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.

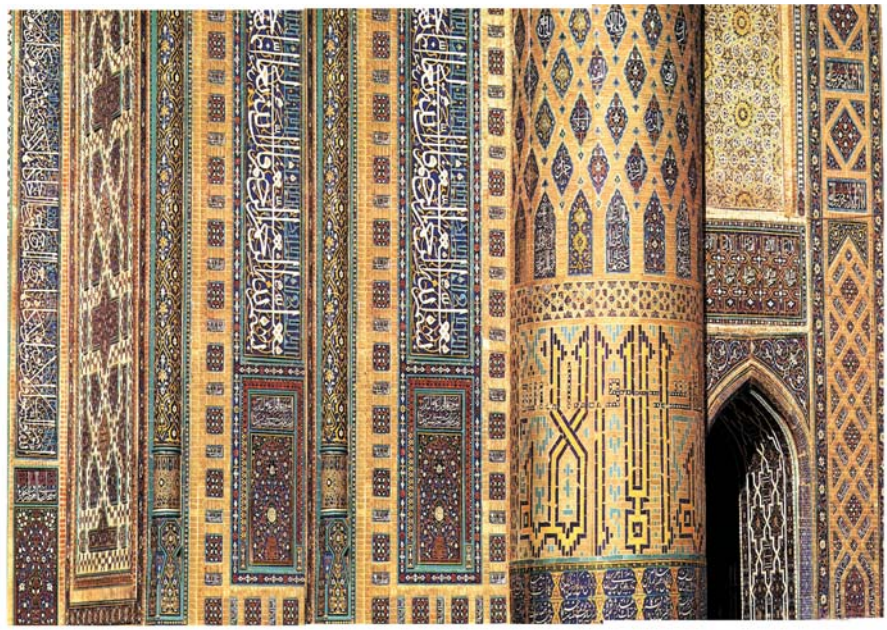
وهذا التوحيد انعكس على الفنان المسلم في أعماله الفنية التي اتسمت بالوحدة والتجريد. ومن هنا جاءت عبقرية الفنان المسلم الذي عبر عن هذه الحقيقة المنزهة وعن صفاتها فعبر عن المطلق اللانهائي كتعبير تأملي جمالي. فأول عنصر من عناصر العمل الفني (النقطة) التي تمتد لتكون خطاً، والخط يلتف ليكون دائرة ويحدد مربعاً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

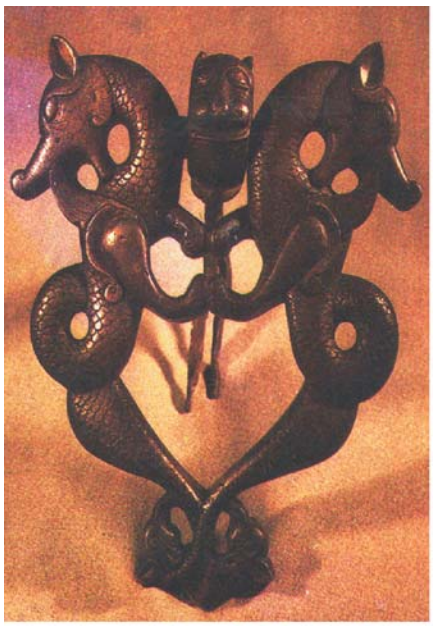
ومآذن وأعمدة وشبابيك وأبواب ومنابر ومحاريب ومصابيح وسجاجيد وأرضيات رخامية وحوائط تحمل تصميمات خطية للقرآن ومقرنصات وصنجات مزررة إلى الأطباق الخزفية والمفروشات المنسوجة والمطبوعة وبلاطات السيراميك والأواني النحاسية والمصابيح الزجاجية والتصميمات الجصية إلى ما لا نهاية له من الأعمال الفنية الصرحية العملاقة 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.

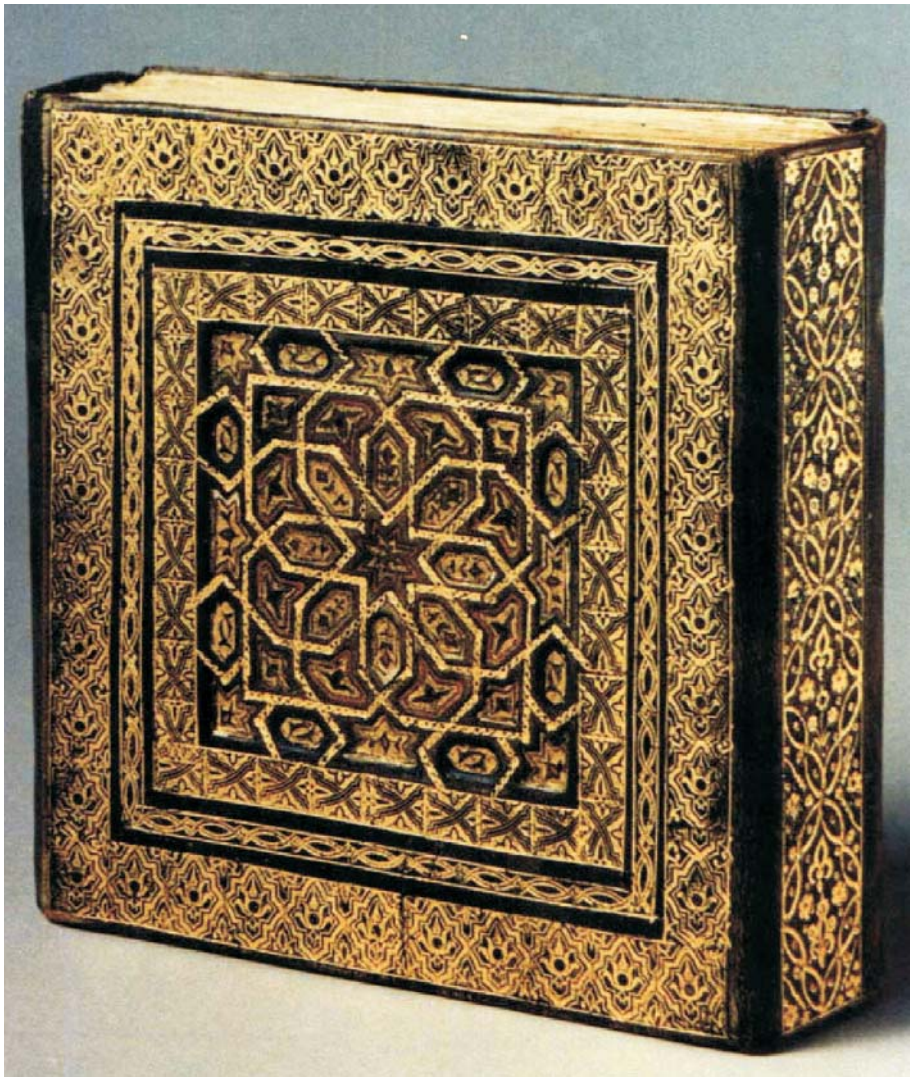
لقد حمل الفنان المسلم إيمانه بالله في قلبه وإسلامه بين يديه في كل بقعة دخلها من بقاع الأرض لقد غطت عبارة «لا غالب إلا الله» حتى غمد السيوف وأسطح المقابض المصنوعة من العاج والمعدن، فقد حول الفنان المسلم مضامين الفكر الإسلامي إلى رموز جمالية توحي للمتأمل فيها بذكر قدرة الله فكأنها ذكر لله ولكن بأسلوب جمالي.

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

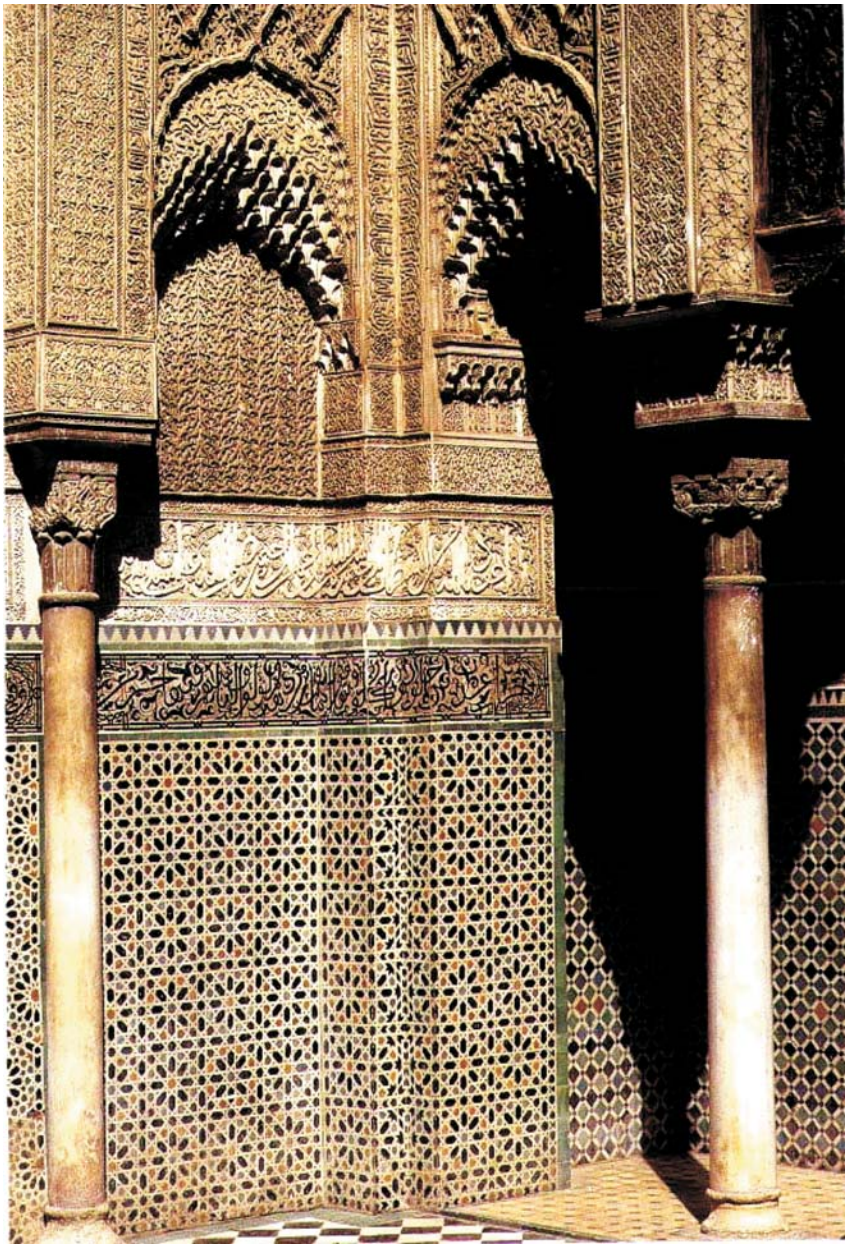
(21) شلق، علي. **الفن والجمال**، بيروت: المؤسسة الجامعية للنشر، ط1، 1402هـ-1982م، ص28.

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).

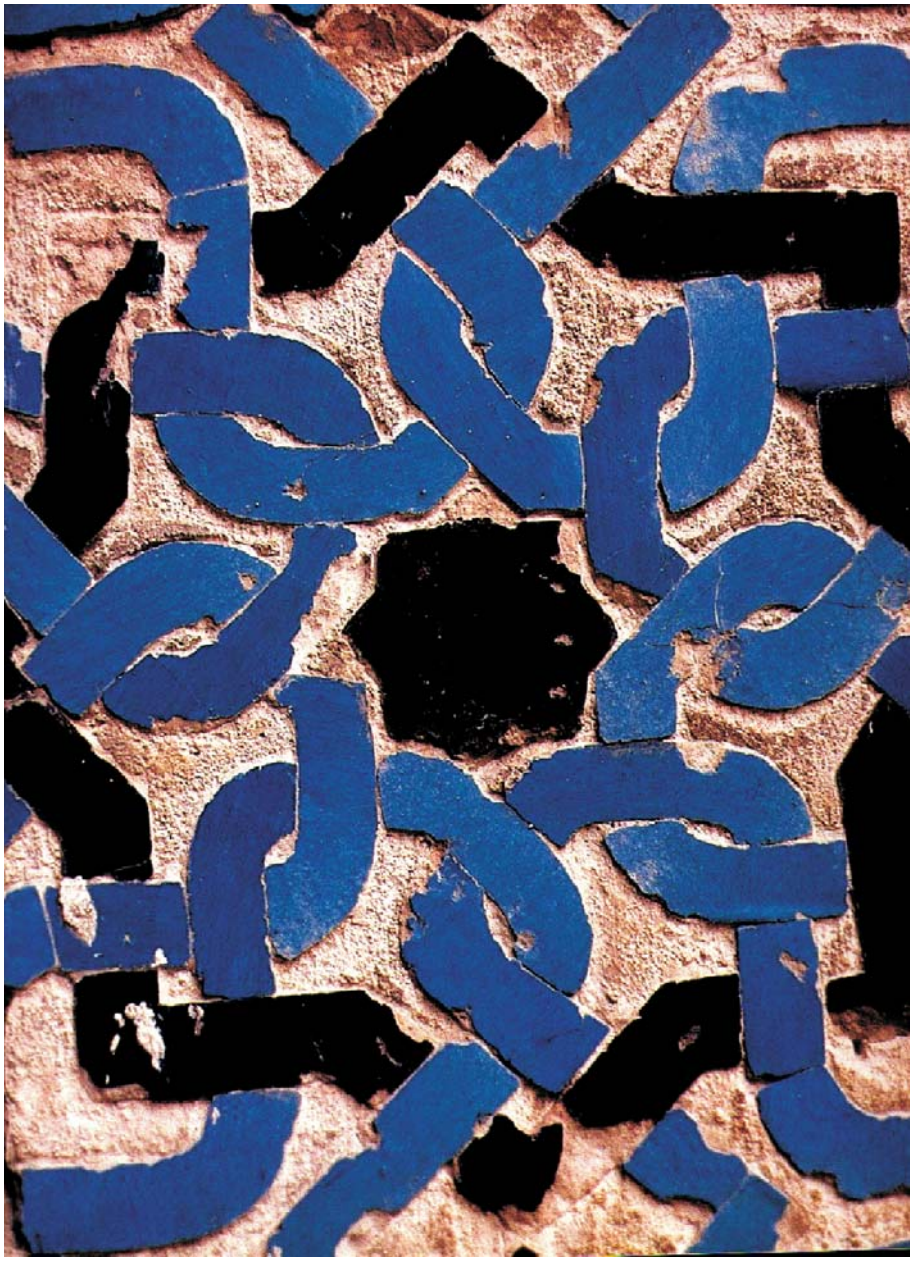
فالفنان المسلم عندما تناول الطبيعة لم يكن هدفه نقلها أو نقل جمالياتها إلى أعماله الفنية فالمحاكاة ليست هي الغاية ففي التجريد النباتي لا نجد خط الأفق أو المنظور، بل تحولت الطبيعة في التجريد النباتي إلى نظم هندسية نباتية مجردة، كما تحولت إلى علاقات رياضية منطقية من خلال الوحدات النباتية التي تحولت بدورها 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

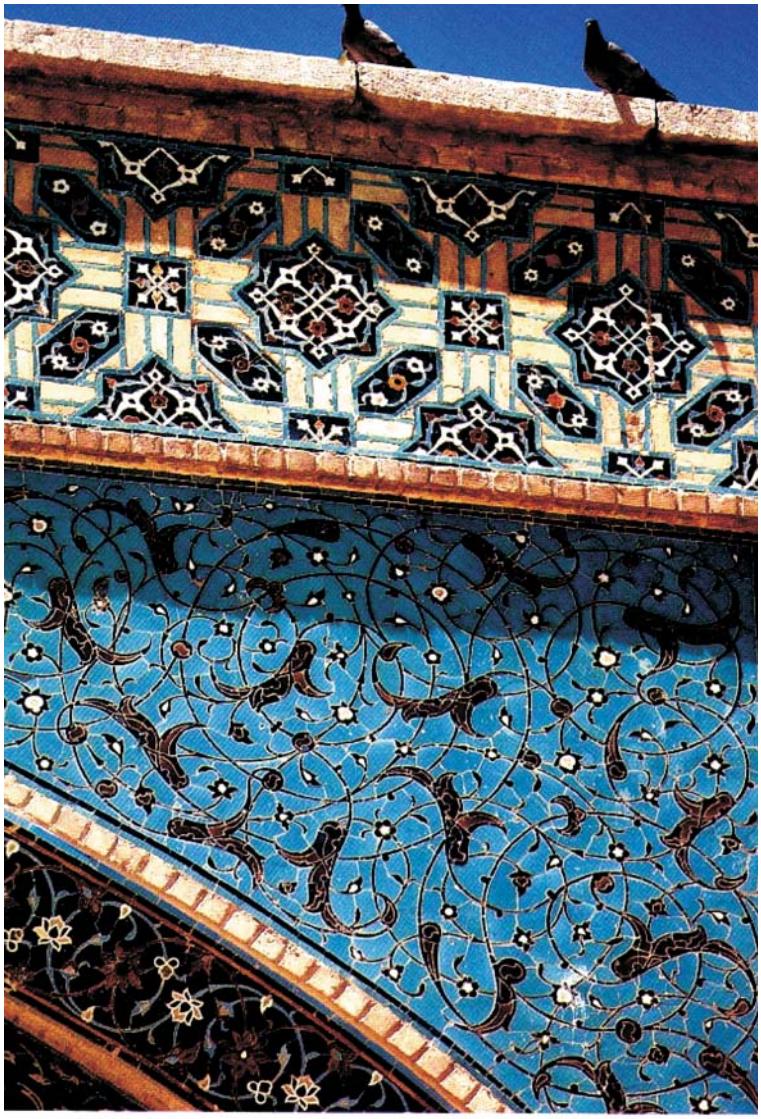
والاتساعات في الفراغ المحيط كما يؤدي إلى حركة مستمرة أيضاً في كل الاتجاهات في الفراغ المحيط وأيضاً إلى التغير الشكلي في النسب في الطبيعة من خلال قانون النمو وهذا يفسر، نمو الأشكال داخل إطار التصميم ذلك النمو المشترك كما يؤدي النمو الذي لا ينقطع إلى التفاعل داخل مكونات العنصر الواحد في الطبيعة التي تؤدي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

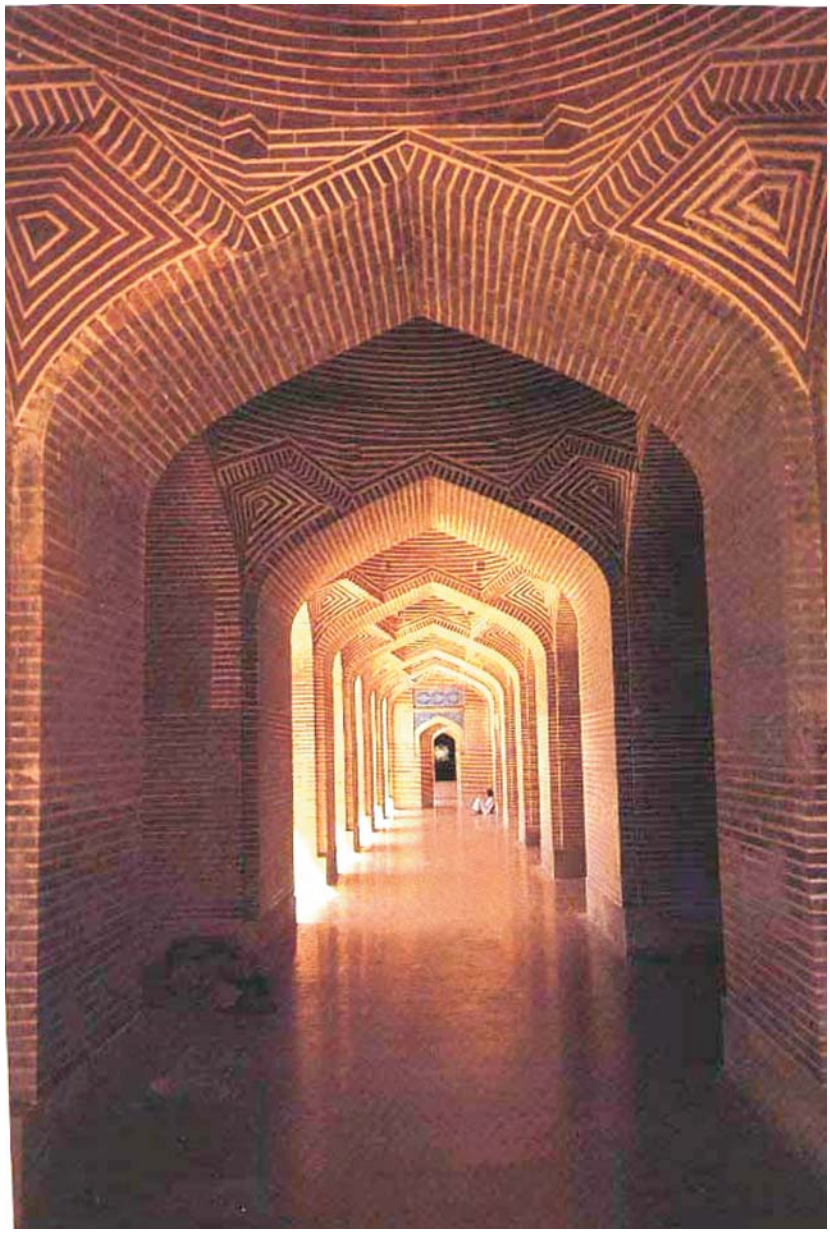
من خلال ذلك ينشأ نوعان من التكرار الإيقاعي:

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

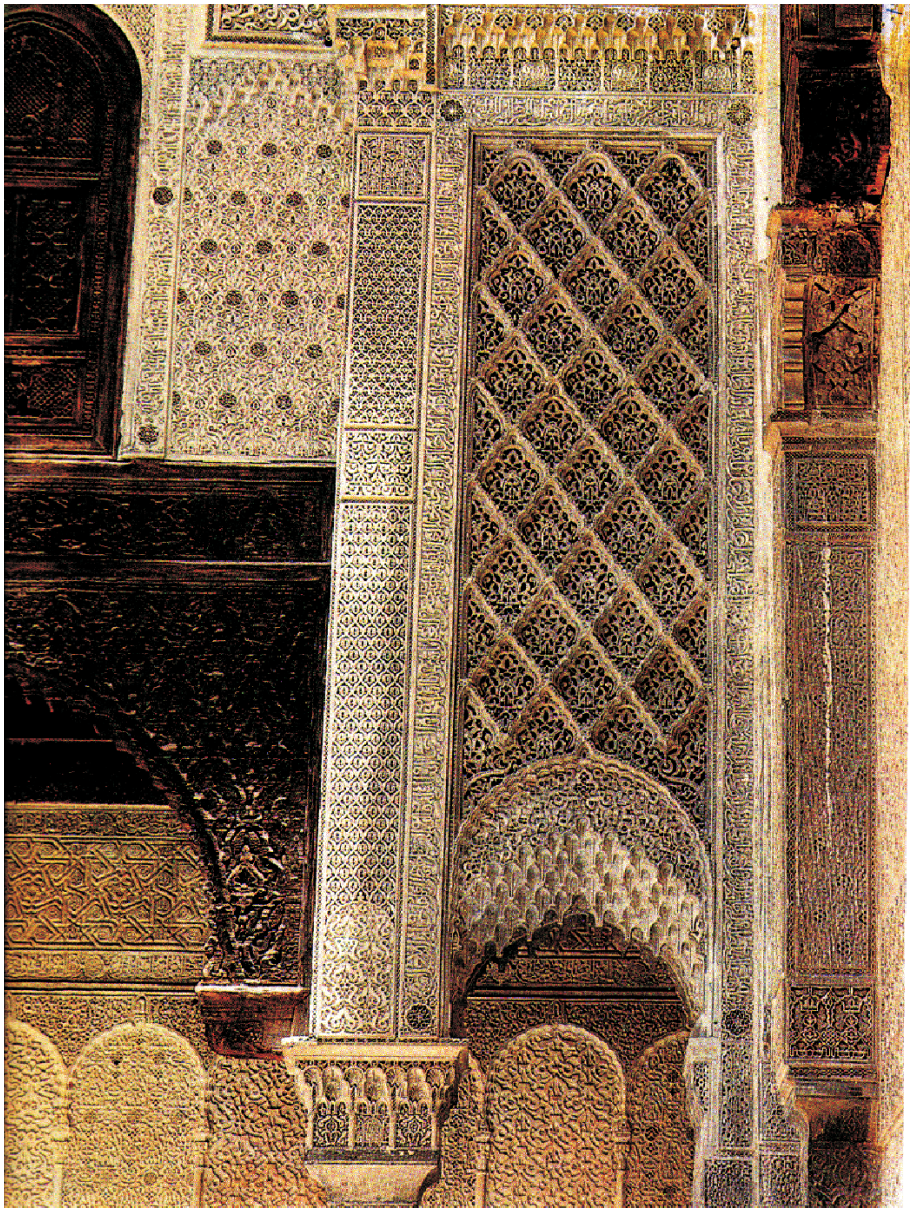


شكل (38): سجادة منسوجة بمصفوفات من العناصر الفنية المتكررة في نظم إيقاعية من شأنها إحداث قيم جمالية كالتماثل والتطابق والتوازي والتقابل والتناظر والتعاكس، حيث تسلب هذه النظم خامة النسيج خصائصها المادية وتحملها بشحنات وجدانية مختلفة فتصبح مجالاً لرؤى جمالية غير محدودة وغير مرتبطة بشكلها المادي المباشر.

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].

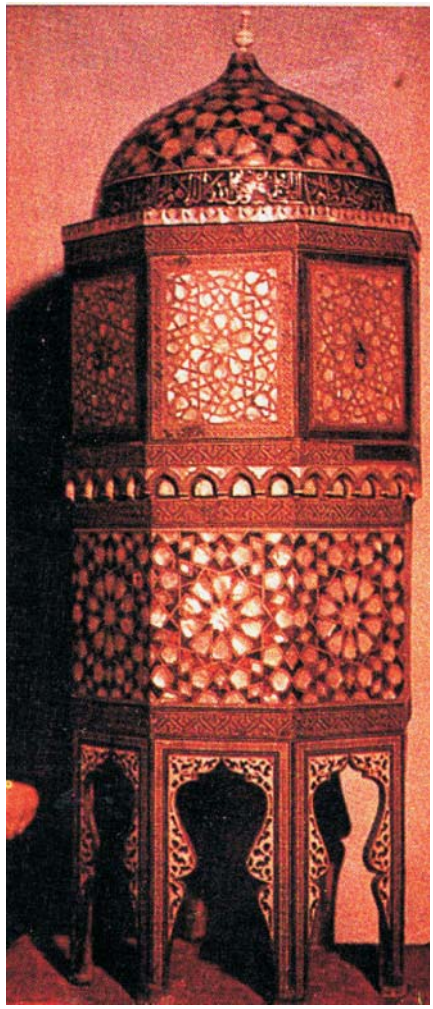
فالجمال في الإسلام لا يعبر عن الموجودات الفانية فليست الطبيعة في الفن هي الطبيعة في الواقع ولا أي عنصر طبيعي يشبه مثيله في الواقع فالفن لا يحاكي الواقع فالمحاكاة ليست هي الهدف، وإنما النظام الكوني اللانهائي القائم بالفعل خلف هذه الموجودات ولكن لا تشعر به إلا العين المؤمنة المتأملة للكون، والمتأملة للفن 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.

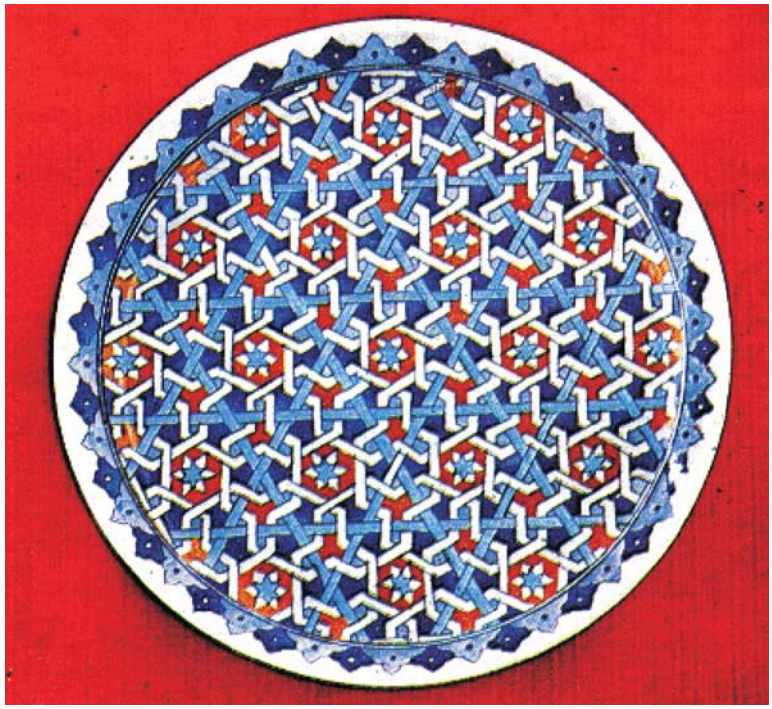
وتحضرني كلمة «بول كلي» المصور المعاصر الذي استلهم الفنون الإسلامية في أعماله الفنية حيث يقول: «إني تعلمت من خلال الفن الإسلامي جعل ما هو غير مرئي مرئياً، وقد عبرت لا عن مظاهر الواقع بل عن إيقاعاته الحقيقية وقوانينه».

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.

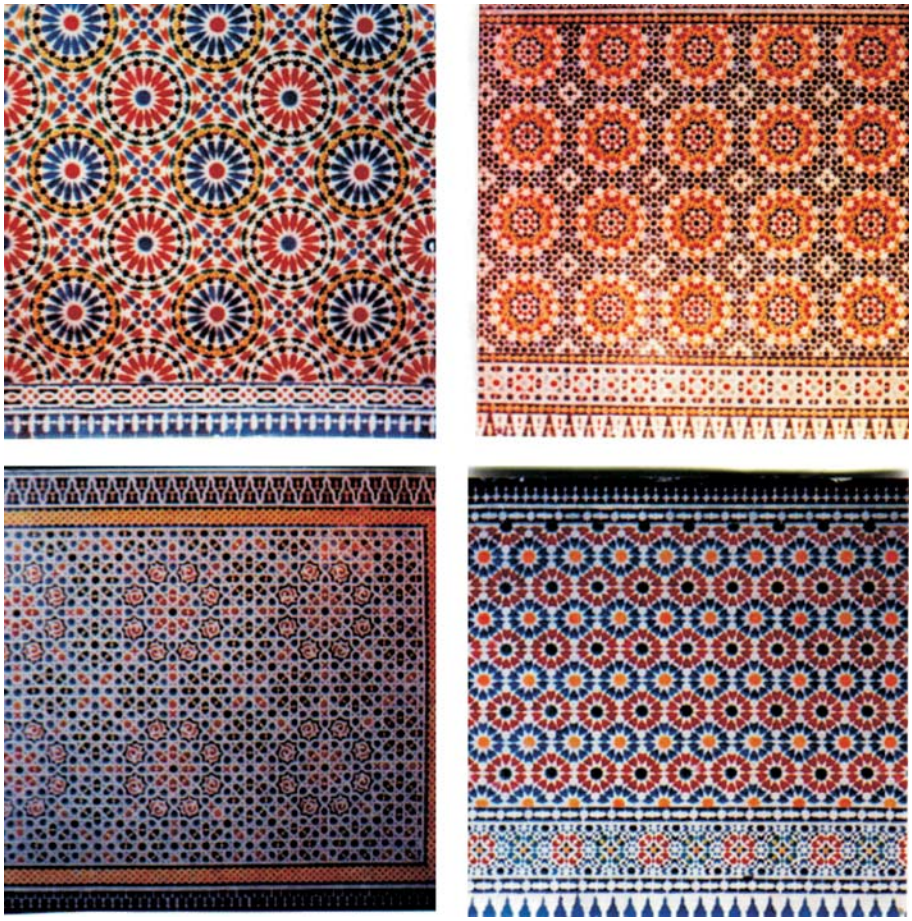
والديناميكية في النظام الهندسي تنشأ عن تتابع الحركة في التكوين من خلال نظام إيقاعي شامل محدد مسبقاً تتابع فيه حركة النظام الهندسي في انسياب متماثل أو متدرج أو متصاعد أو مركزي مما يثير الإحساس بالحركة ذات التأثير الديناميكي الكامن.

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].

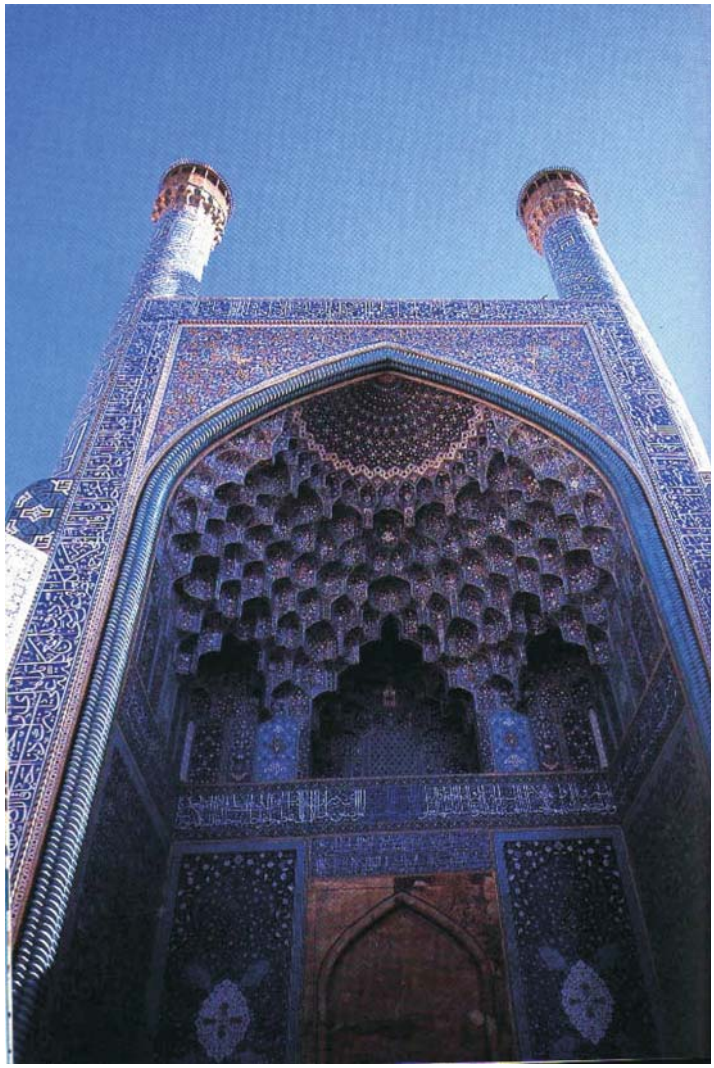
إن مفهوم الوحدانية في الفكر الإسلامي هو التوحيد المطلق المنزه عن الواقع المباشر للوصول إلى ما وراءه (الجوهر الحق) وصولاً روحياً، يتجاوز العرض الزائل النسبي المتغير، ولا عجب أن يحدث ذلك في الفن، وقد حدث بالفعل في الصلاة فهي صلة بين العبد النسبي وبين الله الحق المطلق العلي المنزه.

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.

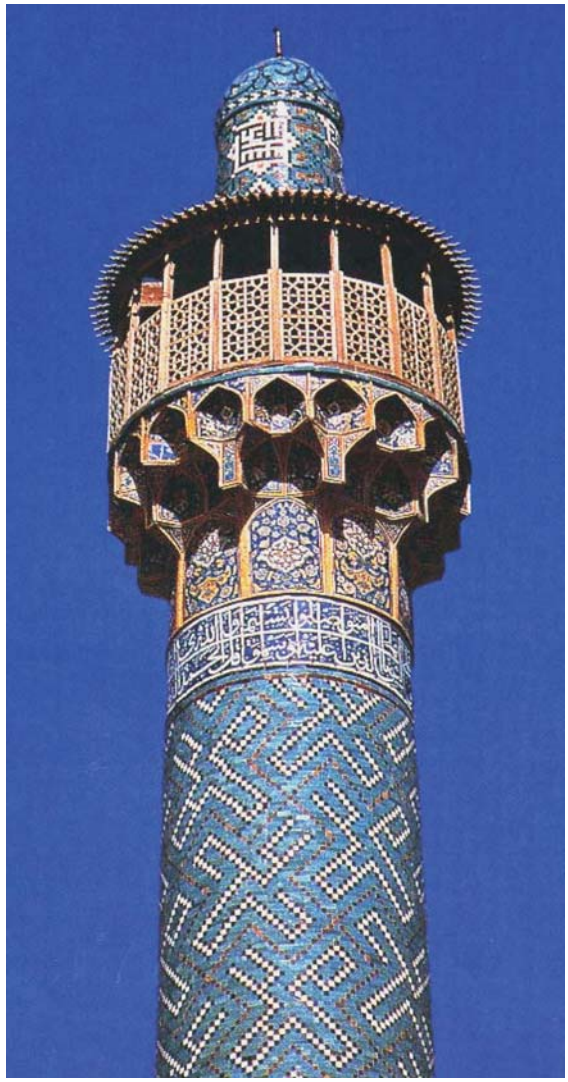
ويذكر زكي نجيب محمود: «إن النظر في الوجود الخارجي ببصيرة تنفذ خلال الظواهر البادية للحس إلى جانب الجوهر الباطن، فيدرك ذلك الجوهر بحدس مباشر يمزج ذاته في ذاته مزجاً يلغي معه فردية الفرد ليصبح قطرة من الخضم الكوني العظيم»[35].

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).

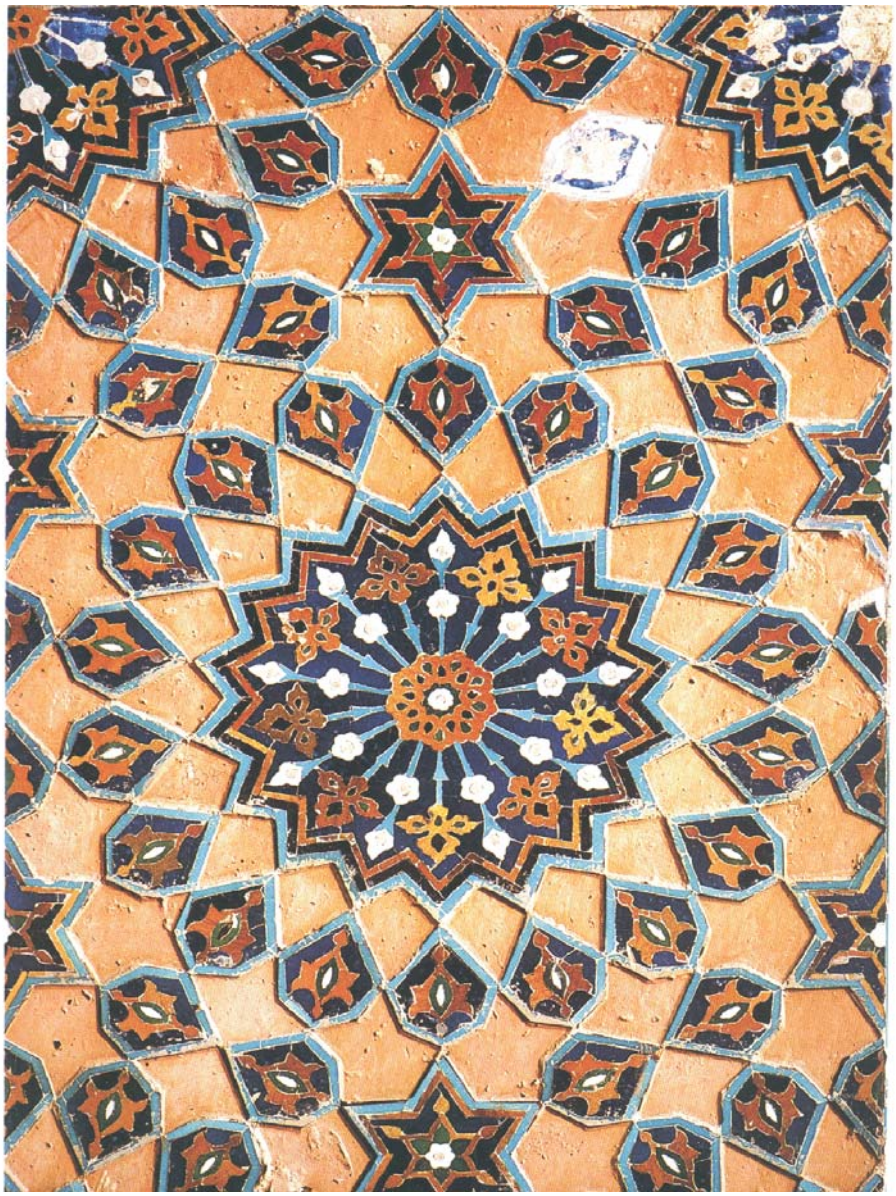
أما أوليج جرابار فيؤكد: «تخلق الأشكال في الفكر الإسلامي من توالدات شكل أولي واحد هو الأصل أي من تكرار وحدة شكل هندسي أساسي تماماً كما يبدأ علم العدد من الواحد، والشكل الهندسي يكشف شخصية وصفة العدد الذي يقابله والهندسة في الفكر الإسلامي طريق معرفة لصيرورة الطبيعة والكون»(46).

---

(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]

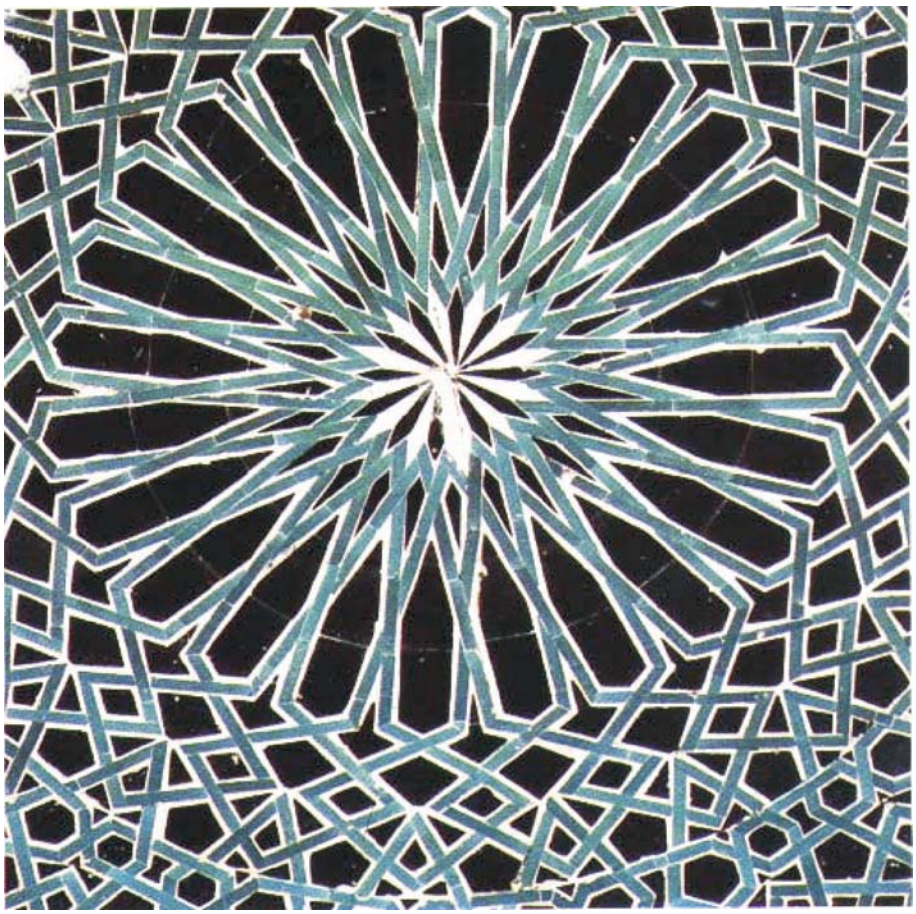
إن التوجه إلى المحراب في الصلاة من خلال صفوف المصلين التي تعتبر خطوطاً تمثل أجزاء من دوائر ضخمة مركزها جميعاً الكعبة في مكة المكرمة، ومكة هي بيت الله الحرام منذ آلاف السنين منذ إبراهيم أول إنسان في العالم توصل إلى إدراك وجود الله بالفطرة.

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».

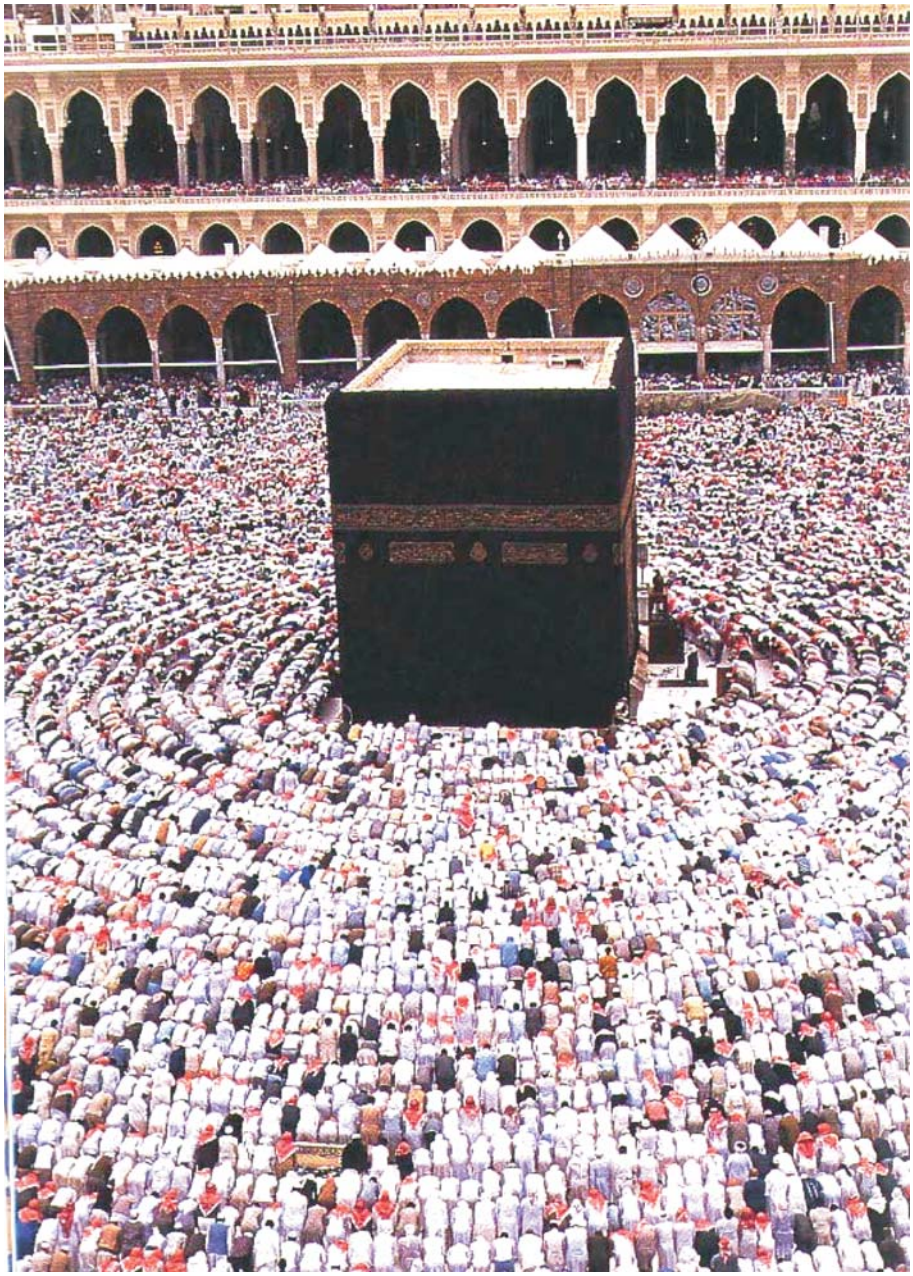
ونفس هذا المعنى المتجسد في المحسوس يتأكد في المجرد وينعكس في التصميمات المركزية التي تلتف حول مراكزها المربعة والمثمنة والمسدسة إلى ما لا نهاية له من تجريدات هندسية تلخص وحدة الوجود.

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].

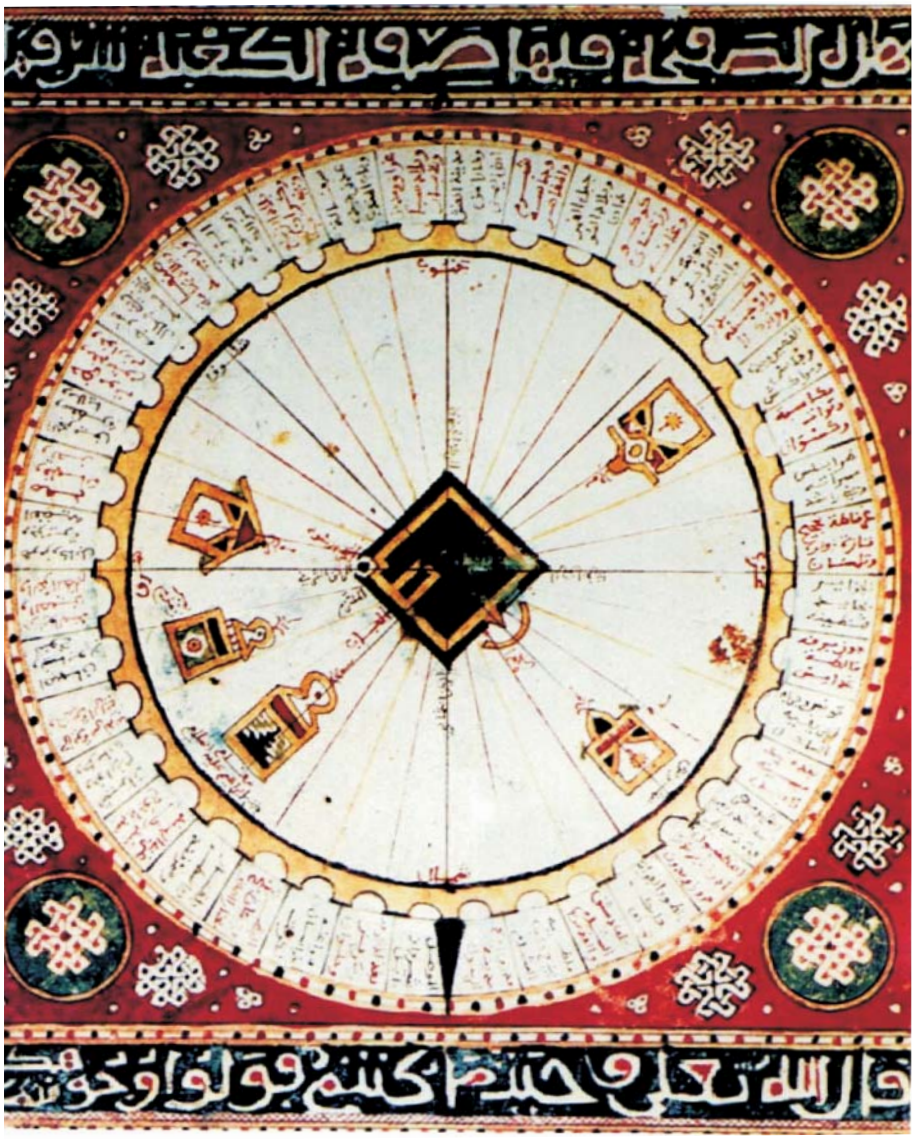
إن الفنون الإسلامية بمثابة كون متكامل صغير يحمل بداخله جينات ومكونات الكون الكبير، كما يحمل بداخله عناصر تكوينه الإبداعية، وعناصر التصميم والنظم الهندسية التي تكمن خلف أشكاله المرئية فابتكر الفنان المسلم ما يعرف باسم (الشبكيات الهندسية) التي أقام على أساسها بنائياته الهندسية في التصميم والعمارة. . . 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.

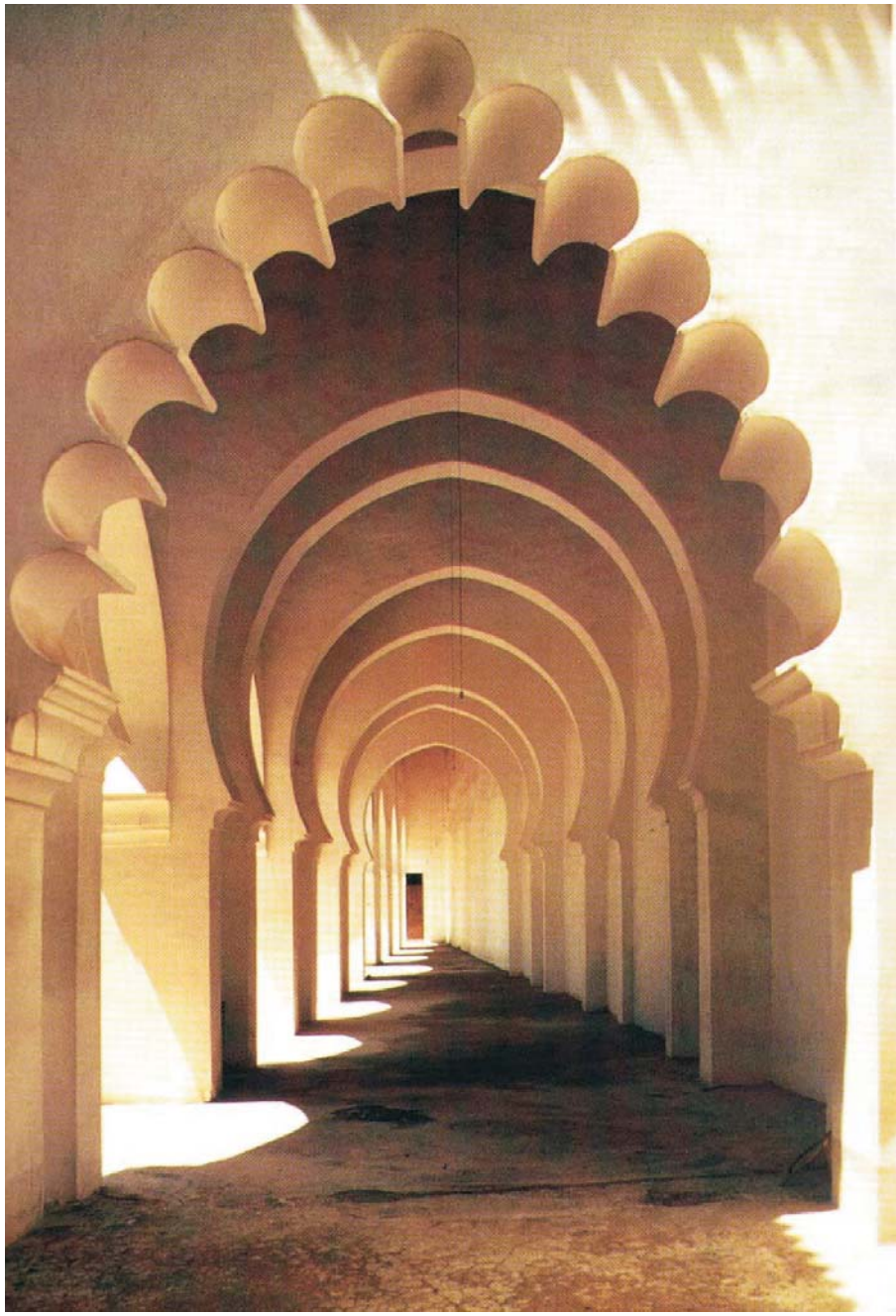
ومستقلة، ومنطق جمالي خاص يشكل منهجاً فنياً انتهجه ليحقق أهداف نظريته الجمالية، والحيز والفراغ في الفن الإسلامي هما عناصر فنية استخدمها الفنان لصياغة أو إقامة منهجه الفني.

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.

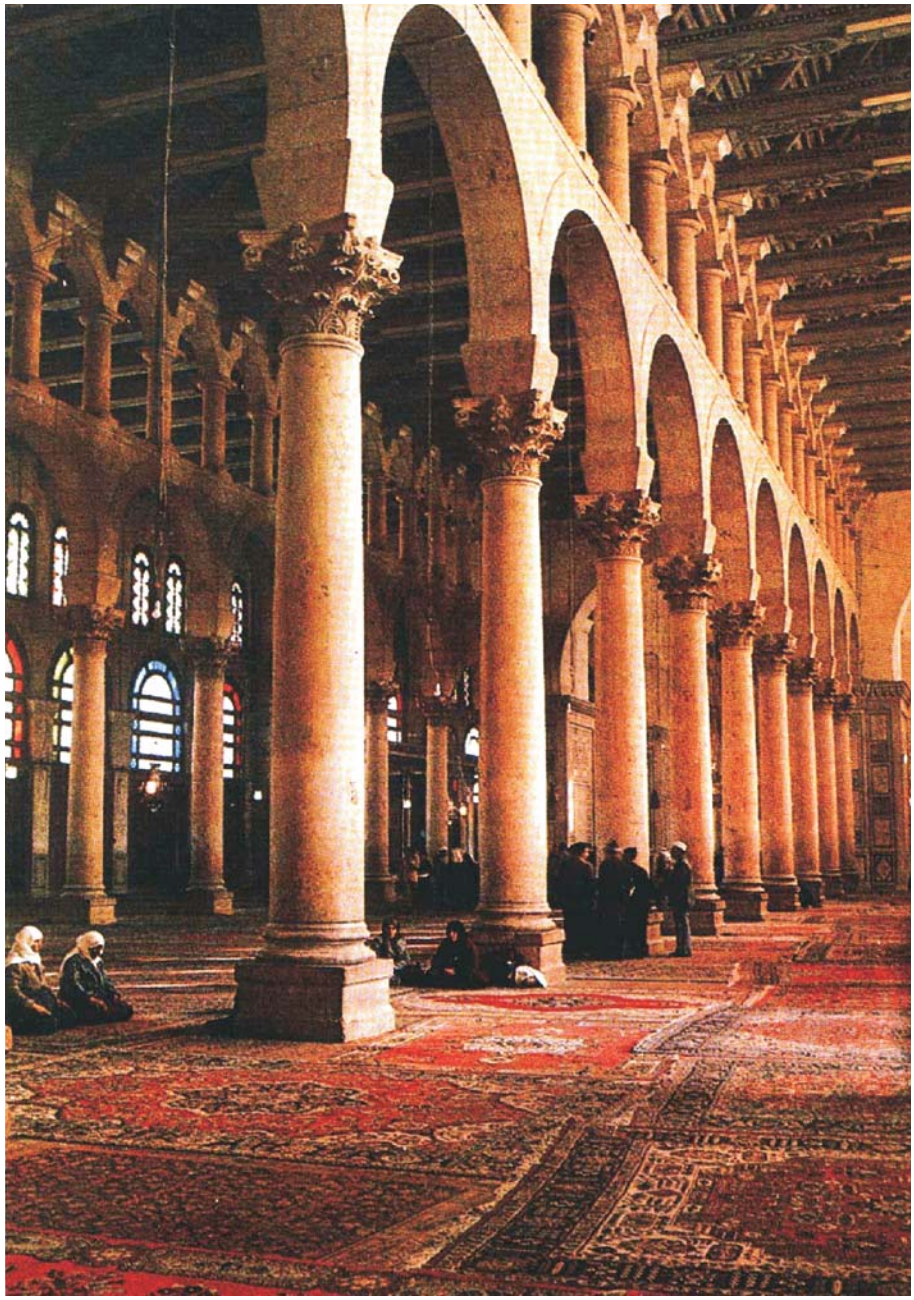
ومن أهم وظائف الحيز والفراغ تأكيد الشكل مع الفراغ معاً في علاقة متبادلة، فلا يتأكد الفراغ فقط ولا الشكل فقط بل هما معاً وفي الوقت نفسه، وبالقدر نفسه من الأهمية، وبالسيادة الفنية نفسها في اتزان وتوافق محسوب حساباً دقيقاً خاصة الحيز والفراغ المعماري والتصميمي.

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.

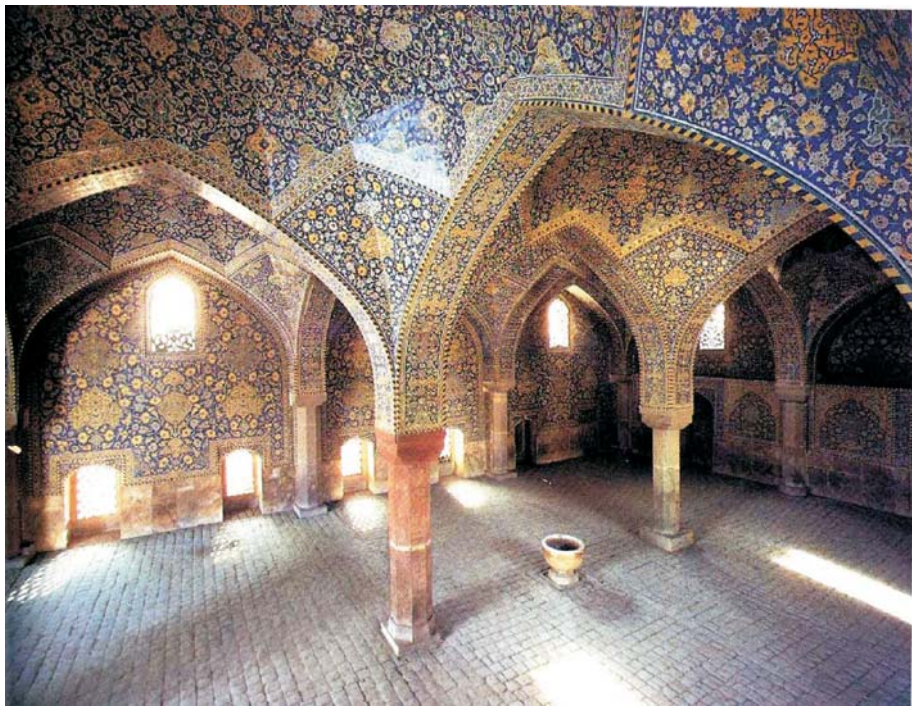
النور في الفن الإسلامي يعتبر عنصراً جمالياً أولياً من عناصر التشكيل، يمثل أحد العناصر الحسية داخل النسيج المتكامل للعمل الفني. ولقد استخدم النور في الفن الإسلامي كظاهرة بيئية طبيعية لإقامة التوازن بين العمل الفني والطبيعة، والوظيفة النفعية، وإقامة العلاقة المتبادلة بينهما خاصة في العمارة.

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.

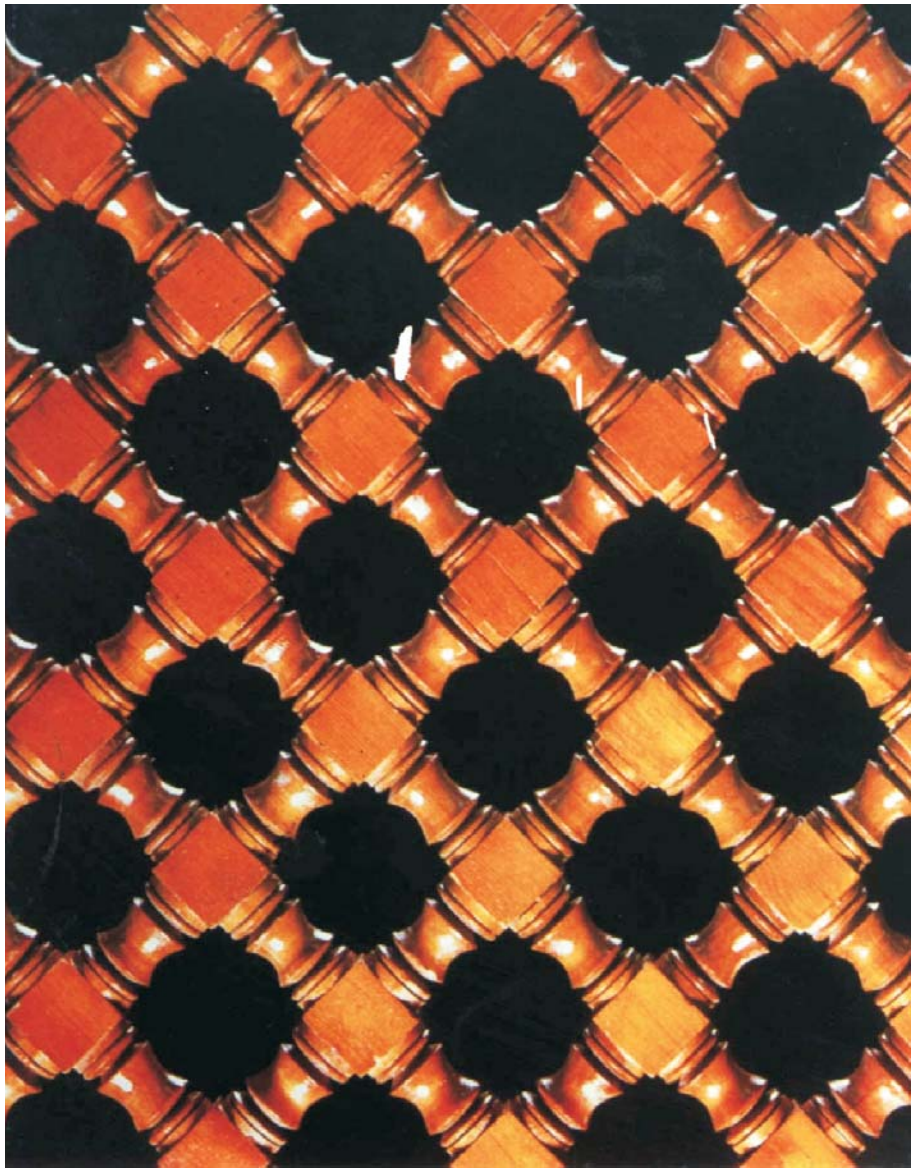
النور في العمارة

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.

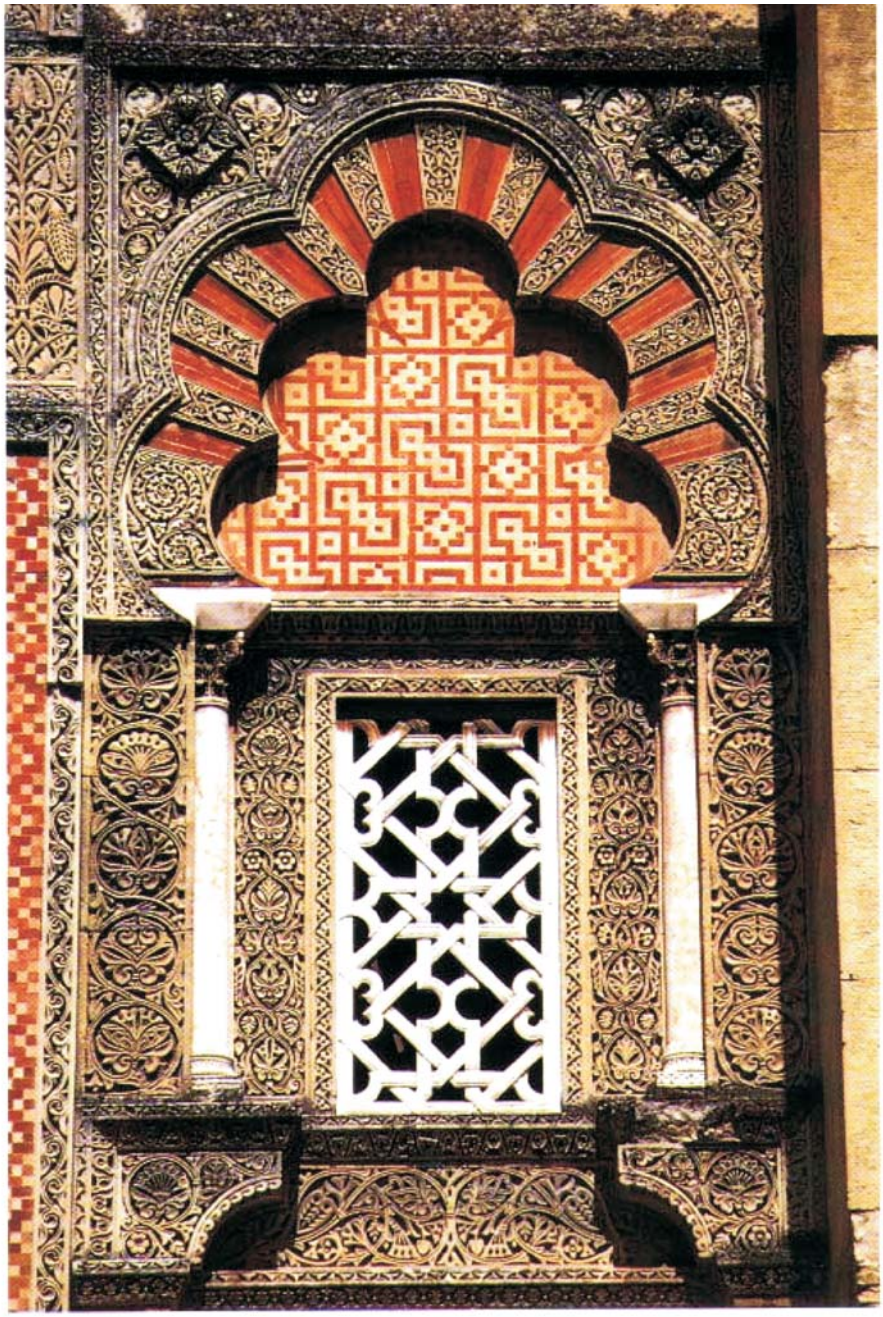
في الفن الإسلامي لم ينفصل المعماري عن الطبيعة وبالتالي لم ينفصل عن (النور) كأحد مظاهر الطبيعة الأساسية، بل أوجد علاقة وثيقة هادئة مستقرة متوازنة ومتلائمة ومتآلفة في سلام مع الإنسان والنور والمعمار.

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.

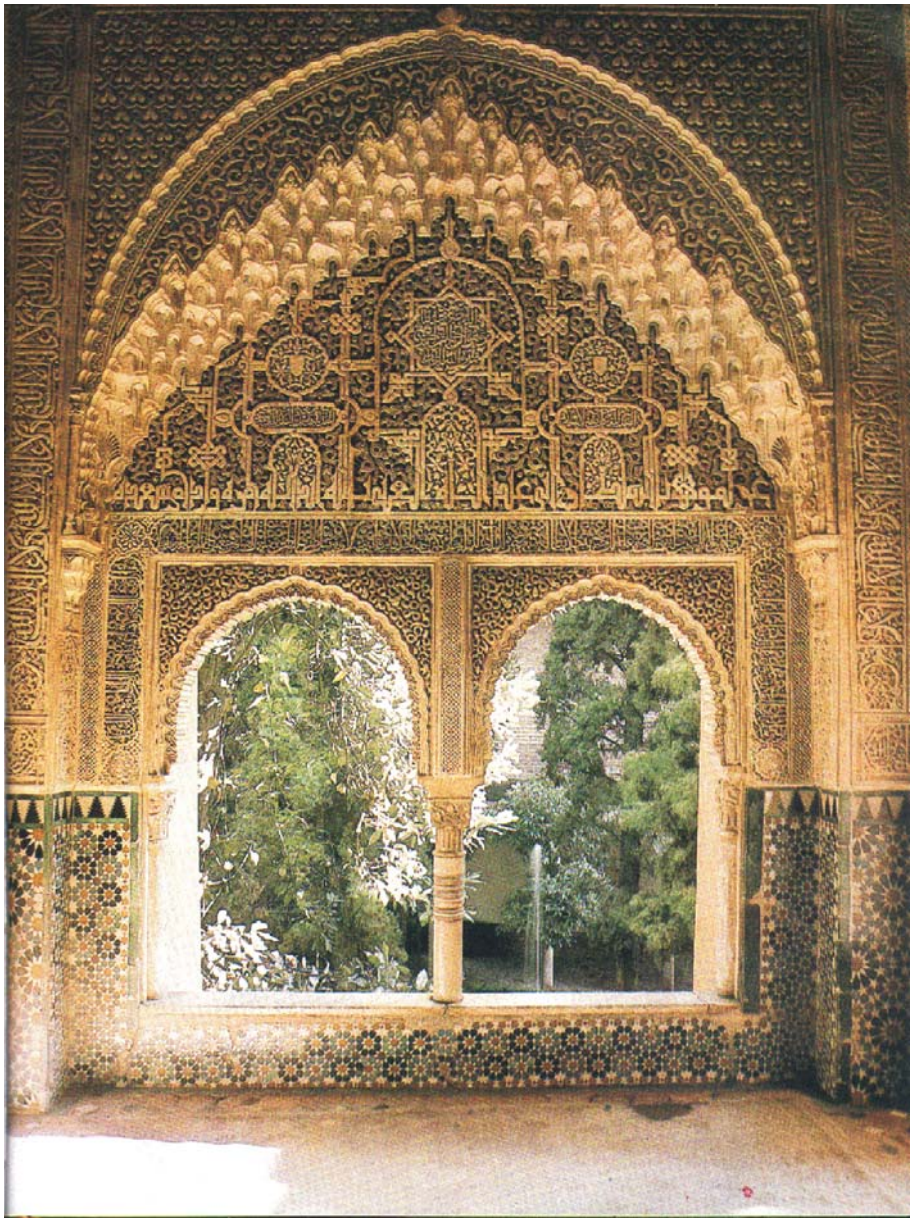
وتصبح العمارة وسيلة جمالية لتأكيد النور واكتشافه وإظهاره جمالياً ويصبح النور وسيلة جمالية لإبراز العمارة وعناصرها ونظامها وقوانينها الجمالية



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 –

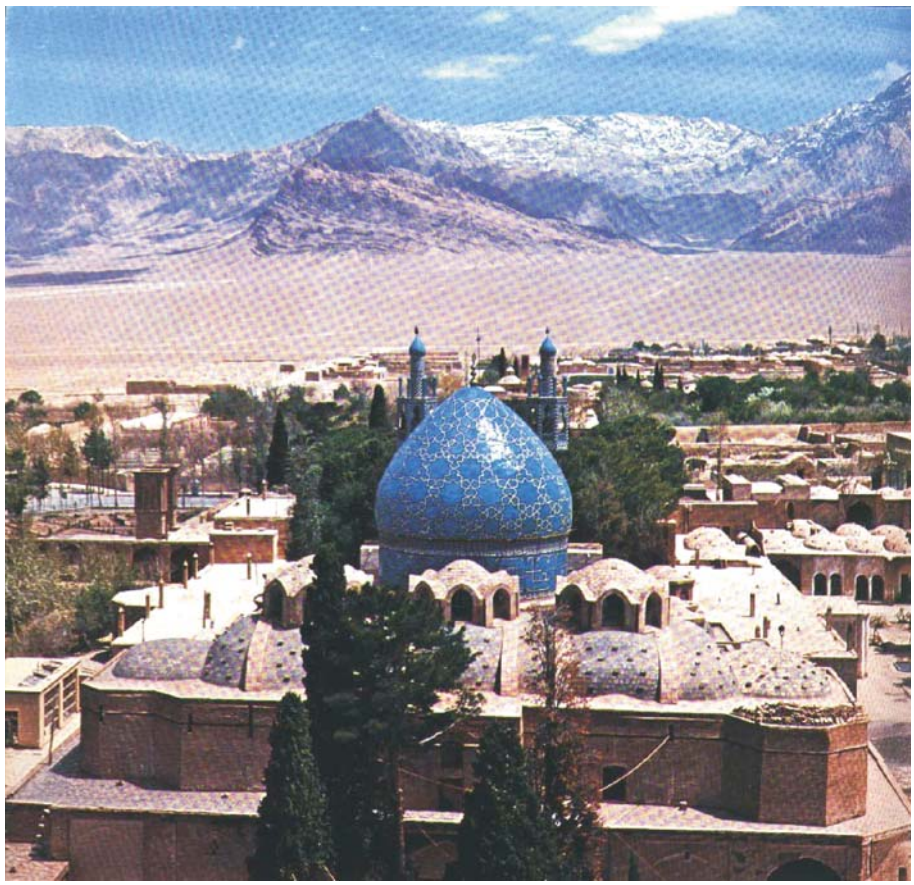
الخط - المساحة - اللون - الدائرة - المربع - المخمس - المسدس . . . تمثل (الجزء).

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.

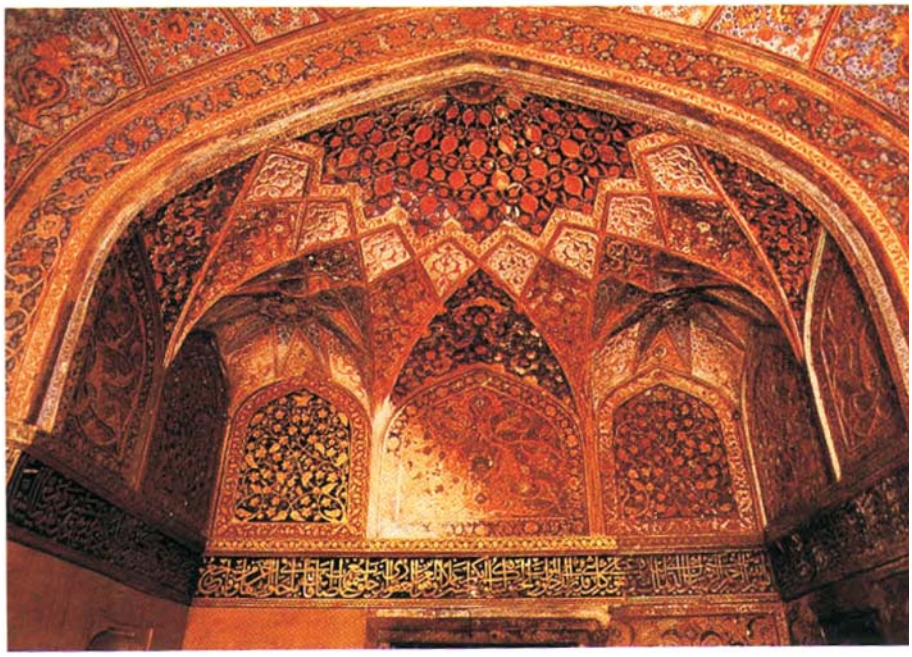
فعلى سبيل المثال: وحدة التصميم في مركز أحد الأشكال النجمية الشهيرة تأخذ نفس الشكل والحجم واللون في تلك التي تماثلها وتجاورها، والشكل الخارجي للتصميم النجمي هو نفس الشكل والحجم واللون فيما يجاوره بنفس مقياس الرسم.

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.

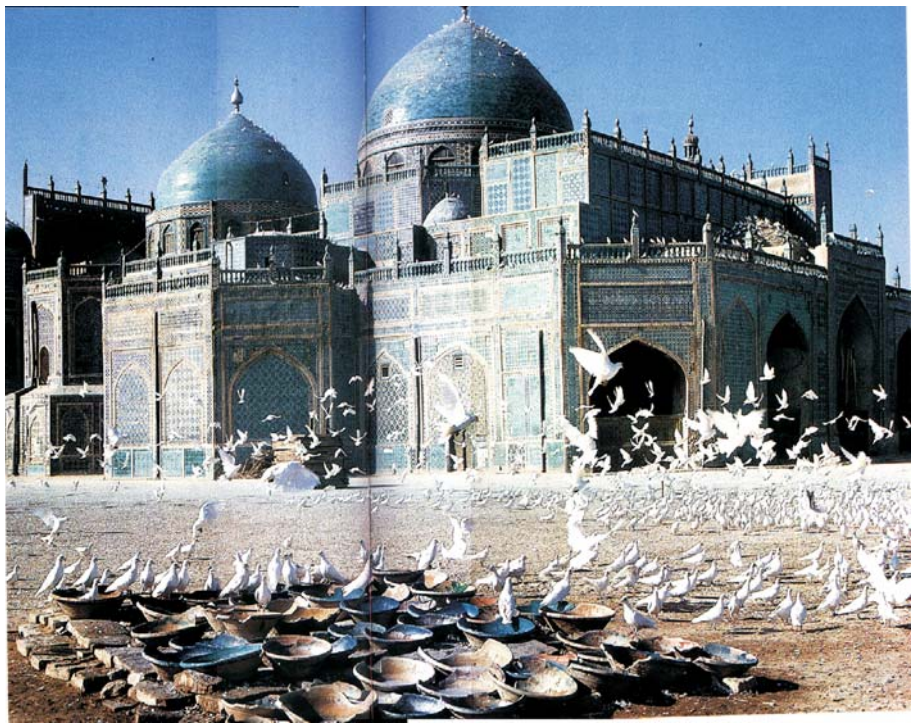
وتظل العين تنتقل من الجزء إلى الجزء المجاور، ومن الجزء إلى الكل العام والعكس من خلال الانتقال من الكيانات الجزئية الصغيرة أو المتناهية في الصغر والتي يتم بتكرارها الجمالي داخل إطار التكوين الكلي توليد أفكار وإحساسات جديدة تشبه العصف الذهني في حلقة دائرية لا تنفصل من



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.

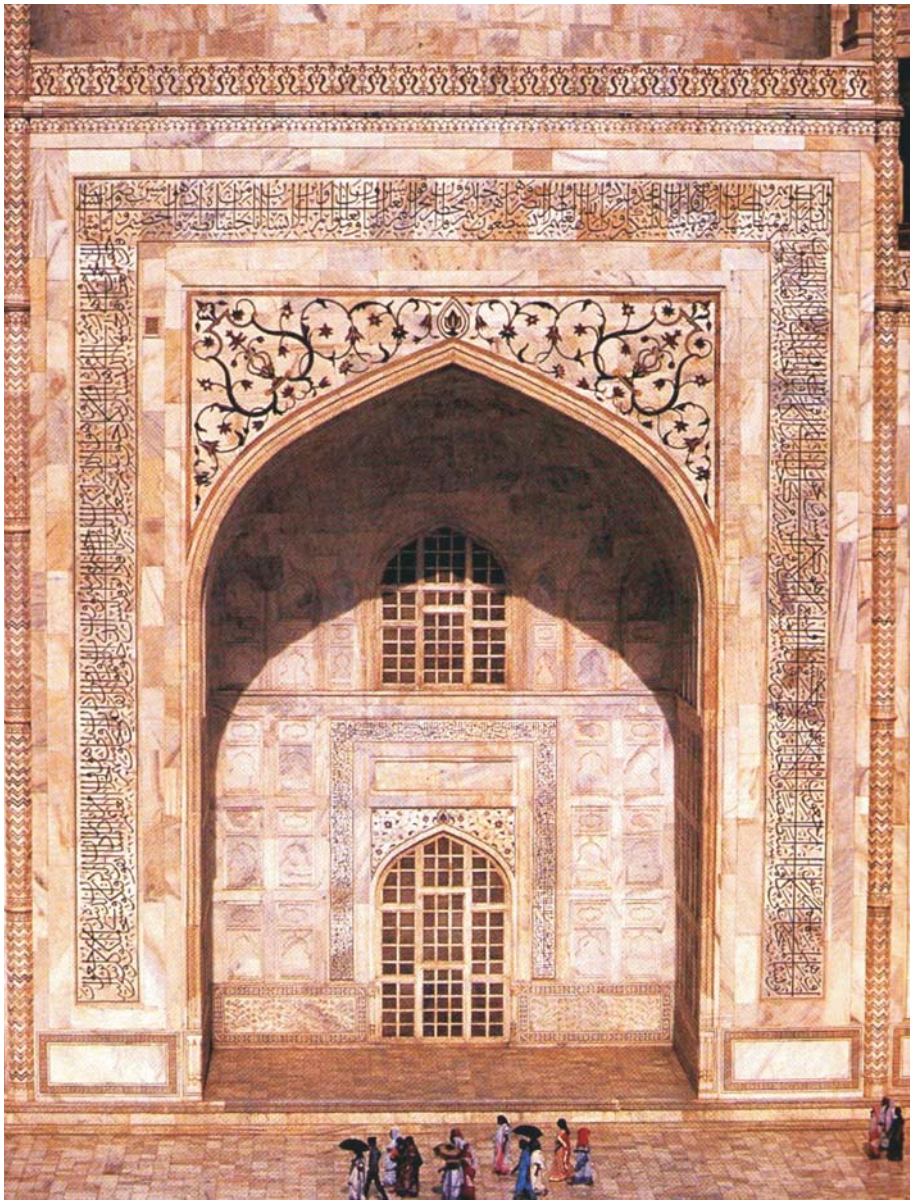
ويذكر نبيل الحسيني: «إن شكل الوحدة وإن انفصل عن الكل الذي تعيش فيه يحمل في طياته صفات ذلك الكل، لا نقول كل الصفات، وإنما لابد أن يكون هناك بعض منها، وعندما نرى هذه الوحدة فإننا نضعها في مخيلتنا في الشكل العام أو الهيئة العامة للفن الذي تنتمي إليه»[56].

(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.

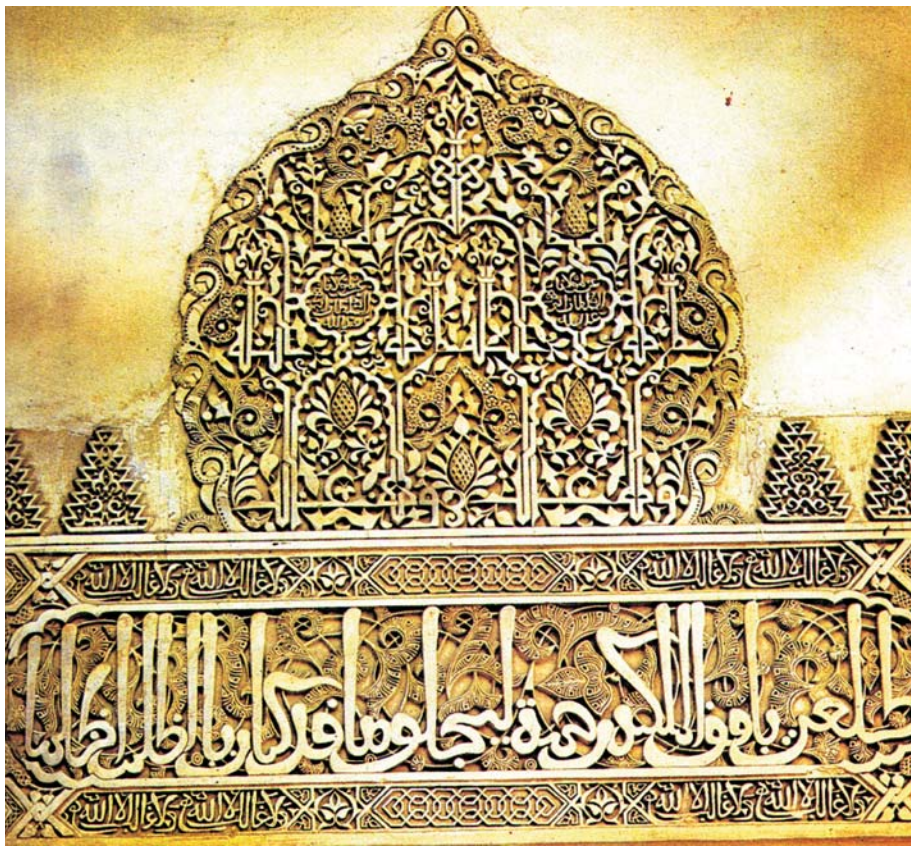
(10) اللانهائية كسمة جمالية ومدلولها الفلسفي

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.

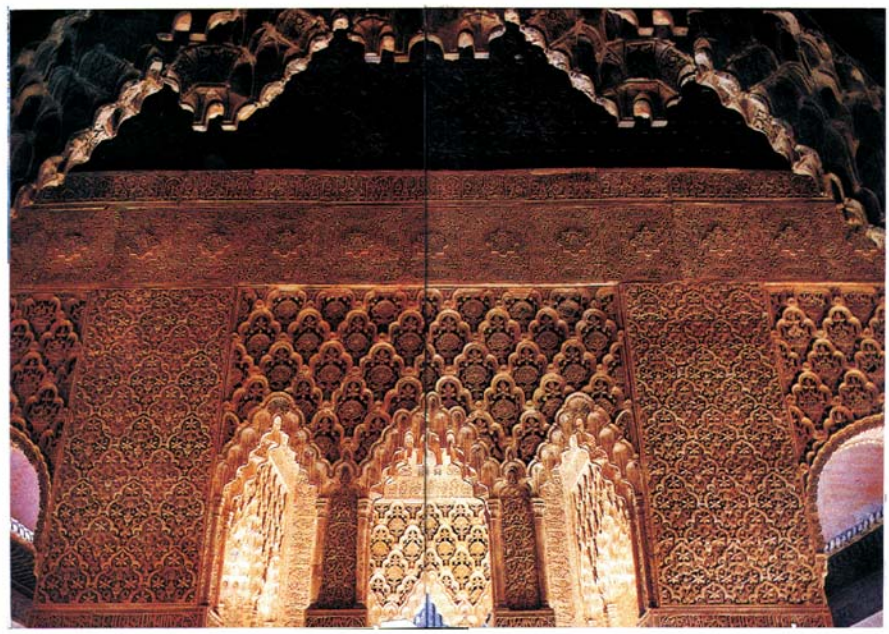
ومن أهم خصائص اللانهائية كسمة جمالية عدم جذب الانتباه أو الذهن إلى جزء أو عنصر أو وحدة دون الأخرى من مكونات النسق الجمالي الكلي بل إن كل العناصر والوحدات تتميز بالتساوي والتعادل الكلي، وهكذا يتم النظر في عملية تأمل لا نهائية من خلال استيعاب العين لكل المتشابهات وكل المتغيرات، وتجولها من متشابـه إلى آخر 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].

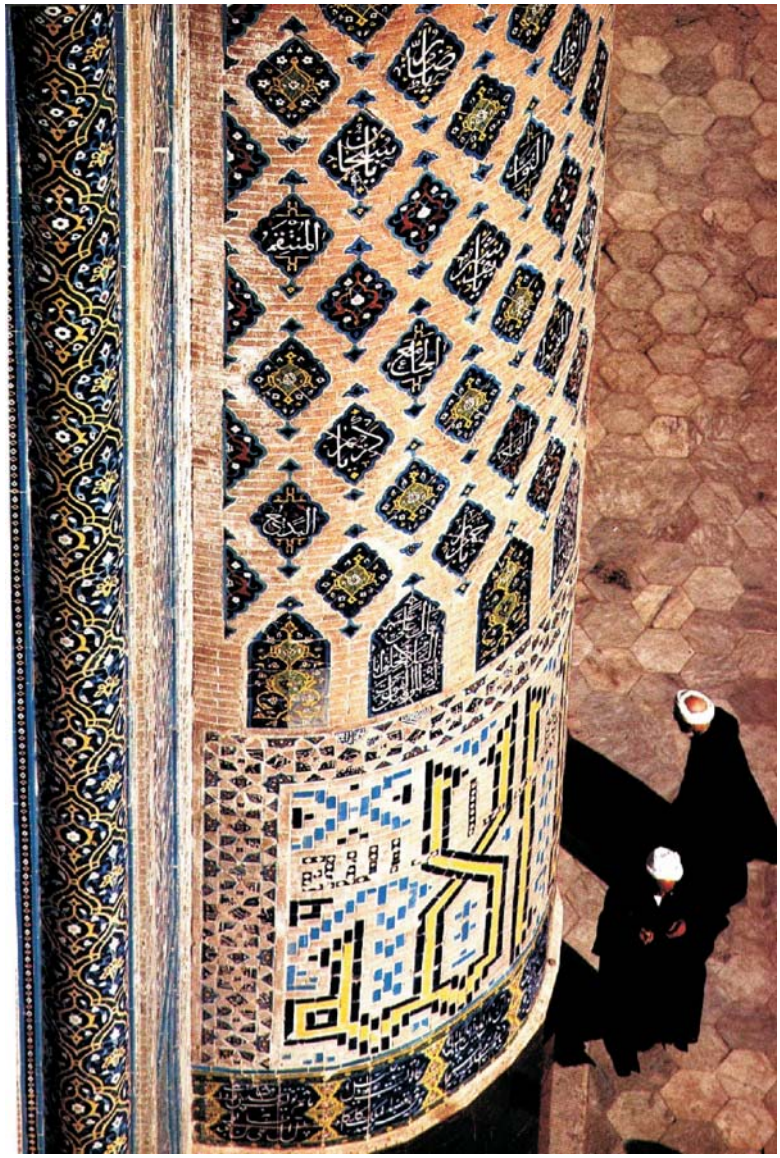
عبر الفنان المسلم عن اللانهائية من خلال تحويل مظاهر الطبيعة إلى وحدات تصميم غاية في البساطة بمفردها أو بمعزل عن السياق الجمالي العام لها في تكوينها المتكامل تماماً مثل رقم واحد في الأعداد إذا قرىء بمفرده، وغاية التعقيد في نفس الوقت من خلال تكرارها وتجاورها وانعكاسها في جميع الاتجاهات وتشكيلاتها المتضاعفة 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.