّ لوحدة خفية مطلقة. وقد تجسّد هذا المفهوم بصريًا في الزخرفة الهندسية والنباتية التي تتكرر بلا مركز، كما في القباب والمقرنصات والفسيفساء، مشكّلة بذلك خطابًا بصريًا يربط الحسي بالميتافيزيقي، والعقلاني بالروحي

وقد انعكست هذه الرؤية أيضًا في الفنون المصرية المعاصرة التي تأثرت بالفلسفة الصوفية، حيث اتخذ العديد من الفنانين من الرمزية والأبعاد الروحية مدخلًا لصياغة أعمال تُحاكي ذلك النسق التجريدي-الروحاني، والذي لا يقتصر على الشكل بل يمتد إلى المضمون والمعنى.

إنّ فلسفة الفن الإسلامي ليست فقط تمظهرًا جماليًا، بل هي منظومة معرفية متكاملة تُجسّد العلاقة الروحية والعقلانية بين الإنسان والكون والخالق. ومن خلال الفكر الصوفي، تحوّلت الممارسة الفنية إلى نوع من التأمل البصري في المطلق، فأصبح العمل الفني وسيلة للتعبير عن الجوهر والخلود، بعيدًا عن الإدراك الحسي الظاهري.

الانعكاس الجمالي للفكر الرمزي في الفن الإسلامي

تشكلت الجماليات الإسلامية باعتبارها ثمرة لوعي جديد تجاوز التمثيل المباشر نحو المجرد، واتخذت من الجمال الفكري، والجمال الإيماني، والجمال الفني أركانًا أساسية في بناء معرفي وروحي متكامل. وقد تأسس هذا النسق الجمالي على عدد من الركائز، بعضها مستمد من الفلسفات السابقة، وبعضها تطور ضمن المنظومة الإسلامية بما يتوافق مع العلاقة الجديدة بين الإنسان والخالق.

وفقًا لهذا التصور، فإن الفن الإسلامي يُنظر إليه بوصفه معرفة حدسية للجوهر الأزلي؛ فهو يتجاوز المدركات الحسية والمظاهر السطحية ليبلغ مرتبة التعبير عن القيم المطلقة. ويؤكد محسن عطية ان الفن الإسلامي اعتمد على "القيم الجمالية المطلقة التي تستهدف المتعة الحسية والصفاء الذهني في نفس الوقت فلم تشغله المظاهر الحقيقية للأشكال واتجه إلى الجماليات المجردة "والممثلة في الفردوس الذي طالما حلم به"[١٥] ..ولهذا، نأى الفنان المسلم عن الواقعية الحسية والمنظور التشكيلي المرتبط بالتجسيد، واستعاض عنه بعالم رمزي قوامه النقاء والبساطة والتماثل، حيث تُستَبعد الذاتية المفرطة والانفعال المباشر من أجل تحقيق الرؤية والبصيرة الروحية.

ويهدف الفن الإسلامي إلى ترسيخ ثلاث مستويات من القيم:

القيمة الظاهرية: التي تتجسد في العناصر البصرية كالخط، والكتلة، والمساحة، من خلال مبادئ التنوع داخل الوحدة، الإيقاع البصري، والتوازن بين الألفة والغرابة.

---

[١٤] أبو حامد الغزالي ، احْيَاءُ عُلُوْمِ الدِّيْن أحد مؤلفات أبي حامد الغزالي ومن أهم آثاره. كتبه بالعربية بين سنوات ٤٨٩ ـ ٤٩٥ هـ/ ١٠٩٦ ـ ١١٠٢ م اشتهر بجهوده المتميزة في الفكر الأشعري، والفقه الشافعي، والتوجهات الروحية الصوفية. وكتابه (الإحياء) يعد «موسوعة صوفية سنية»

[١٥] محسن عطية – القيم الجمالية في الفنون التشكيلية، دار الفكر العربي، الطبعة الأولى، ص٢٠٠٠، ص٩٨.

القيمة الجوهرية: التي تعكس معاني سامية كالإخلاص، والصدق، والنقاء.القيمة الروحية: والتي تُستخلص من الرمزية العميقة للعمل الفني بوصفه تجليًا للقيم السماوية في العالم الأرضي. [١٦]

الخصائص الجمالية للفن الإسلامي واثرها على الفن المعاصر:

- تكوّن الطابع الزخرفي التجريدي للفن الإسلامي من خلال استبعاد عناصر التشخيص، وتركّز على التكرار الهندسي والزخرفة النباتية والخط العربي، مما أعطى الفن الإسلامي خصوصية في التعامل مع السطح التصويري باعتباره مجالًا للإيقاع البصري والروحاني.
- الفن الاسلامي لم يسعَ إلى تجسيم الأجسام أو تجسيد الطبيعة كما في الفن الغربي، بل استخدم اللون النقي والخطوط والزخارف لتجريد المادة من ماديتها، وإضفاء طابع شعري بصري يعكس مفاهيم التوحيد والتنزيه في الفكر الإسلامي [١٧](عفيف بهنسي، ١٩٩٢).
- **"الصفة التزيينية"** سمة جوهرية في الفن الإسلامي تنبع من استخدام الألوان الزاهية التي تمتلك ضوءًا ذاتيًا، وتباينًا دقيقًا مع الأرضيات، ما يعزز من الطابع التجريدي للتكوين .أثّرت هذه النزعة التزيينية على العديد من الفنانين المعاصرين، خاصة في العالم العربي، إذ نجد في أعمال الفنانين المصريين مثل يوسف سيده وعبد الرحمن النشار ومصطفى الرزاز حضورًا واضحًا للتراث الزخرفي الإسلامي.
- النزعة التزيينية في الفن الإسلامي لا تنبع فقط من الجمال الشكلي، بل من بعد فلسفي وروحاني عميق؛ إذ يسعى الفنان إلى تجاوز المظهر الحسي إلى ما وراءه، في محاولة لخلق عالم بصري مجرد، يخلو من المحاكاة لكنه ممتلئ بالمعنى. وقد سمح هذا الفهم التجريدي لعدد من الفنانين المعاصرين بإعادة استلهام هذا التراث ضمن مفاهيم ما بعد الحداثة، حيث يُصبح الشكل الزخرفي وسيلة لإعادة التفكير في الهوية والانتماء والجماليات الأصيلة.
- يُعدّ الفن الإسلامي أحد أبرز المظاهر الثقافية التي بلورت خصائص جمالية قائمة على التكرار والتماثل واللانهائية. لقد قام الفنان المسلم بتطوير منظومات زخرفية ذات طابع هندسي صرف، مستندًا إلى مبدأ الوحدة في التنوع، ومنطلقًا من إدراك عقلاني للجمال يقوم على القيم الرياضية والتناظر الخطي والإيقاع البصري. وقد شكّلت هذه المبادئ أساسًا للعديد من الاتجاهات التجريدية في الفن المصري المعاصر، خصوصًا لدى فنانين سعوا إلى استلهام التراث الإسلامي وتفكيكه لإعادة صياغته ضمن رؤى تشكيلية حداثية.
- تميّزت الزخارف الإسلامية بهيمنة المنطق الرياضي والهندسي، إذ يستند الفنان إلى عنصر أساسي – غالبًا ما يكون المربع أو المضلع – يُكرَّر بتناظر على المحورين الأفقي والرأسي ليُنتج شبكة زخرفية متكاملة. ويُنظر إلى هذه الشبكات بوصفها تجسيدًا بصريًا لفكرة "اللانهاية"، وهي قيمة مفاهيمية تتجاوز التشخيص لتُعبّر عن البُعد الروحي والفلسفي في الثقافة الإسلامية.
- الإيقاع في الفن الإسلامي لا ينبع فقط من التكرار الشكلي، بل من انتظام العلاقات البصرية التي تؤسس تجربة تأملية جمالية. فالمبدأ الجمالي هنا لا يقوم على جمال المفردات، بل على انتظام العلاقات المركّبة التي تتوافق مع العقل وتمنح إحساسًا بالانسجام والتناغم

انعكست هذه البنية المفاهيمية والجمالية في أعمال نخبة من الفنانين المصريين المعاصرين، الذين أسسوا اتجاهًا تجريديًا يرتكز على الاقتداء بجماليات الفن الإسلامي، لكن من منطلقات حداثية وبعد حداثية.

---

[١٦] - Burckhardt, Titus. Art of Islam: Language and Meaning. Bloomington: World Wisdom, 2009

[١٧] عفيف بهنسي، الفن الإسلامي: خصائصه وتاريخه. بيروت: دار الفكر العربي، (١٩٩٢).

فاستلهم أبو خليل لطفي المرجعية الهندسية الإسلامية، خاصة في مفهوم اللانهائية والتكرار، لتأسيس لغة تشكيلية جديدة. ففي أعماله مثل "حروف عربية" (١٩٦٤) و"سر حرف الباء"، نلحظ توظيف الأبجدية العربية ضمن تشكيلات بصرية تعتمد على الإيقاع والتناظر والتكرار، ما يمنحها طابعًا صوفيًا يتماهى مع فلسفة الامتداد اللامتناهي في الكون. وتميّزت أعمال النشار بتوظيف الزخرفة الإسلامية كمنظومة بصرية تتعامل مع العلاقة بين السطح والفراغ، والشكل واللون. وقد أسهم انضمامه إلى جماعة "المحور" في بلورة مفهوم "المنظومة" لديه، إذ قدّم أنساقًا من المفردات البصرية المستلهمة من الفن الإسلامي، تخضع لعمليات تكرار وتحوير تُحيل العمل الفني إلى بناء معماري رمزي قائم على الحوار بين الشكل والهندسة.
وتظهر في أعمال نوار مقاربات تعبيرية تجمع بين الأشكال العضوية والهندسية، مثل الحمامة التي تتفاعل بصريًا مع تكوينات خشبية ذات حس زخرفي مستمد من تراث المشربيات الإسلامية. في أعماله من التسعينات، أضاف عناصر شبكية ملونة تتفاعل مع الألوان الساخنة والباردة، لتؤكد على البُعد الدرامي والانفعالي، ضمن رؤية تتناغم مع الموروث الإسلامي في عمقه البصري والفلسفي.
أما مصطفى عبد المعطي فقد عمل على صياغة رمزية مجردة مستلهمة من الذاكرة الحضارية المصرية، خاصة في بنياتها المعمارية. وقد قدّم أعمالًا تشبه رؤى ميتافيزيقية تعتمد على الطبقات اللونية والمنظورات الغرائبية، كما في أعماله لعام ١٩٩٠، حيث ظهرت الدوائر والمثلثات والخطوط ضمن بنية هندسية مضيئة على خلفية داكنة، تُجسّد فكرة النور الصحراوي والامتداد الكوني المتأمل.
تُظهر التجارب التجريدية المصرية تأثرًا عميقًا بالهندسية الإسلامية، ليس على مستوى الشكل فقط، بل في تبني مفاهيم مثل اللانهائية، التناظر، الإيقاع، والبعد الروحي للتكوين. لقد تحول التراث الإسلامي من كونه مرجعًا زخرفيًا إلى مصدرٍ فلسفي وتجريدي يُعيد الفنان من خلاله التفكير في العلاقة بين الشكل والمعنى، بين الحرف والفراغ، وبين الذات والتاريخ.

مظاهر التفاعل بين فكر الفن المفاهيمي وفلسفة الفنون الاسلامية

رغم التباين الظاهري بين الفن المفاهيمي المعاصر والفن الإسلامي الكلاسيكي، إلا أن قراءة تفكيكية معمقة تكشف عن قواسم فلسفية وجمالية مشتركة بين التيارين. فالفن الإسلامي لا يُبنى على تمثيل الواقع الظاهري، بل يُنشئ بنية رمزية-تجريدية ترتكز على فكرة جوهرية متعالية؛ وهي نفس الفرضية التي يقوم عليها الفن المفاهيمي، حيث تحل الفكرة محل الشكل، ويصبح التجريد وسيلة لطرح المفاهيم الكبرى.

أولًا: "الفكرة تسبق الشكل"

في الفن المفاهيمي: يُفهم الفن باعتباره "عملية فكرية"، وليست "مخرَجًا بصريا". كما يقول جوزيف كوسوث: "العمل الفني المفاهيمي ليس ماديًا، بل هو فكرة يمكن تمثيلها أو لا".
في الفن الإسلامي: يُفهم الجمال باعتباره انعكاسًا للحقائق المتعالية وليس محاكاة لما هو محسوس.
كما يُظهر تِيتُوس بُركهارت (**Titus Burckhardt**) في تحليله للفن الإسلامي، حيث يقول: "الفن الإسلامي ليس محاكاة للطبيعة، بل كشف رمزي للحقيقة الكونية."[١٨]
كلا التيارين يُقدّمان الفن بوصفه تجلّيًا للمعنى، لا مجرد شكل بصري.

ثانيًا: الرمزية كتقنية للتجريد والسمو

الفكر المفاهيمي يوظّف الرموز، النصوص، والعناصر البصرية/اللغوية باعتبارها علامات دالة، تشكل بنية فكرية متراكبة؛ كما في أعمال لورنس واينر أو سول لويت.

[18] Burckhardt, Titus. Art of Islam: Language and Meaning. Bloomington: World Wisdom, 2009

الفن الإسلامي يعتمد على الرموز اللغوية والهندسية والنباتية لتمثيل مفاهيم متعالية، مثل التوحيد، والتناغم، والتجلي الإلهي.
في الحالتين، الرمز ليس مجرد زخرفة، بل نظام فكري يُعيد ترتيب علاقة الإنسان بالعالم والميتافيزيقا.
ثالثًا: اللانهائية بوصفها بنية مفاهيمية وبصرية
في الفن المفاهيمي: تستخدم "اللانهائية" بوصفها فعلًا مستمرًا للتفكير. يظل العمل مفتوحًا للتأويل دون نهاية واحدة مغلقة.
في الفن الإسلامي: تتجلى اللانهائية في الزخارف المتكررة، الشبكات الهندسية، والمضلعات المتداخلة.
لا بداية ولا نهاية مرئية، تعبيرًا عن اللانهاية الإلهية والخلق المستمر.
اللانهائية في كِلا التيارين تؤسس لـ غياب المركز المرئي وتعدد مراكز المعنى.
رابعًا: الفراغ كمساحة تأملية ومفاهيمية
الفن المفاهيمي يعيد التفكير في "الفراغ" كعنصر إيجابي، يُحفّز على التأمل والتأويل.
في العمارة الإسلامية والفن الزخرفي، يُعتبر "الفراغ" محلاً للتجلي الروحي، وهو ما يظهر في القباب، المقرنصات، والساحات المفتوحة.
الفراغ في السياقين ليس نقصًا، بل بنية معرفية مفعمة بالاحتمال والسكينة.
خامسًا: التجريد بوصفه وسيلة للارتقاء الفكري
الفن المفاهيمي يتجرد من التفاصيل الواقعية ليُعبّر عن مفهوم عقلي.
الفن الإسلامي يُجرّد الطبيعة ليصل إلى صور كونية مطلقة، كما هو الحال في التوريق الهندسي والخط العربي.
في كلا السياقين، التجريد فعل تطهيري يُحرّر من التمثيل المباشر ويقود نحو التأمل.
سادسًا: "النص" كمادة خام للفن
في الفن المفاهيمي: تُستخدم اللغة والنصوص المكتوبة كجزء من العمل نفسه.
في الفن الإسلامي: يُستخدم النص المكتوب (القرآني أو الشعري..)بوصفه جوهرًا بصريًا وروحيًا.
كلا الاتجاهين يتعامل مع النص ليس كشرح، بل ككائن بصري رمزي قائم بذاته.
وهكذا يمكن القول إن الفن المفاهيمي المعاصر هو بمثابة عودة حداثية إلى الجوهر الفلسفي الصوفي للفن الإسلامي، حيث:

- تتحول السطوح إلى وسائط رمزية.
- يُعاد تعريف المرئي كأثر للامرئي.
- تُصبح العملية الفنية تجربة تأملية قائمة على الحضور الذهني لا على الإبهار البصري.

كأن الفن المفاهيمي يعلن ما صمت عنه الفن الإسلامي، وكأن الفن الإسلامي يهمس بما يقوله المفاهيمي صراحة.

الفكر الصوفي في أعمال الفنان محمد أبو خليل لطفي:
يُعد الفنان محمد أبو خليل لطفي[١٩] أحد أبرز رموز التجريد التعبيري في حركة الفن المصري المعاصر، ومن الرعيل الذي ضم أسماء لامعة مثل فؤاد كامل ورمسيس يونان. وقد تميزت تجربته الفنية بخصوصية

[١٩] محمد أبو خليل لطفي (١٩٢٠ - ١٩٩٣) فنان تشكيلي مصري، من مؤسسي حركتي الشرقيون الجدد عام ١٩٤٠. التحق بقسم الزخرفة في مدرسة الفنون الجميلة العليا بالقاهرة، ثم بقسم الرسم في بمعهد التربية للمعلمين ١٩٤٢. ابتعث إلى أوهايو لدراسة الماجستير والدكتوراة، لكنه ترك الدراسة ١٩٤٧ وانتقل إلى شيكاجو والتحق بمعهد التصميم بين عامي ١٩٤٨ و١٩٥٠، حيث درس تيار باوهاوس، ثم عاد إلى أوهايو التي مكث فيها شهرين قبل أن يرحل إلى نيويورك (١٩٥٠ - ١٩٥٣، ليدرس في قسم التربية الفنية بجامعة نيويورك.

واضحة في استلهام التراث المصري، ولا سيما الإسلامي، كمنطلق للحداثة والإبداع، حيث اتخذ من هذا التراث مصدرًا ثريًا للقيم الجمالية والروحية.

وقد أولى الفنان اهتمامًا بالغًا بالفلسفة الجمالية الإسلامية، لا سيما تلك التي تتميز بطابع اللانهائية والإيقاعات المتكررة، والتي تنطوي على دلالات صوفية وروحانية تعبّر عن امتداد الكون. هذا التأثر يبدو جليًا في أعماله المبكرة، التي وصفها النقاد بأسلوب "التجريدية الأبجدية"، حيث استعان بأشكال الحروف العربية لا كوسيلة لغوية بل كعناصر تشكيلية وزخرفية، تنقلب وتتكرر وتخضع لإيقاعات بصرية مجردة، دون الارتباط بمعنى لغوي محدد. من أبرز الأعمال التي عكست هذا النهج لوحاته المشاركة في بينالي فينيسيا عام ١٩٦٤، مثل: إذا السماء انفطرت، مآذن من نور، شباك الكرمات، والمحراب المنير.

وتجدر الإشارة إلى أن أعماله في عقد السبعينيات قد شهدت تطورًا ملحوظًا من حيث التوجه نحو الفكر والفلسفة الجمالية الاسلامية بشكل أكثر وضوحًا، كما يتجلى في أعمال مثل: وحدات تصوفية ، سر حرف الباء ، تعويذة، وتسابيح. وقد استلهم فيها تقنيات **Op Art** أو "الخداع البصري"، من خلال توزيع وتنظيم الأشكال الهندسية المتماثلة بطريقة تعكس فلسفة التأمل والتكرار الصوفي.

وتؤكد رؤيته الجمالية الصفة التزيينية للفن الاسلامي، القائمة على الإيقاع والتكرار واللانهائية، والتي مثلت نموذجًا مبكرًا للتجريد المعاصر. حيث يرى الفنان في هذه الزخارف بنية رياضية متكاملة تُحدث تفاعلاً مستمرًا بين الشكل والأرضية، وهو ما يتجلى بوضوح في وحدة التصميم والتناغم البصري في لوحاته.

وقد تجلّت فلسفة أبو خليل لطفي بشكل صريح في معرضه الشخصي عام ١٩٧٨، المعنون بـ طمس واختراق نحو الاتجاه التعبيري البصري (شكل ١). إذ أشار فيه إلى تأثره بالنظريات النفسية في الفن وفكرة شاشة الاحلام التي طرحها أنتون إذنتروج ` فى كتابه ` النظام الخفي للفن [٢٠].. هذه المفاهيم انعكست في أعماله حيث ظهرت الوحدات الهندسية المتكررة كالمربعات والمعينات، في تنظيم يعكس انعكاسات الضوء كما في المشربيات الإسلامية، ضمن إطار بصري خادع يعبّر عن حيوية شكلية متجددة في صراع دائم بين الشكل والأرضية.

لقد سعى الفنان من خلال أعماله إلى إعادة قراءة التراث الإسلامي من منظور فلسفي وبصري حديث، مؤكدًا على سبق هذا التراث لفكرة التجريد في الفن الغربي، من خلال اعتماده على التكرار والتوالد الشكلاني، واللانهائية كعنصر جوهري في البناء الفني.[٢١]

إن تجربة محمد أبو خليل لطفي تمثل علامة فارقة في الفن المصري والعربي المعاصر، من خلال مقاربته الجمالية للتراث الإسلامي، وتوظيفه لعناصره الزخرفية والهندسية بروح تجريدية صوفية. كما أن انفتاحه على الفكر الحداثي والنظريات النفسية المعاصرة في الفن منحه القدرة على ابتكار رؤية بصرية ذات طابع فلسفي وروحي عميق، تُعدّ من أهم الإسهامات في مجال الفن التجريدي المعاصر.

أثر التفاعل بين الفكر المفاهيمي والفلسفة الاسلامية في أعمال الفنان أبو خليل لطفي

١. **تحويل المفهوم إلى تجربة بصرية تأملية:** تعتمد أعمال "أبو خليل لطفي"، لا سيما في معرضه "طمس واختراق نحو الاتجاه التعبيري البصري"، على رؤية مفاهيمية للفراغ والتكرار والتجريد.هذا يعكس توجهًا صوفيًا في التعامل مع الصورة بوصفها انعكاسًا لحقيقة غير مرئية، حيث يكون العمل ساحةً لتجليات "شاشة الأحلام" المشوشة والغامضة، كتجسيد بصري لما يسميه الصوفيون بـ"الحضور الداخلي".

٢. **الثنائيات الوجودية كأطر جمالية**: الشكل / الأرضية، الضوء / الظل :أعماله، مثل "تدفق" و"تمدد"، تقوم على تبادل الشكل والأرضية في نظام هندسي لا نهائي، يعكس جدلية فلسفية.هذه الثنائيات تُستدعى في

[٢٠] أبو خليل لطفي: كتالوج المعرض الثامن، مارس ١٩٧٨

[٢١] رباب وهبه : (تفاعل ثقافات متنوعة في تشكيل القيم الجمالية للفن المصري المعاصر)،رسالة دكتوراه ، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ٢٠٠٨

التجربة الصوفية كتعبير عن وحدة الأضداد: الحق / الباطل، الوجود / العدم. ومن ثم يصبح الشكل الهندسي ضربًا من ضربات الإدراك الكوني.

٣. **اللانهائية كرمز للتجلي الإلهي** : تتسم لوحات أبو خليل باللانهائية من خلال التكرار الزخرفي الذي يستحضر تأثيرات المشربيات الإسلامية.تعكس هذه البُنى اللانهائية تجليات الذات الإلهية المتكررة في الوجود، وهي سمة ملازمة للفكر الصوفي، حيث الله في كل شيء، بلا بداية ولا نهاية.

٤. **الفراغ كحقل شعوري ومجال للتجلي:**"شاشة الأحلام" عملٌ يُظهر فراغًا رماديًا غامضًا، يصفه أبو خليل بأنه مكان لا يمكن تحديد موقعه في الفضاء.يشابه هذا الفراغ "البرزخ" أو "العالم الخفي" في الرؤية الصوفية، حيث لا وجود للأشكال المحددة، بل لتجليات باطنية.

٥. **الإسقاط اللحظي والتعبير العفوي:** يستعمل الفنان تقنيات حركية في اللوحة، مثل ضربات السكين، الخدش، الكشط، وتجميع الخامات. الأسلوب عفوي وتلقائي.هذا يتقاطع مع فعل "الإسقاط" الصوفي للباطن إلى الظاهر، وهو ما يسميه الصوفيون "الفيض"، حين تتجلى الحقيقة الداخلية بشكل مباشر دون قيد منطق الشكل أو العقل.

٦. **اللغة البصرية كرمز للباطن:** أعماله تتسم بعلامات، هندسيات، تكرارات، إشارات رمزية مثل "ألف"، "النخيل"، "السنابل. كما يتعامل الصوفي مع النص القرآني بوصفه "كودًا" كونيًا يُفتح بالتأمل، يتعامل أبو خليل مع رموزه البصرية كمدخل لتأمل الحقيقة وتجاوز السطح.

٧. **الحرف والتكوين التجريدي كعلامة رمزية للذات:** يوظف أبو خليل المربعات، الدوائر، والخطوط بإيقاعات منتظمة، تُحاكي بنية الخط العربي أحيانًا. هذه البنى تنقل دلالة الحرف كمبدأ للخلق، كما ورد في الرؤية الصوفية عند ابن عربي: "الوجود كلمة".

٨. **رفض المحاكاة وتمجيد اللامرئي:** لا تُحاكي أعماله العالم المرئي بل تحاكي الطيف الداخلي واللاوعي

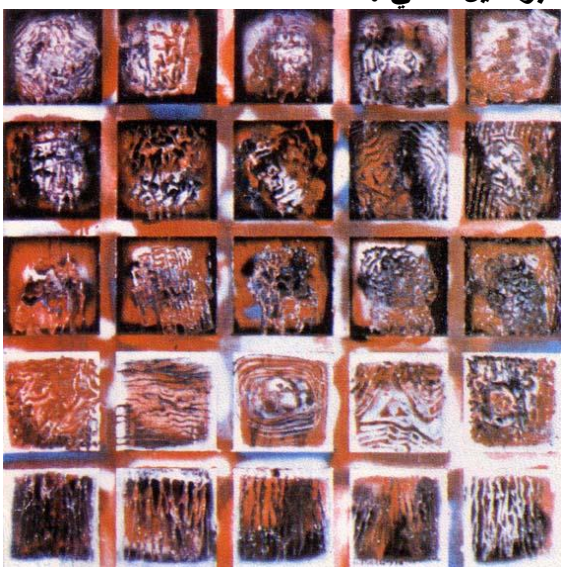
. بهذا يقف فنه ضد "التمثيل" بمعناه المادي، ويُعيد إنتاج الغائب كحاضر رمزي، وفق رؤية صوفية تُفضل "الرؤية القلبية" على "الرؤية البصرية".

خلاصة

يمثّل فن أبو خليل لطفي تفاعلًا خلاقًا بين التجريبية المفاهيمية والصوفية الإسلامية، حيث لا يكون العمل مجرد تعبير عن فكرة، بل فضاءً للمعنى والامتداد الروحي.

تحوّلت "اللوحة" عنده إلى منطقة عبور بين المادي والمتسامي، بين الحضور والغياب، بين الشكل والمعنى؛ وهي جوهر التجربة الصوفية كما هي جوهر الفن المفاهيمي الأصيل.

التفسير الدلالي لشاشة احلام – ابوخليل لطفي :



شكل (١) محمد أبو خليل لطفي، "شاشة الأحلام رقم ٣" أكريليك على توال ١٩٧٨.

https://www.fineart.gov.eg/arb/cv/Works.asp?Ids=2276&whichpage=1&pagesize=12

مظاهر التفاعل	دلالتها في العمل الفني
1.الفكرة تسبق الشكل	اللوحة تُعبّر عن حلم غامض ومراوغ، خلفه فكرة "شاشة الأحلام" التي تتلاشى فيها الحدود بين الشكل والمضمون، لتعكس تجربة ذهنية/نفسية أكثر من كونها بصرية.
2.الرمزية كأداة تجريدية	لمربعات المتكررة والسطوح المتغيرة ترمز إلى التحول، والتعدد، وغياب مركز المعنى. كما أن الإيقاعات والخامات تطرح العمل كشبكة من الرموز النفسية والبصرية.
3.اللانهائية كمفهوم بصري	تكرار الوحدات الهندسية داخل الشبكة يوحي بالامتداد اللانهائي، كما أن تبادل الشكل/الخلفية يعكس تحولاً دائماً، يعزز من لا نهائية التأويل.
4.الفراغ كمجال تأملي	بين الوحدات المربعة هناك فراغات صامتة، تُظهر العمل كشبكة تتخللها "سُحب" من المعاني، وتستدعي التوقف والتأمل لاكتشاف الرسالة الباطنة.. الشبكة تخلق فراغات منظمة تؤسس لقراءة صامتة – المساحات غير المشغولة تحتفظ بإمكان التأويل
5.التجريد وسيلة ارتقاء	اللوحة لا تمثل أي شكل واقعي، بل تخلق نسيجًا تجريديًا تعبيريًا يبدو كحلم يتقلب في الزمن والذاكرة. الخطوط ليست أشكالاً، بل آثارًا لعاطفة أو أثرًا لذكرى.
6.النص ككائن بصري رمزي	للوحة تفتح المجال للتأمل في ما وراء الشكل، إذ لا يوجد "شكل مركزي" بل حركة دائمة تُشبه انسياب الفكر والذكرى، كما أن سطحها المُعالج بلمسات خشنة يدعو للتفاعل الحسي والعقلي معاً. .

القيم الحسية والذهنية للثقافة الإسلامية في تجريد عبد الرحمن النشار:[٢٢]

استلهم النشار مقوماته الجمالية من فلسفة الفنون الإسلامية وجمالياتها، مما أضفى على أعماله ازدواجية تجمع بين الواقع الحسي الظاهري والحقيقة الباطنة المجردة. فقد أدرك أن الثقافة الإسلامية قامت على ثنائية معرفية وجمالية: بين الحس والعقل، والمجسد والمجرد، وهو ما سعى إلى ترجمته تشكيلياً من خلال توفيقه بين الأشكال العضوية والهندسية في تكوينات لونية مبهجة تنفتح على خيال المشاهد، في صياغة ذات طابع روحاني وشاعري.

منذ بداية مسيرته، ظهرت في أعمال النشار نزعة واضحة نحو التجريد الصافي، معتمداً على حسابات رياضية دقيقة في تنظيم العلاقات بين الشكل والفراغ، وعلى التنويع الملمسي والتباين اللوني، مما منح أعماله طابعاً أشبه بالتناغم الموسيقي.

ابتداء من منتصف السبعينيات، دخلت أعمال النشار مرحلة جديدة أكثر نضجاً واتساعاً أطلق عليها اسم "العلاقات العضوية الهندسية"، حيث تداخلت الأشكال العضوية والهندسية وتضافرت في بناء بصري مركب يشير إلى وحدة الوجود وتكامله. في هذه المرحلة، أصبح العمل الفني حواراً بصرياً متواصلاً بين الشكل العضوي المستمد من الطبيعة، والشكل الهندسي الذي يمثل بعداً عقلياً ومنطقياً، ما أدى إلى نشوء صراعات وتآلفات تشكيلية تعكس فلسفة الوحدة في التنوع.

ابتعد النشار تدريجياً عن الطابع الرمزي أو السردي المباشر، واختار التعامل مع العمل الفني باعتباره تكويناً شكلياً خالصاً، يعبّر عن جوهر بصري غير مرتبط بمرجع خارجي أو موضوعي. وكان يرى في البناء التجريدي وسيلة لاستيعاب الطبيعة بشكل شامل، من خلال لغة الشكل والفراغ، متجاوزاً بذلك التمثيل السطحي للواقع.

فقد رأى "النشار " أن البناء التجريدي للصورة ضرورة لها أهميتها. . فلغة الخطوط والمساحات خلال الشكل المجرد – سواء أكانت هندسية أم عضوية- هي منطق جمالي غير نسبى أو محدود، ومفهوم له ارتباط عميق بالطبيعة، والمزج بين تراكيب الشكل الهندسي والعضوي معا في تكوين الصورة الواحدة هو ترجمة للطبيعة أكثر شمولا.[٢٣]

ومع انضمام "النشار " لجماعة المحور في فترة الثمانينات، أضاف "النشار" بعدا جديدا في أعماله أطلق عليه اسم "المنظومة " حيث استخدم فيها مفردات مستوحاة من الفن الإسلامي تتحول عن طريق التضاعف والتكرار اللانهائي لتمثيل الحركة عن طريق الصراع بين الظاهر والباطن، والمتغير والثابت، بهدف تحقيق نظم جمالية لها جذورها الأصيلة، وكان ذلك بعد عودته من التدريس لعدة سنوات بالسعودية، حيث أنه أثناء تلك الفترة قام بدراسة أساسيات الفن الإسلامي وجمالياته والفكر الإسلامي وأثره على جماليات هذا الفن، فلقد اعتمد الفن الإسلامي على القيم الجمالية المطلقة التي تستهدف المتعة الحسية والصفاء الذهني في نفس الوقت، فلم تشغله المظاهر الحقيقية للأشكال واتجه إلى الجماليات المجردة والممثلة في الفردوس الذي طالما حلم به".[٢٤]

وفي سياق تطوره الفني، لجأ النشار إلى تجاوز البعدين التقليديين للوحة، فبدأ منذ منتصف الثمانينيات بتثبيت مستويات خشبية متعددة الأشكال والأحجام على سطح العمل الفني، مغطياً إياها بالقماش، ما أوجد تراكباً بصرياً بين العناصر الغائرة والبارزة، وأتاح له تجريب رؤى تشكيلية جديدة تتنوع فيها المساحات والملامس.

في هذه المرحلة، رفض النشار مفهوم البؤرة المركزية في التكوين، وهو مفهوم غربي تقليدي، واستعاض عنه بمفهوم "التنامي"، المستمد من الفنون الشرقية، والذي يرى في العمل الفني عملية عضوية متواصلة تتنامى من كل الجهات دون تمركز، تماماً كما تتنامى رؤى الطبيعة في شمولها.

---

[٢٢] يُعد الفنان المصري عبد الرحمن النشار (١٩٣٢ - ١٩٩٩)من أبرز رموز التجريد البصري في الحركة التشكيلية المصرية المعاصرة، حيث تميز بتجربته التي جمعت بين القيم الحسية المرتبطة بجماليات الطبيعة المصرية وبين القيم الذهنية المجردة المستمدة من الثقافة الإسلامية، متمثلة في البُنى الهندسية والعلاقات الشكلية القائمة على التنظيم الرياضي والتكرار اللانهائي.

٢٣ تقديم الفنان عبد الرحمن النشار لمعرضه العاشر يناير ١٩٨٠.

٢٤ محسن عطية: القيم الجمالية، الفنون التشكيلية، دار الفكر العربي، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠، ص ٩٨.

وفي امتداد لتجريبه البصري، دمج النشار المرايا العاكسة في أعماله التشكيلية، مستخدمًا إياها بأشكال هندسية موزعة بعناية بين الكتل المجسمة. فتضمنت أعماله انعكاسات ضوئية تفاعلية، تعزز من علاقة المشاهد بالعمل الفني، حيث يمتزج في هذه الأعمال الداخلي بالخارجي، والخيالي بالحقيقي، والثابت بالمتحرك، في تجربة بصرية تحفّز التأمل والتفاعل مع الحضور الفني.

وفي مراحله الأخيرة، خرج النشار عن إطار اللوحة التقليدي، فسمح لأشكاله العضوية أن تنمو خارج حدود العمل الفني، فتبدو وكأنها تتمدد بحرية على الجدران، ما يمنح الأعمال طابعاً أكثر ديناميكية وحيوية.

لقد قام النشار بتوظيف التجريد كوسيلة لـاختراق القوالب الجامدة للأشكال، مبتعدًا عن الرؤية الواقعية التي تحدّ من عمق التجربة البصرية والروحية، ساعيًا للوصول إلى الجوهر والديمومة، وهي المسائل التي شكلت جوهر الفكر الصوفي الإسلامي، حيث يسعى المتصوف إلى تجاوز العالم الحسي إلى حالة من التوحد مع المطلق.

ولم يكن تفاعل النشار مع فلسفة الإسلامية معزولًا عن التجارب الفنية الغربية المعاصرة، بل استطاع أن يدمج بين التراث الإسلامي ورؤى الفن الحديث، من خلال اطلاعه العميق على المدارس الفنية الغربية مثل التجريد، التكعيب، الفن البصري، والتجريب بالخامة، فتمكن من صياغة منظومة بصرية ذات جذور إسلامية، ورؤية معاصرة تنسجم مع تحولات الفن الحديث.

يقدم الفنان عبد الرحمن النشار نموذجًا فريدًا لتجربة تشكيلية معاصرة، تنهل من الروح الإسلامية بما فيها من قيم عقلية وتأملية، وتمتزج بالمعطيات الحديثة في الفن العالمي، ليصوغ من خلالها رؤية تجريدية بصرية تجمع بين الهندسي والعضوي، وبين الثابت والمتغير. لقد كانت أعماله تعبيرًا عن بحث فلسفي وروحي عن المعنى والجوهر، تتجاوز حدود الشكل إلى عمق التجربة الجمالية والوجودية.

اثر التفاعل بين الفكر المفاهيمي وفلسفة الفن الإسلامي في اعمال الفنان:

١. **تحويل المفهوم إلى تجربة بصرية تأملية:** أعمال النشار قائمة على هندسة متكررة مستلهمة من الزخارف الإسلامية، خصوصًا المربعات والمضلعات المتكررة. وكل عمل يشكل "فضاءً تأمليًا"، يحرّض الوعي على استبطان المعنى، في إطار من الصمت والصفاء العقلي، يعكس فكر "الحضور" الصوفي.

٢. **الثنائيات الوجودية كأطر تركيبية :** هناك تقابل دائم في أعماله بين الشكل العضوي والهندسي، بين الحادّ والمنحني.هذا يعكس وحدة الأضداد، كما في التصوف: الجسد والروح، المحدود واللامحدود، في محاولة لإبراز "تعددية الوجود في وحدة التكوين".

٣. **اللانهائية كرمز للتجلي الإلهي:** تتكرر الأشكال إلى ما لا نهاية، دون نقطة مركزية، مما يمنح العمل طابعًا بلا بداية أو نهاية. يرمز ذلك إلى التجلي المستمر للوجود الإلهي، كما في الفكرة الصوفية: "الحق لا يتناهى"، ويتجلى في كل شيء باستمرار.

٤. **الفراغ كمساحة للتجلي:** الفراغ بين الوحدات الهندسية جزء من البناء، لا مجرد خلفية. يماثل هذا "البرزخ" في التصوف، حيث ينفتح اللامرئي في فجوة المرئي، ويصبح الفراغ تجليًا للمعنى.

٥. **الإسقاط اللحظي كفعل إبداعي:** رغم البناء الصارم، هناك تدخلات تلقائية في اللون والتكرار تعكس لحظة روحية. يُشبه ذلك "الفيض" في التصوف، حيث يُسقط الفنان داخله بلا وسائط عقلانية.

٦. **النص البصري كعلامة صامتة للباطن :** يستخدم النشار أشكالًا مستوحاة من الحرف العربي والمربع الكوفي دون أن يُصرّح بها نصًا. كما يُعدّ الحرف أداة كشف عند المتصوفة، يتحوّل الشكل الهندسي لدى النشار إلى علامة صامتة على المعنى المطلق.

٧. **التركيب الهندسي كبنية روحية :** بناء العمل يتم عبر شبكات هندسية متكررة (مربعات، مثلثات، معينات). يستحضر هذا "نظام الكون" كما في التصوف: البناء الكوني المتناغم واللا متناه، الذي يكشف الباطن في انتظام الظاهر.

٨. **رفض التمثيل، وتقديس البنية:** النشار لا يُحاكي الأشياء، بل يعيد خلق منطق الوجود هندسيًا.

كما في القول الصوفي "العين لا ترى إلا ما في القلب"، تُصبح أعماله بنى مرئية لتجارب غير مرئية.

الخلاصة:

أعمال عبد الرحمن النشار تمزج بين بنية الفن الإسلامي وروحانية الفكر الصوفي، من خلال رؤية مفاهيمية تعتمد على اللانهائية، الفراغ، التجريد، والثنائيات الرمزية. فالمربع والدائرة في أعماله لا يمثلان شكلاً فقط، بل خريطة روحية لتجليات الوجود.

التفسير الدلالي لعلاقة عضوية هندسية – عبد الرحمن النشار :

شكل (٢) عبد الرحمن النشار ، علاقة هندسية عضوية ، زيت على توال مثبت على خشب ، القاهرة ١٩٩٥.
http://abdelrahmanelnachar.blogspot.com/2009/08/blog-post.html

مظاهر التفاعل	دلالتها في العمل الفني
1.الفكرة تسبق الشكل	بنية العمل قائمة على فكرة فلسفية: "الثابت في المتغير" و"الوحدة في التعدد"؛ الشكل يُخدم الفكرة، لا العكس.
2.الرمزية كأداة تجريدية	الزخرفة الهندسية تمثل رموزًا عقلانية - روحية؛ كل شكل متكرر يحمل معنى كوني/ميتافيزيقي.
3.اللانهائية كمفهوم بصري	التكرار اللانهائي في الاتجاهات الأربعة يوحي بالخلق المستمر والانفتاح على المطلق.
4.الفراغ كمجال تأملي	الفراغ بين الوحدات الزخرفية يُفعّل العقل التأملي لدى المتلقي – ليس هناك مركز بصري، بل انفتاح كلّي.
5.التجريد وسيلة ارتقاء	الابتعاد عن التشخيص يُنتج تأملًا عقليًا - روحانيًا؛ التجريد ليس شكليًا فقط، بل مفاهيمي.
6.النص ككائن بصري	لا نص مكتوب، لكن التكوين ينتظم مثل النص البصري الصامت، في شبكة لغوية رمزية تحاكي الفكر البنيوي.

(AmeSea Database – ae – July - 2025- 675)

بحث بصري في الجغرافيا النفسية والتجليات الصوفية في اعمال شادي النشوقاتي[٢٥]:
هو من فناني جيل التسعينات في الحركة الفنية المعاصرة .. بدأ حياته الفنية في مجال التصوير ، حيث تميزت اعماله الأولى بالأسلوب التعبيري من خلال شخوص بخطوط قوية وألوان جريئة .. ثم سرعان ما انتقل النشوقاتي في تجربته الفنية الى البحث والتجريب في مجال الوسائط المتعددة Multi Media والميديا الجديدة ، من خلال انتاجه لمجموعة من الاعمال الفنية في مجال فن التجهيز في الفراغ والفيديو ، وفن الأداء .. من خلال تلك الوسائط الجديدة والمعاصرة يستكمل النشوقاتي مشروعه الفني والذي بدا في مجال التصوير باحثا في مجموعة من القضايا والاشكاليات حول مفهوم الذات والهوية والتي يري انها قابلة لإعادة التفسير والتحليل ، فهو يرى ان هويته من منظور الآخر هي تفسير يهدف الى عمليات تقسيم تستند الى محاور ايديولوجية – ثقافية -دينية – عرقية – او حتى سياسية ، ومن خلال تلك المحاور يتم تصنيف الافراد والجماعات داخل اطر محددة لا يكون للفرد فيها رأي ، فعلى سبيل المثال هناك الهويات العربية ،الاسيوية.. وهناك الهوية الإسلامية او المسيحية..
في عام ١٩٩٩قدم الفنان شادي النشوقاتي عملا فنيا مجهزا في الفراغ في الجناح المصري ببينالي فينيسا الدولي حيث يعرض النشوقاتي تصور بصري لمفهوم المكان الروحاني من خلال مجموعة من الاعمدة التي صياغتها من قماش شفاف والتي يتوسطها مجموعة من الشكال الزجاجية تتدلى من السقف تذكرنا بالمشكاوات الإسلامية [٢٦].. حيث يعتمد الفنان في هذا العمل على مفهومين اساسيين ، أولهما هو جدلية الفراغ وثانيهما هو شفافية العناصر المكونة للعمل الفني ، فالفراغ المحيط بالمشاهد من جميع حدود العرض يشكل موقف جمالي ينتج عنه علاقة حسية وجدانية خلال مروره داخل المنظومة الفراغية التي تم اعدادها تبعا لمفهوم الجغرافية النفسية للمشاهد psycogeography ..هذه العلاقة الوجدانية يؤكد فعلها الدلالي مفهوم شفافية العناصر المكونة للعرض والتي تحتوي بدورها الفراغ.. ويستكمل النشوقاتي تجربته الروحية وأطروحاته البحثية البصرية عن مفهوم التأمل الروحي من خلال عمله(صوفية) والذي قدمه عام ٢٠٠٠ (شكل ٣) ، والعمل يمثل استلهام واستعارة بصرية لشكل الاضرحة الصوفية والذي تم صياغته بقماش باللون الأخضر ويعلو هذا الجزء سلاسل زجاجية تتدلى من سقف القاعة . ويعتمد النشوقاتي في هذا العمل الفني على العلاقة بين مفهوم الرمز وعلاقته بالشعور الجمعي ، فالاستعارة البصرية لشكل الاضرحة بلونها الأخضر ترتبط بالشعور الجمعي لطوائف متعددة من المشاهدين المصريين حيث انها علاقة طقسية روحية، لتصبح بؤرة البحث الدلالي في هذا العمل الفني هي العلاقة بين الأرضي المادي والمتمثل في شكل الضريح ، والعلوي الروحاني والمتمثل في السلاسل الزجاجية ..فكانت بمثابة علاقة بين مفهوم الثنائيات في التساؤلات الفلسفية ، كالبحث في مفهوم الذات والموضوع-الداخل والخارج -الشكل والمضمون ..وغيرها .
اثر التفاعل بين الفكر المفاهيمي وفلسفة الفن الإسلامي في اعمال الفنان:
١. **الفن بوصفه تجربة تأملية لا مادية :** أعمال النشوقاتي لا تهدف إلى إنتاج "كائن بصري" تقليدي، بل تسعى لخلق تجربة عقلية وجدانية تستفز وعي المتلقي وتدفعه للتفكير في معاني الوجود والهوية والانتماء.
كما في التجربة الصوفية، يتجاوز الفن الشكل الظاهري إلى جوهر الروح، حيث يصبح العمل الفني مجالًا للتأمل والتجلي.
٢. الرمز واللاوعي الجمعي: يستخدم النشوقاتي الرموز الطقسية(كالقماش الأخضر والمشكوات الزجاجية و شكل الضريح ..) بوصفها عناصر تُخاطب لا وعيًا جماعيًا موروثًا، لا باعتبارها علامات مباشرة. في

[٢٥] شادي النشوقاتي هو فنان مصري معاصر وُلد في مدينة دمياط في يونيو ١٩٧١، وقد عُرضت مشاريعه الفنية في العديد من المتاحف العالمية المرموقة للفن المعاصر والمعارض الدولية حول العالم، مثل بينالي فينيسيا، ومعرض هايوارد، ومتحف موري، ومتحف كونست في ستوكهولم، وبوخوم، ومعهد العالم العربي في باريس، وغيرها من المؤسسات الفنية الكبرى.
[٢٦] عادل ثروت- مرجع سابق

التصوف، الطقس ليس مجرد ممارسة، بل سبيل لفهم الكون والانخراط في دورة المعنى الإلهي. يتفاعل الفن هنا مع تلك البنية الرمزية العميقة ليصوغ طقوسًا بصرية جديدة.

٣. الثنائيات الفلسفية بوصفها محاور بنيوية: كثير من أعماله تدور حول الثنائيات: (الذات/الآخر، الداخل/الخارج، الروحي/المادي)، لكنه لا يطرحها كمواجهات بل كمجالات تداخل. يعكس ذلك منطق التصوف القائم على وحدة الأضداد، حيث "كل ظاهر يحمل باطنه"، ويتحقق المعنى في الاتصال بين النقيضين لا في انفصالهما.

٤. **الفراغ كمساحة رمزية لا مادية:** الفراغ حاضر دائمًا في أعماله – سواء كان فضاءً سمعيًا، أو بصريًا، أو حتى دلاليًا. يُبنى العمل أحيانًا على ما لم يُقَل أكثر من على ما يُرى. في العمارة والفنون الإسلامية، يمثل الفراغ مجال التجلي الروحي؛ وكذلك في أعمال النشوقاتي يتحول الفراغ إلى صدى للمعنى الغائب.

٥. **الزمن المفكك والمفتوح**

التحليل: لا تروي أعمال النشوقاتي حكاية متسلسلة، بل تعتمد على تفكيك الزمن وتقديمه بوصفه حالة ذهنية متقطعة أو ممتدة. يتطابق هذا مع مفهوم الزمن الصوفي (اللحظة / التجلّي)، حيث يتعطل التسلسل الزمني لصالح "اللحظة النورانية".

٦. **النص والميديا بوصفهما وسائط كشف :** يستخدم النصوص، التسجيلات، الصور، الفيديو، والمادة الوثائقية بشكل مفاهيمي. كما أن "الكتاب" في التصوف هو وسيلة التأمل، تُصبح أعماله أرشيفًا للمعنى يتطلب التأويل والحدس.

٧. **نقد الهوية الثابتة والبحث عن "الذات المتغيرة :إعادة تأويل التراث لا محاكاته**

لا يستدعي النشوقاتي التراث الإسلامي بوصفه نموذجًا بصريًا سلفيًا، بل يُعيد إنتاجه داخل معمار رمزي حديث .إنه لا يُحاكي التصوف، بل يُحوّله إلى بنية مفاهيمية معاصرة، تستبطن أسئلته عن الهوية، القداسة، والمعنى في عالم ما بعد الحداثة. بذلك، يتجاوز الفنان فكرة "الأصالة والمعاصرة"، ويؤسس لنموذج فني يمتد من الجذور لا ليتوقف عندها، بل لينفتح على الحاضر والآتي.

الخلاصة:

شادي النشوقاتي يُجسّد التفاعل العميق بين المنهج المفاهيمي والرؤية الصوفية الإسلامية. فهو لا يعيد تمثيل التصوف، بل يُعيد إنتاجه كديناميكية فكرية ونقدية، حيث يصبح العمل الفني فضاءً رمزيًا للتجلي، والاختفاء، والتأمل، واللانهائية.

التفسير الدلالي لصوفية -شادي النشوقاتي :

شكل (٣) شادي النشوقاتي ، صوفية ، ٢٠٠٠
https://www.mediamatic.net/en/page/54250/palace-of-arts-cairo-egypt

مظاهر التفاعل	دلالتها في العمل الفني
1.الفكرة تسبق الشكل	العمل ينطلق من فكرة "الضريح" لا كمجسم ديني، بل كفضاء روحي يرمز للغياب والحضور – الشكل وسيلة لخدمة الفكرة.
2.الرمزية كأداة تجريدية	القماش الأخضر = القداسة **اللون الأخضر** يستخدم هنا ليس فقط كعنصر تشكيلي، بل كرمز ديني – صوفي له علاقة بالخيال الجمعي الإسلامي ، السلاسل الزجاجية = التجلي **السلاسل الزجاجية** تُعلّق بين الأرضي والعلوي، بين المادي والروحي، وتشير إلى العلاقة العمودية بين العبد والخالق. الضوء = النور الإلهي – كل عنصر محمّل بدلالة رمزية صوفية.
3.اللانهائية كمفهوم بصري	السلاسل الزجاجية المعلقة بلا حدود واضحة أو اتجاه نهائي، توحي بالاستمرارية والعلو – لا نهاية، لا مركز.
4.الفراغ كمجال تأملي	الفراغ هو جوهر التجربة – الفراغ حول الضريح هو الحضور الحقيقي، المتلقي يدخل في علاقة تأملية مع المكان.
5.التجريد وسيلة ارتقاء	لا صورة، لا تمثال، فقط أثر – الضريح كمكان يتحول إلى حالة نفسية وفكرية، يُستشعر لا يُشاهد.
6.النص ككائن بصري	• لا يوجد نص مرئي، لكن العمل ذاته هو نص مفاهيمي بصري مفتوح – يُقرأ بالعقل والبصيرة، لا بالعين فقط. الشكل العام للعمل يُحاكي **ضريحًا رمزيًا مجردًا**، تتحوّل فيه المادة إلى دلالة، ويتلاشى "المقدس الواقعي" في "الرمزي المفاهيمي."

(AmeSea Database – ae – July - 2025- 675)

نتائج البحث

- التفاعل بين الفكر المفاهيمي وفلسفة الفنون الاسلامية ليس مجرّد توليف بصري، بل هو بنية فكرية ومعرفية عميقة تعكس تشابك التجربة الروحية مع التحول الحداثي وما بعد الحداثي .
- الفنانون المصريون لم يكتفوا بالاقتباس من التراث الاسلامي، بل أعادوا تأويله بلغة بصرية معاصرة، قائمة على التجريب بالخامات، والشكل، والحركة، والفضاء.
- اللانهائية والرمزية هي القواسم المشتركة الأهم بين الفكرين، وهي ما مكّن هؤلاء الفنانين من بناء عالم بصري ذي طابع كوني وتأملي.
- التجربة البصرية المصرية المعاصرة ذات جذور فلسفية عميقة ممتدة في التراث الإسلامي ، تُعيد صياغة العلاقة بين الإنسان والكون والفن كوسيط للوصول إلى الحقيقة أو الكشف.
- تمثيل التصوف في الفن المعاصر ليس دينيًا مباشرًا، بل هو فلسفي تأملي، يُعنى بالرؤية الداخلية، ويرفض المادية في التعبير، ويرتقي بالمتلقي نحو تجربة بصرية روحية.
- إن الفن المصري الحديث والمعاصر استطاع، عبر الرمز والتجريد، أن يخلق فضاء بصريًا جديدًا يجمع بين الفكر المفاهيمي المعاصر وروحانية الفنون الإسلامي.
- استلهم الفنانون عناصر من التراث الروحي الإسلامي، لا بوصفها موضوعًا، بل كمنهج في التكوين الجمالي يقوم على الإيقاع، الرمزية، التكرار اللانهائي، وتجريد الشكل.
- تظهر فلسفة الفن الاسلامي في الأعمال الفنية من خلال اللغة البصرية الروحانية والرمزية، وهو ما يشكل نوعًا من "المعاصرة الأصيلة".

التوصيات

١. تشجيع الدراسات البين-ثقافية في تحليل الفن الإسلامي لفهم آليات تفاعله مع الفكر العالمي.
٢. إعادة قراءة التراث الجمالي الإسلامي من منظور معاصر يواكب التحولات المفاهيمية في الفن.
٣. إنشاء مشاريع بحثية أو معارض تستعرض هذا التفاعل بين الفكرين على المستوى العربي والعالمي.
٤. الاهتمام بدراسة التفاعل الثقافي في العصر الحديث بين الثقافات المختلفة واثره على اتجاهات ومفاهيم الفن المعاصر.

المراجع

أولاً: مراجع عربية

(١) إسماعيل عبد الفتاح الكافي، مصطلحات العولمة، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ٢٠٠٤.
(٢) مايك فيذرسون، ثقافة العولمة (القومية والعولمة والحداثة)، ترجمة: المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠.
(٣) محمد عزيز الحبابي، المعين في المصطلحات الفلسفية والعلوم الإنسانية (الجزء الأول)، دار الكتاب، الدار البيضاء، ١٩٧٧.
(٤) عادل ثروت، العمل الفني المركب وفن التجهيز في الفراغ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة آفاق الفن التشكيلي، الطبعة الأولى، ٢٠١٤.
(٥) شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي: دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، سلسلة عالم المعرفة، مطابع الوطن، الكويت، ٢٠٠١.
(٧) محسن عطية، القيم الجمالية في الفنون التشكيلية، دار الفكر العربي، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠،.
(٨) عفيف بهنسي، الفن الإسلامي: خصائصه وتاريخه، بيروت: دار الفكر العربي، ١٩٩٢.

ثانيًا: مراجع أجنبية

(٩)Thames and Hudson Dictionary of Art Terms, Thames and Hudson Ltd, London, 1984, p. 56.

(١٠)Smith, Terry. What is Contemporary Art?, University of Chicago Press, 2011.

(١١)Atkins, Robert. ArtSpeak: A Guide to Contemporary Ideas, Movements, and Buzzwords, Abbeville Press, 1990.

(١٢)Burckhardt, Titus. Art of Islam: Language and Meaning, Bloomington: World Wisdom, 2009.

ثالثًا: مصادر تراثية إسلامية

(١٣) ابن سينا، كتاب الشفاء (Sufficientia)، تأليف بين عامي ١٠١٤ و١٠٢٠، نُشر حوالي ١٠٢٧. يُعد موسوعة فلسفية علمية تهدف إلى "شفاء" جهل الروح.

(١٤) أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، كُتب بين ٤٨٩ – ٤٩٥ هـ / ١٠٩٦ – ١١٠٢ م، ويُعد من أهم مؤلفاته الصوفية الفقهية.

رابعًا: بحوث ودراسات

(١٥) رباب وهبة، تفاعل ثقافات متنوعة في تشكيل القيم الجمالية للفن المصري المعاصر، رسالة دكتوراه، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ٢٠٠٨.

(١٦) محمود ذهبية، "الفن الإسلامي"، مجلة معارف (مجلة علمية محكمة)، كلية العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة الجزائر، العدد ١٤، السنة الثامنة، أكتوبر ٢٠١٣.

خامسًا: كتالوجات المعارض فنية

(١٦) أبو خليل لطفي، كتالوج المعرض الثامن، مارس ١٩٧٨.

(١٧) عبد الرحمن النشار، تقديم الفنان لمعرضه العاشر، يناير ١٩٨٠.

سادسًا: مصادر إلكترونية

(١٨)http://www.as.ua.edu/ant/faculty/murphy/diffusion.htm