الأصول الجمالية
والفلسفية للفن الإسلامي

الأصول الجمالية والفلسفية للفن الإسلامي

أنصار محمد عوض الله رفاعي

المعهد العالمي للفكر الإسلامي

© المعهد العالمي للفكر الإسلامي - هرندن - فرجينيا - الولايات المتحدة الأمريكية

الطبعة الأولى 1431هـ/ 2010م

الأصول الجمالية والفلسفية للفن الإسلامي

أنصار محمد عوض الله رفاعي

موضوع الكتاب 1 – العمارة الإسلامية 2 – الفن الإسلامي
3 – الحضارة الإسلامية 4 – فلسفة الجمال

ردمك: ISBN: 1-56564-345-3

جميع الحقوق محفوظة للمعهد العالمي للفكر الإسلامي، ولا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب، أو جزء منه، أو نقله بأي شكل أو واسطة من وسائط نقل المعلومات، سواء أكانت إلكترونية أو ميكانيكية، بما في ذلك النسخ أو التسجيل أو التخزين والاسترجاع، دون إذن خطّي مسبق من الناشر.

المعهد العالمي للفكر الإسلامي
المركز الرئيسي - الولايات المتحدة الأمريكية
The International Institute of Islamic Thought
P. O. Box: 669, Herndon, VA 20172 - USA
Tel: (1-703) 471 1133, Fax: (1-703) 471 3922
www.iiit.org / E-mail: iiit@iiit.org

مكتب التوزيع في العالم العربي
بيروت - لبنان
هاتف: 009611707361 - فاكس: 009611311183
www.eiiit.org / E-mail: info@eiiit.org

الكتب والدراسات التي يصدرها المعهد لا تعبر بالضرورة عن رأيه وإنما عن آراء واجتهادات مؤلفيها

المحتويات

المقدمة 15

الفصل الأول: الأصول التاريخية للفن الاسلامي: التطور التاريخي والأساليب الفنية 25

الأصول التاريخية للفنون الإسلامية في العصر الأموي 48
الأصول التاريخية للفنون الإسلامية في العصر الأموي في الأندلس 52
الأصول التاريخية للفنون الإسلامية في العصر المغربي في الأندلس 62
الأصول التاريخية للفنون الإسلامية في العصر العباسي 68
الأصول التاريخية للفنون الإسلامية في عصر الدولة السامانية 87
الأصول التاريخية للفنون الإسلامية في عصر الدولة الغزنوية في أفغانستان والهند .. 91
الأصول التاريخية للفن الإسلامي في العصر الفاطمي 93
الأصول التاريخية للفنون الإسلامية في العصر السلجوقي 101
الأصول التاريخية للفن الإسلامي في العصر الأيوبي 105
الأصول التاريخية للفن الإسلامي في العصر المملوكي 108
الأصول التاريخية للفن الإسلامي في العصر العثماني 118
الأصول التاريخية للفن الإسلامي في العصر الصفوي 124

الفصل الثاني: فلسفة الجمال في الفن الإسلامي 129

حقيقة التوحيد الفكرية وانعكاسه جمالياً في الفن الإسلامي
من خلال التعبير عن المطلق 129
الوحدة والتنوع داخل إطار العالمية في الحضارة الإسلامية 142
التجريد مضمون جمالي ومضمون فلسفي في الفن الإسلامي مفهوم التجريد 164
المدلول الجمالي والمغزى الفلسفي للتكرار الإيقاعي في الفن الإسلامي 186
النظام الهندسي في الفن الإسلامي وارتباطه بالنظام في الكون 198
النفاذ من خلال الواقع إلى ما وراءه وطرق التعبير عن ذلك في الفن الإسلامي ... 206
الحركة المركزية في الفن الإسلامي ومدلولها الفلسفي 216
النور في الفن الإسلامي ومدلوله الفلسفي 235
تحويل مظاهر الطبيعة إلى معادل فلسفي جمالي (التصميمات النباتية الإسلامية) .. 251
اللانهائية كسمة جمالية ومدلولها الفلسفي 268

الفصل الثالث: الأصول الفلسفية والجمالية لمفاهيم الجمال في الفكر الإسلامي 277

أولاً: مفاهيم الجمال في القرآن 277

ثانياً: فلسفة الجمال الإسلامي 286
مفاهيم الجمال عند «ابن سينا» 295
مفاهيم الجمال عند الفارابي 300
مفاهيم الجمال عند الغزالي 307
مفاهيم الجمال عند أبي حيان التوحيدي 317
مفاهيم الجمال عند ابن عربي 324
مفاهيم الجمال عند ابن قيم الجوزية 331
مفاهيم الجمال عند ابن حجلة المغربي 333
مفاهيم الجمال عبر العصور 336
مفاهيم الجمال عن أفلاطون 336
مفاهيم الجمال عند أرسطو 338
الرؤية الروحية للجمال عند ليبنتز 339
مفاهيم الجمال عند وليم هوجارت 339
مفاهيم الجمال عند أدموند بيرك 341
مفاهيم الجمال عند الكسندر بومجارتن 343
مفاهيم الجمال عند موسيه مندلسون 345
مفاهيم الجمال عند كانط 346
مفاهيم الجمال عند هيغل 348
مفاهيم الجمال عند آرثر شوبنهور 349
مفاهيم الجمال عند جون راسكين 351
مفاهيم الجمال في الفكر المعاصر 352
مفاهيم الجمال عند هنري برجسون 352
مفاهيم الجمال عند بندتو كروتشه 354
مفهوم الجمال عند جورج سانتيانا 357
أصول الجمال في الفكر العربي المعاصر 361
مفكرين مصريين تناولوا مفاهيم الجمال بشكل عام 361
مفكرون معاصرون تناولوا موضوع الجمال الإسلامي 362
مفاهيم الجمال الإسلامي عند علي شلق 368
مفاهيم الجمال عند سمير الصايغ 370
خاتمـــة 373
المراجـــع 375

فهرس الصور

شكل (1): واجهة المسجد الأموي بدمشق، استخدمت الفسيفساء، فلم تصور القديسين أو الأنبياء، وإنما أبدع الفنان من خلالها البشائر الأولى للتصميمات الإسلامية النباتية والهندسية المجردة، حيث يتجلى ذلك على الأعمدة الأربعة التي تحمل العقود داخل صحن المسجد الأموي المكشوف والمنفذة على الرخام والنوافذ، والتوافق الشديد بين الأسلوبين الفني النباتي والهندسي معا. 33

شكل (2): فسيفساء المسجد الأموي بدمشق، مناظر لنهر بردى والأشجار على ضفافه، ليس معنى استخدام خامة الفسيفساء وأسلوب الرسم بالفسيفساء أن الفن الإسلامي هو تطور للفن البيزنطي. 34

شكل (3): محراب المسجد الأموي بدمشق ويظهر إلى جانبه جزء من المنبر، يمكن القول إنه سرعان ما تبلورت رؤية فنية إسلامية خالصة تمثلت في المحراب والتصميمات البنائية والهندسية على المحراب والحائط والمنبر، أيضاً التصميمات الخطية داخل المستطيل الذي يعلو المحراب والمكتوب فيها ﴿كُلَّمَا دَخَلَ عَلَيْهَا زَكَرِيَّا ٱلْمِحْرَابَ﴾ **[آل عِمرَان: 37]. وهذا يؤكد اختلاف المنهجية الفنية الإسلامية كلية عن المنهجية البيزنطية.** 37

شكل (4): مسجد قبة الصخرة من الخارج في فلسطين المستلبة. 50

شكل (5): الصخرة التي تشرفت بمعراج الرسول منها إلى السموات العلى في رحلة الإسراء والمعراج، وهي نفس الصخرة التي ارتبطت بواقعة فداء سيدنا إبراهيم بابنه إسماعيل وتظهر الأعمدة الملتفة حول الصخرة في تصميم دائري. 50

شكل (6): مسجد قرطبة الكبير. يقول روجيه جارودي: «إن مسجد قرطبة يحمل في صرحه الرسالة الكونية للإسلام الأندلسي ففي غابة أعمدته يلتقي الزائر بالأبدية». 54

شكل (7): محراب مسجد قرطبة المكسو بالفسيفساء ولا يزال يحتفظ برونقه ويتميز بالكتابات الكوفية الرائعة في الشريط الكتابي الأزرق ذي الخلفية الذهبية الرائعة المحيطة بالعقد والذي يقع أسفل منه شريط كتابي داخل إطار مستطيل باللون الذهبي على خلفية زرقاء، مما يحدث إيقاعاً بصرياً وتبادلاً جمالياً للشكل مع الخلفية. 57

شكل (8): العقود المتشابكة والمتراكبة في مسجد قرطبة الكبير. 59

شكل (9): قصر الحمراء في غرناطة، ساحة الأسود تتميز بالصحن المكشوف الذي تتخلله البرك والنوافير. 66

شكل (10): مئذنة مسجد سامراء الحلزونية بالعراق وتبلغ خمسة أدوار حلزونية أسطوانية وهي تصميم إبداعي مبتكر ومختلف عما سبق في عمارة المآذن. 72

شكل (11): التصميمات البنائية المجردة في بداياتها المبكرة في طراز سامراء نموذج للبدايات الأولى المبكرة للنحت البارز والغائر. 76

شكل (12): مسجد ابن طولون بالقاهرة، نموذج معماري للوحدة والتنوع بالتبادل مع مسجد سامراء بالعراق، تحققت الوحدة بين العمائر ويا ليتها تتحقق بين أهلها. 81

شكل (13): مسجد القيروان الذي بناه سيدي عقبة بن نافع في المغرب العربي. .....

شكل (14): مئذنة مسجد القيروان أقدم مئذنة مكعبة في التاريخ ويبلغ ارتفاعها 31 متراً. ..

شكل (15): ضريح السلطان أحمد الساماني في بخارى، نموذج لاستخدام الطوب الآجر في البناء والزخرفة. 89
شكل (16): ضريح جنبادي قابوس ذو القمة المدببة – جرجان يعتبر تصميماً فريداً ظهر في غرب نيسابور. 89
شكل (17): المسجد الأزهر أكبر وأعرق جامعة إسلامية في العالم. 95
شكل (18): مدخل مسجد ومدرسة السلطان حسن يتميز بالصرحية والفخامة والجلال. عندما تتأمله تشعر بطاقات روحية تغمر وجدانك، ورهبة ممتعة ناشئة عن جلال العمارة. 111
شكل (19): مسجد محمد علي بالقلعة. نموذج للمساجد في العصر العثماني ذات المآذن القلمية الرفيعة المدببة التي تشق السماء. 119
شكل (20): طبق من الخزف العثماني يحمل قيماً جمالية لونية من خلال الأزهار الملونة المنفذة على أرضية بيضاء، أزنيك–تركيا. 122
شكل (21): مسجد الشاه عباس في أصفهان وتظهر القبة والمئذنتان المغطاة بالقاشاني بلون الفيروز وفي باطن رقبة القبة كتب (اللهم صلى على محمد وآل محمد وسلم) أسفلها على شكل وحدة تصميم (توكلت على الله) (الله أكبر) (هو الله الذي لا إله إلا هو) (الله أكبر) (الله الملك الواحد القهار) وفي باطن العقود الصغيرة أسفل رقبة القبة (الله – محمد– علي). أما أعلى القبة المغطاة بالقاشاني الفيروزي فتوجد تصميمات نباتية مجردة تأخذ أشكال دوائر تلتف مع وريقات النبات وتقل حجم هذه الدوائر كلما اقتربت من قمة القبة. 126
شكل (22): مسجد جوهر شاه –إيران– يتجسد التوحيد جمالياً من خلال نسق فائق الجمال والإبداع اللانهائي من اليمين إفريز طولي محلى بأشرطة كتابية بخط الثلث (لا إله إلا الله محمد رسول الله) مكررة مرتين يليها كلمة (الله الباقي) منسقة في تكرار متبادل حتى أسفل المستطيل ثم إفريز مستطيل محلي بوردات نباتية مجردة ثم عقد مدبب باطنه ملىء بالوحدات النجمية الهندسية البيضاء المليئة بدورها بالوحدات النباتية تعلوه وحدات نباتية محورة أكبر حجماً يعلوها إفريز مستطيل مطعم بالوحدات النجمية بداخلها عبارة (لا إله إلا الله) (محمد رسول الله) (سبحان الله) (الحمد لله) يعلوها مستطيل آخر أكبر مغطى بالتصميمات النجمية الأكبر حجماً بجانبه عمود كبير ملىء بتعبيرات جمالية على أعلى مستوى من الإبداع الروحي ممثلة في أسماء الله الحسنى كل اسم داخل وحدة تصميم بالتبادل مع وحدة نباتية يظهر منها في الشكل (المعز) (المقسط) (النور) (الهادي) (البديع) (الوارث) (الرشيد) يليه إفريز من الوحدات الهندسية يليها مستطيل كبير تعلوه عبارة (لا إله إلا الله) بالخط الكوفي المعماري يليه إفريز من الكتابات الفارسية يليها شريط طويل مقسم إلى مستطيلات صغيرة مكتوب بداخلها (الله الباقي) منفذة بالتبادل مع مربعات بداخلها تصميمات نباتية على الجانبين تحصر بينها لوحة تذكارية عليها تاريخ بناء المسجد باللغة العربية يليها تصميمات نباتية دقيقة جداً، يليها عمود آخر صغير جداً بالنسبة إلى سابقه يحدث إيقاعاً بصرياً جمالياً مغطى بزخارف نباتية، يليها زخارف نباتية دقيقة جداً أصغر من التي تعلوها تنتهي بعبارة (الملك لله) ثم إفريز مستطيل من أعلى لأسفل مغطى بوحدات نجمية هندسية كبيرة الحجم جداً بالنسبة لما يجاورها مما يحدث إيقاعاً بصرياً ونقلات جمالية متنوعة ثم يليه مستطيل آخر صغير مكتوب بداخله (سبحان الله العظيم وبحمده) تعلوه مستطيل مكتوب بخط الثلث (الله نور السموات والأرض مثل نوره كمشكاة فيها مصباح المصباح في زجاجة الزجاجة كأنها كوكب دري يوقد من شجرة مباركة زيتونة). متعة

ذهنية وبصرية وتعبير تجريدي تأملي جمالي إيماني يعبر عن أكبر حقيقة في الوجود الله الواحد. 131
شكل (23): تصميمات خطية كتابية منفذة بخامة السيراميك في مسجد في إسلام بول (اسطنبول) حالياً –تركيا– تمثل وحدة مركزية مكتوبة بخط الثلث (بسم الله الرحمن الرحيم. قل هو الله أحد الله الصمد لم يلد ولم يولد ولم يكن له كفواً أحد) باللون الأبيض على أرضية زرقاء تحيطها إطارات من الوحدات النباتية المزهرة والمورقة يليها تصميم آخر داخل إطار مستطيل (وأشهد أن محمداً عبده ورسوله) تحيطها أيضاً الوحدات النباتية المزهرة. لقد قدم الفنان المسلم من خلال التوحيد حلولاً جمالية مغايرة عما كان سائداً في الحضارات السابقة، فقدم صيغا إبداعية جديدة للتعبير عن مفهوم الوجود المنزه المجرد المطلق الذي يعجز عن تصوره لأنه فوق كل تصور. 134
شكل (24): محراب مسجد أرسلان –أنقرة– تركيا يمثل محرابا من المقرنصات يحتوي كل مقرنص على تكوين هندسي مختلف عما يجاوره، مما ينفي الإحساس بالملل ويولد إيقاعاً بصرياً، يتضمن خلفية من المورقات النباتية باللونين الأزرق والتركواز وأسفل المقرنصات آيات من القرآن الكريم (شهد الله أنه لا إله إلا هو والملائكة وأولوا العلم قائماً بالقسط لا إله إلا هو العزيز الحكيم) مكتوبة باللون الأسود تتخللها خلفية تركواز، ثم تليها خلفية من التصميمات الهندسية النجمية. إن المنهج الجمالي الإسلامي هو منهج وثيق الصلة بالتوحيد كحقيقة فكرية جوهرية ومن خلال التعبير الجمالي تعلمنا معنى المطلق الذي ليس كمثله شيء من خلال أعلى مستوى من التجريد والتعبير الفني المجرد. 138
شكل (25): توحد الخط العربي في أصله اللغوي وتنوع إلى أنظمة بصرية جمالية عديدة تنوعت بتنوع بلدان العالم الإسلامى، نموذج من الخط الكوفي . نسبة إلى الكوفة بالعراق . جزء تفصيلي من حائط تحول فيه الخط العربي إلى نظام جمالي من خلال ذكر الله جمالياً فكتب الفنان عبارة (سبحان الله والحمد لله ولا إله إلا الله والله أكبر) وفي الوسط (سبحان الله العظيم وبحمده) داخل إطار مستطيل. 154
شكل (26): جزء من حائط في مسجد في سمرقند . أوزبكستان حالياً. 154
شكل (27): سقاطة باب من البرونز ترجع إلى العصر السلجوقي ونفس وحدة التصميم، ولكن تمثل حصانين كجزء من باب خشبي محفور يرجع إلى العصر الفاطمي موجود بمتحف متروبوليتان، ثم سقاطة باب على هيئة حيوانية من العراق، متحف الدولة ببرلين. نلاحظ الوحدة والتنوع بين الأشكال الحيوانية المجردة التي تحولت إلى نسق جمالي يخضع للوظيفة المنوطة به من خلال خامة الخشب أو خامة البرونز. وكما يقول ديماند: «إن الوحدة الفنية في الجوهر تستمد روحها من إلهام واحد مهما تباينت عناصرها وتنوعت أشكالها واختلفت تقنياتها». 160
شكل (28): محراب مغطى بالفسيفساء يقطعه شريط بالعرض كتب عليه بالخط الكوفي ﴿قُلْ هُوَ ٱللَّهُ أَحَدٌ ٱللَّهُ ٱلصَّمَدُ لَمْ يَلِدْ وَلَمْ يُولَدْ وَلَمْ يَكُن لَّهُۥ كُفُوًا أَحَدٌۢ﴾ صدق الله العظيم 166
شكل (29): طبق من الخزف الإسلامي يحمل تصميما تجريديا مركزيا يوضح أن التجريد في الفن الإسلامي هو عملية رياضية تأملية معاً، وهي مزيج من العقل والحس معاً. موجود بمتحف بيناكي بأثينا باليونان. 170
شكل (30): إسبانيا: صندوق مصنوع من الجلد المذهب لحفظ المصحف الشريف يتضمن النجمة الإسلامية داخل إطار مربع، تعكس كيف أن التجريد الإسلامي هو عملية بلاغية كبرى محملة بالكثير جداً من التأمل داخل إطار النسق الجمالي. 171

شكل (31): مدرسة العطارين في فاس . المغرب . إن التجريد في الفن الإسلامي ليس اختصاراً للواقع، أو تجريده من صفاته الظاهرة . بل هو تجسيد لغير المرئي وهو موضوع تجريدي في جوهره. يقول عفيف بهنسي: «إنه بحث عن الجمال المحض الخالص الجمال بذاته وليس جمال الأشياء». 174

شكل (32): تصميم تجريدي مركزي على شكل تصميمات مضفرة على حائط في مسجد أولو جامي. وكما يقول بريون: «إن الفن التجريدي أكثر قدرة في التعبير عن روحانية عميقة لأنه لا يرتبط بالشكل المباشر، كما أنه يثير حالات عاطفية وانفعالية أكثر نقاء من تلك التي يثيرها الشكل التمثيلي». 175

شكل (33): صفحة نادرة من صفحات الغرة في المصحف الشريف كتبه الخطاط شكر الله ملونة بالأزرق والأصفر والأحمر على أرضية بيضاء توضح كيف أن التجريد النباتي لم يكن هدفه نقل الطبيعة الحرفي بل استلهام النسق الكوني في الطبيعة (كالإيقاع . النمو . الحركة) ففي هذا التصميم نظام ممتد غير مغلق بمعنى تصميم غير منته يسمح للعين بالامتداد عبره 178

شكل (34): طبق من الخزف مرسوم بتصميمات نباتية مجردة غير منتظمة الأحجام تتخللها تصميمات نباتية دقيقة أصغر حجماً تمثل علاقة متبادلة بين الشكل والأرضية توضح كيف تحول الشكل الطبيعي إلى عناصر فنية في علاقات جمالية بين الجزء كوحدة من الطبيعة والكل كتكوين عام وأدار الحوار داخل التصميم بين الوحدات المكونة له وبين المساحات المحصورة بينهما. 179

شكل (35): جزء تفصيلي من حائط في مسجد هارون ولاياتي –أصفهان– إيران – تصميمات من التجريدات النباتية المورقة والمزهرة على أرضية باللون السماوي والتركواز والأزرق– عالم متكامل من الأشكال الإيقاعية الجمالية التي تولد ألحاناً بصرية ناتجة عن حركة النمو الدائرية التي تجعل الحائط يموج بالحركة اللانهائية في كل الاتجاهات وبأحجام مختلفة كلما نظرت إليها تشعر بالحركة الديناميكية الكامنة وعلى ذلك فإن التجريد هو رمز ليس للعناصر النباتية المرئية بل للفكرة الناظمة لها. 182

شكل (36): حائط من السيراميك مغطى بتصميمات نباتية وتصميمات كتابية مجردة أعلى كلمة (يا ستار يا جبار) متكررة بالتبادل في شريط كتابي وفي الوسط تصميمات نباتية مجردة أسفل عبارة (ولحم طير مما يشتهون وحور عين) بالخط الثلث تعلوها كلمة (الملك لله) متكررة بالخط الكوفي. إن التجريد الإسلامي ليس اختصاراً للواقع أو تجريده من صفاته الظاهرة، بل هو تجسيد لغير المرئي وذلك لأن موضوع التجريد في الفن الإسلامي هو موضوع تجريدي في جوهره 185

شكل (37): تكرار العقود في مسجد شاه جاهان من الداخل –باكستان– تمثل هذه العقود سلسلة متتالية من العناصر المعمارية المتكررة والمتصلة في ترابط ووحدة عضوية تقسم الفراغ وتشكله وتكرره جمالياً من خلال علاقة الشكل المعماري مع الفراغ وتنظيم التكرار المتتالي في الفراغ. 188

شكل (38): سجادة منسوجة بمصفوفات من العناصر الفنية المتكررة في نظم إيقاعية من شأنها إحداث قيم جمالية كالتماثل والتطابق والتوازي والتقابل والتناظر والتعاكس، حيث تسلب هذه النظم خامة النسيج خصائصها المادية وتحملها بشحنات وجدانية مختلفة فتصبح مجالاً لرؤى جمالية غير محدودة وغير مرتبطة بشكلها المادي المباشر. 191

شكل (39): حائط في قصر الحمراء مرصع بالحركة البصرية والوحدة واللانهائية الزاحفة والممتدة على الحوائط والأعمدة وبواطن العقود والشبابيك حتى يظن المتأمل أنها سوف تلف الكون، وتتحقق اللانهائية من خلال التكرار عند متابعة شكل الوحدة في السياق

العام والأشكال النابعة منها التي تأخذ أشكالاً مختلفة تنفي الرتابة وتوجد إيحاء بالتكثيف والثراء الجمالي والترابط والوحدة والتنوع. 193
شكل (40): محفظة للقرآن الكريم من الخشب المطعم بالصدف تحول فيها النظام الهندسي إلى تنظيم دقيق للأطباق النجمية الهندسية داخل إطار التكوين العام وحساب النسبة والتناسب بين الأجزاء والوحدات الهندسية واستقامة خطوطها وزواياها وتنوع أحجامها وفق حساب محكم دقيق داخل إطار العمل الفني. 195
شكل (41): الصفحة الأولى من مصحف، نموذج للنظام الهندسي من خلال النجمة الإسلامية المحشوة بالتصميمات النباتية تؤكدها وتبرزها فالنباتي يبرز الهندسي، والهندسي يؤكد وجود النباتي في توافق وانسجام ووحدة أكدها اللونان الأزرق والذهبي المنفذان بأسلوب الشكل والأرضية، وداخل الإطار المستطيل أعلى النجمة مكتوب ﴿لَّا يَمَسُّهُۥٓ إِلَّا ٱلْمُطَهَّرُونَ﴾ [الواقِعَة: 79] وأسفل النجمة ﴿تَنزِيلٌ مِّن رَّبِّ ٱلْعَٰلَمِينَ﴾ [الواقِعَة: 80]، كتب المصحف عبد الله بن محمد بن محمود الهمداني بأمر من سلطان أولجايتو –همدان، إيران، بالحبر وألوان الذهب على الورق– مقتنيات المكتبة العالمية 197
شكل (42): سجادة منسوجة بأشكال هندسية يقول جاستون فييت: «إن الفن الإسلامي لا يهتم بنقل مظاهر الحياة إنما ترمي نزعته العامة إلى تجريد المشاهد الحية في الطبيعة حتى لا يبقى منها إلا خطوطها الهندسية». 200
شكل (43): طبق من الخزف الملون يقوم الأساس الهندسي له على شبكية من المسدسات . يمثل نسقاً من التناسب والاتزان كقيم مصاحبة للنظام الهندسي كما تحمل كل وحدة حركة كامنة داخل إطار الطبق مما يوحي باستمرارها خارج الإطار. 205
شكل (44): أشكال هندسية نجمية متنوعة منفذة من الموزاييك على الجدران تؤكد الديناميكية في النظام الهندسي حيث رصت أفقياً ورأسياً بنظام متعاقب الألوان، حيث تبدو وكأنها مائجة بالحركة بسبب تقارب الأشكال ذات المقطع الدائرة المركزي وحَّدة ألوانها، وتكراراتها اللانهائية فتبدو وكأنها تدور حول نفسها. 207
شكل (45): واجهة مسجد شاه في أصفهان –إيران– من السيراميك التركواز والأزرق السماوي والكتابات القرآنية تحيط بالواجهة في شريط كتابي يمثل بروازا للعقد الكبير المغطى بالمقرنصات التي تتجمع في نقطة أعلى قمة العقد مكونة منظومة تجريدية جمالية، ويحيط بالواجهة مئذنتان تغطي بدن كل منهما كتابات بالخط الكوفي لعبارات (لا إله إلا الله محمد رسول الله) مما يحدث إيقاعاً بصرياً بين نوعي الخط في عناصر الواجهة، لقد اتخذ الفنان المسلم منهج التجريد للنفاذ من خلاله إلى جوهر الحقيقة المطلقة فكان المنهج التجريدي بمثابة رمز لتجريد التجريد – وليس لتجريد الواقع كما هو الحال في الفن الآن. 209
شكل (46): جزء تفصيلي من مئذنة مسجد شاه يلتف حول بدن المئذنة العلوي شريط كتابي نصه (إن الله وملائكته يصلون على النبي يا أيها الذين آمنوا صلوا عليه وسلموا تسليما) إلى آخر الآية ثم يلي ذلك كلمة (محمد) و(علي) كوحدة تصميم متكررة في منظومات لتغطي المئذنة بالكامل بخامة القاشاني الأزرق والتركواز. تقول سرية صدقي «إن التجريد الإسلامي مصدره روحاني كوني يتخطى الزائل إلى الأبدي». 212
شكل (47): جزء تفصيلي من حائط في مسجد عبد الله الأنصاري – أفغانستان – هراة يمثل نجمة إشعاعية مركزية تضم تصميمات نباتية في تكوين نجمي مشع بالألوان الأزرق والفيرزوي والأبيض والسماوي على أرضية باللون الأصفر الفاتح. 220
شكل (48): جزء تفصيلي من حائط يوضح الطبق النجمي ذي الأربعة والعشرين ضلعا باللون التركواز على أرضية سوداء، واللون الأسود على أرضية تركواز وأبيض يعكس

معنى الانطلاق من المركز والتوالد والإشعاع من المركز والعودة إلى المركز. 223
شكل (49): حائط كامل في مسجد الجمعة في كرمان – يزد – إيران – مغطى بتصميمات لنجوم مركزية تحوي داخل مراكزها عبارات (نعم المولى ونعم النصير) (محمد رسول الله) باللون الأسود والأبيض على أرضية من الطوب مطعمة بنجوم صغيرة ودقيقة من التركواز. 224
شكل (50): جزء تفصيلي من حائط مسجد الجمعة نموذج منفذ بالآجر. يقول إبراهيم بيومي من كتاب الشفاء لابن سينا: «يوضح الشكل كيفية استخدام الهندسة في الفن الإسلامي والعمارة للتعبير عن الفكرة الراسخة التي كانت في مقدمة إنجازات ابن سينا الشامخة كمفكر انبثاق المتعدد من الواحد ورجوع الواحد إلى المتعدد». 225
شكل (51): الكعبة المشرفة في مكة المكرمة المركز الكوني الذي يلتف حوله المسلمون من جميع أنحاء العالم أثناء الحج في الطواف في حركة دينامية مستمرة، ويتوجه إليها المسلمون في جميع أنحاء العالم أثناء الصلاة في حركة مركزية استاتيكية ثابتة. طبق نجمي كبير ثابت أثناء الصلاة ومتحرك أثناء الطواف 227
شكل (52): صفحة من أطلس أعده الجغرافي العربي محمد الشافعي الصفاقصي (تونس القرن السادس عشر) يؤكد سبق العلماء العرب المسلمين في توصلهم إلى أن الكعبة هي مركز العالم جغرافياً وقد حدد العالم الجغرافي الكعبة بالمربع الأسود داخل الدائرة التي كتب على حوافها أسماء البلدان التي تم توصيلها بخطوط بالكعبة المشرفة – ويلاحظ أن السهم أسفل الدائرة يشير إلى اتجاه الشمال وفقاً لما جرى عليها الخرائطيون العرب. محفوظ في المكتبة القومية – باريس. 228
شكل (53): مسجد الكتبية مراكش – المغرب – نوع من أنواع الإيقاع الناشئ عن تكرار العقود المعمارية مع الفراغ والتسلسل والتدرج الذي يفضي إلى العمق الفراغي الذي ينتج تنظيماً لشكل الحيز والفراغ في العمارة الإسلامية 231
شكل (54): رواق الصلاة في المسجد الأموي بدمشق – إن تنظيم الحيز والفراغ المحصور بين الأعمدة يشكل علاقة ترابط بين الشكل والفراغ ككيان مستقل متصل بالحيز في المكان. 232
شكل (55): المسجد الملكي في أصفهان – إيران – رواق من العقود المتداخلة المغطاة بتصميمات نباتية من السيراميك مزهرة ومورقة باللون الأبيض والأصفر على خلفية زرقاء – إن النزعة المركبة ما بين العنصرين الحيز والفراغ تمثل تعبيراً جمالياً زمانياً يؤكد سيادة شكل العقود والأعمدة ويبرزه، فالفراغ يتيح الفرصة لظهور الشكل وإبرازه مثلما تحدد الظلمة النور وتؤكد معناه فالحيز يؤكد عمارة الشكل ونظام إنشائه. 237
شكل (56): مشربية من الخشب المخروط – قصر الشمس – مراكش – المغرب – تحولت المشربية إلى عمل فني معماري يتفاعل مع دخول النور إلى المكان بشكل منظم ومتساو وجمالي في حين واحد معاً وكأن النور يقيم علاقة من الوضوح المتوازن بين الضوء كأحد مظاهر النور الطبيعي والعناصر الفنية. 242
شكل (57): جزء تفصيلي خارجي من مسجد قرطبة الكبير عندما يتوافق النور كعنصر جمالي مع الوظيفة المعمارية للنوافذ والفتحات فيمثل النور مع الشكل أحد المظاهر الجمالية والوظيفية معاً. 243
شكل (58): شباك من قصر الحمراء يؤكد انفتاح المعماري على النور: في البيئة والطبيعة من حوله ليسطع في كل مكان. 244
شكل (59): قبة مسجد الشاه عباس – ماهان برسيا – إيران – يزيد انعكاس النور على الأسطح المصقولة للقاشاني بلون الفيروز والتركواز، وكأنها قطعا جمالية من السماء

مرصعة بالنجوم المتشابكة. 247
شكل (60): تاج محل من الداخل – الهند – يشمل عددا من الوحدات التي تمثل (الجزء) والتي يتم بتجاورها وتناظرها وتقابلها وتكرارات أجزائها في صياغات متنوعة تكوين الكل العام الذي ينظمها والذي يمثل العقد الكبير (الذي يمثل الكل) والذي ينطوي بداخله على عدد من العناصر كالعقود التي تأخذ نفس شكل العقد الكبير ولكنها مصغرة فيتم بذلك إحداث إيقاع وارتباط بينها وبين العقد الكبير. 248
شكل (61): المسجد الأزرق في مدينة مزار الشريف من أجمل مساجد أفغانستان . تتضح علاقة الجزء بالكل من خلال الشكل العام الخارجي للمسجد وأشكال القباب والعلاقة بينها وبين العقود المتكررة على الحوائط مما يحدث ذبذبة جمالية في انتقال العين من العقود كجزء إلى أشكال القباب إلى الكل العام مما يؤكد وحدة عضوية تجمع البناء ككل. 249
شكل (62): جزء تفصيلي من تاج محل من الخارج – الهند – يمثل حائطا على شكل عقد مغطى بتصميمات نباتية ومحاط بشريط كتابي كبير الحجم بالخط الثلث، تظل العين تنتقل في موسيقى بصرية من الكيانات الجزئية الصغيرة التي يتم بتكرارها الجمالي داخل إطار التكوين الكلي توليد أفكار وانطباعات جمالية تشبه العصف الذهني في حلقة متصلة من الانتقال من الجزء إلى الأجزاء المتشابهة معه إلى الكل الذي يجمع بين طياته هذه الأجزاء في نسق كلي موحد. 252
شكل (63): جزء تفصيلي من جدار – خزف على شكل محراب باللون الأزرق الجميل يحتوي على تكوين من شجرتين متماثلين، والمحراب محاط بتكوين من الأزهار – تحولت مظاهر الطبيعة إلى تصميمات مجردة ولكنها تحتفظ بالمظهر الطبيعي (زهرة الزنبق والورد والأقحوان)، لاحظ أن التصميمات أعلى المحراب تجردت تماماً وتحولت إلى علاقات جمالية من خلال خطوط منحنية لينة تبتعد تماماً عن المظهر الطبيعي 256
شكل (64): جزء من سجادة صلاة على شكل محراب منسوجة ومطرزة بخيوط ملونة لنباتات في تكوين متماثل – تركيا – متحف توب كابي استانبول – تحولت الزهور والفروع والأوراق إلى عناصر تصميم لا تخفي صلتها بالطبيعة في إطار تحويلها إلى علاقات فنية تشكيلية 257
شكل (65): طبق من الفخار المرسوم ببطانات بنية على أرضية صفراء عثر عليه في حفائر سامراء موجود بمتحف الآثار الإسلامية في برلين – يمثل طائرا مجردا تحيطه تصميمات نباتية وهندسية مبسطة توحي بعناصر الطبيعة ولكنها ليست طبيعية. 259
شكل (66): سجادة من النسيج مكونة من مساحات مربعة يحتوي كل مربع فيها على شكل طائر أو حيوان أو نبات مجرد تجريداً هندسياً مبسطاً يحمل سمات الطبيعة ويحتفظ في نفس الوقت ببعض السمات التي يمكن من خلالها إرجاع الشكل إلى أصله في الطبيعة. . 260
شكل (67): مبخرة من الحديد المفرغ على شكل بناء ذي قبة محاطة بأربعة قباب صغيرة ذات فوهة، وفي أحد الجوانب عمود طويل ينتهي بنصف غزالة. مقتنيات صالة فرير للفن – واشنطن – أمريكا، تحولت خامة الحديد هنا إلى وسيط بين الفن والحاجة النفعية المتمثلة في تعطير المكان برائحة البخور الجميلة وبين الطبيعة المتمثلة في أشكال الطيور وشكل الغزال – كما تحول الحديد إلى تشكيلات مفرغة تمثل فتحات كحلول وظيفية لإخراج البخور وإحداث علاقة عضوية بين الشكل الجمالي والخامة المنفذ عليها. 263
شكل (68): إناء من الخزف المرسوم بتصميمات نباتية وهندسية تحت الجليز. متحف الإنسان – باريس. يتحقق مبدأ شغل فراغ الخامة جمالياً عندما يتحول الطين كخامة قد

لا تحمل في حد ذاتها جمالاً إلى إناء ينطق بالإبداع والدقة يجعل المتذوق ينسى مادته الأولية (الطين) وتصبح السيادة للشكل الحالي المصمم بتصميمات دقيقة ملونة وجميلة. 263
شكل (69): خنجر وغمده من الذهب المرصع عثر عليه بالهند – مقتنيات متحف الآثار الإسلامية بالكويت. لقد ألبس الفنان المسلم الفن والجمال لكل الخامات وحملها بشحنات جمالية تفوق بكثير أشكالها المادية الأولية باستخدام التفريغ والترصيع والأحجار الملونة والظل والضوء والبارز والغائر والشكل والأرضية من خلال أساليب المحزوز والمحفور حتى حول سطح المادة إلى دانتيل رقيق من الذهب في نظم جمالية إيقاعية لا تخلو من الصبر والمعاناة والدقة المتناهية والإحسان الشديد والإتقان الذي لا يفتر. 266
شكل (70): لقد تحولت الوريقات النباتية المحفورة والمحزوزة إلى خلفية من المورقات الملتفة تبرز وتؤكد كلمات (الله) و(لا غالب إلا الله) التي تحولت إلى وحدة تصميم ساهمت مع مظهر النبات في انزواء المادة الخام وفنائها لتعبر عن معان مطلقة غير محدودة خالدة. 269
شكل (71): حائط من قصر الحمراء. يوحي باللانهائية كقيمة جمالية، من أهم خصائص اللانهائية عدم جذب الانتباه وعدم تركيز الذهن على جزء دون الآخر بل تؤكد عدة مستويات فنية تجذب نظر المتذوق، ومن شأن تعدد مستويات بؤر التركيز عدم جذب النظر إلى جزء وإهمال آخر ولكن الإحساس بالاستمرار اللانهائي واسترسال البصر وتجوله في أنحاء النسق الفني الكلي. 270
شكل (72): جانب من الجامع الأزرق في تبريز إيران تظهر أسماء الله الحسنى كوحدة تصميم تغطي العمود بأكمله. يقول نبيل الحسيني: «في عناصر التكوين استمرار غير محدود حيث يمكن امتداد عناصر التكوين خارج المساحة المتاحة للتعبير ويكون هذا الامتداد في أي اتجاه رأسياً أو أفقياً ويدرك المشاهد أن العناصر من الممكن أن تتخطى الإطار وتطل منه وتمتد وتنتشر خارجة عنه». 273
شكل (73): حائط من التصميمات النباتية في مسجد بإيران. 274

المقدمة

إن المتأمل للفنون الإسلامية ذات الاتساع الجغرافي المذهل والمجالات الشديدة التنوع والشديدة الوحدة في آن معاً، لا يمكنه إغفال وجود فلسفة جمالية جوهرية عميقة الأصالة صبغت الفن الإسلامي بصبغتها، وذلك لأن التراث الفني الإسلامي يُعَدُّ مخزوناً لمنجزات الوعي الحضاري الإسلامي المتراكم عبر العصور في ذاكرة البشرية.

فقد تميز بوجود إبداعي خاص ومتدفق عبر مساحات جغرافية شاسعة ومتنوعة بتنوع المكان، وبذلك يتميز الفن الإسلامي بأنه الفن الوحيد من فنون التراث القديم أو الحديث أو المعاصر الذي حظي بمثل هذا الاتساع الجغرافي من سمرقند وقرطبة في الغرب، ومن أشبيلية في الشمال إلى الفسطاط والقطائع في الجنوب، كما نتج عن ذلك احتكاك الفن الإسلامي بقوميات متعددة، وجنسيات مختلفة مما عكس سمة التنوع والوحدة.. التنوع الناشئ عن تنوع بنية الحضارات والقوميات التي دخلها الإسلام كالحضارة المصرية القديمة.. حضارة الهند القديمة... حضارة بابل وآشور.. حضارة الصين القديمة .. كذلك تنوع واختلاف فكر كل حضارة وثقافتها وأساليبها التعبيرية في الفن...

أما الوحدة فنشأت عن انتماء الفنون الإسلامية إلى حضارة متكاملة تعتبر من أهم الحضارات الكبرى في العالم وأغناها وأخصبها، نمت وأثمرت وازدهرت من خلال قيم دين الإسلام وفكره، الإسلام الذي يمثل في الأصل قيماً إلهية وفكراً إلهياً، ومن خلال ذلك نبع الفن الإسلامي متضمناً قيماً وأفكاراً مرتبطة بالحضارة التي نشأ في كنفها.

وفكرة تناول تراث الفن الإسلامي، والتوصل إلى الفلسفة الجمالية

المتضمنة فيه نبعت من أهمية تناول التراث الفني الإسلامي بالدراسة واتخاذه منطلقاً حضارياً ولا سيَّما في ظلَّ الانفتاح الكبير على الغرب وتبنى قيمه الجمالية والاجتماعية والثقافية وهو ما يطلق عليه الآن العولمة حيث يتخذ نموذجاً عالمياً للقيم، ففي ظل هذا المد الثقافي الغربي الوافد الذي سيطر على العالم مع بداية القرن العشرين، أصبح واجباً على الأمَّة أن تحافظ على شخصيتها القوميّة التي تمثل تراثها الحضاري.

إن توثيق الانتماء إلى الجذور واحترام التراث وجعله منطلقا إلى كل ما هو عالمي ومعاصر، هو قمة الأصالة والبحث عن الشخصية الحضارية الخاصة والمتفردة، أمَّا إذا انقطعت صلتنا بالأصول الثقافية لجذورنا فإن ذلك يكون بتراً لجزء مهم جداً وأساس ينبغي أن يرافقنا في بناء حضارة مستقلة نابعة من فكر جذورنا الحضارية وفلسفتها، وليست حضارة تابعة هشة بلا هوية.

والفن الإسلامي يعدّ تراثاً حضارياً قومياً وعالمياً في الوقت نفسه يمثل حقبة حضارية مزدهرة إبان العصور الوسطى المظلمة في أوروبا حينذاك، وعلى ذلك فلابد من إقامة الجسور للتواصل بيننا وبين تراثنا لنستمد منه عناصر بقائنا، وحضورنا واستمرارنا إذا أردنا أن نمتلك هوية حضارية خاصة وشخصية متفردة.

ويجب الاهتمام بالتراث الحضاري باعتباره أحد المحاور المهمة التي تلعب دوراً فعالاً، وتمثل طاقة إبداعية خلاقة في مناهج الدراسة بالكليات والمدارس. . . واهتمام البحث بدراسة فلسفة الجمال في الفن الإسلامي تعد بمثابة لغة للتواصل بيننا وبين ماضينا المزدهر الذي يحمل بين طياته السمات الجوهرية والجينات الأصلية لبناء حضارة معاصرة ذات أصالة موغلة في القدم، في محاولة للبحث عن هويتنا الثقافية. . . فقد آن الأوان أن نكون أنفسنا لا مقلدين ولا مستوردين، من خلال تأصيل ذاتيتنا الثقافية بهدف إبعاد شبح التبعية الثقافية التي تؤدى في الغالب إلى محو الشخصية الفردية والحضارية المتميزة.

والتراث الفني الإسلامي يتكون من جانبين جانب مادي ملموس يمثل النتاج الفني والتطبيقي المتمثل في الآثار الفنية، وجانب فكري معنوي يمثل

القيم والاتجاهات التي تنتسب إلى الماضي والحاضر والزمن والتاريخ.. والتي صاحبت نمو التراث الإسلامي جنباً إلى جنب فكانت بمثابة وجهين لعملة واحدة.

يقول محمد عمارة: «إن الوعي بمكونات تراثنا كظاهرة فكرية تمثل الخلفية الحضارية الممتدة لأمتنا في الماضي، والتي لا زالت عناصرها الكثيرة سارية ممتدة بل وفاعلة ومؤثرة في حياتنا الراهنة وإن الوعي بمكونات هذا التراث ككيان حي متفاعل ونام هو الشرط الأول والضروري لتحديد موقفنا من صفاته ومدارسه واتجاهاته وهو الأمر الذي لابد وأن يسبق أي عملية اختيار أو تفضيل في مجال هذا التراث، بل إن مثلنا مع هذا التراث كمثل الإنسان مع القوانين الطبيعية التي نراها في هذا الكون، فقبل أن يعي الإنسان قوانين ظاهرة ما لا يستطيع اكتشافها ومن ثم لا يستطيع توجيهها ولا التحكم فيها والسيطرة عليها... فالوعي بالتراث هو إبراز الفائدة التي تستطيع حياتنا المعاصرة والمستقبلة أن تكسبها من تراثنا»[1].

ويؤكد الرأي السابق أهمية تناول التراث من خلال رؤية متعمقة ومتكاملة في الوقت نفسه.. لا تقتصر على تناول القشرة الخارجية فقط بل تشمل الأبعاد الفكرية والحضارية العميقة وذلك لأن التراث الفني الإسلامي يستبطن بالإضافة إلى شكله الجمالي المباشر قيماً ومعايير عميقة الأصول ووثيقة الارتباط بتكوينه الحالي.. لا يمكن للإدراك السطحي أن يكشفها، ولكنه يتطلب نوعاً من البصيرة المتعمقة.

ويذكر جابر عصفور: «إن فعل النهضة ليس استعارة سلبية لنموذج مغاير لدى الآخر، وإنما يجب أن يتم من خلال امتداد تاريخي في الحاضر الذي ينطوي على تراثه والذي يعيد تأويله مما يؤكد التقدم لا التخلف، والانفتاح لا الانغلاق، الابتداع لا الإتباع وحيوية التنوع والمغايرة»[2].

---

(1) عمارة، محمد. **التراث والتجديد**، القاهرة: دار الشروق، 1987م، ص5.

(2) عصفور، جابر. **أنوار العقل**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996م، ص21.

ومنذ أن أصبح الغرب يمثل نموذجاً للتقدم، وأصبح الاعتقاد الخاطئ بأن التقدم هو بمثابة الانفتاح على هذا الغرب، واستعارة أنماطه الثقافية صار من الضرورات الملحة النظر إلى مقومات التقدم الحضاري الخاص.

ومن خلال البحث عن الذات الثقافية الخاصة باعتباره مظهراً للانتماء في مقابل التغريب، والأصالة في مقابل التبعية، والتمسك بالهوية الخاصة المتفردة في مقابل اللاهوية واللاانتماء... والتواصل مع الماضي الحضاري المزدهر في مقابل التجاهل والانفصال وعدم الاكتراث، فليست «العولمة»(*) هي السبيل إلى النهضة، وإنما سبيل النهضة هو اتخاذ الإطار الثقافي الخاص والمحلي قاعدةً تنطلق منها إلى العالمية من خلال استيعاب المتغيرات المعاصرة.

وذلك لأن أيّة حضارة من الحضارات المزدهرة عبر التاريخ، لابد أن تستند إلى نظرية فلسفية جمالية تهيمن على هذه الحضارة، بمعنى الفكر الفلسفي الذي يحكم النتاج الإبداعي داخل إطار هذه الحضارة، ويصبغها بصبغته المتفردة ورؤيته الخاصة التي تعكس الأصالة الثقافية والفكرية والجمالية.

والحضارة الإسلامية باعتبارها أوسع الحضارات انتشاراً جغرافياً عبر التاريخ تنطوي على منطق فكرى داخلي يتفاعل في اتساق وتوافق داخل إطار هذه الحضارة ويؤثر في شكلها المادي الملموس (الحضاري) وشكلها المعنوي المحسوس (الفكري)، وبالتالي ينعكس كل ذلك في معطياتها الجمالية.

«وحيث لا يمكن إنكار وجود جماليات إسلامية في جانبيها المجرد والفني تنظم متعدداتها وحدة الفكر الإسلامي، ولا يمكن إنكار التصورات والنظريات الجمالية في فلسفات كبار المفكرين المسلمين كالفارابي والتوحيدي والمتصوفة... وغيرهم التي يشكل الفكر الإسلامي أهم مرتكزاتها، ونحن في

(*) العولمة: هي سيادة النموذج الثقافي السائد في العالم، وطغيانه على النموذج الخاص المتفرد لكل ثقافة على حدة (والآن النموذج الثقافي الأمريكي هو السائد في العالم).

عصر تتقدم فيه العلوم وتتعمق اختصاصاتها، في حاجة إلى اجتياز مرحلة الملاحظة والاستقراء للوصول إلى إدراك المنطلقات واستنباط القواعد الأساسية التي انطلقت منها تلك الجماليات الإسلامية، حيث يصبح الاعتماد على ذلك في تأسيس علم جمال إسلامي»[3].

ومن هنا كان اهتمام الكاتبة بتراث الفن الإسلامي، ومحاولة استقراء وتنظير الجانب الفلسفي الجمالي الخاص به، والذي كان له الأثر الكبير في تشكيل الخصائص والسمات الجوهرية التي صاغت مظاهره الجمالية، وطرحت من حوله التساؤلات الفلسفية حول معنى الفن... وفلسفته .. وهدفه .. والمبادئ والقيم الجمالية التي تنتظمه كإبداع بشرى يمثل تعبيراً فنياً من خلال عناصر العمل الفني من ألوان وخطوط ومساحات وعلاقات وقيم جمالية.... صاغت الشكل إلى العديد من اللغات الفلسفية المتعددة والمتوحدة أيضاً فتمثل بذلك وجهين لعملة واحدة أو وجوه إبداعية متنوعة لعملة واحدة، فمثلا التوحيد كحقيقة فكرية وانعكاسه جمالياً في الفن.. الوحدة والتنوع كسمة جمالية وسمة فلسفية في الوقت نفسه.. التجريد كمضمون جمالي ومضمون فلسفي معاً... الجمال المعنوي كانعكاس جمالي في الفن الإسلامي.. مضمون التكرار جمالياً وفلسفياً في الفن الإسلامي.. صور التعبير عن المطلق جمالياً داخل إطار الفن الإسلامي ومضمونه الفلسفي...، النظام في الفن الإسلامي وارتباطه بالنظام في الكون.. النفاذ من خلال الواقع إلى ما وراءه وطرق التعبير عن ذلك في الفن الإسلامي.. المركزية كمدلول جمالي في الفن الإسلامي وارتباطها بالمركزية الكونية كمدلول فلسفي.. الحيز والفراغ في الفن الإسلامي ومدلوله الفلسفي.. الفلسفة الجمالية للنور في الفن الإسلامي.. التوازن في الفن الإسلامي كمعيار جمالي وفلسفي في الوقت نفسه.. علاقة الفنان المسلم بالطبيعة وكيفية تحويلها إلى معادل فلسفي جمالي.. الفن الإسلامي كفن جماعي وفردي في

(3) قلعة جي، عبد الفتاح رواس. **مدخل إلى علم الجمال الإسلامي**، بيروت: دار قتيبة للنشر، ط1، 1411هـ-1991م، ص6.

الوقت نفسه وتفسير ذلك فلسفياً . . لغة التعبير الجمالي عن الكل من خلال الجزء . . . اللانهائية كمدلول جمالي ومدلول فلسفي.

ومن خلال ما تقدم تصبح قراءة المضمون الجمالي فلسفياً، والنظام الفلسفي الخاص وراء كل لغة جمالية داخل إطار الفن الإسلامي هي بمثابة مجال للتأمل والدراسة والتنظير والاستقراء من خلال الانتقال من الشكل الجمالي المباشر إلى المعنى الكلي العام في محاولة لاستنباط أصول النظرية الجمالية الإسلامية.

من خلال التوصل إلى منابع الرؤية الجمالية في التراث الفني الإسلامي حيث أنه يستبطن في داخله قيماً ومعايير جمالية جوهرية تكون بمثابة نقطة انطلاق نحو إمكانات بناء نظرية جمالية معاصرة بمدلولات تدخل ضمن نسق معرفي معاصر يهدف للتواصل مع الذات الثقافية التاريخية المبدعة من خلال بناء نظرية جمالية معاصرة تشمل الأصول والقيم الفلسفية والجمالية المستخلصة من فلسفة الجمال في الفن الإسلامي، والتي تكون أساس محتوى النظرية ويشمل الأهداف والمصادر الجمالية بهدف الوصول إلى تصور واضح وفهم للمبادئ الثابتة والمطلقة المتضمنة في الفلسفة الجمالية للفن الإسلامي وتوضيحها، وبيان أهميتها في بنية النظرية الجمالية لتصبح مبادئ موجهة ومرشدة وفق أيديولوجية معاصرة.

تبنى هذه النظرية الجمالية من خلال مجموعة مترابطة من المبادئ والقواعد والمفاهيم المستمدة من الفلسفة الجمالية الإسلامية والتي تمثل الأساس الذي يقوم عليه بناء النظرية بما يتوافق وحتميات المعاصرة كحلول واحتمالات ورؤى معاصرة للمبادئ الجوهرية الأساسية والأسس الجمالية الناتجة عنها، وبما يؤكد الوحدة والشمول والانتماء والخصوصية داخل إطار النظرية.

ويتم ذلك من خلال مصادر الدراسات التاريخية التي تناولت فلسفة الجمال في الفن الإسلامي . . والنظريات الجمالية في فلسفات أوائل المفكرين والفلاسفة المسلمين كأبي حيان التوحيدي . . والفارابي . . وابن

قيم الجوزية .. وابن حزم .. وابن سينا .. وابن رشد والكندي .. والمتصوفة كابن عربي .. والسهروردي ..

بالإضافة إلى آراء المفكرين المعاصرين الذين تناولوا علم الجمال في الفن الإسلامي مثل عفيف بهنسي.. عبد الفتاح رواس قلعة جى .. سمير الصايغ .. وفاء إبراهيم .. وبعض المستشرقين المنصفين أمثال تيتوس بيركهارت، اوليج جرابار، جوستاف لوبون.

حيث توصل هؤلاء المفكرون المعاصرون من خلال دراساتهم إلى ملامح الفلسفة الجمالية الإسلامية التي عكست معاني الفكر الإسلامي وصبغت الفن بتلك الصبغة الجمالية المتوحدة بهدف بناء نظرية جمالية معاصرة يسهم في تكوينها رؤية موضوعية متكاملة تجمع بين آراء الماضي الذي عاصر الفن الإسلامي في ميلاده ونموه وازدهاره وانتشاره وآراء الحاضر الذي يشكل الفكر الإسلامي المعاصر أهم ركائزه ومنطلقاته وذلك بهدف تحديد الإطار العام لنظرية جمالية معاصرة تستند إلى فلسفة جمالية أصيلة.

تؤكد وفاء إبراهيم «إننا مقيدون بالتأريخ لنظريات الفكر الجمالية للفن الإسلامي ولكن قبل أن نختار النماذج النظرية يمكن أن نقول إن الحديث عن الجمال، مفهومه وطبيعته، وجوهره، والفن ونماذجه، من الكثرة عند المسلمين بحيث إنها تستحق دراسات مستقلة حتى يتبين عمقها وأصالتها من خلال عرض الخصائص والسمات العامة التي تحكم الفكر الجمالي الإسلامي موضحة جوهر ما يدور حول ذلك الفكر في عمومه»[4].

وتذكر إنصاف الربضي: «إن الأفكار الجمالية للفلاسفة العرب والمسلمين قد أصبحت معروفة ومشهورة عند فلاسفة القرون الوسطى الأوروبية فقد قالوا: إن الجمال كما يقول العرب موجود في الصفات التي تكون الشيء بحيث يصبح هذا الشيء الذي يجب أن يكون، ومن الجدير بالذكر أن الحضارة العربية الإسلامية المتطورة أثرت تأثيراً كبيراً على عملية التكوين

(4) إبراهيم، وفاء محمد. **علم الجمال قضايا تاريخية ومعاصرة**، مكتبة غريب، د.ت، ص37.

الروحي عند الشعوب الأوروبية وقد تركت هذه الحضارة أثرها البعيد على النظريات الناشئة في علم الجمال الغربي»[5].

وعلى هذا فجماليات الفن الإسلامي نتاج إبداع الأمة الإسلامية في حقبة حضارية مزدهرة من تاريخ الفكر والثقافة العالمية التي تبلورت من خلال الثقافة الإسلامية التي جسدت الفكر من خلال التطبيق في ميادين العلوم المختلفة فنشأت الحضارة الإسلامية نتيجة ارتقاء للمعطيات الثقافية والفكرية التي نشأ الفن الإسلامي كإبداع بشري في إطارها.

غالبا ما يتم تناول الفن الإسلامي من قبل بعض الدراسات من خلال تصنيف الأعمال الفنية إلى مجالات كالعمارة والخزف والزخارف وأعمال المعدن والزجاج والنسيج والخشب . . . وكثيراً ما تقف حدود هذه الدراسات عند البحث في الجانب التقني وخصائصه لأحد هذه المجالات.

وبعض الدراسات الأخرى تقف عند حدود التصنيف التاريخي السياسي الذي يلتزم به منطق النقاد والمؤرخين في أغلب الكتب والمؤلفات التي تتناول الفن الإسلامي من خلال نظرة تاريخية فقط تصنف الفن الإسلامي من خلال العصور التاريخية السياسية كالعصر الأموي أو العباسي أو المملوكي أو السلجوقي أو الفاطمي أو العثماني. . . وما يميز كل عصر عن الآخر باستثناء بعض الدراسات القليلة جداً.

ولكن هذا الكتاب يبتعد قليلا عن تلك المنهجية السالفة، وينتهج بعداً آخر يتميز ببعض الشمولية. . والنظرة الكلية التي تتناسب مع الدراسات الجمالية.

هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فكثير من المستشرقين يحكمون على الفن الإسلامي أحكاماً خاطئة فينعتونه بأنه فن زخرفي تزييني فقط، أو أنه فن يندرج تحت مسمى الفنون الصغرى التطبيقية (حيث يتم هذا التصنيف من منطلق مقارنة الفن الإسلامي بالفنون الأوروبية ومعظم هذه الدراسات تشكك في قيم الفن الإسلامي الجمالية، وتؤكد أنه فن جاء نتيجة عدم مقدرة على

(5) الربضي، إنصاف جميل. **علم الجمال بين الفلسفة والإبداع**، الأردن: دار الفكر، 1995م، ص61.

محاكاة الواقع فهرب إلى الناحية التزيينية، وهذه النظرة غير المنصفة تدرج الفن الإسلامي تحت مسمى الفنون الصغرى.

هذا بالإضافة إلى القول أن الفن الإسلامي ما هو إلا تطور للفن البيزنطي، أو القول بأن الفن الإسلامي تطور للفن الروماني الهيليني، أو الساساني الفارسي، حتى كادت أن تكون هذه النظرة المجحفة من قبل بعض المستشرقين حقيقة واقعة وأصبحنا نحن الورثة الشرعيين لهذا الإرث نرددها وراءهم بدون مناقشة وكأنها مسلَّمة تاريخية غير قابلة للجدل، بينما الفن الإسلامي في نموه وازدهاره خلال عشرة قرون قد احتكَّ بحضارات ومجتمعات تتنوع وتختلف في ثقافاتها وتوجهاتها الجمالية فتأثّر بها واستقى منها ولكن على قدر ما يتلاءم مع الفكر العام الذي يوجهه فلا يمكن القول بأنه تطور للفن البيزنطي أو الروماني الهيليني أو الساساني الفارسي، فكل هذا تشكيك عقيم لأن تلك الحضارات تختلف اختلافاً جذرياً من ناحية الفكر الذي يحكمها عن الحضارة الإسلامية، وما أبعد تلك الثقافات التي لم تتعد الحدود المكانية الجغرافية لأراضيها عن فن تخطى حدود الزمان والمكان، وحقق إضافات حضارية وعالمية امتدت امتداداً جغرافياً شديداً من أقصى الشرق إلى أقصى الغرب ومن أقصى الشمال إلى أقصى الجنوب، وبرغم كل هذا التنوع والاختلاف في الفن الإسلامي ظاهرة جمالية جديرة بالبحث والدراسة لم يعرفها الفن في تاريخه القديم أو الحديث إلا وهي ظاهرة (الوحدة في إطار التنوع) حيث تمثل هذه الظاهرة سمة جمالية خاصة جداً لم توجد من قبل ظهور الفن الإسلامي ذلك أن هذا الفن رغم ما يتميّز به من تنوع جغرافي وثقافي كبير إلا أنه يصطبغ بوحدة عميقة تجمع هذه الخصائص المتنوعة وتحولها إلى لغة جمالية متوحدة. . . وينعكس ذلك من خلال سمة التنوع في إطار الوحدة والوحدة في إطار التنوع.

ويهتم البحث بمحاولة التفسير الفلسفي الجمالي للفن الإسلامي باعتباره وحدة واحدةً وكُلاً متكاملاً بغض النظر عن التقسيم التاريخي أو الجغرافي أو التقني لمجالاته.

مما يدعو إلى التساؤل هل يمكن تكوين فلسفة جمالية للفن الإسلامي

تستند إلى أبعاد فلسفية جمالية يمكن استخلاصها من استقرائه استقراءاً موضوعياً باعتباره يمثل وحدة واحدة بغض النظر عن تقسيمه إلى عصور سياسية أو مجالات فنية - وذلك استناداً إلى آراء الفلاسفة والمفكرين القدامى والمعاصرين في الفن والجمال الإسلامي؟! بمعنى أوضح هل يمكن تأسيس فلسفة جمالية للفن الإسلامي من خلال دراسة أصوله الفلسفية والجمالية؟!

وتنظير الجانب الفلسفي الجمالي في الفن الإسلامي، الذي يمثل بعداً واضحاً في تشكيل الخصائص والسمات الجوهرية التي صاغت مظاهر الفن الإسلامي الجمالي تتركز في النقاط التالية :

1 - التوحيد باعتباره حقيقة فكرية وانعكاسه جمالياً في الفن الإسلامي من خلال التعبير عن المطلق.
2 - الوحدة والتنوع داخل مجالات الفنون الإسلامية.
3 - التجريد باعتباره مضموناً جمالياً ومضموناً فلسفياً.
4 - التكرار باعتباره مدلولاً جمالياً والمغزى الفلسفي له.
5 - النظام الهندسي في الفن الإسلامي وارتباطه بالنظام في الكون.
6 - النفاذ من خلال الواقع إلى ما وراءه وطرق التعبير عن ذلك في الفن.
7 - المركزية باعتبارها مدلولاً جمالياً في الفن الإسلامي وارتباطها بالمركزية الكونية باعتبارها مدلولاً فلسفياً.
8 - الحيز والفراغ في الفن الإسلامي ومدلوله الفلسفي.
9 - الفلسفة الجمالية للنور في الفن الإسلامي.
10 - لغة التعبير الجمالي عن الكل من خلال الجزء أي الانتقال من الشكل الجمالي المباشر إلى المعنى الكلى العام.
11 - تحويل مظاهر الطبيعة إلى معادل جمالي فلسفي (الأرابسك).
12 - اللانهائية باعتبارها سمة جمالية ومدلولها الفلسفي.

وسوف تتخذ الكاتبة هذه السمات الجمالية دعائم ترتكز عليها في تنظير علم الجمال في الفن الإسلامي، كما سيتناول آراء الفلاسفة والمفكرين في الفن والجمال الإسلامي من أمثال أبي حيان التوحيدي والغزالي والمتصوفة.

الفصل الأول

الأصول التاريخية للفن الاسلامي
التطور التاريخي والأساليب الفنية

إن الفن ليس إبداعاً للجميل، خصوصاً إذا اعتبرنا أن نقيض الجمال ليس القبح وإنما الزيف. إننا لا يمكن أن نصف بالجمال أقنعة ساحل العاج الإفريقية، ولا تماثيل جياكومتى التي ليس لها عيون فهذه تعبير عن البحث الأصيل عن الحقيقة، لأنها تمثل شعوراً وإحساساً داخلياً اتحاداً بحدث كوني يتعلق بمصير الإنسان، إنها ببساطة شعوراً بالتسامي».

علي عزت بيغوفيتش

«الإسلام بين الشرق والغرب»

مقدمة

نشأ الاهتمام بالبحث في الأصول الجمالية والفلسفية للفن الاسلامي بهدف الغوص في أعماقه، وتفسير مضمون الظاهرة الجمالية الخاصة به، وتفسير ينابيعه الفكرية الأولى التي تمثل مصدر الإلهام الأول فيه. وذلك بهدف التواصل الفعال مع تراثنا الفني الإسلامي، وليس الغرض من هذا التواصل اجتراره ونقله وتكرار نماذجه، وإنما من أجل استلهامه، وجعله منطلقاً لكل إبداع وابتكار معاصر ومستقبلي، مرتبط بالجذور الزاهرة، حيث كان الإيمان مزدهراً في القلوب، متوهجاً في العقول والنفوس. ويدرك ذلك لأول وهلة عند النظر إلى أحد المساجد التي تعكس البساطة، كمسجد الرسول ﷺ، أو مسجد عمرو بن العاص، أو التي تعكس الجلال والرفعة والسمو الإبداعي كمسجد السلطان حسن، أو مسجد قوة الإسلام في دلهي، أو مسجد قرطبة الكبير حيث يشعر المتذوق أن هذه النماذج المعمارية هي صروح جمالية للإيمان .

وهدف التواصل الفعال مع التراث هو هدف حضاري، كما أنه في الوقت نفسه أهم عنصر من عناصر الأصالة التي سعى ويسعى إليها الفنان الحديث والمعاصر، ولم يبلغها بعد، سواء أكان الفنان العربي أم الفنان الغربي. واستقراء الفن الإسلامي وتأمله لإيجاد رؤية عميقة منصفة للفن الإسلامي، الذي تعرَّض للإجحاف والجهل والجور، وأيضاً لإيجاد مناخ ثقافي عام يتناول الجذور الأولى لتأصيل الرؤى الفكرية والجمالية التي صاغت ملامح هذا الفن، حيث تثار قضايا فكرية، وتناقش قضايا فنية بهدف تصحيح مفاهيم خاطئة شائعة أطلقها المستشرقون، ونسج على منوالها المستغربون، لسنوات طويلة حتى صارت مسلمات تتم دراساتها إلى الآن على أنها حقائق علمية أو فنية ثابتة. بينما هي افتراءات واتهامات وجهت للفن الإسلامي من جراء مقارنته مع الفن الغربي، واستخدام مناهج البحث الجمالي الغربي في تطبيقها على الفن الإسلامي.

على سبيل المثال إدراج بعض الفنون الإسلامية التي تستخدم في الحياة اليومية تحت مسمى الفنون الصغرى، مع إغفال فن العمارة الذي تجلت إبداعاته عالمياً مما لا يدع مجالاً للشك في أصالته وتفرده، فلماذا ينعت الفن الاسلامي بأنه فن معماري بالدرجة الأولى؟ تشهد على ذلك نماذجه المعمارية في جميع أنحاء العالم ووحدتها الشديدة، رغم تنوعها المذهل. هذا إذا افترضنا حسن النية، أو نعت الفن الإسلامي بأنه فن زخرفي فقط مع ماتحمله هذه الكلمة من مضامين تقلل من قيمة الفن الإسلامي لاتصالها بمفاهيم كانت سائدة في عصر النهضة الأوروبية تحتقر الفنون الزخرفية وترفع من قيمة الصورة المحاكية للواقع وعنصرها الأساسي وهو الإنسان، وتتصل أبعد من ذلك بمفاهيم الفلسفة اليونانية التي جعلت الإنسان مقياس كل شيء؟

ومن ناحية أخرى فلماذا لم ينعت الفن الاسلامي بأنه فن الخط العربي الأول؟ حيث تشهد آثار الخط العربي على (أصالته) فإنه لا يستطيع أحد الإدعاء أنه تطور لفنون أخرى أو لفن خطي آخر، حيث لم يسبق الخط العربي أي ازدهار مشابه أو مقارب لما توصل إليه هذا الخط من ازدهار وتطور ومرونة إبداعية وطلاقة فنية تتجلى في طرزه العبقرية الجمالية الأصيلة.

كما تبين من دراسة هذا الخط ازدهار وتطور ومرونة إبداعية، وطلاقة فنية تتجلى في طرزه المتعددة والمتنوعة، وما نتج عنها من تنوعات إبداعية تشهد بالعبقرية الجمالية الأصيلة لفنانيه الذين أنتجوا من مفرداته الواحدة وهي مفردات الأبجدية العربية، الآلاف المؤلفة من الصيغ الجمالية والابداعية المتفردة، والتي لم تتوصل إليها أية لغة من لغات العالم القديم أو الحديث أو المعاصر على حد سواء.

وربما يرجع ذلك إلى خصائص اللغة العربية الإبداعية والشكلية وطواعيتها الجمالية ومرونتها الفنية، هذا بالإضافة إلى ما تحمله من مضامين ومعان تتصل بأشكالها المرئية المباشرة، وربما يرجع سبب هذا الثراء الإبداعي الغزير إلى تشريف اللغة العربية باختيارها لتكون لغة القرآن، ولتمتد من خلاله إلى كلّ أنحاء العالم.

وعلى ذلك فلماذا لا ننعت الفن الاسلامي بأنه فن (خطي كتابي)؟ مع أن مجال الخط العربي لم يظهر فنياً ويزدهر إلا بعد الإسلام، فهو بحق فن الإسلام الأول، أو ينعت بأنه (فن الخط العربي)؟ مع اعتبار أن الخط العربي الإسلامي قد تزاوج مع فن التصميم في تغطية كل الأسطح والجدران والأدوات على اختلاف الخامات من أشدها صلابة إلى أيسرها مرونة ومن الحجر إلى الخشب والحرير، حتى أنه في بعض الأحيان كانت العبارة الخطية تمثل وحدة تصميم تتكرر لآلاف المرات بالتبادل مع التصميمات لتغطي جدرانا بأكملها على سبيل المثال لا الحصر، جدران الحمراء التي ما زالت حتى الآن تشهد أن (لا غالب إلا الله) (وما النصر إلا من عند الله).

وفي الحقيقة إن إطلاق صفة الزخرفية على الفن الاسلامي هي مقولة حق يراد بها باطل، حيث إن الزخرفة في الفن الاسلامي كان لها منهج جمالي خاص، لابد أن يجهد المستشرقون لدراسته قبل أن يطلقوا مثل هذه العبارات ويعمموها، كما أنه لابد لتحليل الفن الإسلامي جمالياً من استخدام المنهج الجمالي الإسلامي النابع من الفكر الإسلامي والعقيدة الإسلامية، وجعله معياراً للفن، وليس استعارة مناهج جمالية تعبر عن الفكر اليوناني أو الفكر الغربي الذي يعدُّ تطوراً له.

وأي قارىء غير متخصص يدرك جيداً الفرق والهوة السحيقة بين منهج جمالي يستمد أسسه ومبادئه من المنهج الإلهي في العقيدة وبين منهج وضعي إنساني يستوحي أسسه ومبادئه من فلسفة تمجد الإنسان وتبرزه، وتجعله سيد الكون، ومقياس كل شيء.

من الأقوال المجحفة أيضاً التي انتشرت خلال الحقبة الماضية أن الفن الإسلامي هو تطور للفن الساساني الهيليني، أو الفن البيزنطي، وشتان ما المنهج الجمالي في كلا الفنين، وشتان ما الأهداف الفنية التي يحققها كل منهما، والموضوعات التي يتناولها كلا الفنين! الفن الإسلامي فنٌ واسع الانتشار لم تحده حدود قومية أو عرقية أو لغوية إلا واستوعبها واحتواها فنياً وصاغها بما يتلاءم مع معطياتها القومية وبما يحقق الوحدة مع المعطيات الجغرافية والإقليمية المتنوعة في كل الأقطار الأخرى، فكيف يكون هذا الفن تطوراً لفن لم يتعد حدود المنطقة التي نشأ بها؟

ومع افتراض وجود حسن النية في تناول المستشرقين للفن الإسلامي بالدراسة، وإطلاق هذه النتائج التى أرادوا تأكيدها بشتى الوسائل وتعميقها دون الاستناد إلى بحث دقيق لتقصي الحقائق الفنية والثقافية معاً، ودراستها من خلال القيم الفكرية التي صاغتها وواكبت نشأتها وتطورها وازدهارها، فإن الظلم يكمن في تناول هؤلاء الباحثين للفن الاسلامي باعتباره آثاراً قديمة أو تراثاً قديماً في صورة أشكال أثرية مقطوعة الصلة بماضيها الفكري والثقافي والاجتماعي والنفسي والديني، وتحليلها جمالياً من هذا المنطلق المجحف، حيث يمكن حينذاك إخضاعها لمناهج جمالية سابقة عليها أو لاحقة لها كما حدث ويحدث الآن.

وإذا كان بعض المستشرقين قد افترض افتراضاً أن الفن الاسلامي هو تطور للفن البيزنطي، أو الساساني فهل يعني ذلك أن يعمم هذا الافتراض على هذا النطاق التاريخي الزمني الفني الواسع، دون إثبات تاريخي لهذا الفرض، أو عرض للمنهج النقدي الذي استخدم في إثبات هذا الفرض، هذا إذا كان هناك منهج نقدي جمالي أصلاً في تحليل الفن الإسلامي من قبل

هؤلاء يؤكد أو يثبت موضوعية هذه الافتراضات، التي شاعت وانتشرت من تأكيد أصحابها لها وتكرارها في أغلب دراساتهم مما جعل لها وجوداً ثابتاً أكبر بكثير من حجمها الأصلي، خاصة مع خلو الساحة العربية حينذاك من باحثين يتولون مهمة تصحيح الأوضاع الخاطئة من خلال منهج نقدي جمالي موضوعي منصف ومحايد، وقائم على الأسس الفكرية الأصلية التي صاغت الفكر الإسلامي.

ونرى أن نظرة عابرة على الفن البيزنطي، ولو كانت من متذوق للفن غير دارس أو متخصص فيه، توحي لأول وهلة بخصائصه الجمالية وأسسه الفنية المحددة. ونظرة أخرى عابرة جداً على الفن الساساني الهيليني توحي أيضاً بخصائصه الجمالية المختلفة والمنفصلة تماماً عن الفن البيزنطي، فالفنان البيزنطي والساساني مختلفان تماماً من حيث الأسس الفنية المستخدمة عند كل منهما، ومن حيث القيم الجمالية التي عبر عنها كل منهما، - وليس هناك وحدة بينهما سواء أكانت تاريخية أم فنية جمالية - فكيف يعتبران هما أصل الفن الاسلامي الذي يختلف عنهما في المنهج والأسس والمضمون وتاريخ المنشأ.

والقول باختلاف الفن الإسلامي عن الفن البيزنطي والفن الساساني وتميّزه عنهما لا ينفي أن هناك بعض التأثيرات في الأساليب الفنية التقنية وهذا يحسب للفن الاسلامي، ولا يحسب عليه، حيث تكمن هنا قمة التفرد والأصالة الإبداعية في استلهام بعض العناصر الفنية القليلة جداً، أو الأساليب الفنية السائدة، وصياغتها إبداعياً والخروج بها من إطارها الضيق المغلق المحدد بفن معين إلى آفاق رحبة ومتسعة جداً من الرقي الإبداعي الذي حدث في إطار فكري يختلف تماماً عن أصولها، وأوكد هنا أهمية اختلاف الإطار الفكري الثقافي للفن الإسلامي اختلافا بيناً عن الإطار الفكري للفنين السابقين.

ومن المهم تأكيد أن الفن الإسلامي لم يتوقف إبداعياً عند هذا الاستلهام... واجتراره وتكراره، وإنما تعداه وانطلق في نموه السريع

وانتشاره الفائق السرعة إبداعياً إلى تخطي هذا الاستلهام المرحلي الذي لا يستحق في رأيي الشخصي أن يكون مرحلة، وهو بالفعل ليس مرحلة تطور، وإنما هو نوع من التأثير البيئي المرتبط بمكان وزمان محددين وعلى هذا لا يجب تعميمه على الفن الإسلامي عامة.

ومن الجدير بالذكر أن المثالين المعماريين اللذين استند إليهما أصحاب الرأي السابق في تأكيد فرضهما القائل بتطور الفن الإسلامي عن البيزنطي أو الساساني؛ هما: مسجد قبة الصخرة بفلسطين، والمسجد الأموي بدمشق، لوجود الفسيفساء التي كانت مستخدمة قديماً(*).

ومما يجدر ذكره أيضاً أن الفن الإسلامي لم يستلهم موضوعات الفن البيزنطي أو الفن الساساني أو أفكارهما، بل استخدم تقنيات وأساليب فنية موجودة من قديم الأزل، وخير دليل على ذلك فسيفساء قبة الصخرة والمسجد الأموي نفسيهما، فالفن الإسلامي عند استخدام الفسيفساء لم يعبر عن الطقوس الدينية أو القديسين أو الأنبياء، كما هو الحال في البيزنطي، وإنما الموضوعات مختلفة تماماً. فأين وجه الشبه؟ إن المتفحص للموضوعات في فسيفساء قبة الصخرة في فلسطين والمسجد الأموي في دمشق يدرك جيداً أنها البشائر الأولى للتصميمات الإسلامية النباتية والهندسية التي تبلورت فنياً، وتطورت وبلغت نمواً وازدهاراً واسعاً أوسع بكثير جداً مما وصل إليه الفنان السابقان.

كما أنها أيضاً البشائر والخطوات الأولى للتجريد في الفن الإسلامي الذي ينطلق من مبدأ التوحيد، ويتجلى ذلك في التصميمات الهندسية على الأعمدة الأربعة التي تحمل العقود داخل صحن المسجد المكشوف والمنفذة على الرخام، والنوافذ والانسجام الشديد بين الأسلوبين النباتي والتجريدي الهندسي. والملاحظ للنماذج السابقة يدرك سريعاً أن استعارة الفن الإسلامي كانت استعارة أسلوب تقني، ولم تكن استعارة منهج جمالي أو موضوع فني.

(*) الفسيفساء تقنية استخدمتها بعض الفنون القديمة حيث يتم تصوير لوحات فنية من خلال قطع خزفية وملونة بأشكال وأحجام مختلفة.

وباختصار شديد فإن استعارة الفن الإسلامي لأساليب تقنية أو خامة للتنفيذ الفني كانت موجودة في بعض الفنون لا يجعله تطوراً لهذا الفن، خاصة وأن الفن الإسلامي في فسيفساء قبة الصخرة والمسجد الأموي بدمشق لم يتناول الصور الفنية والجسم البشري التي تميزت بها تلك الفسيفساء البيزنطية.

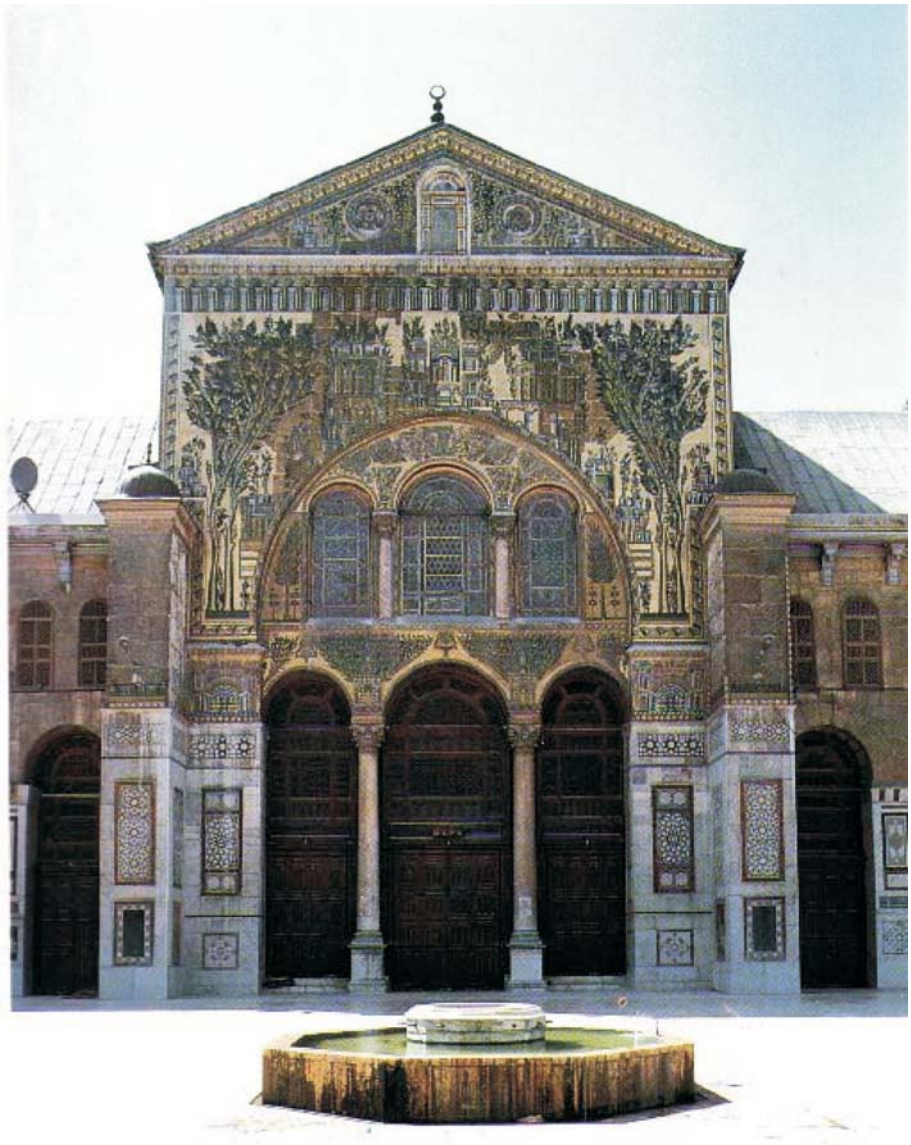
ومن الآراء المتعلقة بهذا الموضوع رأي ريتشارد إيتنجهاوزن، وهو من المستشرقين أصحاب الآراء غير الدقيقة أو التعسفية التي تفتقد التقصي والبحث الدقيق وتفتفر إلى حسن النية، فقد زعن أن العرب لم يقدموا قبل الإسلام أية إبداعات جمالية، وأن الدين الإسلامي قد فرض على الفن أسساً ومبادىء صارمة تتعارض مع الإبداع والابتكار.

كما يؤكد في موضع آخر من بحث آخر أن مبدأ عدم خلق القرآن قد انتهى من خلال ترجمته إلى لغات آخرى، وأن فن الخط العربي قد انتهى عندما تناول الفنانون المسلمون موضوعات طبيعية أخرى. . .

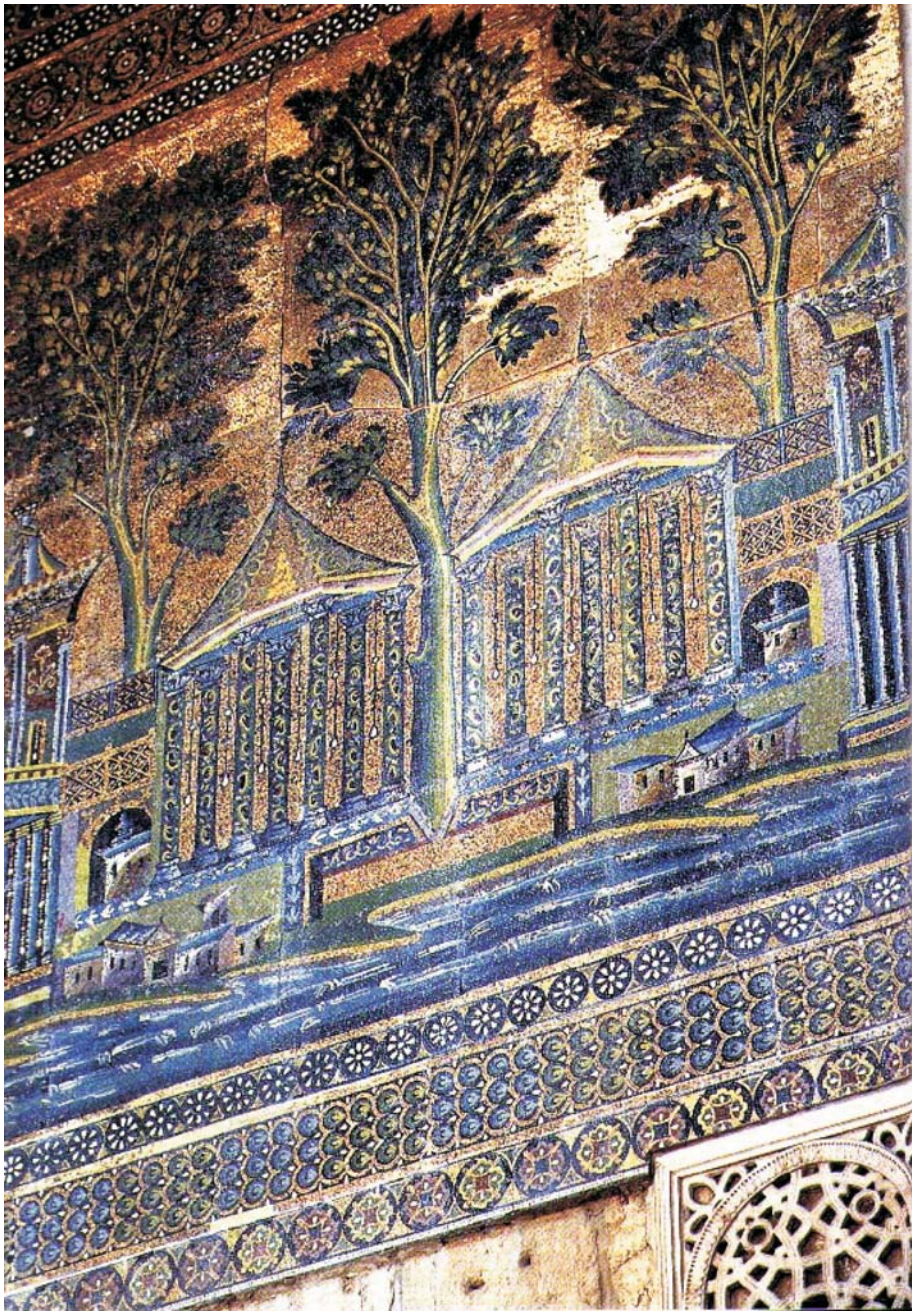
ولريتشارد إيتنجهاوزن هذا رأي في كتابه «التصوير عند العرب» تناول فيه تحليل الفسيفساء في قبة الصخرة والجامع الأموي بدمشق تحليلاً يناقض الرأي السابق بأن الفن الإسلامي تطور لهذين الفنين، ومن المفارقات الطريفة هذا التناقض، وكأن الحق يأبى إلا أن يظهر من أفواه مخبئيه، يقول إيتنجهاوزن عن قبة الصخرة : «إن هذا المكان يشغل مكاناً مقدساً منذ القدم منذ تضحية إبراهيم بابنه إسماعيل (يقصد قصة فداء سيدنا إسماعيل بالكبش) ويقول إن العرب يعتبرون إبراهيم جدهم الأعلى، وقد جعل حاكم الامبراطورية الجديدة (يقصد عبد الملك بن مروان) أشكال التيجان والجواهر الملكية الأخرى معلقة حول الصخرة المقدسة في مكان بارز، حيث أراد أن يؤكد اندحار القوتين الكبيرتين حينذاك: البيزنطية والساسانية. ويؤكد إيتنجهاوزن أن هذا الإبراز المقصود للنصر كان أكثر وضوحاً في الكتابيات التي لم توضح مبادىء الدين الجديد ورسالته العالمية فحسب، بل توجه الدعوة إلى أصحاب الديانات القديمة وتهاجم في العقيدة المسيحية بشدة مبدأ التثليث فيها. . ، والملاحظ في الزخارف أن لها سمة عالمية جديدة، وذلك لأنها تجمع بين الأساليب

البيزنطية والساسانية، وتستخدم زخارف الفسيفساء فيها وهي نمط بيزنطي، [ويعني نمط هنا أسلوب فني أو طريقة عمل فنية style] عن طريق الزخارف الجصية الساسانية، وهكذا فإن الغرض الأساسي منها ليس إبهار المشاهد فقط، بل الإعلام عن انتصار آخر الأديان السماوية وتبيان سيادته العالمية أيضاً[1].

(1) إيتنجهاوزن، ريتشارد. **التصوير عند العرب**.



شكل (1): واجهة المسجد الأموي بدمشق، استخدمت الفسيفساء، فلم تصور القديسين أو الأنبياء، وإنما أبدع الفنان من خلالها البشائر الأولى للتصميمات الإسلامية النباتية والهندسية المجردة، حيث يتجلى ذلك على الأعمدة الأربعة التي تحمل العقود داخل صحن المسجد الأموي المكشوف والمنفذة على الرخام والنوافذ، والتوافق الشديد بين الأسلوبين الفني النباتي والهندسي معاً.



شكل (2): فسيفساء المسجد الأموي بدمشق، مناظر لنهر بردى والأشجار على ضفافه، ليس معنى استخدام خامة الفسيفساء وأسلوب الرسم بالفسيفساء أن الفن الإسلامي هو تطور للفن البيزنطي.

والرأي السابق يؤكد أن الاستعارة لم تكن استعارة منهجية أو فكرية بقدر ما كانت استعارة طريقة عمل أو أسلوب فني، وهذا لا يعيب الفن الإسلامي في شيء بل يحسب له، فكيف يقال بعد ذلك إنَّه تطور للفن البيزنطي؟

وفي معرض حديثه أيضاً عن فسيفساء المسجد الأموي بدمشق يقول ايتنجهاوزن: «إن كل شيء واضح وساكن، واختيار صيغة الشكل البسيط المجرد بدلاً من الرمز الواقعي كما كان شأن الفن البيزنطي، يعلن عن رسالة جديدة، فالإمبراطورية العربية قد فتحت العالم كله، والآن من خلال تعاليم الإسلام حل العصر الذهبي أو الجنة على الأرض، ويستطرد ايتنجهاوزن أنه من العسير على الإنسان أن يتصدر دليلاً أقوى أثراً لسلطة عالمية تمارسها دولة جديدة أكثر مما وجد معروضاً في هذه الزخارف الفسيفسائية التي يضمها الجامع التاريخي الكبير في دمشق»[2].

والرأي السابق يؤكد اختلاف المنهج الاسلامي المتبع تماماً، فهو يؤكد اختيار الشكل البسيط بدلاً من الرمز الواقعي كما كان شأن الفن البيزنطي.

وإذا افترضنا أن هذه المقولة صحيحة، فهذا يعني أن الفن الإسلامي في مصر هو تطور للفن المصري القديم، وأن الفن الإسلامي في الهند هو تطور للفن الهندي القديم، والفن الإسلامي في سوريا والعراق وإيران هو تطور للفن الفارسي أو للفن البابلي أو الآشوري، وأن الفن الإسلامي في تركيا هو تطور لفنون البلاد السابقة، والفن الإسلامي في إسبانيا هو تطور لفنون البلاد السابقة عليه أيضاً، وهكذا الأمر على كل الفنون السابقة ولا سيما في الصين وشرق أوروبا ممّا يدل على تهافت هذا القول وفساده.

إن التأثيرات الإقليمية والجغرافية موجودة في الفن الإسلامي بما يحقق التنوع والغزارة الإبداعية المختلفة، إذا توحد كل هذا التنوع الإقليمي والجغرافي والفني السابق وانصهر في بوتقة الإسلام، فأنتج فناً إسلامياً موحداً متنوعاً في آن واحد.

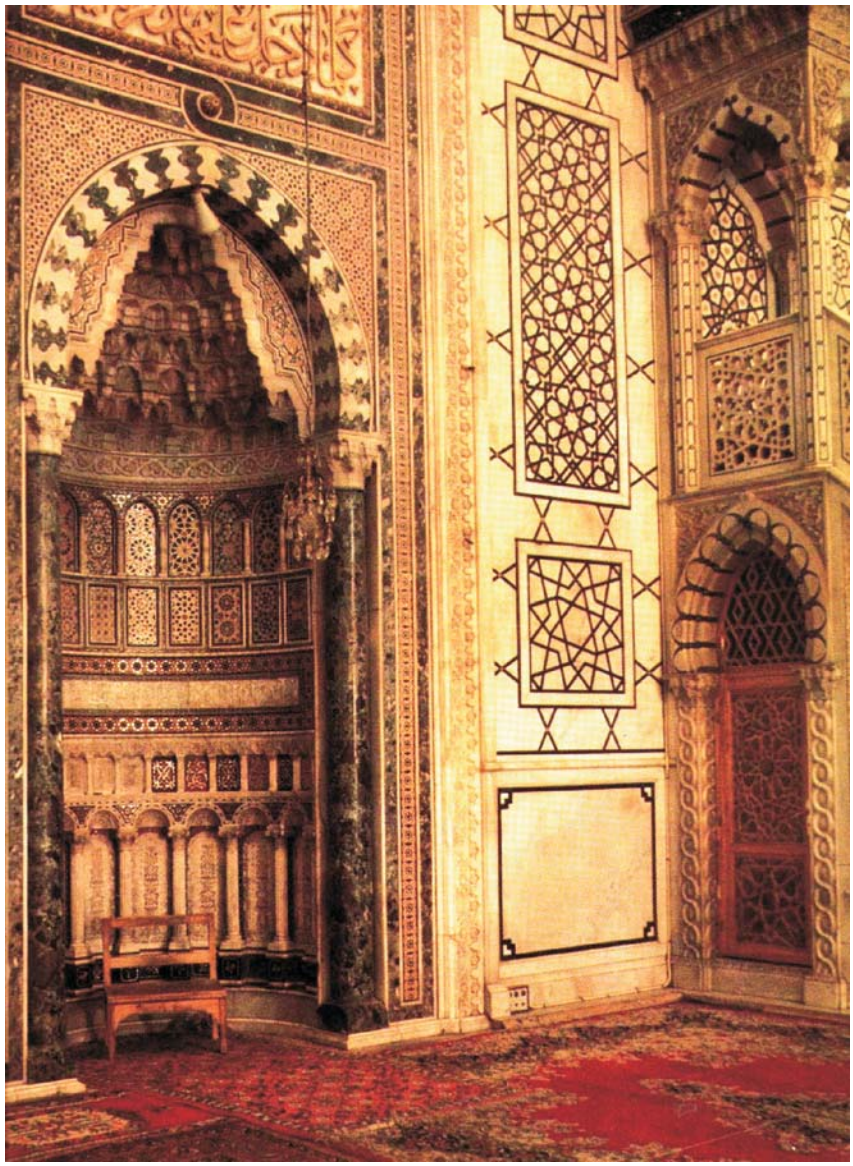
---

(2) المرجع السابق.

ونرى أن هذه التأثيرات تحسب للفن الإسلامي ولا تحسب عليه، وتؤكِّد مرونته (المرونة التكيفية) وهي أهم سمة من سمات الإبداع. إن هذه المرونة التي صاحبت الحضارة الإسلامية في انفتاحها على العالم القديم، كانت سبباً من أسباب استيعابها واحتوائها وتعايشها وتوافقها مع كل الحضارات السابقة لها، والقوميات المختلفة عنها بمعطياتها الثقافية المتعددة والمتنوعة في اللغات والأفكار والعادات والفلسفات والسياسات والمناهج الاجتماعية والشرائع والأديان المختلفة تماماً والمتمايزة فيما بينها تمايز الأضداد، والتي توحدت وانسجمت داخل إطار الحضارة الإسلامية في بوتقة واحدة انصهرت فيها كل هذه الأضداد (الأجناس والقوميات واللغات والثقافات) داخل إطار هذا الدين العالمي دين الإسلام، فكان الهندي والفارسي والتركي والحبشي وغيرهم من أصحاب الحضارات والثقافات الأخرى يجيد العربية لغة العبادة والصلاة والقرآن بجانب لغته القومية.

ومن هنا ساهم الإسلام واللغة العربية في توحيد التنوع، فما المانع من استيعاب بعض العناصر الفنية الإقليمية واحتوائها؟ إن في هذا قمة المرونة والطلاقة الإبداعية في الحضارة الإسلامية التي لم يسبق لها مثيل حضاري سابق.

والأمثلة السابقة لآراء المستشرقين هي أمثلة قليلة جداً بمقارنتها بما ينطوي وراء السطور من مضامين تظهر الحياد واتباع المنهج العلمي والإنصاف، وتبطن غير ذلك.



شكل (3): محراب المسجد الأموي بدمشق ويظهر إلى جانبه جزء من المنبر، يمكن القول إنه سرعان ما تبلورت رؤية فنية إسلامية خالصة تمثلت في المحراب والتصميمات البنائية والهندسية على المحراب والحائط والمنبر، أيضاً التصميمات الخطية داخل المستطيل الذي يعلو المحراب والمكتوب فيها ﴿كُلَّمَا دَخَلَ عَلَيْهَا زَكَرِيَّا ٱلْمِحْرَابَ﴾ [آل عِمرَان: 37]. وهذا يؤكد اختلاف المنهجية الفنية الإسلامية كلية عن المنهجية البيزنطية.

ويؤكد ذلك المفكر والفيلسوف الفرنسي روجيه جارودي حيث يقول: «إن الاستشراق لم يكن منزهاً عن الغاية، أو لمجرد البحث العلمي، بل كان أغلبه يهدف إلى تحقيق مشروع تبشيري، وأن الاستشراق ما عدا بعض الاستثناءات النادرة قام بدور مشبوه لصالح السياسة والاستعمار، أو لصنع شرق يتناسب مع أماني وحاجات الهيمنة الغربية، وقد تجلى ذلك في طريقة نظرتنا إلى الغير (يقصد جارودي نظرة الغرب) فنحن لا ننظر إليه لنتعلم منه إيمانه وثقافته، بل ننظر إليه نظرة سطحية، انطلاقاً من معاييرنا الذاتية، وكأن مسار الحضارة الغربية هو المسار الوحيد المثالي والممكن، إن الغرب قد صادر المعرفة العالمية، لأنه أباح لنفسه تحديد مواقع الآخرين والحكم عليهم وفقاً لتاريخه وغايته وقيمه»[3].

ولعل الرأي السابق الصادق يفسر ما يحدث على المستويات كافة من الهيمنة السياسية والثقافية والفنية، ومن ناحية أخرى، فإن رأي جارودي يفسر المسميات الكثيرة التي أطلقت على الفنون الإسلامية كالفنون الصغرى - والفنون الفرعية[*] والفنون التطبيقية.

كما يفسر النظرة الفوقية التي يمارسها الغرب من خلال فرض المعايير الغربية وجعلها معياراً ثابتاً وأساسياً وصالحاً للتطبيق على الحضارة الإسلامية.

كما أحاول التأكيد أيضاً داخل سياق الفصل الثاني الذي يتتبع الأصول التاريخية على عنصر النحت البارز والغائر، وذلك لأن بعض المستشرقين قد أطلق مقولة أن الفن الإسلامي فقير في مجال النحت، أو لا توجد به تماثيل نحتية، وأرد بأن الفن الإسلامي قد تناول مجال النحت، ولكن ليس النحت من خلال المنهج الغربي الذي يمجد الجسد الإنساني في صناعة التماثيل،

---

(3) جارودي، رجاء الله. **وعود الإسلام**، بيروت: الدار العالمية للطباعة، 1404هـ-1984م.

(*) أطلقت هذه اللفظة لأول مرة في كتاب المستشرقة كريستى أرنولد بريجز. **تراث الإسلام في الفنون الفرعية والتصوير والعمارة**، ترجمة: زكي محمد حسن، دمشق: دار الكتاب العربي، ط1، 1984، ص112. وفي الكتاب تذكر الكاتبة أن فنون الإسلام هي بمثابة نقل واشتقاق وليست مبتكرة أو أصيلة وأن المسلمين مقلدين ومستعيرين، ص112.

ولكن النحت بمفهوم المنهج الإسلامي الذي يوازن بين المجال والخامة والوظيفة، فالقبة وتصميماتها الخارجية والداخلية هي نحت مجسم يتضمن نحتاً بارزاً وغائراً، والمئذنة نحت مجسم يتضمن نحتاً بارزاً وغائراً، وشرفات المسجد المحيطة به على حواف السطح نحت مجسم، والكثير جداً من أدوات الاستخدام اليومي عبارة عن تماثيل مجسمة تحمل مضامين جمالية ومضامين وظيفية معاً كالأباريق ذات الفوهة على شكل الديك، والحيوانات الخرافية المكونة من عناصر من أكثر من حيوان والمستخدمة في تشكيل الأواني المعدنية.

التطور التاريخي للفنون الإسلامية والطرز والأساليب الفنية المواكبة لها

إن الهدف من دراسة الأصول التاريخية للفنون الإسلامية ليس مجرد السرد التاريخي الزمني فقط، إذ هذا السرد قد قامت به معظم كتب تاريخ الفن ودراساته سواء القديمة أم الحديثة، بل الهدف هو تتبع المنهج الجمالي الإسلامي، واستنباط محدداته الدينية والفكرية، والتي ساهمت بفعاليتها وتأثيرها الفكري في استحداث صياغات وأشكال فنية مبتكرة وعالمية، تعبر عن هذه المحددات خلال مدى زمني تاريخي يقدر بأكثر من عشرة قرون.

وفي دراسة الأصول التاريخية للفن الإسلامي نوع من التواصل والاقتراب من الفن الإسلامي ونماذجه الإبداعية على مر التاريخ في مقابل الغربة والاغتراب الحادثين تجاه الفن الحديث والمعاصر، الذي نستشعره ويستشعره أي فنان أو متذوق للفن، أو حتى أي إنسان عادي ليست له صلة وثيقة بالفن، حيث إن الفن الآن أصبح يحتاج إلى تفسير لفهمه وأعتقد أنه أصبح يحتاج إلى تفسير من قبل الفنان الذي أنتجه أيضاً، وأغلب الفنانين الآن لا يدركون معنى لما أنتجوه من أعمال فنية لا مغزى لها ولا مضمون، فكيف بالمتذوق؟

إن الهدف من العرض التاريخي للفن الإسلامي ليس التسلسل الزمني فحسب، وليس التعرف على النواحي الفنية الإسلامية في الأقاليم الجغرافية أو تأثيرها الفني المحلي في الشرق أو الغرب، أو تأثير الأجناس القومية من عرب وفرس وترك وهنود. كما أن الهدف ليس ترتيباً للعصور التاريخية للفن الإسلامي بحسب تسلسلها التاريخي السياسي، وذلك كما كان يحلو لبعض

المستشرقين أو المستغربين تناول هذا التصنيف عند الحديث عن الفنون الإسلامية من خلال فصل كل عامل من العوامل على حدة، وبترها جميعاً عن الأصل الحضاري الأساسي أو الرافد الرئيسي الذي يغذيها جميعاً ألا وهو الإسلام.

ولكن الهدف هو إبراز الوحدة والتنوع داخل إطار التسلسل الزمني (الرأسي) مع الاتساع الجغرافي (الأفقي) مع عامل الجنس البشري المتنوع حيث يتم تناول هذه العوامل في حلقات متصلة تنفصل عن بعضها البعض من حيث هي تعبير عن لغة جمالية متوحدة عبر المساحات المكانية، وعبر الأزمنة، وعبر أنواع مختلفة من البشر.

لقد مثل الفن الإسلامي طاقات إبداعية تاريخية غزيرة تبقى على مر الزمان مزهوة بالإسلام جمالياً وفق معطيات إلهية سامية ونامية في نسيج الزمان، ينطق بها الحجر والرخام والمعدن والجلد والنسيج والخزف، لتعلن عن أبهى حضارة دينية جمالية متكاملة ومتوافقة في تاريخ الحضارات السابقة واللاحقة منذ أكثر من عشرة قرون، هذا كله بالإضافة إلى الجنس البشري الأبيض والأسود والأصفر والأحمر، الذي شارك وساهم في تكوين بنية الحضارة الإسلامية عامة.

ومن هذا المزيج ينصهر الزمان والمكان مع التاريخ لتندمج هذه العناصر، ويعاد استلهام معطياتها الجمالية والإبداعية في التاريخ المعاصر.

وقديماً لعبت فنون التراث أدواراً مهمّة في حياة المجتمعات التي نشأت فيها وعبرت عن مفاهيمها الدينية والثقافية وآمالها المقدسة، وكما يقول هيغل: «إن فن القدماء يكشف عن الديني أو المقدس»، أما الآن فقد فَقَدَ الفن أدواره القديمة، وفقد قيمته الروحية التي كانت من أهم أهداف الفن قديماً، كما فقد أيضاً أجَّل وأعظم هدف للفن وهو بحثه عن الحقيقة التي كانت دائماً وعلى مر العصور غاية الفنانين والمفكرين والفلاسفة ورجال الدين أيضاً.

والآن وفي موجات الاغتراب العارمة عن كل ماهو خاص وذاتي، ويحمل تفرَّده وخصوصية وذاتية وهوية خاصة قومية أو اجتماعية أو فكرية أو دينية،

يشعر المفكرون والمثقفون والفنانون بضرورة التمسك بأهداب التراث الذاتي الخاص، والبحث والتفتيش بداخله عما يجب أن نأخذ به وما يجب أن نطرحه، فجاء الفن الاسلامي بمثابة تعبير بعيد المدى عن المتعة الجمالية العقلية العميقة المعبرة عن روح الإسلام ومضامينه الفكرية السامية، وليس تعبيراً عن مظاهره الدينية المباشرة التي تعتبر تطبيقاً لروح الإسلام الفطرية النقية الصافية.

إن تاريخ الفن الإسلامي هو أطول تاريخ في تاريخ الفنون، وأغزر إنتاج يعبر عن مراحل جمالية تاريخية صبغها الإسلام بصبغة إبداعية متألقة، ودفع بها إلى عوالم من الرقي الإبداعي والجمالي، والمتأمل في الفنون الإسلامي يجد أنها تعبِّر عن تاريخ سياسي وعصور تاريخية منذ أكثر من عشرة قرون، ومساحات جغرافية شاسعة، هذا كله بالإضافة إلى الجنس البشري الأبيض والأسود والأصفر والأحمر الذي شارك وساهم في تكوين بنية الحضارة الإسلامية عامة.

لقد ساهم الفن الإسلامي في البناء الإبداعي لدى الإنسان ليس الممارس للفن فقط ولكن متذوقه أيضاً.

إنَّ الاتساع المكاني والزماني الملحوظ لتاريخ الفن الإسلامي لا تكمن أهميته في السرد المجرد لتاريخ تراث فني، بل أهمية معطياته التراثية الجمالية في تكوين البناء الإبداعي الفكري والتنفيذي والتذوقي على حد سواء للإنسان المعاصر المطحون تحت وطأة الآلة والقبح المادي الناتج عنها، والمنتشر حوله في كل مكان والمحاصر لعينه التي تفتقد الجمال خارجياً وروحه التي تبحث عن الجمال لتستشعره داخلياً، وفكره الذي يتعطش لتحليل هذا الجمال منطقياً وعقلياً.

والأصول التاريخية للفن الإسلامي تمثل حصيلة إبداعية ضخمة لا يمكن حصرها بين دفتي كتاب، ويمكن القول بانتشارها في جميع أنحاء العالم من المشرقين إلى المغربين، معبرة عن مجد حضارة سادت في كل أنها العالم، وما تزال، وستظل سائدة إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها وفق محددات

عقديَّة أساسية ثابتة (إلهية)، وتفاعلات إبداعية ثقافية متنوعة ومتغيرة ومتطورة (إنسانية). نشأ عنها إبداع متفرد لم تشهد له مثيل أي حضارة غابرة أو حاضرة.

ومهمتنا اليوم عند دراسة الأصول التاريخية للفن الإسلامي أن نعي جيداً درس الماضي، أو دروس الماضي الحضارية المتعددة، وندرك جيداً أدوار الفن الإسلامي التاريخية، والفكرية والحضارية، والأدبية والفنية التي لعبها عبر التاريخ بمهارة واقتدار وأصالة وإبداع، يشهد بذلك كل من اقترب من دراسته سواء أكان مستشرقاً أم مستغرباً أم غير ذلك.

وفهمنا لهذا الدور التاريخي للفن الإسلامي في حياتنا، هو بداية التواصل مع الجذور على أساس المشاركة المعاصرة مع الماضي في كشف الحقيقة، ولكن بطرق الحاضر وأساليبه، فالفن المعاصر لا يسدّ هذه الثغرة الحضارية الكبرى إذ لم يعد يبحث عن الحقيقة المطلقة، ولم يعد يلعب دوراً أساسياً في الحياة المعاصرة مثلما كانت وظيفة الفن قديماً، كما أنه فقد دلالاته الجمالية الأصيلة.

ويجب النظر إلى تاريخ الفن الإسلامي من خلال استبصار أصيل للأدوار الناجحة التي لعبها قديماً وساهمت في رقي الحضارة الإسلامية وتفردها وامتيازها والأدوار التي يمكن أن يلعبها الآن في الحاضر المعاصر.

ومن ناحية أخرى فإن الفن الإسلامي لا يُعدُّ فناً تراثياً من الماضي انقطعت صلته الحاضرة، أو تمثلت في آثاره الإبداعية في المتاحف فقط بل هو فن تراثي حاضر ومعاصر ومأهول إنه فن مستقبلي أيضاً فما زالت المساجد الأثرية الكبرى في جميع أنحاء العالم الإسلامي مأهولة بالمصلين وما زالت أكثر مظاهره المعمارية تستخدم استخداماً معاصراً.

وكما يحدث في كل عصور النهضة عبر التاريخ يلتف العلماء والمفكرون والفنانون والفلاسفة حول التراث لينتقوا منه عناصر القوة ولينتقوا ما يواكب المعاصرة والتطور من أصالة وفرادة وخصوصية باعتبارها عناصر حضارية لابد أن تواكب الحداثة والمعاصرة وتسير متوازية معها، ومتوازنة أيضاً لكي لا يطغى عنصر على آخر فيختل هذا التوازن.

والفن الإسلامي من فنون التراث التي كانت تلعب أدواراً عدة في حياة مجتمعات كثيرة جداً ومتنوعة جداً في بقاع من الأرض شاسعة، ومختلفة في الثقافات والأفكار واللغات لم يوحدها ويجمع شتاتها سوى كلمة «التوحيد» الحق بالفكر والقول والعمل.

وهذا أول وأكبر درس حضاري لابد أن يرافقنا وأن نعيه جيداً وندرك أبعاده الحضارية المترتبة على الوعي به قبل الخوض في غمار المعاصرة والحداثة والعولمة والقرية الكونية وكافة المصطلحات المعاصرة المعبرة عن الهيمنة والاستحواذ الحضاري المستتر، تحت عباءات المفاهيم والمصطلحات التي تطلقها بعض المجتمعات التي تَعِدُ بغد حضاري متطور ومشرق للبشرية كافة وهي لا تملك هذا حتى لمجتمعاتها هي.

ومن هنا فإن دراسة التراث ليست ترفاً أو عبثاً سردياً، ولا يجب أن تكون مجرد اجترار للماضي أو استرجاع له، بل يجب أن تكون دراسة التراث لاستخلاص القيم التي ساهمت في ارتقائه وازدهاره. والتراث الإسلامي تراث عالمي وذلك عكس كل أنواع التراث التي عرفتها البشرية قديماً والمحددة في أرض بعينها. والحضارة الإسلامية حضارة عالمية عكس كل أنواع الحضارات السابقة. والحضارة الإسلامية هي الحضارة الوحيدة التي تحمل بين طياتها جينات العالمية الأصيلة الداخلية والعميقة، وليست العالمية المسطحة المتمثلة في القشور الخارجية والمظاهر السطحية.

وداخل إطار الحضارة الإسلامية كان الفن الإسلامي يلعب دوراً بل أدواراً تاريخية واجتماعية وفكرية وعلمية وعملية في حياة المجتمعات كافة.

أهمية دراسة الأصول التاريخية للفن الإسلامي

إنَّ دراسة الأصول التاريخية للفن الإسلامي من خلال رؤية متكاملة لا تغفل عصوره التاريخية ولا تعزل بعضها عن بعض فتدريس كل عصر على حدة أو تفرّق بين أنواعه المختلفة من عمارة و. . . وتصميمات وخطوط فتدرس كل فن بعيداً عن الآخر، أمرَ مهم جداً:

أولاً: لأن المنهج الفني التاريخي رغم أنه منهج علمي منطقي في دراسة تاريخ الفن، إلا أنه لا يفي باحتياجات البحث عن الفلسفة الجمالية التي ترتبط بالفكر العام السائد والمرتبط بالعقائد، والتي تعتبر أشمل وأعم من مجرد السرد التاريخي للعصور التاريخية.

ثانياً: إن تغير العصور التاريخية الإسلامية وتعاقبها لم يؤثر تأثيراً جوهرياً على الفنون الإسلامية من حيث المنهج أو الفكر الجمالي، ومن الممكن أن يكون التأثير في التطور والازدهار مع وحدة المنهج الجمالي وثباته، كما أن الحروب والقلاقل السياسية وتغير السلطة من عصر إلى عصر لم يؤثر أيضاً على المنهج الجمالي الأساسي للفن الإسلامي مثلما يحدث في كلّ الفنون عند تغير السلطة من عصر لآخر إذ يحاول الحديث طمس القديم أو إلغاءه، أو كما نجد في بعض الفنون الأخرى من تغير شامل في مناهج الفنون وأفكارها وسياستها وتوجيهها مثلما يبدو ذلك جلياً في الفن المصري القديم، ففي عهد أخناتون مثلاً اختلف المنهج الجمالي السائد واتجه إلى الواقعية الشديدة بينما كان في عهود سابقة تعبيراً رمزياً مجرداً ... أو كما حدث في الفن الغربي من تغييرات جذرية وجوهرية متعاقبة مع كل عهد جديد ومع كل فكر سياسي أو تاريخي ومع كل اكتشاف علمي بينما اختلف الحال في الفن الإسلامي فالمنهج موحد لم تطرأ عليه تغييرات أساسية في النظرية الجمالية السائدة، بل كان التغيير في التطور التقني، في استحداث أساليب إبداعية جديدة، في تطور الخامات والأدوات والصناعات، وتكمن أهمية دراسة الأصول التاريخية للفن الإسلامي، في أن نعي جيداً أول درس حضاري مهم وهو درس الوحدة الفكرية الثقافية والحضارية والفنية داخل إطار التنوع.

على سبيل المثال تتحدد بعض التنوعات بين الطرز كالطراز المغربي والطراز التركي العثماني في العمارة في شكل المئذنة المربعة في المغرب والمئذنة الرفيعة الدقيقة القلمية في الطراز التركي، وعلى ذلك يتحدد التنوع في أنواع الكتابة في الخط العربي فالإمكانات الإبداعية للخط الكوفي المربع الهندسي تختلف عن الإمكانات الإبداعية لخط الطغراء العثمانية اللينة أو الخط الثلث مثلاً أو حتى الكوفي المورق أو المزهر. بينما منهج الكتابة المتمثل في الأبجدية العربية واحد وهكذا نجد الاختلافات في الصياغات الشكلية الفنية بينما المنهج الجمالي واحد وثابت.

فالوحدة تعتبر أهم مظهر حضاري عالمي ساد كل العصور الإسلامية على الإطلاق وبلا استثناء، وهذا المظهر الحضاري لم يتحقق في أي حضارة من الحضارات القديمة او الحديثة أو المعاصرة ألا وهو الوحدة فوحدة الفنون الإسلامية لا تنكر سواء الوحدة الزمنية التاريخية للعصور الإسلامية أو الوحدة الفنية التي تغلب على كل نتاجات الفنون الإسلامية.

ثالثاً: كما أنه من الأهمية أيضاً أن نعي جيداً أنه حتى في زمن الفتن والقلاقل والاضطرابات والمؤامرات السياسية والحروب الخارجية لم يتأثر الفن الإسلامي ولم يغير جلده ولم يمالق حاكم أو محكوم ولم يغير منهجه الجمالي كما لم يغير فلسفته الفنية، وخير دليل على ذلك العصر المملوكي وما واكبه من قلاقل ونزاع على السلطة من قبل المماليك فيما بينهم وبالرغم من هذا النزاع الداخلي إلا أنهم حققوا انتصارات باهرة على الصليبيين، وانتصارات أخرى على المغول خاصة في موقعة «عين جالوت» المشهورة.

ومن البديهي أنه في زمن الحروب والنزاعات السياسية يضمحل الفن وينزوي ويتضاءل إلا أن المثير للدهشة حقاً هو ذلك الازدهار الثقافي والفني على السواء في العصر المملوكي، لدرجة أن العصر المملوكي يُعدُّ العصر الذهبي للعمارة الإسلامية في مصر، وخير نماذجه مسجد ومدرسة السلطان حسن الذي يعدّ صرحاً معمارياً عالمياً، ومسجد ومدرسة السلطان قلاوون، الضريح والمارستان الملحق بهما وتعرف بمجموعة السلطان قلاوون، ومسجد ومدرسة وضريح السلطان قايتباي، كما ازدهرت في العصر المملوكي أيضاً

الصناعات المعدنية والزجاجية والخزفية وصناعة النسيج والسجاد وبلغت التصميمات شأناً إبداعياً عظيماً حتى تميزت بدرجة كبيرة جداً من الإتقان والدقة كما بلغت صناعة التذهيب والتجليد في العصر المملوكي أوج ازدهارها وتبلور طابع مميز للتصميمات الهندسية والنباتية.

ويمكن من سياق المثال التاريخي السابق إدراك أن الفن الإسلامي لا يعبر عن تغيرات سياسية أو حروب، فلا يوجد تصوير لحروب عالمية غيرت مجرى التاريخ مثلما نجد في فنون حديثة أخرى كما أنه فن لا يرتبط بالملوك أو يعبر عن السلاطين فالفن الإسلامي في بدايته قديماً لم يصور الرسول ﷺ وفتوحاته الكبرى، ولم يعبر عن شعائر دينية في الإسلام كالصلاة مثلاً أو عن خلفاء الرسول وإنجازاتهم.

فهو لا يرتبط بفردية الإنسان سواء أكان هذا الإنسان رسولاً أم ملكاً أم سلطاناً أم خليفة فهو فن لا يعبر عن أمور فردية، ولا عواطف وانفعالات ذاتية، ولا حروب سياسية، ولا صراعات اجتماعية، كما أنه لا يعبر عن بطولات أو انتصارات، هو فن قيم كبرى أشمل وأعم وأبقى من كل ما هو زائل وفردي وفانٍ ومتغير ومتحول وعرض. . .

وهذا هو الدرس المستفاد من التواصل التاريخي للعصور الإسلامية ودراسة تطوراتها التاريخية والفنية.

الدروس الحضارية المستفادة من دراسة الأصول التاريخية

إبراز وحدة الفن الإسلامي التاريخية العميقة من خلال تنوعه التاريخي كفن أموي. . . أو عباسي أو فاطمي أو مملوكي أو مغولي أو سلجوقي أو صفوي أو مغربي أو أندلسي أو عثماني. . الخ، وإبراز وحدته الفنية من خلال تنوعه التاريخي أو من خلال تنوع مجالاته من عمارة وحفر على الخشب والجص والمعدن والحجر والتصميمات والخط والنسيج والخزف والنجارة والمعادن والزجاج. . . وتأكيد هذه الوحدة وإبراز أسبابها ومقوماتها وعناصرها المرتبطة يعقيدة التوحيد ارتباطاً وثيقاً وبالقرآن دستوراً لهذه العقيدة، باللغة العربية وعاءً

مجسداً للثقافة الإسلامية وموحداً لعناصرها اللغوية والعقدية والثقافية كافة. من خلال عملية التفسير والتأويل الثقافي الجمالي ومن خلال تنوع التاريخ الفني الإسلامي واختلافه الشديد ووحدته في الوقت نفسه والتي تمثل وحدة الأمة الإسلامية، ومن خلال وحدة الحضارة الإسلامية عامة، من خلال البحث والتأمل الجمالي في تاريخ الفن الإسلامي ومن خلال استنباط القيم الجمالية في الحضارة الإسلامية التي تمثل القيم الجمالية نفسها التي تعبر عنها الفنون الإسلامية التي ما زالت ممتدة سارية المفعول داخل شريان الأمة الإسلامية.

إن من أهم مميزات دراسة الأصول التاريخية للفن الإسلامي الكشف عن هوية الأمة أو الأمم صانعة هذا التاريخ، ومن هنا فإن تاريخ الفن يعد بمثابة مفتاح تراثي لمفاهيم الهوية وطرق التعبير الجمالي عنها ومن هنا يصبح التراث الفني الإسلامي نتاجاً إبداعياً أثرياً قديماً فقط، ويصبح استقراؤه من قبل الأثريين أو المؤرخين ليس فقط مجرد سرد تاريخي منقطع الصلة بالواقع منقطع الصلة بالحاضر وإنما هو تعبير عن ذاتية الأمة الحضارية وهويتها المتفردة التي إن لم تبرز وتدعم الحاضر الإبداعي وتؤكده فإن هذا الحاضر، سوف ينحدر إلى هوة سحيقة من الذوبان والانصهار في الموجات والصيحات الحديثة التي تشبه فقاقيع الهواء سرعان ما تتلاشى وتحل محلها أخرى لتتلاشى هي أيضاً في موجة الصيحات الفنية المسماة بالحداثة وما بعد الحداثة.

ومن هنا يشكل تاريخ الفن الإسلامي لغة للتواصل والامتداد الحضاري في الواقع من خلال الماضي، ويمثل أيضاً الأصالة التي يلهث وراءها الفنان المعاصر ومعلم الفن ولا يستطيع تحقيقها فينتج أعمالاً تمثل مسوخاً غريبة مشوهة تفتقد الأصالة وذلك لأنها مقطوعة عن أصولها الحضارية والإبداعية والجوهرية الأصيلة المعبرة عن حضارته القومية أو لأنها تواكب حداثة فقدت معانيها وفقدت معطياتها قبل أن تصل إلينا فماذا ستقدم لنا هذه الحداثة المستلهمة من قبل فنانينا؟!

وعلى هذا يصبح أحد أهداف العرض التاريخي هو الأخذ بيد الفنان المعاصر إلى الأصالة الممزوجة بتراثه، يمتص رحيقها لينتج من خلال إبداعه فناً إسلامياً معاصراً لا مقلداً ولا مستنسخاً.

الأصول التاريخية للفنون الإسلامية في العصر الأموي (41–132هـ/ 661–749م)

وقد سمي بالعصر الأموي نسبة إلى أُميَّة جدّ معاوية بن أبي سفيان أول خلفاء هذه الحقبة التاريخية، وبنو أميّة ينتمون إلى قبيلة قريش، وكان مركز خلافتهم في سوريا واتخذوا دمشق حاضرة لهم عام 41 هـ، وفي عهد الخلفاء الأمويين امتدت الفتوحات الإسلامية إلى حدود الصين شرقاً، وإلى المغرب وإسبانيا غرباً. ومن خلال هذه الفتوحات الشاسعة دخل الإسلام إلى ثقافات وفنون وقوميات ذات تاريخ ثقافي، ولغات مختلفة امتزجت كل هذه المتغيرات وتوحدت من خلال «التوحيد» الذي جمع شتاتها وتنوعها واختلافها في بنية متوحدة.

العمارة في العصر الأموي

مسجد قبة الصخرة : 72هـ/ 691م

وفي العصر الأموي وبعد إرساء قواعد الدولة الإسلامية بدأت تتبلور رؤى فنية وإبداعية كان من تجلياتها وإبداعاتها مسجد قبة الصخرة بفلسطين الذي بني عام 72هـ/ 691م والذي يُعدُّ من أشهر الآثار الإسلامية في العصر الأموي وأهمها التخطيط المعماري للمسجد عبارة عن مثمن تتوسطه الصخرة المقدسة التي عرج منها الرسول ﷺ إلى السماء في رحلة الإسراء والمعراج، وتعلو هذه الصخرة القبة التي اشتهر بها اسم المسجد والقبة تتوسط المسجد وهي مصنوعة من الخشب ومبطنة من الداخل بالجص ومن الخارج بألواح من الرصاص.

وقد وصف المقدسي هذه القبة فقال إنها من الخشب المغطى بصفائح من

الرصاص وفوق الصفائح دروع من النحاس البراق وقد سقطت هذه القبة سنة 407هـ وأعيد تشييدها بعد ذلك بست سنوات»[4] سنة 1413 في عهد الخليفة الظاهر لاعزاز دين الله ثم جددها الظاهر بيبرس 669هـ والملك كتبغا سنة 994.

والبناء مثمن وفقا للرسم الهندسي المعماري له، وهو مبني من الحجر يأخذ نفس الشكل المثمن، والقبة تعلو مثمناً آخر داخلياً محاطاً بالأعمدة.

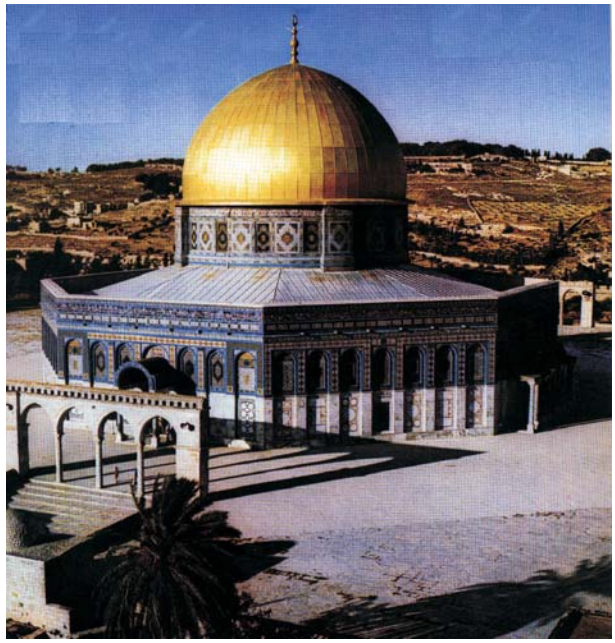
والأكتاف بداخلها دائرة من الأعمدة تحمل عقوداً نصف دائرية، وتربط الأعمدة ببعضها روابط خشبية ضخمة تحمل القبة المرتكزة على الرقبة الاسطوانية ذات الست عشرة نافذة.

وتبلغ مساحة كل ضلع من أضلاع المثمن عشرين متراً ونصف المتر، وارتفاعه تسعة أمتار ونصف المتر، وللبناء أربعة أبواب: باب شرقي وباب غربي وباب شمالي وباب جنوبي، والعقود الداخلية نصف دائرية، تحدث توافقاً بينها وبين فتحات النوافذ التي تأخذ نفس شكل العقد نصف الدائري، ويوجد بالمسجد محرابان أحدهما مسطح لا يمثل حنية في الجدار كالمعروفة الآن ويطلق عليه اسم «عبد الملك بن مروان»، والآخر يطلق عليه «قبلة الأنبياء».

والصخرة المقدسة ترتفع عن الأرض بحوالي متر ونصف وهي تمثل الشكل الدائري غير المنتظم، وطولها حوالى 18 متر وعرضها 13 متر. وداخل مسجد قبة الصخرة كتابات كوفية مذهبة على أرضية زرقاء من التصميمات في الجزء العلوي الداخلي ويبلغ طولها 240 متراً تحتوي على آيات من القرآن الكريم.

وربما كان هذا الشريط الكتابي المصاحب للعمارة يعتبر أول تجليات الخط الكوفي الجمالية المصاحبة للعمارة وربما يعتبر البدايات الإبداعية الأولى للخط الكوفي الذي تنوع بعد ذلك وتفرع إلى أنواع عديدة من الكوفي

(4) مرزوق، محمد عبد العزيز. **قصة الفن الإسلامي**، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ط1980، ص52.



شكل (4): مسجد قبة الصخرة من الخارج في فلسطين المستلبة.

شكل (5): الصخرة التي تشرفت بمعراج الرسول منها إلى السموات العلى في رحلة الإسراء والمعراج،وهي نفس الصخرة التي ارتبطت بواقعة فداء سيدنا إبراهيم بابنه إسماعيل وتظهر الأعمدة الملتفة حول الصخرة في تصميم دائري.

البسيط إلى الكوفي المربع الهندسي والكوفي المعماري والكوفي المزهر والمورق.

والجدير بالذكر أن التصميم المعماري لمسجد قبة الصخرة الذي يمثل مثمن بداخله دائرة لم يتكرر ثانية في تصميم عمارة المساجد في العصور التالية ولكن الشكل الهندسي المثمن قد وجد على نطاق واسع جداً في مجال التصميمات كعنصر هندسي متداخل في أشكال هندسية أخرى أو نباتية.

ويرجح أن التصميم المعماري المثمن ربما كان هو أنسب تصميم وضع ليحيط بالصخرة وربما يرجع سبب عدم تكراره في المساجد إلى أن أكثر تصميمات المساجد كانت تتبع تصميم مسجد الرسول ذا المساحة المربعة، وكانت أغلب هذه المساجد تخضع لتصميم المسجد ذي المساحة الأفقية المتسعة لتتسع لأكبر عدد من المصلين الذين يصطفون أفقياً في مواجهة الكعبة.

المسجد الأموي في دمشق (88هـ/ 707م)

شيده الخليفة الوليد بن عبد الملك في دمشق مركز الخلافة الأموية حينذاك. وقد شيد المسجد الأموي على نفس التصميم الهندسي للمسجد النبوي ذي الصحن المكشوف أما أروقة الصلاة الأربعة فقد شيدت مسقوفة تحملها أعمدة رخامية، وتنشأ عنها عقود نصف دائرية تلتف حول الصحن، يلي كل عمودين دعامة تغطيها أشكال مقسمة إلى مربعات بداخلها تصميمات هندسية نجمية متشابكة ومتصلة تغطي المساحات كلها، وربما كانت هذه التصميمات هي البدايات الأولى للتصميمات الإسلامية التي تبلورت وتطورت فنياً، وإن كانت في المسجد الأموي تعكس نفس الدقة والإتقان المنعكس في العصور الإسلامية التالية.

ويعلو العقود نصف الدائرية الملتفة حول الصحن صف من النوافذ تمثل عقوداً صغيرة نصف دائرية منتظمة، كل نافذتين صغيرتين تعلوان عقداً من العقود الكبيرة في أسفل الصحن المكشوف. ويقع مدخل المسجد الرئيسي أمام منتصف رواق القبلة الذي يتوسط الجدار الجنوبي وتغطي أروقة الصلاة بسقف

خشبي منحدر معروف بالشكل الجمالوني، ويعتبر رواق القبلة أكبر الأروقة الثلاث الأخرى. وقد ظهرت بعد ذلك المئذنة كعنصر معماري مستحدث في العصر الأموي بعد وجود المآذن المربعة التي ميزت مسجد دمشق والتي تعتبر أول مآذن في العمارة الإسلامية حيث إنها لم تكن موجودة من قبل في العمارة الإسلامية، كما ظهرت بعد ذلك المآذن المربعة في دول المغرب العربي والأندلس كطراز مميز.

كما ظهرت بعد ذلك نماذج لمساجد بدا أن للتصميم المعماري لمسجد دمشق المستطيل الشكل ذي الصحن المكشوف أثراً كبيراً في تصميمها، فنجد مسجد الزيتونة بتونس، ومسجد سيدي عقبة بالقيروان، ومسجد حلب بسوريا، ومسجد قرطبة الكبير بإسبانيا.

الأصول التاريخية للفنون الإسلامية في العصر الأموي في الأندلس (138–422هـ/756–1031م)

استطاع المسلمون إقامة دولة إسلامية مستقلة في إسبانيا وأصبحت مدينة قرطبة عاصمة هذه الدولة، هذا «بعد أن وصلت الطلائع العربية إلى الأندلس بعد عبورهم البحر فقد انطلقوا من سبته في المغرب ونزلوا في الجهة المقابلة عام 91هـ/ 710م»[5].

وعندما استصرخ طارق بن زياد جنوده وجيش العدو يقدر وقتذاك بمائة ألف رجل وقال فيهم: «أيها الناس أين المفر؟ البحر وراءكم والعدو أمامكم وليس لكم والله إلا الصدق والصبر»[6].

بعدها تم فتح الأندلس في رمضان عام (92هـ/ 711م) ثم فتح قرطبة وطليطلة وأصبحت الأندلس منذ ذلك الحين تابعة للخلافة الأموية في دمشق.

---

(5) الذنون، عبد الحكيم. **آفاق غرناطة**، دمشق: دار المعرفة، ط1، 1408هـ–1988، ص130.

(6) المقري. **نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب**، الجزء الأول، ص225.

وفي سنة ثمان وثلاثين ومائة دخل عبد الرحمن بن معاوية بن هشام بن عبد الملك بن مروان الأموي إلى الأندلس وامتدت أيامه، وبقيت الأندلس في يد أولاده إلى ما بعد الأربعمائة»[7].

وفي ذلك الحين (139هـ/ 756م) قدر لعبد الرحمن بن معاوية أن يقيم ملكه من خلال تكوين دولة أموية عربية في الأندلس، في نفس الوقت الذي كانت قائمة فيه دولة الخلافة العباسية قائمة في بغداد.

وتوالى الحكام الأمويون فبعد (عبد الرحمن بن معاوية) جاء (هشام بن عبد الرحمن)، ثم (الحكم بن هشام)، ثم (محمد بن عبد الرحمن)، ثم (المنذر بن محمد)، ثم (عبد الله بن محمد) حتى جاء (عبد الرحمن الثالث الناصر لدين الله) الذي ازدهرت قرطبة في عهده وأصبحت تضارع بغداد وتفوقها في الازدهار الثقافي والحضاري، وأصبحت مركزاً للحضارة العربية الإسلامية ومركزاً للثقافة والفكر والإشعاع الحضاري الذي امتد إلى أوروبا حينذاك والعالم أجمع.

تشهد بذلك الحضارة العالمية التي أسسها المسلمون الفاتحون، والنهضة الثقافية التي قامت على عاتقهم، وتخطيط وبناء المدن وبناؤها بعد ذلك مثل طليلطة وإشبيلية وغرناطة... التي اعتبرت على مر التاريخ مظاهر حضارية تؤكد السيادة الإسلامية في العالم الغربي، كما تشهد أن الإسلام هو دين صناعة الحضارة وازدهارها وتكوينها وبنائها وإيجادها من عدم، وتشهد أيضاً أن الإسلام ما دخل أرضاً ثُمَّ خرج منها، وحتى عندما خرج العرب من الأندلس فقد تركوا الإسلام يحيا بين ربوعها حتى الآن من خلال أهلها الأسبان المسلمين.

يقول مانويل جوميت مورينو : «إن الفتح الإسلامي في الأندلس كانت له أهمية كبرى بالمقارنة بالفتوح الأخرى التي عرفتها إسبانيا، وظل تأثيره ممتداً حتى الآن، حيث صبغ إسبانيا بالصبغة الشرقية، وأوقد فيها الشعلة التي

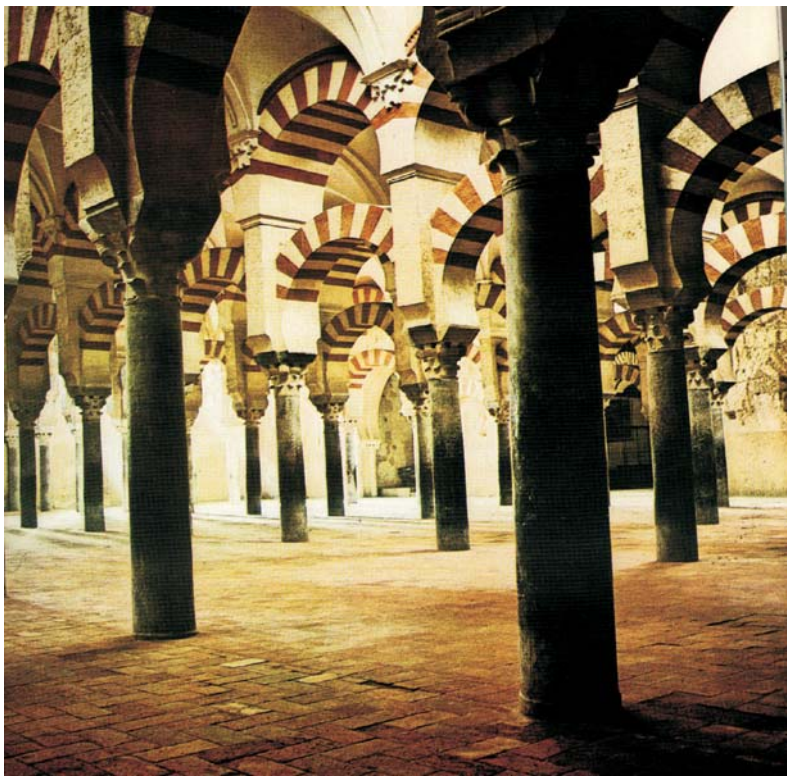
(7) السيوطي، جلال الدين. **تاريخ الخلفاء**، ص 260.

أضاءت الغرب فكانت سبباً في انطلاقة النهضة الأوروبية»[8].

العمارة في العصر الأموي في الأندلس

مسجد قرطبة الكبير (169هـ/ 785م)

«بدأ بناء مسجد قرطبة الكبير عبد الرحمن الداخل ودام بناؤه 12 شهراً ثم شيد هشام الأول المئذنة، وزاد عبد الرحمن الثاني أروقته ومحاريبه، ورفع



شكل (6): مسجد قرطبة الكبير. يقول روجيه جارودي: «إن مسجد قرطبة يحمل في صرحه الرسالة الكونية للإسلام الأندلسي ففي غابة أعمدته يلتقي الزائر بالأبدية».

(8) مورينو، مانويل جوميت. **الفن الإسلامي في إسبانيا**، ترجمة: لطفي عبد البديع، السيد عبد العزيز سالم، القاهرة: الدار المصرية للتأليف والنشر، 1968.

محمد الأول مقصورته، وشيد عبد الرحمن الثالث منارته العظيمة عام 951م وزاد الحكم الثاني امتداد أروقته الاثنتي عشر وشيد إلى جانبه داراً ذات ثمان زوايا تعلوها قبة معقودة على رخامات حلزونية الشكل، ومقصورة جديدة لها أقواس متقاطعة مفلطحة وقباب ذات أضلاع رائعة الشكل، وفي زمن الخليفة المنصور (محمد بن أبي عامر) زيدت أروقة الجامع فبلغت تسعة عشر، وفي كل رواق خمسة وثلاثون عموداً، وأحيط الجامع بسور ذي شرفات عالية، وواحد وعشرين بابا شامخاً وفي وسط الجامع حوض عظيم للوضوء»[9].

والتخطيط الأوَّلي لمسجد قرطبة يسير وفق تخطيط المساجد الأولى في الإسلام ذات الصحن المكشوف والأروقة المغطاة ويبلغ عدد الأروقة في مسجد قرطبة تسعة عشر رواقاً تتعامد بشكل طولي مع جدران القبلة وهذا الأسلوب المتعامد للأروقة كان متبعاً في مسجد قبة الصخرة في العصر الأموي في فلسطين.

وتضم جدران مسجد قرطبة أعمدة كثيرة جداً وصفها البعض روجيه جارودي(*) غالباً من الأعمدة، «في غابة أعمدته يلتقي الزائر بالأبدية»[10].

«وقد اتسع مسجد قرطبة حتى بلغت مساحته 186م × 128م وحل في الدرجة الثالثة بين أكبر مساجد العالم»[11].

ويتضمن المسجد 1400 عمود من أقواس الدوائر ويتدلى من السقف المصنوع من خشب الأرز 4700 مصباح من الفضة تضيئ الصحن، غير رواق

---

(9) طلس، محمد أسعد. **تاريخ العرب**، بيروت: دار الأندلس، 1983، المجلد الأول، ص258.

(*) فيلسوف ومفكر فرنسي عالمي كان من مؤسسي الحزب الشيوعي وبعد إسلامه تسمى رجاء الله جارودي، ألّف العديد من الكتب مثل: **حوار الحضارات، الإسلام دين المستقبل، وعود الإسلام، حفارو القبور.**

(10) جارودي، روجيه. **الإسلام دين المستقبل**، دار الإيمان للطباعة والنشر، 1983، ص142.

(11) شلق، علي. **العقل في التراث الجمالي عند العرب**، ط1، لبنان: دار المدى للطباعة والنشر، 1985، ص324.

طولي يتقاطع مع ثلاثة وثلاثين رواقاً عرضياً»[12].

المحراب مكسو بالفسيفساء ولا يزال يحتفظ برونقه، وإبداعه الفريد حتى يصعب مقارنته مع أي محراب آخر، ويتميز بكتاباته الجميلة المحيطة بالعقد أعلى المحراب من خلال شريط كتابي باللون الأزرق على الخلفية الذهبية، أما الإطار المستطيل فحروف الكتابة به باللون الذهبي بارزه على الخلفية الزرقاء.

أما القبة التي يمثل محيطها نجمة ثمانية وتنم عن عقلية إبداعية على وعي تام بمقاييس الجمال الكونية الإلهية التي ضمنها الفنان المسلم عناصر تصميماته المجردة.

«وقباب قرطبة ذات الأضلاع المتقاطعة مثلاً فريداً وأصلاً في التكوين والإنشاء فلقد بحث مؤرخو الفن في أصل هذه القباب فلم يعثروا على مثل واحد أقدم في التاريخ من أمثلة قباب جامع قرطبة»[13].

«ومحراب الحكم الثاني المحوري الذي يبدو بعقوده المتشابكة المحمولة على السواري المتراكبة وكأنها زخارف خيالية صنعتها يد ساحرة ويرجع ذلك إلى أن الفنان المسلم كان يعالج المواد الحاملة للزخرفة المعمارية بنفس الدقة والثبات الذين يتبعهما حينما يستعمل المواد الأكثر طواعية والأرفع قيمة كالمنسوجات والمعادن الثمينة فيسمو بها إلى أقصى حدود الجمال، أو إلى صور صادقة للأنماط المثالية المرسومة في أعماق ذاكرته»[14].

---

(12) هونكه، زيجريد. **شمس العرب تشرق على الغرب**، تعريب: فؤاد بيضون وكمال الدسوقي، ط1، بيروت، 1964، ص495.

(13) سالم، عبد العزيز. **قرطبة حاضرة الخلافة في الأندلس**.

(14) الدولاتي، عبد العزيز. **مسجد قرطبة وقصر الحمراء**، ليبيا: الدار العربية للكتاب، 1977، ص68.

شكل (7): محراب مسجد قرطبة المكسو بالفسيفساء ولا يزال يحتفظ برونقه ويتميز بالكتابات الكوفية الرائعة في الشريط الكتابي الأزرق ذي الخلفية الذهبية الرائعة المحيطة بالعقد والذي يقع أسفل منه شريط كتابي داخل إطار مستطيل باللون الذهبي على خلفية زرقاء، مما يحدث إيقاعاً بصرياً وتبادلاً جمالياً للشكل مع الخلفية.

التنوع في إطار الوحدة في العناصر المعمارية في مسجد قرطبة

1 - العقود

يحوي مسجد قرطبة كثيراً من العناصر المعمارية المتنوعة الأشكال والأحجام والأنواع كأقرب مثل معماري يحمل مظاهر الوحدة والتنوع في العمارة الإسلامية فنجد تنوع (العقود) كعناصر معمارية مثل العقد نصف الدائري والعقد المسمى حدوة الفرس الذي ينتشر في المسجد كله بينما العقد نصف الدائري اقتصر استخدامه على العقود المرتفعة الحاملة للأسقف الخشبية، كما ظهر أيضاً العقد المفصص ذو الثلاثة والخمسة فصوص وهو المصنوع من الحجر ولم يكن يخدم الناحية الجمالية فقط بل أيضاً كانت له وظيفة إنشائية معمارية كحمل الثقل المعماري العلوي.

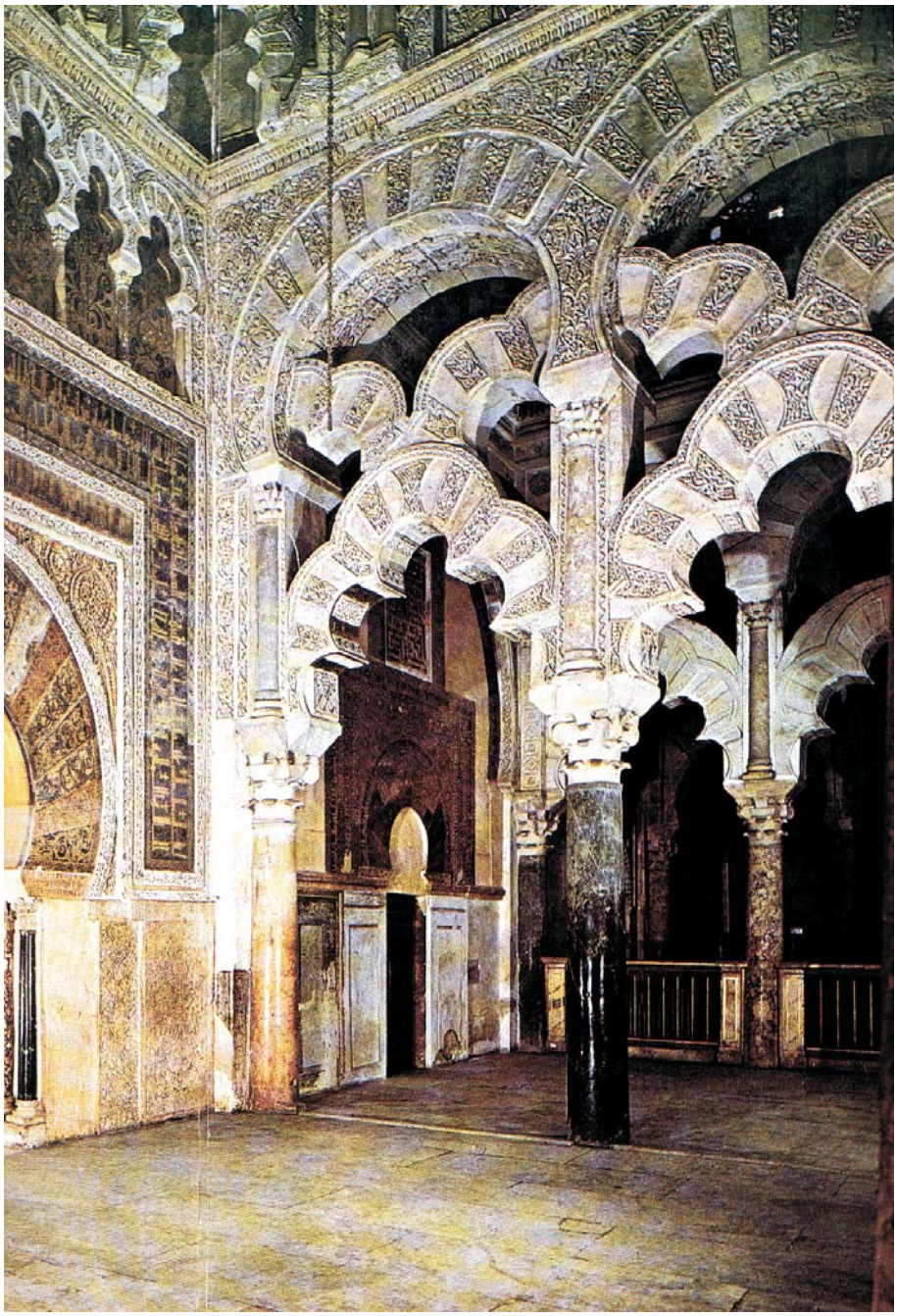
كما ظهر أيضاً في مسجد قرطبة العقد المفصص المنكسر ذو القمة المدببة، وأيضا العقود المتقاطعة المتشابكة التي تعمل على توزيع ثقل القباب فوق الأعمدة، كما أن له مظهراً جمالياً بديعاً.

2 - الأعمدة

تضمن مسجد قرطبة العديد من الأعمدة القديمة المتنوعة المختلفة التي وظفت مع الأعمدة الجديدة ذات الطرز والتيجان المتنوعة وذات النسب الجمالية المتزنة والمتناسبة والمتنوعة في خاماتها وألوانها من الحجر إلى الرخام الأحمر المجزع والأخضر القاتم.

3 - المحاريب

يعتبر المحراب من أبدع العناصر المعمارية وأبهاها فهو يجذب نظر الزائرين للمكان سواء المسلمين أم غير المسلمين وقد تزين المحراب بقطع صغيرة من الفسيفساء في تصميمات نباتية وهندسية وكتابية، وأيضا تضمن تصميمات رخامية بأسلوب الحفر الغائر. وبألوان زاهية في تنظيمات جمالية متناسبة ومحكمة، حتى الآن وبعد أن تحول المسجد إلى كاتدرائية وتحولت



شكل (8): العقود المتشابكة والمتراكبة في مسجد قرطبة الكبير.

مئذنته إلى برج ناقوس فإن المحراب وبقية المسجد لا تزال قائمة في شموخ وكبرياء يشهد بعظمة حضارة أضاءت القرون الوسطى المظلمة في أوروبا حينذاك.

والجدير بالذكر أنه حين هدم جزء من المسجد في القرن الخامس عشر لإقامة كاتدرائية صاح شارلمان في بعض الرهبان المتعصبين «ما تبنونه يوجد مثله الكثير بينما ما تهدمونه لا يوجد له مثيل في العالم»[15].

وفي النهاية فإن الحديث عن مسجد قرطبة الكبير يحمل عبق التاريخ الإسلامي المجيد، كما يحمل شجوناً في القلب يصحبه أمل بأن يبعث فيه من جديد موسى بن نصير القرن الواحد والعشرين وطارق ابن زياد وعبد الرحمن الداخل وعبد الرحمن الناصر لتصلصل من جديد أصداء النصر، وأصداء العلم في مجالس مساجد الأندلس وقرطبة وأشبيلية وغرناطة وجامعاتها ومكتباتها التي ظلت لقرون منارات للعلم وأصداء للإبداع والجمال في أوروبا وصقلية والعالم أجمع.

النحت البارز والغائر على العاج

اشتهرت قرطبة ومدينة الزهراء بصناعة العاج والتفنن في تصميمه وإنتاج أدوات للاستخدام كالعلب التي توضع بها المجوهرات والتي تحمل تصميمات دقيقة كما تحمل تقنية عالية من المهارة والدقة والثراء في العناصر والتصميمات وأحياناً كانت تتضمن كتابات كوفية على العاج وكانت أساليب الحفر غائرة عميقة مما يبرز الشكل ويؤكده عن الأرضية.

النحت البارز والغائر على الرخام

يتجلي أسلوب النحت البارز على الرخام في القطعتين المستطيلتين على جانبي محراب مسجد قرطبة الكبير من الرخام وهي منفذة من خلال تصميمات لغصون وتفريعات وأوراق وسيقان نباتية وحلزونية مجردة ذات إطار تعكس

(15) Kathrina Otto-Dorn, *L'Art de l'Islam*. (Paris: Albin Michel, 1967), 119.

مضامين جمالية من خلال دقتها ورقتها البالغة وعناصرها الدقيقة جداً الملتفة والمتموجة والدائرية والتي تحتوي بداخلها وريقات رقيقة جداً وأزهاراً ونباتات محفورة في الرخام وكأن مادة الرخام تحولت من خلال التصميم المتماثل في جانبيه إلى برواز من الدانتيل الرقيق جداً وكأن الخامة الصلبة تفقد خواصها وتصبح كأنها قطعة من النسيج الحريري الناعم من خلال تصميماتها الرقيقة والدقيقة جداً في الرخام، وكأن الخامة تسبح في غناء إيقاعي بصري يسمو بالروح إلى أعلى ذرا الجمال والسمو.

وتتجلى هذا الروح الجمالي لتظهر أيضاً في محراب مسجد قرطبة وفسيفسائه الثرية جداً بالتصميمات، كما تتجلى في الزخارف الجصية على جدران قصر الزهراء.

فن صناعة المعدن

تجلت صناعة الذهب والفضة والنحاس وتصميمه والحفر عليه وتفريغه من خلال صناعة المجوهرات الرقيقة جداً والمصوغات النادرة وهناك «صندوق للمجوهرات محفوظ في (كاتدرائية جيرون) يحمل اسم الخليفة الحكم الثاني وولده هشام الثاني كما يحمل عام 975، والصندوق منفذ عليه تصميمات من الخط الكوفي على أرضية من التصميمات النباتية الملتفة»[16].

فن صناعة الخزف

تطورت صناعة الخزف خاصة في مدينة الزهراء التي وجد بها أوانٍ وأطباق من صناعة بلنسية ومالقة وقرطبة تحمل تصميمات نباتية وكتابية ملونة على خلفية باللون الأبيض.

(16) Kathrina Otto-Dorn, *L'Art de l'Islam*. (Paris: Albin Michel, 1967), 123.

فن صناعة النسيج

اشتُهرت مدن الأندلس ومرسية وأشبيلية والمرية بفن صناعة النسيج الحريري والديباج الموشي الموسوم بتصميمات هندسية، وحيوانية مجردة داخل أطر هندسية ويذكر (الإدريسي) أن مدينة المرية «كان بها ثمانمائة مصنع لنسج الأقمشة الحريرية الفاخرة»[17].

الأصول التاريخية للفنون الإسلامية في العصر المغربي في الأندلس (425–897هـ/1031–1492م)

تأسست في الأندلس عدة مدن حكمها ملوك الطوائف ثم تبعهم حكام من البربر من أصل مغربي سموا (المرابطين) وكان ذلك سبباً في اتحاد المغرب والأندلس تحت حكم المرابطين الذين كان مركز ملكهم في المغرب.

ثم خلف المرابطين الموحدون الذين كان مركز حكمهم ساحل شمال إفريقيا أيضاً وكان حكمهم للأندلس من خلال الولاة والحكام التابعين لهم من مراكش.

وشيئاً فشيئاً بدأت تتفلَّت المدن الأندلسية من السيادة المغربية بدءاً بسرقسطة، ثم قرطبة، ثم مرسية، ثم أشبيلية بينما تمكنت (غرناطة) من الصمود تحت حكم بني نصر، ومن المعروف أن غرناطة دخلت الإسلام في عهد (موسى بن نصير) عام 95هـ–714م وفي عام 1492م خرج منها المسلمون ولم يخرج منها الإسلام حتى الآن ولن يخرج.

العمارة في العصر المغربي الأندلسي

ازدهرت العمارة في ذلك العصر ازدهاراً كبيراً وتميزت بامتزاج الأساليب الفنية المغربية السائدة في مراكش وتونس مع الأساليب الفنية في الأندلس،

(17) الجارم، علي. **قصة العرب في إسبانيا**، القاهرة: دار المعارف، 1968، ص122.

ومن أهم المساجد التي عكست هذا المزج «مسجد طليطلة» و«المسجد الجامع باملرية» الذي تحول إلى كنيسة «سان جوان» فيما بعد ومساجد «بلنسية ومرسية» و«مسجد إشبيلية» الجامع و«مسجد البيازين» و«مسجد التائبين».

ومن العناصر المعمارية التي تشابهت وجمعت ما بين عمارة الأندلس وعمارة المغرب المئذنة ذات البدن المكعب الممتد لأعلى والتي كانت تشيَّد من الطوب الآجر (الطين المحروق)، وتعلوها شرفات تقل حجماً كلما ارتفعت لأعلى.

وتشابهت الأساليب الفنية والعناصر المعمارية للمساجد مع العناصر والأساليب في مساجد الكتبية في مراكش وجامع المنصورة، وجامع حسن في الرباط فظهرت عقود المقرنصات المتدلية كتصميمات معمارية جمالية على الجدران وكحلول معمارية تحمل الأسقف والجدران، وتشابهت الأساليب الفنية بشكل متوحد في كلا الطرازين. حتى أن بعض الباحثين يعتقد «أنَّ مئذنة مسجد إشبيلية المعروفة (بالجيرالدا)، ومئذنة جامع كتبية، ومئذنة جامع حسن من تصميم مهندس واحد اسمه 'جيفير أو جعفر' من أشبيلية»[18] وذلك بالرغم من أن كتب التاريخ قد أغفلت اسمه.

مئذنة جامع إشبيلية

وهي تعكس التميز والجمال والفرادة وتستمد جمالها من سموها وشموخها وعلوها الذي فاق علو كل الأشجار العالية والمباني المجاورة، ترتفع أمام الكاتدرائية الشهيرة هناك لتعلن من خلال علوها الشاهق الذي لم يبلغه أي مبنى في المدينة بأكملها (74 متراً و27سم) انطلاقها إلى عنان السماء معلنة تحدياً جمالياً وفنياً لأيَّة محاولة لطمس أصولها الحضارية.

«وعلى الرغم من أن المصادر المتخصصة في تاريخ مئذنة جامع إشبيلية تذهب إلى أنها كانت الأولى من نوعها، فإن (كارل بروكلمان) يدفع برأي

(18) Carel J. Du Ry, *Art of Islam* (New York: Harry N. Abrams, 1970), 128.

مؤداه أن المئذنة كانت على غرار المئذنة التي شيدها عبد الرحمن الثالث عام 951م لجامع قرطبة والأغرب من هذا ما ذهبت إليه نادية شعبان حين قالت بأن المئذنة كانت في الأساس برجاً بناه العرب لرصد النجوم»[19].

إلا أن هناك رأياً صائباً قاطعاً يقطع الشك باليقين وهو رأي مؤرخ كان معاصراً حينذاك وهو ابن صاحب الصلاة في كتابه «المن بالإمامة» وهو شاهد عيان يكشف النقاب عن المهندس العربي الكبير الذي أغفلت ذكره كتب التاريخ الإسباني الحديث وهو «المهندس أحمد بن باسة» وكان مقيماً في إشبيلية ومنها توجه إلى جبل طارق عام 555هـ ثم إلى قرطبة وينسب إليه تنظيم وتشييد القلاع والقصور وبيوت جبل طارق وبعدها بسنتين نجده في قرطبة يقوم بأعمال مهمَّة في تجديد المدينة، وفي عام 1171م قام بتشييد البحيرة، ومنذ ذلك الوقت ظل في إشبيلية يصمم ويتدبر أعمال مشروع الجامع الكبير وفي عام 1185م ضاعت أخباره في الوقت الذي كان يشيد المئذنة في أولى مراحلها»[20].

وتظل مئذنة جامع إشبيلية، الذي تحول لاحقاً إلى كنيسة، منارة عجيبة المعمار والإبداع يفصح إبداعها ومعمارها عن أصولها التاريخية الإسلامية وبنائها العربي حتى أضاف إليها المهندس (فرناند رويت) الذي قام بتحديدها، قبة الأجراس، وحتى إن تحول مسجدها إلى كتدرائية فإن الفن الإسلامي عامة يفصح عن أصوله التي يصعب طمسها أو تغيير معالمها، فمهما تغير الشكل فإن المضمون باقٍ وثابت. ومهما تحول المكان فإن الزمان لا يختزل ولا يتحول، حتى وإن تغير اسمها من مئذنة مسجد إشبيلية إلى (الجيرالدا) وهو الاسم الذي أطلقه عليها (سير فانتس) كاتب رواية دون كيشوت وانتشر بعد ذلك في كل كتب التاريخ.

---

(19) الورفلي، عبد العاطي محمد. **أوراق أندلسية**، ليبيا: جمعية الدعوة الإسلامية العالمية، 1399هـ-1990م. ص38.

(20) المرجع السابق، ص38.

فسيظل اسمها في ضمير ووجدان الأمة الإسلامية ووجدانها مئذنة مسجد إشبيلية وسيظل يؤكد بقاء هذا الاسم واستمراره انتماؤها للفن الإسلامي منذ ثمانمائة عام وانتماؤها لحقبة زمنية مزدهرة لا يمكن أن تمحى من ضمير التاريخ إن كان للتاريخ ضمير.

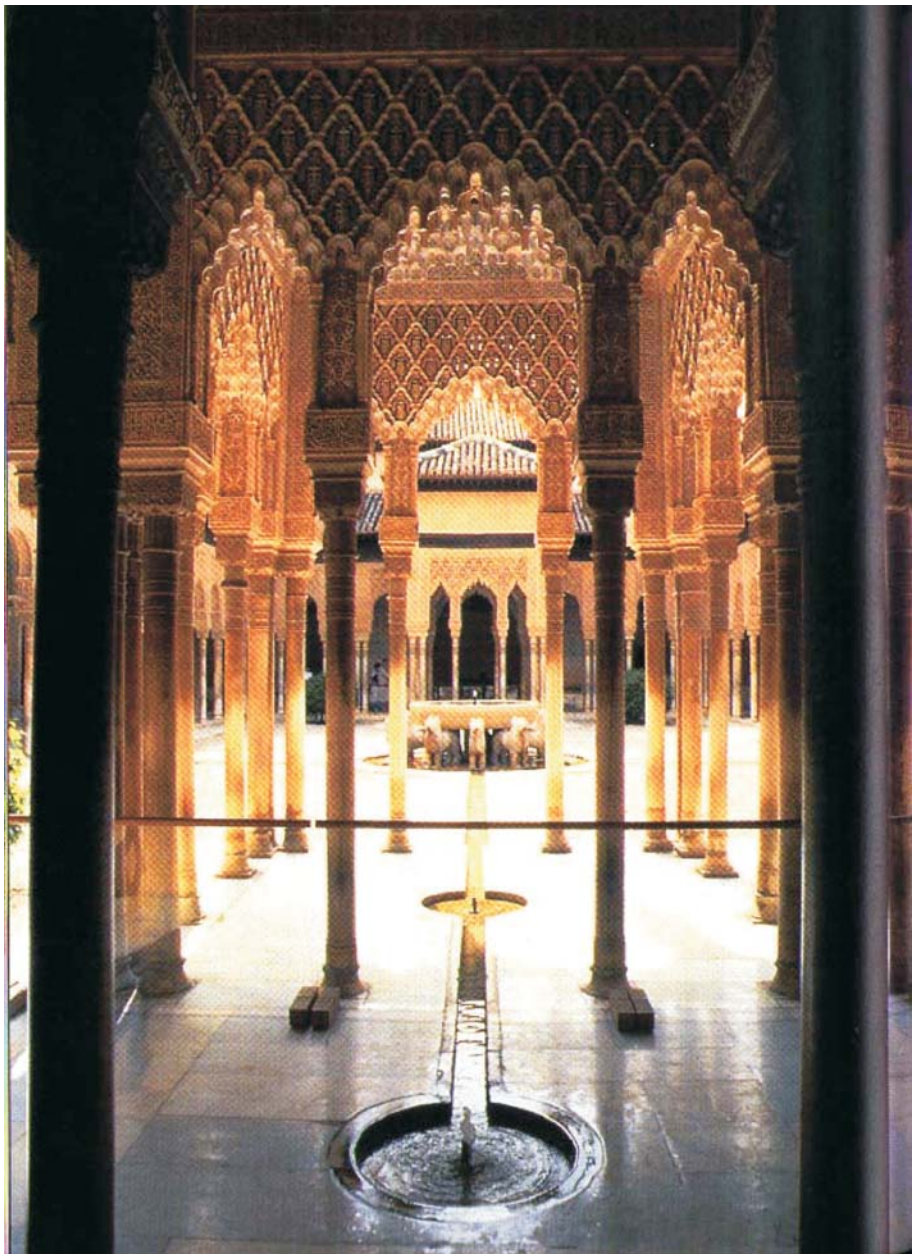
قصر الحمراء في غرناطة

تتجلى البراعة الإبداعية والرؤية الجمالية الخارقة الأصيلة التي تبلورت في عهد بني نصر وبلغت قمة الإعجاز البياني المعماري إن جاز التعبير وإن جاز وصف العمارة بأنها فاتنة، رقيقة، هفهافة، دقيقة الجمال، فائقة الروعة كلما اقتربت منها ومن أحد تفاصيلها بهرك حسنها وجمالها.

يتكون قصر الحمراء في غرناطة من ثلاث مجموعات من المعمار يتوسط كل منها بهو يذكر بالصحن المكشوف وسط المسجد ويتخلل عمارتها القنوات والبرك والنوافير التي تعلوها الحدائق والأشجار والنباتات والرياحين، وكل عمارة الحمراء جميلة بل فائقة الجمال وأجمل ما فيها بهو الريحان، وأروع قاعاته (قاعة الشقيقتان) الملحقة بالحديقة الوارفة وكأن منشئيها كانوا يتطلعون إلى الجنة. والمراد من كلمة جنينة هي تصغير لكلمة جنة تذكر (بجنان العريف) الملحقة بقصر الحمراء.

يدمي قلبك من الألم عندما تتذكر أن هذه العمارة البديعة التكوين والتشكيل عربية أصيلة حرة سباها التاريخ وأخذها رهينة، بعد أن غادرها أهلها استيقظت فجأة لتجد نفسها تحيا في موطن غير موطنها بين أناس غير الناس وفي زمان غير الزمان فجر يوم 2/ 1/ 1492م (يوم تسليم مفاتيحها).

لا يدرك أصالتها ألا من شيدوها وأقاموها وشيدوا على جدرانها معالم الجمال ونحتوا على أسطحها قيماً منحوتة تلاحق العين على الأسطح والجدران ليعكس المعني والمحتوي والمضمون الكامن في قلب الإنسان المؤمن حينما تتحول العقيدة الخالدة إلى جمال أصيل، ويتحول الإيمان إلى إبداع وتتحول هذه العبارة «ولا غالب إلا الله» شعار بني الأحمر إلى وحدة تصميم ينظمها الفنان في مصفوفات أفقية ورأسية على الجدران لتنتج له



شكل (9): قصر الحمراء في غرناطة، ساحة الأسود تتميز بالصحن المكشوف الذي تتخلله البرك والنوافير.

تكوينات جمالية تعلو الطنافس والصناديق كما تعلو مقابض السيوف تحوطها تصميمات نباتية وهندسية تبرزها وتتبادل معها الشكل والأرضية لتؤكدها وكأن الفنان المسلم من خلال تكراره لتلك العبارة على المصنوعات كافة وعلى كل الحيطان في الحمراء يؤكد إيمانه بها حقيقة ويؤكد عبادته لله الواحد من خلال الفن، وكأنه يعبد الله جمالياً.

ومن خلال مقارنة جمالية سريعة بين أنواع من الجمال المعماري بين الحمراء ومسجد السلطان حسن ومسجد قرطبة، نجد أن الجمال في مسجد السلطان حسن يتحقق من خلال الجلال الذي يمتد رأسياً مع الحوائط العملاقة وكأنها صروح معمارية شامخة، أما مسجد قرطبة فيمتد جلاله أفقياً مع مصفوفات الأعمدة التي تأخذ البصر إلى اللانهاية، عندما تدخل مسجد السلطان حسن تشعر بالرهبة والجلال يغمر قلبك وعقلك، بينما تقف الحمراء رقيقة دقيقة هفهافة فائقة الحسن تشعر بالرقة والجمال يغشى روحك ونفسك وقلبك فهي تلتف بعباءات الجمال، وتدني عليها من جلابيب الإبداع والرقة والدعة والسكون لتخفي فتنتها المعمارية بغلالة تأبى إلا أن تفصح عن فتنة خلابة تبهرك وتستولي على وجدانك وتأخذك على القرب رقتها ويبهرك جمالها على البعد.

تلتقي فيها بجمال إبداعي معماري إسلامي ذى مذاق خاص يستهويني دائما أن أسميها معجزة الجمال ذات العمارة النادرة الباهرة يسميها الناس في إسبانيا «قلعة الحمراء» وبعض الكتب التاريخية تطلق عليها حصن الحمراء، وأشعر دائما أن هذه الأوصاف لا تنطبق عليها فهي أرق وأدق وأجمل من أن يطلق عليها حصن أو قلعة إلا إذا كانت حصنا للجمال وإبداعه وقلعة للإبهار والدقة المعمارية.

وربما جاءت هذه التسمية (قلعة وحصن) لأن هناك سوراً عالياً يحوطها، والذي تعرض لقصف مدفعي أثناء وجود الفرنسيين في إسبانيا، وربما لأنها مشيدة فوق ربوة عالية تشرف على غرناطة مدينة التاريخ الزاهر من عل لتشهد زماناً غير الزمان وأناساً غير أبنائها وأهليها.

يقول عبد العاطي الورفلي عند انتهاء زيارته للحمراء: «وما إن حلت

لحظات الغروب حتى انطلقت في الأرجاء من الكنيسة المضافة إلى الحمراء الموسيقى والترانيم الكاثوليكية.. إنه تأكيد للغروب الحسي، غادرنا الحمراء سيرا على الأقدام وتلاشى صوت الأناشيد الكنسية أمام أصوات الطيور العائدة إلى أوكارها وخرير المياه المنبعث من القنوات والمساقط التي تخترق الحمراء وغاباتها الكثيفة»[21].

وأخيراً فإن النهاية تعقبها بداية وبدايات، والغروب يعقبه شروق وإشراقات، وهذا من سنن الكون وخصائصه لحسن الحظ.

الأصول التاريخية للفنون الإسلامية في العصر العباسي (132هـ-447هـ/750-1055م)

نقل العباسيون مقر خلافتهم إلى الكوفة جنوب العراق بعيداً عن دمشق عاصمة الأمويين، وقريباً من إيران أو فارس كما عرفت في ذلك الوقت، وقد استخدم العباسيون الفرس في توطيد دعائم الخلافة العباسية كما استخدمهم أيضاً العباسيون في تقلد المناصب السياسية والوظائف الكبرى، ونتج عن ذلك امتزاج ثقافي واسع المدى بين الثقافة العربية والثقافات الفارسية، ونشأ عن هذا التزاوج الحضاري نتاج مزدهر ومتنوع حضارياً وفنياً حتى أن العصر العباسي في ذلك الحين كان يطلق عليه (العصر الزاهر) حيث ازدهرت فيه ملامح الحضارة الإسلامية وتجلت في عمارة المساجد والقصور كما ازدهرت فيها التصميمات المعمارية (المصاحبة للعمارة) وتبلورت واتخذت طابعاً مستقلاً تمثل في الحشوات الخشبية المحفورة على الخشب وفي تصميمات الخزف كما ازدهرت فنون الكتابة وتطور الخط الكوفي واتخذ طابعاً مميزاً.

وهذا الامتزاج الثقافي بين العرب والفرس يؤكد عامل التنوع والوحدة في الحضارة الإسلامية، كما أن عامل الوحدة يتحقق من خلال عقيدة التوحيد التي جمعت الفرس والعرب في وحدة فكرية واحدة داخل إطار الحضارة الإسلامية.

(21) المرجع السابق، ص262.

وفي العصر العباسي أنشئت مدينة بغداد، التي شيـدت في عهد الخليفة أبي جعفر المنصور الذي تولى الخلافة عام (136هـ/ 754م) «وقد أطلق عليها الخليفة المنصور (دار السلام) تيمناً بهذا الاسم الذي سميت به الجنة إذ يقول الله تعالى بسم الله الرحمن الرحيم ﴿وَٱللَّهُ يَدۡعُوٓاْ إِلَىٰ دَارِ ٱلسَّلَٰمِ وَيَهۡدِي مَن يَشَآءُ إِلَىٰ صِرَٰطٖ مُّسۡتَقِيمٖ﴾ [يُونس: 25] وأهم ما يلفت النظر في هذه المدينة أنها على هيئة دائرة، وهذا التصميم الدائري كان معروفاً من قبل فقد كان في اليمن مدينة مستديرة وكان في إيران مدينة مستديرة، «وقد كانت مدينة بغداد محاطة بخندق مليء بالماء الغرض منه إيجاد العقبات أمام المهاجم، وفوق الخندق كانت توجد جسور متحركة أمام أبواب المدينة، تبسط لكي يعبر عليها الداخل إلى المدينة وترفع عند عدم الحاجة إليها، وبعد الخندق كان يوجد السور الأول وبه أبراج مختلفة وبعده يوجد السور الثاني، وهو أضخم من الأول ويعد الحصن الحقيقي للمدينة، ثم يأتي بعده السور الثالث وهو أعلى من السورين وأعظم منهما سمكاً»[22].

وتبدو المدينة من خلال الوصف السابق وكأنها حصن منيع ويوجد قصر الخليفة في وسط المدينة وكان يعرف باسم قصر الذهب.

ويذكر الطبري : «أن مدخل المدينة المنحنى يعتبر ابتكاراً جديداً ظهر في العمارة الإسلامية لأول مرة، والداخل إلى المدينة لابد أن يجتاز الخندق عن طريق قنطرة موصلة إلى مدخل طويل ضيق مغطى بقبو نصف أسطواني، ولا يصل الداخل إلى الفناء المكشوف مباشرة بل عليه أن ينحرف إلى يسار المدخل، ماراً بالمدخل المنحنى، وهذا المدخل يساعد على الحد من شدة الهجوم على مداخل المدينة»[23].

ويرجح أن فكرة تحصين المدينة العباسية بغداد ربما كانت مستوحاة من تصميم أسوار مدينة بابل القديمة في العراق.

---

(22) مرزوق، محمد عبد العزيز. **قصة الفن الإسلامي**، ص86-87.

(23) الطبري. **تاريخ الرسل والملوك**، ج3، ص197.

1 - مسجد المنصور

ومن الآثار المعمارية في مدينة بغداد «مسجد المنصور» الذي شيده وسط الساحة، وقد جدد هذا المسجد أيام الخليفة «هارون الرشيد»، وهو يتكون من بناء مربع مسقوف ومحمول على أعمدة تتصل بالسقف دون تكوين عقود فيما بينها كما هو معروف الآن في عمارة المساجد، ويوجد به المحراب المصنوع من المرمر تعلوه زخارف تنتمي إلى العصر الأموي.

2 - مسجد الرقة (155هـ/ 772م)

وهو موجود في مدينة الرقة التي أنشأها المنصور عام 155هـ/ 772م على نفس تخطيط مدينة بغداد ولكنه ليس على شكل دائرة كاملة وإنما على شكل قطع ناقص في الجزء الجنوبي للدائرة الذي كان مستقيماً، أما بقية الدائرة فتمثل شكل منتظم.

ويقول الطبري عن الرقة «إن المدينة الجديدة قد بنيت على غرار مدينة بغداد من حيث طريقة البناء والأبواب الحديدية والفواصل، كما ذكر أنه كان من الممكن لفارسين ممتطين جوادهما السير جنباً إلى جنب من فوق الأسوار المزدوجة للمدينة»[24].

والمؤرخ هنا يشير إلى سمك السور الكبير الذي قد يصل إلى أكثر من خمسة أمتار، ومسجد الرقة كان مستطيل التخطيط ذا صحن مكشوف ويتكون من أربعة أروقة أكبرها رواق القبلة الذي يتكون من أحد عشر عقداً محمولة على الأعمدة ومبنية بالآجر والطوب المحروق، وللمسجد أربعة مداخل إحداها في رواق القبلة والثلاثة الأخرى في أروقة المسجد الجانبية ومادة بنائه تجمع بين الآجر المستخدم في تشييد الجدران والعقود، والطوب اللبن الذي يتكون منه سور المسجد.

ويلاحظ من امتزاج مادتي البناء في المسجد أنه أسلوب قديم عرف في

(24) المرجع السابق، ص201.

(الحيرة). أما طريقة تخطيطه فتتصل بالتقاليد المعمارية التي كانت سائدة في العراق، وكذلك تعدد مداخل المسجد الأربعة.

كما يلاحظ أن هناك تأثيرات من العصر الأموي في تخطيط رواق القبلة من ثلاث بلاطات تعلوها ثلاث جمالونات.

3 - مسجد سامراء بالعراق (234-237هـ/ 848-852م)

شيده الخليفة المتوكل في العراق وهو يحمل اسم مدينة سامراء التي شيدها الخليفة «المعتصم» ابن هارون الرشيد على الضفة اليمنى لنهر دجلة شمال مدينة بغداد، ويقال إن معنى سامراء يشير إلى كلمة (سُرّ من رأى) إشارة إلى جمال المدينة وعمرانها الذي كرّس له الخليفة المعتصم المعماريين ومهندسي الري والعمارة المهرة البارعين، وقد ظلت مدينة سامراء عاصمة الخلافة العباسية لفترة طويلة امتدت إلى عهد الخليفة العباسي المعتمد.

«ومسجد سامراء يتميز بتصميمه المتسع الكبير إذ إن مساحته تقدر بحوالى 38,000 متر مربع، ولم يبق من المسجد الآن إلا الحائط الخارجي المبنى من الطوب الأحمر والمئذنة الحلزونية خارج نطاق السور على بعد 25 متراً»[25].

وتصميم المسجد على شكل مستطيل ذي صحن مكشوف تتوسطه نافورة ومحاط بأربعة أروقة مسقوفة أكبرها رواق القبلة الذي يضم أربعة وعشرين صفاً من الدعائم التي تحمل السقف مباشرة دون أن تتوسطها عقود. ويحيط بمحراب المسجد عمودان من الرخام وعلى جانبي المحراب مدخلان كبيران ومحراب المسجد مستطيل التخطيط عرضه 2,59 متر وبارتداد في الحائط 1,75 وكانت حوائط المسجد مغطاة بالفسيفساء الزجاجية على أرضية ذهبية اللون. ويحيط بسور المسجد دعائم نصف دائرية يبلغ عددها 40 دعامة تبرز عن الجدران حوالي مترين»[26].

---

(25) سامح، كمال الدين. **العمارة في صدر الإسلام**، القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، ص105، 1987.

(26) المرجع السابق، ص108.

شكل (10): مئذنة مسجد سامراء الحلزونية بالعراق وتبلغ خمسة أدوار حلزونية أسطوانية وهي تصميم إبداعي مبتكر ومختلف عما سبق في عمارة المآذن.

ومئذنة المسجد الحلزونية الشهيرة تعتبر تصميماً إبداعياً مبتكراً ومختلفة تماماً عما سبق في عمارة المآذن الإسلامية ولم تتكرر إلا في مسجد ابن طولون بالقاهرة، ومسجد أبي دلف بالعراق، مع اختلاف مئذنة سامراء عن مئذنة ابن طولون من حيث الحجم والشكل فمئذنة سامراء الحلزونية تبلغ خمسة أدوار حلزونية أسطوانية بها ثمان فتحات متشابهة في الشكل، بينما مئذنة ابن طولون تتكون من قاعدة مكعبة الشكل يليها بناء أسطواني يحيط به سور حلزوني مدرج متصاعد لأعلى، ثم يعلو البناء الاسطواني بناء مثمن الجانب أقل حجماً مما سبقه ثم يعلوه بناء آخر مثمن الجوانب تعلوه قبة المئذنة وهناك بعض المراجع التاريخية التي تذكر تشابه المئذنتين التام ولكن لا يمكن القول بالتشابه التام ولكن يمكن القول أن مئذنة ابن طولون مستوحاة في شكل ابتكاري جديد من مئذنة سامراء الحلزونية.

والوحدة والتنوع كقيم جمالية إبداعية تتحقق في هذا المثال المعماري الفريد الطراز فالوحدة بين المئذنتين، ووظيفتهما المتمثلة في الأذان والمناداة على الصلاة.. وفي شكلهما المعماري المتميز برغم اختلاف وتنوع كل قطر ظهرت فيه كل مئذنة منهما فمئذنة سامراء في العراق، ومئذنة ابن طولون في القاهرة.

وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على وحدة الحضارة الإسلامية المتمثلة في وحدة العقيدة واللغة وتنوعها بتنوع أقطارها وأجناسها وقوميتها ولغاتها، وانعكاس ذلك على أنواع الفنون الإسلامية كافة.

وانعكاس التنوع في العناصر الفنية الإسلامية سواء المعمارية أو المستخدمة في الاستعمال اليومي يدل على العقلية المسلمة التي تتميز بالطلاقة الإبداعية التي تجعل العناصر تتنوع من خلال الوحدة.

عمارة القصور في العصر العباسي

ازدهرت عمارة القصور في العصر العباسي ازدهاراً كبيراً وذلك عكس العصر الأموي الذي كان الخلفاء فيها مهتمين بتوطيد أركان الدعوة الإسلامية في مشارق الأرض ومغاربها أما في العصر العباسي فقد حدث شيء من الاستقرار الديني والسياسي والاجتماعي، فأنشأ العباسيون قصوراً كثيرة في

المدن الجديدة التي شيدوها في بغداد والرقة وسامراء والجعفرية. مثل قصر الأخيضر، وقصر الجوسق الخاقاني، والقصر الذهبي، وقصر العروس، وقصر المختار، وقصر العاشق.. نذكر منها على سبيل المثال:

قصر الأخيضر

وقد شُيد في صحراء وادي عبيد جنوب بغداد على مساحة مستطيلة وهو من القصور التي كتب عنها ووصفها الكثيرون من العلماء لما يمثله هذا الأثر من نموذج إبداعي معماري يعبر أصدق تعبير عن عبقرية المعماري المسلم في العصر العباسي[27]، وهو القصر الوحيد الذي لم يتهدم ولم يكن أطلالاً عند اكتشافه مثل القصور الأخرى، كما أنه كان محصناً تحصيناً منيعاً من خلال مداخله الأربعة الحديدية المتحركة من أسفل لأعلى والتي لابد أن يمر الداخل من خلالها إلى ممرات مسقوفة كالقبو تفضي كل منها إلى ساحة مربعة تعلوها قبة على جانبيها ممر طويل مقبى يفضي إلى داخل البهو الداخلي الذي يفضي بدوره إلى مساحة مربعة مقبية أيضاً تفتح من الجانبين على ممر طويل مقبى يلتف حول صحن القصر الداخلي والغرف المحيطة به. ويحيط بالساحة الداخلية أو الفناء الداخلي للقصر عقود نصف دائرية مزخرفة بالحجر في أشكال هندسية متكررة ومنتظمة.

وتطل على الفناء الداخلي الواجهة الكبيرة التي تفضي إلى أكبر بهو في القصر وهي مكونة من سبعة عقود نصف دائرية مزخرفة تتصل بمثيلاتها المحيطة بالفناء.. وتعلوها سبعة عقود نصف دائرية مفصصة محمولة على صف من الأعمدة أقصر من الصف الأول السفلي ممّا يوحي بالتدرج والارتفاع إلى أعلى، وبداخل كل عقد من عقود الصف الثاني ثلاث نوافذ مستطيلة يعلوها في أعلى البناء صف من الحنيات الزخرفية المتراصة على شكل عقود صغيرة في نهاية البناء مجموعة متراصة من الشرفات المسننة والبناء يعتبر من أجمل القصور التي شيدت في العصر العباسي.

(27) المرجع السابق، ص68.

التصميمات النباتية والهندسية في العصر العباسي

ازدهرت التصميمات في العصر العباسي وتطورت تطوراً كبيراً كما غطت أسطح العمائر والقصور، والتحف المعدنية والخزفية والخشبية وقد بدأ الاتجاه الإبداعي يتبلور ويتطور من خلال معالجة كل الخامات مثل الحجر والجص والرخام.

ولقد بلغت التصميمات النباتية والهندسية الجصية شأناً كبيراً في العصر العباسي في قصور سامراء من خلال التكسيات الجصية التي تطورت من الأسلوب البسيط إلى المعقد في ثلاث مراحل فنية:

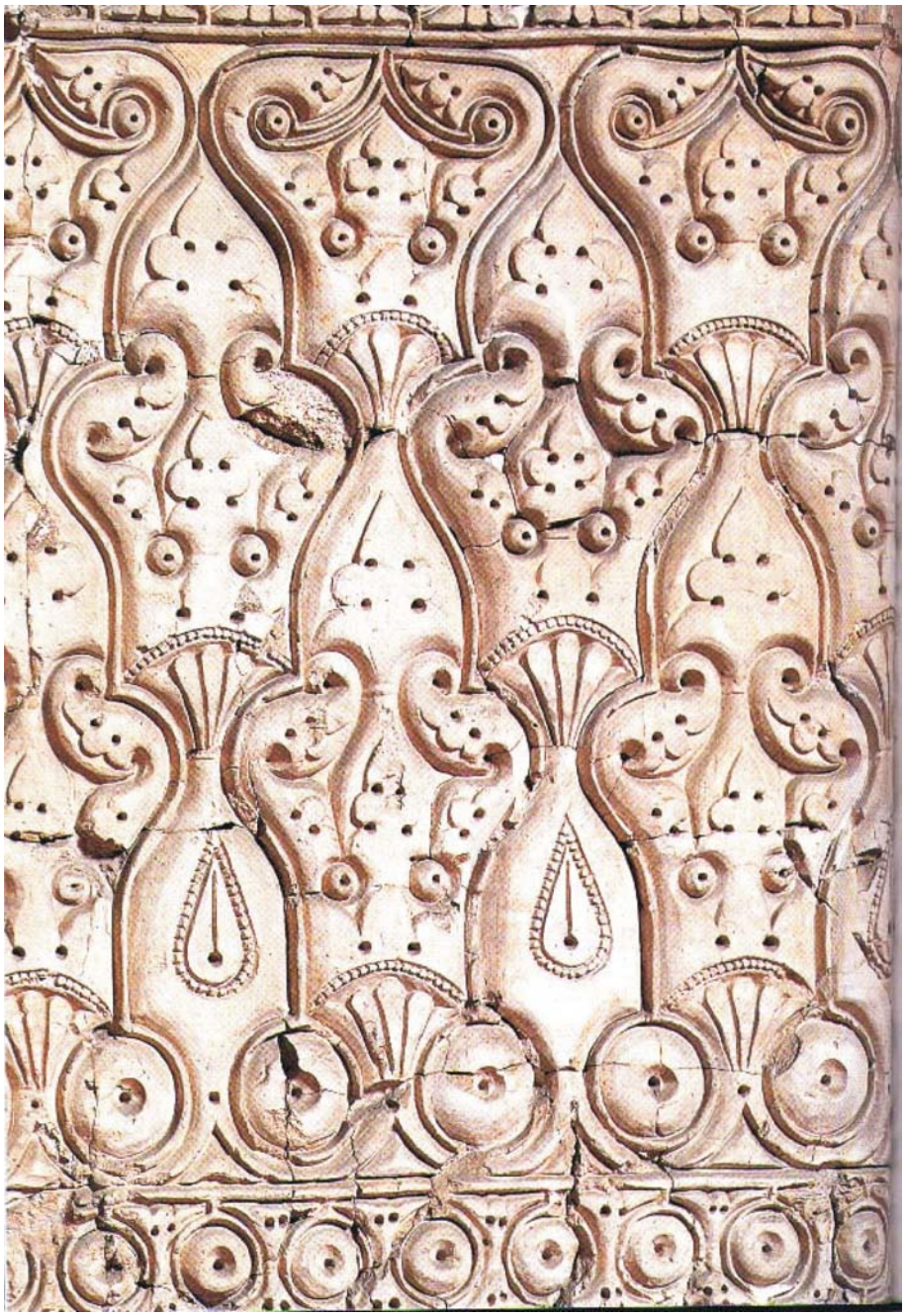
المرحلة الأولى : التى ظهرت في المباني المبكرة وتتضمن عناصر نباتية داخل إطارات هندسية كتلك التي ظهرت في العصر الأموي.

المرحلة الثانية : أكثر تجريداً وبعداً عن الطبيعة من المرحلة السابقة فتظهر بها الأشكال النباتية المحورة والمجردة.

المرحلة الثالثة : ويلاحظ فيها أن التصميمات النباتية وصلت إلى درجة أكبر من التجريد حتى ابتعدت تماماً عن العناصر الطبيعية. وتعتبر هذه التصميمات النواة الأولى لأساليب التوريق والتزهير الإسلامية في العصور التالية والتي أصبحت سمة مميزة للفن الاسلامي وانتشرت في كل البقاع الإسلامية في كل أنحاء العالم فعلى سبيل المثال انتقلت الطرز النباتية العباسية إلى مصر في عهد ابن طولون، وفي مسجده في بواطن العقود وواجهاتها في التكسيات الجصية على الحوائط.

التصميمات المنفذة بالحفر على الخشب

من أهم القطع الخشبية المحفورة تلك التي كانت ترتبط بالعمارة الإسلامية، فكانت لها وظيفة أساسية مثل الأبواب والشبابيك والمنابر وكراسي المصاحف... وكانت أساليب الحفر على الخشب هي البارز والغائر والتطعيم بالعاج وتلوين الخشب... وكانت العناصر داخل التصميم تأخذ بروزاً وتجسيماً وكان قوامها الوحدات والعناصر النباتية كأوراق العنب والرمان وورق الأكانتس.



شكل (11): التصميمات النباتيّة المجردة في بداياتها المبكرة في طراز سامراء نموذج للبدايات الأولى المبكرة للنحت البارز والغائر.

وكان الأسلوب الفني المتبع هو التماثل والتكرار للعنصر الواحد مما ينتج عنه أشكالاً لا نهائية من التكرارات المتوازية والمتكررة المتماثلة في تنوع إبداعي ووحدة لا مثيل لها، وطابع خاص متفرد عما سبق من عصور قديمة، فالفنان المسلم قد ابتكر صياغات فنية وتقنية لا تحصى ولا تعد.

الأصول التاريخية لفن صناعة الخزف في العصر العباسي

لقد ابتكر المسلمون في مجال الخزف، ابتكارات تقنية غير مسبوقة لم تظهر من قبل حتى في الصين موطن الخزف الصيني الشهير حينذاك، تفوق المسلمون في ابداعاتهم فابتكروا البريق المعدني فكان بمثابة ابتكار عظيم جداً في هذا المجال وكان بمثابة نقطة تحول كبيرة في مجال الخزف.

حيث توصل الفنانون المسلمون إلى إضافة أكسيد القصدير إلى الطلاء الزجاجي مما يكسب الإناء الخزفي بريقاً كبريق المعدن أو الذهب يتدرج من الأحمر النحاسي إلى الأصفر المخضر، وقد وجدت آثار لهذا الخزف في حفريات كثيرة في أنحاء العالم الإسلامي كمصر في حفريات الفسطاط، والعراق في سامراء، وإيران، وشمال إفريقيا والأندلس.

وقد قال بعض مؤرخي الفنون بأن سبب اهتداء الخزاف المسلم إلى البريق المعدني هو كراهية المسلم لاستخدام أواني الذهب والفضة، وقال بعضهم أن المسلمين حاولوا خفض التكاليف وعدم الإسراف، وأياً كان الهدف فإن هذه التقنية تعد اكتشافاً إسلامياً فريداً غير مسبوق في فن صناعة الخزف ولقد أجاد المسلمون في طرق الخزف وأساليبه وتصميماته عن طريق التصميمات البارزة والغائرة والمحفورة كما أجاد المسلمون في استخدام الخط العربي كمعادل تصميمي جمالي على الأواني الخزفية، وهذه الأساليب لم تكن معروفة من قبل في بلاد العالم الإسلامي فانتشرت في مراكز صناعة الخزف في كل الأنحاء في العصر العباسي حتى أن الخزف كان يصدر إلى الخارج وأصبح الخزف العباسي يضارع الخزف الصيني المصنوع في الصين ولا يقل عنه شأناً بل يزيد.

«كما عثر على توقيعات كثيرة لخزافين مثل (عمل كثير بن عبد الله) (عمل

صالح)، (عمل أبي خالد)، وقد اكتشفت في أطلال مدينة سامراء والمدائن والفسطاط أشكال خزفية، كما ترك بعض قصور أمراء العباسيين خزف بالبريق المعدني، والكثير من الخزف غير المطلي الذي تعلوه زخارف بارزة»[28].

الأصول التاريخية لفن الخط العربي في العصر العباسي

لقد استخدم المسلمون الخط العربي في الكتابة والتدوين وفي كتابة المصاحف، كما استخدموه أيضاً كعنصر جمالي غطى كل الأسطح والجدران في العمائر الدينية، كما غطى التحف والمصنوعات التي كانت تستخدم في الاستعمال اليومي، كذلك اتخذ الخط العربي لكتابة آيات القرآن الكريم للبركة والاستبشار والدعاء فنجد الخط العربي قد وصل إلى كل ما امتدت إليه يد الفنان المسلم حتى شباك القلة - وهو المساحة الصغيرة المستديرة المغمورة بالمياه داخل القلة وهي إناء من الفخار كان يستخدم لترطيب الماء والشرب منه قد حولها الفنان المسلم إلى قطع فنية بكتابات تحمل مضامين دينية وتعبيرية غاية في الإبداع الفكري والفني معاً فنجد مكتوباً عليها بالحفر والتفريغ عبارات مثل «خف تطفو» «من اتقى فاز» «أحمد الله» وتوجد نماذج لمجموعة كبيرة من شبابيك القلل موجودة بالمتحف الاسلامي بالقاهرة.

كما توجد نماذج لإبداعات خطية على الخامات والأدوات كافة لا يتسع المجال لذكرها وأكثر ما برع فيه الفنان المسلم في فن الخط العربي هو كتابة المصاحف التي اهتم بها الملوك والحكام والأفراد في العصر العباسي وفي كل العصور.

ومن الجدير بالذكر أنه ما من حضارة من الحضارات، أو أمة من الأمم قد اهتمت بالخط أو اللغة الخاصة بها كما اهتم المسلمون بالخط العربي واللغة العربية حتى وصل إلى أهم مكانة بين الفنون جميعاً وبالإضافة إلى

(28) الشال، عبد الغني النبوي. **فن الخزف**، القاهرة: مركز النشر بجامعة حلوان، بدون تاريخ، ص11.

القيمة الجمالية نجد القيمة الدينية للغة العربية والمستمدة من القرآن الكريم، والقيمة السياسية عند انتشار الإسلام في الأقاليم والبقاع التي لم تكن تتكلم العربية، كما نجد القيمة الاجتماعية عند استخدام اللغة العربية لغة رسمية في الدواوين الحكومية وجعل اللغة العربية هي اللغة الأولى في الأنحاء كافة حتى أن اللغة الفارسية والتركية كانتا تكتبا بالخط العربي.

ولقد اهتم العباسيون كما اهتم الحكام في العصور اللاحقة بالخط والخطاطين وأنزلوهم منزلاً كريماً، وقربوهم إليهم. واهتموا بكتابة المصاحف ووكلوها إلى أحسن الخطاطين وأشهرهم كما ازدهرت كتابة المخطوطات ازدهاراً كبيراً.

وبناء على الاهتمام بالخط العربي نشأ الاهتمام بفنون الكتاب في العصر العباسي والعصور اللاحقة، فازدهرت صناعة التجليد والتذهيب وزخرفة الكتب.

ويعتبر العصر العباسي بداية الاهتمام بتصميم المصاحف وإضافة التصميمات في أوائل المصحف وعناوين الصور القرآنية وعلامات الهامش بالإضافة إلى ازدهار فنون الخط العربي فقد ازدهرت صناعة التحف المعدنية وازدهرت صناعة النسيج والسجاد والصباغة كما ازدهرت صناعة الرخام وتصميمه بالحفر البارز والغائر واستخدام ألواح الرخام في عمل تشكيلات فنية على الأسطح والجدران كما استخدمت أيضاً في صناعة المحاريب.

الوحدة والتنوع من خلال انتقال الفنون في العصر العباسي إلى أنحاء العالم الإسلامي

أولاً: انتقال الفنون في العصر العباسي إلى مصر

ما لبثت الفنون العباسية أن انتقلت إلى كل أنحاء العالم الإسلامي من خلال التبادل التجاري والتبادل الثقافي بين الأقطار الإسلامية، فانتقلت إلى مصر على يد أحمد بن طولون الذي قدم إلى القاهرة مبعوثاً من قبل الخليفة العباسي المعتمد، ثم ما لبث أن استقل بحكم مصر وأنشأ ابن طولون مدينة

القطائع إلى جانب مدينة الفسطاط في عام 256هـ/ 870م وشيّد بها قصراً وميداناً للعبة الصولجان[29].

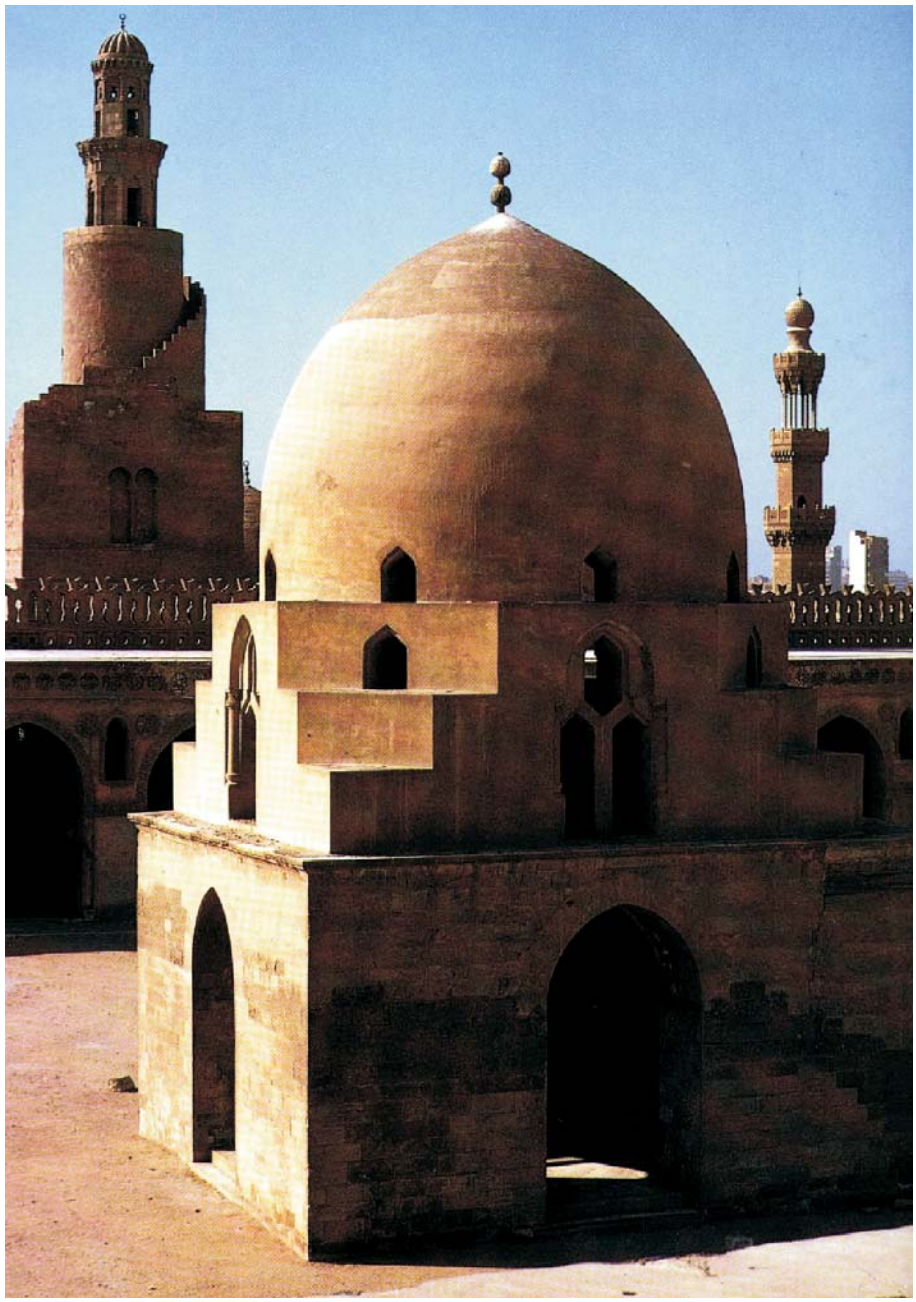
وتعدُّ مدينة القطائع هي ثالث مدينة شيدت في مصر بعد مدينة الفسطاط التي شيدها عمرو بن العاص 21هـ/ 641م، وبعد مدينة العسكر التي شيدها صالح بن علي أحد القادة العباسيين 132هـ/ 750م.

وامتد العمران في القطائع وأصبحت عاصمة حكم أحمد بن طولون وقد ذكر المقريزي حدود مدينة القطائع : «أنها كانت تمتد من قبة الهواء التي بنيت على أطلالها قلعة الجبل إلى جامع ابن طولون، ومن الرميلة الواقعة تحت قلعة الجبل إلى مسجد زين العابدين»[30] كما شيد مسجد أحمد بن طولون وهو يعتبر من أبدع النماذج المعمارية في هذا العصر.

مسجد ابن طولون بالقطائع بمصر

كان موضعه في مدينة سامراء «على جبل يشكر» وهو مكان مشهور بإجابة الدعاء وعرف بعد تمامه باسم «الجامع الجديد»[31] يعتبر مسجد أحمد بن طولون البناء الوحيد الذي مازال قائماً حتى الآن من المباني والقصور والعمائر التي شيدها ابن طولون في مدينته القطائع، ويعتبر هذا المسجد نموذجاً للوحدة والتنوع داخل إطار العمارة الإسلامية حيث يعتبر امتداداً لتأثيرات إبداعية معمارية من طراز سامراء العباسي خاصة المئذنة والتصميمات والحليات المعمارية مع تنوع إبداعي يدل على عقلية مبتكرة فلم تنقل الطرز المعمارية أو التصميمات النباتية والهندسية كما هي، بل حدث لها بلورة وتطور وابتكار وتصنيف واختيار، ونلاحظ هذه الابتكارات في شكل المئذنة الذي يختلف عن مئذنة سامراء ولكن يمكن القول إنه مستوحى منها من خلال

(29) المقريزي، تقى الدين. **المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار**، ج1، ص313، طبعة بولاق، بدون تاريخ.
(30) المرجع السابق، ص313.
(31) المرجع السابق، ص316.



شكل (12): مسجد ابن طولون بالقاهرة، نموذج معماري للوحدة والتنوع بالتبادل مع مسجد سامراء بالعراق، تحققت الوحدة بين العمائر ويا ليتها تتحقق بين أهلها.

الدرج الحلزوني، كما يظهر الابتكار أيضاً في شكل الشرافات المسننة المتميزة جداً وغير المسبوقة في العمارة من قبل، كما تتمثل وحدته مع جميع المساجد في تخطيطه العام الذي يتمثل في أروقة الصلاة الأربعة وأكبرها رواق القبلة، كما يتمثل في الصحن المكشوف والمئذنة فكل المساجد تتوحد في وجود مآذن ولكن الشكل الجمالي يتنوع.

ويذكر المقريزي أن : «أحمد بن طولون رفض استخدام أعمدة الكنائس المتهدمة في تشييد مسجده»[32].

وهذا يفسر عدم وجود أعمدة تحمل العقود ولكنها استبدلت بالدعائم المستطيلة، والأعمدة الموجودة استثناء أربعة في أركان الدعائم الأربعة ولكنها ليست لها وظيفة معمارية لحمل الثقل وإنما وظيفتها جمالية فقط.

ثانياً: إلى شمال أفريقيا

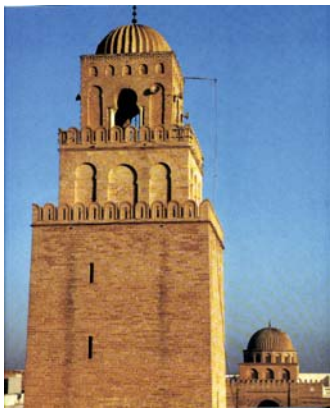
مسجد القيروان

يظهر تأثير الفنون العباسية في العالم الإسلامي في شمال أفريقيا في نموذج معماري يمثل المسجد الجامع بالقيروان أو مسجد عقبة كما يطلق عليه، فقد بناه عقبة بن نافع عندما كان والياً على المغرب فقام بتأسيس مدينة القيروان، «وفي عام (84هـ/ 703م) استقر حسان بن نعمان في مدينة القيروان وقام بإصلاح المسجد وتجميله ثم قام بشر بن صفوان بأمر من الخليفة هشام بتوسيع المسجد وذلك بإضافة حديقة كبيرة إلى الشمال من المسجد. وكانت ملكاً لبني فهر فاشتراها بشر وأضافها إلى المسجد كما أنشأ صهريجاً في صحن المسجد يعرف اليوم باسم «الماجل القديم» ثم أقام فوق البئر الموجود في الحديقة مئذنة تقع على محور الحائط الشمالي للمسجد وكان فيما بين عامي (105-109)»[33].

(32) المرجع السابق، ص316.

(33) سامح. **العمارة في صدر الإسلام**، مرجع سابق، 1987.

شكل (13): مسجد القيروان الذي بناه سيدي عقبة بن نافع في المغرب العربي.



شكل (14): مئذنة مسجد القيروان أقدم مئذنة مكعبة في التاريخ ويبلغ ارتفاعها 31 متراً.

وقد أنشئ مسجد القيروان على نظام المسجد النبوي بالمدينة المنورة المربع التخطيط ذي الصحن المكشوف، والمسجد عبارة عن شبه مستطيل يتوسطه صحن مربع مكشوف لتجديد الهواء وتلطيف الجو داخل المسجد ولاستيعاب كثرة عدد المصلين أيام الجمع والأعياد.

ويتميز الصحن باستيعابه لأكثر من أسلوب معماري فنلاحظ في العقود التي تحف بالصحن من جهة الشمال أنها محمولة على أعمدة، كما أنها متنوعة ما بين عقود مدببة وعقود على شكل حدوة الفرس، أما في جهة الجنوب والشرق والغرب نجد أن العقود محمولة على دعائم مربعة، والعقود منها ما هو محمول على أعمدة مزدوجة ومنها ما هو محمول على عمود واحد.

والمسجد من الداخل يحوي عدداً كبيراً جداً من الأعمدة تذكرنا بمسجد قرطبة الكبير الذي يتميز بغابة أعمدته التي «يلتقي الزائر فيها بالأبدية» كما يقول روجيه جارودي، ومسجد القيروان يتضمن بداخله 414 أربعمائة وأربعة عشر عموداً تحصر بينها سبعة عشر رواقاً، وأغلب الأعمدة من طرز قديمة مختلفة أعيد استخدامها بعد تهدم مبانيها الأصلية كالطراز الروماني والبيزنطي ويؤكد جورج مارسيه: «إن بعض هذه الأعمدة من العصر الإسلامي وذلك لأنها تحمل كتابة كوفية بارزة لكلمات لا إله إلا الله وأعمدة أخرى تحمل كلمات محمد رسول الله»[34].

وأكبر الأروقة على الإطلاق رواق القبلة الذي يمتد أفقياً لإستيعاب صفوف المصلين الأفقية، ويوجد المحراب الذي أعيد صنعه في عهد «زيادة الله» الحاكم الذي ينسب إلى أسرة الأغالبة والذي أعاد تشييد المسجد وتجديده مع الاحتفاظ بالمحراب القديم الذي بناه «عقبة بن نافع» فأضاف فوقه المحراب الجديد المكون من رخام أبيض مفرغ بتصميمات متنوعة كما يحوي كتابات تاريخية، وشكله الخارجي يمثل حنية نصف دائرية مفرغة تعلوها نصف قبة يحملها عمودان من الرخام البرتقالي المحمر.

(34) George Marcais. *Manual d'art Muslman* (Paris: Larousse Group, 1926), Part 1, 27-28.

المئذنـة: أقيمت في عهد الخليفة هشام بن عبد الملك عندما أمر بتوسيع المسجد عام (105هـ/ 723م)[35]. ويبلغ ارتفاعها حوالى 31متراً تمثل ثلاثة طوابق مربعة تقل كلما ارتفعنا إلى أعلى وتعلو المئذنة قبة ترتكز فوق الطابق الثالث الأعلى؛ وتتميز بشكلها وطرازها المكعب المختلف عن المآذن الأسطوانية المعتادة، كما أنها تعتبر أقدم مئذنة في تاريخ المساجد وتتميز بارتفاع شاهق وقد انتشرت المآذن المكعبة بعد ذلك في بلاد المغرب العربي وإسبانيا والعراق كطراز متنوع ومختلف عن طراز المآذن في العمارة الإسلامية.

جامع الزيتونة بتونس

ويُعَدُّ جامع تونس معاصراً لجامع القيروان وإن كانت بدايته متأخرة بعض الشيء حيث أن مدينة تونس بنيت بديلاً للعاصمة القديمة قرطاجة لتكون قاعدة بحرية مساعدة للقاعدة البرية في القيروان، وهكذا كان جامع الزيتونة من بناء منشئ المدينة «حسان بن النعمان» الذي جدد جامع القيروان في الوقت نفسه عام (84هـ/ 702م) ثم أنه كان موضع اهتمام والي إفريقيا «عبد الله بن الحباب» الذي جدده عام (114هـ/ 732م)، وحسب رواية بعض المؤرخين كان المسجد موضع تغيير تام في عهد أبي إبراهيم أحمد(*) (249هـ/ 873)»[36].

وقد تعرض المسجد لتغييرات كثيرة جداً في عهود متلاحقة ولكنه احتفظ بتصميمه المعماري الأول وهو يشغل مساحة مستطيلة أفقية أيضاً كما في مسجد القيروان، كما يتوسطه صحن مربع مكشوف تحوطه الأروقة من كل جانب وأكبرها وأوسعها وأعلاها رواق القبلة أو رواق المحراب وأمامه مربع

(35) ابن الأثير، عز الدين أبي الحسن. **الكامل في التاريخ**، القاهرة، ج8، ص45.

(*) سادس حكام أسرة الأغالبة التي حكمت في شمال أفريقيا.

(36) عبد الحميد، سعد زغلول. **العمارة والفنون في دولة الإسلام**، الإسكندرية: منشاة المعارف، د.ت. ص299.

تعلوه القبتين الموجودتين بالمسجد وهي القبة الأولى التي بنيت عام (250هـ/ 864م)، أما القبة الثانية في نهاية الرواق الأوسط الملاصق لصحن المسجد، والأعمدة التي تحمل القبتين عبارة عن أعمدة مختلفة الألوان بخلاف الأعمدة الرخامية البيضاء.

ويوجد نص تاريخي مدون على مربع أسفل القبة التي أمام المحراب «بسم الله الرحمن الرحيم أمر بعمله الإمام المستعين بالله أمير المؤمنين العباسي طلب ثواب الله وابتغاء مرضاته، على يدي مولاه عام 250هـ ﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ كُونُواْ قَوَّٰمِينَ بِٱلْقِسْطِ شُهَدَآءَ لِلَّهِ﴾ [النِّسَاء: 135] صنعه فتح»[37].

و عقود المسجد محمولة على أعمدة متنوعة الطرز ترجع إلى مباني قديمة وهي أعمدة رخامية بيضاء أما الأعمدة الموجودة بالرواق الأوسط فهي رخامية حمراء تعلوها عقود على شكل حدوة الفرس وتحوطها من الجانبين كتابات كوفية. والقبة أعلى رواق القبلة مضلعة ترتكز على جسم أسطواني به نوافذ على شكل عقود نصف دائرية. والمحراب عبارة عن حنية دائرية مجوفة ناتئة عن الحائط على شكل حدوة الفرس، ويكتنف المحراب من الجانبين عمودان من الرخام وللمسجد ثلاثة عشر باباً وهو يعتبر من المساجد الشهيرة بعد مسجد القيروان ومسجد قرطبة.

ثالثاً: إلى إيران وخراسان في عهد الدولة البويهية

وفي عهد الدولة الغزنوية في أفغانستان وفي عهد الدولة السامانية في بخارى وسمرقند. مثلما كان الطراز العباسي واسع الانتشار غرباً في أفريقيا ومصر فإنه أيضاً كان واسع الانتشار شرقاً في إيران وخراسان في عهد الدولة البويهية الحاكمة في إيران جنوب بحر قزوين وأجزاء من العراق، ورغم فرض نفوذهم السياسي على أجزاء من العراق إلا أنهم كانوا يدينون بالولاء الديني الروحي للخليفة العباسي، وقد ازدهرت الثقافة والفنون في عهد البويهيين وامتزج الفن الإسلامي العباسي بالفن الإسلامي الفارسي وظهر من خلال هذا

(37) G. Marcais. *Ibid.*, p. 73.

الامتزاج نتاج ثالث مستمد من الفنين ومختلف عنهما ومتشبع بالأساليب الفنية والمعمارية العباسية مع تأثيرات من التراث المحلي.

مسجد مدينة نايين بالقرب من مدينة يزد (4هـ/ 10م)

وقد ظهرت نماذج معمارية في عصر البويهيين تؤكد هذا المزج الإبداعي بين الطراز المحلي، ولا يزال حتى الآن في إيران مسجد مدينة نايين الذي يعتبر مثالاً معمارياً قائماً يشهد باستلهام طراز العمارة الإسلامية ذات الصحن المكشوف المحاط بالأروقة، كما يشهد باستلهام أساليب التصميم النباتية العباسية في سامراء، والطولونية في القاهرة المنفذة بالحفر البارز والغائر على الأعمدة والأسطح وبواطن العقود، كما يتميز بالكتابة الكوفية البارزة والمحفورة كشريط حول الحواف الخارجية للعقود.

كما يتميز أيضاً هذا المسجد بالثراء الزخرفي والغزارة في استخدام التصميمات النباتية في تغطية الأسطح والجدران فيلاحظ به زخارف من العناصر النباتية المحورة داخل إطارات هندسية.

الأصول التاريخية للفنون الإسلامية
في عصر الدولة السامانية
(260–389هـ/ 874–999م)

كان عصر الدولة السامانية من أهم العصور وأزهاها في إيران ثقافياً وحضارياً وفنياً حيث كان اهتمام الحكام بالعلم والفن والأدب والشعر اهتماماً كبيراً.

وكان مركز الدولة السامانية الأول مدينة بخارى ثم سمرقند ثم استطاعوا بعد ذلك بسط نفوذهم على إقليم خراسان شمال أفغانستان.

وقد ظهرت التأثيرات الفنية العباسية في أغلب الانتاج الفني في العمارة والتصميمات النباتية والهندسية المصاحبة لها، كما ظهرت في أساليب التصميمات الجصية وفي أنواع الفنون المختلفة كالخزف والنسيج في تركستان

وخراسان ونيسابور. كما ازدهر الخط الكوفي وظهر كعنصر جمالي على الأواني الخزفية.

العمارة السامانية (ضريح إسماعيل الساماني)

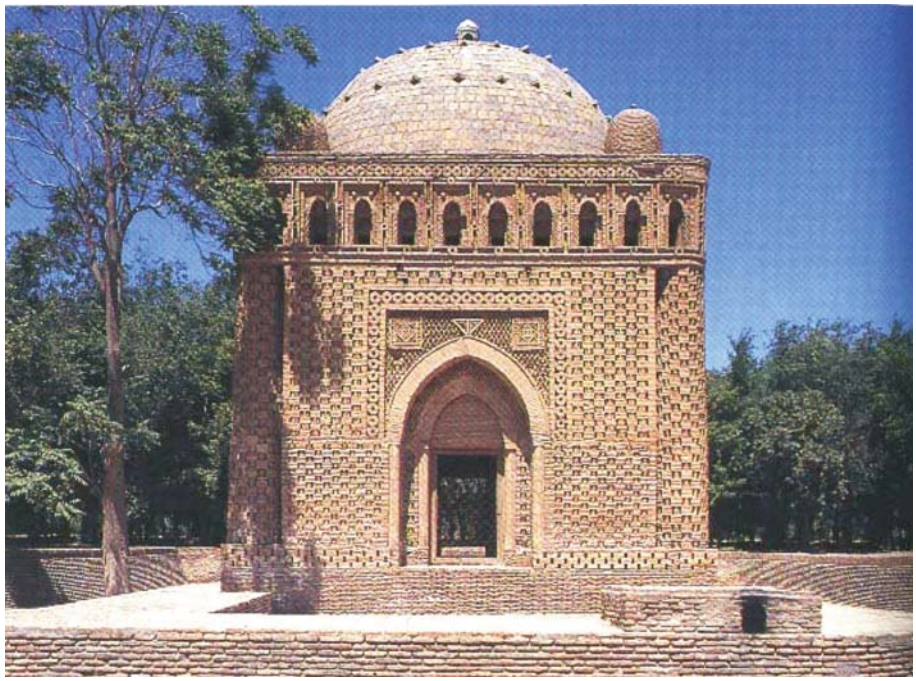
لم تتبق نماذج معمارية من عصر الدولة السامانية إلا بعض العمائر القليلة منها نموذج معماري في إقليم بخارى لا يزال قائما حتى اليوم يمكن من خلاله استنباط الطرز والأساليب المعمارية والتصميمات النباتية والهندسية حينذاك، وهو يمثل ضريح إسماعيل ابن أحمد الساماني أحد حكام الدولة السامانية، والبناء في مجمله مربع التصميم، تعلوه قبة نصف دائرية مكونة من قوالب الطوب المحروق يحيط بها أربعة قباب صغيرة في الأركان الأربعة وظيفتهن جمالية فقط وقد استخدم الطوب المحروق في تغطية جدران الضريح من الداخل والخارج في تنوع إيقاعي متوازن، وفي ترتيب فني إبداعي غير مسبوق.

ومدخل الضريح عبارة عن عقد نصف دائري يكتنفه عمودان، باطنه مزخرف بوحدات متبادلة من الطوب المحروق، بداخله عقد آخر صغير يعلو المدخل مباشرة وفي أعلى الحوائط الأربعة إفريز محيط بالبناء مقسم إلى أربعين عقداً صغيراً مفرغاً ومفتوحاً نصف دائري يكتنفه عمودان صغيران ويحيط بكل عقد إطار مستطيل وبالإضافة إلى الوظيفة الزخرفية لهذه الفتحات الصغيرة المعقودة، فإنها تُدخل الضوء إلى المكان.

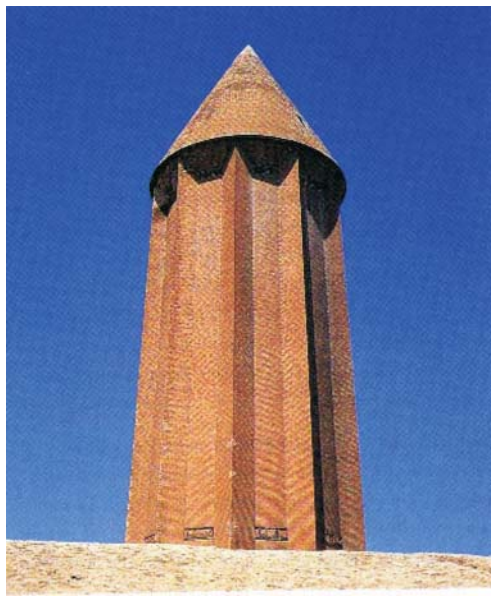
وهذه الأساليب المعمارية في استخدام الطوب المحروق في تشييد الجدران وزخرفتها – وتشييد القباب تعتبر إبداعاً مبتكراً في عهد الدولة السامانية انتقل بعد ذلك إلى بلاد آسيا الوسطي والهند كما ظهر بعد ذلك في إيران في عصور لاحقة.

ضريح جنبادي قابوس

نموذج آخر لضريح يعتبر بناؤه تصميماً معمارياً مبتكراً ظهر لأول مرة أيضاً في شمال غرب نيسابور، وهو يشبه إلى حد كبير المنارة أو المئذنة في العصور الإسلامية التالية، كما يشبه البرج ذا القمة المدببة.



شكل (15): ضريح السلطان أحمد الساماني في بخارى، نموذج لاستخدام الطوب الآجر في البناء والزخرفة.



شكل (16): ضريح جنبادي قابوس ذو القمة المدببة – جرجان يعتبر تصميماً فريداً ظهر في غرب نيسابور.

«وقد شيده حاكم إقليم جرجان 'قابوس' ليستخدم ضريحاً وشكله يوحي بأشكال المآذن خاصة ارتفاعه يبلغ 50 متراً تقريباً، جسم البناء المعماري مضلع الشكل قاعدته نجمية يبلغ قطرها 15 متراً، كما تتكون قمته من بناء مخروطي الشكل ذي قمة مدببة»[38]

وهذا البناء يعتبر من النماذج الإبداعية غير المسبوقة في العمارة الأولى في إيران في عهد الدولة السامانية.

النحت البارز والغائر في التصميمات المعمارية

يظهر من بعض النماذج الزخرفية المعمارية التي عثر عليها في نيسابور تطور الزخارف المعمارية في عصر الدولة السامانية وتأثرها بالفنون الزخرفية العباسية في سامراء والطولونية في القاهرة مما يؤكد مبدأ الوحدة والتنوع في العناصر الفنية المعمارية، وهي عبارة عن زخارف نباتية مجردة تحيط بها أشكال هندسية نجمية تحصر بينها تفريعات من الوحدات النباتية المجردة والمحولة إلى أشكال منتظمة لينة بالإضافة إلى بعض الأشكال الهندسية.

الخـــزف

أصبحت سمرقند في عهد الدولة السامانية مركزاً من مراكز صناعة الخزف المرسوم بزخارف محفورة كما اشتهرت أيضاً نيسابور بالأواني الخزفية المميزة بزخارف نباتية وحيوانية وكتابات عربية كوفية، منفذة بأسلوب الشكل والأرضية حيث تأخذ الأرضية لوناً فاتحاً كالأبيض مثلاً والتصميمات تأخذ لوناً متبايناً مع الأرضية وذلك لإظهار الشكل والأرضية.

ومن الجدير بالذكر أن الكتابات العربية استخدمت كعناصر فنية على الخزف في خراسان وسمرقند حيث تمثل أشرطة كتابية تلتف حول الطبق الخزفي بالإضافة إلى العناصر النباتية في وسط الطبق ولم يظهر في نيسابور

(38) اسماعيل، نعمت. **فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية** ، القاهرة: دار المعارف، 1982، ص93.

الخزف ذو البريق المعدني الذي اشتهر في العصر العباسي في العراق ومصر.

الأصول التاريخية للفنون الإسلامية
في عصر الدولة الغزنوية في أفغانستان والهند

كانت ولاية غزنة (أفغانستان) تحت حكم الأتراك الذين استطاعوا الاستقلال السياسي عن الدولة العباسية كما استطاعوا في عهد السلطان محمود الغزنوي بسط نفوذهم على أقليم البنجاب في الهند، وقد شجع السلطان محمود الغزنوي الثقافة والآداب والفنون في بلاطه حتى أصبح يقال أن (الفردوسي) الشاعر الفارسي أتم كتابة مخطوط «الشاهنامة» المعروفة بكتاب الملوك في عهده وتحت رعايته عام (400هـ/ 1010م)[39].

العمـــارة

بنى السلطان محمود الغزنوي مسجداً بقيت من آثاره منارة برجية لا تزال قائمة حتى الآن، كما توجد منارة برجية أيضاً تنسب للسلطان مسعود الثالث، يظهر تأثرها المعماري بضريح (قابوس) البرجي في البدن المضلع إلا أنها تتميز بالثراء الزخرفي حيث استخدم الطوب المحروق (الآجر) في تكون التصميمات التي تغطي السطح الخارجي في شكل مربعات دقيقة بارزة وغائرة كما يحوي الجزء العلوي شريطاً زخرفياً قوامه كتابات كوفية تنتهي بتصميمات نباتية وهندسية مضفرة.

الوحدة والتنوع بين العصرين الأموي والعباسي

لقد تميز العصر الأموي ببداية تكوين الطابع المتفرد في الفن الإسلامي، وبداية البحث عن شخصية الفن الإسلامي المتميزة وبلورتها في صيغ فنية متفردة ومبتكرة.

(39) المرجع السابق، ص96.

أما في العصر العباسي، فقد أصبح للفن الإسلامي طابع جمالي متفرد وسمات مميزة ومتنوعة كما أصبح له طابع عالمي، إذ انتشر في كل البقاع التي انتمت للدولة العباسية شرقا وغرباً، كما تبلور إلى طراز جمالي خاص متفرد وهو طراز سامراء الذي تميز بالتصميمات النباتية في ثلاث مراحل من مراحل التجريد الفني.

وكما أن الإسلام حضارة تستوعب كل التنوع في الثقافات واللغات والأشكال والألوان فقد مُزِج كل ذلك في صياغة موحدة.

يظهر التنوع من خلال الوحدة في انتقال الفن الإسلامي من الطراز الأموي في دمشق إلى الطراز العباسي في العراق واستلهامه للفنون السورية والفنون العراقية. وتبلوره في صياغات فنية ذات شخصية متفردة مثل التصميمات (المزهرة والمورقة) النباتية التي ظهرت في العصر الأموي ثم تطورت في طرز سامراء وتبلورت وامتدت إلى القاهرة في الطراز الطولوني ثم إلى إيران وخراسان وأفغانستان والهند وامتزجت بالفنون المحلية وتبلورت حتى أصبحت لها شخصيتها الإبداعية المميزة.

كما ظهرت عناصر معمارية وتصميمات نباتية وهندسية تنتمي إلى أواسط آسيا خاصة مع الحكام الأتراك الذين استعان بهم العباسيون في وظائف الحكم، كما ظهرت طرق وأساليب فنية وتقنية مثل طريقة الحفر البارز والغائر على الحجر والجص والخشب، وتعتبر هذه الأساليب النواة الأولى لتطور وبلورة التصميمات الإسلامية في العصور اللاحقة التي حملت قيما جمالية وأسالیباً فنية، وأبعاداً روحية أصبحت مميزة للفن الإسلامي إن لم تكن أهم ما يميزه.

والمعروف أن الطراز العباسي كان واسع الانتشار في البلدان والأقاليم والولايات الإسلامية في العراق وفي مصر في العصر الطولوني، وفي إيران في العصر البويهي وفي خراسان في عصر الدولة السامانية وفي أفغانستان في عصر الغزنويين.

مما أضفى سمات العالمية والتنوع على عناصر الفن الإسلامي المعمارية

والتصميمات النباتية والهندسية المصاحبة للعمارة أو التي تعلو أدوات الاستخدام تبعاً لتنوع الفنون المحلية في هذه الأمصار وامتزاجها بالفن الإسلامي الوافد عليها من دولة الخلافة، ورغم كل هذا التنوع المعرفي والتاريخي والحضاري إلا أن هناك وحدة شاملة تغلف هذه السمات بغلالة رقيقة وتوحدها في إطار كلي شامل، ويمكن القول إنَّ سبب هذه الوحدة وأهم عناصرها على الإطلاق هو التوحيد في الإسلام الذي جمع كل تنوع واستوعب كل اختلاف لغوي وثقافي ومكاني وزماني في وحدة واحدة، ثم تأتي اللغة العربية لغة القرآن ولغة الإسلام لتكون أحد عوامل الوحدة في الحضارة الإسلامية عامة.

الأصول التاريخية للفن الإسلامي في العصر الفاطمي (358-567هـ/969-1171م)

ينسب الفاطميون إلى الإمام (علي ابن أبي طالب) وزوجه فاطمة الزهراء بنت رسول الله ﷺ، وقد استقرت الدولة الفاطمية في المغرب العربي على أنها دولة الخلافة الإسلامية لما لها من مكانة خاصة إذ تنتمي إلى أهل بيت النبي ﷺ، وقد ساعدت قبائل البربر التي تقطن شمال إفريقيا الدولة الفاطمية في توطيد أركان الحكم في بلاد المغرب أواخر القرن الثالث الهجري التاسع الميلادي.

وانتماء الدولة الفاطمية لأهل بيت النبي ﷺ أضفى الصبغة الدينية والروحية على العصر الفاطمي عامَّة وساعد على امتداد الدولة من المغرب العربي في شمال إفريقيا إلى جزيرة صقلية، إلى الشام (سوريا ولبنان وفلسطين حالياً) إلى الحجاز واليمن ثم بعد ذلك إلى مصر والعراق.

وقد استقر أول خليفة فاطمي وهو عبيد الله المهدي في القيروان بالمغرب ثم ما لبث أن انتقل إلى الساحل الشرقي بالقرب من رباط سوسة الذي اتخذه الأغالبة قاعدة حربية عند دخول صقلية، وبنى مدينته المهدية.

ويذكر ابن الأثير: «أن المهدية كانت أول عاصمة فاطمية في المغرب بنيت كمدينة ملكية ورباط بحري فموقع المدينة الحصين كان شبه جزيرة لها شكل

كف متصل بزند، وقد أحيطت بأسوار عالية ذات أبراج قوية، واتخذ لها من جهة البر الغربي بابان عظيمان من الحديد، أشهرهما هو باب المصلى الذي ينفتح على الطريق العام»[40].

كما أصبحت «المنصورية» ثاني عاصمة في المغرب للفاطميين وفيها استقر المنصور ثاني خلفاء الفاطميين في ضاحية القيروان، ثم جاء الخليفة المعز وأشاع العمران في المنصورية فأنشأ المباني العسكرية، كما شيد بعض القصور التي أطلق عليها اسم القصور المغربية.

وعندما دخل المعز مصر وكان قائد جيشه هو جوهر الصقلي بنى مدينة القاهرة شمال مدينتي الفسطاط والقطائع، كما شيّد لها أسواراً عالية ذات بوابات ضخمة وأبراج حصينة وما لبثت القاهرة أن أصبحت عاصمة الخلافة الفاطمية، وأصبحت تضارع بغداد وقرطبة حيث ازدهرت فيها الفنون والآداب والثقافة والعلوم.

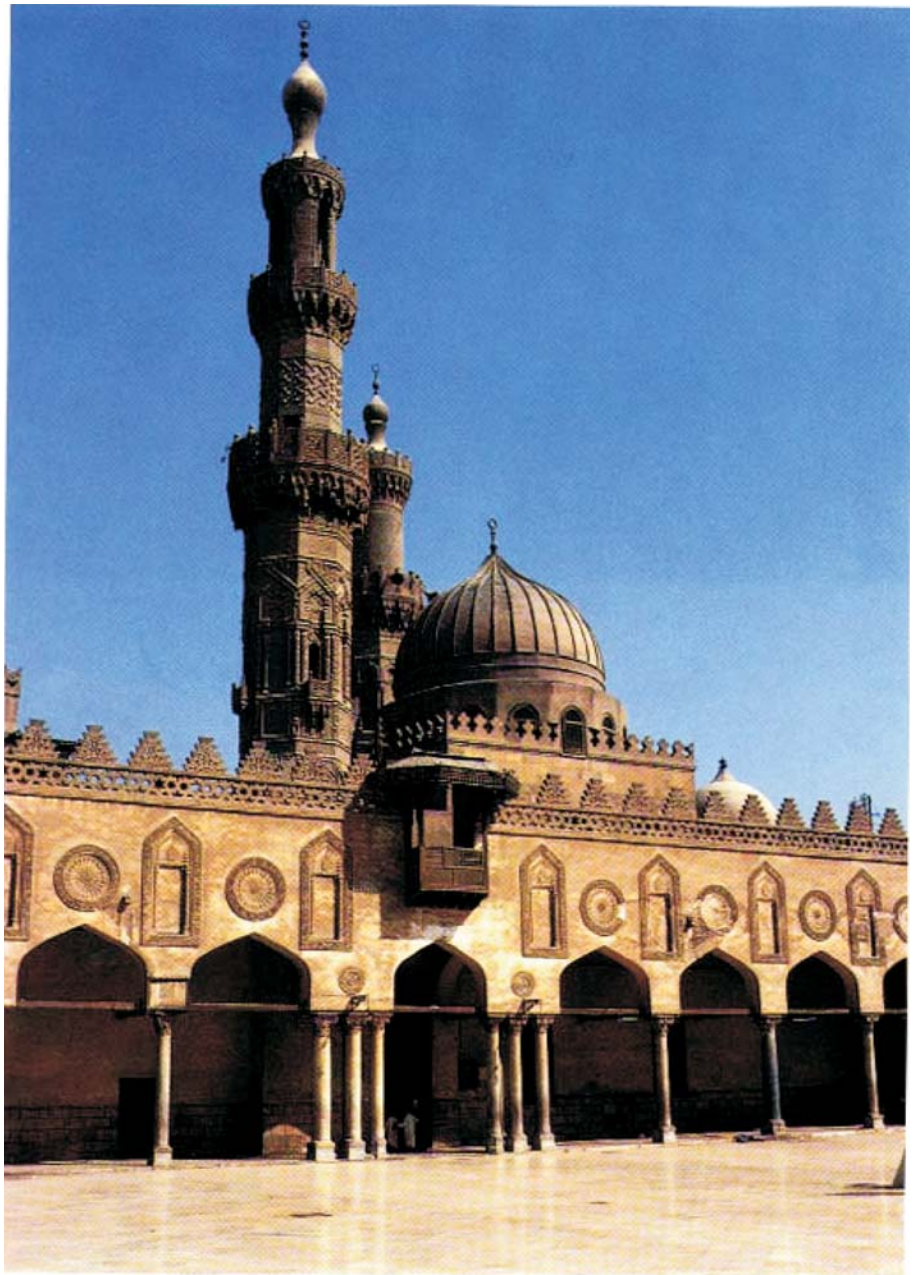
الفن الإسلامي في العصر الفاطمي

والفن الفاطمي لم يلغِ الأساليب والمعالم الفنية القائمة في العصور السابقة الأموية والعباسية بتأثيراتها المحلية والعالمية، وإنما امتزج الفن الفاطمي بها وتفاعل معها وأضاف إليها أساليب فنية وعناصر معمارية، وعناصر نباتية وهندسية وطورها وتناولها من خلال رؤى إبداعية جديدة تميز بها العصر الجديد فكانت بمثابة نتاج إبداعي فني جديد.

المسجد الأزهر (359-361هـ/ 970-972م)

هو أول مسجد شيّده القائد جوهر الصقلي وتم بناؤه في عهد الخليفة المعز لدين الله الفاطمي، وترجع تسميات الأزهر إلى اسم فاطمة الزهراء ابنة رسول الله ﷺ، وصُمِّم الجامع الأزهر على شكل مربع ذي صحن مكشوف تحيط به أربعة أروقة أكبرها وأوسعها رواق القبلة.

(40) ابن الأثير. **الكامل في التاريخ**، ج8، مرجع سابق.



شكل (17): المسجد الأزهر أكبر وأعرق جامعة إسلامية في العالم.

ويتميز صحن الجامع الأزهر بعناصر معمارية كالعقود نصف الدائرية التي تتوسطها وحدات نباتية على شكل وردات محفورة بارزة. كما تتميز عقود رواق القبلة بكتابة كوفية في تكوينات إبداعية رائعة.

مسجد الحاكم بأمر الله

بدأ إنشاء جامع الحاكم في عهد الخليفة (العزيز بالله) وتم في عهد ابنه (الحاكم بأمر الله). وهو أيضاً يتبع تخطيط المساجد الإسلامية الأولى من حيث التصميم المربع ذو الصحن المكشوف المحاط بأربعة أروقة أكبرها رواق القبلة.

ويتضح في جامع الحاكم استلهام نظم البناء المستخدمة في مسجد أحمد بن طولون من حيث استخدام الطوب المحروق كدعائم وإن كانت أقل حجماً مما استخدم في مسجد ابن طولون، كما استخدم الطوب الآجر أيضاً في تشييد المئذنتين على جانبي المدخل، استخدم في تشييد جدران المسجد أيضاً، ويشبه تصميم المسجد إلى حد كبير كذلك تصميم مسجد أحمد بن طولون مما يؤكد مبدأ الوحدة والتنوع في استخدام الأساليب المعمارية.

ومما يميز جامع الحاكم وبوابته الرئيسية بروزها عن واجهة المسجد بمقدار ستة أمتار، وهذا البروز يعتبر استلهاماً للأسلوب المعماري الذي ظهر في المغرب في عهد الفاطميين الأوائل في واجهة سور مدينة المهدية، وهو يُعدُّ أسلوباً معمارياً وإبداعياً جديداً في تصميم واجهات المساجد الأموية.

وفي الجهة المقابلة للمدخل أعلى رواق القبلة توجد ثلاث قباب اثنتان في أعلى الجانبين وواحدة في المنتصف أعلى رواق القبلة، كما توجد مئذنتان على جانبي واجهة المسجد يحدثان توازناً معمارياً كما يحدثان إيقاعاً مع بوابة المدخل البارزة، وعدم تماثل الشكل المعماري للمئذنتين يسهم في إحداث هذا الإيقاع لبروزهما عن الحائط مع بروز البوابة الرئيسية.

وإحدى هاتين المئذنتين قائمة على قاعدة مربعة تذكر بمآذن المغرب العربي خاصة مئذنة مسجد سيدي عقبة بالقيروان، ثم يعلوها بدن مثمن أقل حجماً

يمثل الطابق الثاني للمئذنة، أما المئذنة الأخرى على يسار المدخل الرئيسي فهي أسطوانية الشكل من أسفل إلى أعلى، وتنوع التصميم المعماري للمئذنتين مع المدخل البارز على الواجهة، يحدث إيقاعاً بصرياً، كما يقلل من الإحساس بالتماثل المتطابق للمئذنتين على جانبي المدخل.

مسجد الأقمر (519هـ/ 1125م)

وقد بُني في عهد الخليفة الفاطمي الآمر بأحكام الله أبو علي المنصور وتصميم المسجد يتبع منهج العمارة الدينية الإسلامية الأولي، وهو الصحن المربع المكشوف المحاط بالأروقة الأربعة ويحيط بالصحن في الأركان الأربعة قواعد مكعبة تحمل العقود المطلة على الصحن، وتعلو واجهات عقود الصحن كتابة قوامها كتابات بالخط الكوفي تعكس الإتقان والمهارة الفائقة، أما العقود داخل أروقة المسجد فإنها تقوم على أعمدة من الرخام «أما المسجد بشكل عام فهو يعتبر من أروع المساجد المعلقة إذ يصعد إليه بدرج تحته مجموعة من الدكاكين»[41].

وأهم ما يميز مسجد الأقمر ويعلّي من قيمته الجمالية التصميمات النباتية والهندسية على العمارة المنفذة بأسلوب النحت البارز والغائر والتي تميز الواجهة الرئيسية، وتدل على عبقرية المعماري المسلم ومهارة وإبداع وإتقان النحات المنفذ والفنان الذي وضع التصميم.

وواجهة المدخل بارزة في الحجر قليلاً عن حائط الواجهة، وتتميز بوجود تصميم كبير مضلع أفقياً يأخذ شكل قمة العقد تتوسطه وحدة دائرية قوامها تصميمات كتابية بالخط الكوفي تحمل اسم «محمد وعلي» بأسلوب الحفر البارز والغائر منفذة بدقة متناهية ومهارة عالية في خامة الحجر الجيري.

ويعلو المدخل مباشرة صف من الصنجات المزررة الرخامية البيضاء والسوداء منفذة بالتبادل بشكل إبداعي متوافق يؤكد مبدأ الإيقاع والاتزان كقيم

(41) عبد الجواد، توفيق أحمد. **تاريخ العمارة والفنون الإسلامية**، القاهرة، 1970، ص111.

جمالية تميز العمارة الإسلامية عامة، كما توحي بأشكال الحصون الفاطمية الأولى في المغرب كما تذكر أيضاً بأشكال بوابات القاهرة الفاطمية كبوابة الفتوح وبوابة النصر وبوابة زويلة.

مما يؤكد تبلور نمط إبداعي معماري متفرد ومتنوع في نفس الوقت.

ومما يؤكد مبدأ الوحدة والتنوع أيضاً التصميمات النباتية الموجودة بأعلى بعض العقود الداخلية المدببة والتي تؤكد تبلور أسلوب فني فاطمي خاص، كما توجد أيضاً تصميمات نباتية مجردة مستوحاة من الطراز الطولوني موجودة على الجدار أسفل السقف مما يؤكد انتقال الطرز الفنية بسلاسة وتوافق وتطويعها لاستخدامها في عصور لاحقة وعلى خامات مختلفة ومتنوعة.

كما تظهر تصميمات المقرنصات كأحد الأساليب الفنية المعمارية على جانبي المدخل محاطة بإطار مكون من شريط من التصميمات مما يجعلها تحدث إيقاعاً متناغماً ويعلوها تجويفان على شكل حنية إشعاعية يكتنفها عمودان صغيران يكون من شأنهما إحداث إيقاع متناغم مع الشكل الزخرفي في قمة العقد.

وعلي جانب المدخل يوجد عقد نصف دائري يشبه إلى حد كبير عقد المدخل الرئيسي بتصميماته مما يؤكد مبدأ الترديد الجمالي لإحداث إيقاعات متنوعة في الواجهة.

مسجد الصالح طلائع (555هـ/ 1160م)

وقد أنشئ في ميدان باب زويلة وهو يُعدُّ نموذجاً للتصميم الفني الذي تجلي في واجهة مسجد الأقمر، كما نجد فيه تبلوراً لأسلوب الكتابة المنفذة بالحفر في شكل أشرطة والتي تبدو مستلهمة من أشرطة الكتابة الموجودة في مسجد أحمد بن طولون.

«ومسجد الصالح طلائع من نوع المساجد المعلقة التي يصعد إليها بدرج وتشغل أرضيتها الدكاكين والمحلات التجارية وهذا الطراز من المساجد

يتصف بصغر الحجم والبساطة المعمارية مع الفن في الزخرفة»[42].

الأصول التاريخية للنحت البارز والغائر في العصر الفاطمي

تطورت أساليب النحت البارز والغائر في العصر الفاطمي تطوراً كبيراً، كما ازدهرت وتنوعت إبداعياً من خلال العناصر الأساسية النباتية والهندسية والكتابية، وأصبحت التصميمات تمثل عنصراً أساسياً في العمارة كما أصبحت تتميز بالثراء الفني، وغطت جميع الأسطح والجدران من واجهات المساجد والشبابيك في الحوائط والمحاريب في أروقة القبلة التي بلغت شأناً إبداعياً كبيراً في التصميمات الجصية أم الرخامية أم الفسيفسائية التي تنم عن أصالة وابتكار في مجال التصميمات النباتية والهندسية والكتابية.

كذلك ازدهر أسلوب النحت على الخشب من خلال الحفر البارز والغائر أو من خلال التجميع لقطع الخشب الصغير لتكون في النهاية قطعاً فنية كاملة. كما كان يتم التجميع أيضاً من خلال خرط قطع صغيرة جداً لوحدات زخرفية يقوم الصانع بتجميعها إلى جانب بعضها بعضاً فينتج عنها في النهاية تكوينات مفرغة تستخدم في صنع الأبواب وتغطية الشبابيك فيما كان يعرف باسم «المشربية» والتي تعتبر من أهم انجازات الفنان المسلم وإبداعاته فهذا النوع من فنون الخشب المخروط لم يكن معروفاً من قبل في أيَّة حضارة من الحضارات.

«وفي أواخر العصر الفاطمي تم ابتكار أسلوب جديد في الزخرفة الخشبية، هو أسلوب التجميع الذي يعني تكوينات زخرفية من قطع الخشب المخروط في لوحات هندسية تعرف بالحشوات ولقد بدأت هذه الحشوات بقطع كبيرة الحجم تطورت فدقت وصغرت إلى أقل من سنتيمتر»[43].

وتطورت تلك الحشوات وأصبحت تكون الأشكال النجمية السداسية والثمانية ومضاعفاتهما والتي أصبحت أهم السمات المميزة للتصميمات

(42) لمعي، صالح. **التراث المعماري الإسلامي في مصر**، بيروت، 1975، ص65.
(43) عبد الجواد. **تاريخ العمارة والفنون الإسلامية**، مرجع سابق، ص242.

الإسلامية، فانتشرت في النحت على الحجر في الحوائط والواجهات المعمارية، كما انتشرت في الحفر على خشب المنابر وكراسي المصاحف وكراسي المقرئين وأبواب المساجد الخشبية ومن أهم الأمثلة المنفذة بأسلوب التصميمات النجمية الهندسية التي تتخللها التصميمات النباتية اللينة في امتزاج بديع بين الهندسي الحاد النباتي اللين كما غطت سطح المحراب (الحنية المحدبة في باطن المحراب) بتصميمات نباتية مكونة من تفريعات متداخلة ومعقدة فنياً منفذة في دقة متناهية وثراء فني غزير. بعضها منفذ بأسلوب الحفر الغائر العميق والآخر بأسلوب الحفر الأقل عمقاً، كما تغطي جوانب المحراب أيضاً والجزء الخلفي منه بأشكال مستطيلة قوامها أوراق نباتية مجردة.

الأصول التاريخية للخزف الفاطمي

جمع الخزف الفاطمي بين كل أساليب التصميمات التقنية والفنية التي ظهرت في العصر الفاطمي ونفذت على الخشب والجص والحجر... كما جمعت صناعة الخزف بين التقنيات الصناعية لفن الخزف الذي ظهر ونشط في العصر العباسي السابق ثم ازدهر وتطور في العصر الفاطمي (كتقنية البريق المعدني إحدى ابتكارات الخزاف المسلم أو كتقنية الخزف المزجج باستخدام الجليزات أو الأكاسيد) وتعتبر الفسطاط أحد المراكز المهمّة الشهيرة بصناعة الخزف الفاطمي، هذا بالإضافة إلى الفخار الذي كان يستخدم في الأدوات المنزلية مثل أدوات الطهي الفخارية وأباريق شرب الماء (القلل) والمسارج (مصابيح الزيت).

وقد قال الرحالة ناصر خسرو عن الخزف الفاطمي إنه: «يوجد بمصر خزف رقيق له شفافية يمكن رؤية اليد التي تحمل الشكل من الخلف، وذلك لرقة الإناء وحذق الإخراج كما عثر على كثير من توقيعات الخزافين مثل 'سعد ومسلم' كما انتشر الخزف ذو البريق المعدني»[44]

(44) الشال. **فن الخزف**، مرجع سابق، ص 12-13.

الأصول التاريخية للفنون الإسلامية في العصر السلجوقي (447–552هـ/1055–1157م)

السلاجقة قبائل تركية استقرت في آسيا الوسطى واعتنقت الإسلام وكونت إمبراطورية مترامية الأطراف من إيران إلى أفغانستان إلى خراسان إلى تركيا إلى الشام إلى العراق وقد استقروا في بغداد وحمل طغرل بك زعيمهم حينذاك لقب «السلطان» من قبل الخليفة ودانوا بالولاء الروحي للخليفة العباسي.

ويذكر تيتوس بيركهارد : «إن السلاجقة من جنس الترك أي من بدو أواسط آسيا رعاة الخيل المحاربين، ورغم أنهم جلبوا معهم إلى بلاد الخلافة كثيراً من عاداتهم وتقاليدهم الفنية البدوية فإنهم أظهروا ميلاً غريزياً إلى الفنون الحضارية، ربما بفضل عقليتهم التوفيقية أو الكلية»[45]

أولاً: الطراز السلجوقي في إيران

العمـارة

اهتم السلاجقة بالفنون الموجودة في البلاد التي دخلوها وطوروها واستحدثوا طرزاً فنية وأساليب ابتكارية جديدة في أكثر ألوان الفنون، وصارت العمارة في عهد السلاجقة أكبر وأوسع وأكثر ارتفاعاً وأضخم مساحة، كما اهتموا بالواجهات المعمارية اهتماماً كبيراً، وبالعناصر المعمارية الأساسية في العمارة الإسلامية كالقبة والمئذنة بطرق ابتكارية، كما ظهر في تصميم العمارة عنصر الإيوان ذي القباب.

مسجد الجمعة

وقد شهد في مدينة أصفهان في إيران وهو يمثل طراز المسجد ذي الصحن المكشوف وفق الطراز المعماري العربي إلا أن التجديد الابتكاري يتمثل في

(45) Titus Burckhardt, *Art of Islam: Language and Meaning*. Trans. Peter Hobson (London: Islamic Festival Trust Ltd, 1976), 45.

الإيوان المقبب المرتفع الذي يعلو دعائم الواجهة لأضلاع الصحن المكشوف، والذي يعتبر إيوان القبلة أكبرها. هذا الطراز ذو الأواوين المقببة أصبح الطراز المميز لعمارة المساجد في العصر السلجوقي وهذا من شأنه أن يوحي بالجلال والفخامة.

الأصول التاريخية للنحت البارز والغائر في العصر السلجوقي

اهتم السلاجقة بالنحت المعماري المجسم المتمثل في القباب والمآذن على نطاق واسع مما يوحي بالجلال والفخامة والسمو في عمائرهم كما استخدموا أيضاً النحت المسطح البارز والغائر على الأسطح والجدران في العمارة على كل الخامات كالحجر والجص الذي استخدم بتوسع كبير في تغطية جدران المساجد وبواطن العقود والمحاريب الجصية ذات التصميمات البارزة والغائرة المحفورة التي تتميز بغزارة وثراء ابتكاري فني، وتطور وتجديد إبداعي.

عمارة الأضرحة في العصر السلجوقي

اهتم السلاجقة بتشييد الأضرحة مثلما فعل الفاطميون تماماً رغم أن الفاطميين كانوا شيعة والسلاجقة من السنة فقد استغل السلاجقة الشكل المعماري للأضرحة التي كانت موجودة من قبل في إيران سواء أكانت برجية أو مقبية أو مضلعة الجوانب.

وقد استخدمت القباب في أعلى الأضرحة للدلالة على وجود أحد الأولياء الصالحين في هذا المكان خاصة بعد انتشار التصوف ثم ما لبثت الأضرحة المقببة أن أصبحت تميز مقابر رجال الدين والسلاطين.

وربما تكون الأضرحة البرجية ذات القمة المدببة أسهمت في التطور الإبداعي المعماري لشكل المئذنة التي تطورت فيما بعد في العالم الإسلامي أجمع.

ومثلما كان الاهتمام بالنحت البارز والغائر على الأسطح والجدران الداخلية كان الاهتمام به أيضاً على الأسطح والجدران الخارجية والمداخل والبوابات التي تميزت بالفخامة والضخامة والارتفاع الكبير.

وقد تطورت عناصر النحت البارز والغائر في العصر السلجوقي من التصميمات النباتية المورقة والمزهرة، والتصميمات الهندسية المكونة من خلال الطوب الآجر (الطين المحروق) في نظم هندسية وتكوينات فنية، كما استخدم الخط الكوفي المزهر والمورق في علاقات متناغمة ومتداخلة، وقد تطورت عناصر النحت البارز والغائر حتى وصلت إلى درجة عالية جداً من الجودة والإتقان، والمهارة الإبداعية التي تجلت في التكوينات الفنية.

وهناك خامة أخرى من الخامات استخدمت كوسيط للأساليب الزخرفية التي ازدهرت في العصر السلجوقي وهي البلاطات الخزفية التي اشتهرت إيران بإنتاجها، فقد استخدمت في تغشية الجدران من خلال التداخل الفني بين شكل البلاطات الخزفية والتكوين في التصميم المعماري في تنوع إيقاعي وتوافق إبداعي.

ومثلما ازدهر النحت البارز والغائر على كل المصنوعات والخامات فتحولت إلى أعمال فنية تحمل قيماً جمالية ازدهر أيضاً على الخشب والمعدن والجص والحجر والخزف.

الأصول التاريخية للفنون الإسلامية في العصر السلجوقي في تركيا

فرض السلاجقة نفوذهم في آسيا الصغرى (الأناضول) واستطاعوا التغلب على الدولة البيزنطية وامتدت سلطة السلاجقة على جزء كبير من المدن التركية وأصبحت العاصمة قونية وازدهرت فيها الفنون ازدهاراً كبيراً.

العمارة السلجوقية في تركيا

ارتبطت العمارة السلجوقية في تركيا بالعمارة السلجوقية في إيران واستحدث منها أكثر الأساليب الفنية والمعمارية كالضخامة في البنيان والاتساع والواجهات الكبيرة العالية والقباب، كما ارتبطت أيضاً بالأساليب الفنية المحلية الموجودة في تركيا.

إلا أن الاختلاف المعماري يتمثل في عدم تصميم المسجد ذي الصحن المكشوف التقليدي، إذ أصبح المسجد مغطى ومسقوفاً ذا أروقة متعددة وبهو

للصلاة تعلوه القباب وخير مثال لذلك «مسجد أولو جامع» ومعناها «الجامع الكبير» الذي تعلو رواق القبلة به قبة مدببة الشكل.

ومن أهم أمثلة العمارة السلجوقية في تركيا جامع «علاء الدين» الذي يمثل طراز المساجد المسقوفة ذات القباب، والذي يمثل إيوان القبلة فيه مساحة صغيرة تعلوها القبة وأمامه تمتد أروقة موازية لرواق القبلة، وقد أضيف إلى هذا الجامع صحن في تجديدات لاحقة ولكنه غير متصل بأروقة المسجد، فهو منفصل عنها في شكل مساحة متسعة أمام المسجد.

الأصول التاريخية للنحت البارز والغائر في العصر السلجوقي في تركيا

ازدهرت أساليب النحت البارز والغائر وتنوعت عناصره في العصر السلجوقي في تركيا، وغطت التصميمات المنحوتة العمائر من الداخل والخارج، كما غطت أسطح البوابات والمداخل في جميع أنواع العمائر المساجد والمدارس والأضرحة.

وقد استخدمت أكثر أنواع التصميمات على العمارة من تصميمات هندسيات وأشرطة كتابية وتصميمات نباتية وأعمدة ووحدات المقرنصات كل هذا بأسلوب النحت البارز والغائر والحفر في الحجر والجص.

وتوجد أمثلة هذا النحت البارز والغائر في بوابة مدرسة «قرة طاي» في قونية، وبوابة مدرسة «أنجة منارلي» في قونية أيضاً حيث تحمل الواجهات كثيراً من القيم الجمالية المعمارية الفنية في تكوينات وتصميمات تتميز بالوحدة والتنوع والإيقاع والإتزان.

النحت البارز والغائر على الخشب

وكذلك الدقة والإتقان والمهارة والقيم الجمالية المتمثلة في النحت البارز والغائر على الواجهات الجدران المعمارية، ممثلة في نحت الخشب والمعدن والخزف وغيرها من الخامات وخير دليل على ذلك الأبواب الخشبية والمنابر وكراسي المصاحف المحفورة بالتصميمات الهندسية في وحدات تمثل أرضيتها التصميمات النباتية في مزج بديع بين التصميمات النباتية اللينة والهندسية

الحادة فينتج قيماً كالشكل والأرضية والوحدة والتنوع.

الأصول التاريخية للفن الإسلامي في العصر الأيوبي

ينسب العصر الأيوبي إلى مؤسس الدولة الأيوبية صلاح الدين يوسف الأيوبي، الكرديّ الأصل وقد كوَّن جيشاً كبيراً قوياً من عدة قوميات فكان جيشه يضم العرب والأتراك والأكراد وهنا يتجلى عامل الوحدة ليست وحدة قومية أو عنصرية بل وحدة الهدف الأسمى وهو إعلاء كلمة الله والانتصار على الصليبيين، وبفضل انتصارات صلاح الدين الأيوبي على الصليبيين تقلد المناصب الوزارية الكبرى واتسع صيته في العالم الإسلامي، وبعد موت آخر خليفة فاطمي استقل بحكم مصر وأصبح السلطان صلاح الدين الأيوبي ثم ضم دمشق وحلب، وبعد ذلك أصبحت سوريا والعراق وفلسطين وطرابلس تحت حكم الدولة الأيوبية.

«وأصبحت القاهرة في العصر الأيوبي المركز الرئيسي في مصر من الناحية الاقتصادية والفنية وامتدت المباني في القاهرة حتى اتصلت بالفسطاط وزخرت بالمباني العالية التي ارتفعت إلى أربعة طوابق»[46].

وقد حكم الأيوبيون مصر مدة ثمانين عاماً فقط ازدهرت فيها الفنون رغم قلة الأبنية المعمارية.

العمارة في العصر الأيوبي

اقتصرت العمارة في العصر الأيوبي على القلاع والحصون والمدارس والأضرحة. ويرجع الاهتمام بالقلاع والحصون والأسوار إلى ما تميز به العصر الأيوبي من حروب وانتصارات وإعداد الجيش والعتاد.

قلعة الجبل

وقد قام صلاح الدين بتحصين البلاد فأنشأ في مصر سوراً يلتف حول

(46) العريني، الباز. **مصر في عهد الأيوبيين**، طبعة بيروت، 1971، ص262.

المدن القديمة الفسطاط والعسكر والقطائع كما بدأ في تشييد قلعة الجبل داخل إطار هذا السور لمزيد من التحصين العسكري ولم يكمل إنشاءها بل أتمها خلفاؤه كما أضافوا إليها كثيراً من العناصر المعمارية في أزمنة لاحقة.

«وقلعة الجبل مكونة من مساحتين مستقلتين الشمالية مستطيلة الشكل ولها أبراج بارزة أما الجنوبية فتمتد من الشمال إلى الجنوب بعد أن تكون زاوية قائمة مع المساحة الشمالية وقلعة الجبل بالقاهرة ليس لها سور كامل يضمها بأبراجه واستحكاماته البارزة، وذلك لأنها تتألف من المساحة الشمالية وهي الحصن نفسه»[47].

قلعة حلب

أما قلعة حلب فهي تضم على جانبي المدخل برجين صرحيين كما تضم حمامات ومسجداً، كما يوجد داخل القلعة قصر الأعمدة الذي شيده صلاح الدين الأيوبي وابنه، وقلعة الجبل في مصر وقلعة حلب في سوريا تتميزان بتحصينات دفاعية قوية جداً حيث يمكن رؤية البلاد بأكملها من أعلى هذه القلاع التي تميزت بتصميمات معمارية فريدة لتوفير هدف التحصين والمراقبة، كما أن استخدام الحجر في التشييد قد أضفى كثيراً من التحصين والصلابة والرصانة والشدة وقوة التحمل على البناء، علاوة على مداخلها المحصنة وأبراجها والسور العال الذي يلتف حولها، والخندق المتسع بأسفلها الذي يبلغ عرضه 126 متر.

وقد أدخلت تعديلات وإضافات على قلعة حلب التي شيدت عام 607هـ-1210م في عصر الأتابكة، وكانت أول إضافات في عهد أول سلطان أيوبي لمدينة حلب وهو الظاهر غياث الدين غازي (582-613هـ/ 1186-1216م)»[48].

كما نفذت بالقلعة تجديدات وإصلاحات في عهد السلطان قلاوون وعهد السلطان قنصوه الغوري.

---

(47) عبد الحميد. **العمارة والفنون في دولة الإسلام**، مرجع سابق، ص312.

(48) Grube Ernst J., *The World of Islam* (London: P. Hamlyn, 1966), 99.

ومن أهم الأمثلة المعمارية في العصر الأيوبي:

1 - مسجد الإمام الشافعي

حيث يمثل تصميمه على شكل مربع ترتفع حوائطه المغطاة بألواح الرخام لتعلوها قبة مستديرة تتصل بجدران الحوائط المربعة عن طريق دائرة مغطاة من الداخل بثلاثة صفوف من المقرنصات.

ويتميز الجزء العلوي الذي يحمل القبة بتصميمات منفذة على شكل محاريب صغيرة تنتهي بعقود مدببة وبواطنها تتميز بزخارف جصية دقيقة.

2 - المدارس

اهتم صلاح الدين الأيوبي بإنشاء المدارس لدراسة المذاهب الأربعة، وكان المذهب الشافعي من أكثر المذاهب اهتماماً به، وكان الهدف من ذلك نشر المذهب السني ومن هذه المدارس:

- المدرسة الناصرية.
- المدرسة الصلاحية.
- المدرسة السيوفية وكان يدرس بها مذهب الإمام أبي حنيفة.
- مدرسة الملك الصالح نجم الدين أيوب «وتتكون من جزئين رئيسيين يفصلهما ممر وتعلو المدخل مئذنة، كما أن كل جزء يتكون من إيوانين متقابلين بينهما فناء وملحق بالمدرسة ضريح بجوار الإيوان الغربي، وتعلوه قبة من الطوب وحوائط الضريح من الحجر وحديقة تحول القبة من المربع إلى الدائرة استخدمت فيها ثلاثة صفوف من المقرنصات، كما تم تكسية جدرانه من الداخل بالرخام الملون»[49].

(49) سامح. **العمارة الإسلامية في مصر**، مرجع سابق، ص33.

الأساليب والخصائص الفنية للطراز الأيوبي

تعدُّ واجهة مدخل مدرسة الصالح نجم الدين أيوب نموذجاً معمارياً يجمع الخصائص الفنية التي تميز بها العصر الأيوبي وظهرت في كل منتجاته فهي تشمل في أعلى باب الدخول صفاً من الصنجات المزَرَّة في خط مستقيم يعلوها صف آخر من الصنجات المزرة تأخذ شكلاً منحنياً قليلا فيحدث إيقاعاً مع الصف الذي قبله يعلوه شريط كتابي ممتد بين إفريزين يلتف حول المبنى تعلوه حنية معقودة بداخلها تصميمات كتابية بارزة تعتبر بدايات ظهور خط النسخ في العصر الأيوبي، كما يحيط بها حنايا معقودة بتصميمات محارية بأحجام وأشكال متنوعة على جانبيها المقرنصات المنتظمة في صفوف فوق بعضها داخل إطار هندسي مستطيل.

وواجهة المدخل في مجملها تمثل قمة الدقة والمهارة والتمكن من النحت البارز والغائر على الحجر.

الأصول التاريخية للفن الإسلامي في العصر المملوكي

يُعدّ العصر المملوكي من أزهى العصور الإسلامية في تاريخ الفن فرغم الحروب التي خاضها المماليك ورغم الصراعات على السلطة في هذا العصر إلا أن الفن قد ازدهر وتطور وتبلورت أساليب فنية إبداعية في الفنون كافة من العمارة إلى التصميمات المعمارية المنحوتة في الحجر والجص إلى الخزف والمعدن والتصميمات المموهة بالمينا.

إلا أن العمارة تعتبر من أزهاها وأبهاها وأفخمها وأكثرها قيماً فنية، وقيماً جمالية على حد سواء.

وربما كان مردّ ذلك إلى أن العمارة الإسلامية بوجه عام تحمل مضامين فكرية ترتبط بعقيدة الإسلام فترتفع بذلك عن السياسات والصراعات المادية وبالتالي تنفصل عنها فلا يكون لها تأثير يذكر بل على العكس فبرغم تعاقب الملوك السريع في السلطة وبرغم اختلاف وجهات النظر السياسية إلا أن الملك الجديد لا يلغي أو يمحو الأعمال التي تحمل اسم ملك سابق، بل على العكس إذا كان

هذا البناء المعماري يحتاج إلى التجديد أو الترميم إو الإضافة ربما قام الملك الجديد بذلك وهذا ما حدث بالفعل في أكثر المواقع الأثرية، وربما يرجع ذلك إلى أن الهدف من ذلك أكبر بكثير من مجرد ترميم أو تجديد أثر معماري مثلا، بل يكمن الهدف في أن الملوك والرعايا جميعاً يعملون في إطار وحدة الهدف الشامل الأكبر والأوسع والأعم المتصل بالعقيدة اتصالاً وثيقاً ﴿وَأَنَّ ٱلْمَسَٰجِدَ لِلَّهِ﴾ فمن هذا المبدأ الأساسي والمحوري كان المنطلق.

وبالرغم من أن المماليك كانوا رقيقاً يباعون ويشترون ويربون ويدربون على فنون القتال، ورغم جنسياتهم المتنوعة وتنوّعهم العرقي إلا أن الولاء كان للهدف الإسلامي الأكبر حيث تتلاشى كل الفروق وكل الصراعات ويصبح الناس جميعاً وحدة واحدة رهن الإشارة وتلبية النداء للحرب كالحروب الصليبية مثلاً، ويصبح الناس جميعاً وحدة واحدة باسلة تحقق انتصارات تاريخية على المغول في عين جالوت وتكمن هنا (الوحدة) العنصر القوقازي والشركسي والتركستاني والآسيوي والتركماني تحقيقاً لهدف عقدي واحد ألا وهو إعلاء كلمة الله.

العمارة في العصر المملوكي

ازدهرت النماذج المعمارية في العصر المملوكي وكثرت ولا تزال قائمة حتى الآن تشهد بضخامة العمارة وفخامتها وجلالها كما تشهد بقوة الإيمان وتمكنه من القلوب والأرواح وحضور الجمال بسطوته وقوته الفنية وفاعليته الإبداعية وتختار أحد النماذج في العصر المملوكي على سبيل المثال وليس الحصر وهو:

1 - مسجد ومدرسة السلطان الناصر حسن بن محمد بن قلاوون

بني هذا المسجد في (757-764هـ/ 1356-1362م) غرب قلعة الجبل التي بناها صلاح الدين الأيوبي، ويمتاز مسجد السلطان حسن بمدخل ضخم جداً من حيث الارتفاع الصرحي الشاهق الذي يوحي بالرهبة والرسوخ والاتزان والذي يبلغ أكثر من سبعة وثلاثين متراً.

وداخل المسجد صمم الطراز ذو الصحن المكشوف المحاط بأربعة أروقة أكبرها رواق القبلة الذي تعلوه القبة المرتكزة على صفوف المقرنصات، كما يتميز رواق القبلة بوجود المحراب الرخامي المتميز بألوانه، ذي الحنيتين المتداخلتين والمزينتين بالصنجات المزررة ذات اللونين البرتقالي والأبيض المتبادلة الألوان والمحراب يكتنفه عمودان في كلا الجانبين ومسقطه نصف دائري وأعلي باطن المحراب مكسو بالرخام الأحمر بزخارف هندسية تمثل القطاع نصف الدائري العلوي الذي يمثل طاقية المحراب ويعلو المحراب شريط كتابي لآيات من سورة الفتح بالخط الكوفي محفورة في الجص ممتدة حول الإيوان الشرقي.

والإيوانات الأربعة المحيطة بالصحن قد صممت لتستخدم مدرسة لتدريس المذاهب الأربعة حيث أوقف عليها السلطان حسن النفقات الخاصة وكان يؤمها الشيوخ الأساتذة الذين يتولون التدريس فيها.

مدخل مسجد ومدرسة السلطان حسن

يتميز مدخل مسجد السلطان بالفخامة والضخامة والجمال والجلال والمسجد مع المدخل يُعدّ كتلة صرحية معمارية مبدعة قائمة في الفراغ المحيط. توجد علاقة جمالية متصلة بالسماء من خلال القبة والمآذن كعناصر معمارية، ومن خلال الإيمان الطاغي. الذي ملأ قلب المعماري المسلم الذي ابدعه ووضع تصميماته والذي تنطق به أحجار هذا البناء المنقوشة والمزخرفة والمحفورة.

وعند المدخل يستشعر الإنسان الرحابة والاتساع والسمو والعلو خاصة عندما ينظر إلى أعلى حيث الحنية الكبيرة المرتفعة التي تنتهي بزخارف المقرنصات المنظمة إيقاعيا بشكل شبه إشعاعي. تنقل العين وتمهد إلى الزخارف الهندسية المنقوشة على الحجر بقدرة إبداعية فائقة ونظام إيقاعي من خلال التقسيم التكويني الأصلي الذي قامت عليه الزخارف والذي يستقطب النظر من أدنى إلى أعلى في علاقة ممتدة لا تنتهي.

وعلى السطح الخارجي للمدخل يمتد شريطان زخرفيان محفوران في

شكل (18): مدخل مسجد ومدرسة السلطان حسن يتميز بالصرحية والفخامة والجلال. عندما تتأمله تشعر بطاقات روحية تغمر وجدانك، ورهبة ممتعة ناشئة عن جلال العمارة.

الحجر يمتدان على جانبي المدخل من شأنهما إحداث بؤرة مركزية على حنية المدخل من الخارج، وإحداث تحديد للمدخل من الخارج.

وإذا انتقلنا إلى الجانب الآخر من البناء في الواجهات الخارجية نجد المعماري قد قام بحل وظيفي وحل جمالي في الوقت نفسه حيث إنه لم يشأ أن يترك المساحة الخارجية للمبنى صماء خالية من النوافذ فقام بعمل النوافذ كجانب وظيفي في البناء بأشكال مستطيلة رشيقة ووضعها بالتبادل مع فجوات مستطيلة مصمتة أقل حجماً مرتبة في صفوف من أسفل البناء إلى أعلاه، من شأنها إحداث إيقاع جمالي يخفف من شدة الصرحية والصلابة للحائط أعلى السطح الخارجي لكتلة البناء، كما توحي باستمرار الارتفاع إلى أعلى.

كما تؤكد الارتفاع الشاهق للبناء من خلال تنظيمها في خطوط رأسية متكررة والمبني في مجمله يعتبر صرحاً معمارياً يحتوي على قوى روحية عميقة جداً يستشعرها أي مؤمن خاصة في صلاة الجمعة حيث يمتلىء المسجد بالمصلين داخل الأواوين الأربعة وداخل الممرات المؤدية للصحن مما يملأ النفس بإحساس جياش بجمال الإيمان والوحدة.

وهذا الإحساس نفسه تشعر به عندما تنقضي الصلاة وينتشر الناس في الأرض ويملأ الأجانب السائحون جنبات المسجد وقد اكتشفت أن هذا الإحساس لا أشعر به وحدي فقد صرح به أحد السياح الذي كان يصور جوانب المسجد بكاميرا فيديو ويقول إن هناك طاقات روحية لا يستطيع تفسيرها استولت على وجدانه منذ دلف إلى المدخل كيف لا وهو بيت من بيوت الله يحمل عبق الإيمان كما يحمل عبق التاريخ، والتحليل الجمالي للبناء يحتاج إلى مجلدات لا يتسع المجال لها.

وأخيراً تؤكد ذلك رؤية المقريزي للمسجد حيث يذكر: «. . .فلا يعرف في بلاد الإسلام معبد من معابد المسلمين يحاكي هذا الجامع قامت العمارة فيه ثلاث سنوات لا تبطل يوماً واحداً. . في هذا الجامع عجائب من البنيان منها أن طول إيوان كسري خمسة وستون ذراعاً، ويقال أنه أكبر من إيوان كسري الذي بالمدائن في العراق بخمسة أذرع، ومنها القبة العظيمة التي لم يبن بديار

مصر والشام والعراق والمغرب واليمن مثلها، ومنها المنبر الرخامي الذي لا نظير له، ومنها البوابة العظيمة، ومنها المدارس الأربع التي بدار قاعة الجامع»[50].

وعند الحديث عن العصر المملوكي وعمارته لا يتسع المجال لذكر الكم الهائل من الحضور الجمالي الممتد عبر الزمان والمكان في صياغات معمارية متصلة بأبعاد روحية بعيدة المدى تتجسد وتتشكل في صروح ملموسة مرئية تمثل مساجد ومدارس وبيمارستانات وأسبلة وخانقاوات وتكايا وأربطة... على سبيل المثال وليس الحصر مسجد ومدرسة وضريح وبيمارستان قلاوون بشارع المعز لدين الله بالقاهرة. مسجد الناصر محمد بن قلاوون. بالقلعة، جامع الظاهر بيبرس بميدان الظاهر، مسجد سلار وسنجر الجاولي فيما بين السيدة زينب والقلعة، خانقاه بيبرس الجاشنكيز بشارع الجمالية، مسجد طبنغا المارداني بالدرب الأحمر، مدرسة وخانقاه السلطان برقوق بالنحاسيين، ضريح وخانقاه برقوق وفرج بن برقوق بمقابر المماليك، خانقاه الأشرف برسباي بالقرافة الشرقية، مساجد قايتباي العديدة جداً في أنحاء القاهرة والإسكندرية، قلعة قايتباي بالإسكندرية، مسجد السلطان الغوري بشارع المعز بالغورية، وكالة الغوري التي تضم وكالة وحماماً عاماً، ومنزلاً، ومقعداً، وسبيل ماء، وكتاباً ومدرسة، وتقع في نهاية شارع الغورية عند تقاطعه مع شارع الأزهر... هذا خلاف أضرحة ومقابرهم المماليك ذات القباب المملوكية الفريدة التصاميم المتنوعة والمتوحدة في آن واحد على سبيل المثال قبة ضريح برسباي، قبة ضريح جاني بك، قبة ضريح سنقرا السعدي.

ومثلما تحقق الثراء والتدفق الإبداعي في العمارة المملوكية تحقق أيضاً في أنواع الفنون كافة:

1 - التصميمات المصاحبة للعمارة.

2 – الحفر والنحت والتطعيم على الخشب.

(50) المقريزي. **المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار**، مرجع سابق، ج2، ص316

3 - تكفيت المعادن وترصيعها وحفرها وزخرفتها.

4 - صناعة الخزف والفخار وزخرفته ورسومه وتقنياته.

5 - صناعة الزجاج المموه بالمينا.

6 - صناعة النسيج والسجاد.

7 - صناعة التجليد والتذهيب وزخرفة المخطوطات.

1 - التصميمات المصاحبة للعمارة

انتشرت انتشاراً واسعاً في عهد المماليك وأشهرها تصميمات المقرنصات المنحوتة في الحجر والتي كانت تعلو المداخل وتعلو جدران المساجد من الخارج، كما كان يستخدمها المعماري كحل جمالي للانتقال من قمة البناء المربعة إلى القبة المستديرة من الداخل بتدرج زخرفي يصل ما بين المربع والدائرة بدون إحداث فصل أو قطع بين العنصرين المعماريين.

كما تمثلت التصميمات المصاحبة للعمارة في الأشرطة الكتابية المحفورة في الجص والمضفرة مع زخارف نباتية تكون مهمتها ربط البناء في وحدة كلية واحدة حيث تمتد حول الحوائط أو النوافذ وتكون منفذة إما بالحفر البارز والغائر أو الحفر المفرغ كما هو الحال في مدرسة ومسجد سلار وسنجر الجاولي التي تعد نموذجاً للرخام المفرغ.

كما استخدمت زخارف تصميمات الرخام في تزيين المحاريب وزخرفتها من خلال عناصر (الصنجات المزررة - التصميمات النجمية - الأشرطة الرخامية الهندسية) مثل محراب السلطان حسن ومحراب جامع قنصوة الغوري - كما استخدم الرخام أيضاً في تغطية الأرضيات بتكوينات هندسية استخدمت فيها ألوان الرخام في إحداث علاقات بين الشكل والأرضية.

2 - حفر الخشب ونحته وتطعيمه

تطور حفر الخشب المملوكي ونحته وتطعيمه من خلال حشوات للأشكال النجمية الهندسية التي تطورت واتخذت أبعاداً وأشكالاً متعددة في العصر

المملوكي واشتهرت باسم الأطباق النجمية واستخدمت في زخرفة الأبواب الخشبية والمنابر وكراسي المصاحف مع وجود أشكال أخرى دقيقة من الزخارف النباتية في توليف زخرفي بديع بين الخصائص الهندسية الحادة للأطباق النجمية والخصائص الرقيقة اللينة للزخارف النباتية.

كما استخدم الفنان المملوكي تقنية جديدة في زخرفة الأسطح الخشبية وهي «التطعيم» بمعنى إدخال أجزاء صغيرة أو كبيرة أو أشرطة أو قطع هندسية... من ألوان مختلفة وخامات مختلفة من قطع العظم والعاج أو أنواع الأخشاب الأخرى الملونة بألوان مختلفة أو قطع من الأبنوس أو الأصداف مع الخشب لإحداث ذبذبة جمالية وإيقاع بصري من خلال تنوع الأشكال والألوان وسواء تم ذلك على السطح في مستوي واحد أم تم في أكثر من مستوي لإحداث بروز على السطح.

كذلك تطورت الزخارف الخشبية التي قوامها قطع صغيرة جداً من الخشب المخروط لتركب مع بعضها البعض من خلال تقنية التعاشيق لتستخدم كنوافذ مفرغة وستائر خشبية تفصل بين أماكن الحريم وخارج المنزل مثلاً وهي ما عرفت فيما بعد باسم المشربيات واستخدمت في الشبابيك.

3 - تكفيت المعادن وترصيعها وحفرها

والمقصود بالتكفيت هو إضافة عناصر معدنية زخرفية من نوع المعدن نفسه بلون مختلف (كالنحاس الأصفر والأحمر) أو من نوع آخر مختلف من المعادن كالفضة مثلاً وذلك لإيجاد علاقة زخرفية بين الشكل الزخرفي أو الكتابي والأرضية التي تمثل الإناء المعدني أو الإبريق أو الصينية، ومن شأن ذلك إحداث سيادة وبروز للشكل المطلوب كتابته أو زخرفته.

كما استخدم النحاس المفرغ بزخارف هندسية ونباتية في تغطية الأبواب في المساجد كعناصر زخرفية معدنية منفذة على الخشب في إحداث توليف للخامات المختلفة.

كذلك أبدع المماليك في صنع الأسلحة من المعدن وتكفيتها بالفضة والمعادن الأخرى كالبرونز والنحاس والحديد...

كما استخدمت أيضاً المعادن المنقوشة والمفرغة والمكفتة في صنع الثريات والمسارج التي توضع في المساجد والتي تستعمل في الاستخدام اليومي حيث ظهرت بها أشرطة كتابية بالخط النسخ منفذة بمهارة بالغة.

4 - صناعة الخزف والفخار وزخرفته ورسومه وتقنياته

اشتهرت دمشق والقاهرة ببضاعة الخزف وازدهر الخزف المرسوم بزخارف نباتية وحيوانية من صناعة دمشق خاصة تقنية البريق المعدني الذي تطور تطوراً كبيراً في دمشق، ويتشابه الخزف المملوكي في مصر مع نظيره في الشام من حيث التقنيات والرسوم حيث يتميز برسوم نباتية بألوان فاتحة يتوسطها وحدة حيوانية زخرفية على أرضية سوداء داكنة ثم يطبق فوقها الطلاء الزجاجي.

وفي مصر استخدمت الطينة الحمراء الخشنة في إنتاج أواني بنية أو حمراء مغطاه بالبطانة البيضاء تحت الطلاء الزجاجي المصفر أو المخضر ومنفذة الزخارف عليها بطريقة المحزوز والمحفور حيث يظهر من خلال الحفر الزخرفي على سطح الإناء لون جدار الإناء الأصلي.

وقد كانت تستخدم في الزخارف على الخزف الأساليب الخطية التي كانت سائدة في العصر المملوكي مثل استخدام خط النسخ في تكوينات خطية زخرفية واستخدام الزخارف النباتية والزخارف الهندسية في انتاج أشكال زخرفية في أرضية الإناء، كما استخدمت (رنوك)(*) المماليك على الأواني الخزفية مثلما كانت تستخدم على النسيج وعلى الأواني المعدنية الخاصة بأصحابها مما يدل على أن هذه الأواني الخزفية كانت تستخدم في قصور الأمراء والفرسان وموظفي القصر من المماليك.

(*) الرنك : هو شارة ترمز إلى وظيفة صاحبها من المماليك، وتوضح رتبته ومركزه الوظيفي ومكانته ويكون عبارة عن رمز داخل ختم دائري، وقد استخدمه الفنان المسلم كعنصر جمالي في إنتاج أعمال ترمز لصاحب الرنك مثال ذلك رنك رئيس الحراس ويرمز إليه بسيفين متقاطعين - رنك الساقي ويرمز اليه بكائن من الماء.

5- صناعة الزجاج المموه بالمينا

كانت صناعة الزجاج في العصر المملوكي تصنع بهدف تزويد المساجد بالقناديل للإضاءة وقد تفنن الصانع المملوكي بأمر من السلاطين والأمراء والحكام بإنتاج قناديل مصنوعة من الزجاج المموه بالمينا والمذهب والمزخرف بكتابات وزخارف نباتية، كما استخدمت الرنوك أيضاً داخل الجامات الدائرية في تزيين وزخرفة الزجاج مع إضافة زخارف كتابية وزخارف نباتية وشيئاً فشيئاً بدأت الزخارف تنتشر وتغطي أكبر مساحة من سطح الإناء الزجاجي حتى إنَّه في بعض الأحيان كانت الزخارف تغطي السطح بأكمله. وقد كانت تستخدم في العناصر الكتابية الزخرفية آيات كاملة من القرآن الكريم بخط النسخ في تكوينات زخرفية بديعة خاصة تلك القناديل التي كانت تستخدم في إضاءة المساجد.

6 - صناعة النسيج والسجاد

ازدهرت صناعة الحرير والديباج الموشى بالخيوط الذهبية والزخارف النباتية والزخارف الهندسية في تكوينات منسوجة ومطرزة، وقد كانت تستخدم بعض أسماء السلاطين مثل السلطان «الناصر» في تكوينات زخرفية مطرزة.

وقد اشتهرت دمشق بنوع من النسيج يسمى «الحرير المقصب» المنسوج والمطرز بالخيوط الذهبية أما مصر فقد اشتهرت «بالحرير في العصر المملوكي الموشى» المسمى بالديباج.

فقد ازدهر في مصر وسوريا على السواء وكان السجاد يتميز بتقسيم الأرضيات إلى مساحات زخرفية داخل أطر هندسية مقسمة لتحقيق قيماً فنية كالتمائل والمركزية والتكرار. . . وكانت تستخدم فيها تقنية السجاد المعقود وتوجد الآن نماذج من هذه السجاجيد في أكثر المتاحف في العالم الغربي والأوروبي.

7 - صناعة التذهيب والتجليد وزخرفة المخطوطات

اهتم الفنان المملوكي المسلم بإجادة صناعة التجليد والتذهيب حيث بدأت

هذه الصناعة مع بداية الاهتمام بتجليد المصاحف وزخرفة الصفحات الأولى والأخيرة من المصحف من خلال زخارف دقيقة هندسية ونباتية وأطر زخرفية على شكل شرائط تضم عناوين السور كما تطورت صناعة التجليد عن طريق الضغط على الجلد من خلال الزخارف الهندسية والنباتية لإحداث تأثير بارز للأشكال وغائر للأرضيات مما يوحي بالدقة والفخامة والإتقان.

الأصول التاريخية للفن الإسلامي في العصر العثماني (680–1134هـ/ 1281–1730م)

تنسب الدولة العثمانية إلى مؤسسها السلطان «عثمان بن طغرل» الذي ساهم في تكوين إمبراطورية تركية شاسعة تجمع بلدان العالم الإسلامي في الغرب خاصة بعد ضعف الإمبراطورية البيزنطية.

وأصبحت (بورصة وأزنك وأدرنة) تحت حكم العثمانيين وذلك عام (725–764هـ/ 1324–1362م)، ثم اتسعت الدولة العثمانية جغرافياً وسياسياً خاصة بعد فتح السلطان «محمد الفاتح» القسطنطينية عاصمة الدولة البيزنطية والتي عرفت فيما بعد باسم «استانبول» وأصبح سليم الأول سلطاناً على مصر وسوريا عام (922هـ/ 1516م)، وبعد ذلك أصبح جنوب شرق أوروبا والعراق تحت السيادة العثمانية[51].

وأصبحت الدولة العثمانية دولة الخلافة الإسلامية في العالم الإسلامي وأصبح الملوك والأمراء في كل البلدان يدينون بالولاء للسلطان العثماني الذي يعتبر رمزاً للجانب الديني والجانب السياسي معاً.

وقد أحدث اتصال الدولة العثمانية بعدة ثقافات في الشرق والغرب تبادلاً ثقافياً وحضارياً وتأثيراً وتأثراً فنياً حيث يلاحظ بعض تأثيرات فنية فارسية على الفن التركي في صناعة الخزف والنسيج والسجاد مثلاً، كما امتدت التأثيرات

(51) إسماعيل، **فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية** ، مرجع سابق، ص343.

شكل (19): مسجد محمد علي بالقلعة. نموذج للمساجد في العصر العثماني ذات المآذن القلمية الرفيعة المدببة التي تشق السماء.

الفنية التركية إلى سائر بلدان العالم الإسلامي كالقاهرة ودمشق وبغداد والمغرب العربي. . .

العمارة في الطراز العثماني

ازدهرت حركة المعمار الإسلامي في الدولة العثمانية ازدهاراً كبيراً خاصة العمارة الدينية التي تعتبر المحور الأساسي والمهم عند الحكام والسلاطين والأفراد في كل العصور الإسلامية.

فظهرت مساجد عديدة في العصر العثماني مثل جامع أولو الذي شيد في عهد مراد الأول عام (803هـ/ 1400م). جامع السليمانية في استانبول الذي شيد في عهد السلطان سليمان عام (957هـ/ 1550م) وجامع السليمية في أدرنة الذي شيد في عهد السلطان سليم الثاني عام (977-983هـ/ 1569-1575م) وهذان المسجدان قد شيدا تحت إشراف المهندس المعماري العبقري «سنان باشا» الذي أبدع روائع معمارية كثيرة جداً في العصر العثماني مثل جامع السلطان أحمد في استانبول الذي شيد في عهد السلطان العثماني أحمد الأول تحت إشراف المعماري «محمد أغا» عام (1018-1026هـ/ 1609-1617م)»[52].

وقد اشتهرت المساجد العثمانية بطراز فريد يتميز بكثرة القباب الخارجية وتنوع أحجامها مع وجود قبة مركزية في أعلى مستوى من البناء - كما تتميز العمارة العثمانية بوجود المآذن القلمية الرفيعة جداً والدقيقة القمة والمنطلقة من سطح المسجد إلى عنان السماء والمتميزة برشاقتها الشديدة ولم يلبث هذا الطراز العثماني أن انتقل مع التأثيرات التركية إلى بعض الأنحاء من العالم الإسلامي فنجد مثالاً له في مسجد محمد علي بالقاهرة الذي شيد أعلى قلعة الجبل عام (1236هـ/ 1083م) ويتضح مدى التشابه الكبير بينه وبين مسجد السلطان أحمد في تركيا، كما نجد مثالاً آخر هو مسجد «سنان باشا» في مصر في منطقة بولاق أبو العلا الذي شيد عام (979هـ/ 1571م).

وعند ذكر المآذن العثمانية الرشيقة والقباب المتعددة الأحجام نصف

(52) المرجع السابق، ص344.

الدائريَّة التي توجد علاقة متبادلة بين سطح البناء المعماري والفضاء العلوي من فوقه تجدر الإشارة إلى مسجد (آيا صوفيا) الذي يعتبر مثالاً صادقاً للتعبير عن الخصائص المعمارية في العصر العثماني.

الخصائص المعمارية في العصر العثماني

اتسمت العمائر العثمانية بالفخامة والاتساع والثراء الزخرفي من الداخل، كما اتسمت بالصرحية المعمارية، واستخدام الكتل المعمارية المقببة والكتل المعمارية الرفيعة المنطلقة في الفضاء من الخارج.

كما أصبحت الواجهات المعمارية أكثر صرحية وأكثر بساطة من الناحية الزخرفية (النحت البارز والغائر على الواجهات الذي ميز العصر السلجوقي في تركيا) حيث انتقل الاهتمام بالناحية الزخرفية إلى داخل المسجد من خلال البلاطات القيشاني المزخرفة بزخارف نباتية بألوان زاهية وبلاطات السيراميك ذات الأشكال الهندسية المربعة والمستطيلة والتي تأخذ أشكال العقود نصف الدائرية، كما استخدمت في تغشية الحوائط والأعمدة وزخرفة المحاريب في أروقة القبلة في المساجد، مما يخفف الإحساس بثقل المادة أو كتلتها خاصة في الأعمدة الضخمة داخل المساجد. من خلال العناصر الزخرفية النباتية المورقة والمزهرة الممتدة والمتصلة على الجدران والأعمدة مما يساعد على خفة الإحساس بوظيفة الكتلة المعمارية.

صناعة الخزف والفخار وزخرفته في العصر العثماني

ازدهرت صناعة الخزف في العصر العثماني خاصة بعد استخدامه في تغشية الحوائط والأعمدة وزخرفة الجدران والعناصر المعمارية كما استخدم أيضاً في صنع القناديل المعلقة في المساجد لأسباب الإضاءة وقد اشتمل الخزف العثماني على مجموعات من الأطباق الخزفية والأواني والمزهريات والبلاطات الخزفية.

وقد تميز الخزف العثماني بالزخارف النباتية المنفذة من خلال تفريعات النبات المجردة زخرفياً لتتلاءم وتمتد وتتصل ومنها على سبيل المثال الزهور

شكل (20): طبق من الخزف العثماني يحمل قيماً جمالية لونية من خلال الأزهار الملونة المنفذة على أرضية بيضاء، أزنيك–تركيا.

والورود كزهرة الزنبق والقرنفل والسوسن والعنب المحورة لتلائم أساليب الزخرفة، كما استخدمت أيضاً أنصاف المراوح النخيلية كوحدات زخرفية على الأطباق والأواني الخزفية.

كذلك حمل الخزف العثماني قيماً جمالية عالية متميزة جداً عن الخزف في العصور السابقة من خلال التقنيات اللونية التي أضيفت إلى الخزف من خلال استخدام اللون الأزرق الزهري على أرضية بيضاء تحت الطلاء الزجاجي (الجليز) مما يؤكد القيمة الجمالية للشكل والأرضية من خلال اللون.

وقد أضيفت قيماً لونية جديدة إلى الخزف العثماني من خلال استخدام ألوان لم تكن مستخدمة من قبل مثل اللون الأزرق والفيروزي والأخضر الزبرجدي والبنفسجي والأحمر والأسود المنجنيزي واللون الأسود الذي استخدم أيضاً في تحديد الزخارف وذلك لإبرازها عن الأرضية وتحديدها وإعطاءها السيادة الفنية داخل الشكل العام.

وتعتبر مدينة «أزنيك» بتركيا أشهر مراكز صناعة الخزف والبلاطات السيراميكية التي استخدمت زخرفة الحوائط والجدران.

صناعة النسيج والسجاد

ازدهرت وتميزت صناعة السجاد والنسيج وتميّزت في العصر العثماني في مدينة بورصة مركز صناعة النسيج، وكان أشهر إنتاج هذه المدينة يسمى (بالديباج) وهو الحرير المنسوج بخيوط مذهبة ويسمى الحرير المقصب، (والمخمل) وهو نوع آخر من النسيج كان يستخدم في المفروشات، أما الأنواع الأخرى فكانت تستخدم في الملابس.

وأغلب الزخارف النباتية المستخدمة في النسيج العثماني كانت متشابهة إلى حد كبير مع الزخارف التي ظهرت على الأواني الخزفية مما يؤكد مبدأ وحدة الفن الإسلامي مع تنوعه في الخامة فتظهر الزخارف النباتية والمراوح النخيلية وكيزان الصنوبر والأزهار والزنابق والوريدات الصغيرة التي تحولت إلى عناصر زخرفية تحلي الملابس والمفروشات كما غطت الجدران والأعمدة من قبل.

وقد تميز النسيج العثماني كما تميزت كل منتجات الفن الإسلامي عبر العصور بالدقة المتناهية والجودة والإتقان والجمال والإحسان، حيث أصبحت تصدر إلى جميع أنحاء العالم الإسلامي والأوروبي على السواء خاصة السجاد المعقود والسجاد ذو الزخارف الهندسية، والسجاد ذو الزخارف الذهبية وسجاد الصلاة الذي اشتهر بعد صناعة النسيج بوجود شكل المحراب والقناديل المزينة في أعلاه والأعمدة منسوجة وملونة داخل إطار السجادة.

ويبدو أن هناك علاقة فنية بين السجاد العثماني وسجاد آسيا إلا أنه يوجد شيء من التنوع تمثل في وجود وحدة زخرفية مركزية في وسط السجادة على شكل نجمة إسلامية أو أي شكل هندسي آخر يحيط بإطارها زخرفة منسوجة من الزخارف النباتية وتفريغاتها في توافق محسوب بين الأشكال الهندسية والأشكال النباتية من خلال تنوع ألوانها بين الأزرق والأصفر والأخضر وانعكاساتها الجمالية على الأرضية التي غالبا ما تكون منسوجة باللون الأحمر.

وغالبا ما كانت تحاط السجادة بإطار منسوج يحوي زخارف تختلف عما في الوسط فتكون بذلك بروازاً يحيط بالأشكال وفي الوقت نفسه يبرزها ويؤكدها.

الأصول التاريخية للفن الإسلامي في العصر الصفوي

ترجع كلمة «صفوي» إلى الشيخ الفارسي «صفي الدين» الذي ينسب له الشاه «إسماعيل» الذي حكم شيراز وسمرقند وبخارى في إيران ويعتبر هو مؤسس الدولة الصفوية وعاصمتها تبريز، ثم جاء الشاه «طهماسب» فنقل الخلافة إلى «قزوين» ثم انتقلت مرة أخرى إلى أصفهان في فترة حكم الشاه «عباس الأول»، وقد اهتم الحكام في العصر الصفوي في إيران بالفنون والعمارة حتى ازدهرت الحركة الفنية في أكثر العواصم الإيرانية كما حدث تبادل ثقافي حضاري وتجاري بين إيران في العصر الصفوي وبين الدول المحيطة بها مما أثرى الرؤية الفنية والجمالية.

عمارة المساجد في العصر الصفوي

كان تصميم المساجد يتبع التصميم ذا الصحن المكشوف الذي انتشر عبر العصور الإسلامية والمحاط بأربعة أروقة أكبرها رواق القبلة الذي غالبا ما كانت تعلوه قبة عالية جداً من السيراميك، ومن أوائل المساجد التي شيدت في العصر الصفوي «مسجد وضريح الشيخ صفي الدين» والذي يتميز بواجهته التي تحوي زخارف المقرنصات والنوافذ المصفوفة التي غشيتها الزخارف الخزفية الملونة في تكوينات زخرفية جميلة، ومسجد الشاه في مدينة أصفهان، الذي يعتبر تبلوراً إبداعياً للرؤية المعمارية التي تطورت وازدهرت حيث يظهر ذلك في الواجهة المعمارية التي تتسم بالعلو والفخامة والجمال والتي تأخذ شكل العقد المدبب المزخرف باطنه العلوي بصفوف المقرنصات المتدلية في تكوينات جميلة، وأسفلها شريط من الزخارف يمتد ليقطع الواجهة أفقياً يليه مستطيلان من زخارف الفسيفساء السيراميكية يتوسطها المدخل ويعلو واجهة المدخل مئذنتان جميلتان تؤكدان مبدأ السمو والارتفاع إلى أعلى.

أما مسجد الشاه عباس بأصفهان في وسط ميدان الشاه عباس فيُعَدُّ نموذجاً للمساجد الإيرانية في العصر الصفوي التي غطيت أسطحها بوحدات الفسيفساء السيراميكية في تكوينات زخرفية نباتية وهندسية بديعة، والمسجد يتكون من صحن مجوف الأروقة حيث تعلو كل رواق قبة، أما رواق القبلة فأكثر اتساعاً وتعلوه قبة كبيرة مغطاه بزخارف السيراميك الدقيقة.

ويُعَدُّ مسجد الشاه عباس من الداخل قطعة معمارية فريدة في زخارفها السيراميكية وأشكال العقود المتداخلة والمتقاطعة في المداخل التي تقطعها زخارف السيراميك التي لم تترك مكاناً شاغراً إلا وغطته وكأنها بمثابة ترصيع لسكون العمارة ومادتها الأساسية التي تختفي من خلال الزخارف فتخفف ثقل المادة وحدتها وتصبح وكأنها بمثابة علاقات إيقاعية لونية تتذبذب على الأسطح المعمارية حاملة قيماً جمالية وقيماً زخرفية وقيماً خطية من خلال الأنواع العديدة من الأساليب الزخرفية المستخدمة.

شكل (21): مسجد الشاه عباس في أصفهان وتظهر القبة والمئذنتان المغطاة بالقاشاني بلون الفيروز وفي باطن رقبة القبة كتب (اللهم صلى على محمد وآل محمد وسلم) وأسفلها على شكل وحدة تصميم (توكلت على الله) (الله أكبر) (هو الله الذي لا إله إلا هو) (الله أكبر) (الله الملك الواحد القهار) وفي باطن العقود الصغيرة أسفل رقبة القبة الله – محمد– علي). أما أعلى القبة المغطاة بالقاشاني الفيروزي فتوجد تصميمات نباتية مجردة تأخذ أشكال دوائر تلتف مع وريقات النبات وتقل حجم هذه الدوائر كلما اقتربت من قمة القبة.

الأساليب الزخرفية المستخدمة في العمارة

استخدم الإيرانيون في العصر الصفوي الزخارف السيراميك في تغطية الجدران الخارجية والداخلية من السقف حتى الأرض وتغطية القباب من القاعدة حتى القمة في ثراء وتنوع زخرفي غزير حتى غطت العناصر المعمارية الزخرفية كالعقود وبواطنها والمقرنصات والشبابيك والواجهات حتى المآذن فقد امتدت على أبدانها الاسطوانية زخارف السيراميك.

وكانت الزخارف النباتية والهندسية والكتابية هي قوام هذه الزخارف حتى الخط العربي استخدم كعنصر زخرفي معماري منفذ بخامة السيراميك من خلال عدة أنواع من الخط كالخط الكوفي المربع والخط الكوفي المعماري وخط الثلث وخير مثال جمع هذه الأنواع الثلاثة من الخطوط في عمل معماري زخرفي واحد هو قبة مسجد «الشيخ لطف الله» من الخارج حيث تتحقق هذه الزخارف أسفل القبة في الاسطوانة التي ترتكز عليها القبة. حيث تمثل قمة الثراء الزخرفي المعماري، وبالإضافة إلى الزخارف الخطية هناك الزخارف النباتية المفرغة على هيئة شبابيك تدخل الضوء والهواء وبذلك تحقق وظيفة معمارية، كما تحقق ووظيفة جمالية من خلال الزخارف النباتية المفرغة التي تحقق قيمة فنية تتمثل في الشكل والأرضية من خلال بروز الشكل وتفريغ الأرضية.

صناعة الخزف في العصر الصفوي

كان الخزف في العصر الصفوي يتميز بزخارف بلون الطلاء الأزرق على خلفية بيضاء وظل كذلك ثم ما لبث أن اجتمعت به كل ألوان الطلاء الأزرق والأخضر والأسود والبرتقالي من خلال رسوم النباتات والطيور المحورة زخرفياً.

ثم تطورت صناعة الخزف بعد ذلك فأصبح ينتج الخزف من نوع «البورسلين» حيث ظهرت به تأثيرات زخرفية متأثرة بالرسوم الصينية فظهرت رسوم التنين الذي اشتهر في الصين ورسوم الحيوانات الصينية وأساليب الزخارف الصينية.

كما ازدهرت صناعة الخزف ذي البريق المعدني وتميزت بالبريق الأحمر النحاسي والذهبي.

أيضاً تطورت وازدهرت صناعة البلاطات الخزفية التي استخدمت على نطاق واسع في تغطية الأسطح والجدران وأصبحت تنتج بلاطات خزفية كبيرة الحجم تجتمع فيها أكثر من لون لتغشية الجدران بدلاً من قطع الفسيفساء الصغيرة الحجم.

الفصل الثاني

فلسفة الجمال في الفن الإسلامي

«نحن الطالبين في كل مكان غمار الأفق لسنا بأعداء لكم، نريد أن نمنحكم كل الرحاب الغريبة حيث يزدهر السر الخفي ويبيح نفسه لمن أراد اجتناءه. هنالك أوقدت نار جديدة.. وتراءت ألوان لم تبصرها عين. وأومأت خيالات شفافة، تريد أن تتجسد... فرفقاً بنا، رفقاً بالمجاهدين أبداً على مشارف اللانهائية والمستقبل»

جيوم أبولونير

(1) حقيقة التوحيد الفكرية وانعكاسه جمالياً في الفن الإسلامي من خلال التعبير عن المطلق

واجه الفنان المسلم قضية فكرية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بعقيدته الصحيحة وهي عدم القدرة على التعبير عن الذات الإلهية المنزهة، هذه القضية (إدراك الذات الإلهية) كانت أكثر وأهم قضية فكرية حضارية كبرى طرحت على الساحة العقلية المسلمة وهي فكرة (التوحيد) التي جاءت تجريداً عاماً وشاملاً لكل توحيد سابق في أي حضارة من الحضارات فقد جاء منزهاً عن أي تشبيه أو أي رمز.

فالتوحيد حقيقة وشهادة أن لا إله إلا الله كما تعكس الجملة هي أول ركن من أركان الإسلام والله حقيقة كبرى في هذا الكون وفي نفس كل مؤمن وقلبه وعقله بل هو أكبر الحقائق وأشملها وأعمها على الإطلاق، ولكنها حقيقة فكرية عقلية مجردة منزهة عن كل تصور ولا يمكن التعبير عنها بشكل مادي ملموس، أو حتى بشكل فني إبداعي ﴿لَيْسَ كَمِثْلِهِۦ شَىْءٌ ۖ وَهُوَ ٱلسَّمِيعُ ٱلْبَصِيرُ﴾ [الشّورىٰ: 11] حقيقة جازمة ومنتهية.

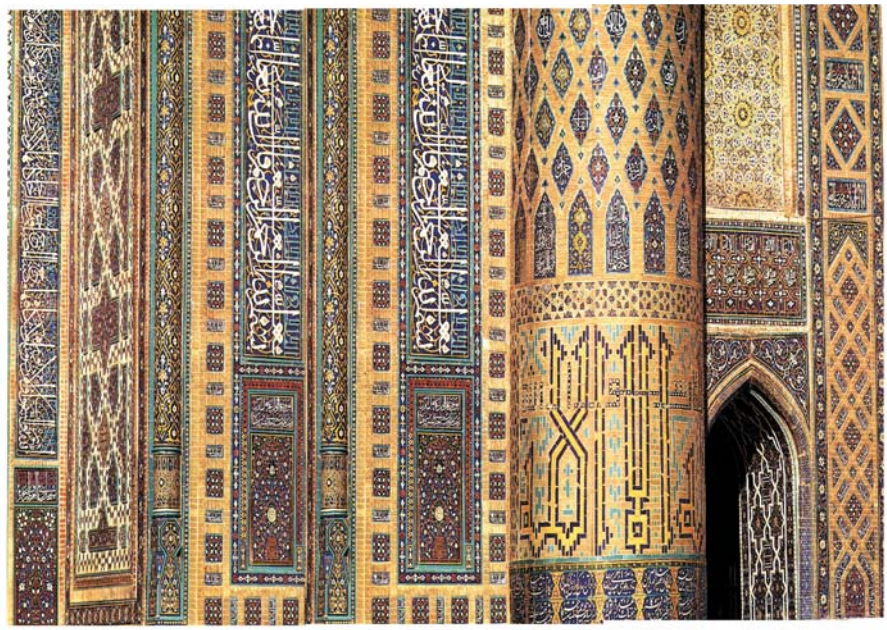
وهذا التوحيد انعكس على الفنان المسلم في أعماله الفنية التي اتسمت بالوحدة والتجريد. ومن هنا جاءت عبقرية الفنان المسلم الذي عبر عن هذه الحقيقة المنزهة وعن صفاتها فعبر عن المطلق اللانهائي كتعبير تأملي جمالي. فأول عنصر من عناصر العمل الفني (النقطة) التي تمتد لتكون خطاً، والخط يلتف ليكون دائرة ويحدد مربعاً وهي الأشكال الأولية والأبجدية الأولى التي تكون منها الفن الإسلامي.

ففي الإسلام النقطة هي البداية، والأشكال اللانهائية التي تصدر عنها هي بمثابة تعبير ذهني تأملي جمالي يعبر عن أكبر حقيقة في الوجود وهي حقيقة الخلق وصدور كل هذا التنوع اللانهائي عن (المركز) أصل الوجود، ومن هنا فقد تطابق الفكر والإيمان مع الوجدان في نفس الفنان المسلم للتعبير عن التنزيه وعدم التشبيه.

ومن هنا فقد قدم الإسلام حلولاً جمالية، مغايرة اختلفت عن الأفكار الجمالية السائدة في الحضارات السابقة، ويمكن اعتبارها تغييراً جوهريا جذريا للفكر الجمالى، وهنا تكمن صعوبة إبداعية بالغة، وتحد شديد واجه الفنان المسلم عند اختياره، أو بمعنى أدق عند ابتكاره لمفردات جمالية مجردة تجريداً بحتاً للتعبير عن فكرة أو أفكار مجردة أشد التجريد.

وعلي ذلك كان النظام الهندسي الرياضي هو أحد وسائل التعبير عن التجريد كمبدأ فلسفي جمالي، ومن هنا كانت النقطة والخط والمساحة والدائرة والمربع والمثلث والمثمن... إلى ما لا نهاية له من مضاعفات الأشكال الهندسية وسائل مرئية مباشرة للتعبير عن غير المرئي، غير المباشر، المطلق من خلالها ويصبح التعبير الفني تعبيراً جمالياً من خلال الجزء الذي يعبر عن مفردات جمالية مجردة، تعبر بدورها عن الكل الجوهر المطلق.

وانطلقت تغطي كل السطوح لتعبر عن «الصورة الذهنية المطلقة» تعبيراً جمالياً ورمزياً من خلال صورة ذهنية مرئية ملموسة، وأصبحت تعبر من خلال صيغة منطقية هندسية ابتكرها الفنان المسلم من خلال تنوعات الأشكال الهندسية اللانهائية والتي تمثل ملايين الدوائر والمثلثات والمنحنيات في نسق متناغم



شكل (22): مسجد جوهر شاه -إيران- يتجسد التوحيد جمالياً من خلال نسق فائق الجمال والإبداع اللانهائي من اليمين إفريز طولي محلى بأشرطة كتابية بخط الثلث (لا إله إلا الله محمد رسول الله) مكررة مرتين يليها كلمة (الله الباقي) منسقة في تكرار متبادل حتى أسفل المستطيل ثم إفريز مستطيل محلى بوردات نباتية مجردة ثم عقد مدبب باطنه ملىء بالوحدات النجمية الهندسية البيضاء المليئة بدورها بالوحدات النباتية تعلوه وحدات نباتية محورة أكبر حجماً يعلوها إفريز مستطيل مطعم بالوحدات النجمية بداخلها عبارة (لا إله إلا الله) (محمد رسول الله) (سبحان الله) (الحمد لله) يعلوها مستطيل آخر أكبر مغطى بالتصميمات النجمية الأكبر حجماً بجانبه عمود كبير ملىء بتعبيرات جمالية على أعلى مستوى من الإبداع الروحي ممثلة في أسماء الله الحسنى كل اسم داخل وحدة تصميم بالتبادل مع وحدة نباتية يظهر منها في الشكل (المعز) (المقسط) (النور) (الهادي) (البديع) (الوارث) (الرشيد) يليه إفريز من الوحدات الهندسية يليها مستطيل كبير تعلوه عبارة (لا إله إلا الله) بالخط الكوفي المعماري يليه إفريز من الكتابات الفارسية يليها شريط طويل مقسم إلى مستطيلات صغيرة مكتوب بداخلها (الله الباقي) منفذة بالتبادل مع مربعات بداخلها تصميمات نباتية على الجانبين تحصر بينها لوحة تذكارية عليها تاريخ بناء المسجد باللغة العربية يليها تصميمات نباتية دقيقة جداً، يليها عمود آخر صغير جداً بالنسبة إلى سابقه يحدث إيقاعاً بصرياً جمالياً مغطى بزخارف نباتية، يليها زخارف نباتية دقيقة جداً أصغر من التي تعلوها تنتهي بعبارة (الملك لله) ثم إفريز مستطيل من أعلى لأسفل مغطى بوحدات نجمية هندسية كبيرة الحجم جداً بالنسبة لما يجاورها مما يحدث إيقاعاً بصرياً ونقلات جمالية متنوعة ثم يليه مستطيل آخر صغير مكتوب بداخله (سبحان الله العظيم وبحمده) تعلوه مستطيل مكتوب بخط الثلث ﴿الله نور السموات والأرض مثل نوره كمشكاة فيها مصباح المصباح في زجاجة الزجاجة كأنها كوكب دري يوقد من شجرة مباركة زيتونة﴾. متعة ذهنية وبصرية وتعبير تجريدي تأملي جمالي إيماني يعبر عن أكبر حقيقة في الوجود الله الواحد.

ومتوازن في الوقت نفسه ومتكرر يسير في كل الاتجاهات بتنظيم رياضي محكم ومستمر استمراراً تسير معه العين في خطوط مستمرة طولاً وعرضاً وشرقاً وغرباً ﴿وَلِلَّهِ ٱلْمَشْرِقُ وَٱلْمَغْرِبُ فَأَيْنَمَا تُوَلُّواْ فَثَمَّ وَجْهُ ٱللَّهِ﴾ [البَقَرَة: 115].

وتصبح متعة ذهنية للعقل المتذوق ومتعة جمالية للعين والحس، يدرك الإنسان أبعادها من خلال انتقاله من وحدة داخل التصميم إلى وحدة أخرى وبرغم الاختلاف في الأحجام والأشكال والألوان إلا أنها جميعاً تتآلف لتكون وحدة كبرى يستشعرها المتذوق تحكم كل هذا التنوع فكأن الوحدة بداخل التنوع، وكأن اللانهائية بداخل الاستمرارية لآلاف التكرارات. تمثل معادلات جمالية ابتكرها الفنان المسلم للتعبير عن مفهوم المطلق وعن صفة المطلق كالنهائية، والوحدة التي تنشأ منها كل التنوعات والاختلافات التي تعبر عن سمات المخلوقات وتنوعاتها اللانهائية والتي خلقها الواحد.

ومن هنا نجح الفنان المسلم في التعبير عن نسق كوني متكامل يعبر عن المطلق والمحدود معاً، والعلاقة بينهما التي يحددها التوحيد كتجريد فكري، وذلك من خلال إبداعه لنسق جمالي متكامل.

وهكذا نجح الفنان المسلم في التعبير من خلال حل المعادلة الجمالية العسيرة في التعبير عن الإله الذي ليس كمثله شيء، ولا يمكن تصوره بالعقل البشري القاصر عن إدراك الكثير من الظواهر الطبيعية وكيفية حدوثها، فكيف بخالق هذه الظواهر كلها، لا يمكن للعقل البشري تمثله ولا يمكن التعبير عنه فهذا هو قمة الإعجاز، وهو أيضاً ما يعجز أي فنان في التعبير عن جوهر لا يمكن تمثله ولا يشبه أي شيء وهو في الوقت نفسه حقيقة كبرى موجودة في كل مظهر من مظاهر الحياة في الطبيعة وفي الكون.

لقد ابتكر الفنان المسلم صيغاً جمالية للتعبير عن مفهوم الوجود المنزه المجرد المطلق الذي يعجز عن تصوره لأنه يتسامي فوق كل تصور، ويتنزه عن كل تشبيه ورغم كل ذلك فهو موجود في كل الوجود. فهو واهب الحياة والروح لكل دابة على الأرض منذ بدء الخليقة وحتى نهاية الكون.

فهل يستطيع الإنسان أن يخلق إنساناً آخر أو أي كائن حي!! أو حتى

بعوضة أو ذبابة ﴿لَن يَخْلُقُواْ ذُبَابًا وَلَوِ ٱجْتَمَعُواْ لَهُۥ وَإِن يَسْلُبْهُمُ ٱلذُّبَابُ شَيْـًٔا لَّا يَسْتَنقِذُوهُ مِنْهُ ضَعُفَ ٱلطَّالِبُ وَٱلْمَطْلُوبُ﴾ [الحَجّ: 73].

قمة الإعجاز والتحدي للمكذبين، الله هو واهب الحياة والروح للكائنات وهو وحده فقط. هل نستطيع مثلا إدراك كنة الروح أو مم تتكون الروح؟ إطلاقاً، ولكن يمكننا إدراك آثار الروح كالتنفس والحياة فالكائن الحي عندما تفارقه الروح ينتهي ككائن حي بالموت والفناء، فهل يستطيع أحد إدراك الروح؟ فما بالنا بخالق الروح وخالق الكون، إن عقولنا قاصرة عن إدراك أحد مخلوقاته فكيف بعظمته وجلاله.

فكيف نستطيع تصور خالق هذا الكون؟ إن الكون يعجزنا ويُعْجِز أبرع العلماء فكيف بخالقه وجلاله وعظمته، وإنه من رحمة الله بالإنسان عدم تصوره للخالق.

﴿وَلَمَّا جَآءَ مُوسَىٰ لِمِيقَٰتِنَا وَكَلَّمَهُۥ رَبُّهُۥ قَالَ رَبِّ أَرِنِيٓ أَنظُرْ إِلَيْكَ ۚ قَالَ لَن تَرَىٰنِي وَلَٰكِنِ ٱنظُرْ إِلَى ٱلْجَبَلِ فَإِنِ ٱسْتَقَرَّ مَكَانَهُۥ فَسَوْفَ تَرَىٰنِي ۚ فَلَمَّا تَجَلَّىٰ رَبُّهُۥ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُۥ دَكًّا وَخَرَّ مُوسَىٰ صَعِقًا ۚ فَلَمَّآ أَفَاقَ قَالَ سُبْحَٰنَكَ تُبْتُ إِلَيْكَ﴾ [الأعراف: 143] فكيف بضآلة الإنسان إذا قورن بالجبل ومع ذلك فإن الجبل بكل شموخه وعظمته تداعى أمام تجلي خالقه فكيف بالإنسان المخلوق الضعيف الذي يتداعى أمام أقل فيروس.

لقد عبر الفنان المسلم عن التوحيد كحقيقة فكرية من خلال صيغ جمالية بليغة توضح قدرته الإيمانية البالغة السمو بالله الواحد سبب وجوده، وملاذه في سرائه وضرائه لقد عبر الفنان المسلم عن العلاقة الوطيدة بين الإله الواحد المنزه عن كل تشبيه وبين العبد المخلوق الذي يقف أمام الله يتحدث إلى الله من خلال كلام الله خمس مرات يومياً، في الصلاة ويشهد أن لا إله إلا الله يومياً في صلواته مئات المرات المكررة والتي تؤكد هذه الحقيقة بداخله وتترسب في وجدان، لينجح في تضمينها معطياته الثقافية والفكرية والجمالية، لينتج لنا إبداعات جمالية لم تصل إليها أية حضارة من الحضارات السابقة له.

ويصبح الجوهر الحق الذي يتردد في قلب كل مسلم وروحه وعقله هو

شكل (23): تصميمات خطية كتابية منفذة بخامة السيراميك في مسجد في إسلام بول (اسطنبول حالياً) –تركيا– تمثل وحدة مركزية مكتوبة بخط الثلث (بسم الله الرحمن الرحيم. قل هو الله أحد الله الصمد لم يلد ولم يولد ولم يكن له كفواً أحد) باللون الأبيض على أرضية زرقاء تحيطها إطارات من الوحدات النباتية المزهرة والمورقة يليها تصميم آخر داخل إطار مستطيل (وأشهد أن محمداً عبده ورسوله) تحيطها أيضاً الوحدات النباتية المزهرة. لقد قدم الفنان المسلم من خلال التوحيد حلولاً جمالية مغايرة عما كان سائداً في الحضارات السابقة، فقدم صيغا إبداعية جديدة للتعبير عن مفهوم الوجود المنزه المجرد المطلق الذي يعجز عن تصوره لأنه فوق كل تصور.

بمثابة إلهام جمالي ينبع من ذهن الفنان كانطباع حسي قام بترجمته ترجمة جمالية تمثلت في لغة خاصة من الأشكال والألوان والخامات، معبراً بذلك من خلال المرئي الجمالي عن مفهوم اللامرئي المطلق المنزه عن الإدراك.

لقد وجدت وحدات التصميمات في كل الحضارات ولكنها أبداً لم تتميز بكل هذا الاتساع والانتشار الجغرافي في الزمان والمكان مثلما تميزت به وحدات التصميمات الإسلامية، حتى أنها أصبحت سمة مميزة للفن الإسلامي في جميع أنحاء العالم القديم والحديث من الهند إلى إيران والجزيرة العربية وبلاد الشام ومصر والأندلس، ومنها إلى أوروبا... انتشاراً جغرافيا لم يحظ به أي فن من الفنون قديماً أو حديثاً.

وبالإضافة إلى الانتشار الجغرافي الزماني فإن الفن الإسلامي انتشر أيضاً مكانياً على جميع الأسطح وغطي جميع الخامات التي طوعها الفنان المسلم لينشر عليها تجلياته الجمالية بداية من الحجر والمعدن والخشب والزجاج والنسيج إلى الخزف والفخار والعاج...

وكأن الفنان كان يؤكد وينشر الحقيقة الفكرية التي استولت على وجدانه المؤمن وشعوره الباطني وكان يستشعرها في كل مرة يتوجه فيها إلى الله في الصلاة أو في الدعاء، ففي الإسلام الصلة وثيقة جداً بين العبد وربه بين المنزه ذي الجلال، وبين المخلوق البشري ﴿وَإِذَا سَأَلَكَ عِبَادِي عَنِّي فَإِنِّي قَرِيبٌ أُجِيبُ دَعْوَةَ ٱلدَّاعِ إِذَا دَعَانِ﴾ [البقرة: 186] ﴿وَنَحْنُ أَقْرَبُ إِلَيْهِ مِنْ حَبْلِ ٱلْوَرِيدِ﴾ [ق: 16] فالصلة بين الذات الإلهية المنزهة وبين الإنسان لا تحتاج إلى وساطة فهي مباشرة، فقط يتجه الإنسان إلى الله بصدق النوايا فيشعر في الحال بقرب الله منه خاصة إذا استجاب دعاءه.

في الإسلام كل أمر من أمور الدنيا مرتبط بالله وبمشيئة الله وبقدرته، وكل أمور الإنسان مرتبطة بالله، فلابد أن يبدأ كل شيء باسم الله حتى تتم له البركة والنماء «كل شيء لا يبدأ باسم الله فهو أبتر» وأن يخلص النية لله في أعماله حتى تصبح خالصة لله فيستشعر السعادة الروحية العميقة التي يعرفها جيداً كل مسلم.

ويؤكد ذلك الكسندر بابا دوبولو فيذكر: «إن الجمالية الإسلامية لم تكتف بملاءمة الفقه الإسلامي، والإعراض عن النقل الواقعي للعالم، بل إنها تجاوزت ذلك إلى التعبير (إيجابياً) عن الروح الإسلامية عندما ارتبطت وثيق الارتباط بكل إبداعات الذهنية العربية الإسلامية في العصور الوسطى إلى درجة أصبح فيها الرسم الإسلامي (صلاة حقيقية ترفع الروح إلى الله)[1].

لقد ألهمت وجدان الفنان المسلم عقيدته السمحة، فجعلته يستلهمها في فنه تسابيح وذكراً لله، ولا أقول صلاة ولكنها صلاة جمالية إبداعية ففي الإسلام الصلاة صلة بين العبد وربه.

يقول الفاروقي : «في قصر الحمراء توجد قبة كاملة تتألف من عدد كبير من العقود التي تقوم على أعمدة متناهية الصغر لا يستطيع إدراكها وتتبعها إلا خيال متوقد، هنا تصبح الطاقة التي يُخَلِفْهَا فينا الفن قادرة على هز أعماق أي إنسان لديه الإرادة أن يتحرك مع تلك الإيقاعات الفنية حتى يصبح لديه وعي مباشر باللانهائي، إن واجهة المسجد العظيم أو بوابة السور الضخم بل الكوة الصغيرة في السور والنقش الدقيق في صحيفة أو بساط أو حتى في ملابس الإنسان وحزامه وسرج حصانه كلها جميعاً تعبر عند المسلم عن «لا إله إلا الله» حيث توحي في تصوره بلا نهائية الذات المقدسة واللاقدرة على التعبير عنها. . اللانهائية واللاقدرة على التعبير عما ليس بطبيعة، عما ليس بمخلوق، لقد كانت الصفة الجوهرية للذات الإلهية وكونها غير مشابهة للحوادث أي منزهة، هي الأساس الذي أستولي على الشعور الإسلامي، لدرجة أنه أراد أن يري هذه الحقيقة معبراً عنها في كل شيء، وكان الفنان مولعاً بإيجاد الوسائل والطرق التي تساعده على نشر هذه الحقيقة، لدرجة أن تفجرت عبقريته عن أعظم فيض من الرسوم المجردة عرفة تاريخ الوجدان البشري وهي نماذج الزخارف الإسلامية»[2].

---

(1) دوبولو، الكسندر بابا. **جمالية الرسم الإسلامي**، ترجمة: على اللواتي، تونس: مؤسسات عبد الكريم عبد الله، 1979، ص7.

(2) Ismail R. al-Faruqi, *Tawhid: Its Implication for Thought and Life* (Herndon, VA: The International Institute of Islamic Thought, 1982).

والباحث يشير إلى أن الفنان المسلم عبر عن التوحيد والتنزيه للذات الإلهية من خلال إبداعه للرسوم المجردة الثرية جداً والمتدفقة بغزارة على كل المواد من خلال الوسائل الفنية وكأنه يؤكد حقيقة التنزيه من خلال الفن.

ويذكر سمير الصايغ: «تبقى كلمة تجريدية صفة من الممكن اعتبارها خصوصية من خصوصيات الفن الإسلامي، ذلك أن المعنى الذي يتضمنه هذا الاصطلاح ويرمز إليه يلتقي ويتطابق مع المعاني المميزة التي حققها الفن الإسلامي قبل مئات السنين، وإذا كان لابد للانطلاق من اصطلاحات أكثر دقة فإن المرادف لإصطلاح «التجريد» هو التوحيد فإن نَصِفْ الفن الإسلامي بالفن «التوحيدي» نكون أكثر صواباً ومنطلقاً من ناحية التقويم الفني من أن نصفه بالفن «التجريدي»، وإن كانت بعض المقاصد، وبعض المعاني التي لخصتها كلمة «التجريد» وأشارت إليها كاصطلاح فني، تتضمنها كلمة «التوحيد» كاصطلاح أغنى وأشمل»[3].

والباحث يؤكد أن وصف الفن الإسلامي «بفن التوحيد» يكون أكثر تحديداً ودقة من وصفه بفن التجريد، ذلك لأن هناك علاقة ضمنية بين المصطلحين إلا أن التوحيد يكون أعم ليشمل التجريد.

إن المطلق في الإسلام هو الله الواحد الموجود بذاته اللانهائي الأول والآخر المنزه عن كل تشبيه أو إدراك حسي ويظل دائماً في ذهن وعقل وقلب كل مسلم ﴿لَيْسَ كَمِثْلِهِۦ شَىْءٌ﴾ [الشورى: 11] ﴿لَّا تُدْرِكُهُ ٱلْأَبْصَٰرُ وَهُوَ يُدْرِكُ ٱلْأَبْصَٰرَ﴾ [الأنعام: 103] وهذه الرؤية الفكرية الشديدة التجريد للوحدانية تنفي بكل بساطة أي محاولة ولو من بعيد جداً للاعتقاد بالحلول أو التجسد بين الحق المطلق ومخلوقاته فمن شأن ذلك نفي التنزيه، ولا يعني ذلك أنه لا يوجد اتصال بين الحق المطلق ومخلوقاته إطلاقاً، فالصلة قائمة ودائمة في الصلاة التي هي صلة بين المحدود النسبي واللامحدود المطلق، وهذه الصلة يستشعرها كل مسلم في الصلاة من خلال وقوفه أمام الحق يتلو كلماته في

(3) الصايغ، سمير. **الفن الإسلامي قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية**، ط1، بيروت: دار المعرفة 1408هـ-1988م، ص106.

شكل (24): محراب مسجد أرسلان –أنقرة– تركيا يمثل محراباً من المقرنصات يحتوي كل مقرنص على تكوين هندسي مختلف عما يجاوره، مما ينفي الإحساس بالملل ويولد إيقاعاً بصرياً، يتضمن خلفية من المورقات النباتية باللونين الأزرق والتركواز وأسفل المقرنصات آيات من القرآن الكريم ﴿شهد الله أنه لا إله إلا هو والملائكة وأولوا العلم قائماً بالقسط لا إله إلا هو العزيز الحكيم﴾ مكتوبة باللون الأسود تتخللها خلفية تركواز، ثم تليها خلفية من التصميمات الهندسية النجمية. إن المنهج الجمالي الإسلامي هو منهج وثيق الصلة بالتوحيد كحقيقة فكرية جوهرية ومن خلال التعبير الجمالي تعلمنا معنى المطلق الذي ليس كمثله شيء من خلال أعلى مستوى من التجريد والتعبير الفني المجرد.

الصلاة، ومن خلال تلاوة القرآن الكريم الذي هو كلام الحق المطلق المعجز الذي لا يستطيع البشر أن يأتوا بمثله.

إذن فالصلة قائمة ومتجددة يومياً خمس مرات أو يزيد إلى ما شاء الله، ومن شأن هذا التجديد تأكيد التنزيه في قلب كل مؤمن، فيتأكد من خلال ذلك عدم التجسيد أو التشبيه أو الرمز للذات المطلق، فلا يصلح أي شيء في الواقع المادي للتعبير عن هذا الواقع المطلق أو الرمز إليه، ولكن يصلح للتعبير عن مضمون المطلق كفكر من خلال صيغ جمالية مجردة ومطلقة، ومن خلال ذلك أيضاً تتأكد طرق أخرى أكثر تجريداً، وهي التعبير عن حقيقة التنزيه ولا نهائية المطلق المنزه عن كل تصور أو إدراك تشبيهي.

يقول حامد سعيد(*): «إن الفن الإسلامي لم يكن تعبيراً ذاتياً ولكنه تجسيد جمالي لمفهوم المطلق والمثالي (الروحي) وكان ذلك سبب وحدته فقد كان تأثير جمالي للمطلق».

وأصبح هذا التعبير الفني عن المطلق بمثابة منهج جمالي إسلامي غير مسبوق أرسي قواعده الفنان المسلم منذ أكثر من عشرة قرون من خلال رموز فكرية جمالية عبر من خلالها عن أهم حقيقة جوهرية يعتقدها ويؤمن بها، هذه الحقيقة التي تفاعلت كفكرة ذهنية داخل وعي الفنان المسلم الجمالي ونجح في التعبير عنها جمالياً. من خلال إبداعاته التي انتشرت في كل مكان على جميع الأسطح والجدران لتؤكد منهجه الجمالي العبقري غير المسبوق، والذي ميز الحضارة الإسلامية عن جميع الحضارات السابقة.

ومن هنا نستطيع القول إنَّ «المنهج الجمالي الإسلامي» هو منهج وثيق الصلة بدين الإسلام وبالتوحيد باعتباره أول ركن من أركان الإسلام الخمسة وأهمها وهذا التعبير تتجلي عبقريته وإعجازه في ابتكار صيغ جمالية غير مسبوقة وغير مباشرة ومعني غير مباشرة أي أنها لم تعبر عن الرسول ﷺ والصحابة أو تعبر عن أمجاد الإسلام وبطولاته مثلاً بل عبرت من خلال ذلك

(*) حامد سعيد – رحمه الله – الفنان والفيلسوف المعاصر: رائد جماعة أصدقاء الفن والحياة. من أحاديثه ومحاضراته التي كان يعقدها في منزله – جمعها د. عبد الغني الشال.

المنهج الجمالي عما هو أعمق من ذلك فحتَّى عند التعبير الجمالي عن التوحيد لم يكن هذا التعبير تقريراً فنياً مباشراً عن طريق صور أو عبارات مباشرة تعبر عن التوحيد بشكل مباشر، بل جاء بمثابة ترجمة جمالية فكرية على أرقى مستوى من الإبداع غير المباشر المُحمَّل بمعاني جمالية عميقة ترسبها في الوجدان المسلم شهادة أن لا إله إلا الله.

ومن خلال التعبير الجمالي تعلمنا معني المطلق واللانهائي والأبدي والسرمدي الذي ليس كمثله شيء كمضمون فكري على أعلى مستوى من التجريد والتعبير الجمالي المواكب له.

وجاء هذا «المنهج الجمالي» الإسلامي بمثابة ارتقاء بالإبداع مستوحى من عقيدة التوحيد، ومن خلال أشكال وحدات وعناصر معمارية وزخرفية هندسية وطبيعية جاءت مجردة وحتى غير المجرد منها أخضع لصياغات، وأدمج في تكوينات لا تستهدف الشكل المباشر في إنشاء التصميم، وإنما تستهدف النظام التجريدي الكامن الذي يعبر عنه هذا التصميم سواء أكان تصميماً معمارياً أم تصميماً زخرفياً.

وهذا ينطبق تماماً على العناصر الطبيعة أو الحيوانية أو الإنسانية التي أخضعت لصياغات جمالية تبعد المتذوق عن شكلها المباشر، وتخضعها من خلال تكويناتها إلى المنهج الجمالي الكامن في ذهن الفنان، والكامن في بنيتها الإبداعية.

وهذا «المنهج الجمالي الإسلامي» الذي ابتكره الفنان المسلم للتعبير من خلاله عن المطلق غير المحدود المقدس المنزه - هذا المنهج - وما نشأ عنه من إبداعات لم يصطبغ بالصبغة التقديسية ولم يحظ بأيَّة سمة تبجيل أو قداسة فمثلاً لا يوجد في الإسلام قط من يصلي أمام بعض الزخارف إطلاقاً.

فهذه الإبداعات في حد ذاتها لا تتسم بأيَّة سمة قداسة بينما هي تشير إلى ما هو أبعد وأعمق من شكلها المباشر السطحي إلى ما هو مطلق وأبدي ولا نهائي وسرمدي ولا محدود ولا محدد. . . وليس كمثله شيء.

ويمكن القول إن «المنهج الجمالي الإسلامي» هو منهج رمزي مستوحى من

الرقي الرمزي الإبداعي للمفهوم المطلق، وكأن الإبداعات الفنية الناتجة عنه هي بمثابة رموز مرئية أو رموز بصرية غير مباشرة تستبطن بداخلها مضامين مطلقة غير مباشرة وغير محسوسة.

«ويبدو لنا أن الدين هو ألف الجمالية وياؤها، فالفن يبدأ وينتهي بالمقدس وكما أن الدهشة تشكل خاصة الجمالية والصوفية الوحيدة، كذلك لا يفرض الفن الحق الدهشة إلا بالبحث المنجز بتأثير فكر تديني بتأثير حمية تتناقض والتقنيات المادية التي ينفر منها المبدعون الكبار، وعلى هذا النمط، فكما أن الحق هو مدار جميع القيم فإن القدسي هو هدفها، المثل الأعلى الذي تتجه نحوه بالضرورة، وما الفن إذن إلا درجة من درجات لصعود نحو المطلق، غير أنه قد يكون المرحلة الأوفر ثبوتا، والوسيلة الأشد صلابة التي وقع عليها الإنسان لتجسيد المثالي من خلال الواقعي، والإلهي من خلال الإنساني»[4].

لقد أوردت الرأي السابق رغم أنه معاصر ورغم بعده عن منهج تحليل الفن الإسلامي جمالياً إلا أن هذا الرأي جاء تعبيراً جازماً ومُلَخصاً لمفهوم التعبير عن المطلق في الفن الإسلامي.

ومن تحليل الرأي الجمالي السابق ندرك جيداً أن الفن الإسلامي منذ أكثر من عشرة قرون من الزمان قد سبق الجماليين المعاصرين من خلال إبداعاته ومن خلال أفكار مفكريه المسلمين أمثال الغزالي وابن عربي وغيرهم من المفكرين.

لقد اتخذ الفن الإسلامي من الدين ألف الجمالية وياؤها فقد بدأ الفن الإسلامي وانتهى بالمقدس فلم يعبر عن مظاهر الدين كالصلاة أو الزكاة أو الصوم، ولم يعبر عن مظاهر الحضارة الإسلامية كحياة اجتماعية أو ترف، ولم يعبر عن الرسول ﷺ أو الصحابة، كما أنه لم يكن تعبيراً محدوداً قاصراً على خدمة الدين أو رجال الدين كبعض الفنون الأخرى أو الفنون القديمة، بل جاء أشمل وأعم من كل هذا، جاء تعبيراً عن رؤية شاملة للكون وما

(4) هويسمان، دني. **علم الجمال**، ترجمة: ظافر الحسن، بيروت: منشورات عويدات، ط4، 1983، ص18، 186.

وراءه، فكان هدفه هو القدسي المنزه. . الحق، فكان بمثابة المثل الأعلى المطلق الذي اتجهت نحوه كل القوي الإبداعية لتعبر عن المطلق من خلال الواقعي الملموس المحسوس، والإلهي من خلال البشري لا لتجسده أو تشبهه، بل لتعبر عن تنزهه وتعاليه وتؤكد وحدته وفرديته وقدرته، ويعادل هذا التأكيد من خلال الفن، تأكيد آخر مواز له من خلال الدين حيث يؤكد ويثبت القرآن أن الله ﴿لَيْسَ كَمِثْلِهِۦ شَيْءٌ﴾ [الشورىٰ: 11] وحيث يؤكد بقاءه الأزلي الأبدي وزوال كل ما عداه ﴿كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ وَيَبْقَىٰ وَجْهُ رَبِّكَ ذُو ٱلْجَلَٰلِ وَٱلْإِكْرَامِ﴾ [الرَّحمٰن: 26-27] وحيث يتأكد من خلال ذلك عصب المنهج الجمالي الإسلامي.

(2) الوحدة والتنوع داخل إطار العالمية في الحضارة الإسلامية

الحضارة الإسلامية هي حضارة عالمية ليست محلية أو قومية فالعالمية إحدى خصائص الحضارة الإسلامية الناتجة عن تنوع بنية الأمم الإسلامية (عرب، فرس، روم، هندوس، قوقاز، مغول، أتراك) هذه العالمية تنعكس أيضاً كمظهر مميز وخاصية متفردة في الفنون الإسلامية التي يمكن أن تطلق عليها عالمية وذلك لأنها نتاج تفاعل ثقافي لهذه الأعراق المتنوعة.

«ومن أهم مظاهر عالمية الإسلام أن فتح في دياره لأهل الذمة كلّ وجوه التعايش المادي من زراعة وصناعة فأثرى كثيرون منهم ثراءً واسعاً تمثله مارية القبطية التي استضافت المأمون وحاشيته وجنده حين مر بضيعتها في زيارته لمصر، كما وصلوا إلى أبواب الدواوين والأعمال الحكومية منذ عهد معاوية وابنه يزيد، وأخذ يتسع استخدام العباسيين لهم منذ القرن الثالث الهجري، وارتفع بعضهم إلى مرتبة الوزارة في عهد الدولة البويهية في العراق وإيران وفي عهد الدولة الطولونية والفاطمية بمصر، والإسلام هو الدين الوحيد الذي عاش في دياره كل أصحاب الملل إلهية ووثنية مع صيانة معابدهم وأوثانهم وكانوا جميعاً يسمون أهل الذمة إشارة إلى إنهم في ذمة الإسلام وحمايته»[5].

(5) ضيف، شوقي. **عالمية الإسلام**، الهيئة العامة للكتاب، 2000، ص3.

عندما قال الله تعالى لرسوله الكريم ﴿وَمَآ أَرۡسَلۡنَٰكَ إِلَّا كَآفَّةٗ لِّلنَّاسِ بَشِيرٗا وَنَذِيرٗا وَلَٰكِنَّ أَكۡثَرَ ٱلنَّاسِ لَا يَعۡلَمُونَ﴾ [سبإ: 28] ﴿وَمَآ أَرۡسَلۡنَٰكَ إِلَّا رَحۡمَةٗ لِّلۡعَٰلَمِينَ﴾ [الأنبياء: 107].

فالإسلام هدية السماء للناس جميعاً ولو كان المسلمين فقط لما قال كلمة (للناس) ولما قال (للعالمين)، ومن هنا تسقط أيديولوجية القوميات والإقليمات أمام وحدة الإسلام وشموليته وعالميته.

الركائز الأساسية للوحدة في الحضارة الإسلامية :

1 - وحدة الإنسانية الأولى وتنوعها.

2 - وحدة الإسلام مُسمَّى.

3 - وحدة العقيدة.

4 - وحدة اللغة العربية وعالميتها.

الوحدة هي أهم سمة من سمات الحضارة الإسلامية، وهي مبدأ أساسي لافت للنظر، أو خاصيَّة حضارية ذات أثر واضح وعميق طبعت كل منجزات الحضارة الإسلامية بطابع خاص فريد وذلك باعتبار أن الحضارة الإسلامية أثناء مسيرتها وانتشارها في قارات متنوعة مترامية الأطراف من أقصي الشرق إلى أقصي الغرب ومن أقصى الشمال إلى أقصى الجنوب قد امتدت امتداداً مكانياً هائلاً لم تحظ به أي حضارة أخرى من الحضارات السابقة، فهي حضارة مترامية الأطراف من الهند إلى الأندلس مما جعلها تفوق الحضارات الأخرى سعة وانتشاراً وتنوعاً وتفرداً، كما امتدت إلى غيرها من الحضارات البائدة التي كانت سائدة في تلك البقاع والأمصار، مما يسر لها وجود ذخيرة ثقافية هائلة ومتنوعة بتنوع تلك الحضارات مثل حضارة بابل وآشور وسومر في العراق والحضارة المصرية القديمة في مصر وحضارة الهند القديمة والحضارة الهلينيستية، مما يؤكد عالمية الحضارة الإسلامية ويسهم في صياغة ملامح البنية الثقافية المتنوعة للحضارة الإسلامية بتنوع تلك الثقافات والقوميات والأجناس، وكذلك التنوع الكبير في البنية البشرية للأمة الإسلامية، وقد غدت

الحضارة الإسلامية من خلال هذا التنوع حضارة عالمية بالفعل، وكان الإسلام هو القاسم المشترك الأعظم الذي جمع هذه التوليفة في وحدة واحدة على اختلاف أنواعها.

وقد تخصبت الحضارة الإسلامية من هذا التنوع الثقافي والبشري العظيم مما زاد من قوتها وحيويتها كما أخصبت بدورها هذا التنوع ووحدته، وجاء الإسلام بصفته رسالة عالمية ليقوم بإعادة صياغة وإعادة تنظيم لكل هذه المعطيات الثقافية شديدة التباين في الفنون والعلوم والصناعة والتجارة والسياسة لتنصهر في بوتقة الدين الإسلامي، والفكر الإسلامي لتولد من جديد حضارة ذات شخصية متكاملة متفردة إسلامية الهوية، كان انتسابها إلى الإسلام سبباً مباشراً في وحدتها الجامعة المانعة وكان سبباً في عالميتها.

الوحدة الإنسانية في القرآن الكريم :

﴿كَانَ ٱلنَّاسُ أُمَّةً وَٰحِدَةً﴾ [البَقَرَة: 213]

﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّاسُ ٱتَّقُواْ رَبَّكُمُ ٱلَّذِى خَلَقَكُم مِّن نَّفْسٍ وَٰحِدَةٍ﴾ [النِّسَاء: 1]

﴿وَهُوَ ٱلَّذِىٓ أَنشَأَكُم مِّن نَّفْسٍ وَٰحِدَةٍ فَمُسْتَقَرٌّ وَمُسْتَوْدَعٌ﴾ [الأنعَام: 98].

﴿هُوَ ٱلَّذِى خَلَقَكُم مِّن نَّفْسٍ وَٰحِدَةٍ وَجَعَلَ مِنْهَا زَوْجَهَا لِيَسْكُنَ إِلَيْهَا﴾ [الأعرَاف: 189].

﴿وَمَا كَانَ ٱلنَّاسُ إِلَّآ أُمَّةً وَٰحِدَةً فَٱخْتَلَفُواْ﴾ [يُونس: 19].

﴿وَإِنَّ هَٰذِهِۦٓ أُمَّتُكُمْ أُمَّةً وَٰحِدَةً وَأَنَا۠ رَبُّكُمْ فَٱتَّقُونِ﴾ [المؤمنون: 52].

﴿خَلَقَكُم مِّن نَّفْسٍ وَٰحِدَةٍ ثُمَّ جَعَلَ مِنْهَا زَوْجَهَا﴾ [الزُّمَر: 6].

هذه الآيات إنما تؤكد وحدة البشر جميعاً في الأصل الإنساني الواحد كما يتأكد التنوع أيضاً في القرآن الكريم:

﴿وَمِنْ ءَايَٰتِهِۦ خَلْقُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ وَٱخْتِلَٰفُ أَلْسِنَتِكُمْ وَأَلْوَٰنِكُمْ إِنَّ فِى ذَٰلِكَ لَءَايَٰتٍ لِّلْعَٰلِمِينَ﴾ [الرُّوم: 22] والآية الكريمة السابقة تؤكد التنوع والاختلاف داخل إطار وحدة الإنسانية.

﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَٰكُم مِّن ذَكَرٍ وَأُنثَىٰ وَجَعَلْنَٰكُمْ شُعُوبًا وَقَبَآئِلَ لِتَعَارَفُوٓاْ إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِندَ ٱللَّهِ أَتْقَىٰكُمْ﴾ [الحُجرَات: 13].

﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّاسُ ٱتَّقُواْ رَبَّكُمُ ٱلَّذِى خَلَقَكُم مِّن نَّفْسٍ وَٰحِدَةٍ وَخَلَقَ مِنْهَا زَوْجَهَا وَبَثَّ مِنْهُمَا رِجَالًا كَثِيرًا وَنِسَآءً ۚ وَٱتَّقُواْ ٱللَّهَ ٱلَّذِى تَسَآءَلُونَ بِهِۦ وَٱلْأَرْحَامَ ۚ إِنَّ ٱللَّهَ كَانَ عَلَيْكُمْ رَقِيبًا﴾ [النِّسَاء: 1].

وحدة المسمى

إن تاريخ كلمة الإسلام ليست فقط منذ ظهور الإسلام في الجزيرة العربية على رسولنا محمد ﷺ... وإنما هو تاريخ موصول ضارب الجذور في الزمان منذ آدم عليه السلام. ومن إبراهيم عليه السلام حينما قال: ﴿إِنِّى وَجَّهْتُ وَجْهِىَ لِلَّذِى فَطَرَ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضَ حَنِيفًا وَمَآ أَنَا۠ مِنَ ٱلْمُشْرِكِينَ﴾ [الأنعام: 79].

إن تاريخ هذه التسمية هو تاريخ أنبياء الله منذ آدم وحتى محمد تجمعهم وحدة المسمى على رغم تعدد الأنبياء وتعدد الأمم التي بعثوا فيها، إلا أن الهدف واحد وهو الدعوة لدين الله الواحد والدعوة للإسلام ﴿إِنَّ ٱلدِّينَ عِندَ ٱللَّهِ ٱلْإِسْلَٰمُ﴾ [آل عِمرَان: 19] آية شاملة جامعة مانعة تؤكد وحدة الدين الإسلامي في كل زمان ومكان عند كل الرسل والأنبياء.

وتؤكد آيات كتاب الله المعجز أن كل دين كان يدعو إليه كل نبي هو الإسلام بمعناه الشامل فقد جاء على لسان إبراهيم وإسماعيل عليهما السلام: ﴿رَبَّنَا وَٱجْعَلْنَا مُسْلِمَيْنِ لَكَ وَمِن ذُرِّيَّتِنَآ أُمَّةً مُّسْلِمَةً لَّكَ وَأَرِنَا مَنَاسِكَنَا وَتُبْ عَلَيْنَآ ۖ إِنَّكَ أَنتَ ٱلتَّوَّابُ ٱلرَّحِيمُ﴾ [البَقَرَة: 128]، وقد قال يعقوب لبنيه ينصحهم قبل أن توافيه المنية: ﴿إِنَّ ٱللَّهَ ٱصْطَفَىٰ لَكُمُ ٱلدِّينَ فَلَا تَمُوتُنَّ إِلَّا وَأَنتُم مُّسْلِمُونَ﴾ [البَقَرَة: 132]. كذلك عندما قال الحواريون لعيسى عليه السلام: ﴿ءَامَنَّا بِٱللَّهِ وَٱشْهَدْ بِأَنَّا مُسْلِمُونَ﴾ [آل عِمرَان: 52]. ويقول الله تعالى في كتابه العزيز عن التوراة: ﴿يَحْكُمُ بِهَا ٱلنَّبِيُّونَ ٱلَّذِينَ أَسْلَمُواْ﴾ [المَائدة: 44].

وقد جاء على لسان نبي الله نوح عليه السلام: ﴿وَأُمِرْتُ أَنْ أَكُونَ مِنَ ٱلْمُسْلِمِينَ﴾ [يُونس: 72].

وعلى لسان موسى عليه السلام: ﴿فَعَلَيْهِ تَوَكَّلُوٓاْ إِن كُنتُم مُّسْلِمِينَ﴾ [يُونس: 84].

وعلى لسان يوسف عليه السلام يدعو ربه: ﴿تَوَفَّنِى مُسْلِمًا وَأَلْحِقْنِى بِٱلصَّٰلِحِينَ﴾ [يُوسُف: 101].

وقال الله تعالى مخاطباً المسلمين: ﴿شَرَعَ لَكُم مِّنَ ٱلدِّينِ مَا وَصَّىٰ بِهِۦ نُوحًا

وَٱلَّذِيٓ أَوۡحَيۡنَآ إِلَيۡكَ وَمَا وَصَّيۡنَا بِهِۦٓ إِبۡرَٰهِيمَ وَمُوسَىٰ وَعِيسَىٰٓۖ أَنۡ أَقِيمُواْ ٱلدِّينَ وَلَا تَتَفَرَّقُواْ فِيهِۚ﴾ [الشّورىٰ: 13].

ومن هنا اجتمع المسلمون جميعاً في مشارق الأرض ومغاربها تحت مسمى الإسلام باعتباره رمزاً دينياً وفكرياً وثقافياً شاملاً... وجمعتهم وحدة الإسلام تسميةً ومدلولاً لتساهم في تأكيد مفهوم الهوية الإسلامية في الوجدان الجماعي للأمة الإسلامية بشكل ممتد عبر العصور.

قال تعالى: ﴿هُوَ سَمَّىٰكُمُ ٱلۡمُسۡلِمِينَ مِن قَبۡلُ وَفِي هَٰذَا لِيَكُونَ ٱلرَّسُولُ شَهِيدًا عَلَيۡكُمۡ وَتَكُونُواْ شُهَدَآءَ عَلَى ٱلنَّاسِۚ﴾ [الحجّ: 78].

فمسمى الإسلام يوحد كل الأديان وكل أنبياء الله بعثوا بالإسلام ولكن تعددت التشريعات وتنوعت المناهج تبعاً لكل أمة بعث فيها نبيها.

وحدة العقيدة

إن ظهور العقيدة الإسلامية كان بمثابة عامل أساسي في قيام الحضارة الإسلامية، فكانت بمثابة القاسم المشترك الأعظم.

وكانت العقيدة الإسلامية أيضاً بمثابة البعد الروحي والفكري الرئيسي والمركزي في الحضارة الإسلامية الذي يتفاعل إيجابياً مع الأبعاد الحضارية الأخرى المادية والمعنوية المتمثلة في مزج تلك الأبعاد في تجانس محسوب لينتج عن هذا التفاعل كل متكامل يمثل نسيجاً واحداً للحضارة الإسلامية كانت العقيدة فيه تمثل مكاناً بارزاً هو مكان الصدارة.

لقد اقترنت الحضارة الإسلامية بالعقيدة على مدى أربعة عشر قرناً من الزمان في توافق وانسجام وتكامل انعكس ذلك على أقطار أخرى وأوطان متجاورة تدين بالإسلام وقارات بعيدة دخلت الإسلام لتسقط في ظل هذه العقيدة الإسلامية كل الحواجز القومية.. والعرقية.. والحضارية.. والإنسانية ولتتفتح كل القوميات والعرقيات والحضارات على الإسلام الذي صهر هذا التنوع فلم يصبح هناك انتماء عرقي أو جغرافي أو قومي ولكن الانتماء الحقيقي هو الانتماء إلى الإسلام ديناً. وإلي الإسلام حضارةً تجلَّت عالميتها

من خلال العقيدة ومن خلال التنوع الجغرافي الفريد الذي يمثل البنية الجغرافية والبشرية للأمة الإسلامية.

ومن هذا المنطلق تحددت هوية الحضارة الإسلامية من خلال التحديد الشديد الوضوح للانتماء العقدي، وتحتل العقيدة دورها الأساسي والموحد داخل إطار الحضارة الإسلامية لبحث التفاعل المتكامل بين المعطيات الروحية للعقيدة والمعطيات المادية للثقافات المتعددة التي تمثل التنوع لينشأ من هذا التفاعل انبعاث حضاري جديد يمثل كلا متكاملا هو انبعاث الأمة الإسلامية.

وبهذا كانت العقيدة الإسلامية بمثابة القوة الدافعة المكونة للحضارة والمحركة لطاقاتها وبهذا غدا الإسلام عاملاً موحداً لكل المتغيرات داخل الحضارة الإسلامية، كما أصبح عاملاً موحداً للمسار الإنساني مستنداً إلى وحدة الطبيعة الإنسانية فمن المتعارف عليه أن الإنسان هو صانع الحضارة ومن ثم أصبح التواصل بين الشعوب، والتوافق بينها على أساس العقيدة وأساس العقيدة في الإسلام هو التوحيد.

وحـدة اللغـة

اللغة العربية أحد عناصر الوحدة في الحضارة الإسلامية

لقد شرفت اللُّغة العربية وتكرمت باختيار الله سبحانه وتعالى لها لتكون لغة الإسلام ديناً وعقيدة. . . الإسلام الذي يعتبر تتمة الأديان وأكملها ﴿إِنَّ ٱلدِّينَ عِندَ ٱللَّهِ ٱلْإِسْلَٰمُ﴾ [آل عِمرَان: 19] فقد ارتبطت العربية بالإسلام ديناً ورسالةً ارتباطاً وثيقاً فكانت أداة الإسلام في دعوته إلى الناس كافة وفي عرض رسالته السامية... ومن هنا فقد [وحد] الله لغة الدين فكانت العربية هي اللغة التي انتشر من خلالها الإسلام بنوره وعزته، وأصبحت وسيلة الاتصال بين المسلمين جميعا في شتى أنحاء المعمورة.

وقد شرفت العربية وتكرمت باختيار الله سبحانه وتعالى رسول الإسلام محمد بن عبد الله ﷺ نبياً عربياً.

كما شرفت العربية أيضاً باختيار الله سبحانه وتعالى لها لتكون لغة القرآن

الكريم.. كتاب الله .. ودستور الإسلام.. الذي لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه تنزيل من حكيم حميد.. ومن هنا توثقت الصلة بين اللُّغة العربية والإسلام الدين العالمي الذي يشمل كل الأديان ويستوعبها فاستمدت عالميتها منه ومن القرآن كتاب الله.

وكان من أهم مظاهر التشريف للعربية أن أضحت لغة القرآن وقد أكد الله سبحانه وتعالى ذلك في كتابه العزيز حيث قال: ﴿إِنَّآ أَنزَلْنَٰهُ قُرْءَٰنًا عَرَبِيًّا لَّعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ﴾ [يُوسُف: 2] ﴿وَكَذَٰلِكَ أَنزَلْنَٰهُ قُرْءَانًا عَرَبِيًّا وَصَرَّفْنَا فِيهِ مِنَ ٱلْوَعِيدِ﴾ [طٰه: 113] ﴿كِتَٰبٌ فُصِّلَتْ ءَايَٰتُهُۥ قُرْءَانًا عَرَبِيًّا لِّقَوْمٍ يَعْلَمُونَ﴾ [فُصّلَت: 3] ﴿إِنَّآ أَنزَلْنَٰهُ قُرْءَٰنًا عَرَبِيًّا لَّعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ﴾ [يُوسُف: 2] ﴿قُرْءَانًا عَرَبِيًّا غَيْرَ ذِى عِوَجٍ لَّعَلَّهُمْ يَتَّقُونَ﴾ [الزُّمَر: 28] ﴿وَكَذَٰلِكَ أَوْحَيْنَآ إِلَيْكَ قُرْءَانًا عَرَبِيًّا﴾ [الشّورىٰ: 7] ﴿ءَا۬عْجَمِىٌّ وَعَرَبِىٌّ ۗ قُلْ هُوَ لِلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ هُدًى وَشِفَآءٌ ۖ﴾ [فُصّلَت: 44].

تقول غادة عبد العزيز عن جمال القرآن: «إن العربي افتتن بصياغة القرآن وأسلوبه وبيانه، وشرف معانيه في أول الأمر، ثم بعد ذلك أخذ كلما ارتقى به الإسلام غاص في تدبر القيمة الأخلاقية والسياسية والجمالية التي تدور حولها معاني القرآن، لقد أقبل العربي على ذلك النموذج الراقي يملؤه الإعجاب به فهو بلسان عربي مبين ولكنه ليس بقول شاعر ولا طلاسم ساحر، ولا تراتيل كاهن ومع ذلك فهو عربي، عربي في أسلوبه وذوقه واستثارة مكامن الجمال في الحس الإنساني»[6].

التوحيـد

أشهد أن لا إله إلا الله وأن محمداً رسول الله. هو أول ركن من أركان الإسلام وأهمّها، التوحيد هو الأساس النظري والفكري لحضارة الإسلام الذي تبلورت من خلاله كل قيم الحضارة الإسلامية الدينية والإنسانية والفكرية والجمالية.

(6) عبد العزيز، غادة. «التوازن معيار جمالي»، (رسالة ماجستير، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، 1415هـ-1995م، ص148).

يقول إميل إيزن E.Esin: «العقيدة في الإسلام تقوم على مبدأ الإله الواحد فهو الله سبحانه وتعالى الدائم الأبدي الخالق للعالم، العالم الذي يمكن تصوره، والعالم الذي لا يمكن تصوره ولقد تم التعبير عن التجريد المطلق للألوهية في القرآن»[7].

وتقول إيمان عيد: «لقد كانت وحدة التصميم الجمالي في الفن الإسلامي عبر الزمن هي المعادل لوحدة العقيدة وتأثيرها على فكر المسلم»[8].

القرآن الكريم والسنة النبوية

إن القرآن الكريم باعتباره الدستور الإلهي والركيزة الأساسية للتشريع في الإسلام، والسنة النبوية المشرفة باعتبارها القدوة المنزهة للبشر جميعاً يمثلان مصدراً أساسيا يحدد ملامح الفكر في الحضارة الإسلامية، ويمثلان أحد الروافد الثقافية الرئيسية في الحضارة الإسلامية... كما يمثلان أحد المظاهر الثقافية الموحدة للحضارة الإسلامية... فمن خلال القرآن الكريم والسنة النبوية استطاعت الثقافة الإسلامية أن تؤثر تأثيراً واضحاً في الثقافات المتعددة التي انضمت تحت لواء الإسلام مختارة بإرادتها من خلال المبدأ الأساسي في الإسلام ﴿لَآ إِكۡرَاهَ فِي ٱلدِّينِۖ قَد تَّبَيَّنَ ٱلرُّشۡدُ مِنَ ٱلۡغَيِّۚ﴾ [البقرة: 256] ﴿لَكُمۡ دِينُكُمۡ وَلِيَ دِينِ﴾ [الكافرون: 6].

لقد تم هذا التحول الثقافي الفكري الكبير من خلال القرآن والسنة فكانا مصدراً للوحدة التي جمعت كل التعدد الثقافي بفضل مصدرهما الإلهي الواحد.

ومن الجدير بالذكر أن هناك مغزى من نزول القرآن الكريم باللغة العربية

---

(7) Emel Esin, *The Qur'anic Verses and the Hadith as Sources of Inspiration in Islamic Art. In Islamic Art: Common Principles, Forms, and Themes* (Damascus: Dar al-Fikr, 1989), 73.

(8) عيد، إيمان. «المضمون الإسلامي في الفكر المعماري»، (رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الهندسة، جامعة القاهرة، 1993).

وفي قوم عرب برعوا أيمَّا براعة في علوم اللغة والشعر والأدب والبلاغة والبيان في الجاهلية فأُنْزِل إليهم القرآن باللغة العربية فكان إعجازاً مذهلاً بالنسبة إليهم، وكان بمثابة تحد لهم على أن يأتوا بسورة من مثله: ﴿قُل لَّئِنِ ٱجْتَمَعَتِ ٱلْإِنسُ وَٱلْجِنُّ عَلَىٰٓ أَن يَأْتُوا۟ بِمِثْلِ هَٰذَا ٱلْقُرْءَانِ لَا يَأْتُونَ بِمِثْلِهِۦ وَلَوْ كَانَ بَعْضُهُمْ لِبَعْضٍ ظَهِيرًا﴾ [الإسرَاء: 88] فقد جاء القرآن بأسلوبه السلس المعجز وبلاغته ليتحدى قدرات العرب الذين بلغوا في الشعر مبلغاً عالياً من الجودة والتمكن... نزل القرآن إليهم فأصبح مصدراً من مصادر الإعجاز البياني الإلهي الذي لا يستطيع البشر أن يأتوا بمثله ولو بصورة واحدة ﴿وَإِن كُنتُمْ فِى رَيْبٍ مِّمَّا نَزَّلْنَا عَلَىٰ عَبْدِنَا فَأْتُوا۟ بِسُورَةٍ مِّن مِّثْلِهِۦ﴾ [البَقَرَة: 23] ﴿قُلْ فَأْتُوا۟ بِسُورَةٍ مِّثْلِهِۦ وَٱدْعُوا۟ مَنِ ٱسْتَطَعْتُم مِّن دُونِ ٱللَّهِ﴾ [يُونس: 38].

وهكذا أصبحت العربية لغة الثقافة الإسلامية عالمياً فقد شرفت بالقرآن والسنة النبوية المشرفة المصدر الثاني للتشريع بعد القرآن التي أُمِرَ المسلمون باتباعها . . وأصبحت العربية وسيلة الإسلام كدين وعقيدة لنقل فكر الإسلام وتصوره الشامل ورسالته إلى العالمين في كل زمان ومكان إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها ومن هنا تفردت العربية باعتبارها لغة القرآن والحديث.

خاصية العالمية من خلال الانتشار العالمي للعربية مع انتشار الإسلام

ومن هنا تفردت العربية باعتبارها لغة القرآن والحديث بخاصية الانتشار المكاني، فلم تعد محددة بالجزيرة العربية فقط بل أصبحت حدودها المكانية في كل بقاع الأرض التي دخلها الإسلام من الصين شرقاً إلى إسبانيا المسلمة وجبال البرانس غرباً. . فقد تميزت العربية بأنها أوسع اللغات انتشاراً وذلك عكس أي من الحضارات السابقة التي كانت محددة بلغتها الخاصة وأرضها التي ظهرت عليها.

بينما في الحضارة الإسلامية كان لزاماً على كل من دخل الإسلام أن يجيد العربية لأنها لغة القرآن. . بها يتلو القرآن وبها يصلي، ومن ثم أصبحت العربية هي اللغة المشتركة والموحدة بين جميع القوميات والشعوب والعرقيات التي دخلت في الإسلام وتوحدت من خلالها جميع اللغات. وأصبحت العربية

وعاء الثقافة الإسلامية على مدى أربعة عشر قرناً من الزمان واستمدت العربية من القرآن أصالتها واستمراريتها وثباتها حتى يرث الله الأرض ومن عليها، لأنها ارتبطت بالقرآن، ولقد أكد الله حفظ القرآن على مر العصور: ﴿إِنَّا نَحْنُ نَزَّلْنَا ٱلذِّكْرَ وَإِنَّا لَهُۥ لَحَٰفِظُونَ﴾ [الحِجر: 9]، كما استمدت العربية من رسالة القرآن وعلومه مفردات كثيرة دخلت إلى معجم العربية من خلال القرآن وتشبيهاته البلاغية المتعددة واستعاراته الثرية... وكان من نتائج ذلك إثراء اللغة العربية وظهور العلوم الشرعية كالفقه والحديث.. وعلوم القرآن وازدهرت هذه العلوم أيما ازدهار وازدهرت من خلالها اللغة العربية.

ومن هنا أصبحت اللغة العربية ذات آفاق أرحب لغوياً بعد أن كانت محددة داخل إطار التراث الشعري الجاهلي.. فازدهرت المؤلفات باللغة العربية كما أصبحت العربية أكثر ثراء من خلال حركات الترجمة للعربية لكل التراث الثقافي للأمم السابقة على الإسلام للاستفادة منه واستلهامه والإضافة إليه... خاصة وأن اللغة العربية تتميز بثراء المترادفات وتنوعها الفريد وكما تتميز بإمكانياتها اللغوية المتعددة.

ومن هنا أصبحت العربية أحد العوامل الرئيسية للوحدة الحضارية البارزة في كيان الأمة الإسلامية.. فبالإضافة إلى كونها أداة العبادة التي توحدت كل الجنسيات واللغات من خلالها أصبحت أداة العلم أيضاً من خلال حركات الترجمة الواسعة الانتشار لكل العلوم والمعارف العالمية في جميع أنحاء الأراضي الإسلامية فطلب العلم في الإسلام عبادة.. وبكل اللغات.. وفي أي مكان مهما بَعُدَ فالرسول ﷺ قال: «اطلبوا العلم ولو في الصين» فالعلم في الإسلام وسيلة وليس غاية وسيلة للوصول إلى الله.

وقد أصبحت العربية فيما بعد أداة العلم والثقافة الإسلامية في جميع أنحاء العالم الإسلامي في القرون الوسطي المظلمة في أوروبا حينذاك.

ويؤكد ذلك جورج سارتون حيث يقول: «حقق المسلمون عباقرة الشرق أعظم المآثر في القرون الوسطى، فقد كتبت أعظم المؤلفات قيمة وأكثرها أصالة وأغزرها مادة في تلك العصور باللغة العربية التي كانت منذ منتصف القرن الثامن الميلادي حتى نهاية القرن الحادي عشر، لغة العلم الارتقائية

للجنس البشري، والحق أنه كان ينبغي لأي كان، إذا أراد أن يلم بثقافة عصره وبأحدث صورها أن يتعلم اللغة العربية، ولقد فعل ذلك كثيرون من غير المتكلمين بها»[9].

وعلى ذلك أصبحت العربية ليس فقط مجرد أداة للتفاهم والتواصل بين البشر بل أصبحت عاملا من عوامل الوحدة الثقافية بين أجناس وقوميات ولغات شتى، كونت بنية الأمة في الحضارة الإسلامية. . . وأصبحت لغة العلم والفن والثقافة وعكست من خلالها الفكر الإسلامي والثقافة الإسلامية. حتى أن العلماء من غير العرب كانوا يؤلفون إبداعاتهم باللغة العربية إلى جانب لغاتهم الأصلية حتى يضمنوا لكتاباتهم الانتشار عالمياً.

ومن هنا نجد أن اللغة العربية وحدت كل اللغات المتعددة داخل إطار الثقافة الإسلامية ولم تلغها فكان الصيني والفارسي والهندي والإفريقي يجيد العربية بجانب لغته الأصلية حتى يقرأ القرآن ويقيم الصلاة وهما عماد الإسلام وهكذا توحدت كل اللغات وذابت في العربية التي أصبحت لها السيادة الثقافية لأنها لغة الدين التي نزل بها القرآن فكانت بمثابة وحدة ثقافية كبرى، وثقت العُرى بين الشعوب الإسلامية وجمعتها على اختلاف لغاتها حيث أصبحت بمثابة رابطة ثقافية قوية وحيوية متأصلة ممتدة في طبقات التاريخ القديم ومستمرة إلى الأبد حتى يرث الله الأرض ومن عليها.

عالمية اللغة العربية والخط العربي من خلال التنوع والوحدة

من هنا أصبحت اللغة العربية عاملاً موحداً من أهم عوامل الوحدة في الحضارة الإسلامية أصبحت لغة دولية عالمية يتكلم بها المسلمون في مشارق الأرض ومغاربها، كما أبدعت مجالاً عريضاً من الفنون الإسلامية العالمية شمل أرجاء العالم وهو مجال (الخط العربي) الذي يُعَدُّ وجهاً فنياً جمالياً من الوجوه الإبداعية المتنوعة للحضارة الإسلامية، فقد ازدهر الخط العربي في كل أرجاء العالم الإسلامي، وأصبح بالإضافة إلى وظيفته في التدوين وكتابة

(9) George Sarton, *Introduction to the History of Science* (London, 1982), 1:16-17.

القرآن الكريم وكتابة الكتب والترجمة، له وظيفة جمالية إبداعية كبرى داخل إطار الحضارة الإسلامية، فنجده على المشكاوات وعلى القطع الفنية التي تستخدم في الاستعمال اليومي حتى في شبابيك القلل التي كانت تستخدم في شرب الماء وفي باطن رقبة القلة كان الفنان المسلم يزخرف الطين الذي صيغت منه القلة ويكتب كلمة هي عبارة عن حكمة مثل بسم الله - خف تطفو - عف تعاف - وفي هذا مضامين جمالية وفكرية عميقة جداً لا يتسع مجال ذكرها.

ولقد تميز فن الخط العربي الإسلامي أيضاً بأهم سمات الحضارة الإسلامية السابقة الذكر (الوحدة - التنوع - العالمية) فالوحدة تتمثل في أصله اللغوي فالحروف وأشكالها وحدة ثابتة، أ - ب - ت، أما التنوع فقد تنوع الخط العربي إلى أنواع إبداعية كثيرة جداً وامتزج بالتصميمات النباتية والهندسية في توافق بديع وغطي كل الأسطح والجدران في المساجد وعلى القباب من الخارج وفي باطن القبة من الداخل كما غطي جدران المنازل والأسبلة والتكايا، كذلك غطي كل منتجات الحياة اليومية التي يستخدمها المسلم وغير المسلم.

تذكر فاطمة عبد الصمد: «إن أكثر تنوع الخطوط العربية غرابة الخط الفارسي النستعليق المركب من النسخ والتعليق في حروفه المنخفضة التي تعطي انطباعاً بالحركة السريعة، والطغراء العثمانية في تكرار حروفها الرأسية المتعالية تردد الانسياب الأفقي في الحروف الدائرية»[10].

كما تنوع أيضاً الخط العربي في طرزه المختلفة فهذا

1 - الطراز الكوفي [الكوفي المزهر - المورق - المعماري - الكوفي المربع].

2 - الطراز الأندلسي.

3 - الطراز المغربي.

(10) عبد الصمد، فاطمة. «القيم الجمالية في الفن الإسلامى وأثرها على فن النهضة الأوروبي كمدخل للتذوق الفني»، (رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، 1999، ص44).

شكل (25): توحد الخط العربي في أصله اللغوي وتنوع إلى أنظمة بصرية جمالية عديدة تنوعت بتنوع بلدان العالم الإسلامى، نموذج من الخط الكوفي . نسبة إلى الكوفة بالعراق . جزء تفصيلي من حائط تحول فيه الخط العربي إلى نظام جمالي من خلال ذكر الله جمالياً فكتب الفنان عبارة (سبحان الله والحمد لله ولا إله إلا الله والله أكبر) وفي الوسط (سبحان الله العظيم وبحمده) داخل إطار مستطيل.

شكل (26): جزء من حائط في مسجد في سمرقند . أوزبكستان حالياً.

4 - الطراز العثماني.

كما تنوع أيضاً من خلال الخامة فنجد الخط والحروف العربية نفذت من كل الخامات 1 - الحجر. 2 - النحاس. 3 - الخشب. 4 - الخزف. 5 - النسيج. 6- الجص.

أما العالمية: فإن الخط العربي دخل إلى كل بلد من بلاد الإسلام وكل من هذه البلاد ابتكر أساليب إبداعية جمالية لصياغة الخطوط العربية وإدخالها مع التصميمات الهندسية والنباتية في تكوينات فنية غير مسبوقة.

عندما تتحول اللغة العربية وهي أحد مكونات العقيدة في الحضارة الإسلامية إلى قيم فنية كالإيقاع والتناسب والوحدة والتنوع والشكل والأرضية وملامس السطوح، من خلال آيات القرآن الكريم على الحوائط، فتظل العين تسبح معها وتتجول في ألوان الأزرق والسماوي والتركواز من أسفل إلى أعلى، في ترق يتحول إلى شحنة إبداعية إيمانية وجدانية في لحظة نادرة.

وفي كل بلد كان الخط يستمد إبداعاً تكوينياً جديداً يشتق اسمه من اسم البلد التي أبدعته فالخط الكوفي من الكوفة بالعراق، والخط الأندلسي من الأندلس، والخط المغربي، والخط الإيراني، والخط العثماني الذي تميز بسمات إبداعية مختلفة تماماً عن أنواع الخطوط الأخرى.

وكان الفنانون المسلمون يتبارون في إبداعاتهم وابتكاراتهم وكانوا يفتخرون بحفر أسمائهم أو كتابتها على أعمالهم الفنية شرفاً لهم وفخراً واعتزازاً بالعربية لغة القرآن.

الوحدة والتنوع في الفن الإسلامي

وبما أن الفن الإسلامي أحد مظاهر الحضارة الإسلامية فهو بالتالي يعكس خصائصها المميزة والتي أكسبتها سمات الوحدة والتنوع وكانت هذه السمات بالنسبة للفن الإسلامي تمثل الوحدة الروحية المستمدة من العقيدة واللغة كأحد المكونات الأساسية للحضارة، والوحدة الجمالية المستمدة من تحويل هذه العقيدة وهذه اللغة إلى تعبيرات جمالية مترجمة في صور وتشكيلات معمارية

وخطية وتصميمات نباتية وهندسية بلغت في وحدتها حداً أبهر المفكرين والفلاسفة، كما بلغت في تنوعها وعالميتها الحدود الجغرافية التي وصلت إليها الحضارة الإسلامية.

ويمكن القول بثقة أن الوحدة والتنوع في الفنون الإسلامية ما هي إلا ترجمة في صورة صيغ جمالية بليغة تعكس مضامين التوحيد الذي يعدُّ أهم مكون من مكونات الوحدة في الحضارة الإسلامية عامة، وأهم مكون من مكونات الوحدة في الفنون الإسلامية خاصة.

وقد أشار كلودهيوم برت C.H. Bert «إلى أن الفن الإسلامي فن نابع عن فكر وعقيدة راسخة داخل وجدان الفنان المسلم الذي ارتبطت معيشته بعناصر الحياة الدينية والدنيوية في آن واحد، كما اسند انتشار الفن الإسلامي إلى قدرة المسلمين على التوافق مع معطيات الحضارات التي احتكوا بها في عصرهم واستطاعوا الامتزاج بها ومعايشتها مما ساعد على ثراء وتنوع ووحدة الفن الإسلامي»[11].

يؤكد تيتوس بيركهارد هذه الرؤية حيث يقول: «إن الفن الإسلامي في شموله إنما يشكل أساساً جوهرياً في إسقاط أبعاد الوحدانية الإلهية وتحويلها إلى نظام بصري»[12].

وعلى ذلك فإن الوحدة داخل إطار التنوع تنعكس من خلال وحدة النظم الفكرية التي اتسمت بالكلية والشمول فطبعت المضمون الجمالي بطابع من السمات الموحدة، وتصبح الخامة أو الخامات بجميع أنواعها بمثابة وسائط لنقل المضامين الكامنة والأشكال المباشرة من خلال تحميلها بالعديد من الأسس والقيم والخصائص والسمات الفنية.

كما أن التنوع انعكس من خلال تنوع الأجناس البشرية المكونة لبنيه الأمة الإسلامية وبالتالي تنوع ثقافاتهم ولغاتهم وأراضيهم التي أضاءها الإسلام بنوره

(11) Claude Humbert, *Islamic Ornamental Design* (London: Faber and Faber, 1980), 30.

(12) Titus Burckhardt, *Art of Islam: Language and Meaning*. Trans. Peter Hobson (London: Islamic Festival Trust Ltd, 1976), 96.

وتنوعت جغرافياً وتاريخياً، وبالتالي أحدثت مداً واسعاً من التنوع الحضاري السابق على الإسلام والمعاصر للإسلام، والذي عكس بالتالي مداً شاسعاً جداً من المفاهيم الجمالية والأساليب الفنية التي كانت سائدة قبل الإسلام والتي استفاد منها الفنان المسلم ولم يلفظها أو يهملها بل أخضعها للفكرة الكلية الشاملة التي عبرت عنها حضارته الإسلامية ودينه الجديد وهي فكرة التوحيد.

وقد ذكر ديماند : «إن من تقاليد الحضارة الإسلامية تبادل الفنانين والصناع وتنقلهم بين شتى البقاع في العالم الإسلامي لبناء القصور والمساجد والقلاع وغيرها، حيث حققت هذه التقاليد فكرة التآلف والوحدة والإخاء وتطعيم الخبرات بعضها ببعض، وحيث ظهرت الوحدة الفنية في الجوهر آخر الأمر متماسكة تستمد روحها من إلهام واحد مهما تباينت عناصرها، وتنوعت أشكالها واختلفت تقنياتها، كما أن هذا الفن العظيم الذي شرب في طفولته شتى الألبان، وهام بين مختلف أنواع الفنون والجمال قد استأثر بإعجاب العالم الأوروبى، وغدا بدوره إلهاماً ومصدراً لاقتباساته الفنية ذلك الأمر الذي جعل ملوك الغرب يكنزون نفائس الفن الإسلامي ضمن مقتنياتهم»[13].

وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على مرونة الإسلام وتفاعله بوصفه ديناً وحضارة وثقافة وفناً، إذا جاز التعبير، فالدين الإسلامي جاء ليستوعب كل الديانات السابقة ويحتويها لا لينفصل عنها ويلفظها، فالدين الإسلامي جاء للناس جميعاً لا لفئة بعينها كالديانات السابقة فكل رسول قبل الإسلام كان يبعث إلى جماعة بعينها أو فئة بعينها، إلا محمداً ﷺ بعث للبشرية جمعاء ﴿وَمَآ أَرۡسَلۡنَٰكَ إِلَّا كَآفَّةٗ لِّلنَّاسِ بَشِيرٗا وَنَذِيرٗا وَلَٰكِنَّ أَكۡثَرَ ٱلنَّاسِ لَا يَعۡلَمُونَ﴾ [سبإ: 28].

كما جاء الإسلام ليؤكد الاعتراف بالديانات السابقة عليه وبرسلها ﴿وَٱلۡمُؤۡمِنُونَۚ كُلٌّ ءَامَنَ بِٱللَّهِ وَمَلَٰٓئِكَتِهِۦ وَكُتُبِهِۦ وَرُسُلِهِۦ لَا نُفَرِّقُ بَيۡنَ أَحَدٖ مِّن رُّسُلِهِۦۚ وَقَالُواْ سَمِعۡنَا وَأَطَعۡنَاۖ غُفۡرَانَكَ رَبَّنَا وَإِلَيۡكَ ٱلۡمَصِيرُ﴾ [البقرة: 285].

(13) ديماند، م. س. **الفنون الإسلامية**، ترجمة: أحمد عيسى، دار المعارف، 1982، ص15.

وهو الدين المتمم المصحح لكثير من الأوضاع والأفكار التي تحرفت عبر العصور وهو الدين الشامل الكامل الخاتم الذي يحتضن كل ما سبق ويستوعبه ويحتويه.

من هنا فلا عجب من انفتاح الفن الإسلامي وهو أحد مظاهر الدين الإسلامي الجمالية أو إذا جاز التعبير أحد تراجمه أو أحد أصدائه الجمالية، على كل الفنون وكل الثقافات السابقة، ينتقي ويستلهم ما يتوافق وفكره ويلفظ ما يتعارض معه ليكون نظرة فنية شاملة متنوعة كلية، تستقي جذورها من كل التنوعات السابقة عليها وتوحدها داخل إطار المضمون الواحد الذي عبرت عنه أو عبّر عنها.

يقول مراد ويلفرد هوفمان(*): «الفن الإسلامي لم يبدأ من فراغ، ولكنه صهر وصبغ فنون الأجناس المختلفة التي دخلت الإسلام، فهو ليس نتاج جنس أو منطقة، ولكنه نتاج دين احتوى الأجناس والمناطق، فهو يعبر عن شعور ديني، وأسلوب حياة بقدر ما يعبر عن عقيدة دينية»(14).

تؤكد هذه الرؤية سرية صدقي فتذكر: «قد شمل مفهوم البيئة في القرآن الكريم وفي الإسلام العالم كله مما مكن الفنان المسلم أن يتجول في أرجاء الفنون والثقافات السابقة على الإسلام والأخذ منها بحرية وحيوية»(15).

تنوع الشكل وتوحد المضمون

وداخل إطار الفن الإسلامي جاء التنوع في الشكل والتوحد في المضمون، فانعكس التنوع من خلال الأشكال العديدة جداً والمتنوعة والتي لا تحصى من أنواع الفنون الإسلامية بداية من العمارة بعناصرها العديدة من عقود وقباب

(*) مراد ويلفرد هوفمان: سياسي ودبلوماسي ألماني مسلم، تسمى باسم مراد فريد، له العديد من الكتب والمؤلفات مثل (الإسلام كبديل) - (الطريق إلى مكة).

(14) هوفمان، مراد ويلفرد. **الإسلام كبديل**، تعريب: عادل المعلم، القاهرة: دار الشروق، الطبعة الأولى، 1418هـ - 1997م، ص65.

(15) صدقي. **جماليات الفن الإسلامي**، مرجع سابق، ص2.

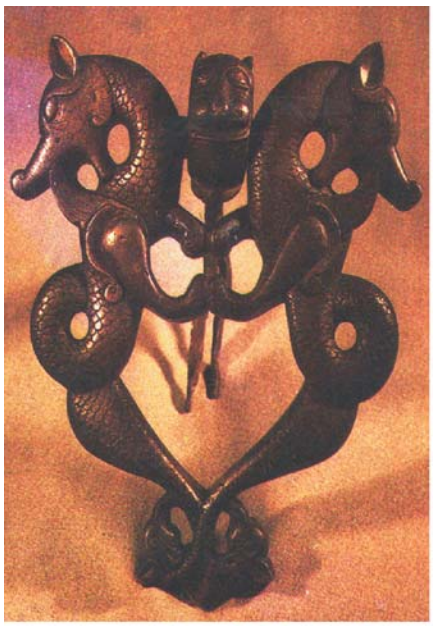
ومآذن وأعمدة وشبابيك وأبواب ومنابر ومحاريب ومصابيح وسجاجيد وأرضيات رخامية وحوائط تحمل تصميمات خطية للقرآن ومقرنصات وصنجات مزررة إلى الأطباق الخزفية والمفروشات المنسوجة والمطبوعة وبلاطات السيراميك والأواني النحاسية والمصابيح الزجاجية والتصميمات الجصية إلى ما لا نهاية له من الأعمال الفنية الصرحية العملاقة والدقيقة والرقيقة التي تتمثل في قطعة حلي صغيرة مشغولة بدقة متناهية، كما تمثل صرحا معمارياً جليلا كمسجد السلطان حسن.

ويكفي للتدليل على التنوع الهائل أن أي عمل من الأعمال الفنية السابقة وليكن المئذنة مثلاً أو المحراب، يعكس تنوعات هائلة في الشكل مع توحد المضمون الذي يمثل النداء للصلاة والتوجه عند الصلاة، فهناك المئذنة المربعة في المغرب والأندلس والشام، والمئذنة ذات القواعد والشرفات المتدرجة لأعلى كما في مصر، والمئذنة الملوية الحلزونية في العراق في سامراء وأبي دلف والمتوكل ومسجد ابن طولون في القاهرة، والمئذنة القلمية الرفيعة الرشيقة المسننة في استانبول في السليمانية وفي مسجد محمد علي، والمئذنة على شكل نبات الصبار في الهند والمآذن السيراميكية في إيران.

نفس هذا التنوع الهائل ينطبق على أشكال القباب فتوجد القباب المصمتة نصف الدائرية في القاهرة، كما توجد القباب ذات التصميمات المحفورة بالبارز والغائر في العصر المملوكي في المساجد ومقابر المماليك والقباب المغطاه بالسيراميك الأزرق الجميل في إيران، أو القباب العثمانية المتنوعة الأحجام في البناء الواحد، والقباب ذات الدعامات كقبة مسجد السلطان حسن.

أيضاً ينعكس التنوع في أشكال المحاريب فمحراب مسجد عمرو بن العاص يختلف عن محراب مسجد قرطبة الكبير عن محراب مسجد السلطان حسن عن محراب السيدة نفيسة.

حتى العقود فإنها تتوحد في التصميم الكلي العام الذي تشترك فيه كل العقود وتتنوع في الأشكال، فنجد العقد المدبب الذي يعتبر ابتكاراً إسلامياً



شكل (27): سقاطة باب من البرونز ترجع إلى العصر السلجوقي ونفس وحدة التصميم، ولكن تمثل حصانين كجزء من باب خشبي محفور يرجع إلى العصر الفاطمي موجود بمتحف متروبوليتان، ثم سقاطة باب على هيئة حيوانية من العراق، متحف الدولة ببرلين. نلاحظ الوحدة والتنوع بين الأشكال الحيوانية المجردة التي تحولت إلى نسق جمالي يخضع للوظيفة المنوطة به من خلال خامة الخشب أو خامة البرونز. وكما يقول ديماند: «إن الوحدة الفنية في الجوهر تستمد روحها من إلهام واحد مهما تباينت عناصرها وتنوعت أشكالها واختلفت تقنياتها».

بحتا، والعقد المستدير، والعقد نصف الدائري، والعقد على شكل حدوة الفرس، والعقد المتراكب المفرغ كما في عقود مسجد قرطبة الكبير، والعقد الخماسي الفصوص والثلاثي الفصوص المكون من أنصاف دوائر (ما يطلق عليه العقد المفصص)، والعقود المتقاطعة والعقود المنكسرة والعقود ذات القنوات المائلة.

حتى الأعمدة تتوحد في المضمون المتمثل في شكل العمود ووظيفته المعمارية أو الجمالية أو هما معاً، ويتنوع في شكله من الأملس إلى المحدب إلى المثمن، كما هو موجود في دكة المبلغ في مسجد السلطان حسن، إلى الحلزوني إلى العمود ذي التاج المورق أو العمود المركب أو العمود الأسطواني ذي القاعدة المربعة، وتتنوع في الشكل من خلال الخامة فيظهر العمود الرخام والعمود الحجر.

حتى النوافذ فقد تنوعت النافذة القنديلية كالتي توجد في مثمن رقبة القبة في مسجد السلطان حسن ومسجد دمشق، والنوافذ ذات القمة المعقودة المستديرة والنافذة التي يكتنفها عمودان، والنافذة المعقودة المدببة، والنافذة المربعة، والنافذة المستديرة، والنافذة المستطيلة، والنوافذ المغطاة بالزجاج الملون والنوافذ المغطاه بالجص المفرغ، والنوافذ المغطاة بالحديد المشغول والنوافذ المغطاة بالمشربيات والنوافذ المغطاة بالخشب المحفور والمفرغ معاً.

وهكذا فقد تجلى عاملا الوحدة والتنوع في كل أثر من آثار الفن الإسلامي من أضخم أثر معماري إلى أصغر وحدة تصميم على سطح غلاف كتاب، والوحدة والتنوع كقيم جمالية تتجلي أيضاً منذ أول وهلة في أي عمل فني فكل عمل فني من الفنون الإسلامية يبوح منذ المظهر الأول بوحدته الكلية وفي الوقت نفسه بتنوعه الإيقاعي الفريد وهذا ناتج عن مكونات العمل الفني نفسه سواء أكان تصميمات دقيقة متناهية في الصغر أو عناصر معمارية متناهية في الكبر.

على سبيل المثال الأعمدة المنثورة في أروقة المسجد كل عمود يعلوه عقد يمثل وحدة ومع تكرار الأعمدة والعقود التي تعلوها يتحقق التنوع ولا يمكننا

القول أن ذلك يمثل وحدة فقط ولكنه يمثل وحدة داخل إطار التنوع أو العكس تنوع داخل إطار الوحدة في نسيج متكامل.

وهذا أيضاً ما ينطبق على أصغر وحدة تصميم داخل إطار مساحة التصميم الكلية إذا أخذنا مثلاً أحد عناصر هذه المساحة الزخرفية ولتكن مثلاً الوحدة النجمية الشهيرة، هي في حد ذاتها تمثل وحدة قائمة بذاتها وفي تجاورها وتقابلها وتكرارها مع مثيلاتها أو شبيهاتها داخل إطار مساحة التصميم الكاملة تمثل التنوع وفي اجتماع الوحدات والعناصر معاً يتمم التوافق والاتساق بين الأجزاء مما يشعر المتذوق بالوحدة الكلية التي تثير الإحساس الجمالي والناشئة عن العلاقة المتذبذبة بين مجموعة الوحدات والعناصر بعضها بالآخر وهي تخضع لقانون إبداعي خاص داخل إطار التصميم.

ومن هذا المنطلق يمكن القول إنَّ التنوع في الفن الإسلامي قائم على «الفرادة والذاتية والخصوصية» كأهم خصائص للوحدة التي تجمع داخل إطارها التنوع.

يقول بلند الحيدري عن وحدة الفن الإسلامي: «يعتبر الفن الإسلامي آخر ما بقي لنا من الفنون القديمة، وأكثرها تميزاً بشخصيته المتكاملة الشاملة التي بقيت محتفظة بوحدتها رغم تسطحه على مساحة من الأرض تمتد من مشرقها إلى مغربها، ورغم عبوره أربع فترات تحويلية خلال ثلاثة عشر قرناً من التاريخ الإسلامي، ورغم تكيفه لألوان شتي من التواريخ السياسية في العالم الإسلامي، والتي نشأ ملتصقاً بها التصاقاً حميماً»[16].

تقول فاطمة عبد الصمد: «إن عوامل هامة مثل العقيدة الإسلامية، وقوة اللغة العربية كانت هامة في وجود الوحدة الروحية، والوحدة الجمالية في أعمال الفن الإسلامي»[17].

---

(16) الحيدري، بلند. **زمن لكل الأزمنة نظرات وآراء في الفن**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1981، ص45.

(17) عبد الصمد. «القيم الجمالية في الفن الإسلامى وأثرها على فن النهضة الأوروبي كمدخل للتذوق الفني»، مرجع سابق.

إن التنوع الجمالي يحول العناصر المتنوعة إلى ملحمة جمالية مترابطة ومؤكدة من خلال تنوعها ومن خلال الوحدة الناتجة عن هذا التنوع والتي تمثل الكيان الأكبر الذي ينظمها ويجمع تنوعها.

وكأن تلك العناصر الفنية المتنوعة الهائلة من صنع الإنسان الفنان المسلم تستمد تنوعها الغزير وتستلهمه من تنوع خلق الله اللانهائي في كل عنصر من عناصر الطبيعة والكون والإنسان والحيوان والنبات حتى الحجر والجبل والهواء والماء.

فالإنسان أسود أفريقي، وأبيض أوروبي، وأصفر آسيوي، فتنوّع الإنسان آية من آيات الله كما يشهد بذلك القرآن الكريم ﴿وَمِنْ ءَايَٰتِهِۦ خَلْقُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ وَٱخْتِلَٰفُ أَلْسِنَتِكُمْ وَأَلْوَٰنِكُمْ﴾ [الروم: 22] ﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَٰكُم مِّن ذَكَرٍ وَأُنثَىٰ وَجَعَلْنَٰكُمْ شُعُوبًا وَقَبَآئِلَ لِتَعَارَفُوٓا۟ إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِندَ ٱللَّهِ أَتْقَىٰكُمْ﴾ [الحجرات: 13] ويشهد بها حديث الرسول ﷺ: «لا فضل لعربي على أعجمي ولا لأبيض على أسود إلا بالتقوى».

كذلك في ممالك خلق الله في الكون الزهرة الواحدة تتنوع فتبلغ آلاف الأزهار في الشكل واللون والنوع والحجم، وتتوحد في شكل الساق والأوراق والطلع، حتى الأسماك في قاع البحار تمثل الوحدة في الشكل العام للسمكة، فتتوحد في وجود الرأس والجسم والذيل والزعانف والخياشيم وتنوع في الأشكال والألوان والأنواع. ومن هنا يمكن أن نستخلص أن كل عنصر من عناصر الكون يتضمن بداخله الوحدة والتنوع في آن واحد، الوحدة في مضمونه والتنوع في شكله، حتى الأحجار والزلط تتوحد في المضمون وتتنوع في الشكل فنجد الزلطة السوداء والبنية والحمراء، حتى الجبال تتوحد في المضمون وتختلف في الشكل فجبال الألب تتنوع وتختلف عن جبال أسوان التي تختلف عن جبال لبنان.

حتى الهواء يتوحد في مضمونه الذي يتكون من الأكسجين والهيدروجين وثاني أكسيد الكربون ويختلف ويتنوع هواء الفجر عن هواء الظهر عن الهواء في الليل، ويتنوع الهواء في فصل الصيف عن الشتاء عن الربيع عن الخريف.

حتى الماء يتوحد في المضمون ومكوناته من الهيدروجين والأوكسجين ويتنوع في شكله من ماء عذب فرات، وماء ملح أجاج، وماء جار، وماء ساكن. وكل الأنواع تنتج لنا اللحم الطري والحلية التي نلبسها، وقمة التوحد والتنوع تنعكس في قوله تعالى: ﴿وَمَا يَسْتَوِي ٱلْبَحْرَانِ هَٰذَا عَذْبٌ فُرَاتٌ سَآئِغٌ شَرَابُهُۥ وَهَٰذَا مِلْحٌ أُجَاجٌ ۖ وَمِن كُلٍّ تَأْكُلُونَ لَحْمًا طَرِيًّا وَتَسْتَخْرِجُونَ حِلْيَةً تَلْبَسُونَهَا﴾ [فاطر: 12].

كما تتأكد أيضاً في قوله تعالى: ﴿بَيْنَهُمَا بَرْزَخٌ لَّا يَبْغِيَانِ﴾ [الرحمن: 20].

أي أن الماء العذب والماء الملح في المكان والزمان إلى جانب بعضهما بعضاً لا يختلطان ولا يأتي أحدهما مكان الآخر، قمة الإعجاز والتنوع والفرادة.

(3) التجريد مضمون جمالي ومضمون فلسفي في الفن الإسلامي

مفهوم التجريد

إن التجريد عملية جوهرية كلية تهدف إلى استخلاص التصور الذهني الأوَّلي الخالص لأي نظام عام.

والتجريد يعتبر بمثابة نفي لكل الظواهر العارضة بهدف (الوصول) إلى الجوهر العام الثابت أو هو استخلاص القانون العام من عدة مظاهر ومتغيرات مختلفة، وعملية التجريد هي عملية تنحو منحى التأمل الذهني أو النظر العقلي لما وراء الشكل المباشر.

والتجريد هو وسيلة للانتقال من المتغيرات المتعددة إلى القانون الكلي الواحد غير المنظور الذي تندرج بداخله هذه المتغيرات، أو بمعنى آخر الذي ينظم المتغيرات ويحكمها.

والتجريد في الفن الإسلامي: عملية رياضية تأملية في الوقت نفسه أي هي بمثابة مزيج من العقل والحس معاً وقد يسبق العقل الحس أو العكس وقد يكون أحدهما مكملاً للأخر في منهج الوصول إلى الرمز الكلي الذي يمثل الكيان العام المحدد والقانون العام الذي يمثل نتيجة التجريد وهدفه.

مراحل التجريد: ومن الممكن تصور أن التجريد يمر بمراحل ضمنية غير مباشرة تشبه إلى حد ما مراحل البحث العلمي من «تحديد المشكلة ثم فرض الفروض ثم تجربة أحدها ثم الآخر ثم الوصول إلى النتيجة ثم تعميم النتيجة كقانون خاص».

حيث إنه يتم من خلال الكثرة أو الوفرة أو التعددية استخلاص قانون خاص من خلال حذف وإضافة لأغلب المتغيرات التي لا يخل حذفها بالنظام العام في تطوير وتعديل للمتغيرات التي يستوجب وجودها تأكيداً للنظام العام المستخلص وكشفه وإبرازه.

وأخيراً يمكن القول إن التجريد بمثابة انتقال ذهني من المحسوس إلى المعقول. أو من المباشر إلى غير المباشر، من الجزئي إلى الكلي، ومن التعدد إلى الوحدة والنظام الواحد الذي يحكمها.

التجريد في الفن الإسلامي

بينما التجريد في الفن الإسلامي، هو تجريد محمل بالكثير جداً من التأمل ومصاحبة هذا التأمل بالكثير جداً من النظام، والتفكير المنطقي الهندسي والرياضي المحكم فلا مجال لعشوائية أو فوضى وإنما هو نظام محكم، وعلاقات هندسية محسوبة جيداً ونظم رياضية متقنة إتقاناً شديداً.

لقد نجح الفنان المسلم من خلال تجريداته بالقيام بعملية بلاغية كبرى كانت بمثابة انتقال ذهني جمالي من المفاهيم والحقائق الكبرى التي جاءت بها الحضارة الإسلامية من خلال الفكر الإسلامي إلى معادلات جمالية تعبر عن تلك الحقائق، فجاءت تجريداته بمثابة تجليات تشكيلية وإشراقات جمالية غاية في العمق، وذلك لأنها تستبطن بداخلها فكراً غاية في العمق والأصالة.

لذلك اختلفت المناهج الجمالية في الحضارة الإسلامية عنها في الحضارات السابقة فالتصميمات مثلاً قديماً لم تكن تحمل بداخلها بذور هذا الفكر الإسلامي فكانت مجرد زخارف وتجريدات تاريخية منذ بداية تاريخ الفن تستمر، وتتطور شكلياً وتتكيف في إطار حدودها التزينية المصاحبة للعمارة أو المستقلة بذاتها.

شكل (28): محراب مغطى بالفسيفساء يقطعه شريط بالعرض كتب عليه بالخط الكوفي ﴿قُلْ هُوَ ٱللَّهُ أَحَدٌ ٱللَّهُ ٱلصَّمَدُ لَمْ يَلِدْ وَلَمْ يُولَدْ وَلَمْ يَكُن لَّهُۥ كُفُوًا أَحَدٌۢ﴾ صدق الله العظيم

التجريد في الفن الإسلامي جاء ترجمة لفكر إلهي المصدر في فهم الإنسان والكون، لقد نجح الفنان المسلم في الانتقال الجمالي من تلك الحقائق الدينية وتحويلها إلى معادل جمالي يحمل قيماً جمالية غير مباشرة تعتبر جزءاً من الحقيقة الكونية الكبرى، فكان الفنان المسلم بذلك رائد التجريد الذي نجح من خلال استخدام الأبجدية الفنية نفسها التي استخدمها الفنانون منذ فجر التاريخ من خط ولون ومساحة وأشكال هندسية وأشكال عضوية في جعل هذه الرموز الشكلية البسيطة تحمل أكبر المعاني من خلال الفكرة والصورة الذهنية المجردة.

ولقد توصل الفنان المسلم إلى ذلك من خلال التوصل إلى الجوهر العام لقوانين الطبيعة الرياضية والهندسية، وبهذا نجد أن الفن الإسلامي قد سبق الفن الغربي بحوالى عشرة قرون زمنية وفكرية معاً، وذلك قبل النزعة التجريدية في الفن الحديث حينما أعلن استلهامه لقوانين الطبيعة وتحويلها إلى معادلات رياضية هندسية مجردة، ويكون الفنان المسلم قد سبق الفنان الغربي الحديث «سيزان» الذي أعلن أن الكرة والاسطوانة والمخروط هي جوهر بنية الطبيعة، وسبق مندريان الذي حول الطبيعة إلى مجرد خطوط وألوان مسطحة، ومن ثم إلى أشكال وألوان مجردة كلياً من أية دلالة على العالم المنظور، وإن اختلف المنهج الفني والدوافع والأهداف في الفن الغربي عنه في الفن الإسلامي.

فالفنان الغربي تدور تجريداته حول ذاته وفلسفته التي قوامها أن الإنسان مركز كل شيء فجاء تجريده نسبياً فردياً لا يتضمن قوانين عامة وإنما فردية تختلف باختلاف كل فنان.

بينما جاءت تجريدات الفنان المسلم حول معنى أشمل وأعمق يتضمن الوجود كله وهو أن الله المطلق المجرد الذي ليس كمثله شيء هو مركز كل شيء وبداية كل شيء ونهاية كل شيء.

يقول عفيف بهنسي عن التجريد: «إنه بحث عن الجمال المحض الخالص، وأن النزوع إلي التجريد في الفن العربي يرتبط بمفهوم فني خاص مآله أن الصورة يجب أن تتجه نحو المطلق، وليس نحو المحدد تتجه نحو الجمال المحض 'الجمال بذاته' وليس نحو جمال الأشياء الذي يخضع

للحاجة المادية والضرورة أما الجمال المحض فإنه مجرد عن المنفعة هو جمال فني وليس جمالاً نسبياً مرتبطاً بأهمية الشيء»[18].

ومن هنا فإن المنهج يختلف والفكر الناتج عنه يختلف وبالتالي الإبداع الفني يختلف. «فمع تأملنا للفن الإسلامي نجد أن التجريد ليس اختصاراً للواقع أو تجريده من صفاته الظاهرة بل هو تجسيد لغير المرئي، فالموضوع في الفن الإسلامي هو دائماً موضوع تجريدي في جوهره، لأنه ينتمي إلى الموضوعات الفلسفية أو الذهنية، حتى إذا كان الموضوع هو الطبيعة التي تستلهمها الزخرفة الإسلامية فهي لا تجرد مظاهر الطبيعة من أشجار وتختزلها بل هي تستلهم حركة الطبيعة المجردة، وليس استلهاماً لصورها المرئية، إنما تقف أمام الطبيعة لتقتدي بنظامها الخفي وبقوانينها المطلقة في التشكيل والتلوين والنمو والانتظام، وبالتالي فإن قانون الطبيعة هو الموضوع لا الطبيعة نفسها في تجلياتها المختلفة والمتنوعة»[19].

لقد قدم الفنان المسلم نظرية جمالية متكاملة تعبر عن الذات الإلهية المنزهة من خلال التجريدات الإبداعية اللانهائية للوحدات والأشكال التي ترابط وتتداخل وتتجمع وتتفرق في تكوينات جمالية مجردة فتتحول إلى سلسلة متصلة لا انفصام لها تمثل وحدة ممتدة إلى الأبد.

لقد كان أهم تحول يُعَدُّ أول أساس من أسس النظرية الجمالية للفن في الإسلام هو نجاح الفنان المسلم في الانتقال من لغة الشكل المباشر المحدود الذي يمثل أبعادا وصفات ملموسة ومباشرة، من خطوط ومساحات وألوان وأشكال إلى التعبير عن صفات ذهنية مجردة جوهرية من خلال نظم عقلية رياضية وهندسية تحولت إلى إيقاعات جمالية بصرية لا متناهية، تمتد بلا حدود فوق كل الأسطح والجدران لتعبر عن فكر الإسلام جمالياً.

---

(18) بهنسي، عفيف. **الفن الغربي الحديث بين الهوية والتبعية**، دمشق: دار الكاتب العربي، ط1، 1418هـ-1997م، ص90.

(19) الصايغ. **الفن الإسلامي قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية**، مرجع سابق، ص121.

يقول بريون Brion[20]: «إن الفن التجريدي أكثر قدرة من الفن التشبيهي على التعبير عن روحانية عميقة لأنه لا يرتبط بالشكل التمثيلي، ولأنه أيضاً يستطيع دون وساطة أن يثير مباشرة حالات عاطفية وانفعالية أكثر نقاء من تلك التي يثيرها الشكل التمثيلي، وإن الفنان في كل مرة يسعي فيها إلى التعبير عما هو روحاني أو إلهي كان يسعى إلى التجريد، وهذا ما تم بالفعل بالنسبة للفن الإسلامي حيث كان المتعالي يعبر عنه دائماً بصورة غير تشبيهية».

فقد كانت هذه المعادلة الإبداعية الصعبة التي واجهت الفنان المسلم للتعبير عما يعتقده فكرياً ويؤمن به فكيف يعبر عنه جمالياً. لقد حول الفنان المسلم كل قيم الإسلام إلى معادلات جمالية.

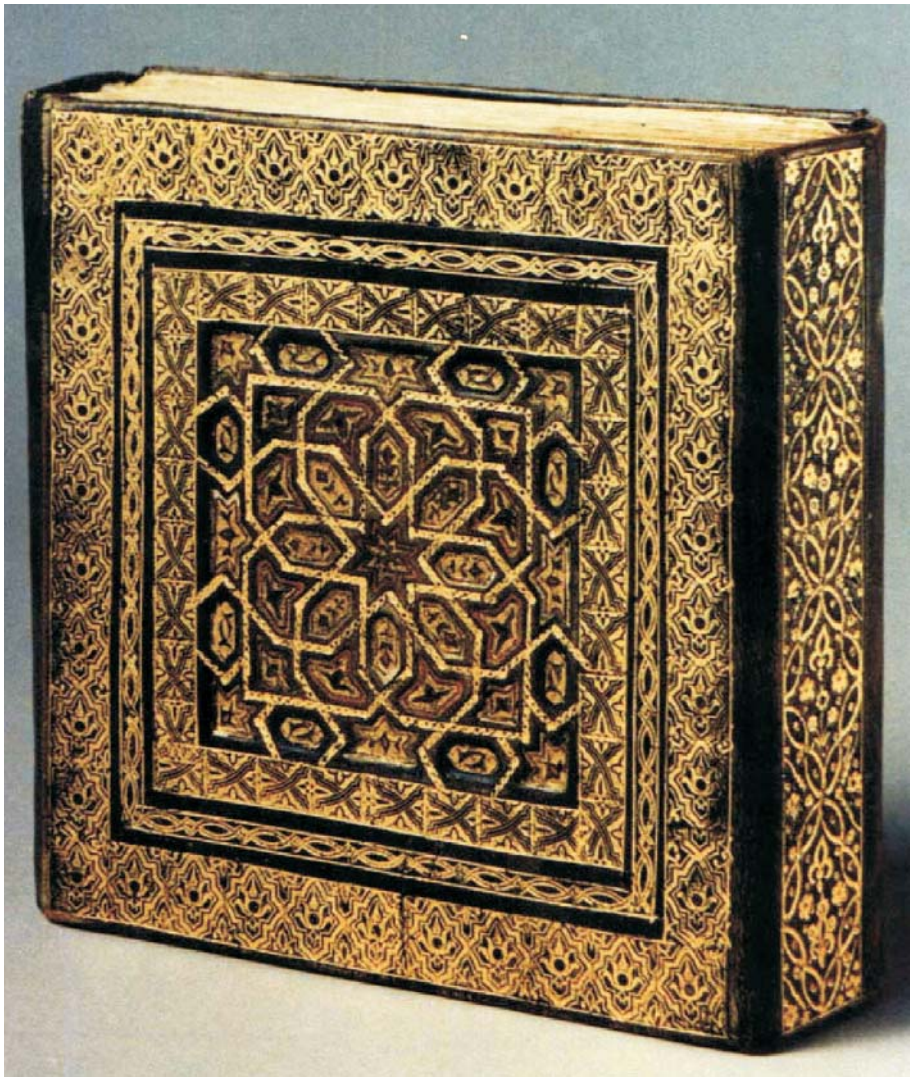
فبعد فتح الأندلس مثلاً نجد قصر الحمراء في غرناطة قد غطت كل أسطحه وحوائطه بزخارف تجريدية وكتابات تشهد أن (لا غالب إلا الله) وأن النصر من عند الله، فنجد عبارة (لا غالب إلا الله) وقد تحولت إلى وحدة من وحدات التصميم المتكرر اللانهائي فوق كل الأسطح والجدران لتشهد بذلك على أن الله هو الغالب، وتنفي عن الإنسان أي فكرة بالزهو أو الغرور أنه انتصر، ففي الإسلام ﴿وَمَا ٱلنَّصۡرُ إِلَّا مِنۡ عِندِ ٱللَّهِ ٱلۡعَزِيزِ ٱلۡحَكِيمِ﴾ [آل عِمرَان: 126] ﴿كَم مِّن فِئَةٖ قَلِيلَةٍ غَلَبَتۡ فِئَةَۢ كَثِيرَةَۢ بِإِذۡنِ ٱللَّهِۗ﴾ [البَقَرَة: 249] والمسلم يدرك جيداً أن الله قادر على كل شيء حتى ما هو غير منطقي بالمقاييس الإنسانية القاصرة.

لقد حمل الفنان المسلم إيمانه بالله في قلبه وإسلامه بين يديه في كل بقعة دخلها من بقاع الأرض لقد غطت عبارة «لا غالب إلا الله» حتى غمد السيوف وأسطح المقابض المصنوعة من العاج والمعدن، فقد حول الفنان المسلم مضامين الفكر الإسلامي إلى رموز جمالية توحي للمتأمل فيها بذكر قدرة الله فكأنها ذكر لله ولكن بأسلوب جمالي.

لكل هذا جاء التجريد في الفن الإسلامي في قمة التنوع في ذاته وعلى جميع أنواع المواد من فخار وقماش ونسيج وخشب وعظم وعاج وزجاج

(20) Marcel Brion, *Art Abstrait* (Paris: Albin Michel, 1956), 27.

شكل (29): طبق من الخزف الإسلامي يحمل تصميماً تجريدياً مركزياً يوضح أن التجريد في الفن الإسلامي هو عملية رياضية تأملية معاً، وهي مزيج من العقل والحس معاً. موجود بمتحف بيناكي بأثينا باليونان.



شكل (30): إسبانيا: صندوق مصنوع من الجلد المذهب لحفظ المصحف الشريف يتضمن النجمة الإسلامية داخل إطار مربع، تعكس كيف أن التجريد الإسلامي هو عملية بلاغية كبرى محملة بالكثير جداً من التأمل داخل إطار النسق الجمالي.

ومعدن وخزف وجلد وورق فتوحد المضمون وتنوعت تجلياته على معظم الخامات المتنوعة.

وجاء التجريد مظهراً من مظاهر الإيقاع والوحدة والتنوع والنظام والوفرة والحركة والإتقان في الكون كنظم كونية عامة، وكان بمثابة حرية إبداعية مطلقة للفنان المسلم أطلقت العنان للخيال لتوظيف الفكر جمالياً، وكان بمثابة تخط للحدود الواقعية الطبيعية المباشرة وانطلاق إبداعي جمالي نحو النظم والقيم الكبرى لاستخلاصها وصياغتها صياغة جمالية غير مسبوقة.

«وتكمن قيمة المنمنمات، والزركشات، والخطوط بأنواعها أنها مظهر من مظاهر الإيقاع والتوازن الرائعين، لتشيع الفرح والرضا عن تساوي رؤية الرأي مع الحياة وشهادة للموهبة التي أبدعت، وهي بعد ذلك إشارة إلى عمق التجربة في التأمل، وأبعاد الوجود في رمزية تفوق أحياناً شعر العصر، وفلسفته، ومن جانب آخر فالزخارف صدى للإيمان العميق بالله وعجائب صنعه في خلقه كما يقول الجاحظ، وتعبير عن جمالية في الكون والنفس وعرض لأجمل أشكال النبات، والزهر، والغصون»[21].

التجريد في التصميمات النباتية الإسلامية

لقد شكلت التصميمات النباتية الموضوع الأساسي في الفن الإسلامي التجريدي، وانطلاقاً من منطق التجريد استخدم الفنان المسلم عناصر الطبيعة ولكن من خلال صياغة فنية لم يتناولها أي فن من فنون الحضارات السابقة، فبالرغم من تعبير الفن الإسلامي عن قيم الإسلام الكبرى وأهمها التوحيد إلا أنه لم يصطبغ بصبغة القداسة ولم يكن تعبيراً عن البطولات في الإسلام مثلاً، كما أنه لم يكن تعبيراً عن الصحابة أو الرسول ﷺ، أو تصويرا لمظاهر الحياة الإسلامية ولكنه كان أعمق وأشمل وأعم من ذلك، بل كان هدف الفن الإسلامي تجاوز الإحساس المباشر والسطحي إلى الإحساس الأبدي الذي يتجاوز الأحداث والأزمنة والأماكن إلى ما هو تأملي وكوني، وعند تناول

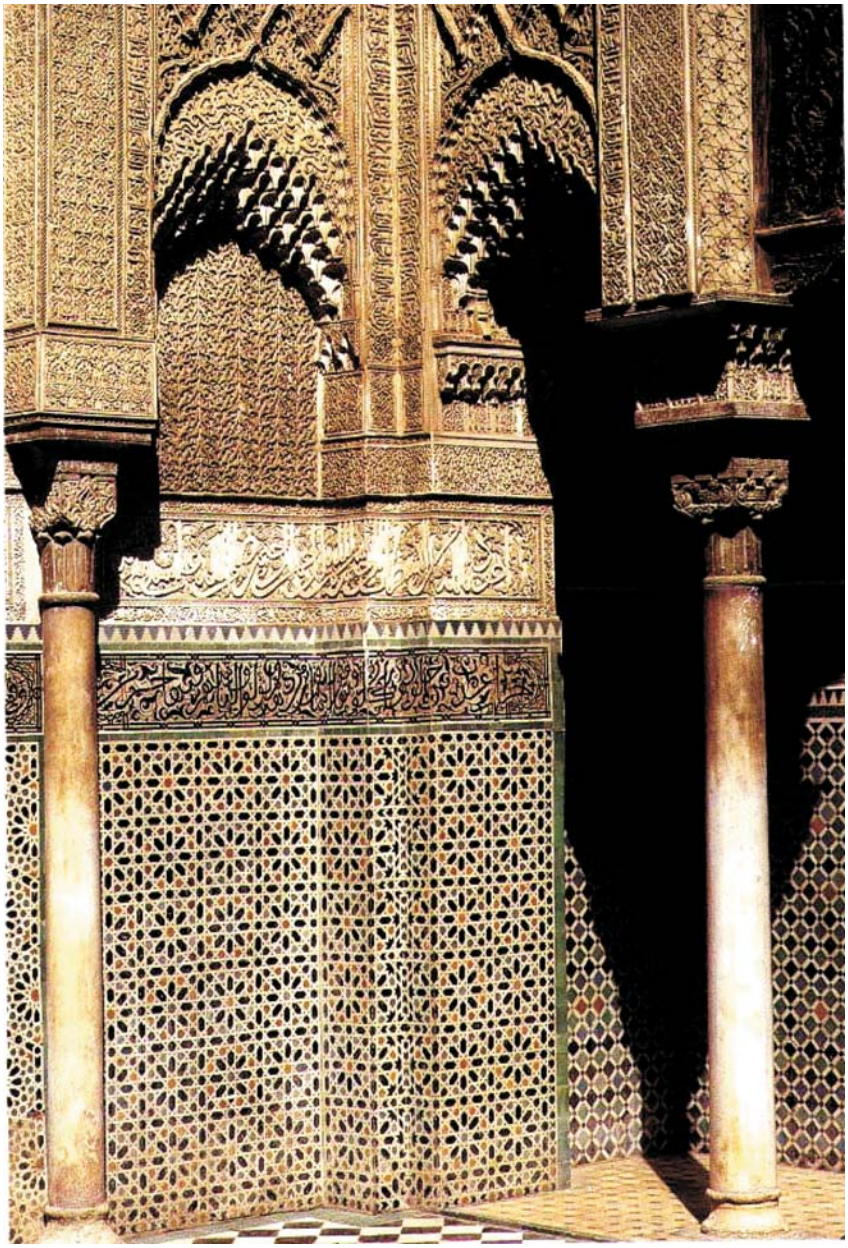
(21) شلق، علي. **الفن والجمال**، بيروت: المؤسسة الجامعية للنشر، ط1، 1402هـ-1982م، ص28.

الطبيعة في التجريد النباتي نجد أن مفردات الطبيعة وأشكالها لم تكن هي الهدف أيضاً، بل النظام الكامن فيها الذي يعتبر جزءاً من النظام الكوني العام (النماء، الاتزان، النغم، النسق، الإيقاع، الحركة، اللون، . . . وغيرها).

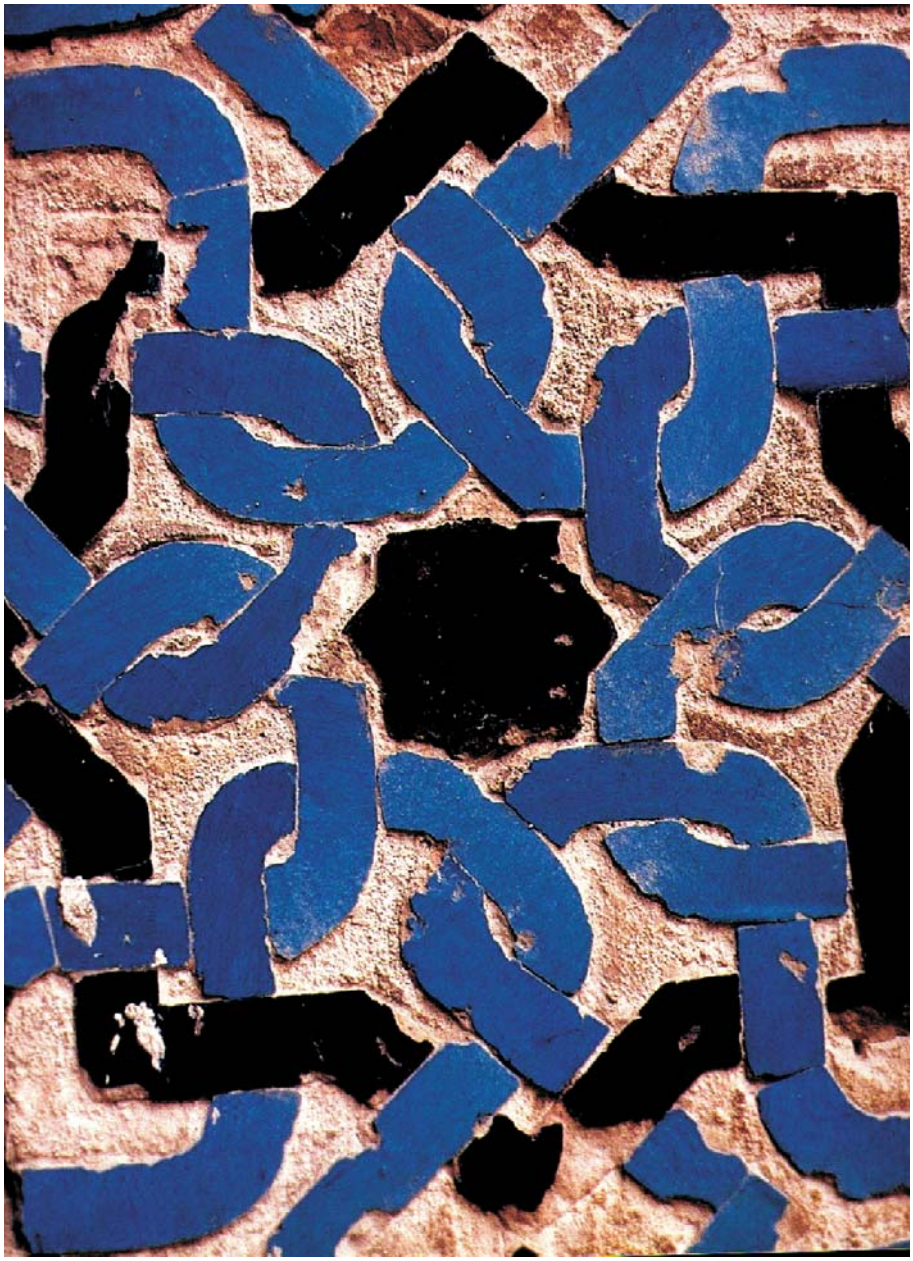
فالفنان المسلم عندما تناول الطبيعة لم يكن هدفه نقلها أو نقل جمالياتها إلى أعماله الفنية فالمحاكاة ليست هي الغاية ففي التجريد النباتي لا نجد خط الأفق أو المنظور، بل تحولت الطبيعة في التجريد النباتي إلى نظم هندسية نباتية مجردة، كما تحولت إلى علاقات رياضية منطقية من خلال الوحدات النباتية التي تحولت بدورها إلى عناصر بنائية جمالية تضاف إلى بعضها البعض في مصفوفات تنتج علاقات ثنائية الأبعاد تمتد باستمرار لا نهائي من خلال الخطوط اللينة المنحنية والأشكال الهندسية التي تحتويها وتمثل الإطر الخارجية لها، والتي تمثل نسقاً غير مغلق، بمعنى تصميم غير منته يعتمد على النمو المطرد المستمر والتكرار اللانهائي والانبثاق والتوالد الناشئ عن تحوير وتجريد أشكال الزهور والنباتات والأشجار والأوراق والفروع وتحويلها إلى علاقات هندسية متكررة ومتماثلة ومركزية تنقسم إلى تنوعات لانهائية ولكن لا مجال لأي خلل أو عشوائية بل نظام محكم ممتد في كل الاتجاهات وفق نظام هندسي رياضي منطقي.

التجريد النباتي

وتتكون التجريدات النباتية من وحدة أولية تمثل صيغة للتجريد النباتي وقد تضاف وحدة أخرى من النوع نفسه أو من نوع مختلف ليكوّن الاثنان معاً وحدة متوافقة في الحركة ومختلفة في النوع، ومن خلال التكرارات المتعاقبة والمتبادلة والمتعاكسة في كل الاتجاهات تنتشر الوحدات المتماثلة والمتنوعة لتكون نسقاً هندسياً يؤكد هدف التجريد بشكل عام والتجريد النباتي بشكل خاص. من خلال الثراء الإبداعي المجرد للعناصر النباتية والوفرة الشديدة جداً التي غطت كل الخامات بكلّ أنواعها حتى زحفت على سطح القبة الخارجي والتفت على بدن المئذنة وغطت السجاجيد بجميع أنواعها وأشكالها، والأواني الخزفية والأبواب الخشبية، والمصاريع المعدنية كما غطت كل



شكل (31): مدرسة العطارين في فاس ـ المغرب ـ إن التجريد في الفن الإسلامي ليس اختصاراً للواقع، أو تجريده من صفاته الظاهرة ـ بل هو تجسيد لغير المرئي وهو موضوع تجريدي في جوهره. يقول عفيف بهنسي: «إنه بحث عن الجمال المحض الخالص الجمال بذاته وليس جمال الأشياء».



شكل (32): تصميم تجريدي مركزي على شكل تصميمات مضفرة على حائط في مسجد أولو جامي . وكما يقول بريون: «إن الفن التجريدي أكثر قدرة في التعبير عن روحانية عميقة لأنه لا يرتبط بالشكل المباشر، كما أنه يثير حالات عاطفية وانفعالية أكثر نقاء من تلك التي يثيرها الشكل التمثيلي».

أدوات الاستعمال اليومي. . . ليؤكد الفنان المسلم من خلال رؤيته المتسعة غير المحدودة، أو إذا صح التعبير رؤيته من خلال البصيرة النافذة على النظام الكوني العام الذي ينتظم كل مفردات الكون والذي استلهمه الفنان المسلم من خلال تدبره وتفكره في ملكوت الله، واستخلص النظام أو النظم الجمالية الكامنة فيه ليضمها تجريداته النباتية لتكون بذلك لغة مشتركة بين النظام الكلي الأشمل والأعم، والنظام في الفن مكوناً بذلك علاقة متبادلة بين الكون من حوله والفن ليصبح الفن الإسلامي فنّاً كونياً بحق وبذلك يسبق الفن الإسلامي مرة أخرى آخر صيحات الفن الغربي المعاصر الذي أطلق عليه «الفن الكوني» باعتباره أحدث صيحة من صيحات الحداثة وما بعد الحداثة في الفن ذلك الفن الذي يحاول تفسير الظواهر الكونية، واكتشاف ما وراء الوجود، وقد حقق الفنان المسلم ذلك منذ مئات السنين.

لقد حقق الفنان المسلم من خلال التجريد النباتي مفاهيم جمالية اختلفت عن أي مظهر من مظاهر التجريد النباتي على مر العصور، وذلك حينما ابتعد عن النسخ الحرفي أو المحاكاة السطحية لمظاهر الطبيعة المباشرة بل تعداها من خلال رؤى أعمق إلى كشف النظام أو الأنظمة المجردة في الكون ليستشعر من خلالها عظمة الحق المطلق منظم هذا الكون جمالياً.

إن كل أنماط التجريد النباتي للزخارف الإسلامية قد ارتقت في النمط الثقافي الإسلامي بما يشتمل عليه من مكونات دينية وسياسية وسيكولوجية من خلال فنان مسلم أثرت العقيدة الإسلامية في نشاطه الفني الإبداعي، فتناول تلك التصميمات مجسداً أفكاره وتصوراته وقيمه المادية والمعنوية وسمات شخصيته، محملاً إياها كل تلك السمات فجاءت بالطبع معبرة عن ذلك تعبيراً صادقاً، كما جاءت محملة بكل الأسس الفنية والثقافة، فبدت وكأن روحاً جديدة نفخت فيها جعلتها مختلفة تماماً عن أصولها، وأصبحت عناصر جديدة صيغت صياغة متفردة لم تكن لها من قبل[22].

(22) عوض الله، أنصار محمد. «المحتوى التعبيري للفن الإسلامي وفلسفته التربوية»، (رسالة ماجستير) غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، 1996، ص181.

العلاقة بين الجزء والكل في التجريد النباتي

التجريد في التصميمات النباتية وصل إلى أعلى ذروة من الإحسان والإتقان حينما حول الشكل الطبيعي إلى علاقات فنية تشكيلية بين الجزء كوحدة من الطبيعة والكل كتكوين عام، وأدار الحوار داخل التصميم بين الوحدات المكونة له وبين المساحات المحصورة بينهما على أعلى درجة من الإتقان والبراعة والتمكن من التصميم ومن الخامة معاً، ومن الفكر قبل كل ذلك، فبالنسبة للتصميم فهو أحكم العلاقة بين الجزء والكل من خلال إحكام العلاقة الهندسية الرياضية للمفردات الطبيعية المجردة داخل التصميم من تماثل وتناظر وإيقاع ناشئ عن التكرار والتشعب في جميع الاتجاهات، مما يؤكد اللانهائية والتنوع والوحدة في نفس الوقت ليكتمل بذلك التصميم الكلي محكوماً بنظام رياضي خاص تشمله وحدة كلية.

وبذلك يكون الفنان المسلم قد وظف العلاقة بين الجزء والكل من خلال استخدام أسس التصميم الحديث التي ندرسها الآن في مدارس وكلياته الفنون باعتبارها نتاج العصر الحديث منذ أكثر من عشرة قرون، ولكنه استمدها من خلال التأمل والنظر والتفكر في ملكوت الله، وامتزج بداخله الحس الديني بالإبداع الفني لينتج تصميماته النباتية المحكمة بدقة متدرجاً بالتصميم من البسيط إلى المعقد ومن الوحدة المفردة إلى ملايين الوحدات اللامتناهية وفق نظم هندسية محسوبة حساباً دقيقاً جمعت بذلك بين جمال التكامل الفني والهندسي الناظم لأشكالها من خلال أسس التصميم التي سار عليها سواء من خلال الأسلوب المتناظر للوحدات، أو المتعاكس أو من خلال التصميم الإشعاعي للوحدة المركزية التي تنبثق من حولها الزخارف النباتية التي تنمو على سطح التصميم لتتعانق وتتشابك وتتضافر وتلتف وتنحني وتتواصل في غني وثراء، وتتراكب وتتداخل وتتوافق في عمق وشمول وهدوء وسكينة تسترسل لتؤلف تركيباً وتكويناً متماسكاً مستقلاً يمثل وحدة شاملة متكاملة نشأت عن الشكل الأولى الموصول الذي يوحد وظيفة كل الأشكال داخل الإطار العام الكلي.

شكل (33): صفحة نادرة من صفحات الغرة في المصحف الشريف كتبه الخطاط شكر الله ملونة بالأزرق والأصفر والأحمر على أرضية بيضاء توضح كيف أن التجريد النباتي لم يكن هدفه نقل الطبيعة الحرفي بل استلهام النسق الكوني في الطبيعة (كالإيقاع . النمو . الحركة) ففي هذا التصميم نظام ممتد غير مغلق بمعنى تصميم غير منته يسمح للعين بالامتداد عبره.

شكل (34): طبق من الخزف مرسوم بتصميمات نباتية مجردة غير منتظمة الأحجام تتخللها تصميمات نباتية دقيقة أصغر حجماً تمثل علاقة متبادلة بين الشكل والأرضية توضح كيف تحول الشكل الطبيعي إلى عناصر فنية في علاقات جمالية بين الجزء كوحدة من الطبيعة والكل كتكوين عام وأدار الحوار داخل التصميم بين الوحدات المكونة له وبين المساحات المحصورة بينهما.

لقد كون الفنان المسلم من خلال علاقة الجزء بالكل عالما متكاملا من الأشكال الإيقاعية الجمالية المستقلة عن الواقع والتي تولد أنغاما إيقاعية بصرية لا نهائية أكثر عمقاً وأصالة من تلك التي أنتجت عبر الحضارات، وذلك لأنها تحمل مضامين فكرية عقائدية تطلبت للتعبير عنها نمطاً خاصاً من التعبير الفني المتميز، والذي نجح من خلاله الفنان في أن يوحد وظيفة الجزء (الوحدة المفردة) داخل الإيقاع الموصول الناشئ عن حركة الجزء داخل الكل من خلال التتابعات التشكيلية الأفقية والرأسية والمنتشرة والمتشعبة والمركزية للتصميمات والتي توجد خاصية حركية بين الجزء والكل في جميع الاتجاهات.

إن محاولة تحليل التصميمات النباتية المجردة للتوصل إلى ماهيتها الفلسفية، وخصائصها وسماتها التي تنطوي عليها هو محاولة لتحليل المضامين الجوهرية الفكرية التي صاغت العقيدة الإسلامية كما صاغت العقلية المسلمة، وكانت بمثابة الاستلهامات العقديَّة والقيمة الروحية التي كان لها أكبر الأثر في صياغة الفنون الإسلامية، وهو أيضاً في الوقت نفسه محاولة لتحليل المضامين الكونية التي صاغت الطبيعة النباتية وانعكست في مجال التجريد في التصميمات النباتية كالتنوع والنمو والتكرار اللانهائي.

1 - التنوع: فعناصر الطبيعة هائلة التنوع والعنصر الواحد شديد التنوع بالنسبة لغيره من نفس النوع في اللون والنوع والشكل والحجم فلا نجد زهرتين من نفس النوع متشابهتين، فهناك مئات الأنماط المتنوعة داخل إطار النوع الواحد.

2 - النمو: القانون العام الأولي للطبيعة - وهو جوهر حركة الطبيعة وأساس وجودها وعملية النمو هي عملية عامة تشمل كل الكائنات الحية في الطبيعة، وظاهرة النمو هي طاقة أودعها الله سبحانه وتعالى في كل مخلوقاته فهي تمثل أطوار النمو ﴿وَقَدْ خَلَقَكُمْ أَطْوَارًا﴾ [نـُوح: 14] الطفولة - الشباب - الشيخوخة في كل الكائنات الحية.

والنمو يؤدي إلى تغير مستمر في النسب والأبعاد والارتفاعات

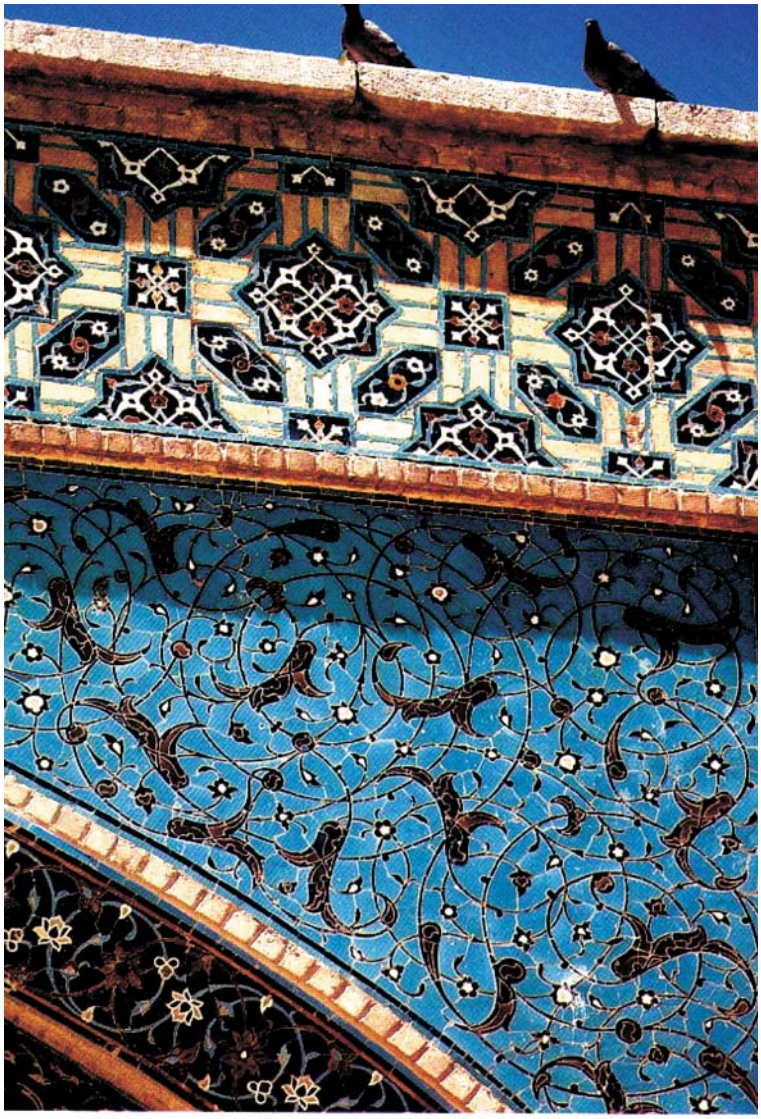
والاتساعات في الفراغ المحيط كما يؤدي إلى حركة مستمرة أيضاً في كل الاتجاهات في الفراغ المحيط وأيضاً إلى التغير الشكلي في النسب في الطبيعة من خلال قانون النمو وهذا يفسر، نمو الأشكال داخل إطار التصميم ذلك النمو المشترك كما يؤدي النمو الذي لا ينقطع إلى التفاعل داخل مكونات العنصر الواحد في الطبيعة التي تؤدي بدورها إلى التفاعل الذي يصبح تعبيراً عن إيقاعات حركية لا متناهية.

التكرار اللانهائي : ويتحقق في عناصر الطبيعة،في الأنواع والأشكال والألوان والأحجام والحركات الذي يعبر عن الطاقة الإيقاعية اللانهائية في الكون والذي نراه منعكساً تماما في الفن الإسلامي عند تحليل التصميمات النباتية للتوصل إلى ماهيتها الجمالية.

إن التكرار اللانهائي الذي أودعه الله في عناصر الطبيعة يؤدي أيضاً إلى حدوث الحركة الدائبة الظاهرة للعين، والكامنة داخل حدود الكائنات والتي تنعكس في الأشكال والألوان والمساحات والذي من شأنه خلق تأكيد لحقيقة الشكل على العين المتأملة، وهذا ما ينعكس تماما في أشكال التصميمات الإسلامية تكراراً إيقاعياً منتظماً أو متبادلاً أو متعاكساً أو متناظراً... إلى آخر أشكال التكرارات، ومن ناحية أخرى فالتكرار يحقق التناظر والتلاحق والتحول من شكل إلى شكل آخر داخل الإطار العام.

والتكرار في الطبيعة يفصح عن إمكانات العناصر والكائنات المتنوعة ويؤكد أشكالها البصرية على شبكية العين وذلك من خلال التجاور والتآلف والتماثل والتمركز، ويهيمن التكرار الإيقاعي كعامل موحد لهذه الخصائص إن لم يكن أهم العوامل الموحدة للتنوع المصاغ من خلال التكرارات.

وفي الفن تماماً مثلما في الطبيعة، فإن التكرار الإيقاعي يؤكد ويبرز إمكانات العناصر الفنية داخل العمل الفني من خلال تكرارها الإيقاعي وتنوعها المتناظر أو المتبادل أو المتعاكس أو المركزي والذي يؤكد الإيقاع البصري، والتكرار يجعل المتأمل يكون نظرة كلية للأشكال المتكررة، وإقامة العلاقة بين أجزائها والإمكانيات الجمالية لهذه الأجزاء داخل العمل الفني



شكل (35): جزء تفصيلي من حائط في مسجد هارون ولاياتي –أصفهان– إيران –تصميمات من التجريدات النباتية المورقة والمزهرة على أرضية باللون السماوي والتركواز والأزرق– عالم متكامل من الأشكال الإيقاعية الجمالية التي تولد ألحاناً بصرية ناتجة عن حركة النمو الدائرية التي تجعل الحائط يموج بالحركة اللانهائية في كل الاتجاهات وبأحجام مختلفة كلما نظرت إليها تشعر بالحركة الديناميكية الكامنة وعلى ذلك فإن التجريد هو رمز ليس للعناصر النباتية المرئية بل للفكرة الناظمة لها.

والتي تتوحد في وحدة واحدة من خلال العناصر والتصميمات المتجاورة والمتتالية والمكررة.

لقد وقف الفنان المسلم أمام الطبيعة لا لينقلها كما هي، ولكن لكي يصل إلى ماهيتها الكونية، ولا ليجردها بالمفهوم الحديث للتجريد بمعنى اختصار الواقع واختزاله وتشويهه للوصول إلى اللاموضوعي في الفن كما حدث في الفن الحديث، ولكن وقف الفنان المسلم أمام الطبيعة في نظرة تأملية عميقة مشبعة بتكوينه الروحي الذي صاغته العقيدة الإسلامية.

فقد كان هدف الفنان المسلم من تناول مظاهر الطبيعة الوصول إلى (ماهيتها الكونية) إلى مضمونها المطلق في الخلق من عدم، والنمو، والتكرار اللانهائي، والانتشار والوحدة، والتنوع، والنظام الكامن الذي يحكمها من خلال النظام العام الكلي لمظاهر الوجود عامة. ومن هنا اختلف منهج التجريد في الفنون الإسلامية عن منهج التجريد في الفن الحديث، فهو في الفن الحديث يجرد الواقع المرئي المباشر المحسوس والملموس بينما في الفنون الإسلامية هو يجرد للوصول إلى ما وراء المباشر المرئي من نظام كوني، هو تجريد للوصول إلى الجوهر الرياضي الناظم للكون بأسره من خلال تجريد الطبيعة فيمكن القول عندئذ أنه (تجريد التجريد).

يذكر سمير الصايغ عن التجريدية الغربية: «أنها محاولة للرد على الواقع كأسلوب يعكس النفور والاعتراض من التعامل مع الواقع ومعالجته معالجة مباشرة فلا يمكننا هنا أن نفصل بين الحرب العالمية الأولى والثانية، وبين التجريدية كاتجاه ظهر مرتين في العواصم الغربية بشكل ملفت خلال الحربين أو إثرهما، فقد حمل الفن الحديث في معظم تياراته أكثر من رد على الحرب وآثارها، وكان واحداً من أكثر الأصوات التي رفضت الحرب وأدانت نتائجها، ومن هنا فإن التجريد والواقع أي التجريد ونقيضه على علاقة حميمة وإن كانا على طرفي نقيض، ومع تأملنا للفن الإسلامي نجد أن التجريد ليس اختصاراً للواقع، أو تجريده من صفاته الظاهرة، بل هو تجسيد لغير المرئي هو على علاقة بموضوعات في ظاهرها وفي باطنها غير مرئية وغير واقعية

وغير ملموسة وموضوع التجريد في الفن الإسلامي هو موضوع تجريدي في جوهره»[23].

ومن هنا فإن الفنان المسلم أبدع من خلال القدرة على استحضار رموزه المجردة وصياغتها ليس من خلال تجريد الواقع المرئي فقط بل من خلال تجريد القوانين الكونية لهذا الواقع.

ومن هنا فإن أصول التجريد في الفن الإسلامي أشمل وأعم منه في التجريد في الفن الحديث، حيث يتم من خلال التأمل في نظام الخلق وليس في العناصر المخلوقة فقط.

وصياغة التجريد هنا تتم داخل إطار كوني يشمل القوانين العامة التي تسير الطبيعة وفق ناموسها العام للحياة والكون وليس التجريد كمظهر شكلي فقط، ومن هنا جاء عمق التجريد وأصالته التي حار في تفسيرها أغلب المستشرقين وردوها إلى أسباب واهية كعدم قدرة الفنان على محاكاة الطبيعة.

ومن هنا فإن التجريد الإسلامي هو (رمز) ليس للعناصر المرئية بل (للفكرة الناظمة لها) فالتجريد في النبات واستخلاص رمز الصورة الكلية من كل هذه الأنواع فهو إذن بمثابة منهج قياسي منطقي.

وعلى هذا جاء التجريد كتقنية أسلوبية لإحلال القانون العام أو الفكرة العامة في الشكل المجرد، فجاء التجريد كرمز عن الفكرة المجردة وليس كرمز عن الواقع المباشر.

يقول النشار: «إن معاني التجريد في الفن الإسلامي هي انعكاس للفلسفة الإسلامية وذلك لأنها تعبير عن بواعث روحية أصيلة تتمثل في الارتباط الوثيق بجوهر الحضارة الإسلامية»[24].

---

(23) الصايغ. **الفن الإسلامي**، مرجع سابق، ص120-121.

(24) النشار، عبد الرحمن. «التكرار في مختارات من التصوير القديم والحديث والإفادة منه تربوياً»، (رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، 1978، ص162).

شكل (36): حائط من السيراميك مغطى بتصميمات نباتية وتصميمات كتابية مجردة أعلى كلمة (يا ستار يا جبار) متكررة بالتبادل في شريط كتابي وفي الوسط تصميمات نباتية مجردة أسفل عبارة ﴿ولحم طير مما يشتهون وحور عين﴾ بالخط الثلث تعلوها كلمة (الملك لله) متكررة بالخط الكوفي. إن التجريد الإسلامي ليس اختصاراً للواقع أو تجريده من صفاته الظاهرة، بل هو تجسيد لغير المرئي وذلك لأن موضوع التجريد في الفن الإسلامي هو موضوع تجريدي في جوهره.

(4) المدلول الجمالي والمغزى الفلسفي للتكرار الإيقاعي في الفن الإسلامي

التكرار الإيقاعي أحد أساليب تنظيم العناصر الفنية داخل العمل الفني أو داخل المساحة المستخدمة، ومن خواص التكرار الإيقاعي تأكيد العنصر أو العناصر المتكررة على شبكية العين المتأملة أو المتذوقة للعمل الفني.

وقد يتم التكرار من خلال أصغر وحدة تصميم، وقد يتم التكرار من خلال أكبر صرح معماري فالقيمة الجمالية واحدة في المتناهي في الصغر والكبير على حد سواء فقد يتمثل التكرار الإيقاعي في تكرار أعمدة المسجد وتكرار العقود التي تحملها سواء أكانت هذه العقود متجاورة إلى جانب بعضها البعض أو متداخلة أو متقاطعة في تداخل جمالي كمظهر مختلف للتكرار الجمالي.

وقد تمثل هذه الأعمدة في أروقة المسجد سلسلة متتالية من العناصر المعمارية المتكررة والمتصلة في ترابط ووحدة عجيبة تؤكد هويتها المعمارية القائمة بذاتها داخل الإطار المعماري العام، ومؤكدة لهويتها المعمارية العامة في ارتباطها بما يجاورها من عناصر معمارية متشابهة مما يوحي بشمول جمالي ينعكس من خلال وحدة معمارية عضوية.

وقد يتم التكرار الجمالي من خلال تنظيم أنماط معمارية متشابهة أو مختلفة أو منهما معاً، حيث يتم التشكيل المعماري داخل إطار الفراغ المحصور من خلال تقسيم الفراغ إلى عناصر معمارية مكانية تقطع هذا الفراغ وتشكله وتكرره جمالياً من خلال علاقة الفراغ مع الشكل المعماري في المكان.

ويتم هذا من خلال تنظيم التكرار الجمالي في الفراغ مع دقة حساب تكرار الفراغ وحجمه ومساحته لتتوافق جمالياً ومعمارياً مع تكرار الشكل وحجمه ومساحته.

وينعكس تأثير التكرار الإيقاعي من خلال تأمل العناصر المعمارية المتتالية والمقسمة للفراغ في المكان في العمارة حيث يتم إدراكها بنفس القدر من الأهمية فلا سيادة لعنصر معماري على الآخر، ولا توجد بؤرة جمالية معمارية

ينتهي إليها النظر وتعود إليها العناصر جميعاً، بل السيادة هنا للجميع كل له وظيفة جمالية متشابهة ومتكررة ومتتالية في ترابط ووحدة تشمل الجميع كلٌّ على قدر الأهمية والسيادة.

ومن شأن التكرار الإيقاعي الإحساس بعدم وجود بداية للتصميم المعماري أو العناصر المعمارية يبدأ منها التكرار أو ينتهي إليها، فالتكرار الإيقاعي مستمر باستمرار العناصر المعمارية وتتابعها داخل تضاعيف الفراغ المحيط بها فكأنها تنشأ من الأرض لتنمو وتتصاعد في الفراغ وتتجاور وتتكرر وتتابع، وكأنها تحمل معاني روحية للمتذوق الذي يتبع تكراراتها الجمالية.

وغالباً ما يتم التكرار الإيقاعي سواء في التصميمات المعمارية أم في وحدات التصميم ذات التكرار المركزي الإشعاعي مع توحيد الأحجام والمساحات مما يوحي بالإحساس بطاقة جمالية خارجية شكلية عند النظر ومستمرة تؤكد طاقة داخلية وطاقة مكانية توحي وتؤكد طاقة زمانية ناتجة عنها في الفراغ.

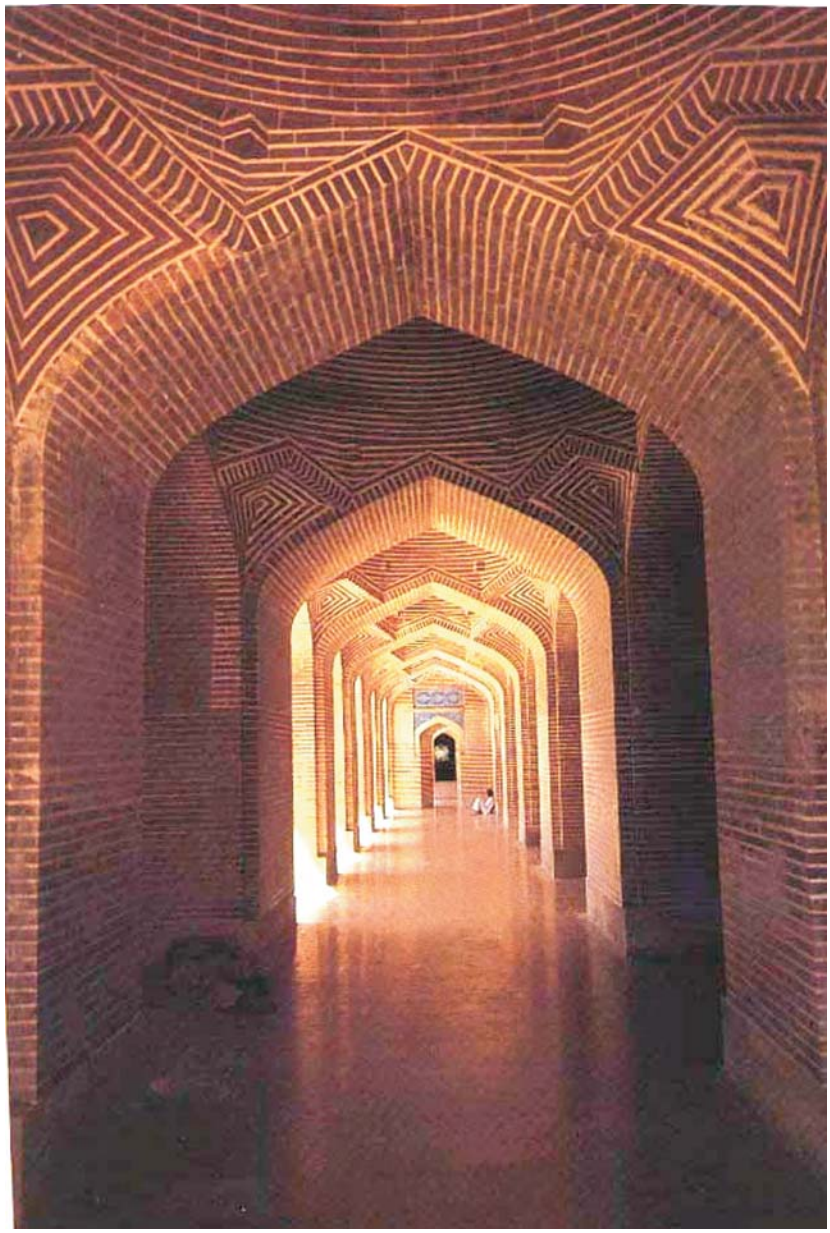
من خلال ذلك ينشأ نوعان من التكرار الإيقاعي:

1 - المتزن الاستاتيكي: الذي يحدث ألحاناً بصرية مستمرة في استرسال استاتيكي رصين ناشئ عن التشابه والتناظر والتتابع والتداخل للعناصر.

2 - المتنوع الديناميكي: الذي يحدث ألحاناً بصرية ديناميكية متحركة بصرياً.

وكأن في تنظيم المعمار الإسلامي تقريراً وسرداً جمالياً بصرياً لنماذج وأنواع وقوانين الإيقاع المعماري المنظم المتزن المستمر في ثبات ورصانة واسترسال وصمت، والإيقاع المعماري المتنوع الذي يوحي بدرجات مختلفة من الأصداء البصرية الجمالية الصاخبة في حركتها المتكررة التي تؤكد طبيعتها الإيقاعية من خلال الحركة في فراغ المكان وأصدائها في فراغ الزمان.

وكأن الإيقاع الثابت الرصين والإيقاع الديناميكي المنفعل يتحققان رغم اختلافهما في النوع الجمالي الواحد أو في العنصر المعماري الواحد حيث يمثلان معاً قيمة جمالية تقابلية بين كلا القوتين الجماليتين، وحيث يتأكد من



شكل (37): تكرار العقود في مسجد شاه جاهان من الداخل –باكستان– تمثل هذه العقود سلسلة متتالية من العناصر المعمارية المتكررة والمتصلة في ترابط ووحدة عضوية تقسم الفراغ وتشكله وتكرره جمالياً من خلال علاقة الشكل المعماري مع الفراغ وتنظيم التكرار المتتالي في الفراغ.

خلال كلا الإيقاعين توازن معماري ملموس بصرياً من خلال مجموع العناصر المعمارية في تكراراتها الجمالية ومجموع الفراغات التي تحصرها فيما بينها، مما يوحي بصورة كلية عامة من الاتساق الإيقاعي الفعلي والروحي معاً.

ومن ناحية أخرى فإن التكرار الإيقاعي الجمالي حينما يهيمن داخل التصميمات على الخطوط المستقيمة المنكسرة والمتعرجة، أو على أشكال العقود المتكررة داخل أروقة المساجد الأثرية الكبيرة أو على تنظيم الأعمدة التي تحمل هذه العقود، أو على الأشكال الهندسية الحادة أو الأشكال النباتية اللينة المتكررة والمحفورة على المنابر والأبواب والشبابيك... إلخ من شأن ذلك إحداث تواتر وتتابع للعناصر المتكررة تارة للشكل وتارة أخرى للفراغ المحيط أو المحصور بين المصفوفات المتكررة وتصميماتها الأساسية.

و التكرار الإيقاعي الجمالي حينما يهيمن على التماثل والتطابق والتوازي والتقابل والتناظر والتعاكس المنتشر في جميع الاتجاهات وعلى جميع الخامات بدرجة واحدة من التكرار الهندسي المنطقي المحكم الشديد الإحكام. إن التكرار حينئذ يسلب هذه الخامات خصائصها المادية المعروفة ويحملها بشحنات ذات خصائص مختلفة تماماً عن حقيقتها المادية فتصبح مجالاً جمالياً لرؤى عميقة غير محدودة وغير مقيدة بشكلها المادي المحدود.

فعل سبيل المثال طبق من النحاس أو الفخار مشغول السطح بتكرارات إبداعية توحي بتداعيات جمالية بعيدة الصلة تماماً عن شكل النحاس أو الفخار أو الخشب كوسيط وكخامة لها حدودها المادية وصفاتها وخصائصها البعيدة الصلة عن شكلها الجمالي، إن استمرار الرؤية من خلال التكرار تمتد خارج حدود الطبق الفخار وإن كانت تغطي سطحه، فتصبح بذلك كل الخامات المشغولة، وكل المجالات من عمارة وخزف ونسيج. وأثاث وخشب ونحاس وفخار... بل نستطيع القول أن كل مظهر من مظاهر الفنون الإسلامية يحمل المنطق الجمالي نفسه والقوة الخفية الجمالية نفسها مع اختلاف الخامات والمجالات والأشكال والألوان وتنوعها.

وهذا بالضبط هو أحد أسباب أو أحد أسرار وحدة الفن الإسلامي التي

حار في تفسيرها المستشرقون حتى الآن ولم يتوصلوا إلى أسبابها. وهي وحدة المنهج الجمالي في الفن الإسلامي.

العلاقة بين التكرار الإيقاعي والتكرار اللفظي

التكرار الإيقاعي في الفن مكـون من وحدة تصميم أو وحدة معمارية أو أكثر من وحـدة، وهو يشبه أو يوازي التكـرار في الذكر المكون من وحدة لغوية مثل الله، لا إله الا الله، والحمد لله ولو كان التكرار في الذكر رتيباً وأوله مثل نهايته لما وُجِدَ ذاكر واحد استطاع أن يستمر في ذكر الله تعالى، ولكن الجمال هنا في أن الإحساس ببداية الذكر تختلف عن الإحساس في الوسط، تختلف عنك عندما تنتهي من الذكر خاصة وإن كان التكرار يتم وفق أعداد فمثلاً استغفر الله العظيم سبعين مرة إن أول مرة لها تذوق يختلف عن المرة الثلاثين يختلف عن المرة السبعين وهكذا إلى ما لا نهاية للعدد وذلك من خلال الاندماج الحسي واللفظي عند المتذوق.

وفي الفن كلما زاد التأمل في الوحدة أو الوحدات استشعر المتذوق جمالاً داخلياً في نفسه يختلف عن أول وهلة، وكلما تمعن وتتبع الوحدات بصرياً وأدراك نظامها الهندسي الكامن، أو منطقها التتابعي أو فكرتها المركزية المتكررة. . . مثلاً أدرك جمالاً عقلياً وحسياً فيها يفوق بكثير جمال النظـرة الأولى العابرة.

خصائص التكرار الإيقاعي الجمالي:

الحركة - الوحدة - اللانهائية

1 - الحركـة

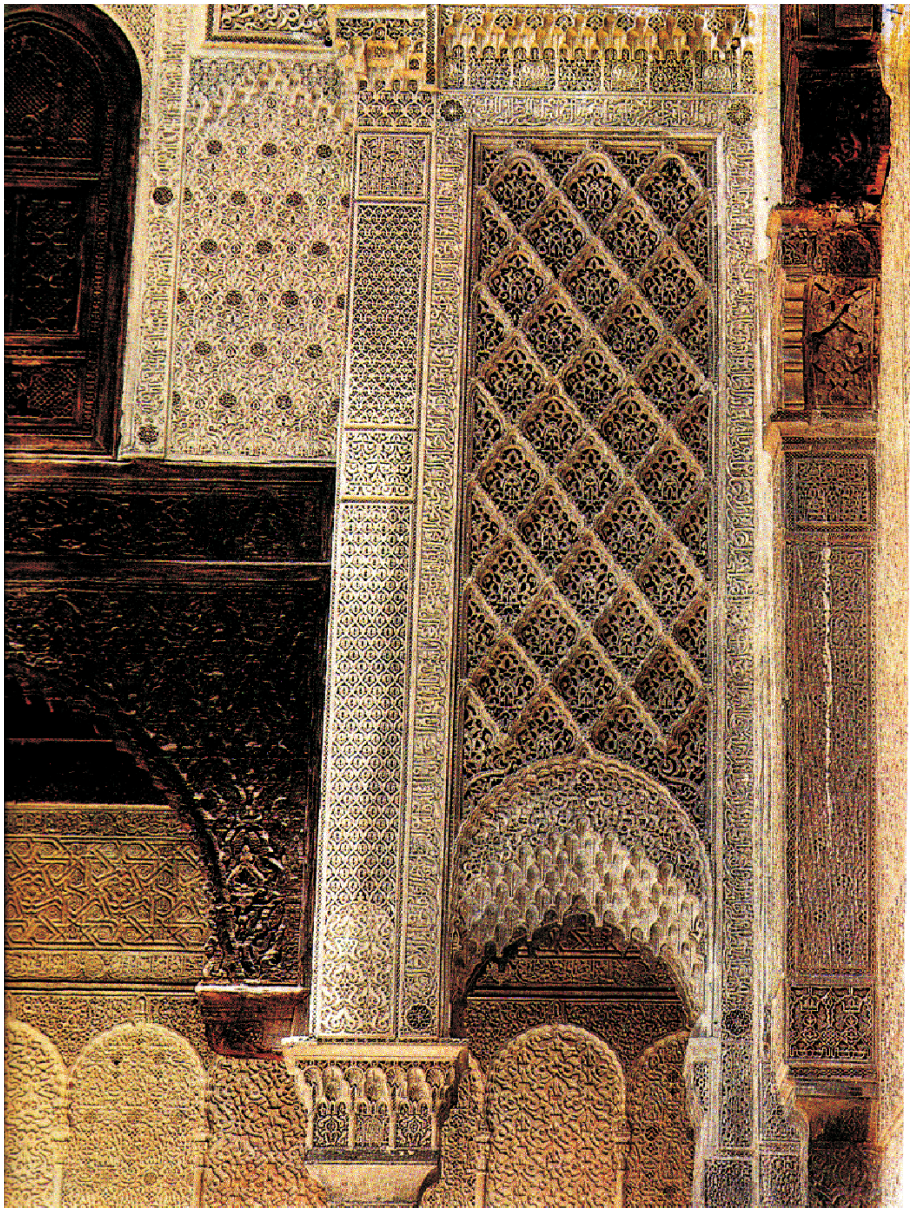
إن الحركة تحدث بطريق غير مباشر من خلال وجود التكرار الإيقاعي في العناصر المتكررة سواء أكان ذلك في التصميمات التي تعج بالحركة الديناميكية المشغولة على سطح العمل الفني من خلال النقطة التي تعتبر أول عنصر من عناصر التشكيل ثم الخط ثم المساحة التي تتكون من وحدة أولية تبني عليها العناصر وتنمو لتتكرر من وحدة أولية إلى وحدات متعانقة ومتبادلة

شكل (38): سجادة منسوجة بمصفوفات من العناصر الفنية المتكررة في نظم إيقاعية من شأنها إحداث قيم جمالية كالتماثل والتطابق والتوازي والتقابل والتناظر والتعاكس، حيث تسلب هذه النظم خامة النسيج خصائصها المادية وتحملها بشحنات وجدانية مختلفة فتصبح مجالاً لرؤى جمالية غير محدودة وغير مرتبطة بشكلها المادي المباشر.

ومتعاكسة ومترابطة، إلى شكل كلي عام يمثل تكرارات الوحدات وانتقالها من شكل إلى شكل حيث تمثل مجالاً متصلاً لا ينقطع من أنواع لا نهائية من الأشكال والوحدات الصغيرة التي تنقسم بدورها إلى وحدات أصغر والكل يسبح في تكوين متكامل كلي يحتوي بداخله كل هذه التكرارات الإيقاعية، فتستطيع العين بنظرة واحدة أن تدرك كل هذه المسارات وتدرك النظام الكامن الذي ينظمها من خلال التكرار والحركة الديناميكية للعناصر المتكررة والتي لا تنتهي بانتهاء إطار التصميم على حائط أو على قبة أو على مئذنة أو على سطح باب خشبي لمسجد كبير أو على سطح إبريق من النحاس المكفت بالفضة باختصار على كل منتجات الفن الإسلامي، هذه التصميمات المتكررة في الفراغ المادي المكون لهيئة المادة وشكلها وما ينشأ عنها من تصميمات محكمة تموج بالحركة والديناميكية والجاذبية فيما بينها وبين عناصرها والإيقاع الناشئ عن تكرار المسارات وتكرار الوحدات وتكرار العناصر المكونة للتصميم، والتفاعل فيما بينها وعدم انتهائها كتصميم بانتهاء الإطار أو المادة المكونة لها فالعين تمتد خارج الإطار في امتداد لا نهائي مع شكل التصميمات أو العناصر المعمارية المتكررة كالمقرنصات مثلا أو العقود أو الأعمدة في حركة ضمنية كامنة.

2 - الوحـدة

إن الوحدة تنشأ عن تكرار العنصر من خلال المادة سواء أكان عنصراً هندسياً أو عنصراً نباتياً فإن التكرار الإيقاعي فيه قائم على نظم محكمة، حيث يتألف من أجزاء يمكن فصلها عن بعضها بعضاً ولا يمثل ذلك أي خلل في هيئتها العامة حيث إن كل جزء من هذه العناصر المتآلفة يكون محوراً جمالياً متوحداً في حد ذاته، بمعنى أنه يمثل وحدة واحدة مترابطة ومتكاملة في آن معاً، وهي في وجودها في سياق التصميم العام تمثل أيضاً وحدة من خلال وضعها مع شبيهاتها المتماثلة معها والتي يكون المجموع العام لها وحدة كلية متكاملة تموج بالحركة سواء أكانت على سطح سجادة أم على غلاف كتاب... إلخ.



شكل (39): حائط في قصر الحمراء مرصع بالحركة البصرية والوحدة واللانهائية الزاحفة والممتدة على الحوائط والأعمدة وبواطن العقود والشبابيك حتى يظن المتأمل أنها سوف تلف الكون، وتتحقق اللانهائية من خلال التكرار عند متابعة شكل الوحدة في السياق العام والأشكال النابعة منها التي تأخذ أشكالاً مختلفة تنفي الرتابة وتوجد إيحاء بالتكثيف والثراء الجمالي والترابط والوحدة والتنوع.

3 - اللانهائية

يقول محمود البسيوني : «في الفن الإسلامي، وعلى ضوء فهم الفنان لمبادىء الدين الإسلامي الحنيف، فقد انعكس التأثير على إنتاجه تجريداً هندسياً محوراً عن الطبيعة، واسترسل في التكرار اللانهائي عاكساً استمرارية الأحداث وتعاقبها والإيقاع في الحياة»[25].

إن الامتداد اللانهائي للتكرار ليس مصدره فقط التكرار الظاهر للعناصر أو سطح المادة المشغولة بالتصميمات وإنما مصدره جمالي يدفع المتأمل إلى أبعاد أعمق كثيرا من شكلها المباشر، فهي في حد ذاتها بأشكالها الجمالية ليست الهدف النهائي ولكن تأملها هو وسيلة في سبيل هدف أبعد وأعمق هو تأمل اللانهائي في الوجود الكوني الإلهي.

فاللانهائية هنا تصبح سمة من سمات الحق تبارك وتعالى حيث تفني كل الموجودات ويبقي وجه الله ذو الجلال والإكرام ﴿كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ وَيَبْقَىٰ وَجْهُ رَبِّكَ ذُو ٱلْجَلَٰلِ وَٱلْإِكْرَامِ﴾ [الرَّحمٰن: 26-27]، ﴿فَأَيْنَمَا تُوَلُّواْ فَثَمَّ وَجْهُ ٱللَّهِ﴾ [البَقَرَة: 115].

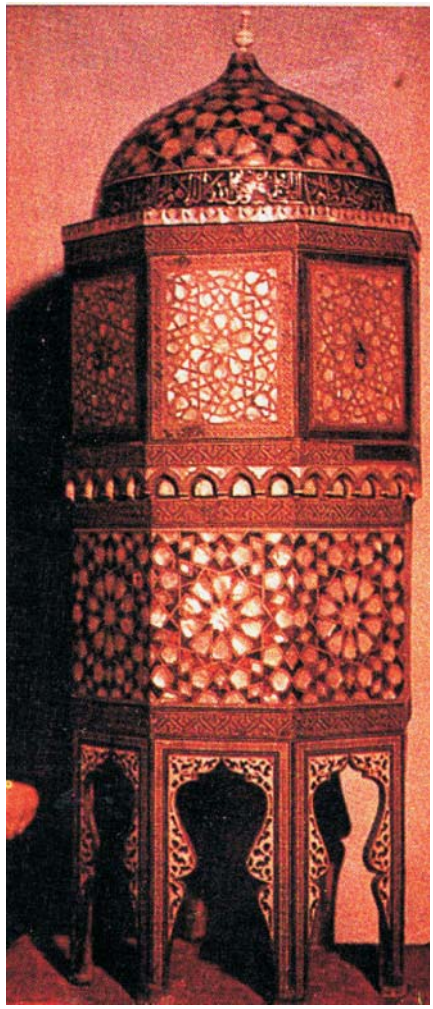
فالجمال في الإسلام لا يعبر عن الموجودات الفانية فليست الطبيعة في الفن هي الطبيعة في الواقع ولا أي عنصر طبيعي يشبه مثيله في الواقع فالفن لا يحاكي الواقع فالمحاكاة ليست هي الهدف، وإنما النظام الكوني اللانهائي القائم بالفعل خلف هذه الموجودات ولكن لا تشعر به إلا العين المؤمنة المتأملة للكون، والمتأملة للفن باعتباره تعبيراً جمالياً عن نظم كونية.

يقول النشار: «لقد استطاع الفنان المسلم بحسه المرهف في توظيف الوحدة المفردة التي يقوم أساسها على الأشكال الهندسية البسيطة من خلال التنظيم القائم علي التناغم التركيبي ليس إلا تعبيراً رمزيًاً عن الثابت والمطلق والواحد، ومن هنا كان ذكاء الفنان المسلم عندما استطاع توظيف الشكل المجرَّد في إبداع عالم غير محدود، أي أنه يجعل من المحدود عالماً يوحي باللانهائية»[26].

---

(25) البسيوني، محمود. **أسرار الفن التشكيلي**، عالم الكتب، ط1، 1980، ص10.

(26) النشار. «التكرار في مختارات من التصوير القديم والحديث والإفادة منه تربوياً»، مرجع سابق، ص161.



شكل (40): محفظة للقرآن الكريم من الخشب المطعم بالصدف تحول فيها النظام الهندسي إلى تنظيم دقيق للأطباق النجمية الهندسية داخل إطار التكوين العام وحساب النسبة والتناسب بين الأجزاء والوحدات الهندسية واستقامة خطوطها وزواياها وتنوع أحجامها وفق حساب محكم دقيق داخل إطار العمل الفني.

وتتحقق اللانهائية من خلال متابعة شكل الوحدة في السياق العام والأشكال التالية لها والنابعة منها والتي تكمن بداخل تكرارات إيقاعاتها الجمالية اللانهائية التي تنفي سمة الرتابة من خلال التكثيف والغني والثراء الجمالي في العمل الفني الواحد. والترابط والوحدة والتنوع والإيقاعات الناتجة عن التكرارات اللانهائية.

«وبقدر ما تصبح الوحدات متداخلة بشكل كثيف ووثيق يجبر على الحركة والتوقف معاً وبقدر ما تعقد الحركة بالخطوط الدائرية والمنكسرة، تصبح الحاجة ماسة إلى بذل مجهود كبير لمتابعة القطعة الفنية وهذا المجهود هو 'القوة الخلاقة' في التصميمات الإسلامية فكلما كانت هذه القوة أعمق كلما كان أسهل على العقل أن ينشئ 'الفكرة الذهنية' للخيال كي ينجزها وأسرع للوعي أن يأخذها بعيداً عن الخواص المادية للعمل الفني حينما يحاول أن يقدم للعقل ما يريد، ولهذا فإنه من الضروري هنا أن تتكرر هذه العملية ومن ثم نجد في العمل الفني الواحد عدداً مختلفاً من وحدات التصميمات الإسلامية التي يغطي كل منها جزءاً من السطح»[27].

تصبح كل مظاهر الفن الإسلامي هي تعبير عن اللانهائي كقيمة جمالية في الفن وقيمه من القيم الكونية الكبرى وتصبح كل مظاهر الجمال في الفن الإسلامي في كل الخامات والأشكال وعلى كل المنتجات هي تذكير بنفس المعنى القيمي نحو الوعي باللانهائية.

إن التكرار الإيقاعي تنظمه قوانين رياضية قائمة على مبدأ العدد ومضاعفاته، حيث يخضع لمعادلات رياضية وهندسية، لذلك ينشأ التكرار الإيقاعي الهندسي محملاً بنظم ذات طبيعة دقيقة محكمة ليس بها مجال لأي خلل، وإنما توازن محكم واستقرار متزن.

«والتكرار الموجود في الكون يكشف لنا عن سر التوازن الكامن فيه، لهذا فإن التكرار يعطي معني الاتزان، لأن التكرار إذا اختل عن المنظومة

(27) الفاروقي، إسماعيل راجي. «تصورات خاطئة عن طبيعة الفن الإسلامي»، من كتاب **قراءات في الفنون الإسلامية**. لم ينشر بعد، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، ص42.

شكل (41): الصفحة الأولى من مصحف، نموذج للنظام الهندسي من خلال النجمة الإسلامية المحشوة بالتصميمات النباتية تؤكدها وتبرزها فالنباتي يبرز الهندسي، والهندسي يؤكد وجود النباتي في توافق وانسجام ووحدة أكدها اللونان الأزرق والذهبي المنفذان بأسلوب الشكل والأرضية، وداخل الإطار المستطيل أعلى النجمة مكتوب ﴿لَّا يَمَسُّهُۥٓ إِلَّا ٱلْمُطَهَّرُونَ﴾ [الواقِعَة: 79] وأسفل النجمة ﴿تَنزِيلٌ مِّن رَّبِّ ٱلْعَٰلَمِينَ﴾ [الواقِعَة: 80]، كتب المصحف عبد الله بن محمد بن محمود الهمداني بأمر من سلطان أولجايتو –همدان، إيران، بالحبر وألوان الذهب على الورق– مقتنيات المكتبة العالمية.

الإلهية الكامنة فيه اختل واعتل وكشف عن عدم الاستقرار، وإذا اعتدل نتج عنه الاتزان، إذن فالصلة وثيقة بين الاثنين وإن لم تكن واضحة»[28].

ومن شأن التنوع في شكل العنصر المتكرر أن يؤدي إلى تكرار إيقاعي منغم ولكن على نمط انسيابي هادئ ممتد في عمق يجذب البصر إلى تتابعه سواء أكان هذا الامتداد امتداداً أفقياً كما في تكرار الأقواس والأعمدة داخل صحن المسجد أو كان امتداداً رأسياً كما هو الحال في بدن المآذن التي تتكون من أعمدة تقل تدريجياً كلما صعدت إلى أعلى جاذبة العين معها لأعلى في حركة انسيابية ممتدة رأسياً إلى السماء.

(5) النظام الهندسي في الفن الإسلامي وارتباطه بالنظام في الكون

من المعروف أن من سمات النظام الهندسي الحدة والاستقامة والثبات والاتزان والاستقرار، والقيم الجمالية الناتجة عن النظام الهندسي، هي قيم رياضية تدرك بالاستدلال المنطقي العقلي وتمثل متعة ذهنية عالية المستوي لأنها تعبر عن مظاهر طبيعية كلية وليست جزئية، والمقصود هنا بمظاهر طبيعية كلية النظام الهندسي الكامن في بنية الشكل في الطبيعة، أو في الكون أي جوهر النظام في الكون وأساسه الكلي الموحد مثلاً الشجرة في الطبيعة عبارة عن أسطوانة. . .

النظام الهندسي في الفن الإسلامي يتميز بخطوطه الهندسية الحادة المستقيمة التي توحي بالصرامة والاتزان. والنظام الهندسي يتكون من مفردات تسهم في بنائه وهي:

النقطة - الخط المستقيم - الخط المنكسر الخط المنحني - الزاوية - المثلث المربع - الدائرة. . .

والنظام الهندسي في الفن الإسلامي هو نتاج التفكير العقلي الرياضي

(28) عبد الرحيم، مصطفى. **ظاهرة التكرار في الفنون الإسلامية**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997 ص88.

المبني على الأسس الهندسية المدروسة والمحسوبة حساباً دقيقاً والنسب العددية الرياضية القائمة على المنطق الرياضي الدقيق، وهذه الدقة المتناهية لا تقبل الخطأ أو التهاون في التنظيم الفني للعلاقات المكونة من النظام الهندسي الذي يمثل معادلات رياضية تتولد من خلالها أشكالاً هندسية.

ويعكس النظام الهندسي في الفن الإسلامي أشكالاً هندسية منظمة وفق منطق رياضي مدروس وموحد يعكس الاتزان والتناسب الجمالي من خلال الخطوط الهندسية ذات الزوايا القائمة أو الحادة أو المنفرجة والتي تتلاقى فتكون المربعات أو المثلثات أو المسدسات أو المثمنات ومضاعفاتها والتي تتكرر بدورها وتجتمع وتفترق ضمن نظم هندسية متتالية ومنعكسة ومتكررة ونامية في جميع الاتجاهات مكونة إيقاعات موصولة تذكر بإيقاع الحياة والكون.

إن النظام الهندسي في الفن الإسلامي يعكس نظما جمالية (كالنسبة والتناسب) و(الإيقاع) و(التكرار) و(التماثل) و(الاتزان) و(الوحدة) و(التنوع) و(التوافق) و(التباين)... مما ينعكس في الكون من نظم كونية وكأن الفنان المسلم تأمل الكون من حوله واستلهم نظمه وضمنها أعماله الفنية فجاءت تعبيراً جمالياً عن نظم كونية إلهية.

«إن المستقيم والمنحني يبدوان عند التأمل الشامل لهذا الفن كتجليات للهندسة أو كتجليات للنظام الخفي الذي يحكم الوجود بأسره إنساناً وطبيعة وحيواناً وفضاء»[29].

والنظام الهندسي في الفنون الإسلامية يعكس نظماً كونية مستوحاة من نظم وإيقاعات الحياة والكون، فالنظام الهندسي في الفن الإسلامي لا يمثل انفعالات تعبيرية أو مشاعر إنسانية، أو تصويرا لأحداث اجتماعية، بل يمثل رؤية عميقة شاملة لنظم تجريدية كلية يستلهمها ويضمنها أعماله الفنية فتأتي

(29) الصايغ: **الفن الإسلامي قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية**، مرجع سابق، ص227.

شكل (42): سجادة منسوجة بأشكال هندسية. يقول جاستون فييت: «إن الفن الإسلامي لا يهتم بنقل مظاهر الحياة إنما ترمي نزعته العامة إلى تجريد المشاهد الحية في الطبيعة حتى لا يبقى منها إلا خطوطها الهندسية».

نظماً هندسية تحمل مضامين كلية لأفكار ومعان متسعة، ولا تعبر مباشرة عن هذه الأفكار والمعاني بمعنى أن النظام الهندسي في الفن الإسلامي لا يعبر عن الأحاسيس والمشاعر والانفعالات أو الأحداث والتصورات بل يعبر عن رؤى كلية أعمق وأشمل وأعم فهو يتأمل ويبحث في نظم الكون وقوانينه التي تحكمه ليحولها إلى نظم وقوانين جمالية تعكسها أعماله الفنية.

ومن هنا فإن النظام الهندسي يعبر عن معنى لا يتصل بشكله الهندسي المباشر بل يرمز لنظام أشمل وأعم من شكله المباشر مثلاً عندما يتحقق معني (كالتوازن) في الفن يوحي بالتوازن كنظام إلهي في الطبيعة والكون، كذلك (التماثل) ينعكس في جميع المخلوقات كنظام كوني إلهي.

(الدقة المتناهية في نظم الكون) تنعكس بشكل مبالغ فيه في النظام الهندسي في الفن الإسلامي من خلال التنظيم الدقيق للعلاقات الجمالية بين الأجزاء والتناسب بين الوحدات وتوازنها واستقامة خطوطها وزواياها، وحساب النسبة الجمالية بين أجزائها حساباً دقيقاً محكماً، فالدائرة دائرة وكذلك المثلث والمربع... لا عشوائية... لا إهمال لأي جزء ولو نقطة ولو خط بسيط، كل جزء محدد بدقة متناهية ومنفذ بإتقان شديد، أي خلل يكون من شأنه اختلال النظام العام للتصميم، فكل جزء مهما تناهي في الصغر يمثل أهمية كأكبر جزء، وكأن الدقة والإتقان والتوازن والتماثل والتناسب هي مصطلحات تمثل سمات وخصائص ومظاهر جمالية للفن الإسلامي عامّة وللنظام الهندسي الكامن فيه خاصّة، فالجمال ليس في الشكل الهندسي بحد ذاته بل في النظام الكامن فيه والمعبر عنه.

يقول ريتشارد ايتنجهاوزن: «إن التناسق العام والتوازن القائم بين الأجزاء وكمال التكوين الفني كل ذلك يتوفر بحق في كل أعمال الفن الإسلامي، الأمر الذي يحملنا على اعتبارها أهم العناصر الإسلامية جميعاً»[30].

يقول أبو صالح الألفي: «لا شك أنه من أسباب عظمة الفن الإسلامي أنه

---

(30) ايتنجهاوزن، ريتشارد. **تراث الإسلام، الفنون الزخرفية والتصوير شخصيتها ومجالها**، سلسلة عالم المعرفة، ج2، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والعلوم، ص67.

ثمرة من ثمار القوانين الكبرى التي حكمت هذه الوجود»[31].

إن الفن الإسلامي لم يهتم بنقل مظاهر الكون أو المحاكاة الحرفية لعناصره فلم يكن هدفه أو وظيفته نقل المرئي المباشر بل إخضاع المرئي المباشر إلى نظام هندسي معبراً به من خلال ذلك عن النظم المتعددة في الكون، وقد تم ذلك من خلال دراسة القوانين الرياضية التي تنتظم الكون من حوله، ولا يخفى أن الفن الإسلامي في قسم كبير منه تتجلى فيه القيم الهندسية الرياضية بشكل مباشر.

وهذا النظام الرياضي الهندسي بخطوطه الهندسية الحادة الذي نجده مؤكداً في أغلب مظاهر الفنون الإسلامية، جاء مواكباً أيضاً للنظام الطبيعي المستلهم من الطبيعة اللينة بخطوطها المنحنية والملتفة والمتشابكة.

ومن العجيب المدهش أن هذين الاتجاهين لم يطغ أحدهما على الآخر في مظاهر الفنون الإسلامية بل جاء النتاج الإبداعي بينهما متوازياً ومتوازناً حيث يسيران معاً في خطى جمالية لا يلغ أحدهما الآخر بل يؤكد وجوده ويبرزه. فمن المعروف أن الشيء يبرز نقيضه ويؤكده خاصة في التكوينات الجمالية التي تجمع بين الأسلوب الجمالي الهندسي الحاد والأسلوب الجمالي الطبيعي اللين في توافق وانسجام ووحدة بين الأسلوبين. حيث يصبح كل منهما مكملاً للآخر ومؤكداً لوجوده ومبرزاً لأهم جمالياته.

وقد استخدم الفنان المسلم النظام الهندسي في الفن كوسيلة للتعبير عن النظام في الكون فحمله بالنظم الكونية من خلال إبداعاته ونظمه الهندسية فنجد الفن الإسلامي كنظام هندسي معبراً عن الاتزان الجمالي. الذي يعتبر نظاماً كونياً موجوداً في كل عناصر الكون وكذلك التنوع الجمالي - الوحدة الجمالية - الإيقاع اللانهائي والتي تعتبر هي نفسها القيم التشكيلية التي لجأ الفنان المعاصر إلى تضمينها في أعماله، وهكذا استلهم الفنان النظم الكونية وحولها إلى نظم جمالية، فلم يكن يحاكي عناصر الكون المباشرة، بل يحاكي

(31) الألفي، أبو صالح. **الطابع القومي لفنوننا المعاصرة**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص32.

نظمه غير المباشرة. وذلك من خلال إحساسه الباطن بالنظم الكونية التي أكدها القرآن في أكثر من موضع.

فجاءت إبداعاته مثالاً للفكر الرياضي الهندسي المحكم والمنظم من خلال التفكير في قوانين الوجود واستلهامها جمالياً من خلال الخط المستقيم الذي يكون المربع والدائرة والمثمن والمسدس والأشكال النجمية الهندسية في سباق متواصل مع الزمن في تأكيد هذه الأشكال الهندسية ونشرها وإخضاعها لنظم رياضية محكمة لتنتشر وتغطي أغلب الأعمال الإبداعية لتكون بمثابة تفكر وتدبر في الكون المحيط ونظمه الرياضية من خلال الانتقال من وحدة هندسية إلى أخرى في تسلسل لا ينتهي بانتهاء الإطار إذا كان عملاً فنياً استخدامياً، أو بانتهاء الشكل المعماري إذا كان يغطي جدران العمارة في دقة متناهية.

ومن هنا أصبح النظام في الكون بمثابة هدف كبير يسعى الفنان لتحقيقه من خلال إبداعه، وهنا مكمن الصعوبة، ولكن الفنان قد حل هذه المعادلة الصعبة باستلهامه هذا النظام في الكون بشكل مبتكر - لم يسبقه إليه أي فنان في أي حضارة سابقة - ضمنه في معظم أعماله الفنية، فجاءت هذه الأعمال مختزنة لطاقة هندسية كونية تشع منها عند رؤيتها خاصة العناصر المعمارية الكبرى وما تحتويه من نظم هندسية محكمة وفق حسابات رياضية متقنة تبوح للمتلقي أو المتذوق لها بالاتزان والعظمة والجلال والهيبة على سبيل المثال لا الحصر مسجد السلطان حسن بالقاهرة - مسجد السليمانية باستانبول- مسجد سنان باشا، وما ينطبق على العمارة من إحكام هندسي يوحي بجلالها وعظمتها واتزانها ينطبق أيضاً على أصغر وحدة في أي تصميم هندسي ولتكن مثلا وحدة المربع أو الدائرة وما يوجد لها من انتظام هندسي محكم يتجلي في تكراراتها من خلال نظام التراكب الهندسي، أو نظام حساب الفراغ مع الشكل أو ما يسمي في القيم التشكيلية المعاصرة بحساب نظام الشكل مع الأرضية، حتى وصل في الفن الإسلامي إلى أقصي درجة من درجات الإحكام وتحقيق هذا النظام من خلال الوصول إلى أعلى مستوى من الأداء المنظم الذي لا مجال فيه لأي ذرة من العشوائية أو الخلل، وكأنه يحاكي النظام الكوني الذي لا مجال فيه أيضاً لأي ذرة من العشوائية أو الخلل وهذا يذكرنا بقوله تعالى:

﴿إِنَّا كُلَّ شَيْءٍ خَلَقْنَاهُ بِقَدَرٍ وَمَآ أَمْرُنَآ إِلَّا وَٰحِدَةٌ كَلَمْحٍ بِٱلْبَصَرِ﴾ [القمر: 49-50].

﴿فَٱرْجِعِ ٱلْبَصَرَ هَلْ تَرَىٰ مِن فُطُورٍ ثُمَّ ٱرْجِعِ ٱلْبَصَرَ كَرَّتَيْنِ يَنقَلِبْ إِلَيْكَ ٱلْبَصَرُ خَاسِئًا وَهُوَ حَسِيرٌ﴾ [الملك: 3-4] .

وكأن هذه الطاقة المنظمة الخلاقة المتقنة اكتسبت أو استمدت من الفكر الإسلامي الذي يعلي من شأن الإتقان والإحسان. «إن الله يحب إذا عمل أحدكم عملاً أن يتقنه».

فجاءت في ظل الإسلام كفكر ثقافي صياغات هندسية محكمة ومتقنة وتخضع لنظام أو نظم تستلهم نظم الكون والطبيعة من خلال تحليل وتركيب قوانينها وتحويلها إلى أشكال هندسية بسيطة ومعقدة في آن واحد، بسيطة في حد ذاتها كوحدة هندسية مفردة، ومعقدة تجتذب التفكير العميق في حل معادلاتها الرياضية وهي مجتمعة في تكوين محكم إلى جانب بعضها بعضاً وكأنها في بساطتها بساطة السهل الممتنع في آن واحد. فجاءت صياغة جمالية جديدة لنظم الكون وقوانينه الكبرى.

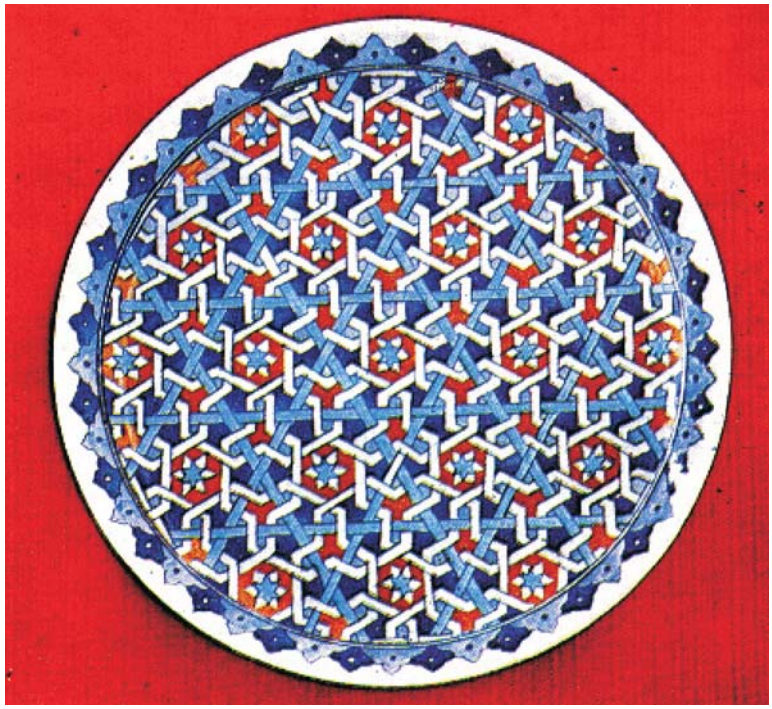
وتحضرني كلمة «بول كلي» المصور المعاصر الذي استلهم الفنون الإسلامية في أعماله الفنية حيث يقول: «إني تعلمت من خلال الفن الإسلامي جعل ما هو غير مرئي مرئياً، وقد عبرت لا عن مظاهر الواقع بل عن إيقاعاته الحقيقية وقوانينه».

ويقول جاستون فييت: مؤكداً النزعة الهندسية في المنهج الإسلامي الجمالي: «غدا الفن الإسلامي في مظاهره السائدة، لا يهتم أصلاً بنقل الحياة، إنما ترمي نزعته العامة إلى تجريد المشاهد الحية في الطبيعة حتى لا يبقي منها إلا خطوطها الهندسية»[32].

الديناميكية في النظام الهندسي

والنظام الهندسي في الفن الإسلامي ينتج عنه قيمة جمالية توحي بها

(32) فييت، جاستون. **مجلة المشرق**، القاهرة: المجلد 34، سنة 1936، ص181، 466.



شكل (43): طبق من الخزف الملون يقوم الأساس الهندسي له على شبكية من المسدسات، يمثل نسقاً من التناسب والاتزان كقيم مصاحبة للنظام الهندسي كما تحمل كل وحدة حركة كامنة داخل إطار الطبق مما يوحي باستمرارها خارج الإطار.

أشكاله وهي الديناميكية الناتجة عن تنظيم الأشكال الهندسية المكونة من دوائر ومثلثات ومربعات، أو الناتجة عن تكرار جمالي لعنصر هندسي واحد أو أكثر في تصميمات متنوعة.

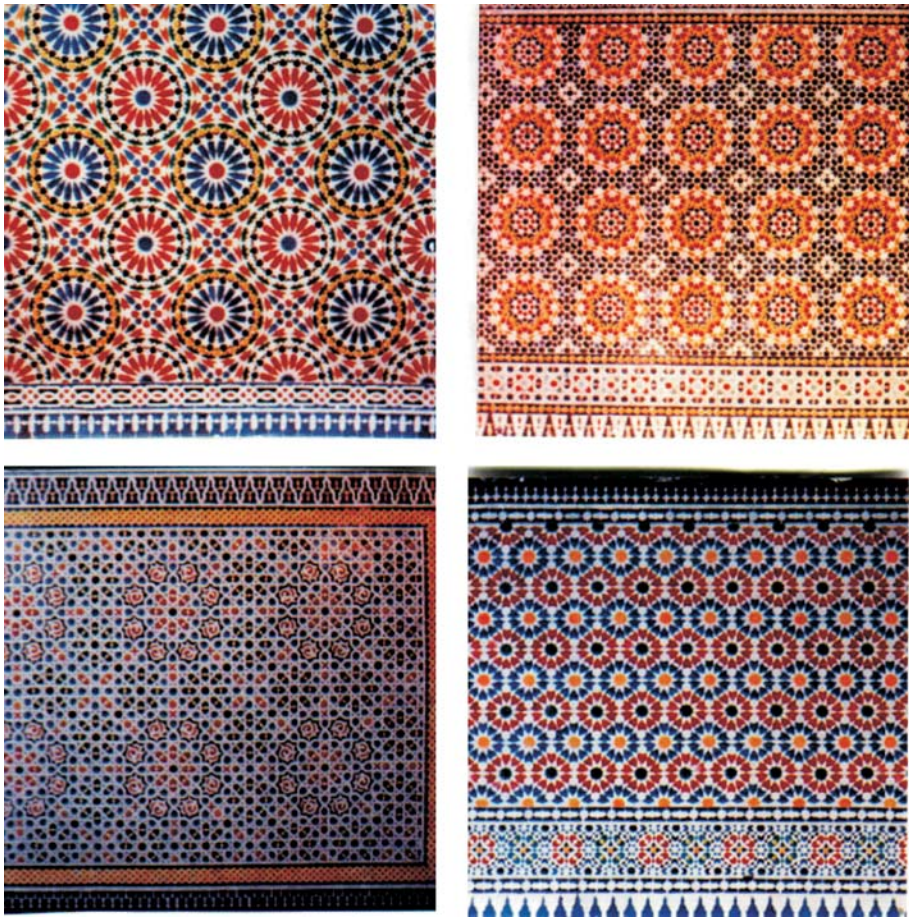
والديناميكية في النظام الهندسي تنشأ عن تتابع الحركة في التكوين من خلال نظام إيقاعي شامل محدد مسبقاً تتابع فيه حركة النظام الهندسي في انسياب متماثل أو متدرج أو متصاعد أو مركزي مما يثير الإحساس بالحركة ذات التأثير الديناميكي الكامن.

والديناميكية في النظام الهندسي تنشأ عن الإيقاع الناتج عن التنوع الشكلي للعناصر ومساحاتها وأشكالها وتنظيم أوضاعها وتتابعها مما يوحي بتفاعل العناصر ديناميكياً داخل الإطار العام. حتى وإن كانت ثابتة فإن هناك إحساساً بالحركة ينبعث منها وفق قانون الحركة المشتركة حيث يقرر هذا القانون «إن العناصر البصرية تميل إلى أن تتجمع لتكون كلاً حين تتحرك في آن واحد وبنمط واحد»[33].

(6) النفاذ من خلال الواقع إلى ما وراءه وطرق التعبير عن ذلك في الفن الإسلامي:

إن الواقع دائماً في كل مكان وزمان شاهد على ما وراءه وعند التحليل الجمالي للفن الإسلامي، أحد المظاهر الجمالية لهذا الواقع، يقدم لنا أبعاداً من الخبرة الجمالية المطلقة، تتجاوز مناهج البحث العلمي الجمالية وتتجاوز المناهج الوضعية إلى مناهج أكثر روحية وصلة أقدر على الوصول إلى الحقيقة الجمالية، ولا يعني ذلك التقليل من شأن الطرق الأخرى للوصول إلى الحقيقة، ولكن هذه الطرق لها مجالات أخرى في العلوم والفنون والآداب، ولابد أن تسير كل المناهج العقلية في توافق واتساق دون طغيان أحدها على الآخر وذلك حتى لا يشعر الإنسان باغترابه عن ذاته وعن الكون وعما وراءه،

(33) رياض، عبد الفتاح. **التكوين في الفنون التشكيلية**، القاهرة: دار النهضة العربية، ط1، د.ت، ص216.



شكل (44): أشكال هندسية نجمية متنوعة منفذة من الموزاييك على الجدران تؤكد الديناميكية في النظام الهندسي حيث رصت أفقياً ورأسياً بنظام متعاقب الألوان، حيث تبدو وكأنها مائجة بالحركة بسبب تقارب الأشكال ذات المقطع الدائرة المركزي وحَّدة ألوانها، وتكراراتها اللانهائية فتبدو وكأنها تدور حول نفسها.

فالإنسان مزيج مكون من الجسد والعقل والروح. يقول الفارابي: «إن الموجود الأول لا يشبه أي موجود آخر فلا يمكن أن يكون ثمة شيء مثله حتى يكون شريكاً له، وبما أن الموجود الأول لا يشبهه شيء من الموجودات كان كل ما فيه خاصاً به وحده، وبما أنه تعالى لا يشبه أي موجود آخر فلا يمكن للموجودات الأخرى أن تدركه»[34].

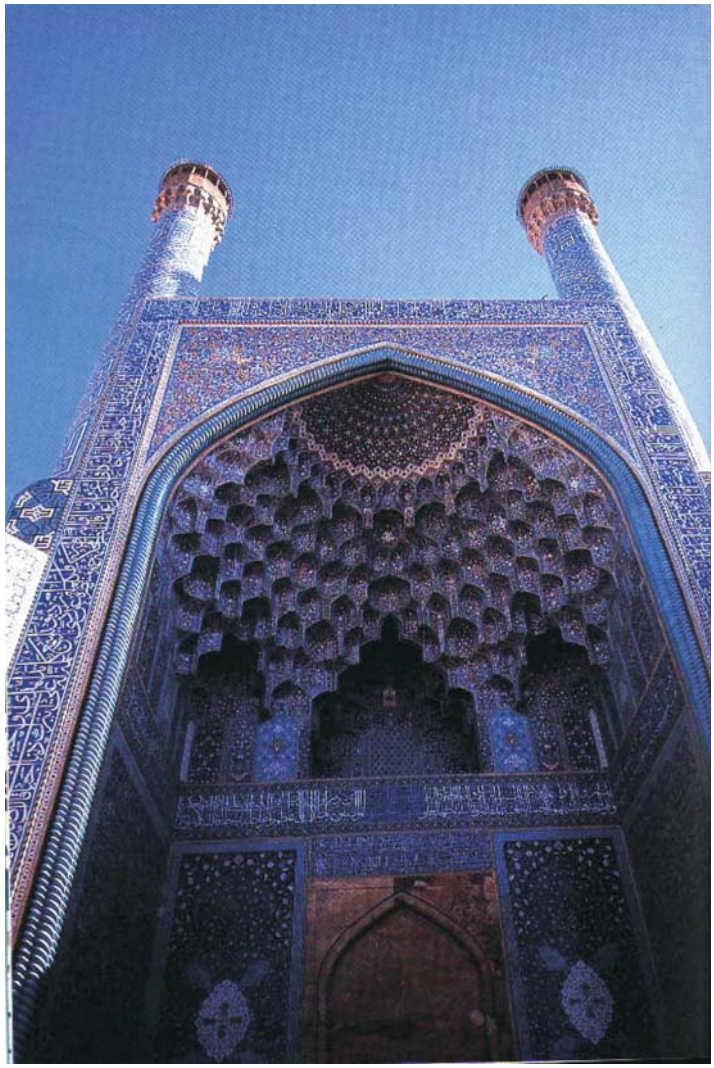
إن مفهوم الوحدانية في الفكر الإسلامي هو التوحيد المطلق المنزه عن الواقع المباشر للوصول إلى ما وراءه (الجوهر الحق) وصولاً روحياً، يتجاوز العرض الزائل النسبي المتغير، ولا عجب أن يحدث ذلك في الفن، وقد حدث بالفعل في الصلاة فهي صلة بين العبد النسبي وبين الله الحق المطلق العلي المنزه.

ونفس هذه الصلة تحققت عندما قال الله الحق تعالى: ﴿وَنَحْنُ أَقْرَبُ إِلَيْهِ مِنْ حَبْلِ ٱلْوَرِيدِ﴾ [قّ: 16] وعندما قال الحق أيضاً: ﴿وَإِذَا سَأَلَكَ عِبَادِى عَنِّى فَإِنِّى قَرِيبٌ أُجِيبُ دَعْوَةَ ٱلدَّاعِ إِذَا دَعَانِ فَلْيَسْتَجِيبُواْ لِى وَلْيُؤْمِنُواْ بِى لَعَلَّهُمْ يَرْشُدُونَ﴾ [البَقَرَة: 186].

والإنسان المؤمن يدرك حينئذ أن الله الذي ليس كمثله شيء والذي لا يمكن إدراكه بالحواس رغم كل ذلك إلا أنه أقرب من حبل الوريد. أدرك ذلك ولكن عن طريق الروح التي هي من أمر الله: ﴿وَيَسْـَٔلُونَكَ عَنِ ٱلرُّوحِ قُلِ ٱلرُّوحُ مِنْ أَمْرِ رَبِّى وَمَآ أُوتِيتُم مِّنَ ٱلْعِلْمِ إِلَّا قَلِيلًا﴾ [الإسرَاء: 85].

الروح هنا منفذ من المنافذ المهمة جداً التي لا يمكن إغفالها لم يستطع العلماء والمفكرون حتى الآن إدراك كنهها ولكنهم استطاعوا إدراك آثارها وأقل أثر من هذه الآثار «وجود الحياة مع وجود الروح» «وفقد الحياة مع فقد الروح» وأعلى أثر من آثارها هو إدراك جمال وجلال وعظمة وخشية «الله» في الصلاة، وعند تلاوة القرآن، في الحج، في أي موقف بين العبد الفاني والحق الخالد المطلق، موقف خشية لله «عينان لا تمسهما النار: عين بكت من

(34) الموسوي. **من الكندي إلى ابن رشد**، دار إحياء التراث، 1984م، ص95.



شكل (45): واجهة مسجد شاه في أصفهان –إيران– من السيراميك التركواز والأزرق السماوي والكتابات القرآنية تحيط بالواجهة في شريط كتابي يمثل بروازا للعقد الكبير المغطى بالمقرنصات التي تتجمع في نقطة أعلى قمة العقد مكونة منظومة تجريدية جمالية، ويحيط بالواجهة مئذنتان تغطي بدن كل منهما كتابات بالخط الكوفي لعبارات (لا إله إلا الله محمد رسول الله) مما يحدث إيقاعاً بصرياً بين نوعي الخط في عناصر الواجهة، لقد اتخذ الفنان المسلم منهج التجريد للنفاذ من خلاله إلى جوهر الحقيقة المطلقة فكان المنهج التجريدي بمثابة رمز لتجريد التجريد – وليس لتجريد الواقع كما هو الحال في الفن الآن.

خشية الله، وعين باتت تحرس في سبيل الله» الحديث عن الرسول ﷺ.

فما الذي جعل العين تبكي من خشية الله إلا إحساس الروح بالله في موقف خشية من الله، حب لله، حب في الله، رجاء تضرع حتى عند الإحساس بالجمال ولأول وهلة ودون تفكير مسبق يقول الإنسان عند شعوره بالجمال أو عند رؤية أي مظهر من مظاهر الجمال «الله» يشترك في ذلك المسلم مع غيره، فالإنسان بالفطرة يسعد وينشرح برؤية الجمال وتذوقه حتى الكافر والملحد عند رؤية الجمال يقول «الله».

ولأن الجمال سمة من سمات الحق تعالى «الله جميل يحب الجمال» لأن الجمال صفة أضفاها الله على مخلوقاته ﴿إِنَّا جَعَلْنَا مَا عَلَى ٱلْأَرْضِ زِينَةً لَّهَا لِنَبْلُوَهُمْ أَيُّهُمْ أَحْسَنُ عَمَلًا﴾ [الكهف: 7] ﴿وَزَيَّنَّا ٱلسَّمَآءَ ٱلدُّنْيَا بِمَصَٰبِيحَ وَحِفْظًا﴾ [فُصّلَت: 12]. ﴿إِنَّا زَيَّنَّا ٱلسَّمَآءَ ٱلدُّنْيَا بِزِينَةٍ ٱلْكَوَاكِبِ﴾ [الصّافات: 6] ﴿وَلَقَدْ زَيَّنَّا ٱلسَّمَآءَ ٱلدُّنْيَا بِمَصَٰبِيحَ وَجَعَلْنَٰهَا رُجُومًا لِّلشَّيَٰطِينِ﴾ [المُلك: 5] ﴿وَلَقَدْ جَعَلْنَا فِى ٱلسَّمَآءِ بُرُوجًا وَزَيَّنَّٰهَا لِلنَّٰظِرِينَ﴾ [الحِجر: 16] ﴿أَفَلَمْ يَنظُرُوٓاْ إِلَى ٱلسَّمَآءِ فَوْقَهُمْ كَيْفَ بَنَيْنَٰهَا وَزَيَّنَّٰهَا﴾ [قّ: 6] حتى الحيوان جعله الله زينة وجمالاً بالإضافة إلى منافعه الأخرى ﴿وَٱلْخَيْلَ وَٱلْبِغَالَ وَٱلْحَمِيرَ لِتَرْكَبُوهَا وَزِينَةً﴾ [النّحل: 8] ﴿وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ﴾ [النّحل: 6].

حتى المال والولد جعله الله زينة الدنيا للإنسان ﴿ٱلْمَالُ وَٱلْبَنُونَ زِينَةُ ٱلْحَيَوٰةِ ٱلدُّنْيَا﴾ [الكهف: 46].

فما الذي يجعلنا نشعر بهذا الجمال ونتذوقه ونستشعره وننجذب إلى الشيء الجميل ونقول «الله» وما علاقة هذا الانجذاب بلفظ الجلالة «الله»؟ ألا يمكن أن يكون ذلك نفاذ من خلال الواقع الجميل المزين الحس إلى ما وراء خلقه بهذه الصورة الجميلة؟

ألا تلخص كلمة «الله» وحدها هذا النفاذ من الواقع إلى ما وراءه. إن هذه الكلمة المفردة بالإضافة إلى تعبيرها عن الخالق العظيم فإنها توحي بمعان روحية أكثر اتساعاً من شكلها اللغوي أو معناها اللفظي فهي بمثابة معنى

تتسع لتشمل الكون وما وراءه معاً والكون ومخلوقاته كمظهر من مظاهر الجمال في إبداع الحق الخالق الواحد.

وعن النفاد من خلال الواقع إلى ما وراءه، فإن الفنان يتجاوز الحد الفاصل بين الباطن والظاهر، بين المطلق وتجلياته في الخلق «تماماً كما يتم ذلك في الصلاة وما تحدثه من صلة بين الحق المطلق والمحدود النسبي» من خلال بناء فني عقلي يخضع لنظم رياضية ونظم هندسية محكمة استخلصها الفنان المسلم من الأسس المحكمة المنظمة للكون من خلال اختراق صفات الوجود الظاهرة إلى النظم الهندسية الخاضعة للمنطق الرياضي والتي تنظم حركة الكون.

هذه الصلة المستخلصة مما وراء الواقع هي نظم كلية يمكن القول أيضاً أنها نظم كونية تجرد الواقع من متعدداته الظاهرة للوصول إلى جوهره الكامن، أو معنى حقيقته المطلقة الكلية.

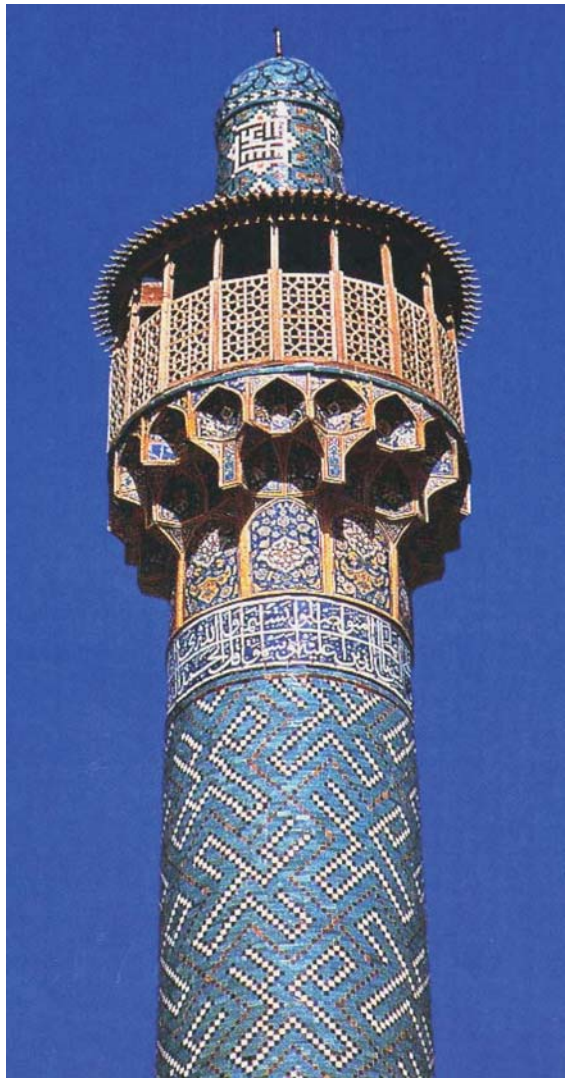
ويذكر زكي نجيب محمود: «إن النظر في الوجود الخارجي ببصيرة تنفذ خلال الظواهر البادية للحس إلى جانب الجوهر الباطن، فيدرك ذلك الجوهر بحدس مباشر يمزج ذاته في ذاته مزجاً يلغي معه فردية الفرد ليصبح قطرة من الخضم الكوني العظيم»[35].

لذلك اتخذ الفنان المسلم - منهج التجريد الإسلامي للتجرد من الغلاف المادي للنفاذ من خلاله إلى جوهر الحقيقة المطلقة، فكان المنهج التجريدي بمثابة رمز لتجريد المعنى المجرد أو تجريد التجريد للوصول إلى وحدة الوجود.

وللتعبير عن وحدة الوجود يخترق الفنان كل ما هو حسي وعرضي للوصول إلى أعماق هذا الحس أو إلى الهيكل المكون لنسيجه الأساسي الكلي الموحد الذي تشترك فيه كل الموجودات.

والوسيلة المثلي للنفاذ من خلال الواقع المحسوس إلى ما وراءه هي

(35) محمود، زكي نجيب. **الشرق الفنان**، القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، 1974، ص3.



شكل (46): جزء تفصيلي من مئذنة مسجد شاه يلتف حول بدن المئذنة العلوي شريط كتابي نصه ﴿إن الله وملائكته يصلون على النبي يا أيها الذين آمنوا صلوا عليه وسلموا تسليما﴾ إلى آخر الآية ثم يلي ذلك كلمة (محمد) و(علي) كوحدة تصميم متكررة في منظومات لتغطي المئذنة بالكامل بخامة القاشاني الأزرق والتركواز. تقول سرية صدقي «إن التجريد الإسلامي مصدره روحاني كوني يتخطى الزائل إلى الأبدي».

«البصيرة» وهي الحاسة الموجودة عند الإنسان والتي تميزه عن غيره من الموجودات التي يستطيع من خلالها الوصول إلى أقصي درجات الحقيقة وأبعدها عن الحس المباشر، كما أكد ذلك الغزالي فقال: «إن البصيرة هي نور يظهر في القلب عند تطهره وتزكيته من صفاته المذمومة»[36].

وبقدر نفاذ البصيرة، وقدرتها على اجتياز الواقع للوصول إلى ما وراءه، بقدر ارتقاء الروح في مراتب متدرجة متصاعدة وبقدر انعكاس ذلك في قوة الإبداع وشدته وإشراقه، ويمكن القول إنَّ الفنان المسلم قد استخدم البصيرة كأحد المنافذ الرئيسية للوصول إلى معنى المطلق ولا يعني ذلك اعتماد الفنان المسلم على الروح فقط بل كانت دائما النزعة الروحية مصاحبة ومتوازنة مع النزعة العقلية،وفي هذا قمة التوازن العقلي والنفسي، فالإنسان ليس عقلا فقط أو جسما فقط أو روحا فقط بل هو وحدة بين العقل والجسم والروح ومزيج من كل منهم.

فجاء الحس الروحي ممزوجاً بالحس العقلي في توافق وانسجام تام، وانعكس ذلك في اهتمام الفنان المسلم بالنسبة العددية الرياضية في أعماله الفنية التي استمدها من الطبيعة والكون ومن دراساته للفلك والرياضيات والهندسة، فجاءت نظمه الهندسية تعكس دراساته العقلية المتعمقة المدركة جيداً للنظم الرياضية والنسب العددية التي تحققت في أعماله الفنية فجاءت تعبيراً عن النسبة والتناسب كقانون كوني جمالي رياضي في الوقت نفسه، كما جاءت تعبيراً عن نظم هندسية جمالية في العمارة والتصميم وتنظيم خطي انعكس في المجالات الفنية كافة كما عكس العلاقات المتوافقة والمتناسبة بين الجزء والكل، والاتزان، والرؤية العقلية والمنهج الرياضي المحكم الذي سار جنباً إلى جنب مع النزعة الروحية أو إذا جاز التعبير مع المنهج الروحي المقنن والمحكم أيضاً من خلال البصيرة النافذة.

فجاءت أعماله معبرة عن نزعة عقلية ممزوجة بتجليات روحية في توازن

(36) الغزالي، أبو حامد. **إحياء علوم الدين**، القاهرة: دار الفجر، 1997، ج1، ص65.

دقيق يذكر بهذا التوازن المنعكس في التصميمات الهندسية المتضافرة والمنسوجة مع التصميمات اللينة السلسة المنسابة في هدوء بين ثنايا الهندسيات الحادة تخفف من حدتها تارة وتتوحد معها تارة أخرى، ولتجعل كل متذوق يسبح من خلالها في تأملات عميقة كلٌ حسب مرتبته في نفاذ بصيرته، وكلٌ حسب عمق الحس الروحي لديه.

ولا عجب أن تنعكس هذه المفاهيم الروحية العميقة عما وراء الواقع المحسوس المباشر في الفن الإسلامى، ولا عجب أن يحاول الفنان المسلم المؤمن المتصل بالله يومياً خمس مرات في الصلوات الخمس أو يزيد لا عجب أن يحاول التعبير عن ذلك من خلال الفن، وأن يعبر عن إحساسه بالجوهر المطلق المجرد عن الشيء من خلال التجريد في الفن وليس هذا التجريد تجريد الطبيعة أصلاً بل تجريد التجريد، أو إذا صح التعبير تجريد التنزيه أو كما يقول سمير الصايغ: «فن التوحيد لا فن التجريد»[37].

ويؤكد هذه الرؤية قول سرية صدقي: «إن التجريد في الفن الإسلامي مصدره روحاني كوني يتخطى الزائل إلى الأبدي وهو بذلك يجمع بين النظرة العلمية والقوانين الرياضية والمادية وبين الرؤية الروحانية للشرق الإسلامي»[38].

ويتشابه رأي بريون مع رؤية سرية صدقي فيقول: «إن الفنان عندما كان يسعى إلى التعبير عن المعاني الإلهية والروحانية كان يلجأ إلى التجريد، وهذا ما حدث فعلا في الفن الإسلامي حيث عبر دائماً بصورة غير تمثيلية عن معاني المطلق المتعالي»[39]

فالفنان المسلم يحاول تجاوز الواقع الزائل إلى ما وراءه ليعبر عن معنى الأبدي الخالد، وربما تحقق له ذلك من خلال البعد الخامس الذي اكتشفه

---

(37) الصايغ: **الفن الإسلامي**، مرجع سابق، ص 61.

(38) صدقي، سرية. «جماليات الفن الإسلامي»، بحث مقدم في بينالي القاهرة الدولي الرابع 1992، ص3.

(39) Marcel Brion, *Art Abstrait* (Paris: Albin Michel, 1956), 25.

الفنان المعاصر «عمر النجدي» ويطلق عليه «البعد الروحي»، بمعنى الاتساع، وله شقان: شق فكري وشق تشكيلي وظيفي يؤكد انتشار الأشكال المحيطة بالشكل الأصلي في ديمومة حركة الخطوط في فراغ المساحة المرسوم عليها والتي تحتل مكان أو فراغ الزمن، إن كان العمل الفني مجسماً ويتمثل في صيرورة اللانهائية»[40].

وعلى ذلك يمكن اعتبار الفنون الإسلامية في مجملها عالماً من الدلالات المتنوعة المعبرة عن معنى الحقيقة المطلقة المنعكسة في النظام الكوني، والمحملة بالكثير من الطاقة الروحية الكامنة التي تتجلى للمتذوق والمتلقي والفنان. والتي جاءت نفاذاً من خلال الواقع إلى ما وراءه ممثلة مرحلة اجتياز بالتعبير الفني من الواقع إلى واقع جمالي جديد ومبتكر يخضع لقواعد المنطق العقلي الرياضي الهندسي، في إيجاد تكوينات جمالية تعكس نظماً فنية مستمدة من النظم الكونية التي تنظم حركة الكون وتشملها وتحتويها «كالحركة الكامنة» في كل مظاهر الكون والتي تأكدت في الفن والعمارة والتصميمات الهندسية والنباتية والخطية و«النظام المحكم» في الكون وانعكاسه في نظم فنية، و«التكرار الإيقاعي» وتمثله في شكل تكرارات فنية إيقاعية تشمل كل مجالات الفنون الإسلامية و«العلاقات المحكمة» بين الجزء والجزء وبين الجزء والكل، وهي ظاهرة جلية في كل عناصر الفنون الإسلامية، و«قانون النمو المطرد المتصاعد» والذي ينعكس بوضوح في أساليب التصميمات الهندسية والنباتية والخطية النامية والمتكررة والمنتشرة على جميع الأسطح المادية، و«الوحدة والتنوع» في كل مظاهر الكون وعناصره والتي تتحقق وتنعكس في الفن الإسلامي على نطاق مكاني وزماني وشكلي واسع جداً.

وتصبح هذه النظم الجمالية بمثابة الواقع الجمالي الجديد وتكون في هذه

(40) النجدي، عمر. «البعد الخامس ظاهرة كونية قابلة للقياس»، بحث منشور ضمن أبحاث إشكالية التحيز (الفن والعمارة)،المعهد العالمي للفكر الإسلامي، 1417هـ/ 1998م، ص54.

الحالة استعارة مكنية أو استعارة مجازية نابعة من نظم الكون ومشبعة بها كاستشفاف واستخلاص لجوهر الوجود وصياغته في معادلات تشكيلية جمالية.

(7) الحركة المركزية في الفن الإسلامي ومدلولها الفلسفي

*** المركزية هي علاقة بين المركز والمحيط.**

* المركز هو الكل والمحيط هو الجزء.

* المركز هو المستقر والمحيط هو الممر.

* المركز هو البدء والمنتهى، والمحيط هو ما بين البدء والمنتهى.

* المركز هو المصدر الأول والمحيط هو عناصر الخلق اللانهائية المحدودة في لا نهائيتها.

* المركز هو معنى رمز المكان ورمز الكون الأبدي، والمحيط هو استمراره في الزمان.

* المركز هو قوة الدفع المركزية للحياة والكون والمحيط هو استمرارها.

* المركز هو الحركة الكلية في اللانهائية والمحيط هو الحركة الكونية الدائبة المستمرة المتناهية.

* المركز هو صوت البدء والمحيط أصداؤه التي تحيطه ثم تعود إليه.

* المركز هو الأبدي المطلق والمحيط مراتب متدرجة للوصول إليه.

* المركز قيمة ثابتة خالدة والمحيط هو القيمة الجزئية الفانية.

* المركز دائم ديمومة مطلقة فوق حدود الزمان والمكان والمحيط دائم ديمومة محدودة داخل إطار الزمان والمكان.

* المركز هو الثابت بالدوام والمحيط هو الفعل المتحرك بالفناء.

* المركز مجرد وغير محدد وثابت والمحيط صور صادرة عنه متحركة محددة متكررة.

* المركز هو القوة المركزية والمحيط هو السعي الدائب إليه.

* المركز ليست له حدود فهو وجود دائم غير محدود والمحيط هو وجود مؤقت محدود.

* المركز هو الخاص الثابت والوجود هو العام المتغير.

* المركز هو الكلي الأول الواحد والمحيط هو الدائرة التي يتحرك في إطارها الوجود المتنوع الجزئي.

الحركة المركزية

إن المعاني الفكرية لهذا المصطلح تتسع لتتجاوز حدودها اللغوية لتظهر وتتأكد في جميع أنواع الفن الإسلامي من خلال معان جامعة شاملة تعكس أبعاداً وجدانية وانفعالية وحسية ذات مستويات جمالية متدرجة وبعيدة جداً في التدرج وقريبة جداً في نفس الوقت، تنعكس في العالم الروحي للأمة الإسلامية والعالم المادي لها والعالم الكوني أيضاً.

وأعلى هذه المستويات المركزية على الإطلاق هي «مركزية الله» في الوجدان الروحي للأمة الإسلامية جميعها، كما تتحقق كذلك في الضمير والوجدان الكوني لكل المخلوقات الكونية.

يذكر محمد قطب: «إن العقيدة حقيقة عميقة في كيان الوجود فكل ما في الوجود مهتد إلى الله سائر على هداه ﴿قَالَ رَبُّنَا ٱلَّذِىٓ أَعۡطَىٰ كُلَّ شَىۡءٍ خَلۡقَهُۥ ثُمَّ هَدَىٰ﴾ [طه: 50]، وليست هذه حقيقة روحية فحسب تدركها الروح الواصلة المتصلة بضمير الوجود الشاعرة بوحدة الاتجاه ووحدة العبادة، إنما هي كذلك حقيقة علمية، فأي الأفلاك يجري على مزاجه الخاص أي كائن من الكائنات لا يسير على الفطرة التي فطره الله عليها، وإنما عند الله تلتقي الحقائق كلها من كل زوايا الوجود»[41].

إذن فالاتجاه إلى «الله» يعتبر المركز الكوني الأول والحركة التي تتجمع

(41) قطب، محمد. **منهج الفن الإسلامي**، القاهرة: دار الشروق، ص113-114.

عندها الاتجاهات الإنسانية كافة والكونية عامة، فكل ما على الأرض يتجه إلى الله في تسبيح عميق وصلاة خاصة، ربما لا يدركها الإنسان ولا يفقه كنهها ﴿وَإِن مِّن شَيْءٍ إِلَّا يُسَبِّحُ بِحَمْدِهِ وَلَكِن لَّا تَفْقَهُونَ تَسْبِيحَهُمْ﴾ [الإسرَاء: 44] حتى الحجر الأصم. ﴿وإن من الحجارة لما يتفجر منه الأنهار، وإن منها لما يشقق فيخرج منه الماء، وإن منها لما يهبط من خشية الله وما الله بغافل عما تعملون﴾.

إذن فالحجر يهبط من خشية الله. إذن للحجر إدراك ولكن من نوع مختلف عن الإنسان، حتى الجبل ﴿فَلَمَّا تَجَلَّىٰ رَبُّهُ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُ دَكًّا وَخَرَّ مُوسَىٰ صَعِقًا﴾ [الأعرَاف: 143] إذا للجبل إدراك ولكنه من نوع مختلف أيضاً، فعندما أدرك جلال «الله» فقد خواصه من الصلابة والصرحية والهيبة والشموخ أمام جلال الله، حتى الحصى والرمل يسبح لله فقد كانت الرمال تسبح مأخوذة بترانيم داوود عليه السلام وكان يسمع صوت تسبيحها، كما سبح الحصى في يد رسول الله ﷺ، النبات أيضاً يتجه نحو الله بالعبادة ﴿وَالنَّجْمُ وَالشَّجَرُ يَسْجُدَانِ﴾ [الرَّحمٰن: 6] «والنجم ما لا ساق له من النبات والشجر ما له من ساق»[42].

وهكذا فإن مفهوم الحركة المركزية يمتد ليشمل كل الموجودات الكونية والإنسانية على حد سواء، قال أبو سليمان في المقابسة السابعة والستين: «إن معقولنا من قولنا الباري تعالى محرك الأشياء أنها تنحوه وتصعد إليه وتتشوقه وتفعل أفعالها بقدرته وتنفعل له لا أنه تقدس وعلا يوسم بما يوسم به أصناف ما تحرك أو يحرك»[43]

وهو يؤكد أننا عندما نقول أن الله الواحد هو محرك الأشياء أي أن هذه الموجودات تتحرك وتكتسب حركتها من خلال الاتجاه إلى خالقها وبارئها وصعود أرواحها وشوقها إليه، وليس معنى أن البارىء محرك الأشياء أن

(42) المحلي، جلال الدين؛ السيوطي، جلال الدين. **القرآن الكريم وبهامشه تفسير الإمامين الجليلين**، بيروت: دار المعرفة، د.ت.، ص709.

(43) التوحيدي، أبو حيان. **المقابسات**، تحقيق: محمد توفيق حسن، بيروت: دار الآداب، ص228.

يوصف بما توصف به الأشياء المُتَحَرِكَة أو المُحَّرَكَة فهو متنزه عن ذلك ﴿لَيْسَ كَمِثْلِهِۦ شَىْءٌ﴾ [الشّورىٰ: 11].

وقال يحيى بن عدي شيخ أبو حيان التوحيدي: «الحركة واحدة لكنها توجد في مواد كثيرة ومحال مختلفة وبحسب ذلك تولى أسماء مختلفة»(44).

والحركة المركزية الكونية في المحسوسات لها بداية ونهاية وهي حركة متناهية محدودة تتوق إلى اللامتناهي اللامحدود.

إن الفنان المسلم عندما كان يقوم بعمل التصميمات كانت تسيطر عليه نظرة تأملية تسعى للكشف عن الجوهر الكوني وكان يتطلع إلى الله الواحد في سعيه وراء ذلك الجوهر ليعكس تلك المعاني في أعماله وتصميماته لتعكس بدورها قوانين جمالية مستمدة من القوانين الكونية النابعة من مركز واحد والمتجهة إلى مركز واحد في حركة كونية شاملة.

يقول بشر فارس: «إن الأطباق النجمية فيها الصورة الإشعاعية التي نرى فيها الكون بما فيه يدور في فلك واحد منشئه الله الأجل ومنتهاه الواحد الأحد وبعيد أن ينحدر الرقش (يقصد التصميمات الإسلامية) من بدوات العبث وإن زعم قوم من النقاد هذا فهو ثمرة التوقان (يقصد الاشتياق والتطلع) ثمرة منقاة وتوقان مذعان يختلج إلى هلع»، ويقول في موضع آخر: «على المؤمن أن يتوجه بكيانه إلى الله فالله مصدر جذبه وغاية سعيه في آن واحد»(45).

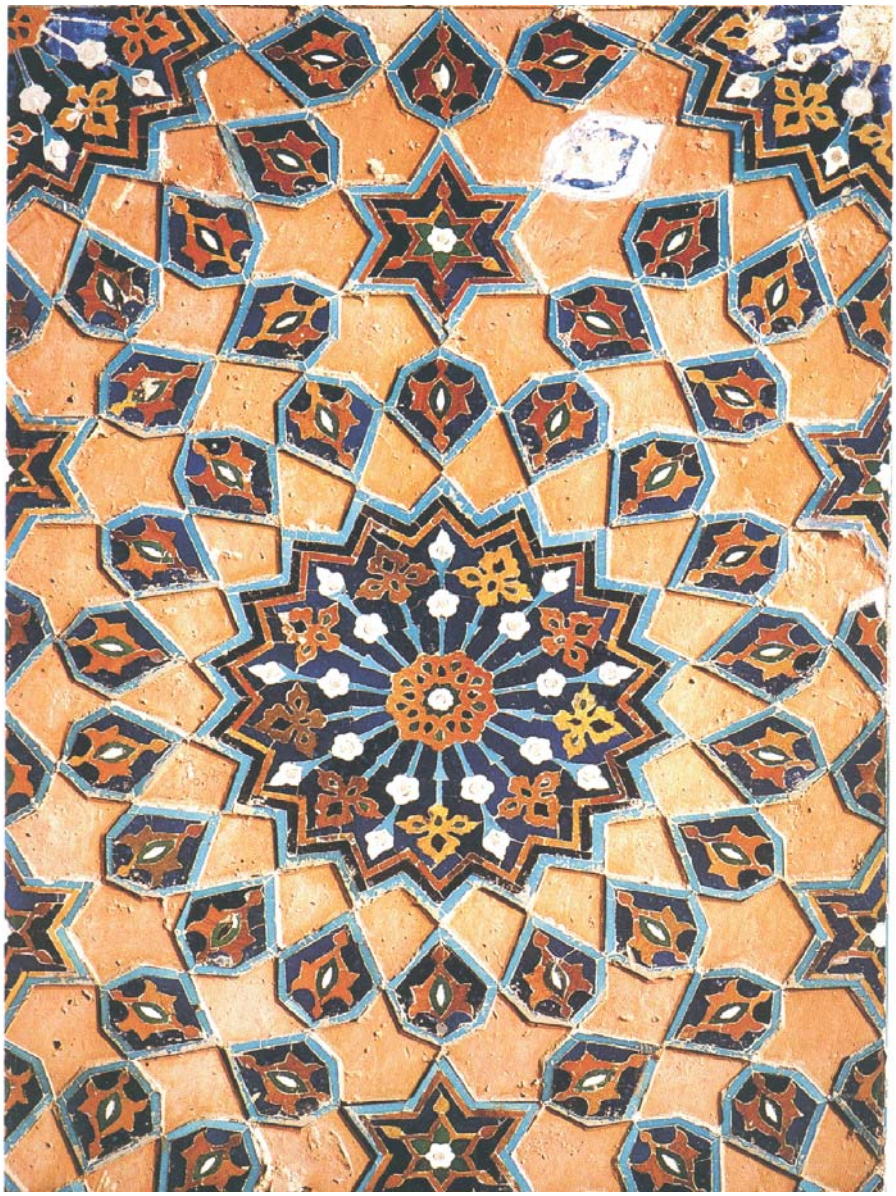
أما أوليج جرابار فيؤكد: «تخلق الأشكال في الفكر الإسلامي من توالدات شكل أولي واحد هو الأصل أي من تكرار وحدة شكل هندسي أساسي تماماً كما يبدأ علم العدد من الواحد، والشكل الهندسي يكشف شخصية وصفة العدد الذي يقابله والهندسة في الفكر الإسلامي طريق معرفة لصيرورة الطبيعة والكون»(46).

---

(44) المرجع السابق، ص171.

(45) فارس، بشر. **سر الزخرفة الإسلامية**، القاهرة: مطبعة المعهد الفرنسي للآثار الشرقية، 1952، ص14-18.

(46) Hill and Grabber. *Islamic Architecture and Its Decoration* (London, 1964), 113.



شكل (47): جزء تفصيلي من حائط في مسجد عبد الله الأنصاري – أفغانستان – هراة يمثل نجمة إشعاعية مركزية تضم تصميمات نباتية في تكوين نجمي مشع بالألوان الأزرق والفيرزوي والأبيض والسماوي على أرضية باللون الأصفر الفاتح.

أما عفيف بهنسي فيقول: «ترسم النجوم في الرقش العربي على مقياس الدائرة واشتقاقاً منها، وهي تحمل معان انطلاقاً من الدائرة القدسية كما أن تصوير النجمة يعتمد على تصوير الدائرة، وتأويل ذلك أن الكواكب بمعانيها المختلفة إنما انبثقت عن الكون الذي رمز له بشكل دائرة ولذلك فإن الدائرة تبقى أحياناً محيطة بالنجمة أو هي تتصدر مركز النجمة ثم تصبح زهرة وللدائرة معان عند المسلمين الذين ابتكروا الصفر على شكل دائرة،للدلالة على دورها التوليدي الكبير في حساب الأرقام»[47].

وتنعكس الحركة المركزية كمدلول جمالي في أغلب أعمال الفنون الإسلامية فتنعكس في كافة المنتجات والأشكال ووحدات التصميم ففي العمارة في باطن القبة وما يحويه من تصميمات تنطلق من مركز القبة إلى حوافها متدرجة في أحجامها من المتناهي في الصغر إلى الأكبر فالأكبر، تنقل العين معها إلى أبعاد تتوالد في اتساق إلى محيط القبة بنسب هندسية محكمة، لتعود مرة أخرى إلى مركز القبة، وكأنها تعكس رؤيتين متقابلتين في نفس الوقت، فتؤكد معنى الحركة المركزية المتجمعة إلى الداخل والممتدة إلى الخارج فتعكس معاني الانطلاق والتوالد والإشعاع من مركز واحد والعودة إلى مركز واحد.

يقول سمير الصايغ: «إن الفن الإسلامي ينمو من نقطة واحدة تتراكم بنظامية هندسية أو تتكرر حسب نظام كلي وتصير خطاً والخط يصير مربعاً والمربع يصير مخمساً أو مسدساً أو مثمناً والمثمن يصير دائرة والدائرة محيط يدور حول نقطة هي نقطة البداية أو النقطة الأولى»[48].

ويذكر معوض خليل: «إن النقطة هي المركز والمربع الذي يعتبر الشكل المثالي للاتزان يوجد علاقة تكامل وتوازن مع النقطة المركز فالمربع الذي يتمثل فيه توازن النقيضين: توازن الحياة والموت، وهو يمثل مسقط الكعبة المشرفة، فالمربع يكمن في علاقة أضلاعه بمركزه قوة فعالة وخلاقة غير

(47) بهنسي، عفيف. **الفن الإسلامي**، سوريا: دار طلاس، ط1، 1986، ص101، 103.
(48) الصايغ: **الفن الإسلامي**، مرجع سابق، ص118.

محدودة الإمكانيات ومن هذه العلاقة يولد المضلع والدائرة التي تتوحد وتتماثل فيها العلاقة بين النقطة (المركز) وبين جميع أجزاء المحيط إنه الشكل الذي يرسمه المصلون في تراصهم متجهين نحو الكعبة المركز، والدائرة تمثل النتيجة اللانهائية لتحولات المضلع والشكل الذي ينتهي إليه المربع إنها شكل نهائي في كماله وعلاقاته وقانون إيقاعاته»[49].

وعلى هذا فإن الحركة المركزية التي تنعكس في الظواهر الفنية المتمثلة في الأشكال النجمية والتصميمات التي تتألف من علاقات جمالية بين المربع أو المثمن أو المسدس والدائرة، هذه الحركة المركزية لها أصول فكرية وجمالية تتصل بأبعاد مادية موجودة فعلا في الكون والحركة الكونية العامة للموجودات، وأبعاد معنوية تتصل بأركان العبادة في الإسلام (الصلاة، الحج) وأبعاد روحية أشمل وأعم وأبقى تتصل بالمركز الكوني الكبير الواحد المطلق ﴿فَأَيْنَمَا تُوَلُّواْ فَثَمَّ وَجْهُ ٱللَّهِۚ﴾ [البَقَرَة: 115] ﴿وَلِلَّهِ مَا فِي ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَمَا فِي ٱلْأَرْضِۚ وَإِلَى ٱللَّهِ تُرْجَعُ ٱلْأُمُورُ﴾ [آل عِمرَان: 109]

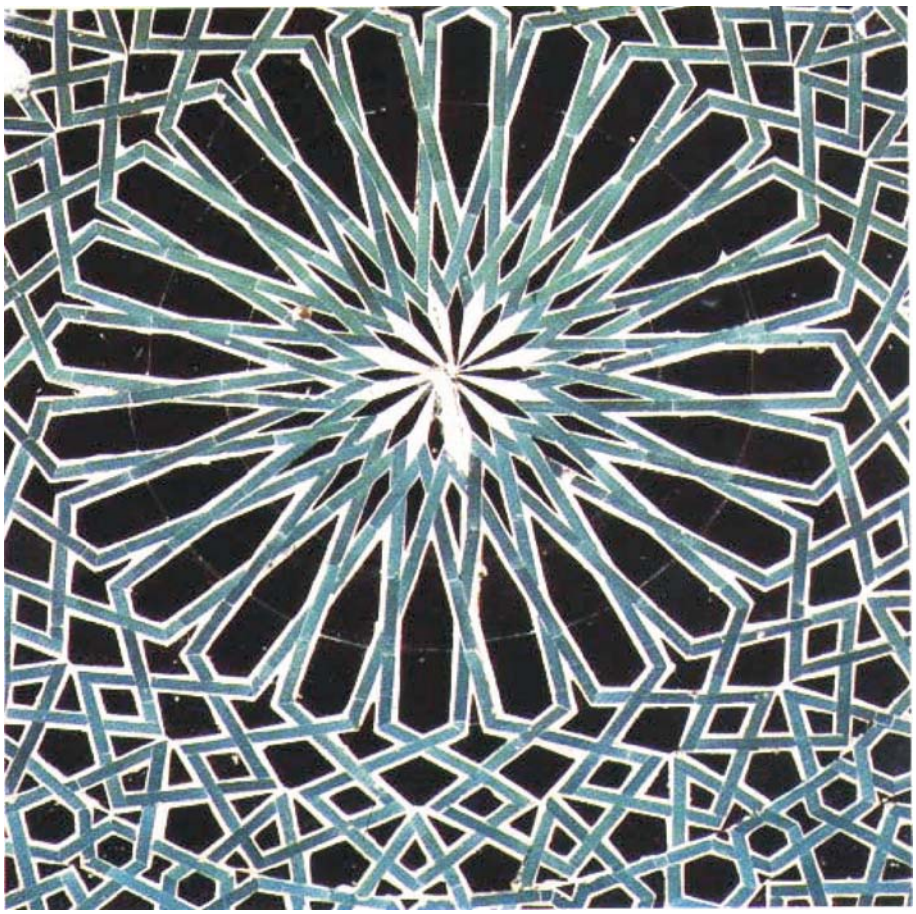
إن التوجه إلى المحراب في الصلاة من خلال صفوف المصلين التي تعتبر خطوطاً تمثل أجزاء من دوائر ضخمة مركزها جميعاً الكعبة في مكة المكرمة، ومكة هي بيت الله الحرام منذ آلاف السنين منذ إبراهيم أول إنسان في العالم توصل إلى إدراك وجود الله بالفطرة.

والطواف حول الكعبة المركز في الحج هو طواف في فلك المعنى المطلق في حركة دينامية مستمرة، أما في الصلاة فهي حركة مركزية ستاتيكية ثابتة.

وفي علاقة توحد المربع أو المكعب الممثل للكعبة مع الدائرة الممثلة للمسلمين الملتفين حولها في جميع أنحاء العالم، الدائرة التي تمثل نموذج الخلق المتحرك حول مركزه، وفي علاقة التوحد والالتفاف هذه يتجسد معنى وحدة الوجود.

---

(49) إبراهيم، معوض خليل. «تصميم برنامج لتدريس المجسمات الأولية في النحت المعاصر من خلال نظمها الهندسية»، (رسالة دكتوراه غير منشورة بكلية التربية الفنية،جامعة حلوان، 1988، ص24).



شكل (48): جزء تفصيلي من حائط يوضح الطبق النجمي ذا الأربعة والعشرين ضلعا باللون التركواز على أرضية سوداء، واللون الأسود على أرضية تركواز وأبيض يعكس معنى الانطلاق من المركز والتوالد والإشعاع من المركز والعودة إلى المركز.

شكل (49): حائط كامل في مسجد الجمعة في كرمان – يزد – إيران – مغطى بتصميمات لنجوم مركزية تحوي داخل مراكزها عبارات (نعم المولى ونعم النصير) (محمد رسول الله) باللون الأسود والأبيض على أرضية من الطوب مطعمة بنجوم صغيرة ودقيقة من التركواز.

شكل (50): جزء تفصيلي من حائط مسجد الجمعة نموذج منفذ بالآجر. يقول إبراهيم بيومي من كتاب الشفاء لابن سينا: «يوضح الشكل كيفية استخدام الهندسة في الفن الإسلامي والعمارة للتعبير عن الفكرة الراسخة التى كانت في مقدمة إنجازات ابن سينا الشامخة كمفكر انبثاق المتعدد من الواحد ورجوع الواحد إلى المتعدد».

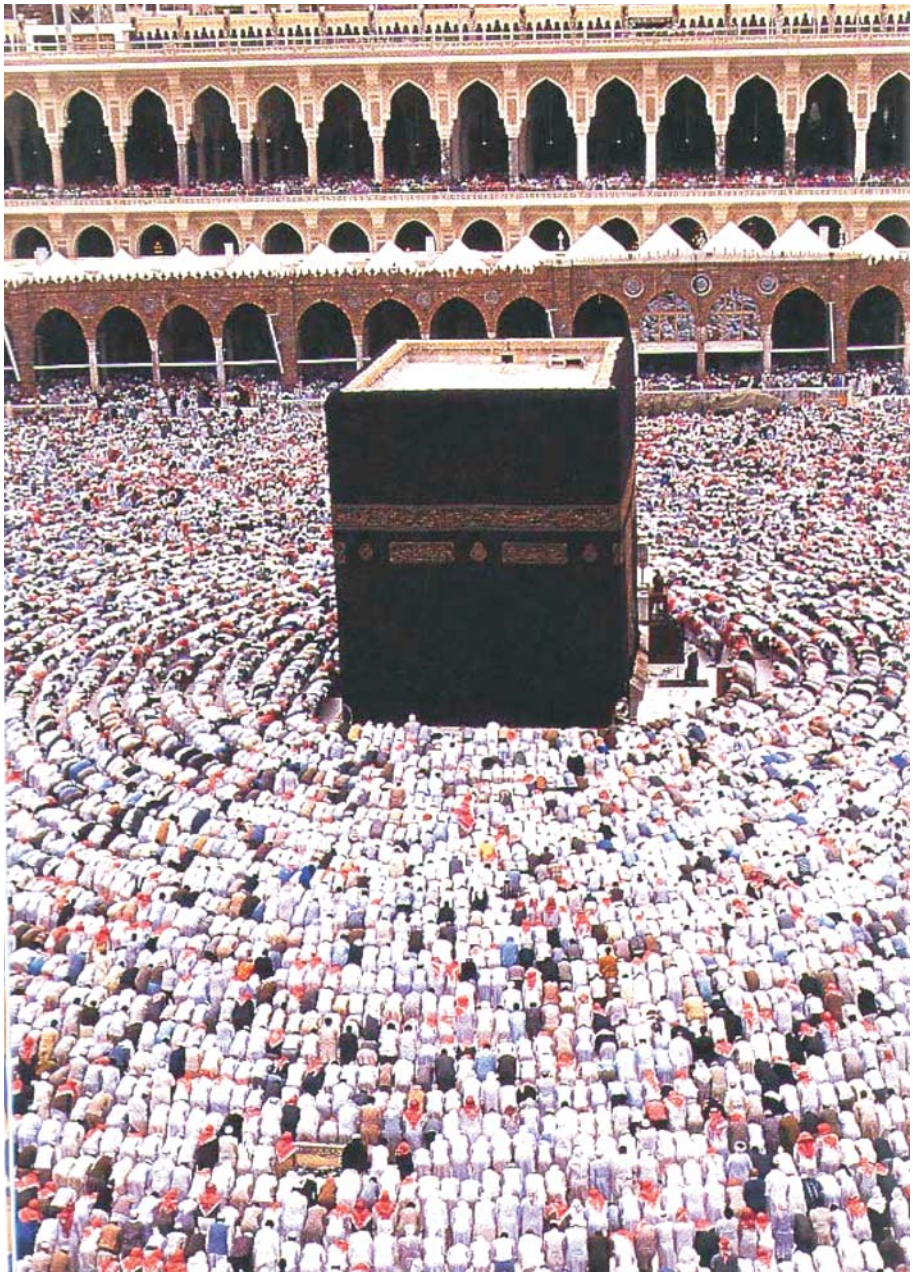
ونفس هذا المعنى المتجسد في المحسوس يتأكد في المجرد وينعكس في التصميمات المركزية التي تلتف حول مراكزها المربعة والمثمنة والمسدسة إلى ما لا نهاية له من تجريدات هندسية تلخص وحدة الوجود.

ومن الحقائق الجغرافية العجيبة أيضاً المؤكدة باليقين المادي المحسوس أن مكة هي مركز الأرض، قام بهذه الدراسة الجغرافية الدكتور/ حسين كمال الدين أستاذ المساحة «الذي توصل إلى نظرية جغرافية تؤكد أن مكة هي مركز لدائرة تمر بأطراف جميع القارات فقد اتجه إلى رسم خريطة للكرة الأرضية يحدد عليها اتجاهات القبلة، فبعد أن حسب أبعاد كل الأماكن في القارات الستة وموضعها من مدينة مكة أوصل بين خطوط الطول المتساوية مع بعضها ليعرف كيف يكون إسقاط خطوط الطول وخطوط العرض، فتبين له أن مكة هي بؤرة هذه الخطوط ثم رسم خطوط القارات وسائر التفاصيل على هذه الشبكة واستعان بالعقل الإلكتروني لتحديد المسافات والانحرافات المطلوبة، ولاحظ أنه يستطيع أن يرسم دائرة يكون مركزها مكة وحدودها خارج القارات الأرضية ومحيطها يدور في حدود القارات الخارجية، وتوصل من خلال تلك النظرية إلى مغزى الحكمة الإلهية في اختيار مكة مكاناً لبيت الله»[50].

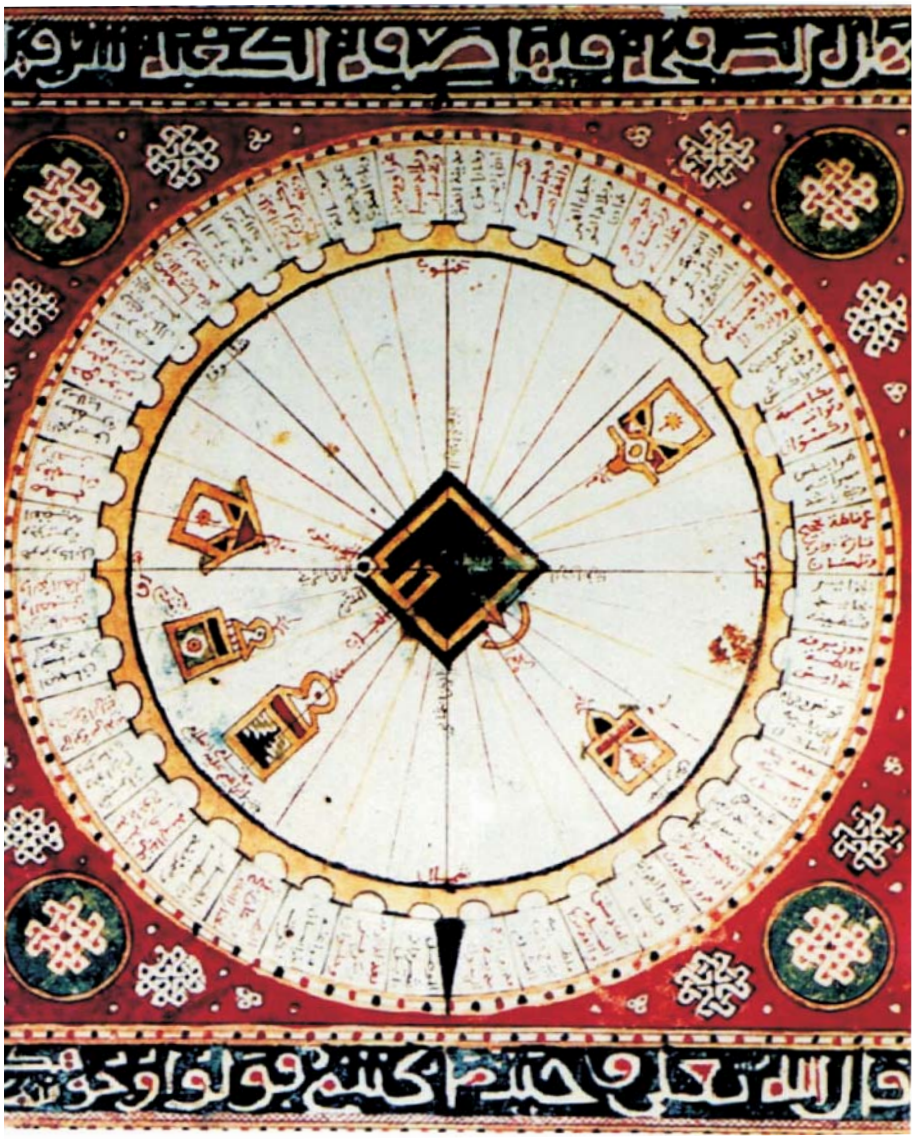
إن الفنون الإسلامية بمثابة كون متكامل صغير يحمل بداخله جينات ومكونات الكون الكبير، كما يحمل بداخله عناصر تكوينه الإبداعية، وعناصر التصميم والنظم الهندسية التي تكمن خلف أشكاله المرئية فابتكر الفنان المسلم ما يعرف باسم (الشبكيات الهندسية) التي أقام على أساسها بنائياته الهندسية في التصميم والعمارة. . . كما أقام على أساسها وفي توازن تام بنائياته ذات الأبعاد التعبيرية من خلال نسق هندسي قائم على توزيعات لا حدود لها من العلاقات الجمالية ذات المذاق الفريد وذات المنطق الرياضي معاً. وذات الأبعاد المتسعة التي لا تنتهي وتظل تتسع إلى ما لا نهاية لتتجه إلى المطلق في حركة ديناميكية مستمرة.

---

(50) نبيل، مصطفى. «هذه هي مكة أم القرى وأم المدن»، **مجلة العربي**، العدد 237، شعبان 1398هـ-أغسطس 1978م، ص71.



شكل (51): الكعبة المشرفة في مكة المكرمة المركز الكوني الذي يلتف حوله المسلمون من جميع أنحاء العالم أثناء الحج في الطواف في حركة دينامية مستمرة، ويتوجه إليه المسلمون في جميع أنحاء العالم أثناء الصلاة في حركة مركزية استاتيكية ثابتة. طبق نجمي كبير ثابت أثناء الصلاة ومتحرك أثناء الطواف.



شكل (52): صفحة من أطلس أعده الجغرافي العربي محمد الشافعي الصفاقصي (تونس القرن السادس عشر) يؤكد سبق العلماء العرب المسلمين في توصلهم إلى أن الكعبة هي مركز العالم جغرافياً وقد حدد العالم الجغرافي الكعبة بالمربع الأسود داخل الدائرة التي كتب على حوافها أسماء البلدان التي تم توصيلها بخطوط بالكعبة المشرفة – ويلاحظ أن السهم أسفل الدائرة يشير إلى اتجاه الشمال وفقاً لما جرى عليها الخرائطيون العرب. محفوظ في المكتبة القومية – باريس.

«وإذا كان الحج هو رمز وحدة المسلمين وتجسيد الأمة الواحدة وهي تعبد رباً واحداً هو رب العالمين، وإذا كان البيت الحرام يبدو بصورة سكونية أثناء الصلاة وبصورة حركية وقت الطواف أفلا تدعو هذه المشاهد وهي تترسب في نفس كل مسلم إلى صور من التعبير الفني يظهر في الأطباق النجمية على جوانب المنابر وفي الرخام وعلى الأرضيات والحوائط»[51].

وهذا يعكس أن المفردات الفنية والعناصر والأشكال الإسلامية في حالة حوار جمالي دائم وديناميكي،حوار عضوي مترابط بلغ ذروة الجمال من خلال بلوغه ذروة الإحسان والإتقان وذروة الهندسة الجمالية التي تنظم الشكل العام الكلي.

يقول نبيل الحسيني: «في عناصر التكوين مركز التصميم عندما يعتمد التكوين على مركز كأن يكون شكلاً هندسياً أو نقطة أو شكلاً دائرياً»[52].

وتتأكد من خلالها الحركة المركزية كمنظور فني جمالي يتصل بمفاهيم جمالية وفلسفية.

يقول شاكر مصطفى: «على أيدي الحرفيين والمعلمين الذين كان أغلبهم من أهل الطرق الصوفية تم الانسجام الديني والدنيوي معاً كما في روح الإسلام وترابط الفني الجمالي بالإلهي السامي وتكاملت المعرفة مع الحب وانسجم البديعي (الشكل) مع التأملي (ما وراء الشكل) والتقت المادة بغير المادة»[53].

الحيز والفراغ في الفن الإسلامي ومدلوله الفلسفي في الزمان والمكان

إن الفن الإسلامي كأي فن من فنون التراث له نظرية جمالية شاملة

---

(51) Issam El-Said, *and Ayse Parman Geometrical Concepts in Islamic Art*. (London: 1970), 30.

(52) الحسيني: **قياس العمل الفني**، مرجع سابق، ص98.

(53) مصطفى، شاكر. «عناصر الوحدة في الفن الإسلامي»، بحث مقدم ضمن أعمال الندوة العالمية المنعقدة في استانبول بتركيا عن الفن الإسلامى في أبريل 1983 والمنشورة بكتاب **الفنون الإسلامية: المبادىء والأشكال والمضامين المشتركة**، دمشق: دار الفكر، 1989، ص144.

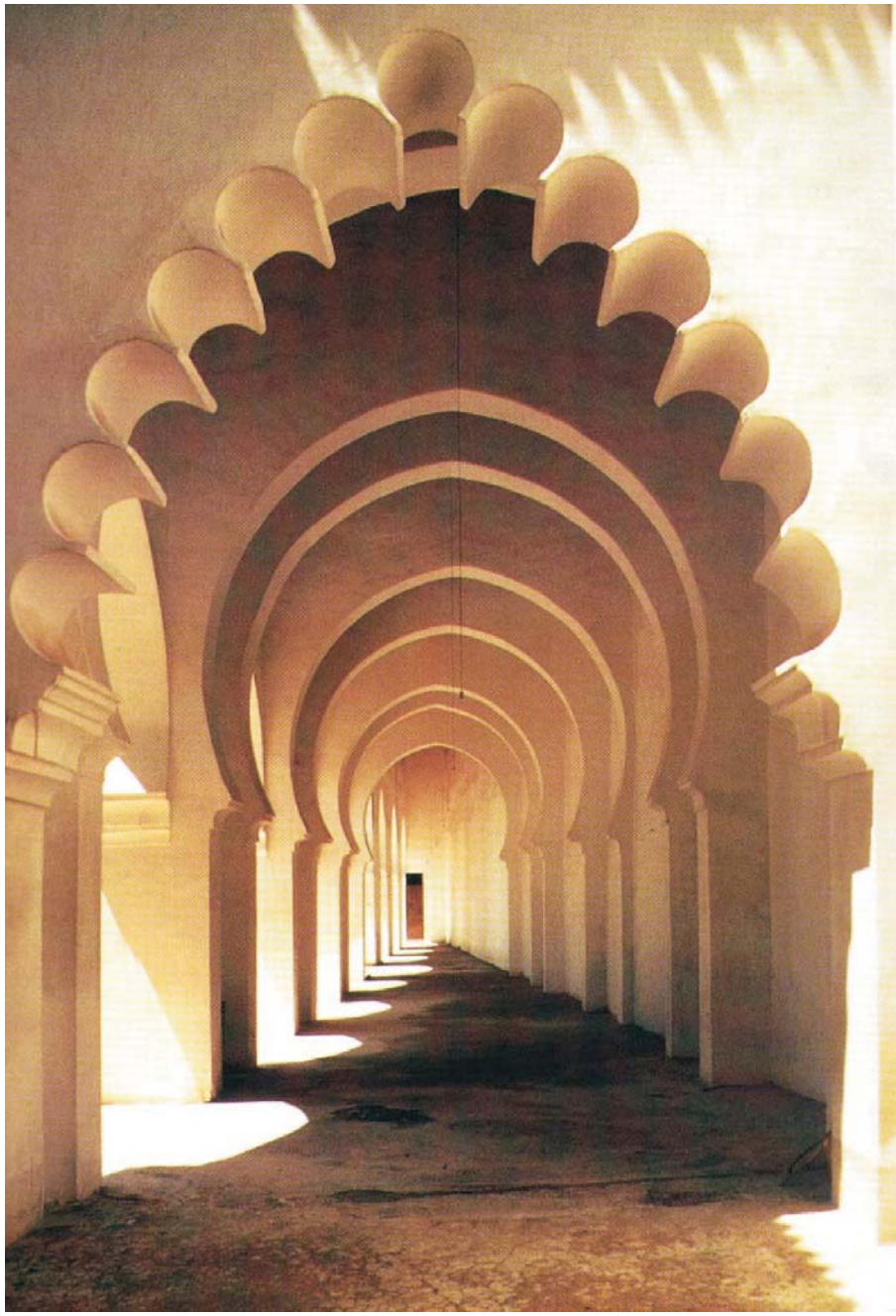
ومستقلة، ومنطق جمالي خاص يشكل منهجاً فنياً انتهجه ليحقق أهداف نظريته الجمالية، والحيز والفراغ في الفن الإسلامي هما عناصر فنية استخدمها الفنان لصياغة أو إقامة منهجه الفني.

ومن هنا فالحيز والفراغ يمثلان نظاماً تشكيلياً فهما لا يمثلان شكلًا مستقلاً أو رمزاً مستقلاً بذاته كما يوجد في الفن الحديث، أو لغة فنية مستقلة بل يمثلان عناصر فنية داخل إطار العمل الفني لتأكيد تكامله ضمن منطقه الخاص وبالتالي فالحيز والفراغ نظم غير مستقلة بذاتها ولا تنفرد باهتمام خاص ولا بؤرة بصرية تعلي من سيادتها الشكلية بل إن الحيز والفراغ دائماً في اتساق وتوازن في الحجم والمساحة والسيادة واللون. . . داخل إطار التصميم العام سواء أكان تصميماً معمارياً أم تصميماً هندسياً أم تصميماً خطياً.

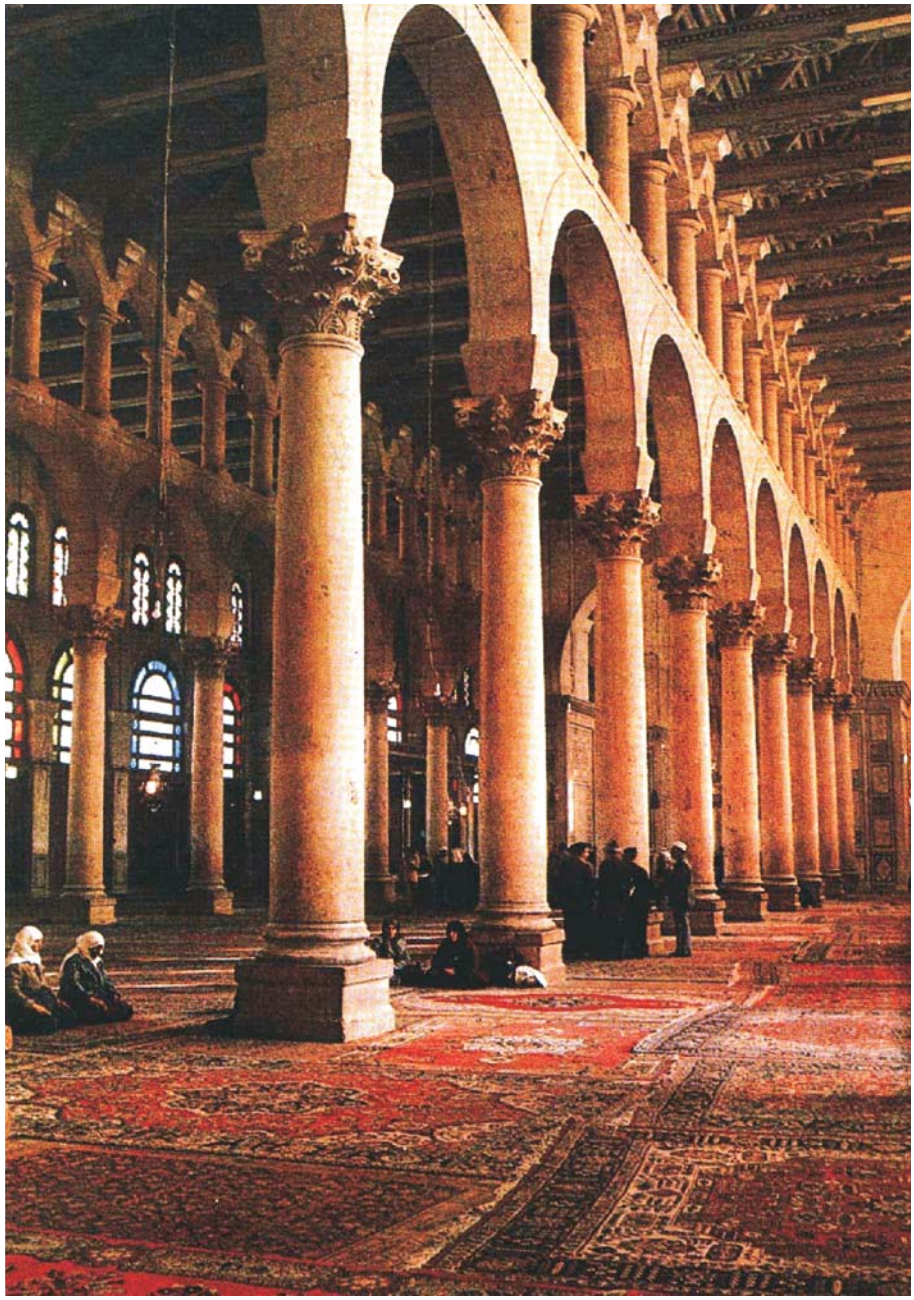
ومن أهم وظائف الحيز والفراغ تأكيد الشكل مع الفراغ معاً في علاقة متبادلة، فلا يتأكد الفراغ فقط ولا الشكل فقط بل هما معاً وفي الوقت نفسه، وبالقدر نفسه من الأهمية، وبالسيادة الفنية نفسها في اتزان وتوافق محسوب حساباً دقيقاً خاصة الحيز والفراغ المعماري والتصميمي.

والفراغ لا يكتسب سيادته الفنية مستقلا عن الشكل بل يكتسب سيادته من خلال حساب وجوده حجماً ولوناً ومساحة في داخل هذا الشكل كعنصر من عناصره وعنصر أساسي وليس ثانويا، فعدم وجوده يمثل خللا فنياً في التصميم العام،وبالتالي فهو يمثل وحدة لا تنفصم وعامل ترابط بين عناصر التصميم المتنوعة. كما يمثل عامل ترابط بين العناصر المعمارية داخل إطار الشكل المعماري العام، فالهيئة المعمارية للمسجد مثلاً تتضمن عدداً من الدلالات للحيز والفراغ والذي يتحدد من خلال ارتباط الفراغ بالعناصر المعمارية كالعقود المتداخلة وتكراراتها داخل أروقة المسجد وشكل العقد وما يحصره من فراغ، وتكرارات العقود وما تتضمنه من تكرارات الفراغ فيما بينها.

والحركة الإيقاعية الناشئة عن التكرار في العناصر المعمارية وما ينتج عنها من حركة إيقاعية للفراغ، وأيضا من التسلسل والتدرج الذي يفضي إلى العمق



شكل (53): مسجد الكتبية مراكش – المغرب – نوع من أنواع الإيقاع الناشئ عن تكرار العقود المعمارية مع الفراغ والتسلسل والتدرج الذي يفضي إلى العمق الفراغي الذي ينتج تنظيماً لشكل الحيز والفراغ في العمارة الإسلامية.



شكل (54): رواق الصلاة في المسجد الأموي بدمشق: إن تنظيم الحيز والفراغ المحصور بين الأعمدة يشكل علاقة ترابط بين الشكل والفراغ ككيان مستقل متصل بالحيز في المكان.

الفراغي الذي نستشعره عند الوقوف في أحد أطراف أروقة المسجد والنظر إلى العمق الفراغي المحصور بين العقود والناشئ عن تكرار العقود والذي ينشيء تنظيماً متكرراً لشكل الحيز والفراغ بالتبادل مع الشكل المعماري.

وعلى هذا يمكن القول بأن الحيز والفراغ في الفن الإسلامي ينشأ عن فعالية الشكل المعماري في العمارة، وينشأ عن فعالية وحدة التصميم كعنصر تشكيلي يمثل الشكل، أما الأرضية فتعتبر تشكيلاً يمثل الفراغ، حيث يؤكد الشكل صفات الفراغ ويمنحها هيئتها المميزة وخصوصيتها الشكلية.

وتنطبق هذه النظرية على كل الأجسام التي تشغل حيزاً في الفراغ، الكتل الحجرية المعمارية، المشربيات التي تحصر فراغا يتخلل أرضياتها المفرغة، النحت البارز والغائر على الحجر والجص في الحوائط والأرضيات والتصميمات المرسومة على الأرضيات، والخشب المحفور والمفرغ في المنابر وكراسي المصاحف والشبابيك والأبواب.

ومن ناحية أخرى فإن العمل الفني يفرض أحياناً رؤية بصرية تجذب النظر إلى الشكل فقط، وفي بعض الأحيان إلى الشكل والفراغ معاً وفي أحيان أخرى إلى الفراغ فقط تماماً عند النظر إلى شرفات المساجد المسننة التي تعلو الأسطح.

والحيز والفراغ في الفن الإسلامي لا يخضع لتصور الفراغ من خلال المنظور الخطي البصري الأكاديمي عند الغرب والتعامل معه على أنه الأسلوب الوحيد للتعبير عن الحقيقة، ولكن في الفن الإسلامي ومن خلال الحيز والفراغ كعناصر فنية تتمايز جمالياً لا لتختلف أو تستقل عن العمل الفني الكلى، بل لتؤكد جميع عناصره الأخرى وتشترك معها لتتوحد جميعها داخل إطار العمل الفني.

إن تنظيم الحيز والفراغ داخل إطار العمل الفني يشكل علاقة ترابط بين الشكل والفراغ، مثلما يشكل تنظيم الفراغ المحصور بين صحن المسجد أو الفناء المكشوف في المنزل الإسلامى، والفراغ ككيان مستقل يندمج ويتلاحم مع ما يحيطه من حيز أو مكان أو شكل أو بناء ليكون وحدة عضوية بين الشكل والفراغ.

تنطبق الرؤية نفسها على تضاعيف الفراغ الرأسي العمودي الناشيء عن توزيع الأعمدة والعقود داخل إطار العمارة، كما تنطبق على تنظيم الحيز والفراغ الأفقي داخل إطار التعبيرات المسطحة ذات البعدين، كالتصميمات والرسوم وما يتخللها من فراغات تسهم في ترابط وحدات التصميم مثلما تسهم أيضاً في ترابط وحدات التشكيل المعماري في الشبابيك والمشربيات، مما ينتج عنه من وحدة تعبيرية كامنة للحيز والفراغ متزامنين معاً.

ومن شأن تزامن العلاقة بين الحيز والفراغ إيجاد خواص فنية كالعمق الفراغي كدلالة تعبيرية للأبعاد الفراغية الممتدة بامتداد مجال البصر مما يوحي بقيم حركية للفراغ وتبادله مع الحيز أو المكان أو الشكل.

وتتأكد هذه الرؤية عند النظر إلى المآذن كأشكال تشق الفضاء فهي توحي من خلال تناقص أشكالها كلما ارتفعت وكأنها تتحرك في الفراغ المحيط بها في حيوية ديناميكية متصاعدة ومنطلقة لأعلى.

ويفسر ابن خلدون علة إدراك العمق الفراغي الناتج عن امتداد الأشكال والكتل في الفراغ سواء أكان فراغا أفقياً أم رأسياً، بأن إدراك العين لتنظيم الأشكال في الفراغ يتم من خلال رؤية بصرية إشعاعية تسهم في الإحساس بصغر حجم الأشكال البعيدة وكبر حجم الأشكال القريبة فيقول: «إدراك البصر يكون بمخروط إشعاعي رأسه نقطة المبصر وقاعدته الشكل المرئى، ثم يقع الغلط كثيراً في رؤية القريب كبيراً والبعيد صغيراً، وكذا رؤية الأشباح الصغيرة تحت الماء وراء الأجسام الشفافة كبيرة ورؤية النقطة النازلة من المطر خطاً مستقيماً والسلفة دائرة وأمثال ذلك، فتبين في هذا العلم أسباب ذلك وكيفياته بالبراهين الهندسية ويتبين به أيضاً اختلاف المنظر في القمر باختلاف العروض الذي ينبني عليه معرفة رؤية الأهلة وحصول الكسوفات وكثير من أمثال هذا»[54].

(54) ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد. **مقدمة ابن خلدون**، تحقيق: درويش الجويدي، ط1، بيروت: المكتبة العصرية، 1415هـ/ 1995م، ص472.

إن النزعة المركبة ما بين العنصرين الحيز والفراغ تمثل تعبيراً جمالياً يؤكد سيادة الشكل ويبرزه، فالفراغ يتيح الفرصة لظهور الشكل وإبرازه ومن هذا المنطلق تتحدد أهمية الفراغ بالنسبة للشكل مثلما تحدد الظلمة النور وتؤكد معناه فالفراغ يؤكد عمارة الشكل ونظام إنشائه سواء أكان تصميماً خطياً أم تصميماً هندسياً أم نباتياً يمثل أشكالاً تحتوي فراغات فيما بينها أو حولها.

والفنان المسلم قام بدراسة الشكل وحسابه وتناسبه مع الفراغ وأوجد هذا التناسب في نسيج محكم بين الشكل والفراغ في كافة إبداعاته، وكأنه كان يتقن إدراك العلاقة بين المكان والزمان والتعبير عنها جمالياً والتمكن من هذا التعبير تمكناً عبقرياً.

وعلى ذلك يصبح الحيز والفراغ أحد الأبعاد الجمالية التشكيلية التي تحققت في منتجات الفن الإسلامي كافة.

(8) النور في الفن الإسلامي ومدلوله الفلسفي

النور في الفن الإسلامي ليس مادة تشكيل أو تصوير لإبراز العناصر المرئية مثلما هو الحال في الظل والنور والمنظور ولكن النور في المفهوم الإسلامي هو حقيقة تدرك من إدراك ضدها وهو الظلمة، ولكنها حقيقة متعاقبة مع الظلمة (الليل والنهار)،والنور عنصر مجرد من الشكل الملموس،وعنصر مجرد من أي دلالة واقعية أو شكلية.

النور في الإسلام رمز إلهي ﴿ٱللَّهُ نُورُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضِۚ مَثَلُ نُورِهِۦ كَمِشۡكَوٰةٖ فِيهَا مِصۡبَاحٌۖ...﴾ [النُّور: 35].

يقول رينيه ويج: «إن الشرق يرى أن النور هو رمز العالم المتجرد عن المادة، العالم المتجرد عن المنظور الفيزيائي، ولولا أنه يرى في النور لما كان مرئياً، هناك يصبح النور رمزاً للروح»[55].

والنور في الفن الإسلامي لا يجسم الأشكال ولا يقدم انطباعات ولا يؤكد

(55) ويج. **مصر ملتقى الشرق والغرب**، مرجع سابق،ص 24.

الظل ولا يعمل على إبراز الأبعاد والتكوينات ويؤكد على كثافتها أو يعطيها حجماً إيقاعياً كما هو الحال في الفن الحديث.

والنور في الفن الإسلامي لا يعبر عن الصباح أو المساء أو ظل الأشياء تحت المؤثرات الضوئية للنور وبيان اختلاف أشكالها في الصباح عنها في الظهيرة عنها في الليل مثلما كان الحال في الاتجاه التأثيري في الفن،فالنور لا يعطي الانطباع بالشيء المرئي، فالنور لا يؤكد حدثاً أو حيزاً أو موضوعاً.

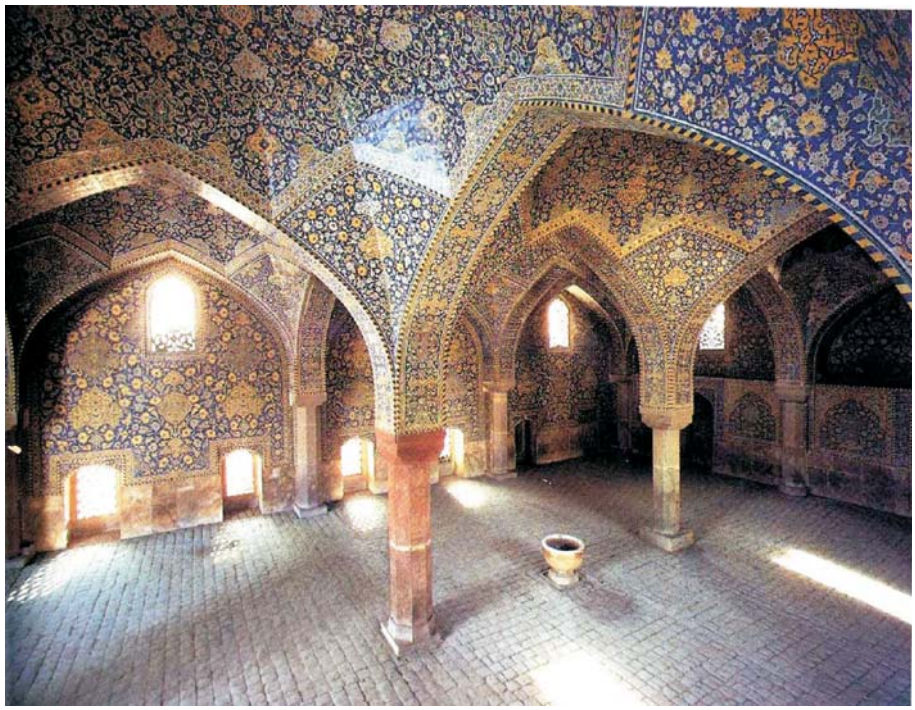
النور في الفن الإسلامي يعتبر عنصراً جمالياً أولياً من عناصر التشكيل، يمثل أحد العناصر الحسية داخل النسيج المتكامل للعمل الفني. ولقد استخدم النور في الفن الإسلامي كظاهرة بيئية طبيعية لإقامة التوازن بين العمل الفني والطبيعة، والوظيفة النفعية، وإقامة العلاقة المتبادلة بينهما خاصة في العمارة.

والنور لا يصور الواقع أو يعكسه، أو يصور انعكاسه على مظاهر الطبيعة من أشجار وأنهار ... ولكنه ينبعث من خلال العمل الفني في جميع أرجاء المكان بشكل متسق ومتوازن وشامل وإيقاعي في نفس الوقت.

فمن خلال نوافذ وفتحات المسجد أو المنزل أو المدرسة أو السبيل أو أي عنصر معماري نجد فتحات الشبابيك أو ما يطلق عليها (المشربية) وقد تحولت إلى عمل فني معماري زخرفي في نفس الوقت يتفاعل مع دخول النور إلى المكان بشكل منظم ومتساوٍ وجمالي في حين واحد معاً.

وكما يتوافق النور كعنصر جمالي مع الوظيفة المعمارية للنوافذ والفتحات ويمثل النور مع الشكل أحد المظاهر الجمالية والوظيفية معاً.

ففي عمارة المسجد لا توجد هناك أجزاء غامضة أو مختفية أو لا تحتاج إلى الضوء لإبرازها أو لإضفاء سمة الغموض والرهبة عليها كما هو الحال في بعض أنواع العمارة الدينية. فلا يوجد في المسجد قدس أقداس أو غرف مختفية تحت الأرض أو أجزاء معمارية أو أماكن غامضة في نهاية ممرات لا يصل إليها كل الناس،بل في عمارة المسجد كما هو في عمارة المنزل والمدرسة والسبيل... وأغلب العناصر المعمارية، يتحقق الوضوح التام والاتساع الواضح ... لا إيهام أو غموض كما هو الحال في الإسلام نفسه



شكل (55): المسجد الملكي في أصفهان – إيران – رواق من العقود المتداخلة المغطاة بتصميمات نباتية من السيراميك مزهرة ومورقة باللون الأبيض والأصفر على خلفية زرقاء – إن النزعة المركبة ما بين العنصرين الحيز والفراغ تمثل تعبيراً جمالياً زمانياً يؤكد سيادة شكل العقود والأعمدة ويبرزه، فالفراغ يتيح الفرصة لظهور الشكل وإبرازه مثلما تحدد الظلمة النور وتؤكد معناه فالحيز يؤكد عمارة الشكل ونظام إنشائه.

كعقيدة لا غموض ولا انغلاق ولا وساطة بين العبد وربه بل علاقة واضحة مباشرة متصلة دائماً في أي وقت شاء وفي أي مكان وفي أي زمان.

والنور في الفن الإسلامي يؤكد هذا الوضوح ويبرزه ويمثل مع العناصر المعمارية علاقة تكامل ووحدة، ففي المسجد ذي الصحن المكشوف تتم علاقة متبادلة من الوضوح والانفتاح بين أرجاء المسجد وعلاقته بالضوء المتخلل كل أرجاءه، وفي المسجد ذي القباب تصبح وظيفة النور هي تخلله من النوافذ التي توجد عادة حول محيط القبة، والنوافذ التي تعلو جدران المسجد والتي تسهم في توزيع الضوء بالتساوي في كل الأرجاء من خلال المشربيات وذلك عكس بعض أنواع العمائر الدينية في ديانات أخرى التي تستخدم الظلام كنوع من إضفاء الغموض والرهبة، ويتم ذلك من خلال استخدام الأسوار العالية والتصميم المعماري المنغلق خارجياً وداخلياً.

وظيفة النور الجمالية

ومن هنا فقد اختلفت وظيفة النور، فهو في الفن الإسلامي لا يعبر عنه ولا يبرز من خلال الظل، أو إضفاء التشابه على مظاهر الطبيعة وتجسيمها من خلاله، ولا يؤكد الفراغ ويبرز أبعاد الشكل المجسم، ولا يحدد مسافات القريب والبعيد من خلال خط الأفق أو من خلال المنظور الواقعي، ولا يحدد الطول أو القصر من خلال المنظور الوهمي سواء في المكان أو الزمان كما هو الحال في الفنون الحديثة، وإنما اختلفت وظيفته في الفن الإسلامي، فهو يقيم علاقة من الوضوح المتوازن بين الضوء كأحد مظاهر النور الطبيعي والعناصر المعمارية المكونة للشكل المعماري العام، سواء أكانت هذه العناصر نافذة يتخللها الضوء من خلال التشابيك المفرغة للمعدن أو الجص المفرغ أو الخشب المخروط أو الحجر المفرغ الذي يكون سطح النافذة، أو من خلال الصحن المكشوف الذي يتخلله الضوء إلى أروقة المسجد المقببة أو المسطحة المحمولة على الأعمدة. . . أو من خلال صحن المنزل المكشوف الذي يدفع الضوء إلى غرف المنزل المنفتح على الداخل.

ونفس هذه الوظيفة الجمالية للنور تنعكس في جميع مظاهر الفن الإسلامي

سواء أكانت تصميمات بارزة أم غائرة يؤكد النور بارزها كما يؤكد غائرها على الأسطح والجدران والقباب.

وتتأكد هذه الوظيفة الجمالية للنور في التصاوير الجدارية كما في رسوم المخطوطات أو المنمنمات فلا وجود لأبعاد أو ظل ونور وهمي لتجسيم العناصر ومطابقتها، لأن محاكاة الطبيعة ليست هدف الفن الإسلامي، ولا توجد وظيفة للنور في تحديد خط أفقي لتأكيد القريب والبعيد.

ولا وظيفة للنور والظل في تحديد الفراغ وإبراز الشكل وإنما كل شيء وكل عنصر يسبح في نور أو ضوء بالقدر نفسه من التساوي في كلّ العناصر سواء المعمارية أو التصميمات أو الرسوم فلا سيادة لعنصر أبرزه النور أكثر من باقي العناصر على سطح لوحة أو قطعة خزفية، ولا وجود لبؤرة تصميم أبرزها الضوء وتجذب العين إليها دون العناصر الأخرى ولكن النور يتوزع بشكل متسق متوازن متهاد.

حتى في الأشكال المرسومة والملونة يتوزع الضوء من خلال منطق التوازن على كل الخطوط والمساحات والألوان والفراغات وعلى جميع الخامات الخزف والنسيج والمعدن والخشب. . . بالقدر نفسه وبالمنطق الثابت المتوزع المتساوي على كل العناصر في صمت مطلق تأملي، وفي بساطة متناهية وفي وضوح صريح ثابت وفي سكون مطلق لا يتخلله أي انفعال يسهم في إبراز الجوهر الثابت للأشكال والعناصر والمرئيات.

ويمكن تلخيص الوظائف الجمالية للنور في الفن الإسلامي في:

1 - إبراز سيادة كل العناصر في الوقت نفسه وبالقدر نفسه من الأهمية.

2 - تأكيد للبنية الجمالية القائمة داخل إطار التصميمات من خلال توزيع النور على العناصر.

3 - تأكيد للنظام العام الذي توحي به هذه التصميمات وتعبّر عنه بصرياً.

4 - تأكيد العلاقات البصرية القائمة بين أجزاء هذا النظام بنفس القدر المتوازن.

5 - إبعاد الوجود المادي عن ذهن المتأمل من خلال عدم استخدام النور في التجسيم أو التشبيه للأبعاد في الواقع المادي الملموس، مما يحقق صفاء في رؤية العناصر الفنية رؤية متساوية بين جميع العناصر.

6 - عدم إبراز شكل أو عنصر معماري أو لون أو تصميم أو حتى خامة على شكل آخر أو خامة أخرى، فمنطق التوازن في نظام توزيع النور هو السائد.

7 - عدم وجود إيهام بأحجام أو مساحات أو ألوان غير حقيقية من خلال استئثار عنصر بقدر أكبر من الضوء على عنصر آخر، وهذا من شأنه تأكيد لصدق التعبير الفني.

8 - جعل كل الأشياء والأشكال والعناصر في مستوى بصري واحد، فلا وجود لاستخدام النور في المنظور أو تأكيد نقاط الرؤية أو تأكيد الحجم من خلال التجسيم واستخدام الظل والنور معاً.

9 - التخفيف من ثقل المادة الخام والإسهام في شفافيتها كالحديد والحجر والخشب والجص خاصة العناصر الجمالية المفرغة التي تسمح بدخول النور وزيادة استيعابه وإحداث علاقات متبادلة معه من خلال تداخل النور ليملأ المساحات المفرغة من المادة الخام والمحددة بالخطوط المستقيمة والمنحنية والمربعة والمستديرة والمثلثة كالشبابيك والمشربيات المفرغة في الخشب والحجر والجص والرخام والحديد.

10 - عندما تتم علاقة توازن بين الشكل الجمالي المفرغ والنور الذي يتخلله وينقسم النور من خلال تقسيماتها الفنية إلى قطع صغيرة تمثل الفراغ الذي يتخلل الأشكال الهندسية المكونة للشكل، وكأن النور المنعكس من هذه الفراغات الدقيقة هو بمثابة أشكال هندسية ولكن من نوع مختلف وخامة مختلفة ولون مختلف فتحدث الذبذبة الضوئية بين الشكل والنور وكأن العين تدرك النور كلحظات هاربة متذبذبة حيوية متحركة حركة دائبة هي نفس حركة فراغ التصميمات المتذبذبة الحيوية المتحركة، وكأن النور قد استعار خصائص التصميم في انطباع نوراني للشكل والأرضية معاً، فتحول النور إلى شكل، وتحول الشكل إلى

انطباع من خلال النور فيحدث إدراك للنور مرة على أنه التصميم أو الشكل، ومرة أخرى يحدث إدراك للنور على أنه الأرضية في علاقة متبادلة.

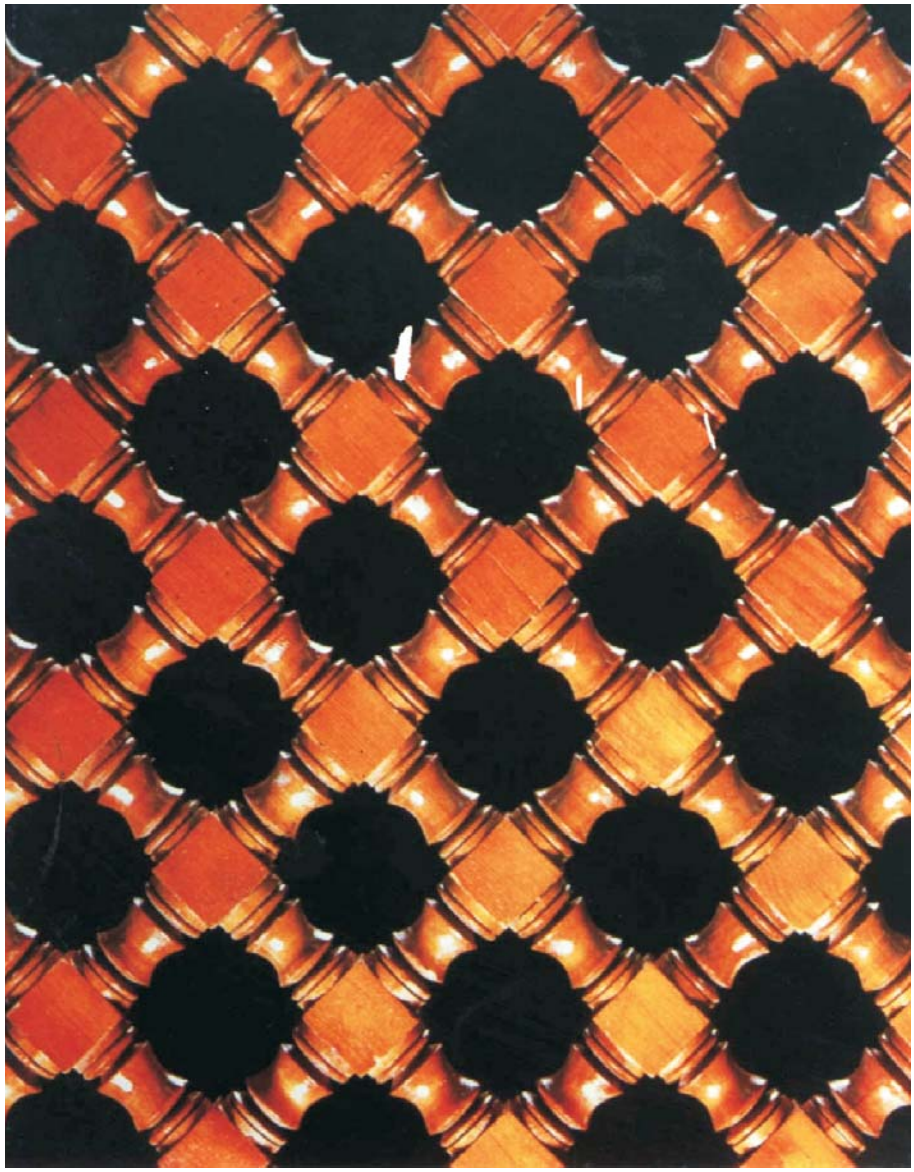
النور في العمارة

إن المعماري في استخدامه للنور لم ينغلق مع بنائه المعماري دون الطبيعة بل تفاعل معها وانفتح عليها وأوجد علاقة حميمة مع البيئة، من خلال نظام معماري متفرد ونظام إبداعي متوافق مع فهمه الفكري وإحساسه الوجداني بالكون والحياة والطبيعة ووظيفة الإنسان داخل هذا الكون وتسخيره للطبيعة بشكل متوازن يعتمد على مبدأ لا ضرر ولا ضرار، كما يعتمد على مبدأ الأخذ والعطاء واحترام الطبيعة، واحترام إنسانية الإنسان وخصوصيته بما يتوافق مع عقيدته.

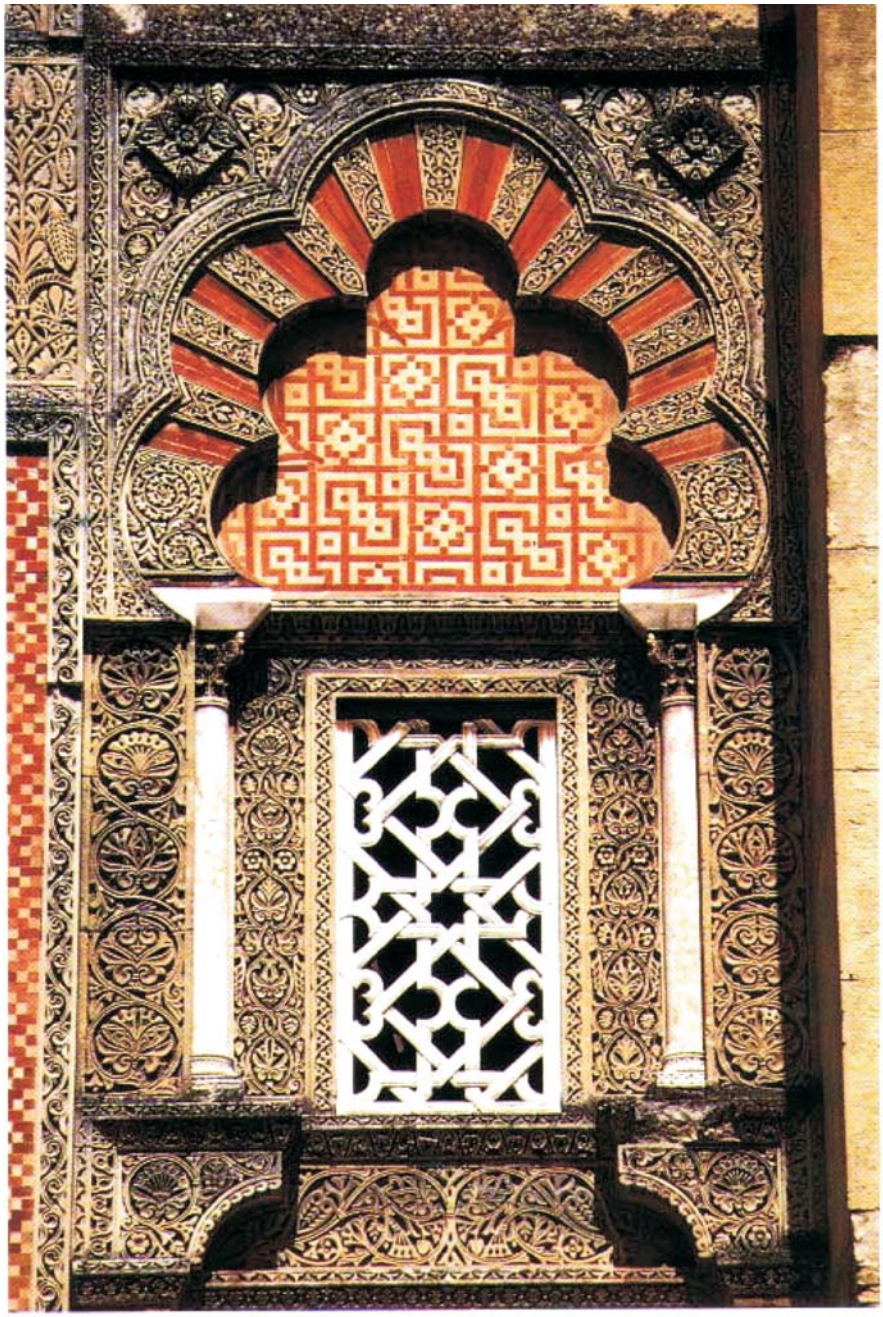
في الفن الإسلامي لم ينفصل المعماري عن الطبيعة وبالتالي لم ينفصل عن (النور) كأحد مظاهر الطبيعة الأساسية، بل أوجد علاقة وثيقة هادئة مستقرة متوازنة ومتلائمة ومتآلفة في سلام مع الإنسان والنور والمعمار.

فمن خلال اتصال وظيفة المعمار بالنور بالإنسان في توازن والتقاء لا يتحدى المعماري النور فيغلق نوافذه دونه، أو يرفع أسوار مبانيه أو ينعزل عنه معمارياً، أو ينفصل عنه بل تفاعل مع النور في اتصال معماري متبادل وعلاقات معمارية هادئة من خلال حلول إبداعية تسمح للنور بالنفاذ خلال أجسام المواد الخام لتتخللها في النوافذ والفتحات والأروقة المسقوفة والعقود المتداخلة والعقود المتراصة وبواطن القباب الداخلية وأسطحها الخارجية لمزيد من إشاعة النور في علاقة ترابط حميمة بينه وبين العناصر المعمارية في محاولة لتأكيد كل منهما للآخر ولمظاهره ولنظامه، وكأنه إيحاء باكتشاف النور للمعمار واكتشاف المعمار للنور في علاقة من الترابط بين الظاهر والمرئي في كل منهما وتأكيده وإبرازه موضوعاً للجمال المعماري.

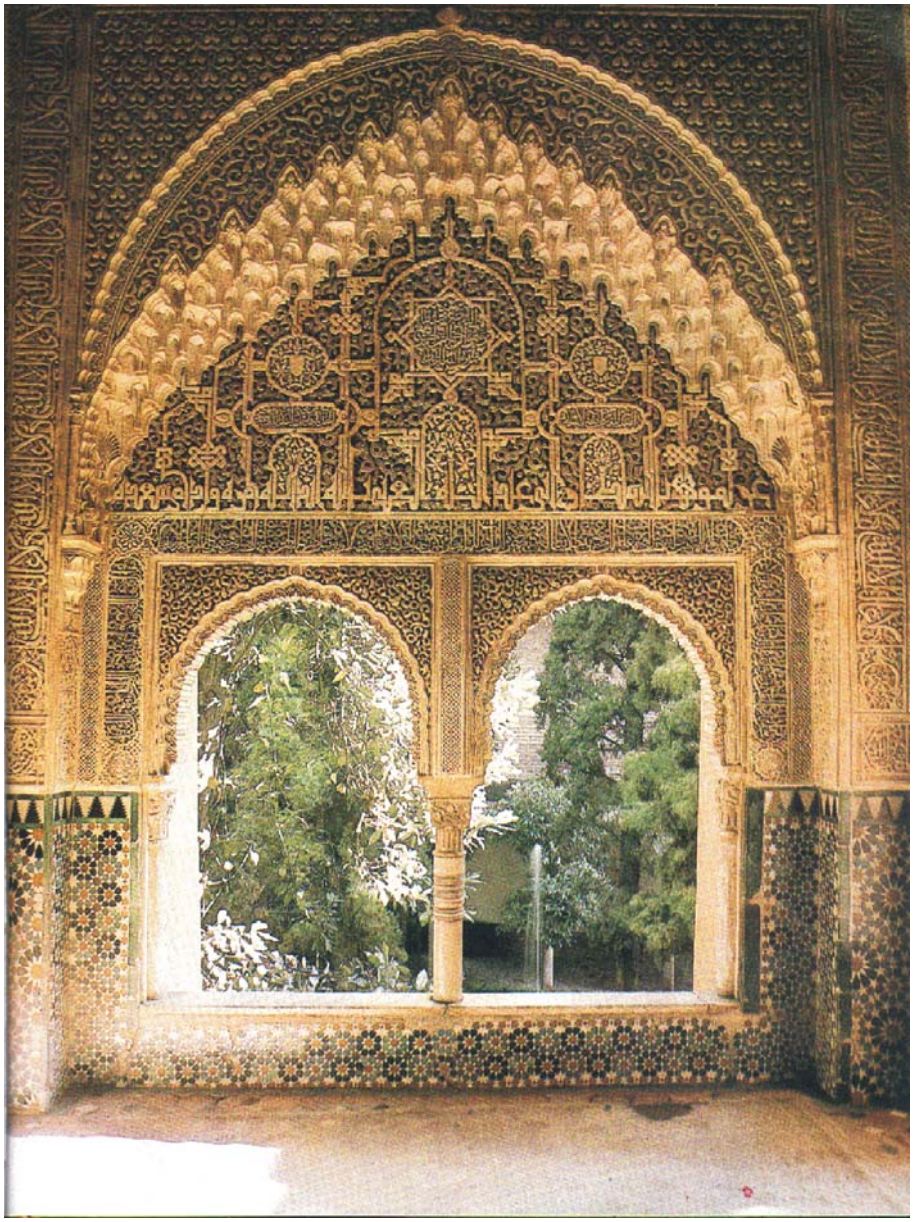
وتصبح العمارة وسيلة جمالية لتأكيد النور واكتشافه وإظهاره جمالياً ويصبح النور وسيلة جمالية لإبراز العمارة وعناصرها ونظامها وقوانينها الجمالية



شكل (56): مشربية من الخشب المخروط – قصر الشمس – مراكش – المغرب – تحولت المشربية إلى عمل فني معماري يتفاعل مع دخول النور إلى المكان بشكل منظم ومتساو وجمالي في حين واحد معاً وكأن النور يقيم علاقة من الوضوح المتوازن بين الضوء كأحد مظاهر النور الطبيعي والعناصر الفنية.



شكل (57): جزء تفصيلي خارجي من مسجد قرطبة الكبير عندما يتوافق النور كعنصر جمالي مع الوظيفة المعمارية للنوافذ والفتحات فيمثل النور مع الشكل أحد المظاهر الجمالية والوظيفية معاً.



شكل (58): شباك من قصر الحمراء يؤكد انفتاح المعماري على النور: في البيئة والطبيعة من حوله ليسطع في كل مكان.

وانعكاسها على الحركة البصرية كالاستمرارية والاتزان والإيقاع المعماري.

وكأن العلاقة بين النور والعمارة علاقة بين الشكل والأرضية فتارة يصبح أحدهما الشكل وتارة أخرى يصبح الأرضية، وتتأكد هذه الرؤية وتتجلى في أشكال المشربيات.

حتى أن بعض الخامات والألوان تزيد من إشعاع النور وإبراز قيمته الجمالية المتبادلة مع الفن فلا يرى الفن إلا في النور، ويتأكد النور من خلال تلألئه على كل مظاهر الفن خاصة الألوان على الأسطح السيراميك والقاشاني والبريق المعدني على الألوان الخزفية وخاصة اللون الذهبي كما يتجلى ذلك في القباب السيراميكية بلون الفيروز التركواز وكأنها قطع جمالية من السماء.

لغة التعبير الجمالي عن الكل من خلال الجزء

أي الانتقال من الشكل الجمالي المباشر إلى المعنى الكلي العام والانتقال من المعنى الكلي العام إلى الشكل الجمالي المباشر.

إن الفن الإسلامي عند النظر إليه ككل سواء أكان من خلال تصميم ثنائي الأبعاد على الأسطح والجدران أم ثلاثي الأبعاد متمثلاً في عناصر العمارة من عمائر وقباب ومآذن ومقرنصات وأعمدة وعقود ومشربيات ..... أو في أدوات الاستخدام اليومي ذات الأبعاد الثلاثة من أباريق أو صوانٍ أو أطباق أو صناديق لحفظ الأشياء. نشعر بأنه يمثل كلاً متكاملاً محكماً أشد الإحكام هذا (الكل) أو هذا المعنى الكلي الذي ينعكس من خلال الفن، يشدنا بدوره إلى الشكل الجمالي المباشر مرة أخرى، وهذه العودة تشدنا إلى (الجزء) الذي يكوّن بتكراره الجمالي الكل وهذا (الجزء) يتمثل في شكل الوحدة الداخلية الصغيرة المكونة للتصميم الفني.

والمقصود بالوحدة (العنصر المكون للتصميم العام) سواء أكان هذا العنصر عنصراً من عناصر التصميم أو عنصراً معمارياً أو حتى حرفاً من حروف الخط العربى. . . فالتصميم يمثل (الكل) وعناصر التصميم (النقطة –

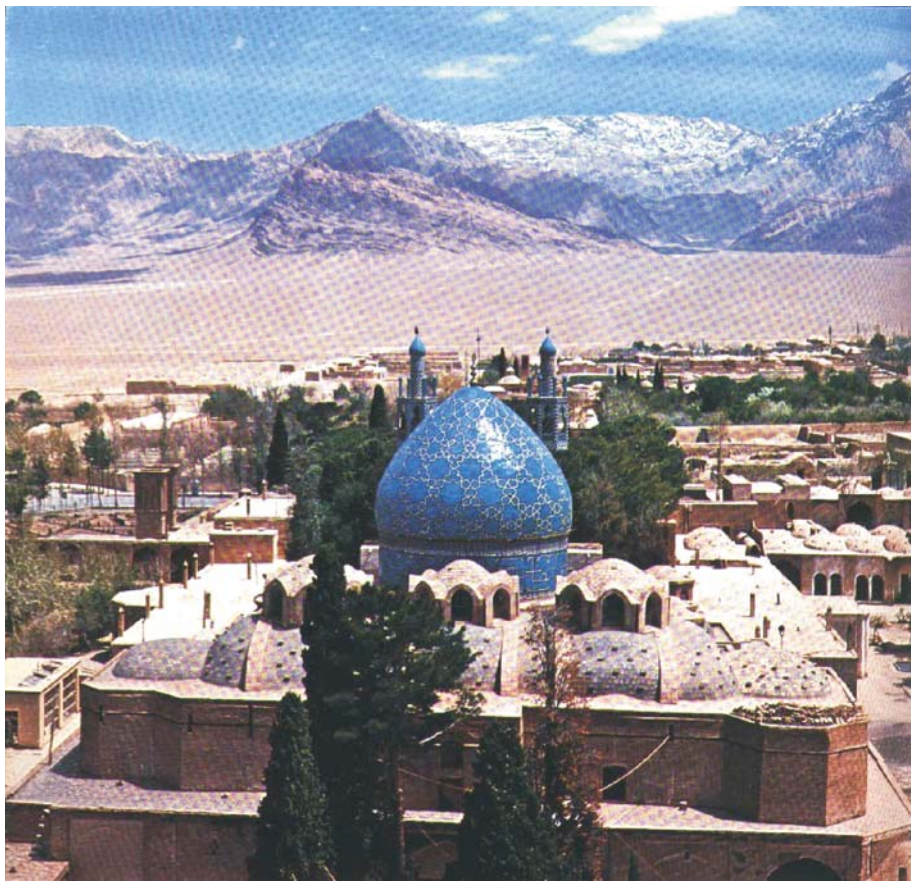
الخط - المساحة - اللون - الدائرة - المربع - المخمس - المسدس . . . تمثل (الجزء).

وأي تكوين جمالي في الفن الإسلامي يشمل عدداً لا نهائياً من الوحدات المكونة له تستخدم كصياغات فنية بتجاورها وتكرارها وتناظرها وتقابلها في التعبير عن المعنى الكلي العام المراد التعبير عنه، ولا يوجد تصميم يحتوي على وحدة واحدة فقط، وإنما وحدات متعددة تتجاور وتتكرر وتتبادل وتتعاكس وتتماثل وتتضافر في أنظمة داخل السياق الكلي العام ولا تأخذ إحدى هذه الوحدات أي سيادة أو تميز سواء لوني أو شكلي داخل الإطار الكلي العام، لأن من شأن ذلك إحداث خروج عن المعنى الكلي العام، فأصغر جزء أو وحدة أو عنصر يأخذ نفس الاهتمام الفني ونفس السيادة في الشكل والحجم واللون داخل إطار التصميم الكلي العام للحصول على نسق موحد.

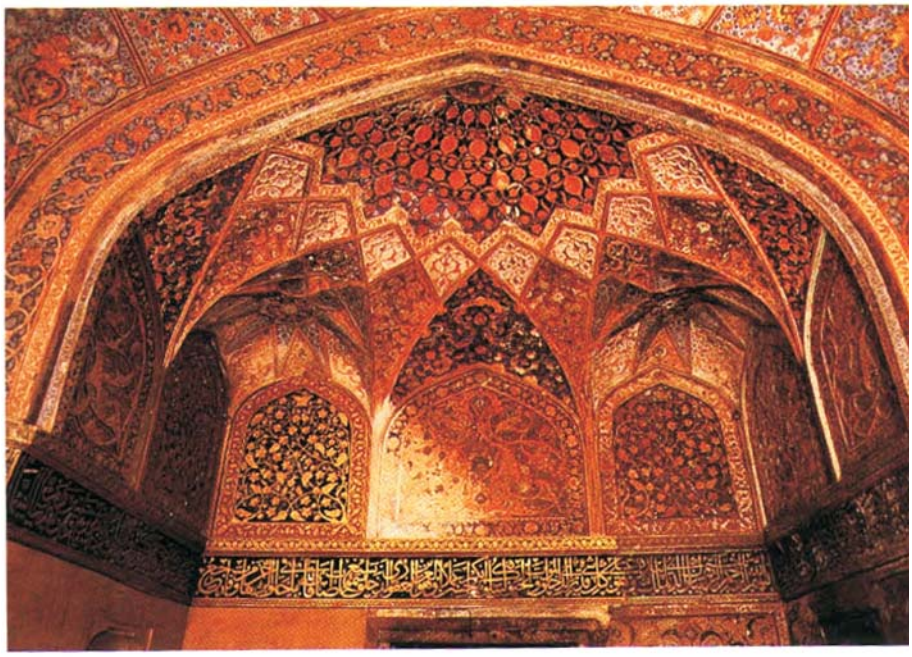
فعلى سبيل المثال: وحدة التصميم في مركز أحد الأشكال النجمية الشهيرة تأخذ نفس الشكل والحجم واللون في تلك التي تماثلها وتجاورها، والشكل الخارجي للتصميم النجمي هو نفس الشكل والحجم واللون فيما يجاوره بنفس مقياس الرسم.

العقود كعنصر معماري في المسجد هي نفسها، فلم نجد أبداً عقدا مدببا إلى جواره عقد مستدير ثم بعده عقد مربع، وإنما الجزء أو العنصر أو الوحدة داخل إطار السياق الكلي العام تشترك جميعاً إلى جوار بعضها البعض من خلال الجزء في إحداث الانتقال الجمالي من الجزء إلى المعنى الكلي العام، وهذا من شأنه إحداث وحدة عضوية عميقة تشارك في تأكيد المعنى الكلي من خلال الجزء.

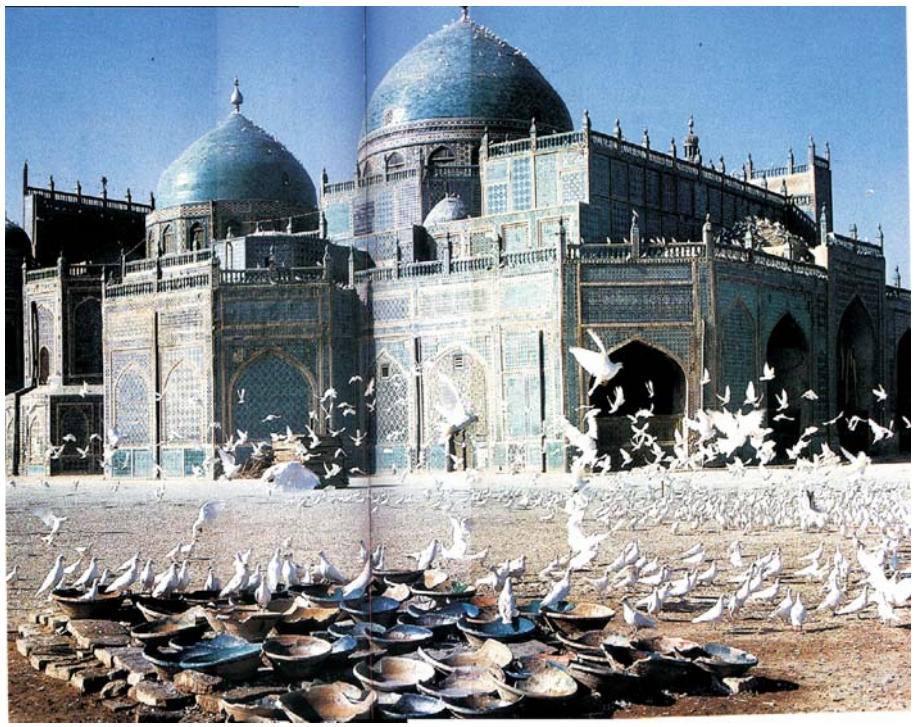
وتظل العين تنتقل من الجزء إلى الجزء المجاور، ومن الجزء إلى الكل العام والعكس من خلال الانتقال من الكيانات الجزئية الصغيرة أو المتناهية في الصغر والتي يتم بتكرارها الجمالي داخل إطار التكوين الكلي توليد أفكار وإحساسات جديدة تشبه العصف الذهني في حلقة دائرية لا تنفصل من



شكل (59): قبة مسجد الشاه عباس – ماهان برسيا – إيران – يزيد انعكاس النور على الأسطح المصقولة للقاشاني بلون الفيروز والتركواز، وكأنها قطع جمالية من السماء مرصعة بالنجوم المتشابكة.



شكل (60): تاج محل من الداخل – الهند – يشمل عددا من الوحدات التي تمثل (الجزء) والتي يتم بتجاورها وتناظرها وتقابلها وتكرارات أجزائها في صياغات متنوعة تكوين الكل العام الذي ينظمها والذي يمثل العقد الكبير (الذي يمثل الكل) والذي ينطوي بداخله على عدد من العناصر كالعقود التي تأخذ نفس شكل العقد الكبير ولكنها مصغرة فيتم بذلك إحداث إيقاع وارتباط بينها وبين العقد الكبير.



شكل (61): المسجد الأزرق في مدينة مزار الشريف من أجمل مساجد أفغانستان . تتضح علاقة الجزء بالكل من خلال الشكل الخارجي العام للمسجد وأشكال القباب والعلاقة بينها وبين العقود المتكررة على الحوائط مما يحدث ذبذبة جمالية في انتقال العين من العقود كجزء إلى أشكال القباب إلى الكل العام مما يؤكد وحدة عضوية تجمع البناء ككل.

الانتقال من الجزء إلى الأجزاء المتشابهة معه إلى الكل الذي يجمع بداخله هذه الأجزاء، ويتم ذلك بشكل متعاقب ومتوال ومتبادل من شأنه إحداث موسيقى بصرية جمالية تتم في تسلسل بصري من الوحدة الداخلية المفردة إلى التكوين العام وبالعكس.

وهذه الدينامية الجمالية الكامنة في بنية العناصر والأشكال الفنية تعتبر من أهم أسباب الذبذبة الجمالية التي نستشعرها وربما لا ندرك أسبابها عند تذوقنا للفنون الإسلامية على الرغم من وجود معان ضمنية يمكن لنا تأويلها.

وهذا أيضاً من أهم أسباب الخاصية الحركية الإيقاعية الكامنة في بنية التصميم الكلي العام للأشكال الدائرية المركزية والأشكال النجمية وأشكال المفروكة الهندسية بجميع أنواعها، وكأن التصميم يعج بالحركة المستمرة إلى ما لانهاية.

ونستشعر ذلك أيضاً في العمارة في أشكال العقود المتكررة والمتداخلة والمتعامدة والمتشابهة، وفي أشكال المقرنصات التي تستخدم كحل معماري في باطن القبة من الداخل للانتقال من القاعدة المربعة التي ترتكز عليها القبة إلى محيط القاعدة الدائرية للقبة نفسها.

وتسبح عين المتذوق في تأمل لا نهائي في انتقالها من الجزء إلى الكل إلى الأجزاء المتعاقبة إلى الكل مرة أخرى في مستويات متعددة من التأمل المتداخل الذي يتيح الفرصة عند المتأمل إلى تداعيات لا نهائية أبدية تكمن في بنية الجزء والكل على حد سواء.

وكأن لا نهائية هذا الجزء والكل تعيدنا مرة أخرى إلى المطلق اللانهائي الأبدي وكأنها دائرة أو حلقة متواصلة، وكأن ذلك التأمل يعيدنا مرة أخرى إلى مصدر الإلهام الأول وكأننا في موضع استدلال منطقي ذهني بحت ينبع من الشكل والمحتوى معاً.

وكأن ذلك تعبير عن الحركة الدينامية الخفية التي تنظم الكون والمحسوسات والمخلوقات داخل إطار الكون في تفاعل لا نهائي دون أن ترى بشكل مباشر، ودون أن تمثل في الفن بشكل مباشر، وكأن الفن

الإسلامي في مجمله تعبير عن نوع الصور الذهنية الرمزية والتداعيات الناتجة عنه من خلال التفسيرات المنطقية الرياضية أو الرؤية التذوقية الروحية.

ومن خلال انتقال العين من الجزء إلى الجزء ومن الجزء إلى الكل يتم إدراك العين لعناصر العمل الفني، واستيعاب نظام أجزائه المتنوعة داخل إطار النسق الكلي العام بشكل تسلسلي تتابعي تكراري.

والذبذبة البصرية الناتجة عن علاقات الترابط بين الجزء والكل والكل والجزء تزيد من شدة جذب الانتباه إلى عدد غير قليل من البؤر الجزئية والكلية داخل النسق الكلي، ومضاعفة بؤر الانتباه وعدم تركزها في جزء معين يؤكد استمراريتها المتتابعة في محيط المكان وما تقدمه للمتذوق من مضامين في محيط الزمان مما يؤكد الأثر الجمالي لهذا النوع من الفن.

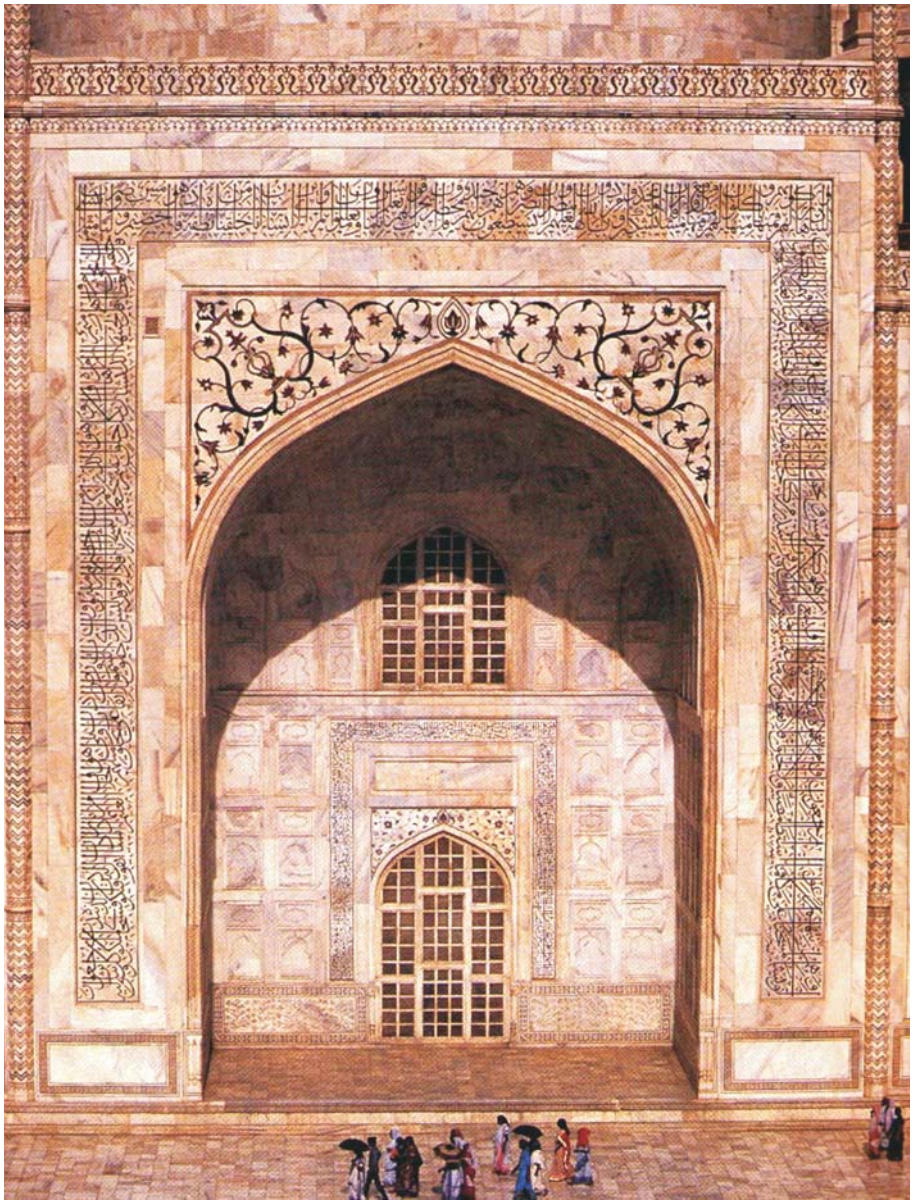
ويذكر نبيل الحسيني: «إن شكل الوحدة وإن انفصل عن الكل الذي تعيش فيه يحمل في طياته صفات ذلك الكل، لا نقول كل الصفات، وإنما لابد أن يكون هناك بعض منها، وعندما نرى هذه الوحدة فإننا نضعها في مخيلتنا في الشكل العام أو الهيئة العامة للفن الذي تنتمي إليه»[56].

(9) تحويل مظاهر الطبيعة إلى معادل فلسفي جمالي (التصميمات النباتية الإسلامية)

الطبيعة هي كل ما يحيط بالإنسان من خلق الله وليس للإنسان أي يد في صنعها فكل عناصر الطبيعة من صنع الله، ومن البديهي طبعا أن الإنسان لا يستطيع خلق شجرة من عدم أو بث الروح في كائن مثلاً، وقد خلق الله الطبيعة من العدم بفعل ﴿كُن فَيَكُونُ﴾ [يَس: 82]، وقد أوجد الله في الطبيعة نظماً وقوانين إلهية، أحياناً ندركها ونستشعرها وأحياناً لا نستطيع إدراك أسبابها ومسبباتها ﴿وَمَآ أُوتِيتُم مِّنَ ٱلۡعِلۡمِ إِلَّا قَلِيلٗا﴾ [الإسرَاء: 85].

وللطبيعة في الكون نظام ونسق إلهي محكم لا تحيد عنه عناصر الطبيعة أو

(56) الحسيني، نبيل. **منابع الرؤية في الفن**، القاهرة: دار المعارف، 1981، ص167-168.



شكل (62): جزء تفصيلي من تاج محل من الخارج – الهند – يمثل حائطا على شكل عقد مغطى بتصميمات نباتية ومحاط بشريط كتابي كبير الحجم بالخط الثلث، تظل العين تنتقل في موسيقى بصرية من الكيانات الجزئية الصغيرة التي يتم بتكرارها الجمالي داخل إطار التكوين الكلي توليد أفكار وانطباعات جمالية تشبه العصف الذهني في حلقة متصلة من الانتقال من الجزء إلى الأجزاء المتشابهة معه إلى الكل الذي يجمع بين طياته هذه الأجزاء في نسق كلي موحد.

تـخـلـفـه ﴿لَا ٱلشَّمۡسُ يَنۢبَغِي لَهَآ أَن تُدۡرِكَ ٱلۡقَمَرَ وَلَا ٱلَّيۡلُ سَابِقُ ٱلنَّهَارِۚ وَكُلّٞ فِي فَلَكٖ يَسۡبَحُونَ﴾ [يَس: 40]

والإنسان يقف أمام بعض مظاهر الطبيعة أحياناً عاجزاً عن تفسيرها، ولكنه يحاول أن يستنبط ويستنتج ويحاول ربط الأسباب بالمسببات للوصول إلى نتائج، أو يحاول فرض فروض وتجربة حلول واستخلاص نتائج من خلال ملاحظته للنظم الكونية التي تنظم عناصر الطبيعة.

والفنان المسلم يعلم جيداً أن الله سخر عناصر الطبيعة للإنسان من أجل احتياجاته الضرورية ومن أجل احتياجاته الجمالية أيضاً. لقد تناول الفنان المسلم مظاهر الطبيعة ليس بهدف محاكاتها الحرفية ولكن بهدف إخضاعها لمنهجه الجمالي الخاص واستخلاص قوانينها الجمالية.

من خلال صياغة إبداعية جديدة تتوافق وفكره الديني وما يريد أن يؤكده من خلال هذا الفكر، لقد استوحى عناصر الطبيعة بعد تحويلها إلى مفردات أولية أو عناصر يعيد صياغتها جمالياً ليحملها مفاهيم وأفكاراً تبعد بها أميال عن أشكالها الحالية المباشرة الطبيعية.

مراحل تحويل مظاهر الطبيعة

لقد استخدم الفنان المسلم مظاهر الطبيعة بعد تحويلها إلى مفردات أو وحدات تمثل عناصر العمل الفني، وتحليلها إلى أشكال وأحجام أولية بسيطة تعتمد على منهج التلخيص والتبسيط والتجريد في جميع المستويات وذلك من خلال ثلاث مراحل:

المرحلة الأولى: ويظهر فيها تحويل مظاهر الطبيعة إلى تصميمات ملخصة ولكنها تحتفظ بالمظهر الطبيعي.

المرحلة الثانية: وفيها يتم تحويل العناصر الطبيعية إلى أشكال مبسطة هندسية تحمل روح الطبيعة ولكنها لا تحتفظ بمظهرها الطبيعي.

المرحلة الثالثة: وفيها يتم تحويل العناصر الطبيعية إلى أشكال هندسية مجردة تجريداً رياضياً حيث تتحول الطبيعة فيها إلى مسطحات أو دوائر

ومثلثات ومربعات حادة تفقد كل صلة لها بأصلها الطبيعي وكان الفنان المسلم يقوم بعمل مزج بين الأشكال الهندسية الحادة واللينة النباتية في توافق عجيب.

لقد استخلص الفنان من مظاهر الطبيعة الأسلوب المنحني اللين وأخذه بعيداً عن أصوله الطبيعية في حرية إبداعية وجعله يتجول في مساحات أعماله الفنية مازجاً إياه بأسلوب إبداعي آخر حاد هندسي، وقام بالتوفيق والتوليف والتعايش بين كلا النوعين في مزج عبقري متوافق توافقاً عجيباً ومؤكداً لسيادة كل أسلوب منهما على حدة وبنفس القدر، وربما أدخل معهما أيضاً الأسلوب الخطي الذي يتكون من الحروف الكتابية، وربما أدخل مع المزيج السابق بعض أساليب التصميمات الحيوانية المجردة مازجاً بين كل هذه الأساليب وعناصرها الطبيعية والهندسية على حد سواء، ومستخدماً إياها في معالجات جمالية تخضع لتكوينات متكاملة ومتوافقة في اتصال موضوعي بين مظاهر الطبيعة التي اختزلت وتلخصت وتجردت وتحولت إلى عناصر تصميم داخل إطر فنية وإن كانت في بعض الأحيان لا تخفي حقيقتها الطبيعية أو صلتها القريبة أو البعيدة عن الطبيعة، ولكن في إطار من نوع خاص، في إطار تحويلها إلى معادلات جمالية فلسفية تبعد بها كثيراً عن أصلها الطبيعي، وخاصة بعد إيجاد العلاقات الفنية التشكيلية والصلات بين أجزائها مما يحدث وحدة متسقة فنياً ناشئة عن تكرارات إيقاعية لهذه الأجزاء بنسب جمالية محسوبة حسابا دقيقا ومستمرة استمراراً لا نهائياً مطلقاً، حتى وإن منع استمرارها إطارها المادي سواء أكان هذا الإطار نهاية حائط أم نهاية سجادة أم نهاية غلاف كتاب..... فإنها لا تنتهي داخل النفس المتذوقة بل تستمر في الزمان اللانهائي حتى وإن انتهت في المكان النهائي، فمن خواصها الاستمرارية والديناميكية والذبذبة المكانية كمعادلات جمالية فلسفية تفضي إلى الفكر الجمالي الكامن في بنيتها.

تقول سرية صدقي: «إن الزخارف الإسلامية نهاية يمكن أن تعدّ تطوراً لفكرة استخدام أشكال طبيعية بأسلوب خيالي ولين يتكون من نباتات، أو عناصر نباتية محورة بشكل تجريدي، وفي الأرابيسك الإسلامي نجد خاصية

إرجاع الهندسة والقوانين الكونية لهذه الفكرة، فالزخارف تجسيد للنظم والقوانين والإيقاعات في الطبيعة»[57].

إن تحويل مظاهر الطبيعة إلى معادل جمالي فلسفي يعدّ أحد أهم خواص الفن الإسلامي وسماته.

فمن المعروف أن عناصر التصميمات الإسلامية ووحداتها موجودة منذ القدم حتى أن غالبية الفنون في الحضارات القديمة قد استخدمتها في أغلب الأعمال الفنية، وفي الإسلام حدث تفاعل إبداعي أنتج تعبيراً جمالياً من خلال البعد الديني الروحي في الإسلام، والبعد الدنيوي له فأنتج نوعاً من التصميمات توحي بعناصر الطبيعة ولكنها ليست هي نفسها في حقيقتها، وفرق كبير بين ما يوحي وما هو نفسه. ومن هذا المنطلق فإن المتذوق للتصميمات الإسلامية يشعر بروح جديدة تسري بداخلها حتى وإن كانت عناصر مشتركة مع حضارات سابقة فهي في ظل الإسلام تحمل مضامين وأفكاراً تختلف تماماً عن كل ما سبق، كما تحمل، وهو الأهم، سمة ذاتية متفردة.

يقول م.س. ديماند: «إن الأسلوب الإسلامي يبدو على كثير من البروز في مجال الزخارف المثبتة على الألواح الخشبية التي قوامها رسومات نباتية ملونة بالألوان الأبيض والأزرق والأحمر وتحدها خطوط باللون الأسود وهو أسلوب إسلامي خالص يقوم على تحوير الأشكال الطبيعية لهدف هو غاية ذهنية وروحية وحسية في آن معاً»[58].

الخامات الطبيعية وسيط بين الطبيعة والفن الإسلامي

تعدُّ الخامات الطبيعية مظهراً من مظاهر الطبيعة فالخشب مصدره الطبيعة والأشجار والطين الذي يتحول إلى أطباق خزفية غاية في الروعة والجمال

(57) Saria Abdel Razzak Sidky, *Analysis of the Dynamic Interplay Encountered in an Islamic Geometrical Art Unit: A System Perspective* (New York: University of New York Press), 1979, 30.

(58) ديماند، م. س.. **الفنون الإسلامية**، ترجمة: أحمد عيسى، القاهرة: دار المعارف، 1982، ص33.

شكل (63): جزء تفصيلي من جدار – خزف على شكل محراب باللون الأزرق الجميل يحتوي على تكوين من شجرتين متماثلين، والمحراب محاط بتكوين من الأزهار – تحولت مظاهر الطبيعة إلى تصميمات مجردة ولكنها تحتفظ بالمظهر الطبيعي (زهرة الزنبق والورد والأقحوان)، لاحظ أن التصميمات أعلى المحراب تجردت تماماً وتحولت إلى علاقات جمالية من خلال خطوط منحنية لينة تبتعد تماماً عن المظهر الطبيعي.

شكل (64): جزء من سجادة صلاة على شكل محراب منسوجة ومطرزة بخيوط ملونة لنباتات في تكوين متماثل – تركيا – متحف توب كابي استانبول – تحولت الزهور والفروع والأوراق إلى عناصر تصميم لا تخفي صلتها بالطبيعة في إطار تحويلها إلى علاقات فنية تشكيلية.

خاصة بعد إضافة الألوان والجليزات ذات البريق المعدني . . . مصدره الطبيعة فهو طين الأرض الموجود في الطبيعة على شكل جبال أو عروق في الجبال.

الآجر وهو الطوب المحروق، الجلد: من جلود الحيوانات ودبغها.

الزجاج من الرمال الطبيعية النقية.

وأعتقد أن ما ذكره المستشرقون من تغطية جميع الأسطح بالخامات وبالأعمال الفنية في الفنون الإسلامية وفسروا ذلك بأنه هرب أو خوف من الفراغ هو تفسير ساذج وغير موضوعي.

فقد كان الفنان يحول المظهر الطبيعي للخشب مثلاً إلى معادل جمالي يرتفع بالقيمة الجمالية للمادة أو الخامة كما يعلي من شأن القيمة الجمالية للعمل الفني في حد ذاته وهو منفذ على باب خشبي مثلاً أو على مبخرة من النحاس.

إن المادة الخام عندما تتحول إلى عمل فني من خلال تصميم تتحول من خلاله مادة العمل الفني، ويتذبذب سطحها في علاقة متبادلة بين العمل الفني والخامة تشبه إلى حد كبير العلاقة بين الشكل والأرضية.

وتتجلى هذه الرؤية في فتحات ونوافذ المساجد المفرغة مثلاً والمستخدمة كحلول معمارية ووظيفية لإدخال النور إلى المكان، كما تتجلى في المشربيات، وإذا حاولنا تحليل هذه الفتحات جمالياً من خلال الخامة والتصميم الذي يغطيها بغض النظر عن وظيفتها نجد أن الخامة إذا تركت هكذا بدون تصميم فستصبح طاقة صماء من المادة الخام وتصبح السيادة للمادة الخام سواء أكانت هذه النافذة من خامة الجص أو هي نافذة من الحديد أو الحجر أو حتى من الخشب أو الزجاج.

ولكن هذه الخامة الحديدية عندما يعلوها التصميم ويفصلها بتصميماته الدقيقة الرقيقة المفرغة لإدخال النور فإن هذه التصميمات تخفف من حدة سيادة الخامة كوسيط وبروزها على العين كما تخفف من حدة مساحتها وحجمها.

شكل (65): طبق من الفخار المرسوم ببطانات بنية على أرضية صفراء عثر عليه في حفائر سامراء موجود بمتحف الآثار الإسلامية في برلين – يمثل طائرا مجرداً تحيطه تصميمات نباتية وهندسية مبسطة توحي بعناصر الطبيعة ولكنها ليست طبيعية.

شكل (66): سجادة من النسيج مكونة من مساحات مربعة يحتوي كل مربع فيها على شكل طائر أو حيوان أو نبات مجرد تجريداً هندسياً مبسطاً يحمل سمات الطبيعة ويحتفظ في نفس الوقت ببعض السمات التي يمكن من خلالها إرجاع الشكل إلى أصله في الطبيعة.

ومن ناحية أخرى فإن علاقة العين بالتصميم المنفذ على الخامة وانعكاسه على شبكية العين من شأنه إحداث علاقة عضوية بين الشكل الفني الجمالي والخامة المنفذ عليها سواء أكانت مفرغة أم مصمتة وفقا للتصميم، وسواء أكان التصميم ملوناً، أم حفراً بارزاً أم غائراً، وسواء أكان الاستخدام شباكا أم طاقة في جدار أو علبة من النحاس أم طبقاً من الفخار المزخرف بالبريق المعدني الذي ننسى مادته ونرى جماله في مادته الأولية المتمثلة في الطين المعجون بالماء وتصبح السيادة للبريق الذهبي اللامع الجاذب لعين المتذوق من خلال تصميمه.

والباحثة تعتقد أن مبدأ شغل الفراغ جمالياً أو شغل فراغ الخامة فنياً هو مبدأ جمالي أصيل ينم عن روح إبداعي خلّاق تلهث وراء الجمال وإبداعه وإيجاده وتضمينه كل الخامات، حتى تلك التي لا تحمل في حد ذاتها جمالاً كالطين والحديد والحجر. . . والتي تتحول جمالياً إلى اللامادية.

ومبدأ شغل الفراغ ألبس صفة الفن لكل الخامات وأنطقها بالجمال من خلال جعل المادة تعكس الرقة والعذوبة من خلال صياغتها جمالياً حتى وإن كانت تعكس الثقل والصلابة أو القبح في حقيقتها، وفي هذا قمة الإبداع والأصالة والفرادة والفنون الإسلامية استخدمت كل المواد الخام وحملتها بشحنات جمالية تفوق بكثير أشكالها المادية الأولية، حتى نستطيع القول باطمئنان أن الفنان المسلم استخدم في إنجازاته الجمالية كل الخامات بلا استثناء، وهو في ذلك يتفوق على كل فنان في كل الحضارات السابقة عليه واللاحقة له، خاصة في استخدامه للتصميم بما يتضمنه من اللون والظل والضوء - والبارز والغائر - والشكل والأرضية - والحيز والفراغ على أوسع نطاق إبداعي وعلى جميع الخامات بلا استثناء من خلال التصميمات المحزوزة والمحفورة والمكونة من الفروع النباتية والأشكال الهندسية والكتابات العربية من خلال تحويل سطح المادة الخام أو الخامة إلى صيغ جمالية مقسمة في مساحات هذه المادة إلى تكوينات فنية أصيلة، ومقسمة إلى نظم جمالية إيقاعية لا تخفي فيها القدرة الابتكارية المتفردة والاجتهاد

الإبداعي الشديد الذي لا يخلو من صبر ومعاناة وإتقان متواصل يشعر بهما أي متذوق حتى وإن لم يكن دارساً متخصصاً.

لقد نجح الفنان المسلم من خلال تحويل مظاهر الطبيعة المتمثلة في الخامة إلى الابتعاد بالخامة عن شكلها الأصلي وتطويعها للدخول في إطار المنتج الجمالي المتوحد الذي وحد كل منتجات الفنون الإسلامية والخامات التي استخدمت في إنتاجها وذلك من خلال:

1 - تغيير الحجم.

2 - تغيير المساحة.

3 - تغيير الشكل.

4 - تغيير اللون.

ومن شأن هذا التحويل الشكلي لخواص المادة المظهرية أن تغير من الإحساس بقيمة الخامة وخواصها الطبيعية سواء أكانت صلابة المعدن أو صلادة الحجر أو الطبيعة أو نوع الجلد لتستمد الخامة قيمتها من الأسلوب الفني التعبيري على سطحها، ومن شأن ذلك أيضاً تحويل الاهتمام من مظهر الخامة المادي الأصلي أو التقليل من سيادته من أجل إحلال جمالية روحية أخرى بعيدة عن الجمالية المادية لنوع الخامة من خلال إيجاد بناء جمالي يحمل دائماً قيم التجريد والاستمرارية واللانهائية المطلقة، وكأن هذا البناء الجمالي هو بمثابة تأمل في سطح الخامة للوصول إلى ما وراء الشكل المباشر للخامة نفسها.

فالخامات الأولية كالخشب والحديد والنحاس والبرونز والفضة والرخام والعاج والسيراميك والحجر والطين المحروق تتحول إلى علاقات جمالية مجردة عن المعنى المباشر البصري للخامة. فالفنان المسلم لا يبحث عن القيم الجمالية في مواد خاماته وطبيعتها وألوانها بل إلى القيم الجمالية التي تؤكد سعيها في دأب إلى التعبير عن المنطق الجمالي لجميع أنواع الفنون، ألا وهو التعبير عن المطلق، فكل المواد على اختلافها وتنوعها تتحول إلى خطوط

شكل (67): مبخرة من الحديد المفرغ على شكل بناء ذي قبة محاطة بأربعة قباب صغيرة ذات فوهة، وفي أحد الجوانب عمود طويل ينتهي بنصف غزالة. مقتنيات صالة فرير للفن – واشنطن – أمريكا، تحولت خامة الحديد هنا إلى وسيط بين الفن والحاجة النفعية المتمثلة في تعطير المكان برائحة البخور الجميلة وبين الطبيعة المتمثلة في أشكال الطيور وشكل الغزال – كما تحول الحديد إلى تشكيلات مفرغة تمثل فتحات كحلول وظيفية لإخراج البخور وإحداث علاقة عضوية بين الشكل الجمالي والخامة المنفذ عليها.

شكل (68): إناء من الخزف المرسوم بتصميمات نباتية وهندسية تحت الجليز. متحف الإنسان – باريس. يتحقق مبدأ شغل فراغ الخامة جمالياً عندما يتحول الطين كخامة قد لا تحمل في حد ذاتها جمالاً إلى إناء ينطق بالإبداع والدقة يجعل المتذوق ينسى مادته الأولية (الطين) وتصبح السيادة للشكل الحالي المصمم بتصميمات دقيقة ملونة وجميلة.

ومساحات وتقاسيم وأشكال هندسية تتعدد في لا نهائية تطغى على نوعية الخامة لتنقل المعنى والفكرة وتصبح بمثابة رمز للحقيقة الوحيدة المطلقة.

الرؤية الجمالية في تحويل مظاهر الطبيعة إلى معادل جمالي فلسفي

إن الرغبة في إبداع منهج جمالي يحقق الفكر الإسلامي ويؤكده ويتوافق مع معطياته كانت وراء استخدام كل الخامات وفي الوقت نفسه تحويل مظاهر كل هذه الخامات وتغييرها من خلال الألوان والخطوط والمساحات والتصميمات والتكوينات العامة التي تصبح لها السيادة فوق سطح الخامة، وتصبح هذه السيادة من أهم الخصائص الجمالية التي تعبر عن معادلات جمالية فلسفية ومضامين فكرية هي من أهم خصوصيات الفن الإسلامي المعبرة عن الثقافة الإسلامية وعن أهم قيمة من قيم هذه الثقافة ألا وهو التوحيد والتعبير عن المطلق الذي ليس كمثله شيء.

والتصميمات تعمل على التقليل من كثافة الخامة وخفة حجمها فمن خلال تحويل مظهر المادة الخام الطبيعية إلى قيم ومبادىء فنية تؤكد الجانب الروحي التأملي وتجعل له السيادة والحضور على الشكل الأصلي الطبيعي للمادة ويصبح الموضوع الضمني هو كيفية التعبير عن مضمون المطلق الذي ليس كمثله شيء ومن هنا تصبح مظاهر الخامة الجمالية ثانوية، وهذا ما يميز المنطق الجمالي للفن الإسلامي عن الفن الحديث أو المعاصر الذي بحث في بعض فتراته عن جمال قطعة الرخام أو تجزيع قطعة الخشب أو ملمس النحاس كهدف جمالي دون أن يعبر ذلك عن شكل أو محتوى معين سوى القيم الفنية للخامة.

ومن هنا لا تصبح مادة الطبيعة هي الجوهر بل ما تعبر عنه بتحولها من مظهرها الطبيعي إلى ذبذبات بصرية دقيقة لا نهائية.

ومن هنا يصبح من مميزات الخامة أنها تسهم مع التصميم في تأكيد المعنى وإبرازه فالخامة ليست هي الهدف الجمالي ولا حتى التصميم، بل تشترك الخامة كوسيط مع التصميم لإبراز المعنى الكلي وتأكيده وربما كان هذا

هو سبب وحدة الفنون الإسلامية التي حيرت الكثير من الباحثين.

وعلى ذلك تجلت فرادة الفنون الإسلامية في استخدامها للخامات المتنوعة فالخامة المشغولة تصبح وسيلة للتأمل تذهب بالعين بعيداً عن خصائصها الطبيعية المادية، وتتجلى الفرادة أيضاً في كيفية جعل مساحة مادة الحجر الصوان مثلاً دقيقة رقيقة متذبذبة تصدر إيقاعات كموسيقى بصرية لا نهائية تبعدنا تماماً عن خصائصها المادية من الجمود والقوة والصلابة والصرحية. وتصبح السيادة الجمالية لمصلحة التشكيل والتخطيط لإبراز المعنى المطلق.

فانزواء المادة وفناؤها في مقابل المعنى المطلق الخالد الباقي يذكرنا بالمبدأ الإسلامي الأساسي أو المبدأ الكوني العام من فناء كل الموجودات في الكون وبقاء الله الخالد الباقي، بسم الله الرحمن الرحيم: ﴿كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ وَيَبْقَىٰ وَجْهُ رَبِّكَ ذُو ٱلْجَلَٰلِ وَٱلْإِكْرَامِ﴾ [الرَّحمٰن: 26-27] ﴿كُلُّ شَيْءٍ هَالِكٌ إِلَّا وَجْهَهُۥ لَهُ ٱلْحُكْمُ وَإِلَيْهِ تُرْجَعُونَ﴾ [القَصَص: 88].

ومن خلال ذلك تحولت الطبيعة المتمثلة في مظهر الخامة إلى معادل جمالي فلسفي عبرت فيه الطبيعة المادية المحدودة الفانية عن معان جمالية غير محدودة وغير مادية وباقية ودائمة تمثل ما وراء المادة.

وتتوحد وظيفة الفن وهدفه بهذا المعنى مع وظيفة الصلاة وهدفها فكما ينحي الإنسان في الصلاة كل المواد العارضة والزائلة عنه ليلقى الله لا يستغرقه أي شيء سوى ذكر الله ولقائه الروحي فتسمو نفسه، وتستقر روحه ويفرغ من الصلاة متجدد النفس والروح ويشعر بالجمال الإلهي المطلق يستغرق كل وجدانه فينتج ويبني ويتعلم ويعلم وهو عامر الوجدان بالجمال الإلهي الذي يتجدد بداخله خمس مرات يومياً في الصلاة ويتجدد بداخله ما شاء الله أن يذكره سواء بالتسبيح أو قراءة كلمات الله كلٌ حسب اجتهاده.

فالصلاة تجربة ذاتية محضة ولا يشترط أن يشعر الإنسان بنفس ما يشعر به إنسان آخر عند مناجاة الله في الصلاة أو من خلال ذكر القرآن، ذلك لأن المشاعر مختلفة ومتنوعة من حزن وسعادة ورجاء وأمل وتوبة، وليس الهدف من الصلاة الحركات والإشارات... ولكن الهدف هو ما وراء ذلك من الصلة

شكل (69): خنجر وغمده من الذهب المرصع عثر عليه بالهند – مقتنيات متحف الآثار الإسلامية بالكويت. لقد ألبس الفنان المسلم الفن والجمال لكل الخامات وحملها بشحنات جمالية تفوق بكثير أشكالها المادية الأولية باستخدام التفريغ والترصيع والأحجار الملونة والظل والضوء والبارز والغائر والشكل والأرضية من خلال أساليب المحزوز والمحفور حتى حول سطح المادة إلى دانتيل رقيق من الذهب في نظم جمالية إيقاعية لا تخلو من الصبر والمعاناة والدقة المتناهية والإحسان الشديد والإتقان الذي لا يفتر.

بالله الواحد المتعال وليس الهدف من جمال الفن هو جمال المظهر المادي بل ما وراء المادة وكأن الفن هنا هو عبادة الله جمالياً.

وعلى ذلك فالجمالية الإسلامية ليست متمثلة في الطبيعة وموادها من خامات أو عناصر من إنسان وحيوان ونبات كما أنها ليست متمثلة في المظاهر الشكلية لعناصر الكون من شمس وقمر ونجوم ومجرات وليل ونهار ورعد وبرق وأمطار وبحار وأنهار وجبال، ولكن فيما تدعونا إليه هذه المظاهر المعجزة للإنسان في التفكر فيمن خلق كل هذا وعبادته وتمجيده وتعظيمه وهذا هو هدف الخلق. يقول الله تعالى: ﴿وَمَا خَلَقْتُ ٱلْجِنَّ وَٱلْإِنسَ إِلَّا لِيَعْبُدُونِ﴾ [الذّاريَات: 56] وتحضرني كلمة الأستاذ الفنان حامد سعيد في حفل تكريمه أنه تلميذ حتى الآن لكلمة أستاذه في حصة الدين، وهي أن الله موجود في كل الوجود. وطلب من كل تلميذ أن يردد هذه الجملة.

وهنا تلتقي الأهداف والغايات، هدف الفن كتذكير بالجمال الإلهي مع هدف الصلاة كصلة وثيقة بالله، مع هدف التأمل في مظاهر الطبيعة كعبادة لمن خلق هذه الطبيعة.

ويصبح المعنى الجمالي للفن هو معنى أشمل وأعم وأكثر اتساعاً وعمقاً من المعنى المباشر الضيق المحدود لشكل الطبيعة السطحي الفاني وتصبح وظيفة الفن هو شغل هذا السطح الفاني الزائل ليقود إلى الإحساس بالواقع الباقي اللامتناهي الخالد.

كما يصبح هدف الفن أيضاً البهجة الروحية الداخلية اللا محدودة التي تشبه ما نستشعره في الصلاة في مقابل البهجة السطحية المادية الزائلة المحدودة بزمان ومكان.

وعلى ذلك يتأكد أن المنهج الجمالي الإسلامي هو منهج خاص ومتميز جداً ووثيق الصلة بالعقيدة الإسلامية ويحمل المنهج في ذاته نظريته الجمالية وعناصرها وأسسها وأهدافها، وهو في هذا يختلف تماماً عن المنهج الجمالي الغربي أو الأوروبي الذي يؤكد على المظهر الخارجي السطحي من خلال دقة المحاكاة أو اتخاذ المثل العليا والمبادىء الأساسية من عناصر الطبيعة.

لذلك فيجب التنقيب والتفتيش عما تبوح به مظاهر الفن الإسلامي بالإضافة إلى الخصائص الشكلية لها عن الخصائص الفكرية والروحية التي شكلت ماهية الفن الإسلامي والسارية في العناصر الشكلية الجمالية له حتى الآن.

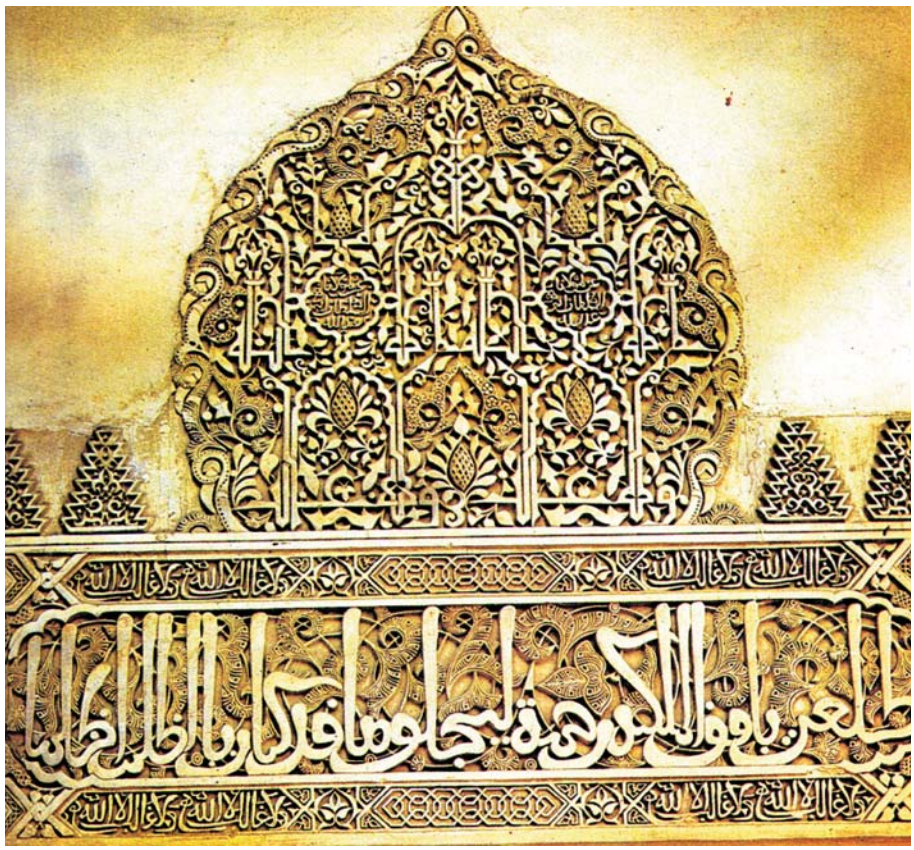
(10) اللانهائية كسمة جمالية ومدلولها الفلسفي

إن تنظيم النسق الجمالي اللانهائي في الفنون الإسلامية جميعاً بني أساساً على تكرار الوحدات المتجزئة والمرتبطة معاً، والتي تتكون بالإضافة إلى بعضها بعضاً في نظام كلي مترابط ترابطاً محكماً، ورغم تكوين هذا النسق الجمالي من عناصر ووحدات متناهية في الصغر كنقطة مثلا أو دائرة صغيرة جداً قد لا ترى بالعين المجردة، وعناصر ووحدات كبيرة جداً قد يصل حجمها إلى كل مساحة العمل الفني سواء أكان جداراً أو طبقاً خزفياً أو سجادة أو قبة، وبالرغم من هذا التباين الكبير في حجم الوحدات والعناصر المكونة للعمل الفني، إلا أن كل عنصر صغيراً كان أو كبيراً يحتفظ في حد ذاته بوحدة شديدة والترابط داخل النسق الجمالي الكلي.

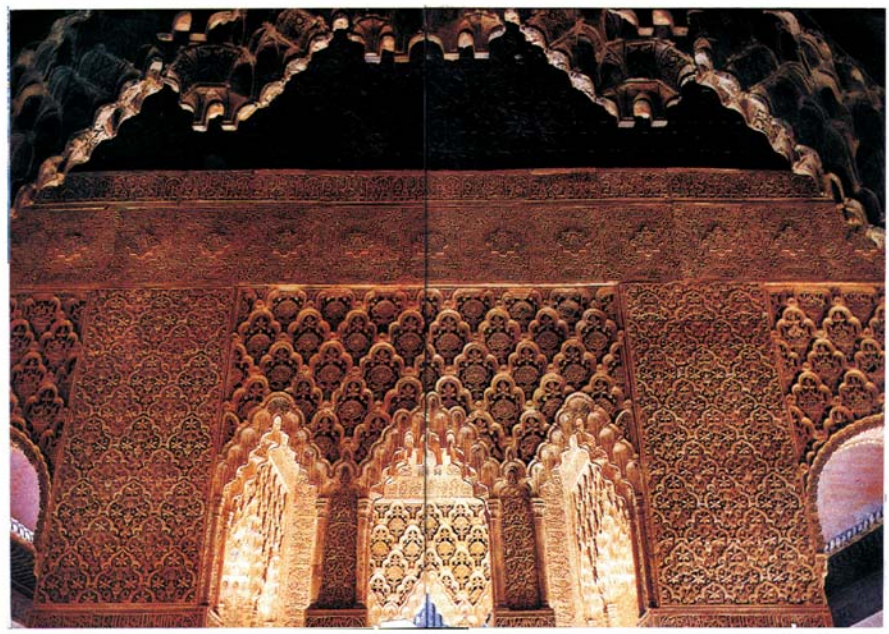
ومن أهم خصائص اللانهائية كسمة جمالية عدم جذب الانتباه أو الذهن إلى جزء أو عنصر أو وحدة دون الأخرى من مكونات النسق الجمالي الكلي بل إن كل العناصر والوحدات تتميز بالتساوي والتعادل الكلي، وهكذا يتم النظر في عملية تأمل لا نهائية من خلال استيعاب العين لكل المتشابهات وكل المتغيرات، وتجولها من متشابـه إلى آخر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

ومن شأن تعدد مستويات بؤرة التركيز عدم تركيز الذهن على جزء دون الآخر، ومن شأنه أيضاً الإحساس بالاستمرار اللانهائي كنظام مؤكد للتركيز.

واللانهائية كسمة جمالية يتم الإحساس بها وإدراكها من خلال مستويات متعددة من الترابط والوحدة العضوية فهناك مستوى من التماثل اللانهائي في تنظيم الوحدات المتشابهة في الحجم أو اللون ومستوى آخر من التعاكس اللانهائي من خلال تنظيم الوحدات في أطر وتكوينات متعاكسة أي متتابعة



شكل (70): لقد تحولت الوريقات النباتية المحفورة والمحزوزة إلى خلفية من المورقات الملتفة تبرز وتؤكد كلمات (الله) و(لا غالب إلا الله) التي تحولت إلى وحدة تصميم ساهمت مع مظهر النبات في انزواء المادة الخام وفنائها لتعبر عن معان مطلقة غير محدودة خالدة.



شكل (71): حائط من قصر الحمراء. يوحي باللانهائية كقيمة جمالية، من أهم خصائص اللانهائية عدم جذب الانتباه وعدم تركيز الذهن على جزء دون الآخر بل تؤكد عدة مستويات فنية تجذب نظر المتذوق، ومن شأن تعدد مستويات بؤر التركيز عدم جذب النظر إلى جزء وإهمال آخر ولكن الإحساس بالاستمرار اللانهائي واسترسال البصر وتجوله في أنحاء النسق الفني الكلي.

من أعلى إلى أسفل ومستوى آخر من التداخل اللانهائي بين أجزاء النسق الكلي وكأنه قطعة نسيج تداخلت أجزاء التصميم بها تداخلاً معقداً تعقيداً شديداً حتى ليصعب فصل أي جزء عن الآخر ولو من خلال الرؤية. وبمعنى آخر فإن أي وحدة تصميم يمكن الإحساس بها كجزء من النسق الكلي كما يمكن الإحساس بها كجزء مكمل للوحدة التي تجاورها، والكل يمكن الإحساس به داخل الإطار العام كنسيج متكامل فلا توجد سيادة لمستوى دون الآخر فالمستويات تدرك في وقت واحد وبنفس الأهمية سواء أكانت وحدة تصميم صغيرة في مسجد أو وحدة معمارية تمثل العقود والأعمدة داخل أروقة المسجد مثلاً، وكل وحدة تؤدي وظيفة مزدوجة داخل النسق العام:

أولاً: الإخبار عن وظيفتها في تأكيد ما يجاورها من وحدات مشابهة لها ومتداخلة معها على شبكية العين.

ثانيا: الإخبار من خلال تداخلها مع الشكل المصمم عن النسق الجمالي العام، ومعنى ذلك أن الوحدة الواحدة يمكن أن تؤدي عدة أدوار أو وظائف جمالية داخل النسق اللانهائي فهي يمكن أن يكون لها وظيفة في حد ذاتها كما يمكن أن تكون لها وظيفة أخرى في جزء مجاور من التصميم الكلي.

ومن هنا تصبح السيادة لكل جزء من الأجزاء المكونة للتصميم بنفس الأهمية ونفس جذب الانتباه مما يؤكد الإحساس باللانهائية كسمة جمالية.

وهذا الإحساس الجمالي باللانهائية ينعكس بشكل مباشر في أغلب الفنون الإسلامية فنجده في التصميمات الهندسية والتصميمات النباتية كما يوجد على الحوائط المعمارية وعلى القطع الفنية الصغيرة كالأطباق الخزفية.

«والتصميمات الإسلامية مرنة في طبيعتها ومستقلة بشكلها ومادتها، ومقياسها ولكنها في الوقت نفسه مطلقة غير مرتبطة بالحيز حيث تعبر عن احتمالات غير محدودة من الاتساع، فهي باستمرار تعكس التضاعف في الأشكال كي تعطي راحة للعين والعقل من خلال استمرارها وتواصلها وهي بذلك تبتكر وتحقق فناً يمتاز بالحركة، كما أن كل جزء أو وحدة في التصميم

له القدرة على الامتداد اللانهائي ذلك لأن بنية التصميم يمكنها أن تواصل تزايدها وتضاعفها على الدوام كرمز للخلود»[59].

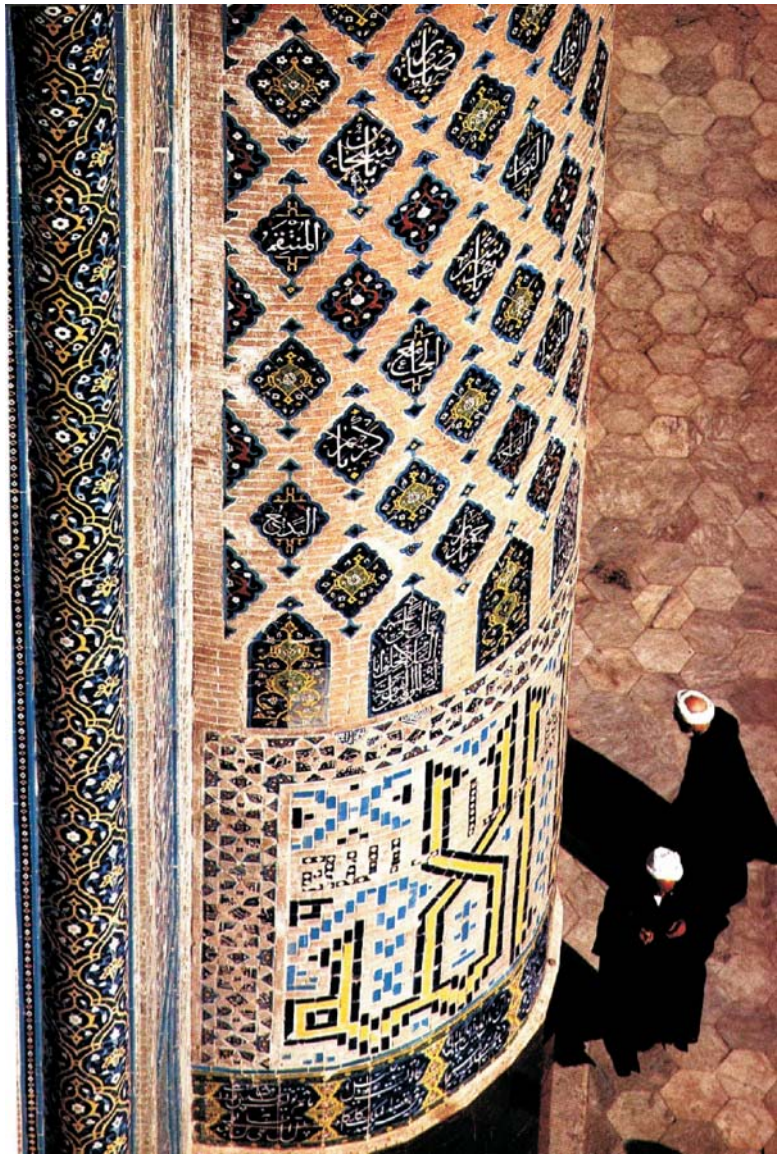
عبر الفنان المسلم عن اللانهائية من خلال تحويل مظاهر الطبيعة إلى وحدات تصميم غاية في البساطة بمفردها أو بمعزل عن السياق الجمالي العام لها في تكوينها المتكامل تماماً مثل رقم واحد في الأعداد إذا قرىء بمفرده، وغاية التعقيد في نفس الوقت من خلال تكرارها وتجاورها وانعكاسها في جميع الاتجاهات وتشكيلاتها المتضاعفة وكأنها متوالية عددية رياضية ممتدة إلى ما لا نهاية، فمن المعروف أن مضاعفات الأعداد لا نهاية لها، ولا أدري لماذا تلح على - عند تأمل أي نموذج للتصميمات الإسلامية - فكرة المتوالية الرياضية وأشعر أن هذه النزعات والتكرارات والتكوينات الجمالية ترسب في داخلي شعوراً بالارتباط بالأعداد وما هي إلا أعداد لا متناهية ومتواليات عددية متناظرة ومتشابهة ومتتابعة، هذه المتواليات العددية أو المتواليات البنائية قابلة للامتداد الأفقي والرأسي لو أتيحت الفرصة للامتداد فتولد عند المتذوق طاقة كامنة في تتبعها والسير معها إلى ما لانهاية.

تماماً مثلما يعد الطفل الصغير من رقم 1 إلى رقم 100 منتشياً بقدرته على تتبع الأرقام وعدها إلى ما لا نهاية، وهو في نشوة انتقاله من البسيط إلى المعقد.

يقول نبيل الحسيني: «في عناصر التكوين استمرار غير محدود حيث يمكن امتداد عناصر التكوين خارج المساحة المتاحة للتعبير ويكون هذا الامتداد في أي اتجاه رأسياً أو أفقياً ويدرك المشاهد أن العناصر من الممكن أن تتخطى الإطار وتطل منه وتمتد وتنتشر خارجة عنه».

وهذا بالضبط ما ينطبق على المتذوق عند تتبع وحدة تصميم على جدار

(59) Dalu Jones, "the Elements of Decoration: Surface, Pattern and Light" in *Architecture of the Islamic World: Its history and Social Meaning,* edited by George Michel, 144-175 (London: Thames and Hudson, 1995), 161.



شكل (72): جانب من الجامع الأزرق في تبريز إيران تظهر أسماء الله الحسنى كوحدة تصميم تغطي العمود بأكمله. يقول نبيل الحسيني: «في عناصر التكوين استمرار غير محدود حيث يمكن امتداد عناصر التكوين خارج المساحة المتاحة للتعبير ويكون هذا الامتداد في أي اتجاه رأسياً أو أفقياً ويدرك المشاهد أن العناصر من الممكن أن تتخطى الإطار وتطل منه وتمتد وتنتشر خارجة عنه».

شكل (73): حائط من التصميمات النباتية في مسجد بإيران.

مثلاً فيتنقل من خلال شكلها البسيط وهي بمفردها إلى مرحلة أكثر تعقيداً لتتبعها وهي تتكرر مع مثيلاتها من خلال تكوينات غنائية إيقاعية متنوعة في الأبعاد ومتنوعة في التنظيم التكويني لها وكأنها توحي بمضامين بعيدة جداً عن شكلها الحالي المباشر ولكنها في نظامها الغنائي الإيقاعي توحي بالتأمل ما يرسبه شكلها داخل الكل أو داخل التكوين العام وكأن ذلك يحدث من خلال ثلاث مستويات للمتذوق:

* المستوى الأول: إدراك شكل الوحدة بمفردها وتداعياتها الطبيعية أي ارتباطها بالطبيعة.

* المستوى الثاني: إدراك شكل الوحدة مع نظيرتها في كل متكامل يمثل تكوين جمالي.

* المستوى الثالث: إدراك شكل هذا التكوين (الكل) وارتباط الجزء فيه بالكل من خلال التداخل المعقد اللانهائي، وما يرسبه ذلك من إحساس بالنظام الكامن فيه وما يوحيه هذا من مضامين إيحائية وروحية عميقة.

ويزكي الإحساس باللانهائية ذلك الانتشار اللانهائي الشاسع لعناصر التصميم في كل مكان، وعلى كل سطح على الحوائط والجدران والأرضيات والأسقف... في عملية جوار وتآلف ينساب متحركاً في كل الاتجاهات وكأن الإحساس باللانهائية فيها يرفض التحديد أو التأطر داخل حدود أو أبعاد محددة أو منتهية، حتى عند انتهاء التصميم داخل الحيز فإن هذا الانتهاء يوحي بالامتداد سواء أفقياً أو رأسياً.

وكأن محتوى التعبير يرفض الحدود والأطر المكانية ليمتد زمانياً داخل إطار التعبير اللامحدود واللانهائي.

واللانهائية كسمة جمالية تكتسب خواصها من خلال الاستمرارية الممتدة المكونة من أكثر من عنصر داخل مجموعات تمثل مصفوفات خطية أو معمارية أو هندسية أو نباتية.... تتضاعف في امتداد عناصر التكوين لتكون ملحمة لا نهائية، وكأنها تؤكد هذه اللانهائية من خلال استمراريتها وامتدادها داخل

الكيان الكلي للعمل الفني فتعكس ترابطاً وتأكيداً وكأن الوحدة الواحدة تؤكد بعضها بعضاً بمعنى آخر كأن العنصر الواحد يؤكد مجموع العناصر المتشابهة معه في بلاغة تعبيرية لا محدودة.

فعند رؤية أحد المصلين في المسجد يصلي منفرداً ومقارنة هذه الرؤية برؤية هذا الإنسان نفسه يصلي مع جموع المصلين في صفوف صلاة الجمعة مثلاً فإن الإحساس بهذا الإنسان كعنصر داخل إطار عناصر أكثر متشابهة معه في النوع تؤكد هويته، وتحدث ترابطاً بينه وبين العناصر الأخرى ويمثل مع مجموع العناصر كياناً كلياً لا محدوداً وممتداً ولانهائياً.

وكأن الإيحاء بالبعد الزمني اللانهائي يتحقق من تنظيم العناصر الفنية داخل أبعاد ممتدة ومتكررة تؤكد الواحدة منها الأخرى في البعد المكاني سواء أكان هذا البعد المكاني ذا ثلاثة أبعاد كالعمارة أو ذا بعدين كالتصميمات المسطحة، والصفحات المخطوطة، وتتأكد هذه الرؤية عندما تصبح العناصر الفنية كثيرة جدا ومتجاورة ومتشابهة تحصر بينها أيضاً فراغات كثيرة جداً ومتجاورة بالتالي ومتشابهة.

وكأن في امتداد الشكل والفراغ معاً تأكيداً لبعضهما بعضاً كما يؤكد خاصية اللانهائية كسمة جمالية في المكان (الشكل) والزمان (الفراغ).

وكأن احتواء مساحات الفراغ لمساحات الشكل يعطي للمادة (الشكل) تارة خواص الفراغ وتارة أخرى يعطي للفراغ خواص المادة في تذبذب لا نهائي يمتدد ويستمر بامتدادهما واستمرارهما.

فيمتزج اتجاه الزمان مع اتجاه المكان ضمن أبعاد فضائية لا نهائية توحي بها حركة التعبير الكلي في مرونة وسلاسة وانسيابية متدفقة في هدوء.

الفصل الثالث

الأصول الفلسفية والجمالية
لمفاهيم الجمال في الفكر الإسلامي
(فلسفة الجمال الإسلامي)

«إن الكشف القرآني قدم وجهة نظر جديدة جذرياً في علاقات الواقعي وغير الواقعي، والواحد والمتعدد، والله والكون وأن ابن عربي ذَكَّرَ بالفكرة الرئيسية في الوحي الإسلامي عبر ثلاثة من الخلفاء الراشدين أصحاب رسول الله المقربين: يقول أبو بكر: «أنا لم أر شيئاً قط، إلا ورأيت الله قبله»، ويقول عمر: «أنا لم أر شيئاً قط، إلا ورأيت الله معه»، ويقول عثمان: «أنا لم أر شيئاً قط، إلا ورأيت الله بعده»، ومن هذه التجارب الثلاث نستنتج أنه لا يمكن رؤية أي شيء على حقيقته إلا في الله، وأن الله يُرَى في كل شيء».

روجيه جارودي

وعود الإسلام، ص 154

أولاً: مفاهيم الجمال في القرآن

مقدمة

إن كل من يقرأ القرآن الكريم سواء من المسلمين أو غيرهم يدرك جيداً من خلال الأسلوب الجمالي السلس الجذل المتناسق المتوازن المتناسب أن الجمال سمة جوهرية في القرآن كما أنه سمة جوهرية في مظاهر الكون التي خلقها الله وأحسن صنعها وأتقنها ﴿صُنْعَ ٱللَّهِ ٱلَّذِىٓ أَتْقَنَ كُلَّ شَىْءٍ﴾ [النَّمل: 88].

تقول بثينة يوسف: «إن للقرآن وآياته صدى على الفنون الإسلامية

والتصميمات الزخرفية كما تؤكد فلسفة الفكر الإسلامي وأثرها الكبير الملحوظ على القيم الجمالية في الفنون الإسلامية»[1].

وعبَّر القرآن عن الجمال في الكون وحثنا الله على معرفته ومعرفة مظاهره ووضع لنا المنهج الذي نسير وفقاً له وهو أولاً: النظر ثم ثانياً: التأمل، أي إمعان النظر وتعميقه والتدقيق من خلال رؤية متعمقة، ثم ثالثاً: التدبر وإعمال الفكر ثم العمل.

والإسلام يؤكد الإحساس بالجمال ويوجه الأنظار إليه وتذوقه في الكون وما يحويه من مخلوقات وعجائب صنع الله الذي أتقن كل شيء من خلال دستور الإسلام (القرآن) الذي يحيط بكل عناصر الجمال والزينة والزخرف والحسن في الكون والإنسان والحيوان والبحار والأنهار والجبال والنبات من خلال آياته الجمالية وآفاق الإبداع في معانيه الجليلة وتعبيراته السلسلة العذبة اليسيرة الفهم والإدراك والإحساس، وصوره البلاغية التي كونت ضمير الفنان المسلم ومشاعره ووجدانه كما كونت يقينه وعقائده وقيمه الفكرية لصلاح الدنيا والآخرة، مما يرسخ داخل وجدان المسلم ووعيه الاستقرار اليقيني وما ينتج عنه من استقرار نفسي وروحي، وانسجام وتوافق وجداني مع النفس والكون والمجتمع.

فآيات القرآن توجد الجمال في نفس الإنسان وتوجه إدراكه إلى الجمال فيما حوله من مخلوقات الله التي أوجد بها الجمال والحسن والبهاء ولفت أنظارنا إليها من خلال الألفاظ القرآنية المعجزة، والصور البلاغية والتعبيرات الجمالية الإلهية التي توجه البصر والبصيرة على السواء إلى التفكير والتدبر والتأمل في ملكوت الله لإدراك غاية الخلق وهدف الحياة والكون ﴿وَمَا خَلَقْتُ ٱلْجِنَّ وَٱلْإِنسَ إِلَّا لِيَعْبُدُونِ﴾ [الذّاريَات: 56]، فتكون العبادة من خلال تذوق الجمال والحسن والبهاء في الكون والإنسان والمخلوقات والنباتات والجمادات على

(1) عبد الجواد، بثينة يوسف. «رؤية فنية جديدة لصور جدارية مستوحاة من الفكر الإسلامي»، (رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان، 1987).

حد سواء ﴿وَمَا خَلَقْنَا ٱلسَّمَآءَ وَٱلْأَرْضَ وَمَا بَيْنَهُمَا لَٰعِبِينَ لَوْ أَرَدْنَآ أَن نَّتَّخِذَ لَهْوًا لَّٱتَّخَذْنَٰهُ مِن لَّدُنَّآ إِن كُنَّا فَٰعِلِينَ﴾ [الأنبيَاء: 16-17].

فقد خلق الله البشر في الكون لهدف جليل سام إذا تم على أكمل وجه وأجمله حصل الإنسان على السعادة في الدارين في الدنيا ببلوغ جمال النفس وهدوئها واستقرارها ورضاها ويقينها بالله وفي الآخرة ببلوغ جمال الجنة وأشجارها وأنهارها وعجائبها... مما لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر.

وهذا الهدف السامي البالغ الجلال الذي خلقنا الله سبحانه جل وعلا من أجله هو عبادته فهذا هو هدف الخلق وغايته، والقرآن يؤكد لنا أن العبادة تتم من خلال العلم والعمل والتأمل والتفكر والتدبر ففي الإسلام كل شيء تخلص النية لله فيه فهو عبادة لله حتى إلقاء السلام على الناس حتى تبسمك في وجه أخيك حتى إطعام أهل بيتك...

وكما أن كل جمال أو حسن أو منظر بهيج يستنطق كلمة (الله) فعندما يقع البصر على الجمال في أي نوع من أنواعه أو صوره يذكر كلمة (الله) وصدق رسول الله ﷺ عندما قال: (إن الله جميل يحب الجمال).

وتحضرني الآية الكريمة التي أوجز الله بها وأجمل هدف الجمال في الأرض والذي أوجده الله لزينة الأرض وحسنها وبهائها ﴿إِنَّا جَعَلْنَا مَا عَلَى ٱلْأَرْضِ زِينَةً لَّهَا لِنَبْلُوَهُمْ أَيُّهُمْ أَحْسَنُ عَمَلًا﴾ [الكهف: 7].

وقد ذكر الله جل وعلا في كتابه الكريم: ﴿ٱلْمَالُ وَٱلْبَنُونَ زِينَةُ ٱلْحَيَوٰةِ ٱلدُّنْيَا ۖ وَٱلْبَٰقِيَٰتُ ٱلصَّٰلِحَٰتُ خَيْرٌ عِندَ رَبِّكَ ثَوَابًا وَخَيْرٌ أَمَلًا﴾ [الكهف: 46].

وقد فصل الله تعالى في الآية عنصرين من عناصر الزينة في الدنيا المال والبنون، وفصل الله تعالى أيضاً عدة عناصر أخرى في الدنيا مزينة عند الإنسان بالفطرة فقال تعالى: ﴿زُيِّنَ لِلنَّاسِ حُبُّ ٱلشَّهَوَٰتِ مِنَ ٱلنِّسَآءِ وَٱلْبَنِينَ وَٱلْقَنَٰطِيرِ ٱلْمُقَنطَرَةِ مِنَ ٱلذَّهَبِ وَٱلْفِضَّةِ وَٱلْخَيْلِ ٱلْمُسَوَّمَةِ ۗ وَٱلْأَنْعَٰمِ وَٱلْحَرْثِ ۗ ذَٰلِكَ مَتَٰعُ ٱلْحَيَوٰةِ ٱلدُّنْيَا ۖ وَٱللَّهُ عِندَهُۥ حُسْنُ ٱلْمَـَٔابِ﴾ [آل عِمرَان: 14].

وقد عدد الله في هذه الآية الأخرى عناصر مزينة عند الإنسان كالذهب والفضة والخيول والأنعام والنساء والبنين والأموال وعندما ذكر الله كلمة (متاع) فإنها توحي بالزوال والعرضية والمحدودية،عرض زائل محدود والله عنده حسن المآب أي حسن النهاية أي جمال النهاية وحسنها والمآب تؤكد وتوحي بالعودة والاستقرار والدوام فكلنا سوف نعود إلى الله (فالدنيا ممر والآخرة هي المستقر) والله عنده جمال وحسن هذا المستقر.

والجمال في الآيات ليس مطلقاً مجرداً عن المعنى سوى ذات الجمال المحض بل أكد الله بعد جعل كل ما على الأرض زينة لها أن هناك حداً فاصلاً وسبباً جوهرياً وهو ﴿لنبلوهم أيهم أحسن عملاً﴾.

وعندما ذكر الله أن المال والبنون زينة الحياة الدنيا فقد ألحقها ﴿وَٱلْبَٰقِيَٰتُ ٱلصَّٰلِحَٰتُ خَيْرٌ عِندَ رَبِّكَ ثَوَابًا وَخَيْرٌ أَمَلًا﴾ [الكهف: 46] أي رغم زينة الدنيا وجمالها في التمتع بالمال والبنين اللذين يعتبران زينة الدنيا وجمالها لدى أي إنسان فإن الأحسن والأفضل ثواباً وخيراً عند الله من هذه الزينة هو الباقيات الصالحات. وربما لأن الجمال والزينة عرض زائل ولكن ما يبقى وهو خير كل ما هو لله.

وعلى ذلك فإن التمتع بالزينة والجمال في الدنيا ليس هدفاً أو غاية في ذاته ما لم يوصل أو يقد إلى العمل الأحسن الصالح عند الله وثوابه لأن ذلك هو الباقي وما عداه يزول.

إنَّ هدف الجمال في الإسلام كل ما هو ثابت وباق وهو الأعمال الحسنة التي توجب ثواب الله ورضاه والنهاية الحسنة عند الله. فالجمال في الإسلام ليس جمالاً لذاته بل لما وراءه وما يقود إليه من رضوان الله.

والعمل النافع الصالح الجميل الحسن، وهذا بالتحديد هو الحد الفاصل بين نظرية الجمال الإسلامي اللامحدود والجمال الغربي المحدود بالمظاهر الحسية المباشرة، والاستمتاع الحسي اللحظي الفاني.

«وقد جاء القرآن شكلاً ومضموناً ليحث الإنسان على المشاركة الإبداعية في الحضارة الإنسانية، ولقد كان العنصر المحرك لهذا الإبداع هو لغة القرآن

من حيث الشكل ومن حيث المضمون الذي يحث على النظر والتأمل في الكون لاستكناه جماله للوصول إلى محبة مبدع هذا الجمال فالجمال سبب من أسباب حب الخالق»[2].

ولأن الله من خلال القرآن يوجد منهجاً جمالياً لتربية الوجدان ولتنمية التذوق الجمالي لدى الإنسان بهدف معرفة الله والإيمان به وعبادته التي هي هدف الجمال في الإسلام وغايته، وهدف خلق الله للإنسان وغايته.

«والقرآن ملىء بالتعبير بالصور عن كثير من الموضوعات وفي هذا تنمية للحاسة الجمالية عند الإنسان للتمتع بهذا الجمال في الكون»[3] وليس التمتع بالمعنى السلبي للتذوق فقط ولكن ما يستتبعه من عمل حضاري، فالقرآن يركز على (العمل) بالإضافة إلى الإيمان والتفكر والنظر والتدبر أو حتى عند إدراك الجمال والحسن والبهاء والزينة في مخلوقات الله حتى في الإيمان لابد أن يستتبع بالعمل ﴿إِنَّ ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ وَعَمِلُواْ ٱلصَّٰلِحَٰتِ وَأَقَامُواْ ٱلصَّلَوٰةَ وَءَاتَوُاْ ٱلزَّكَوٰةَ لَهُمْ أَجْرُهُمْ عِندَ رَبِّهِمْ﴾ [البَقَرَة: 277]. وقد جاء ذكر الذين آمنوا وعملوا الصالحات في القرآن 54 مرة في 54 آية، وجاء فعل الأمر (اعملوا) 9 مرات في 9 آيات هذا بالإضافة إلى لفظة (العمل) والذين (يعملون الصالحات) وآلاف الآيات العديدة التي تتناول الفعل (عَمَل) ومشتقاته.

والمشاركة الإبداعية في الحضارة الإنسانية لا تقوم إلا بالعمل الجاد الإبداعي ليس في الفن فقط ولكن في كل المجالات التي تؤهل الإنسان لإعمار الأرض ولإقامة بناء حضاري إسلامي له طابع العالمية الإنسانية، ودائماً فإن العمل الإبداعي الجاد الذي يحمل طابع الاستمرارية والديمومة والتأثير الحضاري على المستوى المحلى والعالمي في الوقت نفس، وذلك لأنه يكون مولداً للطاقة الإبداعية ومصقلاً لها، لاستمراريته وعدم انقطاعه، كما أنه يحمل دائماً بذور الحداثة بين طياته وذلك لأنه يتميز بالإبداع،

(2) إبراهيم، وفاء. **علم الجمال قضايا تاريخية ومعاصرة**، القاهرة: مكتبة غريب، ص35.
(3) عمارة، محمد. «ندوة الفن في الإسلام»، **جريدة الوطن الكويتية**، تاريخ 23/ 4/ 1989.

والإبداع يحمل بين طياته سمة التجديد والابتكار وهذه هي مقومات الحضارة في كل العصور.

فعندما يقول الله تعالى: ﴿وَقُلِ ٱعْمَلُواْ فَسَيَرَى ٱللَّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُۥ وَٱلْمُؤْمِنُونَ﴾ [التّوبـَة: 105] وعندما يقول: ﴿ٱعْمَلُواْ مَا شِئْتُمْ إِنَّهُۥ بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ﴾ [فُصّلَت: 40] فإن الله تعالى يرسى منهجاً للعمل الصالح الخير الجميل النافع للبشرية الحسن المبدع والله ورسوله ناظر إليه.

فيقول الله تعالى: ﴿وَكَانَ عَرْشُهُۥ عَلَى ٱلْمَآءِ لِيَبْلُوَكُمْ أَيُّكُمْ أَحْسَنُ عَمَلًا﴾ [هُود: 7] ﴿إِنَّا لَا نُضِيعُ أَجْرَ مَنْ أَحْسَنَ عَمَلًا﴾ [الكهف: 30] وهو هنا يؤكد على حسن العمل وإحسانه أياً كان هذا العمل إبداعياً أم نفعياً ﴿فَمَن كَانَ يَرْجُواْ لِقَآءَ رَبِّهِۦ فَلْيَعْمَلْ عَمَلًا صَٰلِحًا﴾ [الكهف: 110].

هنا حدد الله تعالى نوعية العمل (بالصالح) والصالح أي النافع أي الجميل أي الصالح للمجتمع في إطار العطاء الربانى، وجعل الله تعالى جائزة العمل الصالح هي لقاء الله تعالى وهو غاية الغايات وقمة الآمال ومرتجى النفوس والأرواح وجل آمالها وأحلامها وهو جائزة أهل الجنة.

وهذا إن دل هذا على شيء فإنما يدل على مكانة العمل الصالح وقدره الجليل عند الله وأنه هدف من الأهداف القرآنية ﴿إِنَّا جَعَلْنَا مَا عَلَى ٱلْأَرْضِ زِينَةً لَّهَا لِنَبْلُوَهُمْ أَيُّهُمْ أَحْسَنُ عَمَلًا﴾ [الكهف: 7].

﴿ٱلَّذِى خَلَقَ ٱلْمَوْتَ وَٱلْحَيَوٰةَ لِيَبْلُوَكُمْ أَيُّكُمْ أَحْسَنُ عَمَلًا﴾ [المُلك: 2].

﴿لِيَجْزِيَهُمُ ٱللَّهُ أَحْسَنَ مَا عَمِلُواْ وَيَزِيدَهُم مِّن فَضْلِهِۦ﴾ [النُّور: 38].

﴿وَيُبَشِّرَ ٱلْمُؤْمِنِينَ ٱلَّذِينَ يَعْمَلُونَ ٱلصَّٰلِحَٰتِ أَنَّ لَهُمْ أَجْرًا حَسَنًا﴾ [الكهف: 2].

وهذه الأمثلة القرآنية على أهمية العمل الصالح ومثوبته عند الله إنما تؤكد أن الجمال والزينة والبهاء والحسن والبهجة وكل مترادفات الجمال الذي ذكرت في القرآن لم تذكر للنظر والتدبر والتفكر والتأمل فقط، ولم تكن مجرد آيات لقوم يوقنون أو يؤمنون فقط، ولم تكن للتذوق الجمالي في الكون فقط، بل جمعت بين كل ذلك وبين أسمى الغايات وهو العمل الصالح بكل ما تتسع

كلمة الصالح من شمول وعمومية وإيجابية لتجمع الجميل والخيرَّ والنافع والمبدع بالعمل للحضارة الإسلامية جمعاء.

وهذا ما تم بالفعل في أزهى الحضارات وأبهاها وأكثرها اتساعاً على الإطلاق وهي الحضارة الإسلامية فكان العمل مواكباً للإيمان والعلم كما كان مواكباً للفن أيضاً فكانت نتيجته بناءً حضارياً له طابع الخصوصية والتفرد الجمالي.

لذلك يقول جارودي: «إن كل غرض حتى ذلك الأكثر استعمالاً سواء كان سيفاً، أو إبريقاً، أو طبقاً من نحاس، سجادة، أو سرج حصان، أو منبر، أو محراب في المسجد -هو محفور ومرصع- أو مطروق ليشهد بأنه علامة على وجود الله»[4].

الجمال في إطار الشكل والمضمون في القرآن

الجمال في إطار الشكل بالإضافة إلى جمال الجانب النفعي

يقول الله تعالى: ﴿وَٱلۡأَنۡعَٰمَ خَلَقَهَاۚ لَكُمۡ فِيهَا دِفۡءٞ وَمَنَٰفِعُ وَمِنۡهَا تَأۡكُلُونَ وَلَكُمۡ فِيهَا جَمَالٞ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسۡرَحُونَ وَتَحۡمِلُ أَثۡقَالَكُمۡ إِلَىٰ بَلَدٖ لَّمۡ تَكُونُواْ بَٰلِغِيهِ إِلَّا بِشِقِّ ٱلۡأَنفُسِۚ إِنَّ رَبَّكُمۡ لَرَءُوفٞ رَّحِيمٞ وَٱلۡخَيۡلَ وَٱلۡبِغَالَ وَٱلۡحَمِيرَ لِتَرۡكَبُوهَا وَزِينَةٗۚ وَيَخۡلُقُ مَا لَا تَعۡلَمُونَ﴾ [النحل: 5-8].

ففي النفعية (جمال) وهذا بالضبط ما تحدده النظرية الجمالية الإسلامية فكل أدوات الاستخدام في الفنون الإسلامية محملة بآيات من الجمال بالإضافة إلى الجانب الوظيفي لها، ففي الفن الإسلامي لا انفصال بين الفن والحرفة، ولا انفصال بين الجمال الفني والجمال النفعي إنما جاء هذا الانفصال إلينا مستورداً من الغرب.

الجمال في إطار المضمون

لذلك فإن القرآن يذكر آيات الجمال، ويعلمنا الله تعالى أن الجمال لا يتحقق

(4) جارودي. **وعود الإسلام**، مرجع سابق، ص190.

في الشكل من خلال النظر والتأمل فقط بل يتحقق أيضاً من خلال المضمون المتمثل في الأخلاق الجميلة التي يجب أن تتسم بالجمال، فالصبر يجب أن يكون جميلاً مهما كانت المصيبة فيقول في سورة يوسف: ﴿قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنفُسُكُمْ أَمْرًا ۖ فَصَبْرٌ جَمِيلٌ ۖ عَسَى اللَّهُ أَن يَأْتِيَنِي بِهِمْ جَمِيعًا ۚ﴾ [يُوسُف: 83].

وفي سورة المعارج: ﴿فَاصْبِرْ صَبْرًا جَمِيلًا﴾ [المعَارج: 5] .

وفي سورة الحجر: ﴿وَإِنَّ السَّاعَةَ لَآتِيَةٌ ۖ فَاصْفَحِ الصَّفْحَ الْجَمِيلَ﴾ [الحِجر: 85].

حتى الصفح والتسامح يتم في إطار الجمال، حتى الطلاق يتم بجمال ﴿فَتَعَالَيْنَ أُمَتِّعْكُنَّ وَأُسَرِّحْكُنَّ سَرَاحًا جَمِيلًا﴾ [الأحزَاب: 28].

وفي سورة الأحزاب: ﴿فَمَتِّعُوهُنَّ وَسَرِّحُوهُنَّ سَرَاحًا جَمِيلًا﴾ [الأحزَاب: 49].

﴿وَاصْبِرْ عَلَىٰ مَا يَقُولُونَ وَاهْجُرْهُمْ هَجْرًا جَمِيلًا﴾ [المُزّمل: 10].

والأمثلة السابقة تدل على الاهتمام بالجمال في المضمون والمحتوى داخل إطار القرآن الكريم، كما تدل الأمثلة التالية على الاهتمام بجمال الشكل، وتوجيه النظر إليه.

الجمال في إطار الشكل بمعنى الزينة

ويتحقق الجمال في الشكل بمعنى الزينة في قوله تعالى: ﴿وَلَقَدْ زَيَّنَّا السَّمَاءَ الدُّنْيَا بِمَصَابِيحَ وَجَعَلْنَاهَا رُجُومًا لِّلشَّيَاطِينِ﴾ [المُلك: 5].

﴿وَلَقَدْ جَعَلْنَا فِي السَّمَاءِ بُرُوجًا وَزَيَّنَّاهَا لِلنَّاظِرِينَ﴾ [الحِجر: 16] ﴿إِنَّا زَيَّنَّا السَّمَاءَ الدُّنْيَا بِزِينَةٍ الْكَوَاكِبِ﴾ [الصَّافات: 6] ﴿وَزَيَّنَّا السَّمَاءَ الدُّنْيَا بِمَصَابِيحَ وَحِفْظًا ۚ﴾ [فُصّلَت: 12] ﴿إِنَّا جَعَلْنَا مَا عَلَى الْأَرْضِ زِينَةً لَّهَا لِنَبْلُوَهُمْ أَيُّهُمْ أَحْسَنُ عَمَلًا﴾ [الكهف: 7].

نماذج وأمثلة للجمال في إطار الشكل من خلال النظر والتذوق العابر الذي يستتبعه الإحساس بجمال الشكل الذي يضيء الذهن ويوقظ الحواس كما يوقظ منافذ الروح ويغذيها من خلال صور جمالية كونية باهرة، وذلك لأن الجمال في المفهوم الإسلامي هو حقيقة موضوعية في الكون، كما أنه حقيقة ذاتية أيضاً داخل كل إنسان متذوق ذي نظرة جمالية وحس مرهف ترقت فيه

منافذ الإدراك وسمت وارتقت، فالجمال في الإسلام ذاتي وموضوعي في الوقت نفس، ولا انفصال بينهما كما هو حادث في الوقت الحاضر في علم الجمال المعاصر.

الجمال في إطار الشكل بمعنى البهجة

يقول الله تعالى: ﴿فَأَنۢبَتۡنَا بِهِۦ حَدَآئِقَ ذَاتَ بَهۡجَةٖ مَّا كَانَ لَكُمۡ أَن تُنۢبِتُواْ شَجَرَهَآۗ﴾ [النمل: 60] ﴿ٱهۡتَزَّتۡ وَرَبَتۡ وَأَنۢبَتَتۡ مِن كُلِّ زَوۡجِۭ بَهِيجٖ﴾ [الحج: 5] ﴿وَأَلۡقَيۡنَا فِيهَا رَوَٰسِيَ وَأَنۢبَتۡنَا فِيهَا مِن كُلِّ زَوۡجِۭ بَهِيجٖ﴾ [ق: 7].

إذن فإن مصطلح البهجة هو مصطلح قرآني، والله خلق الحدائق والنباتات والأشجار بالإضافة إلى الوظيفة والمنفعة المادية لها المعروفة فإن هناك جانب البهجة والسعادة والجمال وما يضفيه على النفس والروح من استقرار وهدوء وسكينة واتزان وتوافق نفسي وعمق الاحساس بوجود الله في كل مكان.

إن النبات والحدائق والأشجار والجبال الرواسى، كل مخلوقات الله هذه هي مصادر للبهجة والجمال في الكون، والإنسان السوي ذو البصر اللاقط المدرب على رؤية الجمال في النبات وتنوعه ووحدته ونموه وحركته هذا بالإضافة إلى أشكاله المتعددة وألوانه المبهجة الرائعة، إذن فالبهجة هي أثر لإدراك الجمال في الوجود لأن الجمال سمة مؤكدة في الكون، يقول محمد قطب: «إن هناك حاسة في باطن النفس تفطن للجمال وتحسه وتستجيب له، وهي تدركه بداهة بغير تفكير، على طريقة الروح في الإدراك لا على طريقة الذهن ذي الأبعاد والمقاييس»[5].

يقول محمد كمال جعفر: «إن القرآن يعلمنا في مجال التربية الجمالية أن من ينظر في ملكوت الله، ويتأمل جوانب الطبيعة يدرك أن هذا النسق من الخلق لم يكن لمجرد إشباع الحاجات الضرورية للإنسان من الوجهة المادية فقط، ولم يرتبط في قيمته الجمالية بمجرد تحقيق الغاية المعيشية المرتبطة

(5) قطب، محمد. **منهج الفن الإسلامي**، القاهرة: دار الشروق، 1403هـ-1983م، ص85.

بالجسد، بل إنه يبصرنا بما يمكن أن نفيد منه في تقديرنا ونقدنا للجمال»[6].

«ويمتد مجال الحسن والجمال في القرآن ليشمل الظواهر المادية والعقلية والروحية، وهو يبدأ دائماً بالمحسوس الملموس ثم يتدرج صعداً في مراقي العقل والروح والخصال والفضائل والصفات والأسماء الذي ترسو في النهاية إلى مصدر كل جمال وكمال وجلال»[7].

وذلك لتنمية الوجدان، والارتقاء بالذوق فالقرآن يجمع بين الموقف الذاتي والموقف الموضوعي وذلك لأن القرآن لا يترك منفذاً إدراكياً داخل عقل الإنسان ونفسه وجسمه وروحه إلا خاطبه وقام بتنميته وتدريبه على تذوق الجمال وإدراكه في الكون وفي السماء وفي الأرض وفي النبات وفي الحيوان وفي أنفسنا (أفلا تبصرون، أفلا تنظرون، أفلا تتدبرون، أفلا تعقلون. . . الخ).

ويؤكد ذلك محمد قطب حيث يذكر قول الله تعالى: ﴿ٱنظُرُوٓاْ إِلَىٰ ثَمَرِهِۦٓ إِذَآ أَثۡمَرَ وَيَنۡعِهِۦٓۚ﴾ [الأنعام: 99] فيقول: «إن الله تبارك وتعالى يقول: انظروا رغم أن النبات والثمر والخضر والحب والأعناب والزيتون تؤكل ولكن الله في موضع النظر قال انظروا بعيون مفتوحة وحس مستشرف للجمال»[8].

ثانياً: فلسفة الجمال الإسلامي

مقدمة

إن الأصول الفلسفية لمفاهيم الجمال في الحضارة الإسلامية تنبع من الجوهر الفكري الأساسي للإسلام، وتتحدد من خلال الفكر العام الذي ينظم الحقيقة ويبحث عنها، ويعتمد الطرق للوصول إليها سواء من خلال العلم أو الفلسفة أو الفن.

---

(6) جعفر، محمد كمال. «آفاق الانبثاق الإسلامي لفلسفة الجمال والفن»، **مجلة المسلم المعاصر**، العدد الخامس، 1396هـ-1976م، ص27.

(7) جعفر، محمد كمال. «أصول التربية الجمالية في الإسلام»، بحث منشور في كتاب **من ثمار الفكر**، جامعة قطر، الإصدار الثاني عشر، 1407هـ-1987م، ص83.

(8) قطب. **منهج الفن الإسلامي**، مرجع سابق، ص147.

وفي الحضارة الإسلامية الحقيقة الوحيدة الثابتة الخالدة الأزلية الأبدية هي الله، وكل ما عدا ذلك فهو متغير ونسبي ومحدود وفان ﴿كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ وَيَبْقَىٰ وَجْهُ رَبِّكَ ذُو الْجَلَالِ وَالْإِكْرَامِ﴾ [الرَّحمٰن: 26-27]. ومن هذا المنطلق الأساسي تنبع محددات فكرية مرتبطة بهذه الآية «كالتوحيد» الذي يعدُّ جوهر الحضارة الإسلامية عامة والركيزة الأساسية التي تنبع منها كل القيم في الإسلام وتصب فيها.

ويهتم البحث بتتبع الأصول الفلسفية والجمالية لمفاهيم «الجمال» ومعانيه كقيمة من القيم الكبرى الأكثر عمومية وشمولاً واتساعاً، والأكثر خصوصية وتركيزاً وتحديداً في الوقت نفسه، وتتبع تلك الأصول من خلال رؤى المفكرين والعلماء والفلاسفة والأئمة المسلمين، تلك الرؤى الجمالية الصرفة التي تحمل بين طياتها الجينات الأصلية لبناء فلسفة جمالية إسلامية معاصرة تسهم في الحاضر الإبداعي وتكون بمثابة نواة لعلم جمال إسلامي معاصر.

ومحاولة تتبع الظواهر الجمالية ومفاهيم الجمال عند العلماء والمفكرين المسلمين هي في الوقت نفسه محاولة لاستلهام ينابيع إبداعية لا تنضب تنتمي بأصولها إلى الماضي المزدهر للحضارة الإسلامية، وتنتمي بوجودها الحاضر إلى العالم الإسلامي المعاصر، فهذه الفلسفات والأفكار الجمالية ما تزال حية تنبض حتى الآن، وإن كانت قد أغفلت فترة من الزمن سواء بسبب الجهل بها، أو بسبب المد الثقافي الغربي الطاغي والمهيمن والذي أوجد مناخاً ثقافياً تغريبياً لا يسمح بدراسة التراث الدراسة الموضوعية الصادقة التي تسمح بالاستفادة منه واستلهامه ذلك المد الذي لا زال يشعرنا بالغربة عن تراثنا كفنانين معاصرين وعن رسالتنا كتربويين وعن ذاتنا كمتذوقين للفن.

ومن ناحية أخرى فإن الدور الجمالي الساطع الذي يمكن أن تلعبه هذه المفاهيم الفلسفية التاريخية للجمال ليس فقط في بناء نظرية جمالية إسلامية معاصرة، وفي بناء علم جمال إسلامي معاصر، بل أيضاً تكون بمثابة تفسير فلسفي جمالي للفن الإسلامي كتراث فني، فقد واكبت تلك المفاهيم ظهور الفن الإسلامي وتزامنت مع ميلاده ونموه وازدهاره فهي المعبرة عن الخلفية الفكرية للحضارة التي نشأ في كنفها، وهي أيضاً تمثل المصادر الفلسفية الأولى التي يمكن أن تساهم في تفسير قيمه الجمالية من خلال إبراز الأسس

الجمالية الكلية الشاملة التي عبر عنها المفكرون المسلمين في تفسيرهم لمفاهيم الجمال وكنهه وطبيعته وجوهره ومعانيه ومرادفاته، كرؤية جمالية صادقة.. معيار صدقها هو تعبيرها عن فكر الحضارة التي ظهرت مواكبة لها، وذلك عكس ما يحدث الآن من تفسير للفن الإسلامي في ضوء نظريات الجمال الغربية التي ترجع أصولها إلى آراء الفلاسفة اليونانيين والتي تمثل رؤى جمالية تختلف تماماً عن الرؤية الجمالية الإسلامية.

ومحاولة تتبع الأصول الفلسفية لمفاهيم الجمال الإسلامي في ضوء السياق الفلسفي الجمالي لروح العصر الذي نشأت فيه وفي ضوء الفكر التاريخي الفلسفي الجمالي للحضارة الإسلامية ككل وروح عصرها الذهبي كاستبصار معاصر ومتواصل مع التراث، فليس من الممكن أن ننفصل عن التراث أو ننظر إليه نظرة سطحية خارجية متطلعة إلى القشور، وذلك لأنه قطاع ثقافي ذاتي يكون حلقة حضارية متصلة وذاتية نابعة من تاريخنا الخاص كأمة حضارية ذات أصول ثقافية متفردة وذات أصالة وعمق تاريخي وفكري وفني.

يقول عفيف بهنسي في تحليله للفكر الجمالي عند التوحيدي : «لا يوجد كتاب صادر عن مفكر مسلم أو عربي، يفرد للجمال موضوعاً مستقلاً، أو يتحدث عن علم الجمال وفلسفة الفن، فيما عدا كتابات متفرقة عن الخط من حيث هو فن له أسسه وجمالياته وأساليبه، وعدا دراسات مستفيضة عن الشعر والموسيقى، ومن خلال ذلك قدم الكندي والفارابي وابن سينا رؤى جمالية فلسفية موزعة لابد من جهد لتجميعها واستقرائها»[9].

وأهمية دراسة هذه الرؤى الفلسفية الجمالية وتحليلها تكمن في عدم استقرائنا للفن الإسلامي كتراث مغلق من خلال الشكل الفني الخارجي فقط، وحتى لا نهمل المضمون والمحتوى الفكري الذي يمثل الإطار الثقافي الجمالي للفن الإسلامي، وأيضاً كمحاولة سعى إلى تجاوز المسافات التاريخية التي أغفلت، وذلك لاستقرائها والتنقيب فيها عن قيم الجمال الإسلامي،

(9) بهنسي، عفيف. **الفكر الجمالي عند التوحيدي**، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 1997، ص50.

وذلك لإنقاذ التراث الفني الإسلامي من هيمنة التحليلات والفلسفات الغربية وإنصافه من مصطلحات ومسميات ومفاهيم المستشرقين الأوائل الجائرة التي ظلت لسنوات طويلة متصلة به، وتتردد في كتاباتنا وأبحاثنا وكلياتنا على أنها بديهيات ومسلمات لا تقبل النقاش، هذه المسلمات التي أصبح من خلالها الفن الإسلامي العالمي ذو العمارة الإسلامية الباهرة فناً زخرفياً درجة ثالثة لا يرقى إلى الفنون الكبرى!!!

ويصبح الفنان المسلم رائد التجريد في تاريخ الفن القديم والمعاصر يصبح فناناً عاجزاً عن محاكاة الطبيعة وذلك ناتج عن نظرية المحاكاة عند أرسطو التي كانت منبع الكلاسيكية في الفن.

وتصبح الفنون الإسلامية المصنوعة للاستخدام اليومي هي فنون صغرى تطبيقية، وعند التساؤل من أين جاء تصنيف الفنون إلى صغرى وكبرى، والإجابة هي أنه تصنيف غربي كان يطلق على الفنون الغربية في العصور السابقة وبالتحديد عندما انفصل الفن عن الحرفة والصناعة.

ومن هنا فلكي يكون التحليل الجمالي لفن من الفنون صادقاً وموضوعياً فإنه لا يمكن مطلقاً استعارة أنماط فكرية أو فلسفية نابعة من أحد الفنون وتطبيقها على فن آخر مثلما حدث عند استخدام الفلسفات الغربية في تحليل الفنون الإسلامية وتفسيرها، ولكن لابد أن يخضع التحليل الجمالي للأصول الفكرية والجمالية المواكبة لهذا الفن في عصوره الأولى، كما ينبغي أن يخضع أيضاً إلى المحددات الثقافية للحضارة التي نبت بين جوانبها.

وذلك لأن كل حضارة تختلف في نظريتها الجمالية وتطبيقاتها في مجال الفن عن الحضارة الأخرى، فالحضارة المصرية القديمة التي كان محور نظرتها الجمالية فكرة البعث والخلود تختلف عن الحضارة اليونانية التي كانت محور نظرتها الجمالية المثالية الأفلاطونية، وكلٌ معبر عن الفكر الجمالي والثقافي النابع من حضارته وأصوله الفكرية والجمالية.

يقول عبد الغني الشال: «استمرت الفنون الإسلامية تهاجم لفترات طويلة بأنها فنون ينقصها الحس الفني، والتعبير عن الطبيعة بصدق، وأنها تتسم بعدم

إدراكها لمقاييس الظل والنور والمنظور وأصول التشريح، وغيرها من القواعد التي خضع لها الفكر الغربي وقد نسي هؤلاء المهاجمون أن للفنون الإسلامية طريقها المميز الفريد الخاص بها، ومعاييرها التي أبدعها الفنانون المسلمون لأنفسهم والتي تنبثق عن كيان المجتمع وعقيدته وروحانيته فتواجه الشكل الفني والمضمون معاً بمقاييسها الخاصة الفريدة»[10].

وفي الحقيقة فإن الفكر الفلسفي الجمالي للمفكرين المسلمين من الكثرة والغزارة والتنوع مما يسهم في تأصيل النظرية الجمالية الإسلامية والتأريخ لها من خلال الفكر الجمالي المواكب والمعاصر لها، ومما يؤصل أيضاً لنظرية جمالية معاصرة منابعها الأولى النظرية الجمالية الإسلامية عند المفكرين المسلمين الأوائل التي تتميز بالغزارة والكثرة والتنوع ولكنها لم تحظ للأسف بالبحث والدراسة الذي تستحقه خاصة في الوقت الحاضر والمعاصر رغم أن هذه الرؤى الفكرية كانت مشاعل ضوء في العصور الوسطى المظلمة في أوروبا قديماً وساهمت كثيراً في تطور الفكر الثقافي حينذاك.

«ومن الملاحظ أن الأفكار الجمالية للفلاسفة العرب المسلمين كانت مشهورة ومعروفة عند فلاسفة القرون الوسطى الأوروبية فقد قالوا: إنَّ الجمال كما يقول العرب موجود في الصفات التي تكون الشيء بحيث يصبح هذا الشيء الذي يجب أن يكون، ومن المعروف أن الحضارة العربية الإسلامية المتطورة أثرت تأثيراً كبيراً على عملية التكوين الروحي عند الشعوب الأوروبية، وقد تركت هذه الحضارة أثرها البعيد على النظريات الناشئة في علم الجمال الغربي»[11].

ومن الجدير بالذكر أن المفكرين المسلمين الذين تناولوا مفهوم الجمال وطبيعته وأنواعه وموضوعه، قد تركوا مادة جمالية ثرية جداً تتسم بالعمق

(10) الشال، عبد الغني. «فلسفة الفنون الإسلامية»، بحث منشور في **مجلة دراسات**، كلية التربية، جامعة الرياض، العدد الثاني، السنة الثانية، ذو القعدة 1398هـ - نوفمبر 1978م، ص181.

(11) نيكوف، م. أوفسيا؛ نوفا، ز. سمير. **موجز تاريخ النظريات الجمالية**، تعريب: باسم السقا، بيروت: دار الفارابي، 1979، ص50-65.

والأصالة والتنوع والوحدة معاً، ومن المدهش حقاً أن نلحظ نفس الوحدة الفكرية التي تجمع كل التنوع بين طياتها في آراء المفكرين والفلاسفة المسلمين، مثلما نجد الوحدة تجمع وتوحد كل التنوع في الفنون الإسلامية، وذلك على عكس فلسفة الجمال الغربي التي تعددت مناهجها وأفكارها واختلفت وتفرعت حتى أنه من الممكن أن تلغي بعضها بعضاً حيث نتجت عنها المفاهيم الجمالية الذاتية والموضوعية، وما نشأ عنها من نظريات جمالية متعددة ومختلفة لا يؤلف بينها رابط، بينما في آراء المفكرين المسلمين حول «الجمال» نجد وحدة جامعة تنبع أساساً من العقيدة الإسلامية، وتجمع كل الآراء الجمالية والتعريفات والمفاهيم وإن تنوعت.

يقول إسماعيل الفاروقي : «إن التجربة الروحية تأتي أساساً من الجوهر الإسلامي الذي يتحدد في التقرير بأن لا إله إلا الله وبالتالي فإن الوعي بالوحدة إنما هو المقصد المستهدف من وراء كل مسعى، فإن المسلمين يحيطون أنفسهم بكل ما من شأنه أن يذكرهم بالله، فإن كل شيء داخل هذه الأمة يأخذ وجهته نحو الله»[12].

وإذا كانت الفلسفة الجمالية الإسلامية المتمثلة في آراء المفكرين المسلمين لم تحظ بالاهتمام والانتشار الأكاديمي والعلمي في مجال الفنون فقد اكتشفت الباحثة أنها من الكثرة والثراء والعمق الفكري الإبداعي والموضوعي ما يجعل تأسيس علم جمال إسلامي معاصر هدفا لابد من تحقيقه، خاصة مع وجود روائع الإبداع الجمالي الإسلامي الفني والأدبي ولا يخفي مقدار البراعة التي وصل إليها المسلمون في مجالات الشعر والأدب والفن والعمارة، وإننا لنعجب عندما نجد مصطحات جمالية تعبر عن قيم فنية وكتابات نقدية تعود إلى القرن الرابع الهجري في كتابات «أبي حيان التوحيدي» الأديب الفيلسوف الذي جمع بين الفلسفة والأدب والفن والتصوف، والقارىء لكتاباته يلحظ مصطلحات كثيرة جداً تتردد الآن عند فلاسفة الجمال المعاصرين مما يؤكد أنه

(12) Ismail R. al-Faruqi and Lois Lamya al-Faruqi. "Islamic Culture and History." (Major World Religions), 69.

كان عبقرياً سابقاً عصره، على سبيل المثال عندما يذكر أن «تكامل الإلهام مع الرؤية العقلية يحقق تكامل العمل الفني والأدبي»، إذن «أبو حيان» هنا يؤكد أهمية التوازن بين الجانبين الذاتي والموضوعي في تكامل العمل الفني، كما يلاحظ القارىء له مصطلح «الذائقة الجمالية» في كتابه الهوامل والشوامل وهو ما يطابق مصطلح «التذوق الجمالي» المعاصر، كما تناول أيضاً في كتابه الإمتاع والمؤانسة مصطلحات «الذوق والإلهام والفكر»، والطبيعة والصناعة والفرق بينهما والعلاقة المتبادلة مما يؤكد عمق النظرة الجمالية لدى أحد علماء المسلمين.

وعلى الجانب الآخر نجد العالم الإمام «أبو حامد الغزالي» عندما صنف أنواع الجمال المحسوس والملموس والظاهر والباطن وعندما يذكر مصطلحات مثل «الجمال في المحسوسات» و«الجمال في الصفات» وعندما يذكر أيضاً «إن بعض الأمور الجميلة التي تتبع جمال الباطن لا يدرك جمالها إلا بنور البصيرة التي تعتبر وسيلة لإدراك الجمال تختلف عن البصر». فإن الغزالي هنا يميز نوعا جديدا من الإدراك الحسي ولكنه لا يتبع الحواس الخمس التي تدرك بها المحسوسات، ولكن يتبع حاسة سادسة قد يكون مصدرها «القلب أو العقل» على حد تعبيره فإنه هنا يشير إلى البصيرة التي حددها بنفس اللفظ في أكثر من موضع من مؤلفاته.

يقول عبد الغني الشال: «لقد كان العالم والفيلسوف المسلم (الغزالي) أسبق من (كارل يونج) عالم النفس الذي قال إنَّ المعرفة تتم عن طريق القلب، ويصدق ذلك أيضاً على (ابن عربي) عندما ذكر بدوره أن إدراك الوجود لابد له من صفاء القلوب لتدركه»[13].

وعندما يتكرر مصطلح (البصيرة) عند العالم الإمام «ابن قيم الجوزية» ومن قبله عند أستاذه العالم الإمام «ابن تيمية» فلا شك في سبق هؤلاء العلماء المسلمين لعلماء الجمال المعاصرين الذين قالوا بالبصيرة والحدس كأدوات لإدراك الجمال وإبداعه أمثال «برجسون» الفرنسي و«كروتشه» الإيطالي اللذين

(13) الشال. **فلسفة الفنون الإسلامية**، مرجع سابق، ص188.

أعطيا للحدس أبعادا أكثر رحابة واتساعاً، وربما كانت أصول وروافد هذا الإتجاه الحدسي أيضاً عند شوبنهور وهيدغر، وعندما تتكرر هذه اللفظة عند فيلسوف الجمال الألماني المعاصر جادامر في أوائل القرن العشرين عندئذ ندرك مدى سبق العلماء المسلمين وعمق الرؤية الجمالية لديهم.

فعلى سبيل المثال فقد جمع الغزالي في كتابه الضخم «إحياء علوم الدين» بين علوم الدنيا والدين فجمع بين العبادات والأخلاق والتصوف، وجمع بين كل القيم في الدنيا والآخرة على السواء فتناول الموت والحياة والأمل والأجل والتوبة والرجاء والحسنات والسيئات والصبر والشكر لله والغني والفقر والزهد والتعبد والتوكل على الله والرضا والصدق... ثم بجانب كل ذلك تناول مفاهيم الجمال وأنواعه وكنهه كل ذلك في مدارج عبقرية من الأشمل الأعم إلى الخاص المحدد، ومن الكلي إلى الجزئي ومن المضمون العام إلى المعنى المباشر الخاص جداً والمفصل تفصيلاً دقيقاً، في تدرج مبدع متميز وأسلوب قوي العبارات صريحها واضح الأفكار دقيقها في إبداع فريد وأصالة عميقة وفصاحة ودقة تنم عن عبقريته ونظرته الشاملة الكلية التي لا يتنافي مع شمولها وكليتها دقتها واهتمامها بأقل التفاصيل.

وعندما يذكر «الغزالي» كل ذلك في مفاهيم الجمال فإنه بذلك يؤسس لعلم جمال إسلامي من خلال فكر خالد ينتظر إحياؤه والتنقيب فيه ودراسته.

وعند عقد مقارنة سريعة بين الغزالي وابن عربي المتصوف الأندلسي الكبير يتبين أن ابن عربي الذي ألهمه الله بصيرة بأسرار الكلمات ومضامينها ومحتواها الرحب المتسع، كما كانت كتاباته دقيقة شفافة مرهفة تحلق دائماً في سمو وعمق في عوالم عليا سامية في نفس الوقت الذي ترتكز فيه على أقدام راسخة في أرض الواقع في وحدة عميقة جداً وأصيلة جداً، يلحظ ذلك جيداً في مجلداته الضخمة (الفتوحات المكية) وكتابه (ترجمان الأشواق) وكتابه (فصوص الحكم) و(رسائل ابن عربي).

تميزت كتابات ابن عربي بمزج دقيق بين الأسلوب القوي الرصين والبلاغة المبدعة ذات الأصالة والبصيرة اللاقطة التي ترجمها إلى ألفاظ بليغة بدقة وأمانة تسهم في ثقافة الروح والوجدان والقلب والعقل، كما استل أيضاً هذا

العالم الجليل في مؤلفاته وأشعاره لغة إبداعية رمزية خاصة ارتدت ثوب مواجده وشوقه وتوقه إلى ذي الجلال البر المتعالي تستولي بإبداعها على خلجات الجنان وتتميز بدلالات الإلهام وجلال الإبهار وأعذب البيان فيستشعر من يقرؤها متعة روحية سامية جداً وحكمة عقلية ودفئاً وجدانياً مفعماً بحرارة الإيمان يغشى القلب والعقل والروح، فعندما ينتهي الإنسان من قراءته ويغلق كتابه فكأنما كان سابحاً في عالم آخر غير هذا العالم القلق المتعب المنهك للروح والعقل معاً وكأنه ينزل من الفضاء الرحب إلى هوة الواقع السحيقة، ومع كل ذلك فقد تناول مفهوم الجمال والفرق بين الجمال والجلال والكمال وذلك قبل «كانط» الذي قال بالفرق بين الجمال والكمال بقرون عديدة. وفي الحقيقة إن كل عالم من علماء المسلمين الذين استعنت بآرائهم في هذا الفصل تتميز مؤلفاته بخصائص إبداعية متميزة داخل النسق الفلسفي المكون لهذه المؤلفات، ولكن لا يتسع المجال هنا لذكرها جميعاً.

فقد اقتصرت على مجموعة من العلماء المسلمين من عصور متنوعة بينها فروق زمنية وذلك لتتبيّن الوحدة العميقة التي جمعت الفكر الجمالي الإسلامي عبر العصور، ومدى عمق الرؤية الجمالية واتساعها لدى مفكري الإسلام وتميزها بالنظرة القيمية والمعيارية المتوحدة.

وذلك عكس العصر الحديث والمعاصر الذي اتسم بالتضارب والتصارع في الآراء الجمالية المتناقضة والموغلة في الغرابة والاختلاف تارة والخاضعة للمناهج المختلفة تارة أخرى (المنهج الدوجماطيقي أو الوضعي أو التجريبي)، والمتأرجحة بين الاتجاهات المتضاربة (الاتجاه الذاتي أو الموضوعي أو السيكولوجي أو الميتافيزيقي...) بينما توحد كل هذا الشتات وإن تنوع في آن معاً عند علماء الإسلام ومفكريه في تناولهم لمفاهيم الجمال، وهذا يرجع إلى توحد البنية الفكرية للحضارة الإسلامية ككل والتي اشتقت منها مفاهيم الجمال ومضامينه فجاءت متسقة متوافقة ومتنوعة أيضاً، مما أكسبها أبعاداً جمالية تفتقد الدراسة والتحقيق والاهتمام الأكاديمي اللائق للاستفادة المعاصرة بها.

مفاهيم الجمال عند «ابن سينا»

(شرف الملك ابو علي الحسين بن عبد الله الحسين بن علي البخاري
المعروف بالشيخ الرئيس 370–428هـ)

يقول «ابن سينا» في كتابه النجاة : «جمال كل شيء وبهاؤه هو أن يكون على ما يجب له»[14].

ويقترب تعريف «ابن سينا» للجمال من تعريف الغزالي رغم امتداد الفترة الزمنية بينهما فالغزالي يذكر : «إن كل شيء فجماله وحسنه في أن يحضر كماله اللائق به الممكن له، فإذا كانت جميع كمالاته الممكنة حاضرة فهو في غاية الجمال، وإن كان الحاضر بعضها، فله من الحسن والجمال بقدر ما حضر، فالفرس الحسن هو الذي جمع كل ما يلبق بالفرس من هيئة وشكل ولون وحسن عدو. . . والخط الحسن كل ما جمع ما يليق بالخط من تناسب الحروف وتوازيها، فحسن كل شيء في كماله الذي يليق به فلا يحسن الإنسان ما يحسن به الفرس . . .»[15].

وإيراد مفهوم «الغزالي» عن الجمال هنا هو لما يختزله من الوحدة الفكرية بين التعريفين، وأيضاً لأن مفهوم الغزالي يفسر بعضه بعضاً، كما يفسر أيضاً مفهوم «ابن سينا» الذي يذكر أن جمال كل شيء وبهاءه هو أن يكون على ما يجب له، وما يجب له عند «ابن سينا» هو إما الكمال الملائم وإما الخير الملائم، والكمال الملائم في اكتمال صفات وعناصر وخصائص ووظائف الشيء المتصف بالكمال وعدم نقصها، والخير الملائم هو الخير عند العقل.

فيقول ابن سينا: «إن اللذة ليست إلا إدراك الملائم من جهة ما هو ملائم»[16]. وفي رأي الباحثة أن اللذة المقصودة هي تذوق الجمال والاستمتاع به وما يحدثه في النفس من أثر وهذا الإدراك هو إدراك عقلي فهو يقول:

---

(14) ابن سينا. **النجاة**، مطبعة مصر، 1331هـ، ص245.
(15) الغزالي . **إحياء علوم الدين**، مرجع سابق، ص316.
(16) ابن سينا. **النجاة**، مرجع سابق، ص245.

«والذي هو عند العقل خير فتارة وباعتبار فالجميل، ومن العقليات نيل الشكر ووفور المدح والحمد والكرامة... وكل خير بالقياس إلى شيء ما فهو الكمال الذي يختص به ...»[17]

وعلى ذلك فالجميل عند «ابن سينا» هو الخير عند العقل والخير هو الكمال الذي يختص به الشيء موضوع الجمال. إذا الجمال هو في الكمال الذي يختص به موضوع الجمال.

ومن هنا يخلص «ابن سينا» إلى المعيار الكلي للجمال فيصل «ابن سينا» بعد تعريفه هذا إلى مرتبة أخرى عليا سامية من الكمال والجمال فيقول: «ولا يمكن أن يكون (جمال أو بهاء) فوق أن تكون الماهية عقلية محضة خيرية محضة، بريئة عن كل واحد من أنحاء النقص واحدة من كل جهة»[18].

وهو يريد أن يوجه أنظارنا إلى قيمة عليا من قيم الجمال المحض فينتقل بالفكرة من المحسوس إلى المعقول من خلال نوع من أنواع التأمل العقلي للوصول إلى الجمال المحض الخالص الكامل وهو نوع سام من أنواع الجمال، فما عساها تكون الماهية العقلية المحضة التي تتسم بالجمال المحض وبالخير المحض أي الخير الخالص، البرىء عن أنواع النقص ذو الجلال والكمال الخالص؟ هو الله الواحد... وكأن «ابن سينا» يفسر من خلال منهج عقلي خاص حديث الرسول ﷺ: «إن الله جميل يحب الجمال».

فيقول: «فالواجب الوجود الذي في غاية الجمال والكمال والبهاء يكون ذلك أمراً لا يقاس إليه شيء»[19] ﴿لَيْسَ كَمِثْلِهِۦ شَىْءٌ ۖ وَهُوَ ٱلسَّمِيعُ ٱلْبَصِيرُ﴾ [الشّورىٰ: 11].

وتصور «ابن سينا» للجمال المحض الجليل يذكر الباحثة بتصور «كانط» البحت مع الفارق الكبير بين عمق الرؤية العقلية للجمال السامية جداً

(17) ابن سينا. **الإشارات والتنبيهات، مع شرح نصر الدين الطوسي**، تحقيق: سليمان دنيا، القاهرة: دار المعارف، 1985.
(18) ابن سينا. **النجاة** ، مرجع سابق، ص245.
(19) المرجع السابق، ص245.

والإيمانية جداً عند «ابن سينا» وبين رؤية «كانط» التي لم تتجاوز «نماذج الجمال البحت على حد تعبيره المتمثلة في شكل الأرابسك في الفنون الإسلامية وفي الموسيقى البحتة وفي أشكال السحب»[20].

حتى عندما ذكر «كانط» مصطلح «الجمال السامي الجليل» فقد فسر ذلك بقوله: «الذي يفسر إعجابنا بالأعمال العظيمة مثل الأهرامات وحقيقة إيحائها بالبقاء إلى الأبد، والجبال التي توصف بالجلال»[21] فالأهرام والجبال العظيمة هي ذروة الأمثلة للتعبير عن الجلال عنده!!!

وسيأتي لاحقاً تفسير «ابن عربي» لمفهوم الجمال والجلال في أعم وأشمل صورة من صوره.

وعلى ذلك فإن أقصى درجات الجمال العقلي البحت في الفكر العربي الحديث هو أشكال الأرابسك (التجريد الإسلامي في الفن) والموسيقى وأشكال السحب وأقصى درجات الجلال.. الأهرام والسحب.

يريد «ابن سينا» أن يلفت أنظارنا إلى أن التذوق للجمال من خلال الإدراك العقلي يكون أكثر فعالية كما أن هذا التذوق يوجد استمتاعاً جمالياً أكثر عمقاً وأبعد أثراً من تذوق المحسوسات المدركة بالحواس والملموسة.

فيقول «ابن سينا» في إدراك التذوق: «إن اللذة التي تجب لنا بأن نتأمل ملائماً هي فوق التي تكون لنا بأن نمس ملائماً، ولا نسبة بينهما، ولكن قد يعرض أن تكون القوة الداركة لا تستلذ بما يجب أن تستلذ به لعوارض، كما أن المريض لا يستلذ الحلو ويكرهه لعارض، فكذلك يجب أن تعلم من حالنا، وما دمنا في البدن، فإنا لا نجد إذا حصل لقوتنا العقلية كمالها بالفعل من اللذة ما يجب للشيء في نفسه وذلك لعائق البدن، فلو انفردنا من البدن، لكنا بمطالعتنا ذاتنا وقد صارت عالماً عقلياً مطالعاً للموجودات الحقيقية

(20) محسن عطيه: **القيم الجمالية في الفنون التشكيلية**، القاهرة: دار الفكر العربي، 2000، ص 150-151.

(21) المرجع السابق.

والجمالات الحقيقية ومتصلة بها اتصال معقول بمعقول، نجد من اللذة والبهاء ما لا نهاية له»[22].

وهو هنا ينبهنا إلى التحرر من الحواس والسمو فوقها لإدراك الجمال الكلي الذي ليس له نهاية، وفي تذوقه لذة دائمة ووسيلتنا في ذلك الإدراك العقلي المتحرر من شوائب الجسد وعوائقه، وهذه هي حلقة الاتصال بين الجمال المحض السامي الجليل وبين إدراكه.

وقد قرن «ابن سينا» (الجميل بالحق) وجعل ذلك من أسباب التذوق العقلي للجمال على اعتبار أن اللذة العقلية من أهم اللذات وليست اللذة الحسية كما يظن البعض أنها الأهم.

يقول «ابن سينا» في كتابه «الإشارات والتنبيهات»: «قد يثب إلى الأوهام العامية أن اللذات القوية المستعلية هي الحسية، وأن ما عداها لذات ضعيفة، وكلها خيالات غير حقيقية، فقد يعرض مطعوم ومنكوح لطالب العفة والرئاسة مع صحة جسمه في صحبة حشمه فينفض اليد منهما مراعاة للحشمة، فتكون الحشمة آثر وألذ لا محالة من المنكوح والمطعوم، وإذا عرض للكرام من الناس الالتذاذ بالعلم يصيبون موضعه آثروه على الالتذاذ بمشتهي حيواني متنافس فيه»[23].

وقد جعل «ابن سينا» إدراك الجمال والحق هو الكمال والخير الملائم للعقل وهما أيضاً من أسباب اكتمال البهجة واللذة العقلية، تماماً مثلما أن الغلبة والقوة هي الخير والأفضل عند الغضب، ومثلما أن الطعام والملابس الملائمة هي الأفضل والأكمل عند الجوع ومتطلبات الجسد.

ويؤكد ذلك مقولة «ابن سينا»: «إن اللذة هي إدراك ونيل لوصول ما هو عند المدرك كمال وخير وقد يختلف الخير والشر بحسب القياس، فالشيء الذي هو عند الشهوة خير هو مثل المطعم الملائم والملبس الملائم، والذي

(22) ابن سينا. **النجاة**، مرجع سابق، ص246.
(23) ابن سينا. **الإشارات والتنبيهات**، مرجع سابق، ص65.

هو عند الغضب خير فهو الغلبة والذي هو عند العقل خير فتارة وباعتبار فالحق، وتارة وباعتبار فالجميل»[24].

إذن فالملاءمة للحالة هي مقياس الخير فقد جعل إدراك الجميل من اللذات العقلية الباطنة التي تمثل بالنسبة للعقل الاستمتاع العقلي والتذوق العقلي الذي يمثل الخير عند العقل.

ويضرب «ابن سينا» مثلاً على قوة اللذة الباطنة الناشئة عن جمال الباطن إذا ما قيست باللذة الحسية فيذكر : «إن اللذات الباطنة مستعلية على اللذات الحسية وليس ذلك في العاقل فقط بل أيضاً في العجم من الحيوانات فإن من كلاب الصيد ما يقتنص على الجوع ثم يمسكه على صاحبه وربما حمله إليه، والمرضعة من الحيوانات تؤثر ما ولدته على نفسها»[25].

يجعل «ابن سينا» (إدراك الجميل) من أسباب اللذة العقلية، ويعتبر الخير عند العقل والخير الملائم لأي شيء يتحقق في كمال هذا الشيء واكتماله وإدراكه، ويفسر «ابن سينا» هذه المسألة بقوله : «وكل خير بالقياس إلى شيء ما فهو الكمال الذي يختص به وينحوه باستعداده الأول، وكل لذة فإنها تتعلق بأمرين بكمال خيري، وبإدراك له من حيث هو كذلك»[26].

إذن الكمال وإدراكه هو المعيار، الكمال الملائم للموضوع، وإدراك هذا الموضوع في كماله، وينبه «ابن سينا» أن اللذة العقلية هي أكثر كمالاً من الكمالات التي للذة الحسية الضيقة المحبوسة في مضيق الحواس وعوائقها من مأكل ومشرب وغير ذلك، والانشغال باللذة الحسية وجعلها الغاية والهدف يصبح بمثابة نقص في الكمال الملائم للنفس والروح، فالنفس والروح تتوق إلى الإدراك العقلي للجمال، واتساع مداه عما ينحصر في الإدراك الحسي المتحدد في شواغل الحس، ومن شأن الإدراك لكمال الجمال العقلي، انفتاح الأرواح وترقيها في مدارج الحس العقلي التي هي أرحب وأكثر اتساعاً وتعتبر

(24) المرجع السابق. (النمط الثامن في البهجة والسعادة)، ص65.
(25) المرجع السابق، ص65.
(26) المرجع السابق، ص67.

هذه خطوة في طريق إدراك الكمال الأعلى المنزه، ومن شأن هذا الإدراك وجود اللذة العقلية السامية.

يقول «ابن سينا»: «تنبيه الآن إذا كنت في البدن وشواغله وعوائقه فلم تشتق إلى كمالك المناسب، ولم تتألم بحصول ضده، فاعلم أن ذلك منك لا منه»[27].

ويؤكد «ابن سينا» في موضع آخر: «إن عدد تفاصيل العقلي لا يكاد يتناهى، والحسي محصور في قلة وإن كثرت فبالأشد والأضعف، ومعلوم أن نسبة اللذة إلى اللذة نسبة المدرك إلى المدرك، والإدراك إلى الإدراك، فنسبة اللذة العقلية إلى الشهوانية نسبة جلية الحق الأول وما يتلوه إلى مثل كيفية الحلاوة ونسبة الإدراكين».

مفاهيم الجمال عند الفارابي

(أبي نصر محمد بن محمد بن أوزلغ بن طرخان الفارابي
المعروف بالمعلم الثاني 260–339هـ)

يقول الفارابي: «الجمال والبهاء والزينة في كل موجود هو أن يوجد وجوده الأفضل ويبلغ استكماله الأخير»[28]. وهو في هذا التعريف يقترب كثيراً من تعريف الغزالي وابن سينا إلى حد المطابقة.

و«إذا كان الأول وجوده أفضل الوجود فجماله إذن فائت لجمال كل ذي جمال، وكذلك زينته وبهاؤه وجماله له بجوهره وذاته، وذلك في نفسه وبما يعقله من ذاته»[29].

يتصور الفارابي أن الكمال من أسباب الجمال وأهم عناصره فيذكر أن الموجودات متى اكتملت لها خواصها وعناصرها وبلغت غاية الاكتمال كانت في غاية الجمال والبهاء والزينة، وبما أن الموجودات لا يتم لها الكمال دائماً

(27) المرجع السابق، ص67.
(28) الفارابي. **السياسة المدنية**، تحقيق: فوزي النجار، بيروت: المطبعة الكاثوليكية، ص46.
(29) المرجع السابق.

وإن تم فلفترة من الزمان ثم إلى زوال إذن فإن الأول هو الدائم الكامل الأزلي الأبدي وعلى ذلك فإن جماله فوق كل جمال، وزينته وبهاؤه وجماله له بجوهره وذاته، ويتوافق هذا المعنى مع معنى حديث الرسول ﷺ: «الله جميل يحب الجمال».

ويؤكد الفارابي: «إن زينته وبهاءه وجماله له في جوهره وذاته، وجمالنا وزينتنا وبهاؤنا هي لنا بعرضنا لا بذاتنا وللأشياء الخارجة عنا، لا في جوهرنا، والجمال والكمال فيه ليسا سوى ذات واحدة»[30].

أي أن الله الواحد ذا الجلال والجمال والإكرام هو الواحد المطلق بذاته وصفاته وأسمائه وهو مصدر الجمال في الكون والموجودات، فهو الجمال الكلي الواحد الذي ليس كمثله شيء، أما الجمال والزينة والبهاء للموجودات فهي تتحقق عن طريق العَرَضْ، كالأشياء المكملة الخارجية الفرعية، والصفات المزينة للموجود والمكملة له، وعلى ذلك فالعرض زائل ومحدود لأنه مضاف للشيء وليس هو في ذاته، كما أن العرض غير دائم دواما مطلقا ولكن دوامه محدود، وهذا هو الفرق بين الجمال المطلق والجمال العرضي. الجمال المطلق الواحد بذاته الكلي، والجمال العرضي المتعدد بعناصره وأعراضه الجزئي.

ويذكر الفارابي : «إن الإنسان يستفيد الجمال عند الناس والكرامة والجلال والتعظيم في اقتناء الأشياء المعدنية والحجرية، ولا الجمال الجسماني، ولا الجمال النفساني سوى الوضع والاعتبار فقط، وإن لها ألواناً يعجبون بها فقط ويستحسنون منظرها فقط، وأنها قليلة الوجود»[31].

وربما كان يقصد الفارابي من اقتناء الأشياء المعدنية والحجرية الذهب والأحجار الكريمة، وأنها مكملات للجمال والكرامة والتعظيم والإجلال عند الناس لمن اقتناها وذلك لألوانها الحسنة وشكلها الجميل الذي يعجب الناس وكذلك لندرتها وعدم توفرها في متناولهم جميعاً.

---

(30) الفارابي. **آراء أهل المدينة الفاضلة**، ص35.

(31) الفارابي. **كتاب الحروف**، تحقيق: محسن مهدي، بيروت: دار المشرق، ص97-98.

وربما جاء الفارابي بهذا المثل بالذات (الأشياء المعدنية والحجرية) للدلالة على الجمال الجزئي العرضي الذي يعتبر شيئاً جميلاً مكملاً وليس شيئاً جوهرياً في النفس، وتستدل الباحثة على ذلك من خلال مقولته السابقة (لا الجمال الجسماني، ولا الجمال النفساني) وربما كان يقصد ذلك لأن الجمال الجسماني أو النفساني قد يكون صفة جوهرية في الإنسان وإن كانت أيضاً عرضية لأنها إلى زوال بعد فترة من الزمن حيث يفنى الجسم والنفس.

ومن ناحية أخرى ففي ذكر الفارابي للفظتي (الجمال الجسماني والجمال النفسانى) إشارة إلى نوعين من الجمال (جمال الشكل وجمال المضمون) وإن لم يكن قد استفاض في شرح الفرق بينهما مثلما فعل الشيخ الغزالي.

ومن ناحية أخرى فقد حدد الفارابي مستويات لإدراك الجمال بدأها من الموجود الإنساني الذي يتحقق له «الجمال والبهاء والزينة عندما يتحقق وجوده الأفضل ويحصل له كماله الأخير»[32] «إلا أن كمال وجوده ومصيره بالفعل وبهاءه وزينته وجماله، إنما يستفيده بأن يعقل ليس الأشياء التي فوقه في الرتبة فقط، بل وبأن يعقل الأشياء التي هي دونه في الرتبة»[33].

ثم حدد الفارابي مستوى آخر في إدراك الجمال بالنسبة للأجسام السماوية والجواهر الروحانية التي يطلق عليها مسمى «الثواني والعقل الفعال» فيذكر: «إن الثواني والعقل الفعال ليس واحداً منها يكتفي بأن يحصل له بهاء الوجود وزينته، ولا الغبطة والالتذاذ بالجمال بأن يقتصر على أن يعقل ذاته وحدها... إلا أن هذه ليس في طباعها أن يكون لها بهاء الوجود وجماله وزينته بأن تعقل ما هو دونها في الوجود، وما يوجد عن كل واحد منها أو ما يتبع كل واحد من الموجودات»[34].

ويوضح «الفارابي» الفرق بين هذه الموجودات والموجود الإنساني والذي

(32) الفارابي. **آراء أهل المدينة الفاضلة**، ص35.
(33) الفارابي. **السياسة المدنية**، مرجع سابق، ص40-42.
(34) المرجع السابق.

يحدده في: «إنها لا تحتاج إلى استكمال وجودها إذ هي كاملة منذ أول أمرها بينما يحتاج الإنسان إلى ذلك»[35].

وذلك لأن كمال وجوده ومصيره بالفعل وبهاءه وزينته وجماله، إنما يستفيده بأن يعقل ليس الأشياء التي فوقه في الرتبة فقط، بل وبأن يعقل الأشياء التي هي دونه في الرتبة أيضاً»[36].

ثم يصل الفارابي إلى أعلى مستوى من مستويات إدراك الجمال، ويلفت النظر إلى أنه ليس هناك نسبة بين إدراك الجمال في الموجود الإنساني النسبي المحدود المفتقر إلى الأغيار وبين الجمال الكلي اللامتناهي الجوهري «وإذا كان الأول وجوده أفضل الوجود فجماله فائت لجمال كل ذي جمال، وكذلك زينته وبهاؤه وجماله له بجوهره وذاته»[37].

وبذلك يصعد بنا الفارابي إلى مناخ جمالي من نوع آخر لا تدركه الأبصار أو العقول، ولكن ربما أدركته البصائر والقلوب والأرواح عندما تتحرر من أغلال المادة لتتشح بغلالة الروح الشفافة.

وينتقل الفارابي بمفاهيم الجمال من القياس الجمالي الأكثر اتساعاً وكلية وشمولاً إلى القياس الجمالي الأكثر تحديداً وخصوصية والمرتبط بالواقع العملي ارتباطاً وثيقاً، فنجده في موضع آخر من كتابه «التنبيه على سبيل السعادة» قد تناول جوانب أخرى وأوجه عديدة للجمال ومفاهيمه.

فقد قرن الفارابي «اللذيذ بالنافع بالجميل» وجعل الثلاثة أهداف الصنائع جميعها والغاية من فعلها، وجعلها أيضاً تمثل الأهداف الإنسانية عامَّة، أما بالنسبة لمفهوم النفعية أو المنفعة عند الفارابي واقترانها باللذة والجمال، فإن مفهومها عنده يختلف عن مفهوم النفعية المعاصر الذي يعتبر نتاجاً للفلسفة البراجماتية المادية والذي نشأت من خلاله مدرسة الباوهاوس في الفن

(35) الفارابي. **آراء أهل المدينة الفاضلة**، مرجع سابق، ص46، 54.
(36) الفارابي. **السياسة المدنية**، مرجع سابق، ص42-46.
(37) المرجع السابق، ص46.

ومبدؤها الأساسي: أن الفن لابد أن تكون له وظيفة نفعية، إلا أن مبدأ النفعية عند الفارابي يجعل وجود النافع إما في اللذة وإما في الجميل.

ويؤكد الفارابي: «إن 'معنى النافع' هو الذي يميز 'السير' أيها أجود وتتميز به أعمال الخير والأفعال الصالحة وبه يستفيد القوي على فعلها، والصناعات التي يتصرف بها في المدن مقصودها النافع الذي يميز السير وبها يستفاد القوة على فعل ما يتخير فإن مقصودها أيضاً من الجميل، من قبل أن تحصيلها العلم واليقين بالحق، ومعرفة الحق واليقين هي لا محالة جميلة»[38].

ويعود الفارابي ليجمل ويحدد مفاهيمه عن الجميل والنافع ليجعل هاتين الخاصيتين أهدافاً للصنائع كلها، وذلك لأن أهداف الصنائع عنده تتحدد إما في الجميل وإما في النافع.

ويقسم الفارابي الصنائع إلى قسمين فيقول: «الصنائع صنفان: صنف تحصل لنا به معرفة ما يعلم فقط، وصنف يحصل لنا به علم ما يمكن أن يعمل والقدرة على عمله، والصنائع التي تكسبنا علم ما يعمل والقوة على عمله صنفان: صنف يتصرف به الإنسان في المدن، مثل الطب والتجارة والفلاحة... وسائر الصنائع التي تشبه هذه، وصنف يتصرف به الإنسان في السير أيها أجود وتتميز به أعمال البر والأفعال الصالحة وبه يستفيد القوة على فعلها»[39].

وبهذا يتسع مفهوم الصنائع عند الفارابي ليشمل كل أعمال الإنسان حتى الأعمال الصالحة الخيرة التي تعود عليه بالمنفعة المعنوية في الدنيا والآخرة بالإضافة إلى الأعمال التي تعود عليه بالمنفعة المادية ويشتغل بها في حياته، ويعود الفارابي ليؤكد أن أهداف أعمال الإنسان جميعها تتحدد في «الجميل أو النافع».

---

(38) الفارابي. **الأعمال الفلسفية**، تحقيق وتقديم: جعفر آل ياسين، بيروت: دار المناهل، 1405هـ-1985م، ص253.

(39) الفارابي. **الأعمال الفلسفية**، المرجع السابق، ص254-255.

وبهذا قسم الأعمال والصنائع إلى قسمين:

1 - صنائع هدفها الجميل بكل ما يتسع له المعنى من جمال الشكل وجمال المضمون.

2 - صنائع هدفها النافع بكل ما تشمله كلمة المنفعة من مادية ومعنوية.

يقول الفارابي : «إن مقصود الصنائع كلها إما جميل وإما نافع، إذن الصنائع صنفان: صنف مقصوده تحصيل الجميل، وصنف مقصوده تحصيل النافع. والصناعة التي مقصودها تحصيل الجميل فقط هي التي تسمى الفلسفة، وتسمى الحكمة على الإطلاق والصناعات التي يقصد بها النافع فليس منها شيء يسمى الحكمة على الإطلاق. ولكن ربما يسمى بعضها بهذا الاسم على طريق التشبه بالفلسفة»(40).

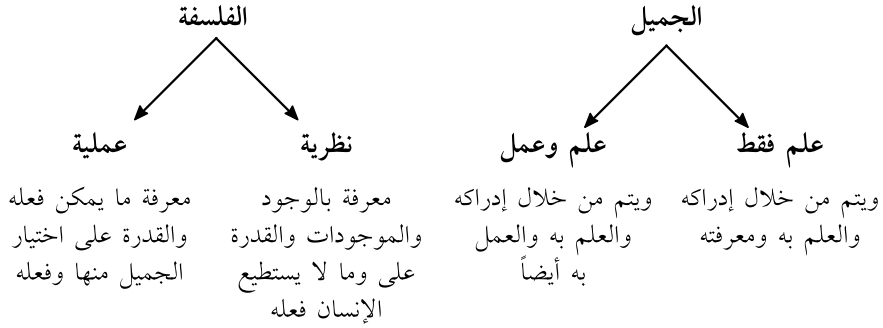
وربما يقصد الفارابي بمقولة : «ربما يسمى بعضها بهذا الاسم عن طريق التشبه بالفلسفة». النافع في السير والأعمال الصالحة التي تمس سيرة الإنسان وسط مجتمعه، أنه يندرج تحت مسمى النافع الذي ليس منه شيء يسمى الحكمة على الإطلاق.

وبناء على التقسيم السابق للصنائع قسم «الفارابي» الجميل إلى قسمين، كما صنف العلوم والمعارف إلى قسمين، يقول: «ولما كان الجميل صنفين: صنف هو علم فقط، وصنف هو علم وعمل، صارت صناعة الفلسفة صنفين: صنف به تحصل معرفة الموجودات التي ليس للإنسان فعلها وهذه تسمى النظرية، والثانى به تحصل معرفة الأشياء التي شأنها أن تفعل والقوة على فعل (الجميل) منها، وهذه تسمى الفلسفة العملية»(41).

وقد قامت الباحثة بتصميم نموذج توضيحي يوضح تصنيف الفارابي للجميل وللفلسفة النظرية ومكوناتها، والفلسفة العملية ومكوناتها.

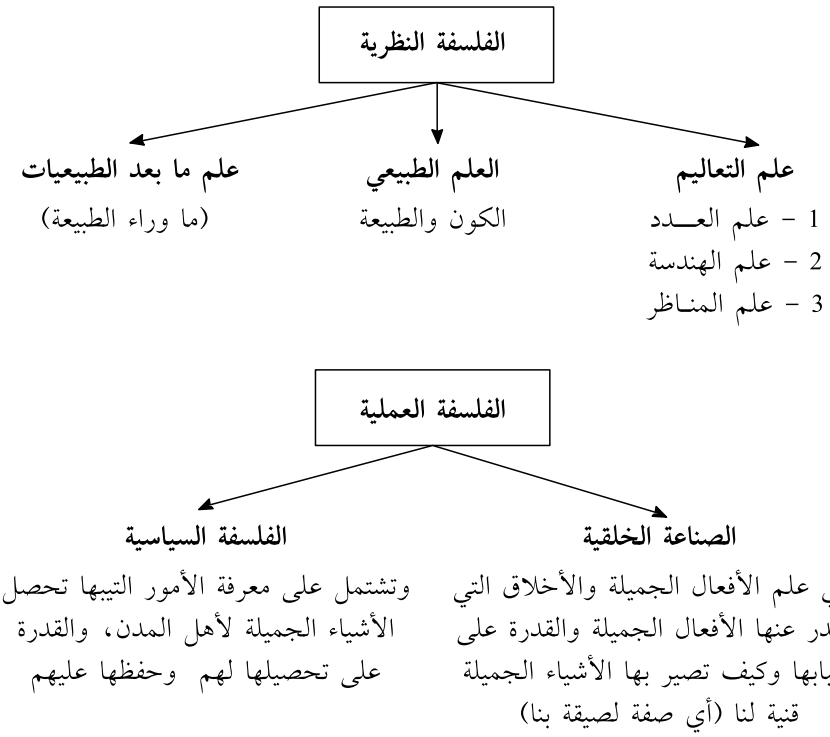
(40) المرجع السابق، ص254.

(41) المرجع السابق، ص254.



الفلسفة النظرية :

وتنقسم إلى ثلاثة عناصر يشتمل كل منها على أحد عناصر الموجودات التي شأنها أن تعلم فقط.



وفي الحقيقة يجعل الفارابي «الجمال والأشياء الجميلة» هي مصدر السعادة، خاصة وأنه قد أطلق على أحد كتبه اسم «تحصيل السعادة»، والتنبيه على سبيل السعادة، ويذكر ذلك في صورة قضية منطقية الحد الأول فيها السعادة، والحد الثاني الجمال أو الأشياء الجميلة التي نتصف بها وتصبح ملازمة لنا من خلال الفلسفة والحكمة والتدبر والتفكر فيها وبالتالي فإن نتيجة قضيته المنطقية تؤكد أن الفلسفة هي مصدر السعادة. فيقول الفارابى: «ولما كانت السعادات إنما ننالها متى كانت الأشياء الجميلة قنية لنا (أي ملازمة لنا كالسعادة)، وكانت الأشياء الجميلة إنما تصير قنية بصناعة الفلسفة، فلازم ضرورة أن تكون الفلسفة هي التي بها ننال السعادة، وهي التي تحصل لنا بجودة التمييز بين الحق فنعتقده، وبين الباطل فنجتنبه وبين الباطـل الشبيه بالحـق فلا نغلط فيه»[42].

مفاهيم الجمال عند الغزالي

(الإمام أبي حامد محمد بن محمد الغزالي
المتوفى 505هـ)

قسّم الإمام الغزالي (الجمال) إلى قطاعين متسعين هما (جمال الظاهر وجمال الباطن)، والجمال الظاهر هو الجمال المحسوس الملموس التي يتم إدراكه بالحواس، وتتحدد خصائصه في جميع الأشكال والصور والأشياء المرئية بالعين، والظاهرة للعين، أما جمال الباطن فهو أكثر اتساعا وعمقا فهذا النوع من الجمال يتم إدراكه من خلال «البصيرة» التي يتميز أصحابها بالفكر العميق والإحساس السليم، والقلب المدرك الذي يدرك أبعاداً عميقة ويستوعبها، ولا يقف عند ظواهر الأمور.

يقول الغزالي : «إن الجمال ينقسم إلى جمال الصورة الظاهرة المدركة بعين الرأس، وجمال الصورة الباطنة المدركة بعين القلب ونور البصيرة»[43].

(42) المرجع السابق، ص257.

(43) الغزالي، أبو حامد. **إحياء علوم الدين**، ج4، القاهرة: دار إحياء الكتب العربية، بدون تاريخ ص316، 321.

وبهذا التصنيف للجمال الظاهر والباطن، والإدراك عن طريق البصيرة يكون الغزالي قد سبق كانط وشوبنهور وكروتشه وبرجسون وكل من قال بإدراك الجمال عن طرق البصيرة والحدس وكما قال كانط: «إن الحدس يعتبر ملكة مستقلة للأحاسيس» فما أقرب تعريف كانط من تعريف الغزالي للبصيرة بأنها وسيلة إدراك أقوي من البصر الظاهر وأشد إدراكا من العين وجمال المعاني المدركة من خلالها أعظم وأجل من جمال الصور الظاهرة للبصر. وهذا يؤكد سبق الغزالي لكانط بقرون عديدة.

ويؤكد الغزالي أن من يتوقف عند جمال الظاهر فإن رؤيته قاصرة غافلة عن مواطن جمالية أخرى بعيدة الأثر ويسبه بأنه «محبوس في مضيق الخيالات والمحسوسات»[44] يظن أن الجمال هو الجمال المرئي فقط أي جمال الشكل فقط.

فيذكر الغزالي : «في بيان معنى الحسن والجمال اعلم أن المحبوس في مضيق الخيالات والمحسوسات ربما يظن أنه لا معنى للحسن والجمال إلا بتناسب الخلقة والشكل وحسن اللون، وكون البياض مشرباً بالحمرة، وامتداد القامة إلى غير ذلك مما يوصف من جمال شخص الإنسان فإن الحسن الأغلب على الخلق حسن الإبصار وأكثر التفاتهم إلى صور الأشخاص فيظن أن ما ليس مبصراً ولا متخيلاً ولا متشكلاً ولا ملوناً. فلا يتصور حسنه وإذا لم يتصور حسنه، لم يكن في إدراكه لذة فلم يكن محبوباً فهذا خطأ ظاهر فإن الحسن ليس مقصوراً على مدركات البصر ولا على تناسب الخلقة وامتزاج البياض بالحمرة»[45].

ويتسع محور دائرة الجمال عند الشيخ الغزالي إلى أبعد مدى لنجده يستدل بأدلة ملموسة لتأكيد فكرته في عدم اقتصار الجمال على مدركات البصر فقط فيذكر: «إنا نقول هذا خط حسن، وهذا صوت حسن، وهذا فرس حسن، بل نقول هذا ثوب حسن وهذا إناء حسن، فأي معنى لحسن الصوت والخط وسائر الأشياء إن لم يكن الحسن إلا في الصورة».

(44) المرجع السابق، ص316، 321.
(45) المرجع السابق، ص316.

والغزالي يهدف من وراء تساؤله إلى أن يتتبع كنهه الجمال والمعنى الكلي له الذي يجمع بين الأشياء الجميلة أو تشترك فيه أنواع الجمال.

ويعود فيجيب على التساؤل الذي طرحه فيقول: «إن كل شيء فجماله وحسنه في أن يحضر كماله اللائق به الممكن له، فإذا كانت جميع كمالاته حاضرة فهو في غاية الجمال وإن كان الحاضر بعضها، فله من الحسن والجمال بقدر ما حضر فالفرس الحسن هو الذي جمع كل ما يليق بالفرس من هيئة وشكل ولون وحسن عدو وتيسر كرّ وفرّ عليه، والخط الحسن كل ما جمع ما يليق بالخط من تناسب الحروف وتوازيها واستقامة ترتيبها وحسن انتظامها. ولكل شيء كمال يليق به، وقد يليق بغيره ضده، فحسن كل شيء في كماله الذي يليق به، فلا يحسن الإنسان بما يحسن به الفرس، ولا يحسن الخط بما يحسن به الصوت، ولا تحسن الأواني بما تحسن به الثياب»[46].
وعند الغزالي لكل مجال من المجالات جمال خاص به يتمثل في اكتمال خصائصه وتنظيمها في إطار التناسب مع وظيفتها والشيخ الغزالي يهدف إلى التوصل إلى معنى الجمال الذي تتصف به المحسوسات والمرئيات، فيقول إن معنى (الجمال هو الكمال) ولكن أي كمال؟ هو الكمال الملائم والمناسب واللائق للعنصر أو الموضوع محور الجمال أو الذي يتصف بالجمال، وعندما يؤكد الغزالي أن معنى الحسن والجمال ليس هو التناسب في الشكل أو اللون أو المظهر الخارجي فقط فهنا تتبين لنا رؤيته الجمالية العميقة التي يحاول من خلالها التوصل إلى كنه الجمال وجوهره والمبدأ الأساسي الذي يصبغ المحسوسات بصبغة الجمال، فمعنى الجمال عنده ليس هو التناسب في الشكل أو اللون كالاستطالة أو البياض فقط لأن هذه سمات وخصائص وعناصر مكملة لشكل الشيء موضوع الجمال ومصاحبة له، وليست هي الجمال بعينه ولكنها قيم جمالية موازية للجمال تعبر عنه، وعناصر جمالية متي تحققت تحقق الجمال.

أما معنى الجمال الحقيقي فهو في اكتمال خواص وسمات الشيء موضوع

(46) المرجع السابق، ص316.

الجمال، وعدم نقصها سواء في الشكل المدرك بالبصر واكتمال الهيئات والصور والعناصر المدركة بالفعل كالخط الحسن مثلا الذي يجمع كل ما يليق بالخط من شكل متناسب ومتوازٍ ومستقيم والترتيب المنتظم في أشكال الحروف، كما يجمع بين كل هذا وبين المضمون الذي تعبر عنه هذه الحروف.

ويمكن القول أيضاً إنَّ معنى الجمال عنده هو التوافق بين الشكل المرئي وكيفية أداء وظيفته التي خلق لها أو صنع من أجل أدائها، كالفرس الذي يجمع بين الهيئة والشكل واللون وحسن أداء الوظيفة، كحسن العدو وتيسير الكر والفر.

والجمال الذي يجمع بين اكتمال الشكل واكتمال المضمون مع الوظيفة يختلف باختلاف الأشياء الجميلة، فجمال الفرس يختلف عن جمال الإنسان الذي يتنوع ويختلف عن جمال الثياب التي تختلف عن الأصوات الجميلة. . إذن فالجمال معنى عام شامل، ولكن يختلف باختلاف صوره في المحسوسات والمسموعات والمرئيات.

فالجمال يتوحد في المعنى العام ويتنوع في أشكال عناصره ومظاهره يقول الشيخ الغزالي: «ولكل شيء كمال يليق به، وقد يليق بغيره ضده فحسن كل شيء في كماله الذي يليق به، فلا يحسن الإنسان بما يحسن به الفرس، ولا يحسن الخط بما يحسن به الصوت، ولا تحسن الأواني بما تحسن به الثياب وكذلك سائر الأشياء»[47].

وكل الأشياء الجميلة المدركة بالحواس لا يختلف على إدراكها وإدراك حسنها، ولا يختلف على الاستمتاع بتذوقها ولكن الاختلاف يحدث في «الجمال» غير المحسوس.

ويذكر الغزالي: «إن هذه الأشياء وإن لم تدرك جميعها بحس البصر مثل الأصوات والطعوم فإنها لا تنفك عن إدراك الحواس لها فهي محسوسات،

(47) المرجع السابق، ص316.

وليس ينكر الحسن والجمال للمحسوسات ولا ينكر حصول اللذة بإدراك حسنها، وإنما ينكر ذلك في غير المدرك بالحواس»[48].

ويصنف الشيخ الغزالي أنواع الجمال الذي لا يدرك بالحواس فيذكر الخلق الحسن والعلم والسيرة والأخلاق الجميلة التي يقصد بها: «العلم والعقل والعفة والشجاعة والتقوى والكرم والمروءة وسائر خلال الخير التي تدرك (بنور البصيرة الباطنة)»[49]. وفي هذا ربط للجمال بالأخلاق، وفي هذا سبق أيضاً لعلماء الجمال المعاصرين الذين ربطوا علم الجمال بعلم الأخلاق.

ويقوم الإمام الغزالي بإثبات قضيته القائلة بأن الجمال غير المدرك بالحواس محبوب أيضاً فيؤكد أن حب الجمال فطرة بداخل كل نفس سوية متزنة فإن هذه المظاهر الجمالية الأخلاقية محبوبة ومدركة في حد ذاتها وفيمن اتصف بها كالأنبياء والصحابة والأئمة، حتى وإن لم نَرَ صورهم أو نعرفهم بشخوصهم، وإنما تنامت إلينا أخبارهم عبر الزمان. فحب هؤلاء الناس ليس بسبب أشكالهم الجميلة فقط لأن هناك من لم ير جمال الرسول ﷺ، لكنه على استعداد للتضحية في سبيله بأغلي وأثمن ما يملك من المال والولد. فهذا النوع من الجمال محبوب رغم أنه غير مدرك بالحواس، إذن هناك جمال محبوب وغير مدرك بالحواس. فهي قضية منطقية مؤكدة.

ويؤكد الشيخ الغزالي في ص317 أن هذا النوع من الجمال هو الجمال الخالد الباقي لأنه لا يتغير عبر السنين فجمال الشكل زائل بزوال أعضائه بالفناء أو بالتغير الزمني ولكن جمال المضمون دائم إلى حد ما.

فيقول: «وليت شعري من يحب (الشافعي) مثلا، فلم يحبه ولم يشاهد صورته قط، ولو شاهده ربما لم يستحسن صورته فاستحسانه الذي حمله على إفراط الحب هو لصورته الباطنة لا لصورته الظاهرة، فإن صورته الظاهرة قد انقلبت تراباً مع التراب، وإنما يحبه لصفاته الباطنة من الدين والتقوي وغزارة العلم والإحاطة بمدارك الدين، وانتهاضه لإفادة علم الشرع ولنشره هذه

(48) المرجع السابق، ص316.
(49) المرجع السابق، ص317.

الخيرات في العالم، وهذه أمور جميلة لا يدرك جمالها إلا بنور البصيرة أما الحواس فقاصرة عنها، وكذلك من أحب أبا بكر الصديق رضي الله عنه أو علياً رضي الله عنه، ليس يحب عظمه ولحمه وجلده وشكله وإنما يحب أخلاقه وسيرته الحسنة وهي الصفات المحمودة التي هي مصادر السيرة الجميلة، فكان الحب باقياً ببقاء تلك الصفات مع زوال جميع الصور»[50].

وبهذا يكون الغزالي قد تناول قضية من أهم قضايا علم الجمال وهي قضية (الشكل والمضمون) سابقا بذلك فلاسفة الجمال الحديث والمعاصر.

ويرجع الإمام الغزالي الجمال الباطن المدرك بالبصيرة إلى خاصيتين ترتكز عليهما كل الصفات الجميلة هما (العلم والقدرة)، (العلم) بالحق والحقيقة وحقائق الأمور الجميلة المستحسنة. و(القدرة) على اتباعها والسير في ركابها والاتصاف بها وبالتالي حبها. والعلم والقدرة صفات لا تدرك بالحواس ولكن تدرك آثارهما المترتبة عليهما من الأخلاق الجميلة.

يقول الإمام الغزالي عن أسباب الصفات الجميلة: «إنها ترجع إلى (العلم والقدرة) إذا علم الإنسان حقائق الأمور الجميلة وقدر على حمل نفسه عليها بقهر شهواته فكل خلال الخير يتشعب على هذين الوصفين، وهما غير مدركين بالحس ومحلهما من جملة البدن جزء لا يتجزأ فهو المحبوب بالحقيقة وليس للجزء الذي لا يتجزأ صورة وشكل ولون يظهر للبصر حيث يكون محبوباً لأجله، إذن الجمال موجود في السير ولو صدرت السيرة الجميلة من غير علم وبصيرة لم يوجب ذلك حباً، فالمحبوب مصدر السير الجميلة وهي الأخلاق الحميدة والفضائل الشريفة وترجع جملتها إلى كمال العلم والقدرة وهو محبوب بالطبع، وغير مدرك بالحواس»[51].

ويتم إدراك هذه الأفعال الجميلة والأخلاق الجميلة من خلال الحدس والبصيرة الناتجة عن كمال (العلم) بأبعاد هذه الأشياء الجميلة وكمال (القدرة)

(50) المرجع السابق، ص317.
(51) المرجع السابق، ص317.

على الاتصاف بها، مما يوجد الإحساس بالغبطة تجاهها وبالتالي يزكي الإحساس بحب هذه الأفعال الجميلة وحب من اتصف بها.

«لأن كل جمال وحسن فهو محبوب، والصورة ظاهرة وباطنة والحسن والجمال يشملهما، وتدرك الصور الظاهرة بالبصر الظاهر والصور الباطنة بالبصيرة الباطنة فمن حرم البصيرة الباطنة لا يدركها ولا يلتذ بها ولا يحبها ولا يميل إليها، ومن كانت الباطنة أغلب عليه من الحواس الظاهرة كان حبه للمعاني الباطنة أكثر من حبه للمعاني الظاهرة فشتان بين من يحب نقشاً مصوراً على الحائط لجمال صورته الظاهرة وبين من يحب نبياً من الأنبياء لجمال صورته الباطنة»[52].

وهو هنا يعرض لمستويين من مستويات الجمال بينهما بون متسع جداً وذلك لتتضح أبعاد كل منهما، كما يوجه النظر إلى الفرق الكبير بين قطاعين من أنواع الجمال، كما يوجه النظر أيضاً إلى الفرق بين تذوق الجمال في الظاهر البصري المحدود في الفن (نقشاً مصوراً على الحائط لجمال صورته الظاهرة) وبين تذوق الجمال الباطن غير المحدود (من يحب نبياً من الأنبياء لجمال صورته الباطنة تلك الثنائية بين الجمال الظاهر والجمال الباطن).

الجمال المبهج للعين والجمال المبهج للروح والنفس.

الجمال البهي المنسجم المتآلف المتوافق. والجمال الجليل السامي المثالي الباقي الحقيقي المجسد للمعاني الخالدة.

وكأن الشيخ الغزالي هنا يوضح الفرق بين معنى الجمال في الفن (نقشاً مصوراً على الحائط لجمال صورته الظاهرة). وبين الجمال في معناه الشامل المتسع الذي يشمل جمال الشكل والمضمون ويمكن اعتبار الغزالي على هذا الأساس أنه أول من قال بالشكل والمضمون في موضوع الجمال وأول من قسم الجمال إلى نوعين ظاهر وباطن وهو بهذا قد سبق علماء الجمال المعاصرين لقرون طويلة.

(52) المرجع السابق، ص317.

وهذا وجه من أوجه كثيرة للسبق من قبل علمائنا المسلمين في مجالات متعددة في الحضارة الإسلامية.

إدراك جوهر الجمال عند الغزالي

جاء ذكر الجمال عند الغزالي في الجزء الرابع من كتابه القيِّم «إحياء علوم الدين» في (باب كتاب المحبة والشوق والأنس والرضا). حيث ذكر أن المحبة لله تعالى ولرسوله ﷺ هي الغاية القصوى من المقامات والذروة العليا من الدرجات، وجاء في بيان أسباب المحبة: «أن يحب الشيء لذاته لا لحظ ينال منه وراء ذاته، بل تكون ذاته عين حظه وهذا هو الحب الحقيقي البالغ الذي يوثق بدوامه، وذلك كحب الجمال والحسن، فإن كل جمال محبوب عند مدرك الجمال وذلك لعين الجمال وذلك لأن إدراك الجمال فيه عين اللذة (أي تذوق هذا الجمال والاستمتاع به واللذة محبوبة لذاتها لا لغيرها، ولا تظن أن حب الصور الجميلة لا يتصور إلا لأجل قضاء شهوة، لأن ذلك لذة أخرى قد تحب الصور الجميلة لأجلها أما (جوهر الجمال) وإدراك نفس الجمال أيضاً لذة فيجوز أن يكون محبوباً لذاته، وكيف ينكر ذلك والخضرة والماء الجاري محبوبان لا ليشرب الماء وتؤكل الخضرة أو ينال منهما حظ سوي نفس الرؤية؟ وقد كان رسول الله ﷺ تعجبه الخضرة والماء الجاري، والطباع السليمة قاضية باستلذاذ النظر إلى الأنوار والأزهار والأطيار المليحة الألوان، الحسنة النقش، المتناسبة الشكل، حتى أن الإنسان لتنفرج عنه الغموم والهموم بالنظر إليها لا لطلب حظ وراء النظر»[53].

والغزالي يلفت النظر إلى حب الجمال وتذوقه وإدراكه لا لنفع مادي ولكن حب وتذوق جوهر الجمال لذاته فيقول: «فهذه الأسباب ملذة وكل لذيذ محبوب، وكل حسن وجمال فلا يخلو إدراكه عن لذة ولا أحد ينكر كون الجمال محبوباً بالطبع، فإن ثبت أن الله جميل كان لا محالة محبوباً عند من انكشف له جماله وجلاله كما قال رسول الله ﷺ: «إن الله جميل يحب الجمال».

(53) المرجع السابق، ص316.

الإدراك الحسي للجمال عند الغزالي

ولقد قسم الغزالي المدركات الحسية وجعل لكل حاسة نوع من المدركات الحسية تختص به وتتذوقه فكان بذلك من أوائل الذين صنفوا مجالات للإدراك الحسي وارتباطه بالتذوق ومن خلال الإدراك الحسي قسم أنواع الجمال المحسوس إلى خمس أنواع:

1 - الجمال المرئي في المدركات المنظورة، ويستتبعه تذوق للذة بصرية من خلال العين والنظر.

2 - الجمال المسموع في المدركات المسموعة ويستتبعه تذوق للذة سمعية من خلال السمع.

3 - الجمال في الروائح الزكية الجميلة ويستتبعه تذوق للذة من خلال الأنف.

4 - الجمال في الأطعمة المتذوقة ويستتبعه لذة من خلال التذوق للأطعمة.

5 - الجمال الملموس في الملمس الجميل الناعم. . . اللمس.

والفقرة التالية تؤكد ما سبق فقد ذكر الغزالي: «إن الحب لما كان تابعاً للإدراك والمعرفة انقسم لا محالة بحسب انقسام المدركات والحواس، فلكل حاسة إدراك لنوع من المدركات، ولكل واحدة منها لذة في بعض المدركات وللطبع بسبب تلك اللذة ميل إليها، فكانت محبوبات عند الطبع السليم، فلذة العين في الإبصار وإدراك المبصرات الجميلة، والصور الجميلة الحسنة المستلزمة، ولذة الأذن في النغمات الطيبة والموزونة، ولذة الشم في الروائح الطيبة، ولذة الذوق في الطعوم، ولذة اللمس في اللين والنعومة»[54].

البصيرة وسيلة إدراك أكثر اتساعاً من الحواس

ويوضح الغزالي أن الحواس الخمس تشترك فيها البهائم مع الإنسان ويذكر أن هناك مدركاً حسياً سادساً وهو البصيرة الباطنة ويؤكد أن البصيرة أقوى من

(54) المرجع السابق، ص314.

البصر الظاهر في الإدراك لأنها تدرك أموراً تعلو فوق الحواس وتتصل بالقلب الذي يعتبر أشد إدراكا للجمال من العين، والعقل، والعقل الذي يدرك جمال المعاني أكثر اتساعاً وأشمل وأعم من إدراك جمال الصور المرئية الملموسة.

ومن هنا نجد أن الغزالي أضاف إلى أدوات إدراك الجمال عند الإنسان العقل أو القلب أو البصيرة، والعقل والقلب عنده مترادفان بمعنى واحد حيث يذكر: «إن هناك حسا سادسا مظنته القلب لا يدركه إلا من كان له قلب، ويذكر أن الحس السادس هذا يعبر عنه إما بالعقل أو بالنور أو بالقلب أو بما شئت من العبارات، فالبصيرة الباطنة أقوي من البصر الظاهر، والقلب أشد إدراكاً من العين، وجمال المعاني المدركة بالعقل أعظم من جمال الصور الظاهرة للإبصار، فتكون لا محالة لذة القلب بما يدركه من الأمور الشريفة الإلهية التي تجل عن أن تدركها الحواس أتم وأبلغ، فيكون ميل الطبع السليم والعقل الصحيح إليه أقوي»[55].

وهو هنا يلفت النظر إلى جمال الباطن أو جمال المضمون أو المحتوي ويؤكد أن جمال المضمون أكثر اتساعاً وعمقاً من جمال الظاهر المباشر كما يتضمن معاني أرقي وأسمي من أن تدرك بالحواس فقط، وهو يفسر كنه البصيرة ومعنى الإدراك عن طريق القلب.

فيقول في موضع آخر: «إذا كانت لذة السمع والبصر والشم في الاستماع والإبصار والشم، فكذلك في القلب غريزة تسمي النور الإلهي لقوله تعالى: ﴿أَفَمَن شَرَحَ ٱللَّهُ صَدۡرَهُۥ لِلۡإِسۡلَٰمِ فَهُوَ عَلَىٰ نُورٖ مِّن رَّبِّهِۦۚ فَوَيۡلٞ لِّلۡقَٰسِيَةِ قُلُوبُهُم مِّن ذِكۡرِ ٱللَّهِۚ﴾ [الزُّمَر: 22]، وقد تسمي العقل وقد تسمي البصيرة الباطنة وقد تسمي نور الإيمان واليقين، ولا معنى للاشتغال بالأسامي فإن الاصطلاحات مختلفة، والضعيف يظن أن الاختلاف واقع في المعاني لأن الضعيف يطلب المعاني من الألفاظ»[56].

(55) المرجع السابق، ص314.
(56) المرجع السابق، ص314.

يقصد بذلك المظهر المحدود للمعنى وليس الجوهر المتسع الشامل.

«فالقلب مفارق لسائر أجزاء البدن بصفة بها يدرك المعاني التي ليست متخيلة ولا محسوسة كإدراكه خلق العالم أو افتقار العالم إلى خالق قديم مدبر حكيم موصوف بصفات إلهية ولنسم تلك الغريزة عقلاً بشرط أن لا يفهم من لفظ العقل ما يدرك به طرق المجادلة والمناظرة، فقد اشتهر اسم الفعل بهذا، ولهذا ذمه بعض الصوفية، ولكنه الصفة التي فارق الإنسان بها البهائم، وبها يدرك معرفة الله تعالي، أعز الصفات فلا ينبغي أن تذم، وهذه الغريزة خلقت ليعلم بها حقائق الأمور كلها، فمقتضي طبعها المعرفة والعلم وهي لذتها كما أن مقتضي سائر الغرائز هو لذاتها ولا يخفي أن في العلم والمعرفة لذة»[57].

والشيخ هنا يود أن يضيف إلى أدوات الإدراك أداة يؤكد أنها مهمّة جداً، لأنّها أداة للمعرفة والعلم خاصة إذا كانت «معرفة الله»، وأداة الإدراك هذه هي (العقل) الذي تعرف الحقيقة من خلاله وذلك لأن غريزة العقل ولذته في المعرفة والعلم مثلما كانت كل غريزة تختص بإدراك حسي خاص بها.

يقول الغزالي: «إن حب الجمال والحسن هو الحب الحقيقي البالغ الذي يوثق بدوامه لأن كل جمال محبوب عند مدرك الجمال، وذلك لعين الجمال، لأن إدراك الجمال فيه عين اللذة، واللذة محبوبة لذاتها لا لغيرها، ولا تظنن أن حب الصور الجميلة لا يتصور إلا لأجل قضاء شهوة، فإن قضاء الشهوة لذة أخرى قد تحب الصور الجميلة لأجلها، وإدراك نفس الجمال أيضاً لذيذ فيجوز أن يكون محبوباً لذاته، وكيف ينكر ذلك والخضرة والماء الجاري محبوب لا ليشرب الماء وتؤكل الخضرة أو ينال منها حظ سوى نفس الرؤية، وقد كان رسول الله ﷺ تعجبه الخضرة والماء الجاري، والطباع السليمة قاضية باستلذاذ النظر إلى الأنوار والأزهار والأطيار المليحة الألوان الحسنة النقش المتناسبة الشكل، حتى أن الإنسان لتنفرج عنه الهموم والغموم بالنظر إليها لا لطلب حظ وراء النظر»[58].

(57) المرجع السابق، ص314.
(58) المرجع السابق، ص316.

يقصد الشيخ الإمام الغزالي أنّ حب الجمال والحسن وتذوقهما والاستمتاع بهما الحب الثابت الدائم الحقيقي الموثوق بدوامه وذلك لأن إدراك «الجمال» في حد ذاته كقيمة عليا منزه عن الغرض منه يوجد تذوق، وهذا التذوق يوجد متعة من خلال إدراكه وقد لا يتصور البعض حب «الجمال» في ذاته منزه عن الغرض والمنفعة، ويضرب مثلاً لذلك أن الخضرة والماء الجاري محبوب لذاته يوجد متعة نفسية داخلية لدي الإنسان حتى وإن لم يكن سيشرب الماء أو يأكل الخضرة بل من خلال النظر والتذوق فقط، ويستدل ويؤكد أن الفطرة التي فطر الله الناس عليها تقضي بحب الجمال والاستمتاع البصري بالنظر إلى الأنوار والأزهار والأطيار المليحة الألوان، الحسنة النقش، المتناسبة الشكل، وأن التذوق البصري يوجد حالة وجدانية لدي الإنسان فتنفرج عنه الهموم والغموم. ويتوازن ويتعادل نفسياً وروحياً. دون أن يكون من وراء ذلك نفع مادي حسي وحب الأشياء الجميلة في ذاتها يوجد لدي النفس والروح ارتياحاً داخلياً وحباً للاستمتاع بها وتذوقها، ويستدل على ذلك -أن الرسول ﷺ كان يعجبه الخضرة والماء الجاري والرسول الكريم رمز للكمال الإنساني في الحضارة الإسلامية الذي قال له الله تعالى: ﴿وَمَآ أَرۡسَلۡنَٰكَ إِلَّا رَحۡمَةٗ لِّلۡعَٰلَمِينَ﴾ [الأنبيَاء: 107]. فرسالته العالمية التي جاء بها هي رحمة عالمية بكل ما تحمله هذه اللفظة العميقة المعاني (الرحمة) من استقرار نفسي وهدوء واتزان وود وعطف وجمال كلي فلا عجب أن يستشهد الغزالي بكلماته.

ويؤكد الشيخ الغزالي «أن لا أحد ينكر كون الجمال محبوبا بالطبع»[59] (أي بالفطرة) أي يشترك الجميع في حب الجمال وإذا جعلنا الحد الأول مكان الحد الثاني فنجد أن في (الجمال) خصائص يشترك الجميع في إدراكها.

تُوجِد تذوقاً واستمتاعاً لدي المتذوق فيقول: «وكل حسن وجمال فلا يخلو إدراكه عن لذة»[60] أي أن التذوق يوجد لذة واللذة توجد الحب، أو بمعنى آخر فإن الجمال يوجد إحساس بالغبطة يترك تأثيراً عميقاً يوجد الحب.

(59) المرجع السابق، ص316.
(60) المرجع السابق، ص316.

وكأن الغزالي هنا يفسر لنا الإدراك الجمالي النفسي في مستوياته الثلاثة، الإدراك -الوجدان- النزوع، فالإدراك البصري للجمال عنده يوجد اللذة واللذة توجد الحب، ثم يصل بنا الغزالي إلى درجة أخرى من درجات الجمال أشمل وأعم وأكثر اتساعاً ليتدرج من المحسوس إلى المعقول. فيصل بنا إلى حب الجمال كقيمة عليا فيعود لما قاله أولاً من أنه الحب الحقيقي البالغ الذي يوثق بدوامه.

فيذكر: «فإن ثبت أن الله جميل كان لا محالة محبوباً عند من انكشف له جماله وجلاله كما قال رسول الله ﷺ: «إن الله جميل يحب الجمال»[61] وإدراك جمال الله هو أعلى مراتب الإدراك والكشف الجمالي.

ويذكر الغزالي في ص 321: «إنه كلما كان المعلوم أشرف وأتم جمالاً وعظمة كان العلم أشرف وأجمل، وكذا المقدور كلما كان أعظم رتبة وأجل منزلة كانت القدرة عليه أجل رتبة وأشرف قدراً، وأجَّل المعلومات هو الله تعالي، فلا جرم أحسن العلوم وأشرفها معرفة الله تعالي، وكذلك ما يقاربه ويختص به فشرفه على قدر تعلقه به»[62].

والغزالي هنا يرسي قواعد منهج جمالي للوصول من الجمال المباشر المخاطب للحواس إلى المعنى الأشمل الكلي المخاطب للروح والقلب في مراتب تصل حتى الكلي الجمال الواحد.

مفاهيم الجمال عند أبي حيان التوحيدى

يبحث أبو حيان التوحيدي في كتابه الهوامل والشوامل ويرتقى في الوصول إلى مصدر الجمال والحسن، وبمعنى أدق عن الأصل الخالق للجمال في الكون، ومنشأه الله الواحد فيذكر: «من الحسن في غاية لا يجوز أن يكون فيها، وفي درجتها شيء من المستحسنات، لأنها هي سبب حسن كل حسن، وهي التي تفيض بالحسن على غيرها، إذ كانت معدنه ومبدأه، وإنما نالت

(61) المرجع السابق، ص316.
(62) المرجع السابق، ص316-321.

الأشياء كلها الحسن والجمال والبهاء منها وبها»[63].

ومن معنى العبارة السابقة للتوحيدي يتضح أن الأصل الأول للجمال والحسن والبهاء هو الله، كما يتضح ثلاثة مستويات أو تصنيفات للجمال عند التوحيدي هي (الحسن - الجمال - البهاء) رغم أنه لم يتوسع في تصنيف كل مفهوم أو مصطلح، ولكنه ذكره ومعنى ذكره لثلاثة مستويات من الجمال تؤكد إحساسه بالاختلاف بين كل منها، أو أن كلّاً منها يتضمن مفهوما مختلفا إلى حد ما عن الآخر، وبالتالي مستوى مختلفاً من مستويات المعنى الخاص بكل منهما.

ويفسر عفيف البهنسي العبارة السابقة للتوحيدي في كتابه «الفكر الجمالي عند التوحيدي» فيقول : «يرى التوحيدي أن الجمال الإلهي مصدر الجمال الكلي، وهو الجمال المطلق الذي تنعكس منه جمالات الكائنات والأشياء»[64].

وفي «المقابسات» ينزل أبو حيان درجة إلى الكون في محاولة لتلمس مصدر جماله أيضاً فيقول : «والعالم السفلي مع تبدله في كل حال واستحالته في كل طرف ولمح، مستقبل للعالم العلوي، شوقاً إلى كماله، وعشقاً لجماله، وطلباً للتشبه به، وتحققاً بكل ما أمكن من شكله»[65].

ولكن الله ليس كمثله شيء، ولا يمكن تصوره مادياً أو التشبه به، والتوحيدي نفسه يؤكد ذلك في «الإمتاع والمؤانسة» حيث يذكر : «فلما جل عن هذه الصفات، بالتحقيق في الاختيار، ووصف بها بالاستعارة على الاضطرار، لأنه لابد لنا من أن نذكره ونصفه وندعوه ونعبده ونقصده ونرجوه ونخافه ونعرفه»[66].

ويقول التوحيدي أيضاً في «رسالة الحياة 79» من الرسائل : «ليس بإمكاننا

---

(63) التوحيدى، أبو حيان. **الهوامل والشوامل**، تحقيق: أحمد أمين وأحمد صقر، القاهرة، 1951م، ص43، 137.

(64) عفيف بهنسي : **الفكر الجمالي عند التوحيدي**، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 1997، ص50.

(65) التوحيدي، أبو حيان. **المقابسات**، تحقيق: حسن السندوبي، القاهرة: 1929، ص58.

(66) التوحيدي، أبو حيان. **الإمتاع والمؤانسة**، ج3، تحقيق : أحمد الزين وأحمد أمين، 1942م، ص134.

تصور الوجود الإلهي، لأننا بطبعنا ميالون إلى ربط الحياة بالحس والحركة والمادة والهيولي، إننا زمانيون، مكانيون، خياليون، وهميون، ظنيون، منقسمون مما كان وما يكون، حريون بالجهل، جديرون بالنقص، وإنما ندرك بعض ما ندرك إذا صفت طينتنا وزال عنا تَقَسمنا وفارقنا وهْمَنَا، وزال حِسَنا، وعلا زماننا إلى دهرنا، وعطف علينا العقل بشعاعه، وأودعنا ما هو من جواهره ودرره»[67].

ويخاطب التوحيدي الإنسان بقوله: «إذا سما بك العز إلى علياء التوحيد فتقدس قبل ذلك عن كل ما له رسم في الكون، وأثر في الحس، وبيان في العيان».

وترى الباحثة أن هذا قمة التجريد والتنزيه الكلي.

ويفسر عفيف البهنسي عبارة التوحيدي (شوقاً إلى كماله وعشقاً لجماله، وطلباً للتشبه به، وتحققاً بكل ما أمكن من شكله) بأن التوحيدي يربط بين الجمال المادي والجمال المثالي ضمن نطاق نظرية الأخلاق وهو إذ يفسر التذوق الجمالي على أساس الطبيعة والذات، فهو في مردود الجمال يعتمد المرجعية العقلية النفعية، فيربط بين الجمال والخير، أو بين القبح والشر، ولكنه مع ذلك كان ينادي بأولوية الجمال المطلق ثم لا يتردد في تأكيد دور المنفعة واللذة في التمتع بالجمال، وعندما يتحدث عن العشق فإنه يربطه بالجمال، ولهذا فإنه يجعل الجمال الإلهي في أعلى مستويات العشق الإلهي، ويرى الجمال الطبيعي من خلال الذات أو النفس كما يرى جمال الآخرين من خلال الأخلاق، ويرى الجمال الفني من خلال التناسب، ويرى جمال الأديب من خلال النحو وليس من خلال المنطق»[68].

ويتدرج التوحيدي من الجمال المطلق ثم الجمال الكوني إلى الجمال الفني الملموس والمدرك بالحواس، ليؤكد عناصره مثل (الجمال) و(التناسب). وهذا يجعلنا نعود للغزالي وابن سينا ونلاحظ مدى الوحدة بين مفاهيم الجمال

(67) بهنسي. **الفكر الجمالي عند التوحيدي**، مرجع سابق، ص50.
(68) المرجع السابق، ص137.

عند كل منهما حيث جعلا الكمال والتناسب من أهم مقومات الجمال ويتفق التوحيدي معهما.

يقول التوحيدي : «الجمال هو كمال في الأعضاء، وتناسب بين الأجزاء مقبول عند النفس»[69].

أي هو كمال في الأعضاء المكونة للعنصر الجميل، وتناسب بين أجزائه أي التناسب بين الأجزاء المكونة للجميل إذن الجمال تناسب بين الجزء والكل.

يقول عفيف بهنسي : «إن التناسب عند التوحيدي يقوم على الحدس حيث يؤكد التوحيدي على التناسق والتناسب الداخلي في العمل الفني، فهو لا يرى الجمال مجرد تناسب موضوعي، بين الأعضاء والأجزاء، بل إن دور النفس في تقرير هذا التناسب هو الأساس»[70].

ولقد اهتم أبو حيان (بالتناسب) كأحد قيم الجمال على نطاق واسع وفسره من خلال الفن خاصة الشعر والأدب، فتطرق إلى التناسب بين الشكل المتمثل في العبارات والمعنى الممثل للمضمون، كما اهتم أيضاً بالتناسب في الفن والخط العربي والتناسب بين أجزائه ونسبه فيقول : «إن العبارة تتركب من وزن هو النظم في الشعر، وبين وزن هو سياق الحديث، وكل هذا يعود إلى نسبة صحيحة أو فاسدة، وصورة حسنة أو قبيحة، وتأليف مقبول أو مجموع، وذوق حلو أو مر»[71].

وعلى ذلك يسبق أبو حيان فلاسفة الجمال الذين تحدثوا في الشكل والمضمون بقرون عديدة منذ القرن الرابع الهجري السابع الميلادي.

والجمال عند التوحيدي نوعان : «جمال مثالي موضوعي: يصل إليه العقل المجرد المستنير بالعلة الأولى، لا بالحواس القاصرة المضللة، ولهذا فهو جمال مطلق ثابت غير متغير ولا نسبي.

---

(69) التوحيدي. **الهوامل والشوامل**، مرجع سابق، ص25.
(70) بهنسي. **الفكر الجمالى عند التوحيدي**، مرجع سابق، ص50.
(71) التوحيدي. **الإمتاع والمؤانسة**، ج2، مرجع سابق، ص138.

جمال مادي: يوصل إليه بالحواس، ولهذا فهو نسبي شرطي متغير خاضع للمتغير الاجتماعي، وتابع للعادات والتقاليد المحلية، والطبائع البشرية ولتفريق الجمال عن القبح في هذه النسبية، فإن التوحيدي يربط الجميل بما هو نافع وخير بدون أن يغفل عن الغاية الروحية الكبرى للجمال، فالخير الأمثل والجمال الأكمل هو إحداث الجمال المثالي للوصول إلى المطلق... الله كلي الجمال»[72].

وقد تناول التوحيدي مفهوم التذوق الجمالي وذكر: «إنه نوع من أنواع الانجذاب والاندماج والاتحاد بين المتذوق وبين المؤثر الفني، ذلك أن النفس تنزع عن الصور الطبيعية مادتها فتستخلص جماليتها مجردة، وتتحد بها فتصير إياها مثلما تفعل في المعقولات، فالذوق وإن كان طبيعياً فإنه مخدوم الفكر والفكر مفتاح الصنائع البشرية، كما أن الإلهام مستخدم للفكر، والإلهام مفتاح الأمور الإلهية»[73].

أي أن النفس من خلال عملية التذوق الجمالي تميل وتنجذب نحو المؤثر الفني فتستنبط منه الجمال المجرد، فتحدث عملية انجذاب وتفاعل وارتياح نحو الجميل، وذلك تماماً عندما تنفعل النفس بإدراك المعقولات أي البراهين والأدلة العقلية المنطقية. والتذوق عند التوحيدي يتبع الفكر أي الذهن أو العقل، والعقل عنده مفتاح الصنائع البشرية أي هو الأساس الأول في أعمال الإنسان، والإلهام أيضاً مستخدم الفكر، والإلهام مفتاح الأمور الإلهية.

ويتساءل أبو حيان عن سبب الإدراك الجمالي عند الإنسان، واستجابته للجمال في الفنون والصور والصناعات فيكتب إلى مسكويه في صورة تساؤلات: ما سبب استحسان الصورة الحسنة؟ وما هذا الولوع الظاهر..؟ أهذه من آثار الطبيعة، أم هي عوارض النفس، أم هي من دواعي العقل، أم من سهام الروح، أم هي خالية من العلل جارية على الهزر (بمعنى أن ليس لها

---

(72) قلعة جي، عبد الفتاح رواس. **مدخل إلى علم الجمال الإسلامي**، دمشق: دار قتيبة، ط1، 1411هـ-1991م، ص18.

(73) التوحيدي. **الإمتاع والمؤانسة**، مرجع سابق، ص134.

أسباب وقائمة على العبث)، ويجيب مسكويه على تساؤلات التوحيدي مفسراً طبيعة التذوق والإدراك الجمالي بأنه : «تأثر النفس بالصورة الحسنة إلى درجة الاندماج والتوحد بين المتذوق والعمل الفني»[74].

أي أن الصورة الحسنة تؤثر في النفس إلى حد أن تتطابق وتتوحد مع النفس، وتنعكس صورة العمل الفني على النفس المتذوقة فيحدث الاندماج وترى الباحثة أن هذا الاندماج والتوحد بين النفس والجميل سواء عملاً فنياً أم جمالاً طبيعياً فإنه أثر من آثار الروح، فالروح هي التي تنفعل بالجمال فينعكس ذلك على مشاعر الإنسان فيشعر بالسعادة والارتياح وحب الشيء الجميل.

مفاهيم الجمال عند ابن عربي

يبدأ الشيخ العالم ابن عربي الصوفي الأندلسي واضع أكبر نظرية في التصوف وأعماقه يبدأ عند حديثه عن الجمال من أعلى قمة في مدارج الجمال في رؤية كلية شاملة متسعة تكشف عن أوجه الجمال المتعددة، ومدارجه ومستوياته ليصل إلى لب الجمال وما يحيطه من ثمار وقشور تعتبر أوجه وآثار لهذا الجمال الأصل، ومن خلال ذلك يوجد الصلة الكامنة بين مستوياته وصوره المتعددة الظاهرة والباطنة، المسطحة والعميقة التي تمثل الرؤية والمعنى، الشكل والمضمون المتصل بالجمال.

وأراه قد بدأ من الإشراقي النظري المحسوس متدرجاً حتى الكوني الشكلي الملموس فجاءت رؤيته ممتزجة بأبعاد كونية، وإنسانية، وروحية معاً.

يقول الشيخ العالم ابن عربي في الباب الثاني والأربعين ومائتين من الفتوحات في الجمال:

جميل ولا يهوى جلي ولا يرى ... وتشهده الألباب من حيث لا تدري

ولا تدرك الأبصار منه سوى الذي ... تنزهه عنه عقول ذوي الأمر

فإن قلت محجوب فلست بكاذب ... وإن قلت مشهود فذاك الذي أدري

(74) التوحيدي. **الهوامل والشوامل**، المسألة رقم 54، ص140.

أعلم أن الجمال الإلهي الذي تسمى الله به جميلاً ووصف نفسه سبحانه بلسان رسوله أنه يحب الجمال في جميع الأشياء وما ثم إلاجمال. فإن الله ما خلق العالم إلا على صورته وهو جميل فالعالم كله جميل وهو سبحانه يحب الجمال ومن أحب الجمال أحب الجميل، والمحب لا يعذب محبوبه إلا على إيصال الراحة، أو على التأديب لأمر وقع منه على طريق الجهالة، كما يؤدب الرجل ولده مع حبه فيه، ومع هذا يضربه وينتهره لأمور تقع منه مع استصحاب الحب له في نفسه فمآلنا إن شاء الله إلى الراحة والنعيم»[75].

ثم يصل إلى آثار الجمال في القلوب وفي الصور فيضرب مثلا لآثار الجمال في القلوب باللطف الإلهي «الذي يدرج الراحة من حيث لا يعرف من لطف به، فالجمال له من العالم وفيه الرجاء والبسط واللطف والرحمة والحنان والرأفة والجود والإحسان والنقم التي في طيها نعم فله التأديب فهو الطبيب الجميل فهذا أثره في القلوب»[76].

وفي هذا إشارة إلى مضامين أوجه الجمال الإلهي وأثره في القلوب إذن هناك أوجه متعددة للجمال الإلهي عند ابن عربي كاللطف والرحمة والرأفة والجود والإحسان. هذا بالإضافة إلى أوجه أخرى للجمال وأثره في الصور وهو ما يقع به العشق والحب والشوق ويورث الفناء عند المشاهدة على حد تعبيره.

ويذكر الشيخ الإمام محي الدين بن عربي في موضع آخر تحت عنوان الأنس أنه أثر من آثار تجلي جمال الحق على القلب فيقول: «اعلم أيدنا الله وإياك بروح منه أن الأنس عند القوم ما تقع به المباسطة من الحق للعبد، وقد تكون هذه المباسطة على الحجاب وعلى الكشف، والأنس حال القلب من تجلي الجمال»[77].

---

(75) ابن عربي، محي الدين. **الفتوحات المكية**، ج2، القاهرة: مكتبة الثقافة الدينية، د.ت.، ص542.

(76) المرجع السابق، ص542.

(77) المرجع السابق، ص540.

وفي هذا إشارة إلى أن الأنس هو أثر لتجلي الجمال وليس صفة للجمال، كما يذكر أيضاً تحت عنوان الهيبة أن الهيبة حالة للقلب ناتجة عن تجلي جلال الجمال الإلهي على القلب.

فيذكر : «إن الهيبة حالة للقلب يعطيها أثر تجلي جلال الجمال الإلهي لقلب العبد، فإذا سمعت من يقول إن الهيبة نعت ذاتي للحضرة الإلهية فما هو قول صحيح ولا نظر مصيب، وإنما هي أثر ذاتي للحضرة إذا تجلي جلال جمالها للقلب، وهي عظمة يجدها المتجلي له في قلبه، إذا أفرطت تذهب حاله ونعته ولا تزيل عينه». وهو يقصد هنا يصبح حاله مختلف عما هو عليه وتصبح صفته مختلفة عما كان عليه، ويقصد بكلمة لا تزيل عينه أي أنه لا تزول عنه صورته وشكله الإنساني.

ويسوق الشيخ العالم ابن عربي مثلاً لأثر تجلي جلال الجمال وهيبته يتضح في هذا المثل معنى الجلال وآثاره فيذكر من آيات الله: ﴿فَلَمَّا تَجَلَّىٰ رَبُّهُۥ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُۥ دَكًّا وَخَرَّ مُوسَىٰ صَعِقًا﴾ [الأعراف: 143].

ويفسر ابن عربي معنى الجلال من خلال القرآن في هذه الآية فيذكر: «فلما تجلي ربه للجبل جعله ذلك التجلي دكا فما أعدمه ولكن أزال شموخه وعلوه، وكان نظر موسى في حال شموخه، وكان التجلي له من الجانب الذي لا يلي موسي، فلما صار دكا، ظهر لموسى ما صير الجبل دكا فخر موسى صعقا، لأن موسى ذو روح له حكم في مسك الصورة على ما هي عليه، وما عدا الحيوان فروحه عين حياته لا أمر آخر فكان الصعق لموسى مثل الدك للجبل لاختلاف الاستعداد، إذ ليس للجبل روح يمسك عليه صورته فزال عن الجبل اسم الجبل، ولم يزل عن موسى بالصعق اسم موسى، ولا اسم الإنسان، فأفاق موسى ولم يرجع الجبل جبلاً بعد دكه لأنه ليس له روح يقيمه ما هو مثل حكم الحياة لها»[78].

وفي رأي الباحثة أن شرح ابن عربي لمعنى الجلال في الآية السابقة في

(78) المرجع السابق، ص540.

منتهي الدقة والإحكام للتعبير عن أعلى درجات الجلال وآثاره بصفته عنصراً من عناصر الجمال الإلهي وصورة من صوره، وفي الآية السابقة نجد أن الله سبحانه وتعالى قد أنبأنا بصورة الجلال وآثاره من خلال إضفاء المعنى المجرد العقلي على الصور الحسية الملموسة في صياغة إبداعية محكمة تعتبر من أبلغ المعاني في البلاغة والإبداع، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن القرآن حقا ﴿كِتَٰبٌ أُحۡكِمَتۡ ءَايَٰتُهُۥ ثُمَّ فُصِّلَتۡ مِن لَّدُنۡ حَكِيمٍ خَبِيرٍ﴾ [هُود: 1] .

ويعود ابن عربي في تفسير معنى الهيبة الحادثة في القلب كأثر من آثار جلال الجمال الإلهي.

فيقول: «. . . فإذا علمت أن الهيبة عظمة، وأن العظمة راجعة لحال المعظم بكسر الظاء اسم فاعل علمت أنها حالة القلب، فهو نعت كياني، ومستنده في الإلهية من العلوم التي لا تنقال ولا تزاع، ولا يعرفه إلا من علم أن الوجود هو الحق، وأنه المنعوت بكل نعت قال الله تعالى: ﴿ذَٰلِكَ وَمَن يُعَظِّمۡ شَعَٰٓئِرَ ٱللَّهِ فَإِنَّهَا مِن تَقۡوَى ٱلۡقُلُوبِ﴾ [الحَجّ: 32] يعني تلك العظمة، ولما كانت العظمة تعطي الحياء والحياء نعت إلهي فإن الله يستحي من ذي الشيبة يوم القيامة لعظم حرمة الشيب عنده تعالى فقد نعت نفسه بأن بعض الأشياء تعظم عنده كما قال: ﴿وَتَحۡسَبُونَهُۥ هَيِّنٗا وَهُوَ عِندَ ٱللَّهِ عَظِيمٞ﴾ [النُّور: 15]».

ويسوق ابن عربي ثلاثة أبيات شعرية تحمل مصطلحات ومعاني الجمال والجلال والهيبة والحسن واللطف في اختزال وتركيز تلك المعاني في ثلاثة أبيات تتضمن أيضاً أثر تلك المعاني على القلب، وأثرها أيضاً على العين في مقابله لاختلاف ذلك الأثر على القلب عن ذلك الاختلاف على العين، فيقول:

إن الجمال مهوب حيثما كان ... لأن فيه جلال الملك قد بانا

الحسن حليته واللطف شيمته ... لذاك نشهده روحاً وريحاناً

فالقلب يشهده يسطو بخالقه ... والعين تشهده بالذوق إنسانا[79]

(79) المرجع السابق، ص540.

ويذكر الشيخ العالم ابن عربي في أبياته أن الهيبة أثر من آثار جلال الجمال، وسبب الإحساس بهذه الهيبة هو الجلال المتضمن في الجمال، فالجمال هنا أشمل وأعم وأكثر اتساعاً من الجلال الذي هو أثر من آثاره، ومن الهيبة أيضاً التي هي أثر من آثاره، والجلال سبب من أسباب الهيبة التي يوقعها الجمال في القلب.

يسوق ابن عربي في الباب الواحد والأربعين ومائتين في معرفة الجلال أبياتاً يفسر من خلالها مصطلح الجلال.

إن الجلال على الضدين ينطلق وهو الذي بنعوت القهر أشهده

له العلو ولا علو يماثله له النزول فكل الخلق يجحده

إني بكل الذي قد قلت أعرفه وليس غير الذي قد قلت أقصده

ويذكر ابن عربي أن الجلال صفة إلهية توجد في القلب تعظيما وترهيبا وقهرا والجلال صفة من صفات التنزيه والتشبيه في وقت واحد فـ الله تعالى تنزه عن كل تشبيه أو وصف، والله لا يتجلي في جلاله أبداً، وذلك مثلما تجلي للجبل ولكن يتجلي في جلال جماله لعباده.

يقول ابن عربي: «اعلم أن الجلال نعت إلهي يعطي في القلوب هيبة وتعظيماً وبه ظهر الاسم الجليل، وحكم هذا الاسم من أعجب الأحكام، فإن له حكم: ﴿لَيْسَ كَمِثْلِهِۦ شَيْءٌ﴾ [الشّورىٰ: 11] و﴿سُبْحَٰنَ رَبِّكَ رَبِّ ٱلْعِزَّةِ﴾ [الصّافات: 180] وله حكم قوله على لسان رسوله ﷺ: «مرضت فلم تعدني، وجعت فلم تطعمني»، فأنزل نفسه من هذه منزلة صفته من الافتقار، وكذلك نزوله إلى العبيد في قوله: «وسعني قلب عبدي» ومن هذا الباب فرحه سبحانه بتوبة عبده (ويقصد ابن عربي بهذا التشبيه والتنزيه في نفس الوقت) وهذا يفسر قوله: أنه يدل على الضدين الأبيض والأسود يقصد التنزيه والتشبيه في حين معا»[80].

ويذكر ابن عربي الأبيات التالية للدلالة على معنى الجليل الذي لا تدركه

(80) المرجع السابق، ص542.

الأبصار ولكنها تعرفه في نفس الوقت من خلال خلقه ومخلوقاته المبدعة المحكمة في الكون فهو لا يرى بالعين ولكن يرى بالقلب فيقول:

إن الجليل هو الذي لا يعرف وهو الذي في كل حال يوصف

فهو الذي يبدو فيظهر نفسه في خلقه وهو الذي لا يعرف[81]

وهكذا يبدأ ابن عربي بالمفهوم والمعنى الكلي للمثال الأعلى للجمال المطلق، وتجلياته على القلوب وعلى الصور على حد سواء، وآثاره كالهيبة والجلال والعظمة والقهر... ومن ناحية أخرى الرجاء واللطف والبسط والرحمة والرأفة والجود والإحسان...

ثم يندرج إلى مستوي آخر للجمال وهو جمال العالم الذي أبدعه الله في غاية الدقة والإحكام والجمال والكمال وأوجده من عدم، وهذه الحلقات والمستويات ومدارج الجمال متصلة فالعالم من خلق الله وجماله من صنعه فهو لا ينفصل عن جمال الحق جل جلاله، وذلك لأن الله جميل يحب الجمال كما قال رسوله الكريم ﷺ فأوجد الجمال سارياً في العالم ولكنه جمال عرضى مقيد وليس جمالاً مطلقاً، وجمال العالم يتراوح بين جميل وأجمل في مستويات أخرى.

«ويلح ابن عربي على جمال العالم. وجمال العالم يأتي من كونه على صورة الحق، وله تأملات في الطبيعة لكشف هذا الجمال، ومعرفة معالم الصورة وهي في بعدها تأملات هندسية كحديثه عن الانحناء والتسديس»[82].

ويستخلص ابن عربي نظرية أن الجمال محبوب لذات الجمال ولخواصه فيقول: «ولا شك أن الجمال محبوب لذاته فإذا انضاف إليه جمال الزينة فهو جمال على جمال كنور على نور فتكون محبة على محبة، فمن أحب الله لجماله الذي يشهده من جمال العالم فإنه أوجده على صورته، فمن أحب

(81) المرجع السابق، ص542.

(82) العطار، سليمان. **الخيال عند ابن عربي النظرية والمجالات**، القاهرة: دار الثقافة للنشر، 1991، ص235.

العالم لجماله فإنما أحب الله وليس للحق مجلي إلا العالم فأوجد الله العالم في غاية الجمال والكمال خلقاً وإبداعاً فإنه تعالى يحب الجمال وما ثم جميل إلا هو»[83].

وفي الفقرة السابقة تطرق الشيخ ابن عربي إلى مستوى آخر من مستويات الجمال وهو جمال (الزينة) فالزينة مصدر من مصادر الجمال في العالم يقول الله سبحانه وتعالى: ﴿إِنَّا زَيَّنَّا ٱلسَّمَآءَ ٱلدُّنْيَا بِزِينَةٍ ٱلْكَوَاكِبِ﴾ [الصّافات: 6] ﴿وَلَقَدْ زَيَّنَّا ٱلسَّمَآءَ ٱلدُّنْيَا بِمَصَٰبِيحَ وَجَعَلْنَٰهَا رُجُومًا لِّلشَّيَٰطِينِ وَأَعْتَدْنَا لَهُمْ عَذَابَ ٱلسَّعِيرِ﴾ [الـمـُلـك: 5] ﴿إِنَّا جَعَلْنَا مَا عَلَى ٱلْأَرْضِ زِينَةً لَّهَا﴾ [الكهف: 7].

والزينة أيضاً مصدر من مصادر الجمال للإنسان يذكر ابن عربي قول رسول الله ﷺ للرجل الذي قال له: إني أحب أن يكون نعلي حسناً وثوبي حسناً فرد عليه الرسول ﷺ: «إن الله جميل يحب الجمال»، خرجه مسلم في صحيحه في كتاب الإيمان، ويأخذ ابن عربي هذا الحديث مؤكداً جمال المظهر صاعداً به إلى مستوي آخر من الجمال للإنسان أيضاً وهو التزين الذي أمرنا الله به في القرآن عندما قال: ﴿يَٰبَنِىٓ ءَادَمَ خُذُوا۟ زِينَتَكُمْ عِندَ كُلِّ مَسْجِدٍ﴾ [الأعرَاف: 31].

فذكر الشيخ ابن عربي: «حديث رسول الله ﷺ أن الله أولي من تتجمل له ومن هذه الحضرة أضاف الله الزينة إلى الله وأمرنا أن نتزين له فقال: ﴿خُذُوا۟ زِينَتَكُمْ عِندَ كُلِّ مَسْجِدٍ﴾ [الأعرَاف: 31] يريد وقت مناجاته وهي قرة عين محمد ﷺ، فإن الله في قبلة المصلي وقد قال: «اعبد الله كأنك تراه»[84].

ويعود مرة أخرى فيقول: عن الرسول ﷺ: «... إن الله يحب الجمال فإذا تجملت لربك أحبك وما تتجمل له إلا باتباعي فاتباعي زينتك» وقال الله تعالى: ﴿قُلْ إِن كُنتُمْ تُحِبُّونَ ٱللَّهَ فَٱتَّبِعُونِى يُحْبِبْكُمُ ٱللَّهُ﴾ [آل عِمرَان: 31].

---

(83) ابن عربي: **الفتوحات المكية**، مرجع سابق، ص269.
(84) المرجع السابق، ص269.

مفاهيم الجمال عند ابن قيم الجوزية

(الإمام شمس الدين محمد بن أبي بكر بن قيم الجوزية)

يبدأ ابن قيم الجوزية من أعلى مستوى للجمال، الجمال الحق الذي ليس كمثله شيء فيقول: «من أعز أنواع المعرفة معرفة الله سبحانه وتعالى بالجمال، وهي معرفة خواص الخلق، وكلهم عرفه بصفة من صفاته، وأتمهم معرفة من عرفه بكماله وجلاله وجماله سبحانه، ليس كمثله شيء في سائر صفاته، ويكفي في جماله أن كل جمال ظاهر وباطن في الدنيا والآخرة فمن آثار صنعته، فما الظن بمن صدر عنه هذا الجمال»[85].

ويكفي في جماله أن له العزة جميعاً، والقوة جميعاً، والجود كله، والإحسان كله، والعلم كله، والفضل كله، ولنور وجهه أشرقت الظلمات، كما قال النبي ﷺ في دعاء الطائف: «أعوذ بنور وجهك الذي أشرقت له الظلمات، وصلح عليه أمر الدنيا والآخرة»[86].

ويصنف ابن قيم جمال الله إلى أربعة تصنيفات:

1 - جمال الذات. 2 - جمال الصفات.

3 - جمال الأفعال. 4 - جمال الأسماء.

ويؤكد أن أسماءه كلها حسنى، وصفاته صفات كمال، وأفعاله كلها حكمة ومصلحة وعدل ورحمة.

فيقول: «وأما جمال الذات وما هو عليه فأمر لا يدركه سواه ولا يعلمه غيره، وليس عند المخلوقين منه إلا تعريفات تعرف بها إلى من أكرمه من عباده، قال ابن عباس: حجب الذات بالصفات، وحجب الصفات بالأفعال، فما ظنك بجمال حجب بأوصاف الكمال، وستر بنعوت العظمة والجلال؟!»[87].

---

(85) ابن قيم الجوزية: **الفوائد**، ط1، القاهرة: دار الريان للتراث، 1407هـ-1987م، ص248.

(86) المرجع السابق.

(87) المرجع السابق.

ثم ينتقل ابن قيم الجوزية إلى مستوى آخر من الجمال، وهو الجمال الظاهر المحسوس المنظور فيؤكد أن الله يحب أن يتجمل له العبد بالجمال الظاهر في الثياب النظيفة الجميلة، والجمال الباطن بالشكر على النعمة، ولمحبة الله سبحانه للجمال جعل لعباده لباساً وزينة تجمل مظاهرهم المرئية، يقول الله تعالى : ﴿يَٰبَنِيٓ ءَادَمَ خُذُواْ زِينَتَكُمۡ عِندَ كُلِّ مَسۡجِدٖ وَكُلُواْ وَٱشۡرَبُواْ وَلَا تُسۡرِفُوٓاْۚ إِنَّهُۥ لَا يُحِبُّ ٱلۡمُسۡرِفِينَ﴾ [الأعراف: 31].

﴿قُلۡ مَنۡ حَرَّمَ زِينَةَ ٱللَّهِ ٱلَّتِيٓ أَخۡرَجَ لِعِبَادِهِۦ وَٱلطَّيِّبَٰتِ مِنَ ٱلرِّزۡقِۚ﴾ [الأعراف: 32] والله يهتم بالجمال الظاهر والباطن للإنسان في نفس الوقت.

ويؤكد ذلك ابن قيم فيقول : «لمحبة الله للجمال أنزل على عباده لباساً وزينة تجمل ظواهرهم، وتقوى تجمل بواطنهم فقال تعالى في سورة الأعراف الآية 26: ﴿يَٰبَنِيٓ ءَادَمَ قَدۡ أَنزَلۡنَا عَلَيۡكُمۡ لِبَاسٗا يُوَٰرِي سَوۡءَٰتِكُمۡ وَرِيشٗاۖ وَلِبَاسُ ٱلتَّقۡوَىٰ ذَٰلِكَ خَيۡرٞۚ﴾ [الأعراف: 26]. وقال تعالى في أهل الجنة في سورة الإنسان، الآيتان 11، 12: ﴿وَلَقَّىٰهُمۡ نَضۡرَةٗ وَسُرُورٗا ۝ وَجَزَىٰهُم بِمَا صَبَرُواْ جَنَّةٗ وَحَرِيرٗا﴾ [الإنسان: 11-12] فجمل وجوههم بالنضرة وبواطنهم بالسرور وأبدانهم بالحرير، وهو سبحانه كما يحب الجمال في الأقوال والأفعال والثياب والهيئة، فيبغض القبيح وأهله، ويحب الجمال وأهله»[88].

ويقول ابن قيم : «ولكن العلماء في هذا الموضوع فريقان: فريق قالوا : كل ما خلقه الله جميل، فهو يحب كل ما خلقه ونحن نحب جميع ما خلقه فلا نبغض منه شيئاً، واحتجوا بقوله تعالى في سورة السجدة، الآية 7: ﴿ٱلَّذِيٓ أَحۡسَنَ كُلَّ شَيۡءٍ خَلَقَهُۥۖ﴾ [السَّجدَة: 7]، وفي سورة النمل، الآية 88: ﴿صُنۡعَ ٱللَّهِ ٱلَّذِيٓ أَتۡقَنَ كُلَّ شَيۡءٍۚ﴾ [النَّمل: 88]، وفي سورة الملك، الآية 3: ﴿مَّا تَرَىٰ فِي خَلۡقِ ٱلرَّحۡمَٰنِ مِن تَفَٰوُتٖۖ﴾ [المُلك: 3]».

وقابلهم الفريق الثاني فقال : «ذكر الله عن المنافقين في سورة المنافقين، الآية 4: ﴿وَإِذَا رَأَيۡتَهُمۡ تُعۡجِبُكَ أَجۡسَامُهُمۡۖ﴾ [المنَافِقون: 4]، وقال الله تعالى في

(88) المرجع السابق، ص250.

سورة مريم، الآية 74: ﴿وَكَمْ أَهْلَكْنَا قَبْلَهُم مِّن قَرْنٍ هُمْ أَحْسَنُ أَثَٰثًا وَرِءْيًا﴾ [مَريَم: 74] أي أموالاً ومناظر»[89].

ولا شك أن هناك أنواعاً من الجمال المحبوب المحمود عند الله كجمال التقوى والأخلاق والأعمال، وجمال مكروه مذموم عند الله هو الجمال الظاهر الذي يصحبه قبح باطن سواء في الأقوال أو الأفعال من نفاق أو كبر أو كفر... وفي صحيح مسلم عن رسول الله المصطفى ﷺ: «إن الله لا ينظر إلى صوركم وأموالكم وإنما ينظر إلى قلوبكم وأعمالكم». قالوا: «ومعلوم أنه لم ينف نظر الإدراك، وإنما نفى نظر المحبة»[90].

ويذكر ابن قيم الحديث: «إن الله جميل يحب الجمال» «البذاذة من الإيمان» فيقول: «إن هذا الحديث مشتمل على أصلين عظيمين: فأوله معرفة وآخره سلوك يعرف الله سبحانه بالجمال الذي لا يماثله فيه شيء، ويعبد بالجمال الذي يحبه من الأقوال والأعمال والأخلاق، فيحب من عبده أن يجمل لسانه بالصدق، وقلبه بالإخلاص والمحبة والإنابة والتوكل، وجوارحه بالطاعة وبدنه بإظهار نعمه عليه في لباسه وتطهيره له من الأنجاس والأحداث فيعرفه بالجمال الذي هو وصفه، ويعبده بالجمال الذي هو شرعه ودينه فجمع الحديث قاعدتين: المعرفة والسلوك»[91].

مفاهيم الجمال عند ابن حجلة المغربي

يذكر ابن حجلة في كتابه «ديوان الصبابة» في الباب الأول في ذكر الحسن والجمال، وما قيل فيهما من تفصيل وإجمال.

يقول ابن حجلة في مفهوم الجمال أنه كالفكرة يصعب تعريفه وكأنه مجهول يستعصي على تحديده في إطار المعنى، كما أنه غير محدد ومجهول كنهه ثم يتحدث عن أثر الجمال وليس الجمال نفسه فيقول: «الصريح الصريح

(89) المرجع السابق، ص 252-253.
(90) المرجع السابق.
(91) المرجع السابق.

ما استنطق الأفواه بالتسبيح»[92] أي أنه من أثر الجمال الصريح أن نقول عند رؤية الجمال الله أو سبحان الله.

ثم يعود فيقول: «قال بعضهم للحسن معنى لا تناله العبارة ولا يحيط به الوصف، وقيل الحسن مشتق من الحسنة لذلك قيل للشامات حسنات»[93].

ثم يتطرق إلى عناصر جمال المرئي الشكل فيقول: «الحسن أمر مركب من أشياء وضاءة وصباحة وحسن تشكيل وتخطيط ودموية في البشرة، وقيل الحسن تناسب الخلقة واعتدالها واستواؤها، ورب صورة متناسبة الخلقة وليست في الحسن بذاك»[94].

أي أن مفردات الجمال وضاءة وصباحة وحسن تشكيل وتناسب هذه المفردات وتوافقها مع بعضها البعض، وربما تحقق كل ذلك ولم يتحقق الجمال!!

ومثل أغلب المفكرين المسلمين الذين ذكروا أنواع الجمال الظاهر والباطن فإن ابن حجلة قال بتقسيم الجمال إلى ظاهر وباطن فقال: «يحتوي الجمال على القسمين اللذين هما الظاهر والباطن، والظاعن والقاطن، فالجمال الباطن المحمود لذاته كالعلم والبراعة والجود والشجاعة والجمال الظاهر، ما ظهر من غصن قوامه الرطيب ووجهه الذي فاق البدر بلاغية للشمس عند المغيب»[95].

ويؤكد من خلال كلامه أن جمال الباطن هو المحبوب لذات الجمال، لأنه جمال القيم الكلية بخلاف جمال الشكل غير الدائم والمحدود بشخص وزمن، ولكن جمال الباطن الذي هو جمال القيم الكلية كالعلم والشجاعة والبراعة يتسع مجاله إلى أكبر قدر من الناس للاستفادة به كذلك جمال الأخلاق، كما أن الجمال الباطن المحمود وهو جمال الأخلاق الذي يستمر بعد فناء الشخص لينتفع به غيره كالعلم.

---

(92) المغربي، ابن حجلة. **ديوان الصبابة**، قراءات في الفنون الإسلامية، تحت الطبع.
(93) المرجع السابق.
(94) المرجع السابق.
(95) المرجع السابق.

ويذكر أن النبي ﷺ كان يدعو الناس إلى جمال الباطن بجمال الظاهر.

ويقول ابن حجلة: «ولما كان الجمال من حيث هو محبوباً للنفوس معظما في القلوب لم يبعث الله نبياً إلا جميل الوجه كريم الحسب، حسن الصوت»[96]. إذن فالجمال محبوب للنفوس من خلال البعد الحسي للرؤية وإدراك الجمال، كما أن جلال الجمال يجد له صدى وتعظيماً في القلوب فتميل إليه. لذلك كان رسولنا الكريم ﷺ في أعلى ذرا الحسن والجمال الظاهر والباطن. ويذكر ابن حجلة في كتابه أن حساناً بن ثابت شاعر الرسول قال في وصف جمال رسول الله ﷺ:

فأجمل منه لم ترقط عيني وأكمل منه لم تلد النساء

خلقت مبرأ من كل عيب كأنك قد خلقت كما تشاء

(96) المرجع السابق.

مفاهيم الجمال عبر العصور

اختلفت مفاهيم الجمال عبر العصور التاريخية وظلت في اختلاف وتعارض حتى يومنا هذا، وظلت التساؤلات الفلسفية حول مفهوم الجمال؛ هل الجمال قيمة في ذاته، أم أن معني الجمال يكمن في صفات الشيء الجميل ومظاهر، وهل الجمال يخضع لعوارض النفس وميولها، أم أن الجمال يمكن تحديده وتقنينه وإخضاعه للمنهج العلمي، ووضع قواعد له، وظلت النظرة إلى الجمال متأرجحة ومتباينة بين العلماء والفلاسفة.

هذا وتحاول الباحثة تتبع مفاهيم الجمال عبر العصور بدءاً من العصور القديمة حتى العصر الحديث عندما انقسم الجمال إلى الميتافيزيقي والذاتي والموضوعي والنفسي (السيكولوجي) والنفسجسمي (السيكوفسيولوجي).

مفاهيم الجمال عن أفلاطون

بدأت مفاهيم الجمال عند الفيلسوف اليوناني أفلاطون من العناصر الموجودة في العالم المحسوس متدرجاً من خلالها إلى المثل الأعلى في عالم المثل وهو العالم المثالي الكامل الذي يتصف بالحق والخير والجمال.

«ويري أفلاطون أن العالم المثالي هو مصدر إلهام الفيلسوف والفنان على السواء. فالفنان لا يبلغ الكمال في فنه ما لم يكن قد عاين العالم المثالي فعرف الجمال في حقيقته العليا، وكذلك الأمر بالنسبة للفيلسوف الذي يسلك في سبيل معرفة الحقيقة كل السبل، فيجد في النهاية أن الفعل وحده لا يكشف عن سر الحقيقة فيظل يرتفع ويتدرج حتى تنبثق الحقيقة في النفس كالنور فينتقل الإنسان من الظلمات إلى عالم الضياء»[97].

(97) مطر، أميرة حلمي. **فلسفة الجمال**، دار المعارف، 1979، ص32.

وعلى ذلك نلاحظ أن مصدر الجمال عند أفلاطون هو الجمال الحقيقي المثالي الكلي في عالم المثل وليس صور الواقع الذي يعتبر ظل الحقيقة أو صورتها وليس هي نفسها.

عناصر الجمال عند أفلاطون

لقد حدد أفلاطون عنصرين للجمال وجعل الكمال مرادفاً للجمال فقال: «إن الوزن والتناسب هما عنصرا الجمال»[98]. وبهذا يكون قد اختار قيمتين جماليتين هما التناسب والاتزان أو التوازن.

وفي موضع آخر جعل (العدل) كقيمة كبرى مرادفاً للجمال فقال: «كل ما هو عادل فهو جميل»[99]؛ فهو يهدف للوصول إلى القيمة الكلية وليس المظهر المنعكس عنها.

«وأساس سمة الجمال التي تؤسس مفهوم الشيء الجميل وطبيعته إنما تستمد أصلها من مثال واحد في العالم المعقول هو مثال الجمال بالذات»[100].

«وفي محاورة المأدبة أشار أفلاطون إلى الحب الإلهي وأن موضع هذا الحب هو الجمال بالذات إذ أن الحب يتجه إلى هذا الجمال، والجمال بالذات ينطبق على الخير بالذات شمس العالم المعقول»[101].

وبما أن أفلاطون وضع تصوراً مثالياً للجمال فهو بالتالي ليس شخصياً أو ذاتياً كما يقول محمد علي أبو ريان بل هو مثل أعلى موضوعي ثابت متكامل معقول: «ومن هنا يمكن أن نسمي موقف أفلاطون من الناحية الجمالية بالموقف المثالي الموضوعي»[102].

---

(98) إسماعيل، عز الدين. **الأسس الجمالية في النقد العربي**، دار الفكر العربي، ص46.

(99) كرم، يوسف. **تاريخ الفلسفة اليونانية**، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، الطبعة الثانية، ص97.

(100) أبو ريان، محمد علي. **فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة**، الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، 1987، ص15.

(101) أبو ريان، محمد علي. **تاريخ الفكر الفلسفي**، القاهرة، الجزء الأول، ص126.

(102) أبو ريان. **فلسفة الجمال**، مرجع سابق، ص20.

وفي الحقيقة يمكن القول إنّ مفهوم الجمال عند أفلاطون اتخذ اتجاهاً متيافيزيقياً مستمراً من فكرة الجمال الكلي الخالد الثابت، فرفض الاتجاهات الواقعية والنزعات الحسية في الفن وآثر الفن المقدس المتأثر بالقيم الدينية، ورأي في فن قدماء المصريين ما يحقق هذه القيم، فهو فن مال إلى التجريد الذي يخاطب العقل لا الحواس، وفيه من الرموز ما يشير إلى عقيدة دينية راسخة يقول أفلاطون: «إن الجمال الذي أقصده لا يعني ما يقصده عامة الناس من تصوير الكائنات الحية، بل الخطوط المستقيمة والدوائر والمسطحات والأحجام المكونة منها بالمساطر والزوايا ذلك لأن اللذة المستمدة من هذا الجمال لا تتوقف عند الرغبات والحاجات الإنسانية إنها لذة عقلية»[103].

مفاهيم الجمال عند أرسطو

يقول أرسطو إن الإنسان من الممكن أن يوجد الجمال ويضفيه على الأعمال الفنية وذلك لأن الفن ليس تعبيراً عن الجمال والمثالية ولكنه تعبير جميل عن أي شيء حتى وإن لم يتسم هذا الشيء بالجمال.

«لقد كان أرسطو أقرب إلى الاتجاه الحديث حين ذهب إلى أن الفن ليس في التعبير عن الجمال المثالي، ولكنه التعبير الجميل عن أي موضوع حتى لو لم يكن من الموضوعات الجميلة لأن الإنسان يستمد من المحاكاة لذة لذاتها. ولقد استخدم أرسطو لفظة المحاكاة ليحدد بها الفنون الجميلة ويميزها عن الفنون الصناعية الأخرى»[104].

وربما تكون نظرية المحاكاة عند أرسطو والفصل بين الفنون الجميلة والفنون التطبيقية عند سقراط هي الأصول الأولى والبذور التي نبتت من خلالها في العصر الحديث مفاهيم ونظريات الفن للفن والفصل بين الفن الجميل والفن التطبيقي.

---

(103) مطر. **فلسفة الجمال**، مرجع سابق، ص34.
(104) المرجع السابق، ص35.

الرؤية الروحية للجمال عند ليبنتز

(1646–1716م)

اختلف «ليبنتز» مع «ديكارت» في مفهومه عن الجمال وجاءت فكرته عن الجمال أكثر عمقا من فكرة ديكارت النسبية «حيث ربط مفهوم الجمال بتصورات مشتقة من مذهبه في الذرات الروحية، فهو يري أن نظرتنا للجمال متفرعة من تسليمنا بوجود انسجام أزلي بين المكونات الروحية المتميزة وشعورنا الباطن بهذه الحيوية والخصوبة الروحية وصورها وغاياتها تلك الحيوية الكونية التي تتمثل في أنوار متميزة شديدة الإشراق تزداد وضوحاً وجلاء كلما أمعنا في كشفنا عن موضوعات الإدراك عن طريق التفسير العلمي»[105].

«وليبنتز» هنا يؤكد عدم تعارض استخدام التفسير العلمي في إدراك الجمال باستخدام الرؤية الروحية فلا تعارض عنده بين التفسير العلمي للجمال والإحساس بالجمال من خلال الرؤية الروحية، الكون عنده ليس مجرد نظم آلية ولكنه مكون من كل منسجم ومتوافق به روح سارية تعمل على تجانسه وانسجامه الذي يقول عنه إنه انسجام أزلي.

مفاهيم الجمال عند وليم هوجارت

(1697–1764م)

وهو مفكر إنجليزي معاصر لبومجارتن الألماني: وقد بلور فكرته ونظريته عن الجمال في مؤلف أطلق عليه اسم «تحليل الجمال» 1753م، وهو يعالج في هذا الكتاب مفاهيم الجمال وأسباب إطلاق صفة الجمال على شيء ما من خلال الطبيعة كمرجع ومقياس ومعيار للجمال ولا يتبادر إلى الذهن أن الطبيعة كمقياس عند وليم هوجارت تعني محاكاة الطبيعة الحرفية أي النقل الحرفي لها، ولكن استخلاص القيم الجمالية من الطبيعة مثل التناسب والوحدة والتنوع... إلخ.

وربما كانت نظرية هو جارت الجمالية ترجع إلى أصول أرسطية فأرسطو نادي بمحاكاة الطبيعة واستلهام القيم -الجمالية من الطبيعة-.

---

(105) أبو ريان. **فلسفة الجمال**، مرجع سابق، ص34.

ويقول هوجارت: «إن الطبيعة هي المصدر الحي للقيم الجمالية، وان الإدراك الحسي للطبيعة، وكأنها محاطة بقشرة سطحية رقيقة شفافة مؤلفة من خطوط دقيقة متشابكة ومن خلال شفافية السطح نستطيع أن نكشف عن باطن الأشياء من خلال نظرتنا إلى مراكزها الباطنة»(106).

وهوجارت هنا يوجه أنظارنا إلى رؤية النظم الجمالية في الطبيعة واستخلاصها وتضمينها أعمالنا الفنية، فالطبيعة عنده هي مقياس الجمال وقد استخلص قوانين جمالية من الطبيعة ضمنها كتابه من أهمها التناسب.. التنوع .. الاطراد البساطة .. التعقيد... الضخامة التي يجعلها سبباً في الرهبة واللذة التي نشعر بها عند رؤية الجبال الشاهقة أو المحيطات الشاسعة أو المعابد الضخمة وهو يقصد سمة الجلال.

وهوجارت هنا يشير ولو بأمثلة حسية إلى معنى (الجلال) وهو أحد أنواع الجمال وإن لم يكن قد ذكر لفظة الجلال إلا أن المعنى يشير إلى ذلك.

وتحضرني نظرية الشيخ الفيلسوف (ابن عربي) المفكر المسلم عندما فسر معني (الجلال) من خلال الآية القرآنية الكريمة عندما سئل موسى عليه السلام ربه: ﴿رَبِّ أَرِنِيٓ أَنظُرۡ إِلَيۡكَۚ قَالَ لَن تَرَىٰنِي وَلَٰكِنِ ٱنظُرۡ إِلَى ٱلۡجَبَلِ فَإِنِ ٱسۡتَقَرَّ مَكَانَهُۥ فَسَوۡفَ تَرَىٰنِيۚ فَلَمَّا تَجَلَّىٰ رَبُّهُۥ لِلۡجَبَلِ جَعَلَهُۥ دَكّٗا وَخَرَّ مُوسَىٰ صَعِقٗاۚ فَلَمَّآ أَفَاقَ قَالَ سُبۡحَٰنَكَ تُبۡتُ إِلَيۡكَ...﴾ [الأعراف: 143].

ويفسر ابن عربي كيف أن الجبل فقد خواصه من الصلابة والصرحية عندما تجلى له جلال الله تبارك وتعالى أما موسى فَقَدْ فَقَدَ وعيه فقط ولم يفقد خواصه أو روحه فعاد إلى إنسانيته مرة أخرى.

والفرق شاسع بين النظريتين، فالمعنى واحد وهو الجلال ولكن أقصى مثال للجلال عند مفكري الغرب هو جلال الجبال أو الأشجار الضخمة أو حتى الأهرامات الشاهقة، بينما في الفكر الإسلامي فالمعنى يبدأ من الفكر الواحد ثم يتدرج إلى ما دونه.

(106) المرجع السابق، ص37.

وقد استخلص هوجارت من الطبيعة مجموعة من العوامل يقول أنها ذات تأثير على الإحساس بالجمال، إن لم تكن هي المصدر الأساسي لإحساسنا بالجمال، وهي عبارة عن ستة عوامل:

1 - التناسب: وهو متحقق في الطبيعة ولابد أن يتحقق في العمل الفني كأساس جمالي.
2 - التنوع: وهو الاختلاف في اللون والحجم والتنوع عنده يتضمن سمة التدرج الذي يتحقق في الشكل الهرمي.
3 - الاطراد: وهو عند هوجارت يعني (التماثل السلبي) الذي يجب الابتعاد عنه بتحقيق التباين والتنوع.
4 - البساطة: وترتبط هذه السمة عنده أيضاً بالتنوع كالشكل البيضاوي وثمرة الأناناس.
5 - التعقيد: يعتقد هوجارت أن التعقيد سمة كامنة في الشكل توحي بالحركة. مثل الخطوط الإنسانية.
6 - الضخامة: كالجبال الشاهقة والمحيطات الشاسعة والقصور والمعابد الضخمة مع الاهتمام بوجود التناسب بين أجزاء العمل الضخم.

مفاهيم الجمال عند أدموند بيرك
(1729–1797م)

تتحدد مفاهيم الجمال عند بيرك في نوعين:

1 - الرائع أو الجليل

2 - الجميل.

ومن الواضح أن بيرك قسم مفهوم الجمال من خلال النوعين السابقين إلى نوع الجمال الزائد عن الحد الطبيعي وهو الذي يشعر الإنسان بالرهبة والتوتر، ونوع آخر وهو الجميل الذي يشعر الإنسان بالارتياح والسرور.

فيقول: «وكل ما يعرض لإدراكنا من صور مثيرة للخوف تسمي (رائعة)، ومن خصائص الموضوع الرائع مسحة القوة الغامضة التي تثير القلق في نفوسنا

وتشعرنا بالضياع في غماره لأنه يفرض ذاته علينا كأمر لا متناه لا نستطيع الإحاطة بكل جوانبه أو كفضاء لا محدود»[107].

ويفسر بيرك مفهوم الرائع أو الجليل بأنه الجمال الزائد والمبالغ فيه الذي تعجز الحواس عن إدراكه، ومرة أخرى يقفز إلى الذهن مفهوم الجلال عند الشيخ المفكر ابن عربي ليؤكد عمق الرؤية الجمالية عند المسلمين في العصور الوسطى وسبقهم الدائم حتى في مفاهيم الجمال وأبعاده ومستوياته.

أما الجميل عند بيرك فهو ما يثير الإعجاب والارتياح والسرور، «والشيء الجميل ليس هو بالضرورة الشيء الذي يتسم بالتناسب بين مكوناته إذ أن التناسب لا صلة له بالتأثر الحسي أو الخيالي، بل هو يخضع للعرف والتقاليد فالشيء الجميل يأسرنا بقطع النظر عن تناسب أجزائه من الناحية الرياضية»[108].

ويتعارض بيرك مع رأي سابقه هوجارت في أن التناسب بين أجزاء الجميل لا صلة له بالتأثير الحسي، بينما جعل هوجارت التناسب أحد عناصر الجميل.

وتختلف الباحثة مع بيرك لأن التناسب بين أجزاء الجميل وثيق الصلة بالتأثير الحسي للجمال لأن الإنسان يشعر بالجميل المتناسب، ولكن من الممكن ألا يدرك أن سبب شعوره بالجمال والغبطة والارتياح وذلك سببه سمة جمالية هي التناسب بين الأجزاء من الناحية الرياضية، وعدم إدراك بعض الناس أن سبب الإحساس بالجمال هو التناسب، لا ينفي عدم إحساسه بالجمال، وعلى ذلك فلا ينبغي نفي خاصية جمالية أساسية جداً (تعتبر عاملاً مشتركاً عاماً بين أجزاء الجميل لأن الشعور الإنساني الحسي قد يدركها، وقد لا يدركها).

وربما كانت أصول هذه الرؤية عند أدموند بيرك ترجع إلى أنه من دعاة التجريبية الحسية شأنه في ذلك شأن أغلب مفكري القرن الثامن عشر حيث

(107) المرجع السابق، ص42-43.
(108) المرجع السابق.

يؤمن بيرك بأنّ الاختلاف بين الناس في إدراك الجمال إنما سببه عدم وجود معيار دقيق للقياس الجمالي، فقد كان يهدف بيرك إلى صياغة معيار خاص من خلال قوانين عامة محددة للتذوق الجمالي.

مفاهيم الجمال عند الكسندر بومجارتن (1714–1763م)

يعتبر المفكرون وعلماء الجمال أن بومجارتن الفيلسوف الألماني هو مؤسس علم الجمال الحديث. ولا أدري سبب ذلك؟ لأن مفهوم الجمال موجود منذ أفلاطون وربما يرجع إلى المصريين القدماء الذين أوجدوا نظريات جمالية فنية ظهرت آثارها على الفنون المصرية القديمة، وربما يرجع اعتبار «بومجارتن» مؤسس علم الجمال الحديث أنه أفرد كتاباً خاصاً عن علم الجمال عام 1735م صدر في مجلدين يعتبر بمثابة نظريته الجمالية وقد أطلق على هذا الكتاب عنوان الاستطيقا Aesthetica والعلماء يعتبرونه أول من أطلق هذا اللفظة على علم الجمال وأفرد له مبحثاً مستقلاً.

يعتبر الكسندر باومجارتن من أوائل العلماء الذين استخدموا مصطلح علم الجمال في مجال العلوم الفلسفية وأضفي عليه الصبغة العلمية. وهو يقول إن الجمال هو موضوع الشعور والإحساس الروحي، كما أنه يمكن الكشف عن جمال الكون من خلال التفسير العلمي والشرح المعرفي لعناصر الجمال الكوني.

ويري باومجارتن: «إن رؤيتنا للجمال صادرة عن وجود انسجام أزلي بين الذرات الروحية وبين شعورنا الداخلي المتميز بالحيوية الدافقة والخصوبة الروحية، وكلما أمعنا النظر في أنوار الجمال المشرقة (ربما يقصد بكلمة أمعنا النظر التأمل والنظر العقلي الدقيق وليس النظرة العابرة) عن طريق الشرح والتفسير العلمي ازدادت هذه الأنوار في نفوسنا وضوحاً وجلاءً، وساعدت على كشف جمال هذا الكون الكبير كشفاً كاملاً»[109].

(109) برجاوي، عبد الرؤوف. **فصول في علم الجمال**، الدار اللبنانية العالمية للطباعة والنشر، 1984م، ص47.

وباومجارتن يشير إلى أن التفسير العلمي للجمال لإضافة إلى التأمل وإمعان النظر يساعدان على الكشف عن الجمال في الكون.

كما يضع باومجارتن مستويات للجمال فيجعل من الإدراك الحسي للجمال مستوي أول للوصول إلى الكمال الذي يعتبر في الوقت نفسه هو الرائع، فالكمال عند باومجارتن مرادف للرائع، وهنا نتذكر رؤية الغزالي وسبقه عندما قال إنّ الكمال هو مستوى من مستويات الجمال.

يقول باومجارتن: «الرائع هو الكمال الذي يعني تطابق الأشياء مع مفاهيمها والكمال موجود في المعرفة الواضحة (العقل)، وفي الأفكار الغامضة. (المعرفة الشعورية) وكذلك في صفة التمني (العزيمة)، وبفضل وجود هذه الصفات الثلاث فإن الكمال يظهر في ثلاثة مستويات: الحقيقة، والجمال والخير. أي ان الجوهر الواحد يدرك بأشكال مختلفة مثله كمثل إدراك الطائر المغرد، التغريد للسمع، والشكل والألوان للنظر»[110]. ولا يخفي تأثره بفكر أفلاطون وقيمه الثلاث (الحق والخير والجمال).

أي أن الحقيقة والجمال والخير هي ثلاثة مستويات لجوهر واحد هو الكمال أي الرائع الناتج عن الإدراك العقلي للجمال والإدراك الشعوري له.

ويؤكد باومجارتن أن الكون هو مظهر من مظاهر الكمال الذي أودعه الله سبحانه وتعالى في بديع صنعه فيقول: «إن الكون هو أفضل العوالم الممكنة الوجود لهذا فهو يمثل أسمي تجسيد للكمال، والعالم كامل وهو من صنع الله»[111].

وهنا يطابق باومجارتن الجمال بالكمال، ويرى أن الكمال هو مظهر من مظاهر الجمال في الكون الكامل المجسد للكمال.

وفي هذا نجده يتفق تماماً مع رأي أبو حيان التوحيدي الذي قال في القرن

---

(110) نيكوف؛ نوفا. **موجز تاريخ النظريات الجمالية**، مرجع سابق، ص161-162.

(111) الربضي، أنصاف جميل. **علم الجمال بين الفلسفة والإبداع**، الأردن: دار الفكر، 1995، ص97.

الرابع الهجري «بأن الجمال كمال في الأعضاء، وتناسب بين الأجزاء مقبول عند النفس»[112].

مفاهيم الجمال عند موسيه مندلسون
(1729–1789م)

«له مجموعة من المقالات الجمالية أشهرها (حول المكانة الرئيسية للفنون الجميلة في العالم) 1757م، وقد تأثر باومجارتن فنجده يعرف الجمال على أنه الكمال الذي يمكن بلوغه عن طريق الحواس، كما أن الرائع يرتكز على الإدراك الشعوري للوحدة في تعدد الأشكال، والله وحده يعرف تعدد الأشكال والله لا يفضل الجمال على القبح، لأن هذين المفهومين لا يمتان إلى هدف الخليقة بصلة، فـ الله عندما خلق الكون سعى إلى الكمال وأن «كمال العالم» ينعكس في مشاعر الإنسان فيصبح رائعاً مثله مثل الضوء الحقيقي النقي يصبح ملوناً باختراقه وسطاً مادياً ينعكس منه».

ومن رأي مندلسون السابق أن الجمال هو الكمال المدرك عن طريق الحواس، أو بمعنى آخر هو الإدراك الشعوري للجمال وإدراك هذا الجمال للوحدة في تنوع مظاهر الكمال التي أوجدها الله في الكون ﴿فَٱرۡجِعِ ٱلۡبَصَرَ هَلۡ تَرَىٰ مِن فُطُورٖ﴾ [المُلك: 3].

ومندلسون هنا متأثر بفكرة بومجارتن التي تقول إنَّ هدف علم الجمال هو الوصول إلى الكمال عن طريق المعرفة الشعورية، والكمال الذي يهدف إليه بومجارتن من خلال ذلك هو (الرائع)، وعند مندلسون فإن كمال العالم ينعكس في مشاعر الإنسان فيصبح رائعاً.

ويضرب مثلاً لذلك بانعكاس الضوء على أي وسيط مادي فيتخذ شكل هذا الوسيط ولونه فيبرزه ويعكس صفاته.

«ويرى مندلسون أن الجمال ظاهرة إنسانية ويبتعد قليلاً عن الأفكار العقلانية الجامدة لمفهوم الرائع، وفي الطبيعة يتحكم الكمال أو الوحدة في

(112) التوحيدي. **الإمتاع والمؤانسة**، مرجع سابق، ص146.

تعدد الأشكال وبما أن فهم الكمال يتم بالحواس فإنه يصبح موضوعاً للرائع، ولكن الرائع ليس هدف الطبيعة، وإنما هو هدف الفن والفن عند مندلسون يسمو على الطبيعة، وهو بهذا يختلف عن بومجارتن الذي اعتبر الفن نسخة طبق الأصل عن الطبيعة»[113].

وترى الباحثة أن مندلسون يتفق أيضاً مع أبي حيان التوحيدي الذي سبقه بقرون وقال بأن الفن ليس انعكاسا للطبيعة، وإنما استلهام من أسس وقوانين الطبيعة، حيث يقول في «الهوامل والشوامل»: «إن إقامة الصناعات وإبراز الصور فيها يتم بمماثلة ما في الطبيعة بقوة النفس»[114].

وإضافة (قوة النفس) تعنى تدخل الإنسان الفنان ورؤيته الخاصة التي ينتقي من خلالها ما يستخلصه من الطبيعة وما يستلهمه وما يسجله وما يتركه أهي صور فنية أم قيم جمالية من الطبيعة أم أسس نمو الطبيعة.

مفاهيم الجمال عند كانط

(1724–1804م)

حدد الفيلسوف الألماني : «إيمانويل كانط» مفاهيم الجمال في كتبه «نقد العقل الخالص» وكتابه «نقد الحكم» أي الحكم الجمالي على الأشياء من خلال ملكة التذوق الجمالي والذي تعرض كانط فيه لموضوعات التذوق وهل هي نسبية أم مطلقة، كما تناول فيه قضية الجمال الخالص، والجمال النسبي، والفرق بين الجميل والجليل، فالجميل هو المتحقق في أبعاد وأشكال يدركها الإنسان، أما الجليل فإنه يبعث في النفس إحساساً مختلفاً بالجمال اللامتناهي السامي.

وأكد كانط أن الجمال يبعث في الإنسان السرور والبهجة دون تصور أو فكرة عامة مسبقة عن الجمال أو مقياس له، وذلك لأن الإحساس بالجمال عام كما أنه يرتبط بالأحاسيس التي يصعب قياسها، إلا أن هناك شبه إجماع

(113) الربضي. **علم الجمال بين الفلسفة والإبداع**، مرجع سابق، ص97.
(114) التوحيدي. **الهوامل والشوامل**، مرجع سابق، ص230.

على الشيء الجميل بأنه جميل إذن فالجمال عنده سمة كلية عامة.

كما أن الجمال عند كانط لا يرتبط بالمنفعة أو بإشباع رغبة ما مادية، أو تحقيق فائدة عملية سوي البهجة الجمالية والاستمتاع الجمالي، وتذكرني هذه الرؤية برؤية العالم المفكر الشيخ الغزالي بأن هناك نوعا من الجمال لا تبتغي من ورائه منفعة لأنه محبوب لذاته كتذوق جمال «الخضرة والماء الجاري لا ليشرب الماء أو تؤكل الخضرة أو ينال منها خط سوي نفس الرؤية، وقد كان رسول الله ﷺ تعجبه الخضرة والماء الجاري والطباع السليمة قاضية باستلذاذ النظر إلى الأنوار والأزهار والأطيار المليحة الألوان الحسنة النقش المتناسبة الشكل»[115].

ويمكن تلخيص رؤية كانط للجمال في:

1 - «إن الجميل موضوع يرضي الذوق بغير أن يرتبط بتحقيق فائدة عملية أو لذة حسية.

2 - إن الجمال له طابع كلي يسري على الجميع.

3 - إن في الجميل إيحاء بغائية معينة دون أن يخدم الجميل غاية محددة خارجة عنه»[116].

«كما يري كانط أن عالم الفن وسط بين العالمين الحسي والعقلي، أي هو حلقة اتصال بين العقل النظري والعقل العملي أو بين العلم والأخلاق فبينما نجد أن موضوع العلم هو الحقيقة الخالصة، وموضوع الأخلاق هو الفضيلة، فإن موضوع الفن هو الجمال والجلال»[117].

ويبدو أن هناك توارد خواطر بين كانط والفارابي حيث يذكر تقسيم كانط السابق بتقسيم الفارابي الذي سبقه بقرون عديدة عند ما قسم الجميل إلى نوعين (علم فقط وعلم وعمل) ومن خلاله قسم الفلسفة إلى نوعين نظرية

---

(115) الغزالي. **إحياء علوم الدين**، مرجع سابق، ص316.

(116) مطر. **فلسفة الجمال**، مرجع سابق، ص41.

(117) أبو ريان. **فلسفة الجمال**، مرجع سابق، ص46.

وعملية يقول الفارابي: «ولما كان الجميل صنفين، صنف هو علم فقط وصنف هو علم وعمل صارت صناعة الفلسفة صنفين صنف نظري يهتم بمعرفة الوجود والموجودات وصنف عملي وهو الخاص بمعرفة ما يمكن فعله للإنسان والقدرة على اختيار الجميل منه وفعله»[118].

والجميل عند الفارابي ليس جمالاً خالصاً فقط منزه عن الغرض بل هناك أنواع أخرى كجمال الأخلاق والأعمال الصالحة الخيرة التي تعود بالمنفعة المادية والمعنوية.

مفاهيم الجمال عند هيغل

(1770–1831م)

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

«وخلاصة نظرية هيغل في الجمال والفن أن كليهما تعبير ووسيلة من وسائل معرفة الحقيقة القصوي للوجود»[119].

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

ويذكر هيغل: «إن الروح المطلق في اتجاهها إلى المثل العليا إنما تتجه إلى الجمال وإلى الحقيقة وإلى الألوهية فيسفر اتجاهها هذا عن الفن والفلسفة

(118) الفارابي: **الأعمال الفلسفية**، مرجع سابق، ص254.
(119) مطر. **فلسفة الجمال**، مرجع سابق، ص36.

والدين، والجمال عند هيغل هو التجلي المحسوس للفكرة»[120].

إذن كنه الجمال حقيقة كلية عامة أما معناه وإدراكه فهو التجلي المحسوس لهذه الحقيقة وهذه الفكرة في عناصر ومحسوسات تتسم بسمة الجمال. ويجعل هيغل الفن وسيلة من وسائل معرفة الحقيقة ومعرفة المطلق فيقول: «إذا بلغ الفن غايته القصوي فإنه لا يلبث أن يسهم مع الدين والحياة في تفسير المطلق وإلقاء الضوء على جوانبه وكذلك في إيضاح كل ما يتعلق بحقائق الروح وبالأفكار الإنسانية الأشد عمقاً، وفي مجال الفن تتجلي الحقيقة أي المطلق الجمالي عن طريق الوسيط الحسي كالعمارة والموسيقى والصور الشعرية الخيالية»[121].

مفاهيم الجمال عند آرثر شوبنهور
(1860–1788)

لقد خرج آرثر شوبنهور من عباءة كانط، وهذا لا يتعارض مع اغترافه من بئر أفلاطون.

يقرر شوبنهور بشأن الجمال: «إن الجمال الإنساني هو أعلى مراتب الجمال، وأثر الجمال في نفوسنا أنه يحدث توازنا بين قوى النفس»[122].

ولا يجب أن يتبادر إلى الذهن أن أقصي مراتب الجمال عنده هو الجمال الإنساني ولكنها مرحلة، فعند تأمل المثال المحسوس يمكن تجاوزه من خلال التأمل والحدس إلى إدراك جمال المتعدد المحسوس من خلال الجوهر الواحد، أو العكس إدراك الجمال الكلي من خلال المتعدد المحسوس.

وذلك لأن الحياة والعالم المرئي عالم الظاهر هو مجرد مرآة للإرادة،

(120) أبو ريان. **فلسفة الجمال**، مرجع سابق، ص49.
(121) المرجع السابق، ص49.
(122) كانط؛ هيغل. **النظريات الجمالية**، تعريب: محمد شفيق، بيروت: منشورات بحسون الثقافية، ط1، ص148.

والحياة بالنسبة للإرادة هي كما الظل بالنسبة للجسم فإذا وجدت الإرادة وجدت الحياة ووجد العالم»[123].

ويتضح من الرأي السابق لشوبنهور تأثره العميق بفكرة المثل لأفلاطون حيث يمثل عالم المثل عند أفلاطون الإرادة عند شوبنهور ومصطلح الإرادة هو عنوان كتابه بأجزائه الأربعة (العالم كإرادة وتمثل) 1819م فالإرادة عنده هي المثل الكلية وهي المضمون الأول بالنسبة للموجودات وهو جوهر الكون.

«وتأمل هذه المثل نوع من الحدس تتحرر به الذات عن فرديتها، وتتجاوز به المعرفة بالتصورات العليا التي تخضع لمبدأ العلة الغائبة والتي تكون في خدمة الإرادة والحياة العملية»[124].

وهذا يفسر مقولة شوبنهور: «إن لكل شيء جماله الخاص، إلا أن هناك تدرجاً يقودنا من المادة إلى الحياة ومن الكائنات الحية إلى الإنسان، فالجمال البشري يمثل التوضيح الأكمل على مستوي أسمى درجة يتيسر بلوغها»[125].

ووسيلة إدراك الجمال عند شوبنهور هي (التأمل) فمن خلال التأمل تتم المعرفة الحقة للجمال والجميل عنده هو موضوع تأملنا الجمالي.

لذلك يقول: «إن نعتنا شيئا ما بالجميل يعني أن هذا الشيء هو موضوع تأملنا الجمالي فالمتأمل يصبح بتأثير نوع من (التصفي الجمالي) على حد قول كروتشه، ذاتاً عارفة محضة، متحررة من الإرادة والألم والزمن فيتبدى الفن كانكشاف حدسي أعجوبي غامض للمثل ذلك تأمل الأشياء المستقلة عن مبدأ العقل»[126].

---

(123) مطر. **فلسفة الجمال**، مرجع سابق، ص135.

(124) شلق. **الفن والجمال**، مرجع سابق، ص59.

(125) هويسمان، دني. **علم الجمال**، ترجمة: ظافر الحسن، بيروت: منشورات عويدات، 1983، ص77.

(126) المرجع السابق، ص77.

مفاهيم الجمال عند جون راسكين

(1819–1900م)

أعلى جون راسكين من شأن الطبيعة ومظاهر الجمال بها.

«أيقن أن الجمال هو كشف عن الإلهامات الإلهية أو هو ختم ينقشه الله في مخلوقاته، وحتى أصغر مصنوعاته، وليس الفكر والإحساس بقادرين على كشف الجمال، بل هي ملكة نظرية أو شعور خاص يدفعنا إلى النشوة إزاء موضوع طبيعي أكثر ما نحسه إذا كنا بصدد موضوع فني صنعته يد الإنسان، ويترتب على هذا الحدس الصوفي والغائي للطبيعة أن كل ما هو جميل لابد أن يكون في الوقت نفسه خيراً»[127].

ويذكرنا هذا الرأي بالبصيرة عند الإمام الغزالي التي تعتبر وسيلة إدراك مهمّة جداً في إدراك الجمال وتذوقه، كما أن الفارابي أيضاً أوجد الصلة بين ما هو خير وما هو جميل، كما أوجد الصلة بين الأخلاق الحميدة وفعل الخيرات وبين ما هو جميل وأكد أن كل ما يمت للخير والخلق الحسن بصلة فهو جميل.

(127) المرجع السابق، ص55.

مفاهيم الجمال في الفكر المعاصر

مفاهيم الجمال عند هنري برجسون
(1859–1941)

كتب هنري برجسون كتباً عديدة في مجالات كثيرة، فقد كتب في فلسفة الفن والفيزياء وعلم النفس وما وراء الطبيعة (الميتافيزيقيا) وآخر كتاب له كتاب «منبع الأخلاق والدين» وكانت أكثر كتاباته مغلفة بغلاف جمالي حتى تلك التي لم تتناول الجمال بشكل مباشر.

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

وليس معني ذلك الانصراف كلية عن الجانب النفعي المباشر لكل الموجودات والاستغراق فيما وراءها فقط في تأمل خالص. . . ولكن الفن والجمال من وجهة نظر برجسون: «يعني ضرباً من الانفصال عن الحياة من أجل الاستغراق في حدس جمالي هو أشبه ما يكون بالمشاهدة الصوفية»[128].

ويؤكد برجسون أن النفس تدرك العالمين العالم المادي والعالم الباطني

(128) إبراهيم، زكريا. **فلسفة الفن في الفكر المعاصر**، دار مصر للطباعة، 1988، ص19.

في الوقت نفسه فيقول: «لو تهيأ للنفس ألا تتعلق بالفعل في أي إدراك حسي من إدراكاتها عندئذ يمكنها أن تري الأشياء كلها بنقاء وشفافية وصفاء وتكون بذلك قد أدركت أشكال العالم المادي المدرك بالحواس وألوانه وأصواته وفي الوقت نفسه تكون أدركت أدق حركات الحياة الكامنة المدركة بالحدس»[129].

فهو هنا لا يلغي إدراك الجمال من خلال الإدراك الحسي ولكنه يجعل الأولوية (للحدس) والبصيرة في إدراك الجوهر ثم إدراك العالم المادي المحسوس المدرك بالحواس وألوانه وأصواته فهو بذلك يجعل الجمال قيمة مدركة من خلال ما يسميه الحدس الجمالي.

ويطلق برجسون على إدراك الجمال مسمى الملكة الجمالية فهو يقول: «إن للإنسان بجانب ملكة الإدراك الحسي العادي ملكة أخرى تسمى الملكة الجمالية التي تمثل حدساً جمالياً باطنياً يمكن من خلاله الوصول إلى الحقيقة الفردية للأشياء»[130].

ويقفز إلى الذهن تصور الإمام الغزالي المستقبلي الذي حدده بالنسبة لإدراك الجمال وقال إن إدراكه يتم من خلال منفذين من منافذ الإدراك منفذ البصر وهو كل ما يرى بالنظر وأداة إدراكه العين، ومنفذ البصيرة التي تصل إلى ما هو غير منظور وراء الحس وأداة إدراكها القلب أو العقل أو هما معاً على حد تعبير الإمام الغزالي، ونلحظ مدى التوافق التام بين رأي الإمام الغزالي ورأي برجسون مع الفارق الزمني الشاسع، حيث يقول برجسون عن الحدس (intuition) «الذي لا ندرك به سوى حقائق الشعور الباطني، وما شابهه من معرفة لا تهدف إلى العمل والمنفعة، بل تتجه إلى ما هو مطلق لا تصل إليه التصورات العقلية»[131].

ويهدف برجسون من فكرة إدراك الجمال من خلال الحدس والإدراك الحسي معاً إلى التأمل الجمالي الذي يقود بدوره إلى إدراك مفهوم الجمال

---

(129) Henri Bergson, *Le Pire* (Paris: Ed. Centenarie, 1946), 118.

(130) Henri Bergson, *L'Evolution Creatrice*. (Paris: Alcan, 1932), 199.

(131) مطر. **فلسفة الجمال**، مرجع سابق، ص174.

العام في الخاص وهو يصرح بذلك فيقول: «إن الجمال هو العام في الخاص»[132]. ويذكر أيضا: «إن الشيء لا يكون عامراً بالإيحاء لأنه يتصف بالجمال، بل هو يتصف بالجمال لأنه عامر بالإيحاء»[133].

ولا شك أن هذه النزعة الواقعية المتيافيزيقية هي التي أملت على برجسون إلحاق الفن بالفلسفة على أساس أن الفن عيان مباشر يكشف لنا عن الواقع، متخطياً ضرورات الفعل التي تحد في العادة من رؤيتنا للوجود، وكأنما هو حركة تنقلنا من (الرمز إلى الحقيقة)[134].

ويلخص برجسون منهجه الجمالي في إدراك الجمال من خلال الحدس والإدراك الحدسي في كتابه مدخل إلى الميتافيزيقا 1912، فيذكر: «أن هناك منهجان لمعرفة الأشياء الأول يقضي بأن ندور حولها والثاني يقضي بأن ننفذ إليها، ويعتمد الأول على وجهة النظر التي نرتكن إليها، وعلى الرموز التي نعبر بها عن أنفسنا، أما المنهج الآخر فلا يعتمد على أية رموز نتناولها، والنوع الأول هو المعرفة التي ندرك بها ما هو نسبي، أما الآخر فهو المعرفة التي تصل إلى المطلق»[135].

مفاهيم الجمال عند بندتو كروتشه

(1952 – 1866)

مفكر إيطالي وضع كتابين في علم الجمال الأول «علم الجمال بصفته علم التعبير أو علم المعاني العام» 1902، الثاني بعنوان «المجمل في علم الجمال» 1911.

ويقف كروتشه إلى جانب برجسون في إبراز أهمية الحدس كأداة تسهم في إدراك جوانب الجمال والتعبير عنها، حتى أنه يعرف الفن بأنه رؤيا أو حدس

(132) إبراهيم. **فلسفة الفن في الفكر المعاصر**، مرجع سابق، ص27.

(133) المرجع السابق.

(134) المرجع السابق، ص27.

(135) Henri Bergson, *An Introduction to Metaphysics*. Trans. T. F. Hulm (New York: 1912), 60.

«كما أنه يعرف علم الجمال بأنه علم التعبير أو علم المعنى اللغوي العام»[136].

ويؤكد كروتشه أن الجمال يتم إدراكه من خلال الحدس ولا يمكن إخضاعه للتجربة أو القياس، ويؤكد أن الجمال عندما نجزئ عناصره إلى أجزاء مادية فليس هذا هو الجمال؛ بل هو عناصر فيزيائية مادية كالكهرباء أو الحرارة أو الضوء وفي الفن يمكن إرجاع الجمال أو الظاهرة الجمالية إلى عناصرها الأولية من الأشكال الهندسية أو الألوان أو التكوينات، تماما مثل الكهربية لا نراها هي كعنصر مادي وإنما ندرك آثارها كالضوء والحرارة، فالجمال عند كروتشه تماماً مثل الكهربية لا نستطيع الإمساك به ولكن ندرك آثاره من خلال الحدس مروراً إلى الروح، وهذا يذكرنا بأفلاطون عندما سأل تلاميذه ما هو الجمال؟ فعدد له الأشِياء الجميلة في الطبيعة فأجابه أفلاطون بأن هذا ليس هو كنه الجمال، ولكنها صوره ومظاهره.

وقد أطلق كروتشه مسمى «فلسفة الروح» على مذهبه الفلسفي، والروح عنده لها جانبين جانب العلم، وجانب العمل، العلم هو المعرفة العامة النظرية والعمل هو النشاط المادي المعبر عنها. (لاحظ تقسيم الفارابي للفلسفة بأنها نظرية وعملية).

ويسبق التوحيدي كروتشه في هذه الجزئية وفي دعوة الإنسان إلى العلم والعمل كما يدعو الإنسان إلى الوعي واليقظة التي تعتبر في رأيه أدوات للتجلي ووسائل للكشف عن أسرار الأشياء فيقول في الإشارات الإلهية: «اليقظة هنا هي التجلي، تجلي معرفة الخالق من خلال السعي إليه عن طريق الكشف عن أسرار الكون، والتصدي للكليات»[137].

ونشاط الروح عند كروتشه نظرياً كان أم عملياً له مراتب أربع ترتبط فيما

---

(136) Bendetto Croce, *Aesthetic as Science of Expression and General Linguistic*. Trans. Douglas Ainslie (New York: Noonday Press, 1958), 142.

(137) التوحيدي، أبو حيان. **الإشارات الإلهية**، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، القاهرة، 1950، ص280.

بينها ارتباطاً وثيقا وهي: الجمال والحق والمنفعة والخير، ولا يخفي طبعاً تأثر كروتشه بقيم أفلاطون المعيارية الحق والخير والجمال مع إضافة المنفعة ويمثلها على التوالي: علم الجمال وعلم المنطق والاقتصاد والأخلاق، وكروتشه يلحق الدين بالفسلفة لأنه ينشد المطلق، أما علم الجمال في رأيه فهو علم وصفي معياري) لأنه يمدنا بتحليل سيكلوجي للوظيفة الأولى من وظائف (الروح البشرية) ألا وهي الحدس أو العيان أو الإدراك العياني ولهذا «يعرف كروتشه علم الجمال بأنه علم التعبير»[138].

ومعني ذلك أن الجمال عند كروتشه هو حقيقة روحية تستشعرها النفس وتنفعل بها بصرف النظر عن مظاهرها المادية الطبيعية في التكون أو المادية العملية في الفن. وربما يفسر هذا معني مقولة كروتشه: «أنه ليس للواقعة الجمالية أي وجود مادي»[139] وهو يقصد هنا أن وجودها المادي الحقيقي داخل النفس تنفعل به الروح من خلال التأمل والمعرفة الحدسية. ويؤكد ذلك فيقول: «إن الموضوع الجمالي هو حقيقة روحية تنفعل بها نفوسنا»[140].

ويجب ألا نظن أن كروتشه جعل إدراك الجمال قاصراً على المعرفة الحدسية للروح فحسب، وإنما يكملها بتجسد هذا الإدراك في نشاط عملي تعبيري هو صميم عمل الفنان.

فيقول: «إن المعرفة الحدسية هي معرفة تعبيرية ومن أهم خصائص الحدس الحقيقي تجسده في تعبير، وان الرؤية الحدسية هي استحضار للصور الخيالية مع إمكانية تحويلها إلى موضوع وصورة»[141].

وقد ظل تأثير المفكر الإيطالي كروتشه في مجال علم الجمال وفلسفته أكثر من خمسين عاماً حيث تأثر به معاصروه.

---

(138) إبراهيم، زكريا. **فلسفة الفن في الفكر المعاصر**، مرجع سابق، ص36-38.
(139) المرجع سابق، ص36-38.
(140) المرجع سابق، ص36-38.
(141) المرجع سابق، ص36-38.

ويقرر كروتشه أن قيم الجمال موجودة وجوداً مستقلاً تماماً عن العلم أو المنفعة أو اللذة الحسية، ووسيلة إدراكه هي المعرفة الحدسية التي تتميز بخاصية الوصول إلى الحقيقة، من خلال اكتشاف أبعاد أكثر اتساعاً من إدراك العقل ومنطقه العلمي. (لاحظ سبق الغزالي وأبو حيان التوحيدي وتقريرهما أن البصيرة وسيلة إدراك أشد إدراكاً من الحواس الأخرى).

«والجمال عند كروتشه هو التكوين العقلي لصورة ذهنية أو لسلسلة من الصور يتمثل فيها جوهر الشيء المدرك لأن الجمال يتعلق بالصورة الباطنية أكثر مما يتعلق بالخارج إنه تجسيد للحركة الباطنية.. إنه تعبير»[142].

ونظرة كروتشه للجمال تتسم بالكلية والشمول حيث إن الجمال عنده ليس في المظاهر الجمالية الخارجية للشيء الجميل فقط ولكن في الصورة الذهنية المستخلصة لجوهر الجمال الباطني، وذلك لأن الجمال الخارجي هو تجسيد للجمال الباطني؛ وكما أن وسيلة إدراك الجمال عند كروتشه هي المعرفة الحدسية فإنه يعرف الفن أيضاً بأنه «تعبير عن حدس أو شعور أو إحساس»[143].

فالجمال عنده يدرك عن طريق الحدس والفن عنده تعبير عن حدس.

مفهوم الجمال عند جورج سانتيانا

(1952–1863)

احترف جورج سانتيانا تدريس الفلسفة المعاصرة بجامعة هارفارد وقد اعتبره مؤرخو الفلسفة مجرد فيلسوف أمريكي إلا أن مزاجه الفني قد بقي مزاجاً أوروبياً، فلم تطمئن نفسه مطلقاً إلى الحضارة الأمريكية المادية الآلية، وبالتالي فلم يتجنس مطلقاً بالجنسية الأمريكية، بل رحل في النهاية إلى أوروبا لكي يمضي السنوات الأخيرة من حياته في صومعة بمدينة روما»[144].

---

(142) شلق. **الفن والجمال**، مرجع سابق، ص64.

(143) Bendetto Croce, *Aesthetic*. Trans. Douglas Ainslie. 2d ed. (London: Mcmillan, 1969), 43.

(144) الربضي. **علم الجمال بين الفلسفة والإبداع**، مرجع سابق، ص163.

وقد وضع كتابين في علم الجمال الأول «الإحساس بالجمال» 1896 والثاني بعنوان «العقل في الفن»، وقد تناول في كتابه الأول الجمال كنظرية أكاديمية ترسخ لفلسفة جمالية، أما الكتاب الثاني «العقل في الفن» يهتم فيه بتحديد وظيفة الفن في المجتمع من وجهة النظر التربوية والأخلاقية النفعية.

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

وهو هنا يختلف عن وجهة نظر المفكرين والفلاسفة المسلمين الذين أجمعوا أو يمكن القول أن هناك شبه إجماع على توافق وانسجام واتحاد قيم الجمال مع قيم الأخلاق عندهم إن لم يكن تطابقها تماماً.

ويعرف سانتيانا الجمال بأنه: «تلك اللذة المتحققة في صميم الموضوع»[145].

وبالمناسبة فإن الجمال عند سانتيانا موضوعي يتحقق في الموضوع الجميل والإحساس به، كما أنه ذاتي يختلف من شخص لآخر فهو نسبي في نفس الوقت وهكذا فإن سانتيانا يجمع بين الذاتية والموضوعية في الإحساس بالجمال.

ويعود ثانية ويعرف الجمال في كتابه الإحساس بالجمال: «إنه اللذة المتحققة موضوعيا»[146] أي أن الجمال موجود في الموضوع الجميل وهو يستولي على جميع الحواس وليس خاصا بحاسة واحدة فقط فهو يذكر أيضاً: «أن الجمال هو تجمع اللذات»[147] والإحساس بها من خلال الإدراك الحسي.

---

(145) إبراهيم. **فلسفة الفن في الفكر المعاصر**، مرجع سابق ص58.

(146) George Santayana, *The Sense of Beauty* (New York: Scribner, 1918), 49-50.

(147) George Santayana, *The Sense of Beauty* (New York: Scribner, 1918), 49-50.

ويذكر سانتيانا أن الجمال هو سحر غامض يسري في الأشياء الجميلة ويطابق بينه وبين اللذة ويشبهها بالخيط الدقيق الذي يكون نسيج الأشياء في العالم، فيقول: «إن خيط اللذة الذهبي الذي ينفذ إلى نسيج الأشياء الذي لا يكف عقلنا عن نسجه، فإنه عندئذ لابد من أن يضفي على العالم المرئي ذلك السحر الذي نسميه في العادة باسم الجمال»[148]. وهو هنا يؤكد تماماً المطابقة بين اللذة والجمال.

ولا عجب لأن الفكر الأوروبي عامة فكر اللذة الحسية التي ترجع بأصولها إلى الفكر الفلسفي العام الذي خضعت له أوروبا منذ اليونان والرومان.

ويرجع سانتيانا مقومات إدراك الجمال والإحساس به إلى الحواس خاصة حاسة البصر التي يعتبرها من أشد الحواس وأقواها تأثيرا. وهنا نتذكر الغزالي الفيلسوف الذي أرجع إلى الحواس الخمسة مجالها الإدراكي في الجمال فجعل البصر مجال إدراك الجمال البصري ثم أضاف الحاسة السادسة وهي القلب أو العقل لإدراك الجمال العقلي والجمال الروحي وجمال الأخلاق... مع اتساع رؤية الغزالي الفكرية والجمالية، وإذا عدنا إلى سانتيانا نجده يعلي من شأن الحواس والإدراك الحسي والوظائف الحيوية للجسم كالجنس، ويؤكد أن صحة الجسم هي الركيزة الأساسية التي تؤثر على سائر اللذات، ويقتصر الإحساس بالجمال عند سانتيانا على اللذة الحسية فقط فهو لا يعترف بالحدس أو الروح في إدراك الجمال، وتختلف معه الباحثة لسبب دقيق جداً وبسيط في نفس الوقت وهو أن الإنسان ليس جسداً فقط بل هو روح وجسد وعقل معاً والروح عامل مهم جداً ليس في إدراك الجمال والإحساس به فقط بل فيما هو أكثر اتساعا من ذلك فهي الوسيلة الأساسية في إدراك الله والإحساس بجمال مصنوعاته والانفعال بكل ما هو جميل من صنعه.

«إلا أن سانتيانا يعارض شتى النزعات المثالية والخيالية والرمزية بما فيها

(148) George Santayana, *The Sense of Beauty* (New York: Scribner, 1918), 49-50.

سائر الاتجاهات الحدسية القائمة على تهاويل الوجدان وأوهام اللامتناهي»[149] على حسب تعبيره.

وهل هناك إنسان بلا وجدان وهل اللامتناهي وهم!!! عجباً.

وفي كتابه «العقل في الفن» يجعل الفن أيضاً ينبع أساساً من الغرائز فيقول: «ما دام انبثاق الفن بداية من الغرائز إنما هو الضمان، بل المعيار الصحيح لنجاح الطبيعة، وسعادة الإنسان»[150].

إذن الغرائز عنده هي المعيار الصحيح، فلا عجب أن تكون اللذة هي العامل المشرك الأعظم، ولا عجب بناء على ذلك أن يقرن الجميل بالنافع واللذيذ من الناحية الحسية عنده.

(149) Jacques Duran, *La Pensee de G. Santayana* (France: Nizet, 1950), 311.

(150) George Santayana, *Reason in Art* (New York: Scribner, 1932), 230.

أصول الجمال في الفكر العربي المعاصر

مفكرون مصريون تناولوا مفاهيم الجمال بشكل عام

ويذكر عادل السخاوي عن بعض المفكرين المصريين الذين تناولوا مفاهيم الجمال بشكل عام فيقول : «يعرف أحمد شوقي الجمال بأنه شعاع علوي يبسطه الجميل البديع على بعض الهياكل البشرية فيكسوها روعة، ويجعلها سحراً وفتنة للناس»[151].

أما عباس العقاد فيذكر: «على قدر الوعي الجمالي للذات المدركة تستطيع أن تصل إلى الإدراك الحقيقي للجمال الثابت بخصائصه وسماته، وذلك لأن جمال الطبيعة هو الأساس، والنموذج الفريد للإحساس بالجمال»[152].

ولا يجب أن ننسى مقولة العقاد أن الجمال هو الحرية بمعنى أن الشيء يكون جميلاً بمقدار حريته فالنهر جميل من خلال سريانه.

كما يؤكد زكي نجيب محمود أن : «جمال الشيء الجميل قوامه دائماً نظام داخلي في الشيء تتسق به أجزاءه وعناصره، وأن هذا النسق الكامن في جسم الشيء من الممكن أن يدركه الجميع أو البعض فقط، فالجمال إذن موجود بالأشياء الجميلة لمن يريد أن يدركه»[153].

أما زكريا إبراهيم فيذكر: «أن الوعي الجمالي هو بحث مستمر واكتشاف

---

(151) عادل محمد خليل السخاوي: فلسفة الجمال في الفكر العربي المعاصر، **رسالة ماجستير** غير منشورة، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، 1988، ص14-15.

(152) المرجع السابق، ص14-15.

(153) المرجع السابق، ص14-15.

دائب ما دام الجمال لا يوجد أمامنا بوصفه حقيقة جاهزة، بل هو حقيقة غامضة يجب علينا كشف أسرارها»[154].

مفكرون معاصرون تناولوا موضوع الجمال الإسلامي

1 - مفاهيم الجمال عند عبد الفتاح رواس قلعة جي :

يؤكد عبد الفتاح رواس أن نظرية الإسلام في الجمال تتكون من ثلاثة جوانب:

1 - الجمالي الفكري

2 - الجمالى الإيماني.

3 - الجمالي الفني.

كما يقسم منطلقات الوعي الجمالي الإسلامي إلى ثلاثة منطلقات هي:

1 - منطلق التوحيد.

2 - منطلق الوحدة.

3 - منطلق الحركة[155].

1 - منطلق التوحيد

يجعل عبد الفتاح رواس منطلق التوحيد هو هدف الفلسفة الإسلامية وغايتها كما يجعل لفظ الشهادة (أشهد أن لا إله إلا الله وأن محمداً رسول الله) هي علاقة جمالية يرتكز عليها الإحساس الجمالي من خلال الاتزان والتوافق والتناسب بين الإلهي في لا إله إلا الله والإنساني في محمد رسول الله. ويؤكد أن هذه العلاقة الجمالية فكرية وواقعية معاً، فكرية مجردة في لا إله إلا الله، وواقعية محسوسة في محمد رسول الله.

---

(154) المرجع السابق، ص14-15.

(155) رواس. **مدخل إلى علم الجمال الإسلامي**، مرجع سابق، ص24.

يقول: «وحدانية الله هي غاية الفلسفة الإسلامية التوحيدية يلخصها القسم الأول من الشهادتين (شهادة أن لا إله إلا الله)، التوازن والانسجام والتناسب بين السماوي والأرضي في لفظ الشهادتين يستند إليها الإحساس الجمالي، أما القسم الثاني من الشهادتين (وأشهد أن محمداً رسول الله) فهو يحمل استمرار السماوي في الأرضي ويجعل العلاقة الجمالية نابعة من كونها فكرية وواقعية معاً»[156].

ثم يجعل إدراك الجمال في الطبيعة هو بمثابة عودة إلى خالق هذا الجمال الكلي المطلق الواحد، والكلي المطلق يعيدك كرة ثانية إلى إدراك جمالياته في الطبيعة والعودة إلى الخالق والعودة إلى الطبيعة يتم من خلال التوحيد التي يؤكد وحدة الفكر ووحدة الجمال.

يذكر عبد الفتاح رواس: «يردك الجمال في الطبيعة إلى الكلي المطلق الجمال ويردك الكلي المطلق الجمال إلى إدراك تجلياته في الطبيعة، والارتداد في الحالتين يكون عبر عملية توحيدية تؤكد وحدة الفكر ووحدة الجمال»[157].

ويعبر عبد الفتاح رواس عن مفهوم الجمال من خلال التوحيد بأنه إحساس صاعد نحو الأعلى فعندما يري الإنسان الجمال في الإنسان أو النبات أو صوت المياه يذكر الله وهذا بمثابة حركة ارتقاء وصعود، وعناصر الجمال في الكون والأشِياء ونظم العلاقات فيما بينها هي نظم تشير إلى مبدع هذا الجمال، فليس هناك جمال مقطوع الصلة بخالقه ففي إطار المفهوم الإسلامي للجمال، كل جمال ينشأ عن الخالق الواحد مبدع الجمال في الكون، وكل جمال في الفنون والصنائع ينشأ عن الإنسان.

فيذكر: «أن الوصول من الجمال المحسوس الجزئي إلى الكلي المعبر عن فكرة التوحيد، وذلك لأن الجمال ليس إحساساً باللذة الحسية الأرضية فحسب، وإنما هو إحساس صاعد نحو الأعلى، فعندما نشاهد وجهاً جميلاً، وزهرة بديعة اللون والرائحة أو نسمع خرير المياه نقول: له وجه يوحد الله،

(156) المرجع السابق، ص24.
(157) المرجع السابق، ص24-25.

أو هذه زهرة رائحتها تسبح الخالق، وعناصر الجمال وعلاقاته في الكون والأشِياء هي نظم سيمولوجية تشير إلى مبدع الجمال نفسه فليس هناك جمال قائم بذاته معزول عن دلالته أو مفصول عن اتجاه الإشاري ونسقه. فمن الحق واجب الوجود نفسه كلي الجمال والقدرة، المثل الأعلى، ينطلق الخلق واجب الوجود بغيره أي بالله، ومن الخلق تنطلق الممكنات في الفنون والصنائع، ﴿هَٰذَا خَلْقُ ٱللَّهِ فَأَرُونِي مَاذَا خَلَقَ ٱلَّذِينَ مِن دُونِهِۦ﴾ [لقمان: 11].

ويؤكد عبد الفتاح رواس: أن كل جمال وحق ورحمة ورأفة وخير ومعروف... الخ من صفات الجمال الواقعي إلا وهي ناشئة وصادرة عن الحق المثل الأعلى الكلي الجمال.

فيقول: «من الحق المثل الأعلى، الكلي الجمال لا يصدر إلا ما هو حق وجميل وكمال الصفات الجمالية التي تدل عليها أسماؤه الحسنى تعالى: الرحمن الرحيم، اللطيف، البديع، الخبير، الرؤوف، المصور، الجليل، الكريم، الحق، الحميد، الودود، العفو، الغفور... تنطلق من الواحد الأحد الكلي الجمال والقدرة، ومنه تفيض على العالم الواقعي (الخلق) صفات جمالية في الكون والإنسان والحياة متعددة بتعددها لها تسميات مختلفة كالرحمة والرأفة والخير والمعروف»[158].

ويستشهد عبد الفتاح رواس بحديث الرسول المصطفي عليه الصلاة والسلام: «الله جميل يحب الجمال» ويذكر: «أنه من كمال التوحيد محبة الجمال والسعي إلى إدراكه، فالحاجات الجمالية أساسية، وإدراكها في الأعمال والأخلاق والفنون مطلب توحيدي مرتبط بالعقيدة»[159].

وهو هنا يبدأ من التوحيد كمنطلق أساسي لحب الجمال في العمل والخلق والفن، وكم سيحدث من تغير جمالي جذري في الحياة عندما يصبح التوحيد لله أساس جمال الأعمال والأخلاق والفنون.

(158) المرجع السابق، ص28.
(159) المرجع السابق، ص28.

ويجعل عبد الفتاح رواس في إدراك الجمال وتذوقه وحبه «لذة» وجدانية يطلق عليها مسميات كثيرة فيقول: «في محبة الجميل لذة، وهي أمر وجداني لها مسميات مختلفة كالبهجة والسرور وطيب النفس وقرة العين والنعيم والسلام... ويدرج مفهوم اللذة عند ابن قيم الجوزية في كتابه روضة المحبين فيذكر (أن اللذة تنشأ عن إدراك الملائم، والألم ينشأ عن إدراك المنافي) ومنتهي اللذة نعيم الآخرة ﴿وَٱلْآخِرَةُ خَيْرٌ وَأَبْقَىٰ﴾ [الأعلى: 17]، ﴿وَفِيهَا مَا تَشْتَهِيهِ ٱلْأَنفُسُ وَتَلَذُّ ٱلْأَعْيُنُ﴾ [الزّخرُف: 71]، ومنتهى نعيم الآخرة رؤية وجه الله: ﴿وُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ نَّاضِرَةٌ إِلَىٰ رَبِّهَا نَاظِرَةٌ﴾ [القيامة: 22-23]، والسبيل إلى إدراك هذه اللذة غير المتناهية هو التوحيد، ومنتهى الألم هو شقاء الآخرة، ومنتهى هذا الشقاء هو الخلود فيه واحتجاب المعرفة، والسبيل المسبب لهذا الألم هو الشرك: ﴿إِنَّ ٱللَّهَ لَا يَغْفِرُ أَن يُشْرَكَ بِهِۦ وَيَغْفِرُ مَا دُونَ ذَٰلِكَ لِمَن يَشَآءُ﴾ [النّسَاء: 48].

وهذا الكاتب يجعل أقصي درجات إدراك الجمال وتذوقه تبدأ من التوحيد كبداية الطرق لإدراك الجمال المحسوس الملموس وإدراك الجمال الأعلى الكلي، أما الشرك فهو طريق الشقاء واحتجاب الجمال والحرمان منه في الدنيا والآخرة.

2 - منطلق الوحدة

﴿مَّا تَرَىٰ فِى خَلْقِ ٱلرَّحْمَٰنِ مِن تَفَٰوُتٍ﴾ [المُلك: 3]، الوحدة في نظام الخلق هي تمام الجمال في المخلوقات، وبرهان صدورها عن الواحد في كل المتعددات، وحدة في الكثرة، وأسس الجمال في هذا النظام تقوم على التوازن والتجاذب والتناسب والانسجام والروح، فالوحدة نظام كلي مشترك ينظم العلاقات في الذرة وفي المجتمع وفي الكون، في علاقة جذب تجمع الأطراف إلى المركز(160).

يؤكد عبد الفتاح رواس أن الوحدة هي أهم عامل من عوامل الجمال في الكون، وسبب هذه الوحدة رغم تنوع المخلوقات هو صدروها عن الواحد.

(160) المرجع السابق، ص28-29.

والوحدة بمثابة نظام عام ينسق العلاقات بين جميع عناصر الكون.

«الوحدة في نظام الخلق منتجة لوحدة نستقرئها في كل الموجودات ووحدة النظام الكوني نفسها هي فيض الواحد الأحد الكلي الجمال ﴿ٱلَّذِىٓ أَحۡسَنَ كُلَّ شَىۡءٍ خَلَقَهُۥۖ﴾ [السَّجدَة: 7]، وقد اختص الإنسان وحده بوعي جمالي يجعله موضوعاً وذاتاً، كموضوع جزء من نظام جمالي واحد، وكذات قادرة على تأمل النسق الجمالي في موضوعات العالم»[161].

ويتناول عبد الفتاح رواس العلاقة بين الشكل والمضمون أو المادة والشكل التي طالما تطرق إليها فلاسفة الجمال، ويري أن العلاقة بين المضمون والصورة، والشكل والمحتوي في الفكر الإسلامي هي علاقة (وحدة) وتكامل وذلك عكس الثنائية الحادثة الآن بين الشكل والمضمون في الفلسفة الحديثة، فيقول: «إن ثنائية الشكل والمضمون خارجة عن منطق الفكر الإسلامي كفكر توحيدي والعلاقة بين المادة والشكل هي علاقة وحدة»[162].

3 - منطلق الحركة

يري عبد الفتاح رواس أن الحركة من العوامل المهمة في تكامل الجمال ويعتبرها جزءاً من الجمال نفسه، فالزهرة جميلة في حركة نموها والنهر جميل في حركة سريانه، وسر جمال الكواكب في جريانها، وحركة الضوء من الشهب فيقول: «هذه الحركة هي مصدر المتعة الجمالية لأنها تختزن الوعد بالحياة، وهي مصدر قيمة وجودية لها دلالاتها ووظيفتها في نسق الحياة ﴿إِنَّ ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ وَعَمِلُواْ ٱلصَّٰلِحَٰتِ لَهُمۡ جَنَّٰتٞ تَجۡرِي مِن تَحۡتِهَا ٱلۡأَنۡهَٰرُۚ﴾ [البُرُوج: 11]، والمتابع لمواطن الحركة في القرآن يجد فناً خالصاً في إظهار جماليات هذه الحركة وتناغمها ودلالاتها ووظائفها حتى لكأنك تسمع حركة عسعسة الليل وحركة تنفس الصبح وصوت جريان الأنهار»[163].

(161) المرجع السابق، ص 30-32.
(162) المرجع السابق، ص30-32.
(163) المرجع السابق، ص30-32.

ويصف عبد الفتاح رواس أنواعا كثيرة جداً من الحركة من خلال الكون كله المغمور بالحركة الظاهرة والباطنة، المرئية واللامرئية، المحسوسة والمعقولة، المادية والنفسية، الصوتية والضوئية، أو في مدى التقاط الحواس الأخرى، وما تحتها وما فوقها.

ويتطرق إلى اللغة عند الحيوان والطيور وكيف أن هذه اللغة هي حركة جمالية ودلالية ويستشهد بالآيتان 18، 19 من سورة النمل: ﴿حَتَّىٰٓ إِذَآ أَتَوۡاْ عَلَىٰ وَادِ ٱلنَّمۡلِ قَالَتۡ نَمۡلَةٞ يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّمۡلُ ٱدۡخُلُواْ مَسَٰكِنَكُمۡ لَا يَحۡطِمَنَّكُمۡ سُلَيۡمَٰنُ وَجُنُودُهُۥ وَهُمۡ لَا يَشۡعُرُونَ فَتَبَسَّمَ ضَاحِكٗا مِّن قَوۡلِهَا وَقَالَ رَبِّ أَوۡزِعۡنِيٓ أَنۡ أَشۡكُرَ نِعۡمَتَكَ ٱلَّتِيٓ أَنۡعَمۡتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَٰلِدَيَّ وَأَنۡ أَعۡمَلَ صَٰلِحٗا تَرۡضَىٰهُ وَأَدۡخِلۡنِي بِرَحۡمَتِكَ فِي عِبَادِكَ ٱلصَّٰلِحِينَ﴾.

ويجعل الحركة إضافة أساسية لجمال الموضوع في الفن فمهما بلغ الفن من الإبداع فإنه لا يوازي الموضوع الأصلي وذلك لأن الفن خال من جمال الحركة الحية والحركة هي رمز الحياة الكونية المتجددة، واستمرارها.

يقول: «إن الفنان يدرك القيمة الجمالية للحركة فهو يحاول في لوحته أو منحوتته أن يضفي عليها حركة انتقائية توحي بالحياة لكنها تبقي حركة جمالية جزئية ثابتة تفتقر إلى أهم شرط وهو الحياة وذلك من اختصاص الخالق وحده تعالى»[164].

وربما يشبه رأي عبد الفتاح رواس قلعة جي في الحركة كمنطلق جمالي مع رأي أحمد حسن الزيات الذي قال: «إن روعة الجمال في الطبيعة يأتي من ناحية الحرية بها، وحرية الطبيعة هي قانونها العام. فشلالات النيل أجل منظراً في العين من النوافير المنظمة لأن الجمال المطلق يملأ خيالك بالتأمل الحالم وذهنك بالتفكير الرفيع وشعورك بالطرب الباسط»[165].

كذلك يتشابه مع رأي عباس محمود العقاد الذي يقول: «إن جوهر الجمال

(164) المرجع السابق، ص34.

(165) الزيات، أحمد حسن. **وحي الرسالة**، المجلد الأول، ص11.

(166) العقاد، عباس محمود. **مراجعات في الفنون والآداب**، القاهرة: المكتبة العصرية، د.ت، ص65.

يتبع حرية الوظيفة وحركة الحياة في الجسم والنهر والشجر، والجامع بين أنواع الجمال هو حرية الحركة»[166] ويقول عبد الفتاح رواس: «من هذه الحركة الحية الكلية في الموضوعات تتولد حركات **متعددة تكاملها** هو الجمال التام للموضوع وهي حركة الفكر وحركة المادة وحركة الفعل، وهي حركات مولدة أيضا، فحركة الفكر مولدة للجمال النفسي، وحركة المادة مولدة للجمال الظاهري، وحركة الجمال مولدة للجمال المنتج»[167].

مفاهيم الجمال الإسلامي عند علي شلق

يقول علي شلق عن الجمال: «إنه موضوع وجودي بمعنى أنه من موضوعات الحياة في مختلف مراحلها، بالنسبة إلى الأفراد، والجماعات، والطبيعة والله. وأن الجمال ذو شكل دائري، فلكي بمعنى جوهريته التي هي من صميم الزمان والمكان، ومقصد من مقاصد الخالق في خلقه، وما من قيمة للخير، أو الحق إلا وتوصف بالجمال، وتهدف إليه وتنبع من بحره، وسحابه، وخزائن أرضه وأفلاكه في انسيابها وتناغمها إلى غايتها، ومن هنا ربط أفلاطون الجمال الجزئي بالجمال الكلي، جاعلاً مصدر الجمال، مصدراً لكل وجود»[168].

حيث يؤكد أن معنى الجمال هدف من أهداف خلق الله سبحانه وتعالى للكون ويشير إلى أن هذا الجمال ينبع من خلق البحار والسحاب والأرض والأفلاك في حركتها المتناغمة المتوافقة المنظمة الدقيقة، وجمال جلالها الذي يعجز البشر عن الإتيان بمثله أو بأقل القليل منه (جناح بعوضة) أو (ذبابة)، كل هذه المحسوسات دلالات جمالية على خالقها (الله) المتعالي ذي الجلال.

كما توصل الكاتب أيضاً إلى أن الجمال قيمة جوهرية، وجوهريته بمعنى كليته فهو معني عام شامل متسع، كما أن الجمال صفة مصاحبة للقيم عامة

---

(167) رواس. **مدخل إلى علم الجمال الإسلامي**، مرجع سابق، ص34.

(168) شلق، علي. **العقل في التراث الجمالي عند العرب**، بيروت: دار المدى للطباعة والنشر، الطبعة الأولى 1985 ص21.

فهو يؤكد أن ما من قيمة للخير أو الحق إلا وتوصف بالجمال، فالجمال عامل مشترك في جميع القيم.

وعندما يذكر على شلق أن الجمال في بعض مظاهر الكون كالبحار والسحاب والأفلاك في انسيابها وتناغمها إلى غاياتها، فهي رؤية إدراكية دقيقة جداً، فالبحار تنساب فعلاً والسحاب والأفلاك تتحرك في انسيابية وتناغم وهدوء، فلم يحدث أن تغير شكل السحاب بطريقة مفاجئة ولكن بتدرج، كذلك البحار والأفلاك. وتتأكد دقة الرؤية الجمالية لدي على شلق وتتحدد في لفظة (في انسيابها وتناغمها إلى غاياتها) فهو قد أشار أيضاً إلى سمة الجمال في تحقيق الغاية والهدف أي أداء الوظيفة المنوطة بكل مخلوق في الكون. ووسيلة ذلك الدقة المتناهية والنظام المحكم الذي أوجده الله في مخلوقاته لأداء وظائفها وهو أحد مصادر الجمال في الكون .﴿لَا ٱلشَّمۡسُ يَنۢبَغِي لَهَآ أَن تُدۡرِكَ ٱلۡقَمَرَ وَلَا ٱلَّيۡلُ سَابِقُ ٱلنَّهَارِۚ وَكُلّٞ فِي فَلَكٖ يَسۡبَحُونَ﴾ [يس: 40] جمال النظام والانتظام ودقتهما وكلمة يسبحون تؤكد الانسياب والتناغم.

والكاتب يربط جمال المخلوقات في الكون بجمال منشئها مع الفارق المتسع بين الجزئي والكلي، وهو يستشهد برأي أفلاطون الذي ربط الجمال الجزئي بالجمال الكلي، ويبدو أنه يتفق مع أفلاطون لأنه بحث في الصلة بين الموجودات وخالقها الذي هو مصدر الجمال الأول، والفقرة التالية تؤكد تلك الرؤية.

ولعلي شلق تفسير جميل لحديث الرسول ﷺ: «الله جميل يحب الجمال» فيقول: «الله جميل، جمع جمعاً شمولياً أشياء الأكوان تحت ظله لأنه جامع المحاسن كلها فهو مصدر كل جمال وحسن ومثله الأعلى، يحب الجمال في كل شيء، وأن يهدف الكائن الحي العاقل إلى صنع الجمال، والمكوث فيه والتعبير عنه، وتأمله وتذكره، لأن كل شيء تم في حضارة الإنسان هو نتاج العقل، والعقل هادف إلى الأجمل والأكمل، وكل شيء في الأكوان متلائم

(169) المرجع السابق، ص22.

مع الآخر من الغياب إلى الحضور، ومن الأرض إلى مدار الكواكب وتناغم ذلك كله فيض جمال»[169].

ويعود علي شلق ليربط الجمال بالفن، ويجعل الجمال هدف الفن، ومن خلاله يجعل التوحيد هدف الفن الأخير فيقول: «إن الفنون التي تهدف إلى التعبير عن الجمال، إنما تجمع البعيد والمتعدد في عمل واحد، فكأن الفنون عامل توحيد، وكأن الأحدية هدفها الأخير، لأنها صدرت مع كل الموجودات عن الواحد، وهي تسعي مشوقة لتصير إليه ومقدار ما تعبر الفنون عن التوحيد، بمقدار ما تكون قريبة من قمة الجمال الله هذا معني قول الرسول ﷺ ذاك هو الجمال أي الفرعي وأن الله جميل يحب الجمال»[170].

مفاهيم الجمال عند سمير الصايغ

يحدد سمير الصايغ مفهومه في الجمال في الفن الإسلامي في عنوانات فصول كتابه الضخم القيّم الذي يقع في 415 صفحة من القطع الكبير عن (الفن الإسلامي)[171] قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية، فهو لم يضع مفهوماً محدداً عن الجمال الإسلامي كما لم يحدد تعريفاً خاصاً به وإن كان القارئ لكتابه يجد مفهوم الجمال الإسلامي متحققاً ومتواحداً في كل فصل من فصول الكتاب بل في كل صفحة، وعند تناوله الموضوعات التي عبر عنها الفن الإسلامي سواء الطبيعية أو المجردة أو الوظيفية فقد ضمنها مفهومه عن الجمال. فتناول في الفصل الأول بعنوان (الواحد المتعدد التجليات) التوحيد كأساس جمالي لابد أن يرافق أي باحث في فلسفة الفن الإسلامي وفي الفصل الثاني بعنوان (الشهادة على المطلق) تناول غياب الموضوع والزمان والمكان والإنسان، كما تناول ثنائية الغيب والوجود وغياب الموضوع في الفن الإسلامي كمبدأ جمالي، وفي الفصل الثالث بعنوان (فن التوحيد لا فن التجريد) يفرّق بين مفهوم التجريد كمظهر جمالي والتوحيد كعقيدة ويأتي التجريد الإسلامي كمظهر جمالي مرئي معبر عن اللامرئي الباطن، وفي الفصل

(170) المرجع السابق، ص22.

السابع بعنوان (السمات الموحدة «الإتقان» يتناول موضوع الإتقان والجمال فتناول الجمال الإسلامي من منظور الفلسفة الإسلامية التي جعلت الإتقان مرادفاً للجمال، أو على حد تعبيره (شاهد أول للجمال) ويستند إلى المنطق الجمالي للغزالي الذي قال: «بأن كل شيء فجماله وحسنه في أن يحضر كماله اللائق به والممكن له فإذا كانت جميع كمالاته حاضرة فهو في غاية الجمال فالخط الحسن هو ما جمع ما يليق بالخط من تناسب الحروف وتوازنها واستقامة ترتيبها وحسن انتظامها...»[172]، كما تناول الصايغ مفهوم الجمال في المادة الخام في الفن الإسلامي وقال: «المادة كجمال وحضورها الفني هي جزء لا يتجزأ من سعي الفنان إلى الكمال، وسعيه إلى المطلق، وكيف أن المادة الخام هي شهادة كبرى على الحق الواحد أصل كل شيء وهدف كل شيء»[173].

ويتناول في الفصل الثامن وظيفة الفن بين الجمالية الغربية والجمالية الإسلامية ويبدأ من هذه المقارنة بأن: «المضمون والموضوع والصراع والفردية والذاتية التي هي منطلقات فلسفة الجمال الغربي على حد تعبير هيغل، تتحول في الجمالية الإسلامية إلى مطلقات بمعنى مضمون مطلق يقود إلى التوحيد، وأن المطلق بحسب الفلسفة الإسلامية هو الواحد فالمضمون المطلق مضمون واحد بالضرورة ذلك لأن المطلق الحقيقي والوحيد هو الله وحده، هو الحق وحده»[174].

وهكذا نلحظ أن سمير الصايغ لم يقدم تعريفاً قائماً بذاته للجمال في الفن من خلال الفن الإسلامي، ولكنه تناول الجمال من خلال التوحيد، كما تناوله من خلال المادة كجمال في الفن الإسلامي وكشاهد على الجمال، أيضاً من خلال المقابلة والتعارض مع أسس الجمال في الفن الغربي التي تنعكس في

(171) الصايغ. **الفن الإسلامي**، مرجع سابق.
(172) الغزالي: **إحياء علوم الدين**، مرجع سابق، ص316.
(173) الصايغ. **الفن الإسلامي**، مرجع سابق، ص241.
(174) المرجع السابق، ص265-266.

المضمون والصراع والفردية والذاتية) والتي يقابلها في الفن الإسلامي (المضمون المطلق).

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

وفي الحقيقة إن كتابات السلف هي من أهم المواد الخام والوسائط التي يجب أن ترافقنا وسط الموجات العارمة للحداثة والمعاصرة التي أغرقتنا، وحتى لا تصبح الحداثة نبتة بلا جذور يسهل اقتلاعها، أو نبات متسلق على سيقان الآخرين.

وأعلن في هذا العمل المتواضع أنَّ الأمر لجلل أنّه ليس اهتماما بتراث معين بقدر ما هو أمانة علمية ثقافية وواجب حضاري لإنصاف فن جميل وجليل في آن واحد، جميل بكل ما توحي به كلمة جمال من رقة وعذوبة، وما يوحي به الجلال من قوة وشموخ وعظمة وإبهار، ذلك الفن الصارخ بصمت المتحدث بلا صوت لما حدث له من تجريد من روحه السارية بداخله. ومن خلال أفكار العلماء المسلمين وتعريفاتهم لمفاهيم الجمال السابقة أشعر أن النظرية الجمالية الإسلامية في احتياج شديد لتجذير التراث في أرض المعاصرة وتطويره ونموه داخل سياقه الذاتي؛ وعدم الوعي بذلك يجعل النهضة الفنية توأد في مهدها أو ترتدي ثياباً غير ثيابها مغتربة عن أصولها، فمن الأمانة الحضارية إيقاظ الوعي بتلك الحقيقة ويصبح ذلك بمثابة استنشاق العمق الروحي المفتقد وإحيائه من جديد في طور المعاصرة.

خاتمــة

يتضمن الكتاب الأصول الجمالية والفلسفية للفن الإسلامي باعتباره نتاج ثقافي لحضارة عريقة تُعدُّ من أكثر الحضارات انتشاراً جغرافياً، واحتكاكاً وتفاعلاً مع قطاعات متنوعة جداً من الجنسيات والقوميات وانضوت تحت لواء الحضارة الإسلامية، كانت سبباً في التنوع الثقافي الهائل الذي انعكس على الفنون الإسلامية، كما كان دين الإسلام وحضارته سبباً جوهرياً للوحدة التي شملت كل التنوع فبدت وحدة في تنوع. ويتم تناول الأصول الجمالية والفلسفية للفن الإسلامي من خلال ثلاثة محاور أساسية.

أولا: الأصول التاريخية للفن الإسلامي من خلال التطور التاريخي للطرز الإسلامية والأساليب الفنية المواكبة لها، باعتبار تاريخ الفن الإسلامي يعد أطول تاريخ فني في تاريخ الحضارات وليس الهدف من العرض التاريخي التسلسل الزمني فحسب بل إبراز الوحدة والتنوع كقيم ثقافية وجمالية في نفس الوقت.

ثانياً : يهتم البحث في أحد جوانبه بفلسفة الجمال في الفنون الإسلامية كمحاولة لإثبات الفرض الثاني من فروض البحث والذي ينص على تأسيس فلسفة جمالية معاصرة أساسها المبادئ الفلسفية والجمالية في الفن الإسلامي والتي تتحدد في:

1 - التوحيد كحقيقة فكرية وانعكاسه جمالياً على الفن الإسلامي من خلال التعبير عن المطلق.

2 - الوحدة والتنوع كقيم جمالية وقيم ثقافية وقيم كونية.

3 - التجريد كمضمون جمالي ومضمون فلسفي.

4 - التكرار كمدلول جمالي والمغزى الفلسفي له.

5 - النظام الهندسي في الفن الإسلامي وارتباطه بالنظام في الكون.

6 - النفاذ من خلال الواقع إلى ما وراء وطرق التعبير عن ذلك في الفن.

7 - المركزية كمدلول جمالي في الفن الإسلامي، وارتباطها بالمركزية الكونية كمدلول فلسفي.

8 - الحيز والفراغ في الفن الإسلامي ومدلوله الفلسفي.

9 - لغة التعبير الجمالي عن الكل من خلال الجزء.

10 - الفلسفة الجمالية للنور في الفن الإسلامي.

11 - تحويل مظاهر الطبيعة إلى معادل جمالي فلسفي (الأرابسك).

12 - اللانهائية كسمة جمالية ومدلولها الفلسفي.

ثانياً :

1 - يتطرق البحث إلى مفاهيم الجمال ومصطلحاته في القرآن الكريم.

2 - ثم يتناول الأصول الفلسفية والجمالية لمفاهيم الجمال في الإسلام (فلسفة الجمال الإسلامي) من خلال تتبع أصول الجمال ومفاهيمه ومعانيه عند علماء الإسلام ومفكريه وفلاسفته أمثال الغزالي . . ابن سينا . . ابن عربي . . الفارابي . . أبو حيان التوحيدي . . ابن قيم الجوزية.

3 - كما يتم تناول مفاهيم الجمال عبر العصور منذ أفلاطون مروراً بأرسطو وبومجارتن . . وحتى العصر الحديث مع عقد بعض المقارنات التي تثبت سبق العلماء المسلمين، وأخذ الفلاسفة المحدثين عنهم أكثر الأفكار المعاصرة.

4 - ثم يتطرق البحث إلى أصول الجمال الإسلامي من خلال المفكرين المعاصرين الذين تناولوا مفاهيم الجمال الإسلامي المعاصر.

المراجـــع

المراجع العربية

- أبو الرب، محمد خليل. «القيم اللونية في الفن المملوكي والإفادة منها في تدريس اللوحة الزخرفية»، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، 1995م.
- أبو ريان، محمد علي. **فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة**، الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، 1987م.

ـــــــــ. **تاريخ الفكر الفلسفي**، القاهرة، الجزء الأول.

- أحمد، عبد الرحيم إبراهيم. **تاريخ الفن في العصور الإسلامية**، القاهرة: عالم الفكر، ط1، 1989م.
- الألفي، أبو صالح. **الطابع القومي لفنوننا المعاصرة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- أنيس، إبراهيم وآخرون. **المعجم الوسيط**، الجزء الأول، مطابع دار المعارف، القاهرة، 1972م.
- إبراهيم، زكريا. **فلسفة الفن في الفكر المعاصر**، القاهرة: دار مصر للطباعة، 1988م.
- إبراهيم، معوض خليل. «تصميم برنامج لتدريس المجسمات الأولية في النحت المعاصر من خلال نظمها الهندسية»، رسالة دكتوراه، غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، 1988م.
- إبراهيم، وفاء. **علم الجمال قضايا تاريخية ومعاصرة**، القاهرة: مكتبة غريب، بدون تاريخ.
- إسماعيل، عز الدين. **الأسس الجمالية في النقد العربي**، القاهرة: دار الفكر العربي.

- إسماعيل، نعمت. **فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية**، القاهرة: دار المعارف، 1982م.
- ابن الأثير، عز الدين أبي الحسن. **الكامل في التاريخ**، القاهرة: طبعة بولاق، 1290هـ.
- ابن حزم الأندلسي (أبو محمد علي بن أحمد ابن سعيد). **طوق الحمامة**، بيروت: مؤسسة ناصر للطباعة، 1975م.
- ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد. **مقدمة ابن خلدون**، تحقيق: درويش الجويدي، بيروت: المكتبة العصرية، 1415هـ-1995م.
- ابن سينا (شرف الدين أبو علي الحسين بن عبد الله الحسين بن علي). **الإشارات والتنبيهات**، تحقيق سليمان دنيا، القاهرة: دار المعارف، 1985م.
- ابن عربي، محيي الدين. **الفتوحات المكية**، القاهرة: مكتبة الثقافة الدينية، بدون تاريخ.
- ابن قيم الجوزية. **الفوائد**، ط1، القاهرة، دار الريان للتراث، 1407هـ-1987م.
- ابن منظور، مجد الدين بن يعقوب. **لسان العرب**، القاهرة: دار المعارف، بدون تاريخ.
- ايتنجهاوزن، ريتشارد. **التصوير عند العرب**.
ـــــــ. **تراث الإسلام**، سلسلة عالم المعرفة، الجزء الثاني، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والعلوم، 1978م.
- بابادوبلو، الكسندر. **جمالية الرسم الإسلامي**، ترجمة: علي اللواتي، تونس: مؤسسات عبد الكريم عبد الله، 1979م.
- برجاوي، عبد الرؤوف. **فصول في علم الجمال**، الدار اللبنانية العالمية للطباعة والنشر، 1984م.
- البسيوني، محمود. **أسرار الفن التشكيلي**، ط1، القاهرة: عالم الكتب، 1980م.
- بهنسي، عفيف. **الفن الإسلامي**، دمشق: دار طلاس، 1986م.
ـــــــ. **الفن العربي الحديث بين الهوية والتبعية**، دمشق: دار الكاتب العربي، 1418هـ-1997م.
ـــــــ. **الفكر الجمالي عند التوحيدي**، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 1997م.
- التوحيدي، أبو حيان (علي بن محمد بن العباس التوحيدي)، **الإمتاع والمؤانسة**،

تحقيق: أحمد أمين وأحمد الزين، القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1942م.
ـــــــــ. **المقابسات**، تحقيق: محمد توفيق حسن، بيروت: دار الآداب.
ـــــــــ. **الهوامل والشوامل**، تحقيق: أحمد أمين وأحمد صقر، القاهرة: 1951م.
ـــــــــ. **المقابسات**، تحقيق: حسن السندوني، القاهرة، 1929م.

- الجارم، علي. **قصة العرب في إسبانيا**، القاهرة: دار المعارف، 1968م.
- جارودي، روجيه. **الإسلام دين المستقبل**، ترجمة: عبد المجيد بارودي، دار الإيمان للطباعة والنشر، 1983م.
ـــــــــ. **وعود الإسلام**، ترجمة ذوقان قرقوط، لبنان، الدار العالمية للطباعة والنشر، 1404هـ-1984م.
- جعفر، محمد كمال. «أصول التربية الجمالية في الإسلام»، بحث منشور في كتاب **من ثمار الفكر**، جامعة قطر، الإصدار الثاني عشر، 1407هـ-1987م.
ـــــــــ. «آفاق الانبثاق الإسلامي لفلسفة الجمال والفن»، **مجلة المسلم المعاصر**، العدد الخامس، 1396 هـ-1976م.
- حسن، زكي محمد. **فنون الإسلام**، بيروت: دار الرائد العربي، 1401هـ-1981م..
- الحسيني، نبيل. **قياس العمل الفني**، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1986م.
ـــــــــ. **منابع الرؤية في الفن**، القاهرة: دار المعارف، 1981م.
- الحوطي، غادة عبد العزيز محمد. «التوازن معيار جمالي»، رسالة ماجستير، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، 1415هـ-1995م.
- الحيدري، بلند. **زمن لكل الأزمنة نظرات وآراء في الفن**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1981م.
- الدولاتي، عبد العزيز. **مسجد قرطبة وقصر الحمراء**، ليبيا: الدار العربية للكتاب، 1977م.
- ديماند، م.س. **الفنون الإسلامية**، ترجمة: أحمد عيسى، القاهرة، دار المعارف، 1982م.
- الربضي، أنصاف جميل. **علم الجمال بين الفلسفة والإبداع**، الأردن: دار الفكر، 1995م.

- رفاعي، أنصار محمد عوض الله. «المحتوى التعبيري للفن الإسلامي وفلسفته التربوية»، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، 1996م.
- رياض، عبد الفتاح. **التكوين في الفنون التشكيلية**، القاهرة: دار النهضة العربية، بدون تاريخ.
- الزنون، عبد الحكيم. **آفاق غرناطة**، دمشق: دار المعرفة، 1408هـ-1988م.
- الزيات، أحمد حسن. **وحي الرسالة**، بدون دار نشر، بدون تاريخ.
- سالم، عبد العزيز. **قرطبة حاضرة الخلافة في الأندلس**، ليبيا: الدار العربية للكتاب، 1980 م.
- سامح، كمال الدين. **العمارة الإسلامية في مصر**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987م.
ـــــــ. **العمارة في صدر الإسلام**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987م.
- السخاوي، عادل محمد خليل. «فلسفة الجمال في الفكر العربي المعاصر»، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، 1988م.
- السيوطي، جلال الدين. **تاريخ الخلفاء**.
ـــــــ. **القرآن الكريم وبهامشه تفسير الإمامين الجليلين**، بيروت: دار المعرفة، بدون تاريخ.
- الشال، عبد الغني النبوي. «فلسفة الفنون الإسلامية»، بحث منشور في **مجلة دراسات**، كلية التربية، جامعة الرياض، العدد الثاني، السنة الثانية، ذو القعدة 1398هـ-1978م.
ـــــــ. **فن الخزف**، القاهرة، مركز النشر بجامعة حلوان، بدون تاريخ.
ـــــــ. **فلسفة الفن والتربية الفنية**، 1956م.
- شلق، علي. **العقل في التراث الجمالي عند العرب**، بيروت: دار المدى للطباعة والنشر، 1985م.
ـــــــ. **الفن والجمال**، بيروت: المؤسسة الجامعية للنشر، 1402هـ-1982م.
- الصايغ، سمير. **الفن الإسلامي قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية**، بيروت: دار المعرفة، 1408هـ-1988م.

- صدقي، سرية. **جماليات الفن الإسلامي**، بحث مقدم في كتيب بينالي القاهرة الدولي الرابع، 1992م.
- الطبري (أبي جعفر محمد بن جرير). **تاريخ الرسل والملوك**، طبع الحسينية، 1326هـ.
- طلس، محمد أسعد. **تاريخ العرب**، المجلد الأول، دار الأندلس، 1983م.
- عباس، راوية عبد المنعم. **القيم الجمالية**، الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية.
- عبد الجواد، بثينة يوسف. «رؤية فنية جديدة لصور جدارية مستوحاة من الفكر الإسلامي»، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان، 1987م.
- عبد الجواد، توفيق أحمد. **تاريخ العمارة والفنون الإسلامية**، القاهرة، 1970م.
- عبد الحميد، سعد زغلول. **العمارة والفنون في دولة الإسلام**، الإسكندرية: منشأة المعارف، بدون تاريخ.
- عبد الرحيم، مصطفي. **ظاهرة التكرار في الفنون الإسلامية**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997م.
- عبد الصمد، فاطمة. «القيم الجمالية في الفن الإسلامي وأثرها على فن النهضة الأوروبي كمدخل للتذوق الفني»، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، 1999م.
- عبد الكريم، أحمد. «تصميم محاور تجريبية لتدريس أسس التصميم قائمة الدراسات المعاصرة لتحليل نظم الهندسيات الإسلامية»، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، 1990م.
- العريني، الباز. **مصر في عهد الأيوبيين**، طبعة بيروت، 1971م.
- عصفور، جابر. **أنوار العقل**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996م.
- العطار، سليمان. **الخيال عند ابن عربي النظرية والمجالات**، القاهرة: دار الثقافة للنشر، 1991م.
- عطية، محسن محمد. **القيم الجمالية في الفنون التشكيلية**، القاهرة: دار الفكر العربي، 2000م.
- العقاد، عباس محمود. **مراجعات في الفنون والآداب**، القاهرة: المكتبة العصرية بدون تاريخ.

- عمارة، محمد. ندوة «الفن في الإسلام» المنشورة بجريدة **الوطن الكويتية** بتاريخ 23/ 4/ 1989.
ـــــــــ. **التراث والتجديد**، القاهرة: دار الشروق، 1987م.
- عيد، إيمان محمد. «المضمون الإسلامي في الفكر المعماري»، **رسالة دكتوراه** غير منشورة، كلية الهندسة، قسم الهندسة المعمارية، جامعة القاهرة، 1993م.
- الغزالي (الإمام أبو حامد محمد بن محمد بن أحمد الطوسي الغزالي). **إحياء علوم الدين**، القاهرة: دار إحياء الكتب العربية، بدون تاريخ.
- الفارابي (أبو نصر محمد بن محمد بن أوزلغ ابن طرخان). **آراء أهل المدينة الفاضلة**، قراءات في الفنون الإسلامية، المعهد العالمي للفكر الإسلامي (تحت الطبع).
ـــــــــ. **كتاب الحروف**، قراءات في الفنون الإسلامية، المعهد العالمي للفكر الإسلامي (تحت الطبع).
ـــــــــ. **الأعمال الفلسفية**، تحقيق وتقديم: جعفر آل ياسين، بيروت: دار المناهل.
ـــــــــ. **السياسة المدنية**، تحقيق: فوزي النجار، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، بدون تاريخ.
- فارس، بشر. **سر الزخرفة الإسلامية**، القاهرة: مطبعة المعهد الفرنسي للآثار الشرقية، 1952م.
- الفاروقي، إسماعيل راجي؛ لويز (لمياء الفاروقي). **أطلس الحضارة الإسلامية**، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، مكتبة العبيكان، 1419هـ-1998م.
- الفاروقي، إسماعيل راجي. **تصورات خاطئة عن طبيعة الفن الإسلامي**، من كتاب قراءات في الفنون الإسلامية، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، (تحت الطبع).
- فرغلي، أبو الحمد محمود، **الدليل الموجز لأهم الآثار الإسلامية والقبطية في القاهرة**، الدار المصرية اللبنانية، ط3، 1417هـ-1996م.
- فكري، أحمد. **مساجد القاهرة ومدارسها في العصر الفاطمي**، جـ2، القاهرة: دار المعارف، 1965م.
ـــــــــ. **مساجد القاهرة ومدارسها في العصر الأيوبي**، جـ2، القاهرة: دار المعارف، 1969م.

- قطب، محمد. **منهج الفن الإسلامي**، القاهرة: دار الشروق، 1403هـ-1983م.
- قلعة جي، عبد الفتاح رواس. **مدخل إلى علم الجمال الإسلامي**، سوريا: دار قتيبة، ط1، 1411هـ-1991م.
- كانط - هيغل. **النظريات الجمالية**، تعريب: محمد شفيق، لبنان، منشورات بحسون للثقافة.
- كرم، يوسف. **تاريخ الفلسفة اليونانية**، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، بدون تاريخ.
- لمعي، صالح. **التراث المعماري الإسلامي في مصر**، بيروت، 1975م.
- ماهر، سعاد. **مساجد القاهرة وأولياؤها الصالحون**، القاهرة: المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، بدون تاريخ.
- محمود، زكي نجيب. **الشرق الفنان**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1974م.
- مرزوق، محمد عبد العزيز. **الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني**، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، 1976م.
ـــــــــ. **قصة الفن الإسلامي**، مكتبة الأنجلو المصرية، 1980م.
- مصطفى، شاكر. **عناصر الوحدة في الفن الإسلامي**، بحث مقدم ضمن أعمال الندوة العالمية المنعقدة في استانبول بتركيا عن الفن الإسلامي في أبريل 1983 والمنشورة بكتاب الفنون الإسلامية المبادئ والأشكال والمضامين المشتركة، دمشق: دار الفكر، 1989م.
- مطر، أميرة حلمي. **فلسفة الجمال**، القاهرة: دار المعارف، 1979م.
- المغربي، ابن حجلة. **ديوان الصبابة، قراءات في الفنون الإسلامية**، المعهد العالمي للفكر الإسلامي (تحت الطبع).
- المقري. **نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب**.
- المقريزي، تقي الدين. **المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار**، طبعة بولاق بدون تاريخ.
- مكداشي، غازي. **الوحدة في الفنون الإسلامية**، بيروت: شركة المطبوعات للنشر، 1995م.
- مورينز، مانويل جوميت. **الفن الإسلامي في إسبانيا**، ترجمة: لطفي عبد البديع، السيد عبد العزيز سالم، القاهرة، الدار المصرية للتأليف والنشر، 1968م.

- الموسوي. **من الكندي إلى ابن رشد**، دار إحياء التراث، 1984م.
- النجدي، عمر. «البعد الخامس ظاهرة كونية قابلة للقياس»، بحث منشور بكتاب إشكالية التحيز (الفن والعمارة)، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، 1417هـ-1998م.
- النشار، عبد الرحمن. «التكرار في مختارات من التصوير القديم والحديث والإفادة منه تربوياً»، رسالة دكتوراه، غير منشورة، كلية التربية الفنية، 1978م.
- نيكوف، م. أوفسيا؛ نوفا، سمير. **موجز تاريخ النظريات الجمالية**، تعريب: باسم السقا، دار الفارابي، بيروت، 1979م.
- هوفمان، مراد ويلفريد. **الإسلام كبديل** ، تعريب: عادل المعلم، القاهرة: دار الشروق، ط1، 1418هـ-1997م.
- هونكة، زيجريد. **شمس العرب تشرق على الغرب**، تعريب: فؤاد بيضون وكمال الدسوقي، ط1، بيروت، 1964م.
- هويسمان، دني. **علم الجمال**، ترجمة: ظافر الحسن، بيروت: منشورات عويدات، 1983م.
- هيئة الآثار المصرية. **القاهرة الإسلامية**، مساجد ميدان صلاح الدين، القاهرة، 1986م.
- الورفلي، عبد العاطي محمد. **أوراق أندلسية**، ليبيا: جمعية الدعوة الإسلامية العالمية، 30 شوال 1399هـ، 25/ 5/ 1990م.

الصحف والمجلات والدوريات

جريدة الوطن الكويتية بتاريخ 23/ 4/ 1989م.

سلسلة عالم المعرفة، **تراث الإسلام**، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الجزء الثاني.

سلسلة عالم المعرفة، **جمالية الفن العربي**، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد الرابع عشر، 1975م.

كتيب بينالي، القاهرة الدولي الرابع، 1992م.

مجلة دراسات، تصدرها كلية التربية، جامعة الرياض، العدد الثاني، السنة الثانية، ذو القعدة 1398 هـ - نوفمبر 1978م.

مجلة العربي، العدد 237، شعبان 1398هـ، أغسطس 1978م.

مجلة المسلم المعاصر، العدد الخامس، 1396هـ-1976م.

مجلة المشرق، القاهرة، المجلد 34، 1936م.

مجلة دراسات، كلية التربية، جامعة الرياض، العدد الثاني، السنة الثانية، ذو القعدة 1398هـ-1978م.

من ثمار الفكر، جامعة قطر، الإصدار الثاني عشر، 1407هـ-1987م.

المراجع الأجنبية

Bergson, Henri. An Introduction to Metaphysics. Trans. T. F. Hulm. New York, 1912.

——. L'Evolution Creatrice. Paris: Alcan, 1932.

——. Le Pire. Paris: Ed. Centenarie, 1946.

Brion, Marcel. Art Abstrait. Paris: Albin Michel, 1956.

Burckhardt, Titus. Art of Islam: Language and Meaning. Trans. Peter Hobson. London: Islamic Festival Trust Ltd, 1976.

Croce, Bendetto. Aesthetic as Science of Expression and General Linguistic. Trans. Douglas Ainslie. New York: Noonday Press, 1958.

——. Aesthetic. Trans. Douglas Ainslie. 2d ed. London: Mcmillan, 1969.

Du Ry, Carel J. Art of Islam. New York: Harry N. Abrams, 1970.

Duran, Jacques. La Pensee de G. Santayana. France: Nizet, 1950.

Esin, Emel. The Qur'anic Verses and the Hadith as Sources of Inspiration in Islamic Art. In Islamic Art: Common Principles, Forms, and Themes (Damascus: Dar al-Fikr, 1989).

Grube, Ernst J. The World of Islam. London: P. Hamlyn, 1966.

Hill and Grabber. Islamic Architecture and Its Decoration. London, 1964.

Humbert, Claude. Islamic Ornamental Design. London: Faber and Faber, 1980.

Ismail R. al-Faruqi and Lois Lamya al-Faruqi. "Islamic Culture and History."(Major World Religions).

——. al-Faruqi and Lois Lamya al-Faruqi. The Cultural Atlas of Islam. New York: Macmillan, 1986.

——. al-Faruqi. Tawhid: Its Implication for Thought and Life. Herndon, VA: The International Institute of Islamic Thought, 1982.

Jones, Dalu. "the Elements of Decoration: Surface, Pattern and Light" in *Architecture of the Islamic World: Its history and Social Meaning,* edited by George Michel, 144-175. London: Thames and Hudson, 1995.

Marcais, Georg. Manual d'art Muslman. Paris: Larousse Group, 1926.

Otto-Dorn, Kathrina. L'Art de l'Islam. Paris: Albin Michel, 1967.

El-Said, Issam and Ayse Parman. Geometrical Concepts in Islamic Art. London, 1970.

Santayana, George. Reason in Art. New York: Scribner, 1932.

——. The Sense of Beauty. New York: Scribner, 1918.

Sarton, George. Introduction to the History of Science. London, 1982.

Sidky, Saria Abdel Razzak. Analysis of the Dynamic Interplay Encountered in an Islamic Geometrical Art Unit: A System Perspective. New York: University of New York Press, 1979.