ظلال العقيدة في الفن الإسلامي

د. عبد الكريم الدباج

ان نشأة الحضارات الانسانية عمومها لم تكن وليدة رحم حضاري واحد بل كانت نتيجة لسلسلة التواصل الفكري بين الشعوب عبر التاريخ والتي فرضتها في بعض الاحيان ضرورات الحياة ومقتضياتها التي ادت بالتالي الى التلاقح الفكري بين تلك الحضارات، فكانت الحضارة السابقة تعد نقطة الانطلاق للحضارة التي تلتها، فلا غرو ان يتأثر الفن الاسلامي بفنون الحضارتا الاخرى شأنه في ذلك شأن تلك الحضارات لكنه استطاع ان يتفرد في اسلوبه الفني بخصوصية ميزته عن سائر الفنون نتيجة للتواشج المتين بين ذهنية الفنان وبين روح العقيدة الاسلامية التي غالبا ما كانت ترسم له خطاه وتحدد له منهجية نتاجه الفني ووعيه الجمالي .ويمكن تحديد منطلقات الوعي الجمالي الإسلامي بمنطلقات ثلاثة هي:(منطلق التوحيد – منطلق الوحدة – منطلق الحركة) :

أ. منطلق التوحيد :

تمثل المعبود في الأديان القديمة المختلفة بالقوة القادرة على تحقيق الخير للناس من اجل استمرار وجودهم، فكانت عبادة الالهة الأم والبقرة ثم عبادة الكواكب والقمر، ثم اتجهت العبادة الى كل ما هو غيبي، فكان ثمة اله للسماء (آنو) واله للأرض (انليل)، ثم ارتقت الى فكرة اله السماء والأرض (إيل) . واذا كان الاسلام قد دعا الى الايمان باله إبراهيم (ع) . فلئنّ الله تعالى لم يكن مجرد معبود، بل كان القوة المطلقة والمثل الأعلى والسبب الأساس للوجود(1) ((هُوَ الأَوَّلُ وَالآخِرُ وَالظَّاهِرُ وَالْبَاطِنُ وَهُوَ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ))(2). وهذه كانت من أولويات ما

(1) بهنسي، عفيف: اثر الجمالية الاسلامية في الفن الحديث، ط1، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1998، ص: 11 .

(2) سورة الحديد، الآية: 3 .

دعت اليه الفلسفة الاسلامية، اذ كانت غايتها التوحيد الذي يتجسد بالقسم الأول في الشهادة : (اشهد ان لا اله الا الله)، والتوازن والانسجام والتناسب بين السماوي والأرضي في لفظ الشهادتين يستند اليها الاحساس الجمالي، واما القسم الآخر منها : (اشهد ان محمداً رسول الله) فهو يحمل استمرار السماوي في الأرضي ويجعل العلاقة الجمالية نابعة من كونها فكرية وواقعية معاً .... وان ادراك جمال الطبيعة يرتقي بالمرء الى ادراك الكلي المطلق الجمال، وهذا بدوره يقوده الى ادراك تجليات المطلق الجمال في الطبيعة، والإدراك في الحالتين يكون عبر عملية توحيدية تؤكد وحدة الفكر ووحدة الجمال، وبهذه التوجهات الروحية نحو الكلي وجماله المطلق تنتفي التعددية الالهية ويحل محلها التنوع والتوزيع الهارموني الذي تندمج فيه المتعددات في كلي واحد يفيض جماله الكلي على الخلق، ومفهوم الجمال الإسلامي لا يخرج عن مديات هذه العلاقة، وما فيه من غنى وتنوع هو تجليات يفيض بها العقل الإنساني الذي هو فيض جمالي عن الحق المطلق الجمال[3]، وهذا ما يؤكده الفلاسفة المسلمون في آرائهم الجمالية، فالفارابي اعتمد التأمل العقلي والذات المعرّفة الميتافيزيقية أساساً في مفاهيمه الجمالية الصوفية، هذه الذات تعد عنده من أسمى الغايات التي ينشدها الانسان والتي لا تبلغها إلا النفوس الطاهرة التي تستطيع بقداستها من اختراق الحجب لتتجاوز الواقع الى العالم الحقيقي[4]، اما التوحيدي فيبحث عن الصورة في الماهية، وهذا البحث الحدسي موضوعه المطلق المثبت في ماهية الصورة وهو الله عز وجل، وهو يقول في ذلك[5]: ((وأنا أعوذ بالله من صناعة لا تحقق التوحيد ولا تدل على الواحد ولا تدعو الى عبادته والاعتراف بوحدانية والقيام بحقوقه أو المصير الى كنفه والصبر على قضائه والتسليم

([3]) قلعه جي، عبد الفتاح رواس : مدخل إلى علم الجمال الإسلامي، ط 1، دار قتيبة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ص: 24.

([4]) الطويل، توفيق: في تراثنا العربي الاسلامي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1985، ص: 173.

([5]) مراد، بركات محمد: الاسلام والفنون، مصدر سابق، ص: 149.

لأمره))[6]، ويرى ابن سينا ان الجمال الاسمى هو الجمال الإلهي الذي يدرك بالحدس بتجاوزه المعرفة الحسية والخيالية الواهمة[7]، في حين يتخذ الغزالي من الحدس الصوفي ـ الذي يستند الى المد الإلهي النوراني ـ أساساً لإدراك الجمال، فالقلب اشد ادراكاً للجمال من العين[8]، وهو بذلك يربط سائر أنواع الجمال بالجمال الإلهي وكأن الجمالات الجزئية سواء أكانت عقلية أم حسية انما تشارك في تجلي الجمال الالهي لأنها أثر من آثاره، وهذا الرأي يعود بنا الى افلاطون حينما ربط الجمالات الجزئية بمثال الجمال بالذات[9].

على ان الارتقاء من الجمال المحسوس الجزئي الى الكلي المجرد عبر فكرة التوحيد هي حقيقة يقر بها الوجدان الإنساني وتظهر في موروثات القول، فالجمال ليس أحساساً باللذة الحسية الأرضية فحسب، وانما هو أحساس صاعد نحو الأعلى،اذا فالعناصر الجمالية وتشكلاتها في الكون وفي الأشياء هي في حقيقتها نظم سيميولوجية تشير الى الجمال نفسه، فليس هناك جمال قائم بذاته معزول عن دلالته أو مفصول عن اتجاهه الاشاري ونسقه، وكل الجمالات في الكون قائمة بغيرها في اطار المفهوم الاسلامي للوجود، ومن الحق واجب الوجود بنفسه او المثل الأعلى، ينطلق الخلق واجب الوجود بغيره، أي من الله تعالى، ومن الخلق تنطلق الممكنات في الفنون والصنائع[10]، وقد عاش الفنان المسلم تجربة التوحيد من خلال فنه، فهو من خلال تجربته الابداعية يكشف عن التوحيد كقضية شخصية عن طريق تجريده للاشياء من تجسيماتها، وتصويرها خطوطاً ومسارات، وكلا النوعين من الرؤية الفنية ينبع من رؤية معرفية يتبعها الفنان للوصول الى التوحيد لذا فليس غريباً ان

([6]) التوحيدي، ابوحيان: الامتاع المؤانسة، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1939، ج3، ص135.

([7]) مرحبا، محمد عبد الرحمن: من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الاسلامية، مصدر سابق، ص: 487.

([8]) كامل، فؤاد: الموسوعة الفلسفية المختصرة، مصدر سابق، ص 287.

([9]) ابو ريان، محمد علي: فلسفة الجمال، مصدر سابق، ص: 26.

([10]) قلعه جي، عبد الفتاح رواس : مدخل إلى علم الجمال الإسلامي، مصدر سابق، ص: 24 ـ 25.

يعبر فن الارابسيك او الخط او الزخارف الهندسية التجريدية مثلاً عن مضمون الاسلام الروحي المتمثل بالتوحيد[11].

ب. الوحدة :

يشير مفهوم الوحدة في النظام الكوني الى تمام الجمال في المخلوقات وبرهان صدورها عن الواحد المطلق، ولا شك انه لا يصدر عن الواحد الا وحدة في كل المتعددات، وحدة في الكثرة، وأسس الجمال في هذا النظام تقوم على التوازن والتجاذب والتناسب والانسجام والروح، فهناك نظام كلي مشترك ينظم العلاقات من دقائق الأشياء إلى أعظمها، في الذرة وفي المجتمع وفي الكون، انه ناظم اسروي بما فيه من علاقات الجذب التي تجمع الاطراف الى المركز، ... والوحدة في نظام الخلق منتجة لوحدة نستقرئها في كل الموجودات، ووحدة النظام الكوني بنفسها هي فيض الواحد الأحد الكلي، الجمال ((الَّذِي أَحْسَنَ كُلَّ شَيْءٍ خَلَقَهُ)) [12].

اختص الانسان وحده بوعي جمالي يجعله موضوعاً وذاتاً، فهو كموضوع جزء من نظام جمالي واحد، وكذات قادر على ان : يأخذ بواسطة وعيه الجمالي وفكره موقفاً خارج العالم، وعلى امتلاك القدرة في التصور على القيام بالتراجع الكافي من اجل تأمل النسق الجمالي في موضوعات العالم[13].

وقد كان هذا المنطلق الفكري والروحي وازعاً للفنان المسلم لأن يجعل فنه يحمل طابعاً موحداً على مدى العصور وفي كل الأمصار . و ((الوحدة)) من الخصائص التي أمتاز من خلالها الفن الإسلامي، وكما يرى (جوميت مورينو) انها صفة ربما لم تكن لتكتمل لولا التزام الفنان المسلم بقواعد الفكر الذي يحدد له الغاية من المنتج الفني الذي يبدعه، ولذلك جاءت النتاجات الفنية الإسلامية في

([11]) مراد، بركات محمد: الاسلام والفنون، مصدر سابق، ص: 10.

([12]) سورة السجدة، الآية: 7.

([13]) قلعة جي، عبد الفتاح رواس، مصدر سابق، ص 28 – 30.

الأمصار المختلفة متشابهة رغم تباعد المسافات وتباين الأزمنة، وذلك لأنه ينتمي الى اصل واحد ثابت هو الفكر السائد في المجتمع الإسلامي . وبالرغم من العلاقة بين المنتج الفني وبين المعتقد الديني، مركز الفكر الإنساني في تلك العصور، لم يقم الفن الإسلامي بدور تبشيري او اعلامي، إذ لم يكن غاية الفنان المسلم تقديم أية شروح دينية، على الرغم من انه اخذ من الاسلام الحنيف رؤيته الكبرى في الوجود والغيب في فهم الحياة، ووقف إزاءه وقفة ايمان عميق (14).

يقول (جوستاف لوبون) بخصوص ذلك: ((انه تكفي نظرة على اثر يعود الى الحضارة العربية كقصر او مسجد، او على الأقل أي شيء، محبرة او خنجر او مغلف قرآن، لكي نتأكد من ان هذه الأشغال الفنية تحمل طابعاً موحداً، وانه ليس من شك يمكن انه يقع في أصالتها ليس من علاقة واضحة مع أي فن آخر، ان أصالة الفن العربي واضحة تماماً)) (15).

ج. منطلق الحركة(*):

تشكل الحركة جزءً من جمال الموضوع الفني وعاملاً اساسياً في تكامل جماله، انها حركة ليس مادية فحسب، بل هي جمالية ايضاً، فالنهر يبلغ غاية جماله بحركة جريانه، وسر جمال الكواكب يكمن في حركة جريانها، والوردة يتكامل جمالها باطراد حركة نموها، هذه الحركة بالنسبة للمستجمل هي مصدر المتعة الجمالية وهي مصدر قيمة وجودية لها دلالاتها ووظيفتها في نسق الحياة .

من استقصاء مواطن الحركة في الصور التي يعرضها القرآن الكريم، نجد فناً خاصاً في اظهار جماليات هذه الحركة وتناغمها ودلالاتها ووظائفها، حتى لكأن المرء يسمع حركة عسعسة الليل وحركة تنفس الصبح وصوت جريان الانهار : ((إِنَّ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ لَهُمْ جَنَّاتٌ تَجْرِي مِن تَحْتِهَا الأَنْهَارُ)) (16)،

---

(14) بركات، محمد مراد : الاسلام والفنون، مصدر سابق، ص : 608 ـ 609 .

(15) بهنسي، عفيف : الفن الاسلامي، مصدر سابق، ص: 76 ـ 78 .

(*) الحركة في المجال البصري هي اقوى مثيرات الانتباه، ومهما كانت درجة الاستغراق الذهني، التي يعيش فيها الفرد فمن المؤكد ان تثيره أي حركة يدركها مهما كانت تفاهتها .... والحركة فعل ينطوي على تغيير ولذلك

((فَلا أُقْسِمُ بِالْخُنَّسِ * الْجَوَارِ الْكُنَّسِ * وَاللَّيْلِ إِذَا عَسْعَسَ * وَالصُّبْحِ إِذَا تَنَفَّسَ)) (17)، ((وَلَقَدْ زَيَّنَّا السَّمَاء الدُّنْيَا بِمَصَابِيحَ وَجَعَلْنَاهَا رُجُوماً لِّلشَّيَاطِينِ)) (18)، وكل ما في الكون مغمور بالحركة، ظاهرة او باطنة، مرئية او لا مرئية، محسوسة او معقولة، مادية او نفسية، صوتية او ضوئية، وما هو في مدى التقاط الحواس (19)

ومن هذه الحركة الكلية تتولد حركات متعددة تكاملها هو الجمال التام للموضوع وهي: حركة الفكر وحركة المادة وحركة الفعل التي بدورها هي حركات مولدة أيضاً، فحركة الفكر مولدة للجمال النفسي، وحركة المادة مولدة للجمال الظاهري، وحركة الجمال مولدة للجمال المنتج وكما ورد على لسان القرآن الكريم : ((وَأَن لَّيْسَ للإِنسَانِ إِلا مَا سَعَى * وَأَنَّ سَعْيَهُ سَوْفَ يُرَى)) (20)، ((وَلاَ تَمْشِ فِي الأَرْضِ مَرَحاً إِنَّكَ لَن تَخْرِقَ الأَرْضَ وَلَن تَبْلُغَ الْجِبَالَ طُولاً)) (21).

ولا شك ان الفنان المسلم يدرك القيمة الجمالية للحركة فهو يحاول في عمله الفني ان يضفي عليه حركة انتقائية توحي بالحياة بعد فراغه من مماثلة الموضوع الأصلي، لكنها تبقى حركة جمالية جزئية ثابتة مفتقر الى أهم شرط فيها وهو ان تكون حركة جمالية كلية حية التي هي من اختصاص الخالق عزوجل (22).

ظلال العقيدة الإسلامية على الفن الاسلامي :

يقابله رد فعل ليس من اللازم ان يكون هو الآخر على هيئة حركة ملموسة، بل قد يكون رد الفعل داخلياً يصور على هيئة أحاسيس . ينظر (رياض، عبد الفتاح : التكوين في الفنون التشكيلية، ط1، دار النهضة العربية، القاهرة، ب ت، ص : 297 .

(16) سورة البروج، الآية: 11 .

(17) سورة التكوير، الآية: 15 ـ 18 .

(18) سورة الملك، الآية : 5 .

(19) قلعة جي، عبد الفتاح رواس : مدخل إلى علم الجمال الاسلامي، مصدر سابق، ص : 31 ـ 32 .

(20) سورة النجم، الآية: 39 ـ 40 .

(21) سورة الإسراء، الآية: 37 .

(22) قلعة جي، عبد الفتاح رواس : مدخل إلى علم الجمال الاسلامي، مصدر سابق، ص : 34 .

يقوم الفن الاسلامي على فكرة فلسفية وعقائدية، وهي فكرة سرمدية الله وفناء الكائنات وعلى هذا فان ديمومة كل شيء ترتبط بمشيئة الله، وهذه الديمومة المحدودة ليست ثابتة ولهذا فان كل شيء قابل للتحول ضمن المشيئة الإلهية ضمن المدة وقابل للتحول ضمن النوع أيضاً . وعلى هذا فليس من شكل او وجه ثابت وأكيد، فكل شيء زائل الا وجه الله تعالى، وهو غير قابل للتشبيه او التصوير(23) لذلك فان الكون وفق الحسابات الكونية لا قيمة له الا ما ينطوي عليه من جوهر، والله هو الجوهر بذاته، وللكشف عن الجوهر لابد من تعرية يتخلى فيها الانسان عن كل ما هو عرضي وعن كل ما هو حسي، ولذلك فان التأمل الذاتي هو فعل وجداني محض لا يقيم وزناً للجزئيات المادية ولا يتابع النظام الرياضي العلمي في الوصول الى الحق . والتأمل الذاتي عند المسلمين يلتقي بالحدس الخارجي، ولذلك فان النظرة الى العالم الخارجي ايضاً تتركب من اختلاط الجزئي والكلي، العرضي والجوهر، المادة والروح، الانسان والحق، لكي يكشف عن الوجود الحقيقي . ولهذا فان الفن الإسلامي كان يقوم على معنى الحدس، اذ عن طريقة يمكن إدراك الجوهر الخالد ... وهكذا فان الفنان لم يقم وزناً للمحسوسات طالما انها ستبقى في الاثر الفني ضمن حدودها المادية، بل اهتم دائماً بالجوهر واندفع وراء المطلق (الله) لكي تنقل معرفته القدر الأكبر من الدلالة الوجدانية(24) ((يَا أَيُّهَا الإنسَانُ إِنَّكَ كَادِحٌ إِلَى رَبِّكَ كَدْحاً فَمُلاقِيهِ)) (25)، فالأشياء تكتسب قيمتها الجمالية، بما فيها من وحدة وتناسق وأنسجام، ظاهر وباطن بمدى ارتباطها بالمطلق، انها عناصر بسيطة في حدس توحيدي يعمق معرفتنا ((ايماننا بالمطلق، وبالتالي فان هذا الايمان يرتد ثانية ليزيد إحساسنا بالخصائص الجمالية لهذه العناصر)) (26).

---

(23) بهنسي، عفيف : جمالية الفن العربي، عالم المعرفة / 14، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1979، ص : 64 .

(24) بهنسي، عفيف:جمالية الفن العربي، المصدر السابق، ص : 59 ـ 60 .

(25) سورة الانشقاق، الآية: 6 .

(26) قلعه جي، عبد الفتاح رواس : مدخل إلى علم الجمال الاسلامي، مصدر سابق، ص : 30 .

ومنذ اول وهلة سعى الفنان العربي المسلم الى التعبير عن ما يكنه وجدانه وحسه تجاه الخالق لا عن طريق محاكاة الاشكال الطبيعية التي تحيط به بل عن طريق ايجاد قيم متعالية يجسد من خلالها روح الأبداع فراح يصوغ مفرداته الجمالية عبر تلك الرؤية التي تبلورت لديه، وراح يبصر بها العالم من حوله مستعيناً بالمنجزات الفنية التي وجدها في محيطه ومستغلاً الأيدي العاملة التي وجدها حوله، واستطاع من خلال قدرته الإبداعية ومخيلته الواسعة ان يطوع ما وجد لخدمة أهدافه وذلك حين اضفى على مفردات تلك المنجزات طابعاً قدسياً نابعاً من فلسفة التوحيد التي آمن بها فشكّل بمعرفة كاملة ووعي مدرك، لغة فنية تجسد قيمه التجريدية ساعياً الى ايجاد مخرجات ذات خصوصية لا تحكمها غير شروط عالمه الذاتي تمثلت بفنه المميز، الفن الإسلامي، وتلك ولا شك كانت بحد ذاتها انقلاباً على القيم الفنية السائدة آنذاك والتي كانت تخضع لمقاييس الفن اليوناني(27). وبذلك اضفى الفنان صبغة دينية إلى فلسفته العملية، اذ انطلق بها أول ما أطلق من معتقده الروحي المتمثل بعقيدة التوحيد، فراح يهب رؤيته الفنية بعداً روحياً عميقاً مستمداً من روحية القيم والمفاهيم العقائدية الإسلامية ذاتها، فكانت اعماله الفنية تدور في أفق المقدس ولا تنفك عنه .

انها عملية تصعيد وتسامٍ نحو المطلق، وهي في حقيقة الأمر تفسير ديني لما يسمى فلسفياً بمحايثه المطلق، فمحايثة المطلق تعني الظرفية التي لا تحديد لها، فالأشياء بذاتها هي قيم ثابتة، اما ما يكمن وراءها فهي قيم متحركة متبدلة ومتولدة باستمرار . وهذا ما حدا بالفنان المسلم الى السعي الدوؤب للبحث عن تلك القيم التي لا يمكن إدراكها بالعقل فحسب بل بالحدس أي بالعقل والحدس(28). ومن هذا المنطلق قام الفن الاسلامي في جوهره على معنى الحدس، اذ كان الفنان

---

(27) حسني، ايناس : التلامس الحضاري الاسلامي الاوربي، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، العدد 366، الكويت، 2009، ص : 9 .

(28) بهنسي، عفيف : اثر الجمالية الاسلامية في الفن الحديث، مصدر سابق، ص : 19 .

المسلم يستلهم موضوعه ويستجمع شتاته عن طريق الحدس لا عن طريق الفهم ..... وهذا بخلاف الرؤية الفنية الغربية التي حفلت منذ عهودها الإغريقية بالشكل الحسي المتمثل بالكمال الجسدي والجمال البشري في مختلف صورة، سواء في صورة الاله زيوس اله القوة، او ابولو اله الفن او فينوس الهة الجمال او اثينا الهة الحكمة، لذا فان المثال والمطلق والجوهر الخالد قد تمثل في ذهنية الفنان الغربي في الجسم البشري، وهذا ما يفصح جلياً عن المقصود، وبقيام الفن الغربي على المعرفة الحسية(29).

في هذا اشارة الى الاختلاف والتناقض في الرؤية بين الفن الغربي والفن الاسلامي، فالفن الغربي برؤيته المادية هو مجرد صور واقعية محددة انطبعت في العقل الواعي نتيجة عمل فكري منتظم وحساب رياضي دقيق، اما الفن الإسلامي فيعني تلك الشحنة الوجدانية والطاقة الانفعالية والاشعاع النوراني الذي يجتاز الحدود العرضية والقشور المادية كي يستقر من دون اية مقدمات عقلية او دلالات منطقية في عالم الحقيقة المطلقة(30) على ان تلك الرؤية المادية قد أخذت مأخذها في الرؤية المسيحية في النظر الى المقدس، اذ ان الرؤية المسيحية قد وجدت وحدة بين الملك والملكوت، ووجدت ان (ابن الله) قد تجسد في صورة مادية بشرية، لذا يمكن للمقدس ان يحيا في العالم ولملكوت الله ان تتحقق على الأرض، وهو بحد ذاته يتقاطع مع الرؤية الاسلامية التي تؤمن ايماناً جازماً ان الله تعالى اسمى من الموصوفات واسمى من ان يتسم بطبيعة مادية او جسمانية انه تعالى: ((لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ)) (31)، لذلك فالانفصال كامل بين الملك والملكوت ولا يمكن تصوير الله لاستحالة تصوره، ومن هنا تصير الاخرويات ممتنعة بحكم طبيعتها عن التصوير(32).

---

(29) حسني، ايناس : التلامس الحضاري الإسلامي ـ الأوربي، مصدر سابق، ص : 148 .

(30) المصدر السابق، ص : 147 .

(31) سورة الشورى، الآية : 11 .

(32) بركات، محمد مراد : الاسلام والفنون، مصدر سابق، ص : 416 .

من هذا المنطلق، فان الفنان المسلم، وعندما كان يحاول الاشارة إلى القوة الالهية الوحدانية في نتاجاته الفنية، فهو انما كان يبتغي الاشارة الى علاقة تلك القدرة بالانسان وليس لكي يدل على صورة الله في ذاته، ولذلك كان يجانب دائماً رسم البعد والعمق، ولذلك لم يعتمد التصوير الإسلامي تأليفه على أي عنصر من عناصر المنظور البصري (الخطي)، فلا وجود لخط افق معين ولا تحديد لزاوية رؤية، كما لا محل لنقطة هروب بل ان كل عنصر من عناصر صورة ما يقع على خط افق خاص . وقد كان ما يبتغيه الفنان المسلم من ذلك هو عدم مضاهاة الله في خلقه لانه يعني المضمون الروحي للاشياء، هذا المضمون المرتبط بالقدرة الالهية التي تنفخ الروح في الأشياء لتهبها الحياة دون مقدرة الإنسان، كما ان الراسخ في ذهنية الفنان المسلم ان الكون وما ينطوي عليه من مفردات وكيانات خلقية هي موجودة بالنسبة لله تعالى لانه هو من صنعه وابداعه وليس وجوده قائماً بالنسبة للانسان، وهكذا فان الاشياء والمشاهد ترى من خلال عين الله المطلقة التي لا تحدها زاوية نظر ضيقة(33)، فهي رؤية اشعاعية لشمولها وضخامتها ثم هي رؤية من جميع الجوانب لا محدودية لها ولا ثبات لان الله يملأ الوجود، ولأن الفنان عاجز عن ان يرسم بشكل مجسم جميع وجوه الاشياء الموجودة بالفعل وبالنسبة لله، فانه يقوم بتجميع اسقاطات الرؤية الالهية من جوانبها المختلفة ورصفها على سطح واحد، وهذا خلاف ما نلاحظة في المنظور الخطي الذي اعتمده الفنان الاغريقي او فنان عصر النهضة، حيث ان المفهوم الغربي يجعل الاشياء والمشاهد التصويرية مرتبة من خلال عين الانسان وشتان بين رؤية شاملة (رؤية الله) وبين رؤية ضيقة (رؤية الانسان) (34) واذا كان المنظور الخطي يسعى الى ابراز البعد الثالث والعمق باسلوب رياضي فان المنظور الروحي لم يتخل عن هذا البعد تماماً بل انطلق باتجاه مختلف كما في المخطط ادناه :-

---

(33) بهنسي، عفيف : جمالية الفن العربي، مصدر سابق، ص : 38 .

(34) بهنسي، عفيف : جمالية الفن العربي، مصدر سابق، ص : 39 .

المنظور الخطي

المنظور الروحي

مخطط يمثل المنظور الخطي والمنظور الروحي

فالعين الرائية لا تنظر الى الاشياء نظرة محدودة بل هي تنتقل من بؤرة الصورة الى حواشيها واطرافها بحركة متصلة لولبية، ويمر خط النظر من اهم النقاط القائمة على الاشكال وهي العين واليد، وفي حقيقة الامران هذا البعد الثالث اللوبي spirale يتماشى مع المفهوم التصاعدي الروحاني للمنظور في الفن الاسلامي (35)، (شكل-1).

الشكل (1)

المنظور اللولبي

(35) بابادو بولو، الكسندر : حماية الرسم الإسلامي، مصدر سابق، ص : 41 .

وبامتثاله للخطاب الديني يجسد الفنان المسلم ـ وكما يرى الكاتب ـ نموذجاً للتوجه العبادي المثالي، حيث يسعى من خلال احد أنشطة الروح الى التناغم مع عالم الملكوت والتقرب من ساحة المطلق عبر الانفصال عن الذات والارتباط مع مفردات العام الروحاني المفارق بلغة روحية متعالية عن كل ما هو عرضي ومادي ومحسوس وبذلك داب الفنان المسلم على الابتعاد عن التجسيم وابراز كيان الاشكال في الفضاء من اجل اضعاف صلتها بكل ما هو زائل ودنيوي، والاهتمام بما هو جوهري ازلي واعلاء قيمة ما هو روحي .

ان من أهم سمات التصوير الإسلامي هي الرفض الظاهري للبعد الثالث ورفض خداع الحواس، كما في تضاؤل الأشياء وتلاشيها بفعل المسافة والتأثيرات الجوية فيكون الاشخاص في المستوى الخلفي الظاهرون من وراء التلال في نفس حجم الاشخاص الماثلين في المستوى الامامي ولهم نفس الوضوح، وكذلك انعدام الظلال والأضواء على الأشياء، والحرية في تحريف الفضاء الحسي بتصوير العمق حسب مستويات متتالية على شكل عمودي مما يدفع بالأفق الى اعلى المشهد التصويري فيعطي احساساً بوجود بؤرة رؤيوية مرتفعة جداً، ويسّهل هذا الأسلوب الفني تصوير كل الأشخاص من دون نقص في الجسم وبنفس الوضوح، وهي مطابقة للواقعية الذهنية، فماهية الانسان لا تتغير بتغير المسافة ولا ينقص وضوحها، (شكل -2) .

الشكل (2)

المنظور الروحي في الصورة الفنية

كما ان المنظور الروحي يمكن الرسام من تشخيص مشهد ما منطلقاً في وقت واحد من نقاط رؤية مختلفة، مثلاً بعض المشهد من فوق وبعضه من مستوى أوسط، كما يستطيع في آن واحد تصوير مشهد داخل بناية وكذلك البستان مع أشخاص في الخارج(36)، هذه النظرة هي ما يطلق عليها العلماء بـ (نظرة عين الطائر)، وهي احدى تقاليد المدارس الإسلامية التي جاوزت حداً أصبحت معه لا تقنع بتسجيل زاوية النظر وحسب بل تسمح إلى اراءة حيز المكان بشكل جامع (شكل -3) (37).

(36) بابادو بولو، الكسندر : جمالية : 39 ـ 40 .

(37) الحيدري، بلند : خصائص الوطنية للطباعة والنشر، العدد (5)، بغداد، 1079، ص : 10 .

الشكل (3)

مشهد تصويري وفق رؤية الفنان

أي ان الفنان المسلم عندما يصور الأحداث فانه لا يتقيد بمسألتي الزمان والمكان، لان اسقاطه للزمان والمكان هو موقف مستوحى من معتقده الديني الذي يشير بوضوح إلى اللازمان : ((وَإِنَّ يَوْماً عِندَ رَبِّكَ كَأَلْفِ سَنَةٍ مِّمَّا تَعُدُّونَ)) (38)، ((وَيَبْقَى وَجْهُ رَبِّكَ ذُو الْجَلَالِ وَالإِكْرَامِ)) (39)، كما يشير الى اللامكان : ((وَلِلّهِ الْمَشْرِقُ وَالْمَغْرِبُ فَأَيْنَمَا تُوَلُّواْ فَثَمَّ وَجْهُ اللّهِ إِنَّ اللّهَ وَاسِعٌ عَلِيمٌ)) (40)، ((وَهُوَ الَّذِي فِي السَّمَاء إِلَهٌ وَفِي الأَرْضِ إِلَهٌ وَهُوَ الْحَكِيمُ الْعَلِيمُ)) (41)، اذ ان خروج الفنان في موضوعاته عن حيز المكان والزمان كان له ما يبرره وهو ان الفعل الانساني فعل عرضي زائل(42)، اذ يرتبط مفهوم الفضاء بما يسمى (بالرؤية الحركية) او ما يطلق عليه بـ (التزامن)، وهو يعني دمج عدة مشاهد مختلفة زمانياً ومكانياً من اجل خلق صورة تشكيلية متكاملة .... هذا الفضاء هو في حقيقته غير مقيد بالتمثيل الساكن او ما يراه المشاهد كلحظة ثابتة، فهو متجاوز لقوانين الرؤية البصرية كما في الفضاء التصويري المتحقق بطريقة زاوية النظر المحددة والتي تستوجب الثبات بمكان واحد ولحظة زمنية معينة .

---

(38) سورة الحج، الآية: 47 .

(39) سورة الرحمن، الآية: 27 .

(40) سورة البقرة، الآية: 115 .

(41) سورة الزخرف، الآية: 84 .

(42) بركات، محمد مراد : الاسلام والفنون، مصدر سابق، ص : 61 .

ان حالة الإيهام بان الشيء منظور من جهات متعددة، أي دمج اكثر من زاوية نظر في مشهد تصويري واحد هي رؤية فنية قديمة تمتد في جذورها الى حضارتي وادي الرافدين ووادي النيل، اذ يمكن تلمس هذه الرؤية الحركية لادراك الفضاء في تمثيل الاشكال البشرية المفردة، فصورت الوجوه والأرجل بوضع جانبي، والاكتاف والعيون والأيادي من الامام(43)، كما يمكن ملاحظتها في الافاريز التي تتسم بالطابع السردي، أي التي تسرد الحوادث التاريخية واستمراريتها، اذ تدمج اكثر من زاوية نظر واحدة واكثر من موضوع واحد، أي الجمع بين عدة ازمنة في مشهد واحد وهذا ما يتضح في الاناء النذري السومري . ووفق ذلك اسقط الفنان المسلم جميع نقاط الرؤية المحدودة واللامحدودة على مظاهر مشاهده التصويرية دون الاكتراث لاصولها البنائية او الخطية او الذهنية الهندسية، ومثل هذا الواقع الجديد لا يمكن ان تتسع له الا العين الانسانية التي ترى بعين شمولية كلية، وهو الواقع الذي يبتعد عن الرؤية البصرية الى حد الغموض الذي ر يواجهه الانسان المسلم الا في عالمه الروحي والذي لا ينكشف الا عن طريق الايمان، مما يؤكد ((ان الفن الاسلامي والى حد بعيد عملاً حدسياً صرفاً يشترك في تصوره العقل ممتزجاً بالعاطفة دون ان يتاح لواحد منها ان يستغل في انفعاله لتكوين عمل واقعي)) (44).

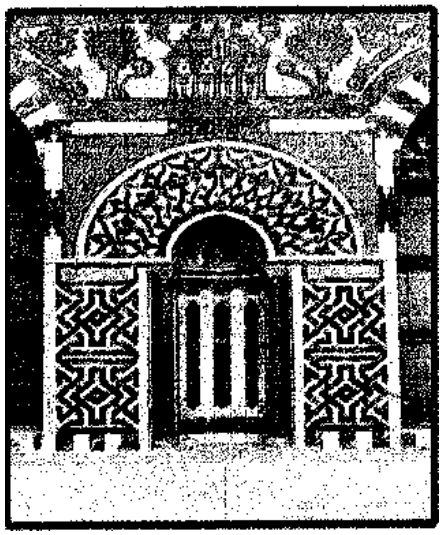
وفيما يتعلق بالفراغ في المشهد التصويري الإسلامي، فقد درج الفنان المسلم الا يترك فراغاً في اللوحة سواء أكانت رسماً هندسياً أم منمنماً أم خطاً، وان ترك الفراغ هذا لا يفسر بسذاجة على أساس عدم ترك فراغ للشيطان يسكن فيه،وانما على أساس المنظور الروحي وعلى الرؤية الفنية الإسلامية في تحقيق التوازن والتناسق والانسجام، وعلى ان الفراغ المعادل للعدم غير موجود اصلاً في الرؤية

---

(43) خضير، مجيد حميد حسون : الزمن في رسوم يحيى بن محمود الواسطي، اطروحة دكتوراه، جامعة بابل، 2003، ص : 78 ـ 79 .

(44) بهنسي، عفيف : جمالية الفن العربي، مصدر سابق، ص : 43 ـ 44 .

الإسلامية، فهناك دائماً وجود ((خلق)) وموجد خالق ((حق)) في كل مكان : ((وَلِلّهِ الْمَشْرِقُ وَالْمَغْرِبُ فَأَيْنَمَا تُوَلُّواْ فَثَمَّ وَجْهُ اللّهِ)) (45)، ((وَالْخَيْلَ وَالْبِغَالَ وَالْحَمِيرَ لِتَرْكَبُوهَا وَزِينَةً وَيَخْلُقُ مَا لاَ تَعْلَمُون)) (46)،((وَمَا يَعْلَمُ جُنُودَ رَبِّكَ إِلا هُوَ)) (47)، وايما تولى الانسان بنظره في الكون فثمة موجودات تدل على الخالق وترى فيها وجهه، وبقدر ما تتفكر العين الإنسانية بالخلق بقدر ما تهتدي الى معرفة الحق(48)، لذا سعى الفنان المسلم الى ابتكار جمالية تعتمد ((النفور من الفراغ)) (49)، تتمثل بملأ كل فراغات مساحة المشهد التصويري بالخطوط والاشكال والألوان، وتتضح اشتغالات هذه الظاهرة جلياً في موضع القبلة من المسجد، اذ نجد التجويف المنحوت في الجدار في موضع القبلة وقد غطي كل جزء منه بشكل او خط او لون (شكل – 4)، وان حرص الفنان على ملء كل جزئية من الفراغ له دلالته الروحية كذلك فهو بذلك يتغلب على المكان، أي على المادة، بان يحل محله حركة ديناميكية تخاطب الروح(50).



(45) سورة البقرة، الآية: 115 .

(46) سورة النحل، الآية: 8 .

(47) سورة المدثر، الآية : 31 .

(48) قلعة جي، عبد الفتاح رواس : مدخل إلى علم الجمال الاسلامي، مصدر سابق، ص : 73 .

(49) بابادوبولو، الكسندر : جمالية الرسم الاسلامي، مصدر سابق، ص : 5 .

(50) اسماعيل، عز الدين : الفن والانسان، مصدر سابق، ص : 75 .

الشكل (4)

ظاهرة إشغال الفراغ بالزخرفة والأشكال

يرى الباحث ان آلية ملء الفراغ في المسطح التصويري انما تنبثق من ايمان الفنان المسلم بان الكون ينضوي على عوالم وكيانات خلقية تشغل آفاقه الواسعة ولا يعلم منها الا ما هو ظاهر لحواسه وادراكاته الحسية، اما ما هو مغيب منها فهو يؤمن بوجوده كحتمية من حتميات الايمان بالغيب التي تقوده الى الاعتقاد بكل ما ورد على لسان القرآن الكريم من حقائق بشأن الوجود والموجودات والله تعالى يقول ((وَالسَّمَاء بَنَيْنَاهَا بِأَيْدٍ وَإِنَّا لَمُوسِعُونَ)) (51)، فتيقن ان الابداع الرباني دائم في الوجود غير منفك عنه، يسير مع مسيرة الكون حتى بلوغه الاجل المسمى، واستشف ان الكون ما هو الا وحدة متراصة زاخرة بالتجليات الالهية . هذه المفاهيم المثالية ترسخت في ذهنه فدأب الى اسقاطها على مسطحة التصويري، لتكون بذلك الصورة الفنية المتشكلة صورة تأملية نابعة من روح الفنان ومن وحي الهامه ومن صميم وعيه الجمالي المستمد من روحية العقيدة الإسلامية ومن معانيها وقيمها الجمالية .

وقد استعاض الفنان المسلم عن التجسيم بالتسطيح من خلال الابتكارات والتحوير المستمد من الاشكال الطبيعية باسلوب تجريدي يبعده عن المحاذير الشرعية، وذلك بعد ان فهم وقوع التحريم . ومن هذا المنطلق بدأ العمل من خلال المجردات وبالابتعاد عن الماديات، ليس بطرحها كلياً بل بايقافها عند حدود معينة وحدود المعقول، فلا تكون الغلبة للماديات على الروحانيات بل بايجاد التوازن بين الروح والمادة والتعامل مع كل الكائنات والنفاذ الى ما وراء

(51) سورة الذاريات، الآية: 47 .

الطبيعة(52)، ((والتسطيح هو في الأصل نتيجة تلك النظرة الحدسية للاشياء التي تجرد الشكل من جميع اغلفته المألوفة للعثور على روح الشيء وجوهره، واراد الفنان المسلم ان تكون علاقته بهذه الروح مباشرة وان يدخل في اعماق هذه الروح ويندمج بها كالمتصوفين لذا فان الفن الاسلامي لم يترك من معالم الانسان في فنه الا القليل واحتفظ فقط بالصورة المجردة لذلك الوجد)) (53).

وقد كان موضوع تحريم التصوير مثار جدل طويل في التاريخ الاسلامي، اذ وقع اختلاف واجتهاد في الرأي بين جمهرة الباحثين، فمن قائل بان الاسلام قد حرم التصوير واخر معتقد بتحريمه اياه، ولعل مرد هذا الاختلاف يعود الى ان الأحاديث(*) التي نسبت الى الرسول (ص) بهذا الخصوص هي أحاديث مختلف في مصادرها وسلسلة اسنادها، الامر الذي يدعو الى التأمل والبحث عن ادلة موضوعية اخرى توضح موقف الاسلام من التصوير(54) بالإضافة الى ان بعض الفقهاء مثلاً يحرم التصوير الاّ على ما يوطأ بالاقدام والسجاد والوسائد، وما عدا ذلك فانها تدل على مشاركة الله في تصويره للمخلوقات، ولكن الاشجار وما شابهها تعد غير محرمة بوصفها ليست لها ميزة الحياة(55). ان ما مرّ من آراء حول تحريم التصوير فمرجعه الى تأويلات فقهية تعزى الى جمهرة من الفقهاء اعملوا فكرهم في استخراج ما يؤيدهم على ذلك من أحاديث، وقد تكون علة التحريم كانت الخشية من ردة القوم الى الوثنية فيجنحوا الى ما جنح اليه آبائهم من قبل، (وتشبيهم الله

---

(52) عبيد، كلود : التصوير وتجلياته في التراث الاسلامي، مصدر سابق، ص : 25.

(53) حسني، ايناس : التلامس الحضاري الاسلامي ـ الاوروبي، مصدر سابق، ص214 .

(*) أورد الباحث جملة من هذه الأحاديث في المبحث الثالث .

(54) هادي، بلقيس محسن : تاريخ الفن العربي الاسلامي، جامعة بغداد، مطبعة الحكمة، بغداد، 1990، ص129 .

(55) المصدر السابق، ص : 130 .

تعالى في صور لا تليق بجلاله)(56). وعلى اية حال فقد كانت لهذه الوقفة التحرزية ازاء التصوير أثرها في اخذ المسلمين بالا حوط فلم يقبلوا على التصوير اقبالاً صريحاً وتحاشوا ان يستخدموه في الاماكن المقدسة(57).

من هنا فرضت العقيدة الراسخة في روحية الفنان المسلم مبدأين، الأول هو ((تصحيف)) او تحوير الواقع، أي تحوير معالمه الخاصة وتعديل نسبه وابعاده وفق مشيئة الفنان، والمبدأ الثاني هو ((تغفيل)) الشكل والواقع، أي الابتعاد عن تشبيه الشيء بذاته،وهذا يتم بتجريد الشكل والواقع(58).

ولم يكن الباعث على التحوير هو عجز الفنان عن محاكاة الواقع او اخفاء التشبيه على الله تعالى يوم القيامة، انما كان يرجع الى الشعور بتفاهة الوجود الارضي والانشغال الدوؤب بالوجود الأزلي، فالفنان المسلم لا يعير الوجوه والاشكال اهتماماً كبيراً في رسمه فهو يصورها باسلوب مبسط وبدائي من غير ان يسعى الى اضافة الوسائل التي تقرب هذه الاشياء والوجوه من حقيقتها فتجعلها في الصورة الثانية او التمثال، ذات استمرار في ادراك الانسان لنفسه، مما يدفعه الى تقديسه، لذلك فان الفنان المسلم يرفض اتقان المحاكاة لكي لا يقع في البيغمالونية(*) كما يقول ماسينيون، وتبعاً لمبدأ وحدة الوجود فان مبدأ التحول ضمن النوع قد دفع الفنان عند التصوير ليس الى التصحيف فحسب بل والى اظهار الانسان مختلطاً بالحيوان، ورمز ذلك العصفور ذو الرأس الآدمي او الحيوان المختلط بالنبات . كما ان هناك من يوعز سبب التحوير الى المخافة من الله يوم الحساب، فالفنان وكما يرى دولوره، يسعى إلى تمويه الصفة البشرية عن أشخاصه فلا يرى الله

---

(56) عكاشه، ثروت : التصوير الاسلامي الديني والعربي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، مطبعة فينقيا، بيروت، ص : 14 .

(57) هادي، بلقيس محسن: تاريخ الفن العربي الاسلامي، مصدر سابق، ص : 15 .

(58) بهنسي، عفيف : اثر الجمالية الاسلامية في الفن الحديث، مصدر سابق، ص : 249 .

(*) البيغمالونية : نسبة الى النحات القديم (بيغمالون) الذي عشق تمثاله غالاتيه، وتفاقم عشقه حتى اشفقت عليه فينوس فمنحت تمثاله الحياة .

فيها اشباهاً لمخلوقاته . ولكن يبقى هذا الرأي مخالفاً لمفهوم القدرة الإلهية، فالله تعالى الذي يسع علمه كل شيء : ((وَأَنَا أَعْلَمُ بِمَا أَخْفَيْتُمْ وَمَا أَعْلَنتُمْ))(59)، والذي لا ترقى أعتاب سماواته الخديعة والتمويه لا يقبل هذا التفسير(60). في حين ان مفكرين آخرين يرجعون سبب التحوير إلى عدم اهلية الفنان المسلم وقصور ثقافته الفنية، ويسجلون هنة في مظاهر الحضارة العربية، وهناك من يرى ان التصحيف محاولة للتفريق بين العمل الفني الذي لا يهتم بالشكل الأساسي وانما يهتم بابعاد اخرى فنية وفلسفية، وبين صناعة الاصنام التي حرمها الله بوضوح تبعاً لتحريمه المطلق للوثنية .

لقد ((اتجه الذهن العربي بنظراته الحدسية الى الكشف عن الجوهر الخالد الكوني المتصل الذي لا يقبل التجزئه ولا التباين، وهذا الكشف يتم بالغاء الجوانب الحسية الزائلة من شخص الانسان ومن الطبيعة على السواء، فلقد كانت الملامح الحسية تعيق الحدس عن ادراك غايته وهي الجوهر الحق، بل تصرفه الى التعلق بالمظاهر الواقعية والمكانية فتجعل منه حساً مرتبطاً بالغرائز والميول))(61). واما مبدأ ((التغفيل)) الذي نتج من الوحدانية في العقيدة العربية فيوعز المفكرون سببه إلى العزوف عن الحياة الدنيا واللجوء إلى الله موئل الانسان في الحياة الاخرى ولقد أكد بشر فارس هذه الحقيقة، حيث كان يرى ان الفنان العربي المسلم انما يرى في تصوير الحياة متاع الغرور، ((وهو متاع يضمحل وينحل بازاء الذين بين يدي الله))، وفي القرآن الكريم : ((وَمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا إِلا مَتَاعُ الْغُرُورِ))(62)، ((وَاضْرِبْ لَهُم مَّثَلَ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا كَمَاء أَنزَلْنَاهُ مِنَ السَّمَاءِ فَاخْتَلَطَ بِهِ نَبَاتُ الْأَرْضِ فَأَصْبَحَ هَشِيماً تَذْرُوهُ الرِّيَاحُ وَكَانَ اللَّهُ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ مُّقْتَدِراً))(63). وهكذا

---

(59) سورة الممتحنة، الآية : 1 .

(60) بهنسي، عفيف : جمالية الفن العربي، مصدر سابق، ص : 64 ـ 65 .

(61) بهنسي، عفيف : جمالية الفن العربي، مصدر سابق، ص : 250 .

(62) سورة الحديد، الآية: 20

(63) سورة الكهف، الآية : 45 .

يسعى الفنان المسلم الى ازالة كل ما يتعلق بالحياة الزائلة من موضوعه الفني والتقرب فيه من المطلق (الله) (64).

يسجل الفنان المسلم – وكما يرى الباحث - نقلة حضارية نوعية يعلن من خلالها تحرره من ربقة الاشكال الطبيعية وانتقاله الى التسطيح ليؤسس بذلك منهجاً فنياً جديداً تمتزج فيه المخيلة مع المبادئ الروحية العقائدية يكون ثمارها سمة ابداعية متفردة بجماليتها وفناً مهذباً يتطلع الى آفاق الملكوت ويحلق في فضائه اللا محدود بحثاً عن الجمال المطلق .

فالفن الاسلامي شأنه شأن الفنون المقدسة هو اكبر من ان يكون عملية انشائية، انه ثمرة التأمل العقلاني الأصيل، أو الرؤية الروحية للعالم او الحقيقة، وهذا لا يتأتى الا عن طريق الخروج بالفن الاسلامي من عالم المنظور والحس الى عالم الرمز والحدس ايضاً . وبفضل هذه الإضافة المنهجية يصبح الفن وكما يرى سعد زغلول احد الباحثين المعاصرين، ينضوي على ثلاثة ابعاد تتكامل فيما بينها وفق تدرج منطقي هي : بعد ظاهر، بعد باطن، وروح، فالبعد الظاهر يمثل الشكل الخارجي او المساحة والكتلة، ومجالها الوصف والتاريخ، والباطن هو ما يوحي به هذا الظاهر من مثاليات كالمشاعر النبيلة وغير ما يدخل في علم الجمال من اصالة وصدق، ثم يأتي دور الروح لتكشف عن طريق الرمز كنه كل ذلك كانعكاس للحقائق السماوية على الأرض بل لما وراء ذلك من الحضور الالهي نفسه حقيقة كل شيء ومجال ذلك العلم اللدني (65).

يلاحظ الباحث مما تقدم : ان الفنان المسلم في طروحاته الفنية كان يسعى إلى اقامة وشائج روحية مع الفكر الاسلامي وكان ينشد ان تكون قيمه الجمالية متساوقة مع قيم دينه ومعتقداته، وهو انما كان يريد ان يبقى مع محيطه الديني وغير بعيد

---

(64) بهنسي، عفيف: جمالية الفن العربي، المصدر السابق، ص : 251 .

(65) مراد، بركات محمد : الاسلام والفنون، مصدر سابق، ص : 185 .

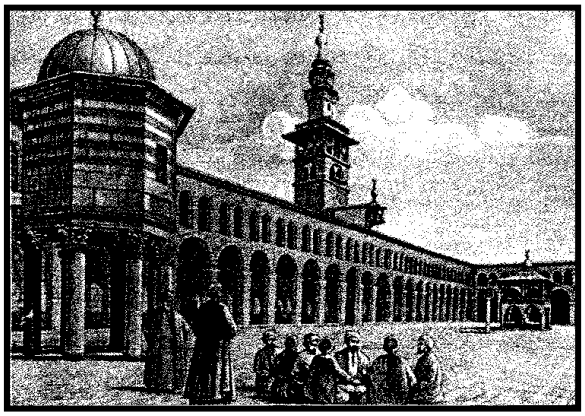
عنه، لذلك كان ظلال العقيدة يخيم على فكره ووجدانه، وكانت تأثيراتها ترتسم على موضوعاته الفنية وكانت دلالاتها تندرج ضمن المفهوم الاسلامي للوجود .

ومن الطبيعي ان يتوفر في اعمال الفن الاسلامي المتأثره بمعاني الاسلام وقيمة الجمالية التناسق العام والتوازن بين الأجزاء او بين الصورة ودلالاتها مما يضفي كمالاً في التكوين الفني كله، وتجعل هذه الفنون كتلكم اللغة نفسها مهما اختلفت أساليبها وانواعها(66). ففي ميدان العمارة يتجسد العامل الروحي تجسيداً واضحاً وفق آلية عمل هندسية تقوم على أساس الارتباط بالمطلق بدءً من المسجد، الذي اقتصر على طابع الجلال، حيث يقيم المؤمنون فيه الصلاة، والاجتماع للبحث في الأمور الدينية والدنيوية، مروراً بتأسيس المدينة العربية الاسلامية، حتى تشييد قصور السلاطين والامراء، ولو يتأمل المرء في اول مسجد شيده المسلمون (مسجد المدينة) يجده قد ضمَّ بعض العناصر الأساسية وهي : الصحن والمصلى والقبة والمحراب والمنبر، والتي استعت فيما بعد فضمت المئذنة والقبوه وما إلى ذلك . ولقد كان لهذه العناصر انعكاسات واضحة تجلت في شكل الطراز العربي الذي اعتمد على القبة التي ترمز إلى السماء وقوتها الحافظة، والقبوه التي تجعل السقف جزءاً من الجدران فيشعر الانسان انه يعيش داخل ذاته، بينما السقف المضلع الذي يحدد الحدود امام الشعور بالاستقلال والطمأنينة، كذلك اعتمد على الصحن الداخلي المفتوح نحو السماء التي تهب الطقس اللطيف والشعور بالتعالي والاندماج بالكليات(67). وهذه الرمزية نلمسها في تشكلات عمارة المسجد نفسه، فالمئذنة بارتفاعها نحو الاعلى تعبر عن السمو وتفكر المؤمن بالسماء وتوقه إلى المطلق (الله تعالى) وكأنها الحرف الاول من كلمة ((الله)) أي الالف، وعادة ما تقوم المئذنة فوق باب المسجد أو في زاوية منه فوق الجدار، فهي تشكل مع بقية هيكل المسجد كلمة ((الله))، فصحن الجامع المفتوح بين جدارين هو اللاّمان، اما القبلية

(66) قلعه جي، عبد الفتاح رؤاس : مدخل إلى علم الجمال الاسلامي، مصدر سابق، ص : 71 .

(67) بهنسي، عفيف : جمالية الفن العربي، مصدر سابق، ص : 120 .

المسقوفة فهي الهاء من كلمة ((الله))، واما القبة التي ترمز إلى القبة السماوية وتساعد المؤمن بفضائها على استلهام الخشوع والتفكر فهي انحناءة الهاء العليا(68)، (شكل- 5).



الشكل (5)
يوضح السمة الرمزية في تشكلات العمارة الاسلامية

وفي عمارة المدن فان خطة المدينة الاسلامية لا تقوم على التناظر والشوارع المتعامدة المستقيمة، كالتي هي في المدن الهلنستية، وانما تنحنى وتتعرج جاداتها وأزقتها وتكثر فيها التفرعات والملاوي والبوابات لاغراض دفاعية وبما يحقق مبدأ الحركة ويعطي المدينة ايقاعاً هارمونياً جمالياً خاصاً في نسيجها العمراني، وهذه الايقاعات هي في روحها وجوهرها استفادها المعمار الاسلامي من الايقاعات المعجزة في الآيات القرآنية . وعلى العموم فان خطة العمران تجعل من المدينة ـ كمجموعة احياء ـ كلاً واحداً كالجسد الانساني، وهذا الوعي الجمالي في التخطيط العمراني ينبثق من صميم الفكر الإسلامي . يقول الرسول الكريم (ص) : ((مثل

(68) قلعه جي، عبد الفتاح رؤاس : مدخل إلى علم الجمال الاسلامي، مصدر سابق، ص : 63 .

المؤمنين في توادهم وتراحمهم وتعاطفهم مثل الجسد إذا اشتكى منه عضو تداعى له سائر الجسد بالسهر والحمى)) (69).

ان هذه الرموز التي تؤكد الوظيفة الروحية للمسجد كان يمكن ان تكون مجردة من أي فن، غير ان الفنان وجد فيها حيزاً مناسباً لتوزيع عناصر تعبر عن الجمال المحض والمعاني السامية، فلم يجد امامه الا اثراء هذا الحيز بالرقش والخط مبتعداً عن تصوير المواضيع النسبية والتي تخدم اغراض دنيوية مادية(70). فالمعمار العربي يعبر عن سعيه للوصول إلى عالم الغيب . ويرتبط ارتباطاً وثيقاً باغراضه الوجدانية وبنظرته للحياة الدنيا بانها دار فناء وليست بدار بقاء، فتجاوز بذلك واقعها المضمحل والزائل للتقرب من المطلق .

نلمس تلك التأثيرات الروحية في الزخرفة الاسلامية التي تعد عند المسلم بعداً ادائياً له دلالته الرمزية في التكرار اللانهائي وفي تجريداته وطبيعته الحسابية والهندسية عبر المثلث والمربع والمسدس وطريقة تلاحم تلك الاشكال(71). فالمربع هو الشكل المسطح الأول بالنسبة للمسلم لانه يحقق علاقات متوازنه ومتكاملة بالنسبة للنقطة المركز . وهو شكل يرمز للتوازن والاستقرار من حيث العلاقة بين الخطوط المستقيمة الأفقية والعمودية والمحكومة بارادة المركز، والمربع يمثل الكعبة، لذا اخذت النقطة التي تمثل في منظور الذهنية الإسلامية المركز الذي تنطلق منه الأشعة وتتجمع فيه . اما المركز النبع والملاذ فهو الكعبة وهي مركز الدائرة التي تكمن فيه القدرة الكاملة على التوليد ـ اخذت في كثير من الاحيان شكل المربع . اما الدائرة فهو شكل تتوحد وتتماثل فيه العلاقة بين النقطة وبين اجزاء الخط المرتسم حولها . انه الشكل الذي يرسمه المسلمون في دورانهم حول النقطة (المركز ـ المربع ـ المركز الرمزي الكعبة) وهو أيضاً الشكل الذي يرسمه

---

(69) المصدر السابق، ص : 59 .

(70) بهنسي، عفيف : اثر الجمالية الاسلامية في الفن الحديث، مصدر سابق، ص : 29 .

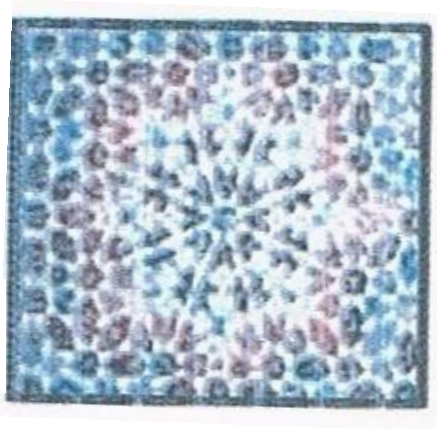
(71) عبيد، كلود : التصوير وتجلياته في التراث الاسلامي، مصدر سابق، ص : 82 .

المسلمون في تراصهم في الصلاة نحو الكعبة . وهكذا فان توحد المربع النموذج الأولي في عالم الاشكال في النموذج النهائي (الدائرة) انما يمثل وحدة هذا الوجود ويرمز إلى تواتر الموت والحياة(72).

وبالرغم من ان ظهور الزخرفة لم يكن على يد الفنانين المسلمين ـ اذ كانت منذ كان الانسان الأول ـ الا ان الفنان المسلم قد اعطى كينونة لهذا اللون من الفن، مع ان الفن الاسلامي اخذ موضوعاته الزخرفية من الطبيعة (نباتية وحيوانية)، ومن اشكال جامدة (الطبيعة الصامتة) الا انه صورها وطورها وجردها لاحداث التكرار لتوليد الحركة التي تعطي طابع الاستمرارية وتوحي باللانهائية لتحقيق الانسيابية(73)، (شكل-6).

(72) المصدر السابق، ص : 96 ـ 97 .

(73) المصدر السابق، ص : 85 .



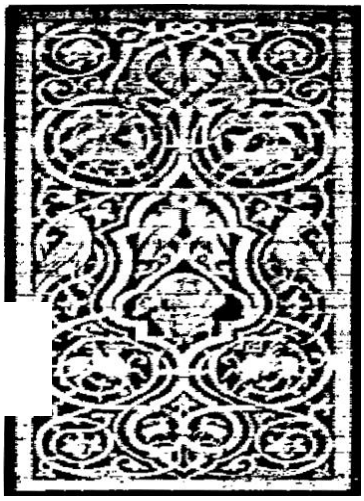
الشكل (6)
زخرفة الاسلامية

والزخرفة النباتية بتحويرها للطبيعة تجعل من الوحدات الزخرفية رموزاً لها، وإذا سلمنا بانها تصوير للطبيعة فهي اذن عملية نفوذ من الاعراض الظاهرية إلى المضمون الجوهري الحقيقي في ارتباط وجودها بالله كنظرة ذاتية تؤمن بالتوحيد وبسلطان الإلوهية فوق قوة البشر(74).

إن اتجاه الفنان المسلم إلى الزخرفة المجردة يمثل شكلاً من اشكال الفكر الديني السائد، فهو يعبر من خلال الزخرفة عن الفكرة المطلقة التي كانت محور الكون والتي كان لابد للعمل الفني من ان يظهرها ـ كما يذكر ذلك الناقد محمود ابراهيم ـ في بعض اعماله إلى العناصر النباتية والهندسية لكنه ما لبث ان جرّدها من طبيعتها لتعبر عن الفكرة التي ارادها، فجاء تكرار العنصر لفظاً وانفعالاً، ونحن نسبح باسم الله في الذكر مئات المرات : ((رِجَالٌ لا تُلْهِيهِمْ تِجَارَةٌ وَلا بَيْعٌ عَن ذِكْرِ اللَّهِ)) (75)، أو يرسمها الفنان بطريقة الاشعاع المركزي كأن تبدو جافة تنطلق الخطوط فيها وترجع إلى المركز : ((هُوَ الأَوَّلُ وَالآخِرُ)) (76)، ((إِنَّهُ هُوَ يُبْدِئُ وَيُعِيدُ)) (77)، كما اننا في التجريد ـ كما يتجلى في الخط العربي والزخارف الهندسية ـ نسبح في الدوائر والمثلثات والمكعبات لنتعلم ان نفكر في ((اللاشيء))، واللا شيء في الرؤية الاسلامية ليس عدماً، ومن هنا فان التأمل باشكال الفن

(74) شكري، فايزة انور احمد : فلسفة الجمال والفن، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2004، ص : 69 .
(75) سورة النور، الآية : 37 .
(76) سورة الحديد، الآية : 3 .
(77) سورة البروج، الآية : 13 .

الاسلامي المتمثل في الارابسيك(*) أو الزخارف الهندسية يدفعنا إلى العروج إلى اللامتناهي او المطلق على الرغم من اننا نبدأ من شيء حسي ولكن سرعان ما نجد انفسنا قد ارتقينا صعداً نحو المجرد واللامادي(78)، (شكل -7).



الشكل (7)
أرابسيك نمط هندسي

اذ كانت الاشكال الزخرفية تخلق توازناً مثالياً عبر التكرار البسيط للنماذج كما ان هذه النماذج وبسبب عدم انغلاقها يمكنها تحقيق استمرار التكرار في المخيلة الى ما لا نهاية لتخلق شعوراً بالنظام اللامتناهي، فضلاً عن ذلك فقد كان ارتباط الاشكال الزخرفية النباتية واضحاً بالفردوس، وبذلك كانت تعد المحرك الاساس

(*) الارابسيك : (الرقش أو التوريق)، وهو بمعناه الواسع يشمل زخرفة اشكال نباتية وعملاً متشابكاً يسير وفق نظام هندسي، واذ تتميز الاشكال النباتية بانها ايقاعية انسيابية، فان النوع الثاني تضلعي حاد، وهو هنا يعكس ايضاً فكرة المزج بين قطبين، الحركة والسكون، الزمان والمكان، وذلك عبر المزج بين الانضباط الهندسي للخط وانفلاته الانسيابي . والحركة تمضي لولبية متصاعدة تنشأ من نقطة ما تفتأ ان تعود اليها، وهي مهما تنوعت وتشابكت وابتعدت تظل مرتبطة بجذورها مثل شجرة الحياة . ينظر : (حسني، ايناس : التلامس الحضاري الاسلامي ـ الاوربي، مصدر سابق، ص : 14 .

(78) بركات، محمد مراد : الاسلام والفنون، مصدر سابق، ص : 610 ـ 611 .

لدفع المسلم للتفاعل في علة الوجود[79]، ومن الناحية العملية فان الزخرفة الهندسية تقوم على المربع والدائرة كعناصر اساسية يمكن تكوين اشكال هندسية اخرى من خلالها وبلا حدود[80]، وان التركيز على الدائرة له مرجعيات فكرية مختلفة، فهي لدى المتصوفة تمثل الشكل الهندسي الأكمل وترمز إلى كمال الخلق الالهي ورمز الوجود لعودة الانسان على مدى حياته إلى النقطة الاساسية التي انطلق منها [81] : ((اللَّهُ الَّذِي خَلَقَكُم مِّن ضَعْفٍ ثُمَّ جَعَلَ مِن بَعْدِ ضَعْفٍ قُوَّةً ثُمَّ جَعَلَ مِن بَعْدِ قُوَّةٍ ضَعْفاً وَشَيْبَةً يَخْلُقُ مَا يَشَاءُ وَهُوَ الْعَلِيمُ الْقَدِيرُ))[82]. وبذلك فهي ترمز إلى الإحاطة التي اختص بها الله سبحانه على سائر الموجودات : ((وَكَانَ اللّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ مُّحِيطاً))[83]، وهي كذلك ترمز إلى الافاضة الربانية والمركزية في الكون لانها شكل مستوي محدود بخط منحني وجميع نقطه على ابعاد متساوية من المركز[84].

ان هذه المفاهيم التي نلمسها في الزخرفة تقدم صيغة في التعبير الجدلي يوفق بين عالمين متناقضين، عالم الحس وعالم المطلق، وقد غالى الفنان المسلم في التنوع والتعدد، مما ينقل المتأمل من مرحلة الاغراق في الحس إلى السمو في التأمل، بهذا تخرج الاشكال عن جمودها وتظل الزخرفة تسبيحاً للخالق مع تلك الموسيقى

---

(2) Iames David. Islamic Art. AnIntroduction. Czechoslovakia. The hamlyn publishing Group Limited 1974، P. 57.

([80]) حسين، خالد : الزخرفة في الفنون الاسلامية، مطبعة اوفسيت الوسام، بغداد 1983، ص: 93 .

([81]) شبل، مالك: معجم الرموز الاسلامية، ترجمة: انطون. أ. الهاشم، دار الجيل، بيروت، 2000، ص: 122..

([82]) سورة الروم، الآية : 54.

([83]) سورة النساء، الآية : 126.

([84]) رزق، عاصم محمد : معجم مصطلحات العمارة والفنون الاسلامية، مصدر سابق، ص: 194.

الصادرة عن الاشياء والتي تعبر عنها الحركة الزمانية(*) التي تمثل الديمومة والاستمرارية في حركتها اللانهائية[85].

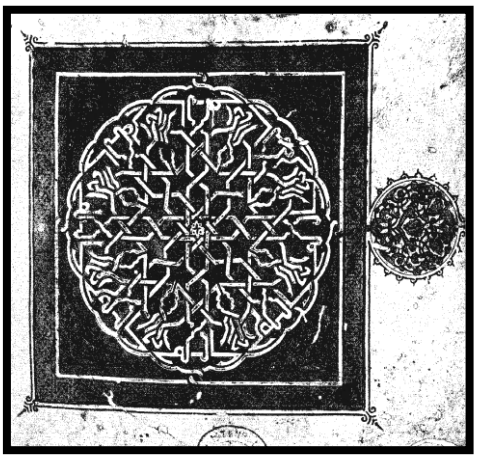
وفي فن الرقش الذي ابتعد في تصويره عن الجمال الطبيعي، اذ كان فيه الفنان يصور الأشياء كما يراها هو وليس كما هي، فقد انطلق نحو ادراك الجوهر المطلق بعيداً عن المعارف المادية في هذا العالم، فهو فن روحي نظر إلى الانسان والطبيعة نظرة دينية لا تحدها رؤية ضيقة، بل هي رؤية الهية، وهو فن قادر على الانشاء في كل مرافق الحياة التعبيرية، فالمشاهد يشعر بمتعة بصرية عندما يدخل مكاناً تشغل جدرانه الزخارف والكتابات، فالأروقة المزخرفة توصله إلى جمالية خاصة . ومن هنا نلاحظ أهمية المظاهر الجمالية المنتشرة في كل مكان على انها تجسيدات عملية للفكر الاسلامي، ولهذا لم يفرق بين ما هو حياتي وما هو فكري مطلق، فكلاهما وجه لطبيعة فنية واحدة تحمل جدلية العلاقة بين الظاهر والباطن، وهذا الفكر التوحيدي للجمال جعل للجماليات الاسلامية صورة توحيدية تعبر عن فكرة الجماعة واهدافها(86)، وان التشكيل الرائع الذي يجسده فن الرقش العربي والذي لم يكن مجرد تزيين بل هو تمثيل للملكوت الالهي، هو آية فنية وآية دينية في نفس الوقت وطالما ما لوحظ في هذا التمثيل تعبيراً عن العبادة بقدر ما لوحظ فيه تعبيراً عن الابداع(87)، (الشكل -8).

(*) الحركة الزمانية : هي الحركة الداخلية للاشكال، فمثلاً عند التقاء شيئين ينتج عنهما شيئاً ثالثاً، والتقاء الثالث بهما ينتج شيئاً رابعاً، وهكذا يكون التولد من التكرار المتولد المتتابع لانتاج الحركة الداخلية، وهذه الحركة غير محسوسة بالاحساس وغير مسموعة بالاذن، بل مرئية ومدركة بالعين .

([85]) عبيد، كلود : التصوير وتجلياته في التراث الاسلامي، مصدر سابق، ص : 84.

(86) عدرة، غادة المقدم : فلسفة النظريات الجمالية، مصدر سابق،ص : 73 ـ 74 .

(87) بهنسي، عفيف : جمالية الفن العربي، مصدر سابق، ص : 85 .



يمثل رقش عربي□

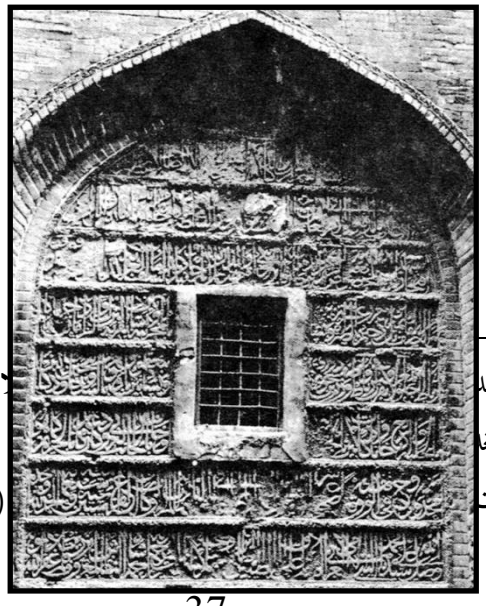
ونلمس تلك التأثيرات الروحية في العقيدة الاسلامية على الخط العربي، فاللغة العربية تُعد الوعاء الواقي للشريعة التي سنها الإسلام، مما تحتم على الدولة الاسلامية الفتية ان تهتم بها اهتماماً كبيراً وذلك من خلال نقلها من مستوى المشافهة الى مستوى الكتابة، ومن هنا أكد الفنان المسلم على أهمية الحضور الجمالي للكلمة المقدسة وعلى القيمة الجمالية المطلقة للاشكال الهندسية وبشكل خاص للخط العربي الذي يعد من أكثر هذه الأشكال قداسةً لارتباطه المباشر بدلالتها اللغوية[88]، وقد ابدع الفنان العربي في الخط وتفنن به، ومما دفعه الى ذلك حافز الإيمان الذي أضفى القدسية على الخط الذي كتب به القرآن، ثم ما عرف من كراهية أو تحريم للتصوير، وكذلك اضطلاع العرب في العصر الوسيط بالعلوم الرياضية الهندسية التي افادوها من الحضارة الاغريقية[89]، و((ان اقتران الخط العربي بلغة القرآن

([88]) مراد، بركات محمد: الاسلام والفنون، مصدر سابق، ص: 131.

([89]) عبيد، كلود: التصوير وتجلياته في التراث الاسلامي، مصدر سابق: ص: 59 .

الكريم منحه الفرصة الكافية للنمو والتوالد من حيث ان كلام الله سبحانه وتعالى لم يكن مقيداً، وكان محفزاً للتفكير العلمي والفلسفي الإسلامي، اضافةً الى مضامينه المجردة من القيم والمقاييس المادية، لا سيما وانها القوة المحفزة لمظاهر الجمال الباطن والظاهر، وكان بحق اختباراً لحكمة الفنان العربي وحدسه ومهارته من أجل اتقان مبدعاته في ميدان الخط العربي واظهار الجمال الإلهي ممثلاً بالأشكال والحروف والكلمات التي تجسد صورته، بل ان النص القرآني اعطى فرصة في الرقي لفعل التجريد عند العربي وكانت الصيغة المناسبة لتقديم صورة الحقيقة الجوهرية المتكاملة والمستقلة (كلام الله)، غير القابلة للتأويل والتجزئة والمعبرة عن الجمال الوجداني الذي يتجلى للنفوس المتطهرة، وكان على الفنان ان يكيف وينزه وسائله التصويرية (الحروف والكلمات) ويحولها من حالتها السكونية واعدادها لتقبل الجمال الإلهي الذي يملأ الوجود)) [90].

لقد ظهر الخط العربي ليضفي بعداً جديداً ومساحة تشكيلية ألهمت الفنان صوراً جديدة للتعبير عن ابداعاته حتى أصبح ميزة اسلامية أخرى بعد الزخرفة، وانعكس هذا ايضاً في الرقش العربي وتطورت الزخارف مع الخط الى المستوى الذي بدأت تأخذ الشكل الإنشائي وتنسجم مع ايقاعات العمارة التي نراها تتجلى بوضوح في المساجد[91]، (شكل - 9).



([90]) الخزاعي، عبد السادة عبد [illegible] لامية والرؤية المعاصرة، اطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغ

([91]) مكداشي، غازي: جماليات [illegible] (67)، آذار، بيروت، 1992، ص: 11.

الشكل (9)

تجليات الخط العربي في

وسعى الفنان المسلم الى اكتشاف القيمة الجمالية للكلمة العربية خاصةً بعد أن صارت للكلمة الإلهية (القرآن الكريم) جوهر عقيدته ومصدر وحيه فاستشف الشحنة التعبيرية والرمزية الكبيرة التي يحتويها فن الخط العربي، فكان هذا الفن ككل الفنون الإسلامية تسير على نفس النمط وتخضع لنفس الهدف الذي دأب الوجدان الإسلامي على ابرازه وتصويره، حتى أصبح تطوره لوناً من الأرابسيك، فقد طوّع الفنان المسلم الحروف لتصبح قادرة على اشباع حسه الفني[92]. واستخدم الخط العربي كلوحة فنية متكاملة تتحقق فيها الانسيابية والحركة المتفرقة، سواء كان ذلك بتفجير الالوان او بتحريك الخطوط . وللخط العربي اسس حسابية وهندسية وخلف هذه الأسس تحتوي قيماً فلسفية ذات ابعاد تعبيرية ودينية، فالزخارف في الخط العربي كانت بديلة عن الألوان فاستخدم اللون استخداماً رمزياً بالألوان الهادئة، الوان السماء والماء والهواء، أي الألوان الزرقاء والخضراء والصفراء وهي الألوان تعطي احساساً باللانهائية[93]، وقد استخدمت الكتابة العربية بقوالبها الزخرفية محل الصورة وعكست نوعاً من التعبير له خصائصه التي

([92]) مراد، بركات محمد، الاسلام والفنون، مصدر سابق، ص: 649 - 659.

([93]) عبيد، كلود: التصوير وتجلياته في التراث الاسلامي، مصدر سابق: ص: 64.

تتيح له التعبير عن قيم جمالية ترتبط بقيم عقائدية خلقية، كما عكست حباً للنظام وايماناً بالسمو بخطوطه المتصلة التي يغلب عليها القياس والدقة[94]، (شكل - 10).

الشكل (10)
كتابة خطية زخرفية

وتركت العقيدة الإسلامية ظلالها ايضاً على فني الفخار والخزف، اللذين يُعدان من أهم الفنون التطبيقية التي مارسها الفنان المسلم، إذ انهما حققا فكرة الحضارة الاسلامية في جوانب متعددة، اذ ان روح الاسلام السمحاء لا تتماشى مع الاسراف في بهرج الحياة باعتبار ذلك عرضاً زائلاً[95]، لذا حرم البذخ في استعمال ادوات الزينة والأدوات المصنوعة من الذهب والفضة، فكان لهذا التحريم اطيب الأثر في عناية الفنان المسلم في صناعة الخزف وايجاد انواع جديدة من الزجاج والألوان وتنوعها لتحل محل الأدوات المعدنية، فظهرت لأول مرة تقنية الخزف ذو البريق المعدني، اذ استطاع الخزافون في شتى انحاء العالم الاسلامي ان يكسبوا الخزف فيما بين القرنين الثالث والتاسع بعد الهجرة بريقاً معدنياً يختلف في لونه بين الأحمر النحاسي والأصفر الضارب الى الخضرة، وبذلك تمكنوا من الاستغناء عن الأواني الذهبية والفضية التي كان الفقهاء المسلمون يستنكرون على

([94]) المصدر السابق: ص: 61.

([95]) الألفي، أبو صالح: الفن الإسلامي، أصوله. فلسفته. مدارسه، مصدر سابق، ص: 260 .

الحكام استعمالها لدلالتها على الإسراف[96]، فكان الخزف الوعاء الذي صب فيه الفنان ابداعاته الجمالية المتمثلة بالنقوش الزخرفية وبضمنها الحرف العربي فهو يعد رد فعل لمظاهر الترف وتصوير الأشكال الواقعية الحية (الآدمية – والحيوانية) اذ اراد الفنان المسلم ان يسخر فنه لنظام الاسلام باستخدام تفكيره في عدم التشبيه لذلك كانت معظم الفنون الخزفية تحمل نصوصاً كتابية، وبذلك كان الفكر الإسلامي أساس الجمالية التي تعزى اليه[97] (شكل - 11).

الشكل(11)
صحن خزفي اسلامي

وبذلك تمكن الفنان المسلم – وكما يجد الباحث – من إيجاد حلول ابتكارية لما تتطلبه الشريعة الإسلامية المقدسة فيحقق بذلك مواءمة بين ضروراته الفنية ومقتضيات الشريعة فعبر عن تلك الضرورات وفق رؤى لا يشوبها الشك والحيرة والتي تتمثل في النظرة التحرزية تجاه التصوير.

([96]) علام، نعمت اسماعيل: فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية، مصدر سابق، ص: 70 - 71.

([97]) الأعظمي، خالد خليل: خزف سامراء الاسلامي، مجلة سومر، المجلد (3)، الجزء الأول، وزارة الاعلام، بغداد 1974، ص: 25.

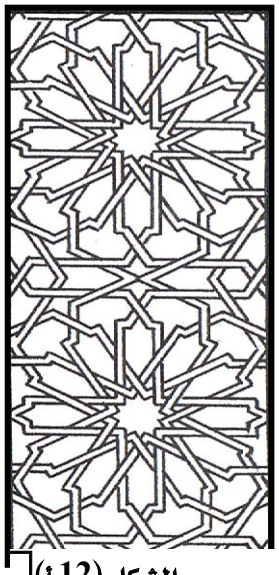
نزعة التجريد في التصوير الإسلامي

يرتكز الفكر الديني الاسلامي في مبادئه على عقيدة سامية هي عقيدة التوحيد التي تنضوي على مفاهيم تجريدية محضة، فالله تعالى هو الاله الواحد المطلق المنزه عن صفات المخلوقين والذي لا تدركه الابصار ولا تحيط به الاوهام، وهو الدائم الأزلي الذي لا يقع عليه زمان او مكان، او يجري عليه التغيير، وهو بالتالي يتعالى عن التصور والتصوير . ومن هذا المنطلق – وكما يجد الباحث - ارتسمت هذه المفاهيم التجريدية في روح الانسان المسلم وترسخت في ذهنيته كمعتقدات لا يمكن التجرد عنها او اغفالها، خاصة وانها تدعو إلى حتمية الايمان الغيبي بالمقدس الأعظم وبما تستوجه شريعته. ومن الطبيعي ان تنعكس هذه المفاهيم على فكر الفنان المسلم وعلى توجهاته وان تلقي بظلالها على ادبياته وعلى نشاطاته الروحية وبضمنها الفن . وكان لمبدأ تحريم التصوير الذي راج الحديث عنه منذ بداية الدعوة الاسلامية اثراً بالغاً لنزوع الفنان المسلم إلى التصوير المجرد والعزوف عن الفن التشخيصي واضعاً في حساباته تلك النواهي التي تحذر من التقاطع مع اوامر الشريعة، لذلك لجأ الفنان المسلم إلى تصوير الاشكال المجردة برؤية ذاتية منطلقاً من حسه الديني الذي كان يدفع به إلى اذابة الوجدان مع روحية العقيدة ذاتها، فكانت مخيلته عبارة عن خلجات مطعمة بروحية متعالية يترجمها الفنان على المسطح التصويري وهي تحمل في أعماقها معاني المطلق والكلي واللانهائي، وهذا ما يبدو واضحاً في نتاجاته الفنية الزخرفية التي كانت النموذج الأمثل للتعبير عن ما يحمله من سمات ابداعية تتساوق مع منطلقاته الفكرية الدينية .

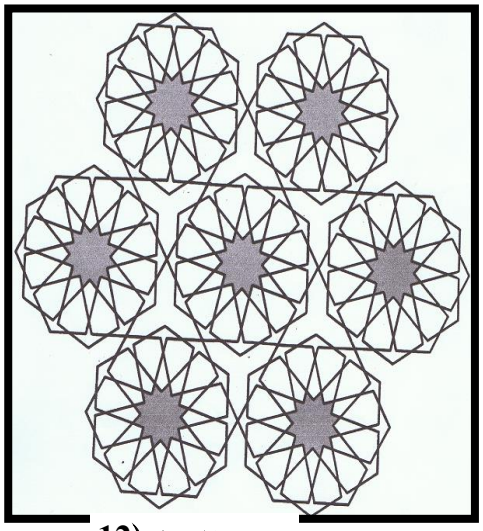
اذاً فالفن الاسلامي انما قام على اساس مثالي، اذ كان الفنان المسلم يسعى إلى المعاني الكامنة وراء الاشياء ولذلك فان هدفه من الفن ليس التعويض عن حاجة مادية، وانما الكشف عن اعماق الحياة، وممارسة الكشف هي الابداع والخلق (98).

(98) بهنسي، عفيف : اثر الجمالية الاسلامية في الفن الحديث، مصدر سابق، ص: 12 .

سعى الفنان المسلم إلى البحث عن اشكال هندسية توحي له بالاستمرارية واللانهائية فاستوحى اشكاله الهندسية من المسدس والمثمن والمضلع والنجمي من البلورات الصخرية (الكريستال) وبلورات الماس وإشعاعات النجوم، وهكذا بدأت الزخارف أول الأمر متماثلة ثم تنوعت وبدأت مفردة ثم تتابعت في تبادل موسيقى بالتفرع بخطوط متحركة وديناميكية وفي تعانق مستمر وتقاطع منتظم ومتقابل، (شكل - 12أ)،(شكل - 12 ب).



الشكل (12 أ)



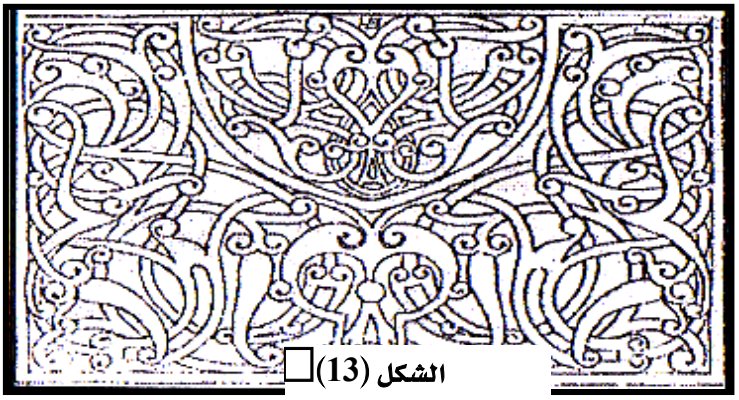
الشكل (12

يمثلان زخرفة اسلامية هندسية[

لذلك اذا تأمل الانسان شكلاً زخرفياً ثم تكرر وتتابع وحداته يشعرانه لن ينتهي ابداً فهو دائماً يبدأ من حيث ينتهي(99). واستطاع الفنان المسلم من تنسيق هذه الاشكال الهندسية وتشكليها بصيغ فنية تعطي معانٍ ورموز ذات دلالات روحية لها صلة وثيقة بعقيدته الدينية، كما هو الحاصل في الاشكال النجمية مثلاً، فهذه الاشكال جميعاً ناجمة من اندماج شكلين يمثلان السماء والأرض، فالنجمة السداسية ناجمة من تداخل مثلثين والخماسية من تداخل زاويتين والثمانية من تداخل مربعين، يرمز الأول للجهات الأربع، بينما يرمز الثاني إلى العناصر الأربعة

(99) كلود، عبيد : التصوير وتجلياته في التراث الاسلامي، مصدر سابق، ص : 84 ـ 85 .

(الماء والهواء والنار والتراب)، وفي جميع الاشكال التوريقية والهندسية والنجمية يشعر المتأمل بتوامض السماء والأرض، المركز والمحيط، الروح والمادة عبر احساس كلي لا يفصل الصورة عن مضمونها ورموزها ودلالاتها(100). وهذا ما أطلق عليه بالرقش الهندسي الذي هو احد مكونات فن الرقش العربي الذي تجلى ظهوره في العصور الاسلامية المبكرة، حيث قام الفنانون المسلمون بإلصاق لوحات مزخرفة تسمى (حشوات) على الواجهات الخارجية والجدران الداخلية للأبنية من اجل تزيين البناء وتجميله، وكانت هذه اللوحات تتكون من حزام من الاشكال الهندسية كالمثلثات يحيط باشكال حيوانية ونباتية، وكانت هذه اللوحات مستقلة تماماً عن التصميم العمراني للمبنى...في حين اطلق على المكون الثاني بالرقش النباتي (الارابسك)، وقد اقتبس الفنان شكله من كرمة العنب باغصانها المتداخلة والملتوية بعضها حول بعض بتناسق جميل(101)، وقد استخدم الفنان فيه السيقان والأوراق النباتية لتحويرها واضفاء مسحة هندسية عليها تدل على سيادة مبدأ الرمز والتجريد، (شكل- 13) .



الشكل (13)

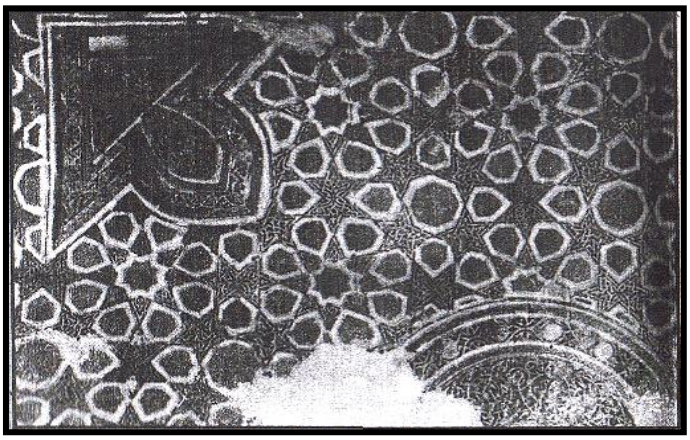
رقش اسلامي نباتي (ارابسيك)

(100) قلعه جي، عبد الفتاح رواس : مدخل إلى الجمال الاسلامي، مصدر سابق، ص : 79 .

(101) بن نايف، وجدان علي : سلسة التعريف بالفن الاسلامي (1)، الامويون . العباسيون . الاندلسيون . الجمعية الملكية للفنون الجميلة، دار البشير للنشر والتوزيع . عمّان ب ت، ص : 106 -107.

.... ان من الخصائص المهمة للارابسيك، التوليف بين الخطوط الهندسية والاشكال النباتية، ويتم ذلك بتقسيم السطح المراد زخرفته إلى مناطق رئيسة عمودية وافقية تتكون من اشكال هندسية كالمربعات أو المستطيلات أو الدوائر المتداخلة مكونة المضلعات النجمية، ويتكرر رسم هذه الاشكال التجريدية من منطقة إلى اخرى تكرار اللانهائية وينتج عن هذه العملية ابتكار اشكال لا حصر لها من المضلعات النجمية والاشكال الهندسية . وعندما يتم الفنان زخرفته الهندسية يبدأ بتصميم الزخرفة النباتية التي أساسها الغصن والورقة والزهرة، ويقوم بتحديد الطريق الذي يسلكه الغصن داخل الاشكال الهندسية ويحرص ان يكون سمكه واحد ثم يقوم بتوزيع تموجاته وانحناءاته وتقاطعاته ومداخله ومخارجه داخل الاشكال الهندسية توزيعاً متناسقاً يعتمد فيه على نظرية التعانق أو التشابك .

ثم يقوم الفنان بحشو الفراغات المتبقية ويرسم اشكالاً اخرى من وريقات أو زهور أو ثمار بحيث تبدو منبعثة من الأغصان مراعياً في تنسيق هذه الاشكال تناسب حجمها من جهة وتناسب اوضاعها من حيث التقابل والتعارض من جهة اخرى (102)، (شكل- 14).



الشكل (14)

التوليف بين الخطوط الهندسية والأشكال النباتية في الرقش العربي

(102) هادي، بلقيس محسن : تاريخ الفن العربي الاسلامي، مصدر سابق، ص : 56 ـ 57 .

إن الفنان المسلم استعمل ما وجده بين يديه من وحدات زخرفيه في الفنون السابقة الا انه اعاد ترتيب هذه الوحدات ولائم بينها بطريقة مبتكرة ونسّق بين اجزائها تنسيقاً جعلها تبدو كانها شيء جديد اخترع لأول مره . لقد جمع هذه الوحدات المعروفة معاً ومزجها بفلسفته فخرجت من بين يديه شيئاً جديداً، وهو قد رسم الازهار والأشجار والأوراق والطيور والحيوان بعد ان حوّرها تحويراً كادت ان تفقد معه شخصيتها كوحدات نباتية أو حيوانية، وهي وان بعدت عن الطبيعة فلا يزال لها جمال فني يدل على سعة خيال مبدعها وصفاء قريحته. ولقد وصف (الارابسك) بانه لغة الفن الاسلامي كما وصف الجسم البشري بانه لغة الفنون الأوربية، والواقع ان الانسان لا يستطيع فهم هذه اللغة ولا يتذوق جمالها الفني الا اذا ادرك الفكرة الكامنة وراءها . الفكرة التي آمن بها الفنان المسلم ومفادها ان كل ما هو موجود في العالم المادي فانٍ ولا ريب بينما الحق سبحانه هو وحده الباقي الذي لا يلحق به فناء أو زوال(103) ((كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ . وَيَبْقَى وَجْهُ رَبِّكَ ذُو الْجَلَالِ وَالإِكْرَامِ)) (104).

ان هذه النزعة نحو التجريد ـ وكما يرى الكاتب ـ انما كانت تعبر عن ما يحمله الفنان المسلم من روح التأثر بمفاهيم دينه وعقائده وما كانت تتسم به من رؤى تجريدية خاصة تجاه خالق الوجود فكانت روح التقديس والاجلال ظاهرة في مسطحه التصويري الزخرفي حيث اللانهائية والاستمرارية اللتين تعبران عن سرمدية الخالق وأزليته .

كما يرى الباحث ان النزعة التجريدية التي اتسمت بها الاعمال الزخرفية الاسلامية لم تكن وليدة الفن الاسلامي، اذ شهدت الحضارات القديمة في بعض فتراتها نزوعاً نحو التجريد تمثل في استخدام الفنان القديم للاشكال الهندسية في تزيين مقتنياته وحاجياته، بالإضافة إلى اعتماده اسلوب لتحوير الاشكال الآدمية

(103) مرزوق، محمد عبد العزيز : الفن الاسلامي، تاريخه وخصائصه، مصدر سابق، ص : 180 ـ 181 .
(104) سورة الرحمن، الآية : 26 ـ 27 .

والحيوانية والنباتية ثم استخدامها كزخارف ينقش بها ادواته وتحفه المنقولة وظهر ذلك جلياً في الفن الرافديني وتحديداً في الأدوار الأولى منه خاصة في دور سامراء ودور جمدة نصر .