فينومينولوجيا الفنِّ الإسلاميِّ
الامتداد الجمالي بين عالمَيْ الغيب والشهادة

حمادة أحمد علي
أستاذ الفلسفة والدراسات العليا- جامعة جنوب الوادي - مصر

زينب عبد الحميد
باحثة دكتوراه في جامعة أسيوط - مصر

ملخص إجمالي:

كلُّ رمزٍ أو فنٍّ مقدَّس هو شكل هادٍ إلى شعيرة مُنجية، والصورة تفصح عن الجوهر الفاعل حيث تتَّجه الشعيرة لتعيدنا إلى الجوهر الذي منه نشأنا، وهو الواجد وحده سبحانه. ويتعلَّق كلُّ ذلك بفنِّ الشعائر 'liturgy' من ناحية، وجمال الطبيعة البكر من ناحية أخرى، أي رمزيَّة المفاهيم وشعائريَّة التفهُّم، أو رؤية الجوهر الفاعل فى الصورة والعودة إلى الجوهر القابل بالشعيرة.

ثمَّة رمز بصريٌّ، ورمز سمعيٌّ، ورمز حركيٌّ، وكلُّها تتوخَّى الانسلاخ من الظاهر سعيًا للباطن، ومن العرضيِّ إلى الجوهريِّ، وكذلك أيضًا الانسلاخ من الصورة إلى الجوهر. وننتهز الفرصة للإشارة إلى أنَّ الإنسان النبيل يميل إلى رؤية الجوهر في العرض فى حين يميل المنحطُّ إلى اختزال التجلّيات الجوهريَّة إلى حوادث عرضيَّة تافهة، إذ إنَّ حاسَّة المقدَّس فحسب هي معيار جدارة الإنسان.

من هذا المنطلق، انطوى الفنُّ الإسلاميُّ على جانبين أوَّلهما الجانب الفينومينولوجيُّ الظاهر في الألوان والأشكال التي تعبرِّ عن عالم التجلّي، وثانيهما عالم الغيب الذي عُبِّر عنه في تجريد الأشكال من الألوان والزخم الدنيويّ.

* * *

مفردات مفتاحية: فينومينولوجيا الفن – الشعائر- الغيب- الشهادة - الطواف – الظاهر والباطن.

تمهيد:

يُعبِّر الفنُّ الإسلاميُّ في صميمه عن فكرة التوحيد وهي تمُثِّل روح العقيدة الإسلاميَّة، وتُجسِّد فلسفة الإسلام وجوهره. فالمتأمِّل به لأول وهلة يشعر بحالة وجدانيَّة تنساب فيها روحه إلى عالم الغيب، وهذا ناتج من سعي الفنان المسلم للبحث الدائم عن الله، ممَّا يمثِّل أصدق تعبير عن وحدانيَّة الله، وهي جوهر الروح الإسلاميَّة.

لا تقوم الفنون الإسلاميَّة على المحاكاة فحسب، بل ينظر الفنان المسلم إلى الأشياء من حوله نظرة روحيَّة بحيث يهتزُّ لها الوجدان، فنجده لا يكتفي بظواهر الأشياء بل يغوص في بواطنها، وهذه الفكرة نابعة من شعوره بعظمة الخالق أمامه. ونجد على النقيض من ذلك الفنَّ الإغريقيَّ الذي اعتمد على المحاكاة على اعتبار أنَّ الإنسان عندهم مقياس كلِّ شيء، وأنَّه أساس الوجود ككلّ.

ولكن السؤال الذي يُطرح هنا: ما غاية الفنان من تلك النزعة التجريديَّة في الفنِّ الإسلاميّ؟

يسعى الفنان المسلم من خلال التجريد للبحث عن الجوهر الخالد، ويحدث ذلك عندما يبتعد ويتلاشى عن كلِّ ما هو عرضيٌّ وزائل في الحياة للوصول إلى المطلق. وهذا ما وجَّهه إلى فنِّ الرقش العربيِّ (الأرابيسك) حيث يتخطَّى به العالم الحسّيِّ المادّيِّ، وهو(عالم الشهادة) الذي نعيش فيه، إلى العالم الروحيِّ (عالم الغيب)عن طريق التأمُّل.

من هنا، نجد أنَّ الفنَّ الإسلاميَّ تأثَّر كثيراً بالفكر الصوفيِّ، وهذا نراه بوضوح على سبيل المثال حينما نقارن بين الذكر والزخرفة الإسلاميَّة، فنجد مثلاً في حلقات الذِّكر الصوفيَّة يكرِّرون كلمة (الله) مائة مرَّة على الأقل حتى يصل الشخص إلى حالة الجذب، وحينها يغيب عن العالم المادّيِّ ويتوحَّد مع العالم العلويِّ(الإلهيِّ). كذلك يبدو السعيُّ الدائم من قبل الفنان وراء الجوهر الحقيقيِّ واضحًا في شكل التكرار والتناسخ للوحدات المزخرفة. أليس هذا التكرار وليد أفكار صوفيَّة حيث دعا فيه الفكر الصوفيُّ إلى إنكار الذات ومحاولة الاتصال بالمطلق؟

لم يقف الأمر عند ذلك، بل إنَّ هذه الزخارف الإسلاميَّة وإن كانت تقوم على أساس رياضيٍّ هندسيٍّ، فهي تعكس بعدًا روحانيًّا عميقًا وكأنها تُشير إليك لتأخذك إلى عالم آخر، عالم مليء بالجمال والكمال، عالم يعبِّر عن روح الإسلام الباطنة كالتأمُّل، وهو مفهوم صوفيٌّ للوصول إلى الحقيقة المطلقة.

هنا يتبادر إلى الأذهان تساؤل عن مدى العلاقة بين الفن والفنان الصوفيّ؟ وهذا التساؤل يضعنا أمام التجربة الصوفيَّة ومدى تشابهها مع تجربة الفنان حيث إنَّ كليهما تجربة ذاتيَّة. أمَّا التجربة الصوفيَّة فهي تجربة تحتاج إلى لغة خاصَّة حتى تُستوعب، ولذلك لجأوا إلى اللُّغة الرمزيَّة وهي

لغة خاصَّة لا يمكن فهمها بيُسر إلاَّ الصوفيَّة ذاتهم حيث وجدوا أنَّ اللُّغة عاجزة عن التعبير عن حالاتهم الوجدانيَّة. ولقد تنوَّعت تلك الرموز لديهم من رمز (المرأة-الخمرة - الحروف - الأعداد 000غيرها)، وهي تحمل العديد من المعاني والدلالات التي وضعوها لكي يرمزوا بها إلى العديد من القضايا الروحيَّة والفكريَّة.

وشأن التجربة الفنيَّة يماثل التجربة الصوفيَّة حيث يشعر الفنان والصوفيُّ بالواقع الذي نعيشه أكثر من غيرهم، فيسعى كلٌّ منهما لسدِّ النقص فى العالم المادّيّ. فالصوفيُّ يسعى لبلوغ عالم الكمال أي عالم الغيب، وهوعالم الحقِّ الذي لا يشوبه شوب، وهكذا الحال عند الفنان من خلال تجربته وابداعه الفنيّ حيث تتشابه رؤية كلٍّ منهما فتتعدَّى الرؤية السطحيَّة للأشياء.

انطلاقًا من ذلك، وجدت الأفكار الصوفيَّة صداها في الفنِّ الإسلاميِّ ولاسيَّما الزخارف وما تعكسه من قيم روحيَّة ذات مغزى عميق. فالخطوط تنطلق من المركز لتؤلّف تكوينات تتزايد وتجتمع وكأنَّها مجموعة من الصوفيَّة يؤدّون رقصة المولويَّة حين يرقصون بأشكال دائريَّة على وقع الموسيقى، حيث يتحرَّر الصوفيُّ من الحياة المادّيَّة بكلِّ همومها فى محاولة التقرُّب إلى الله، فيصفو ذهنه وقلبه، وتدخل روحه فى عالم آخر فيخرج من حياته الفانية وواقعه المؤلم المرير إلى حيث الوجود الإلهيّ.

في السياق عينه، يتشابه الفكر الصوفيُّ مع غاية الفنِّ ومقصده، فهما يهدفان إلى صفاء النفس ونقائها، ومن هنا تجلّي الرمز الصوفيِّ في الفنِّ الإسلاميّ. ولقد عكف كثير من الباحثين والمستشرقين على دراسة الفن الإسلاميِّ، ولكنهم اختزلوا الفن الإسلاميِّ على الفنِّ فحسب من دون إظهار القيم الجماليَّة الباطنة والظاهرة فيه وكأنَّ الفنَّ الإسلاميَّ تنقصه الأسُس الجماليَّة والفلسفيَّة والروحيَّة الخاصَّة به، في حين أنَّ الإنسان بطبعه يبحث عن الجمال دائمًا. فلقد خلقه الله عزَّ وجلَّ في أجمل صوره وطالبه أيضًا بأن يُجمل باطنه وذلك بالبعد عن الصفات الرذيلة والتحلّي بالأخلاق الحميدة، هذا بالإضافة إلى اهتمامه بجماله الشكلي. والقرآن الكريم هو خير مثال على الجمال الإلهيِّ وعظمة الخالق وما فى الكون من جمال وفنٍّ وإبداع ينُمُّ عن قدرة الخالق وعظمته، وكأنَّ الكون وما فيه يبدو كلوحة فنيَّة تؤدّي بنا إلى معرفة الخالق.

وإذا أمعنَّا النظر في حديث رسول صلى الله عليه وسلم الذي يقول (إنَّ الله جميل يحبُّ الجمال) لوجدنا أنَّ الإسلام يحرص دومًا على تنمية الحسِّ الجماليِّ لدى الإنسان، وهذه الخطوط العريضة هي خيرُ مثال على النظريَّة الجماليَّة عند المسلمين وخصوصًا عند فلاسفة الإسلام والصوفيَّة على الأخصِّ.

انطلاقًا من هنا، سنتَّبع هذه الدراسة جذور النظريَّة الجماليَّة في الفكر الإسلاميِّ وما ينطوي عليه

الفنُّ الإسلاميُّ من أسُس جماليَّة وفلسفيَّة وروحيَّة تعُبرّ عن روح الإسلام وجوهره.

أوَّلًا: فلسفة الزخرفة الإسلاميَّة «الأرابيسك نموذجًا»:

الفنُّ الإسلاميُّ في روحه وفلسفته قوامه التوحيد والتسامي والإيمان، ويسعى للكشف عن الجوهر بتجاوز كلِّ مادّيٍّ عرضيٍّ وزائل. فهو فنٌّ لا يقوم على المعرفة العقليَّة فحسب بقدر ما يقوم أيضًا على الكشف والمعرفة الحدسيَّة وهي أسمى درجات المعرفة. إنَّه فنٌّ تجريديٌّ يتأسَّس على المجرَّد لا على المحاكاة والتقليد.[1] وتتَّسم لغة الشكل فيه بتجرُّدها من القيم المادّيَّة بالطبيعة، فتتحوَّل تلك القيم إلى خطوط وألوان مسطَّحة ومجرَّدة من أيِّ دلالة في العالم المنظور، بل تقود تلك الخطوط والألوان إلى نزعة صوفيَّة تزهد بكلِّ ما هو عاطفيٌّ أو حسّيٌّ أو عرضيٌّ، حتى قيل في الخطِّ بأنَّه «هندسة روحانيَّة وإن ظهرت بآلة جسمانيَّة»، أو«الخطّ أصيل في الروح»، و«الخطّ لسان اليد، ومطيَّة الفكر أو العقل»، كما أورده ابن النديم.[2]

في هذا الإطار، نحا الفنُّ الإسلاميُّ نحو الفنِّ التجريديِّ من خلال التصوُّر الإسلاميِّ للفن، بحيث يستطيع الفنان أن يتناسق مع الكون في حركته اللَّانهائيَّة، والتطلّع نحو المطلق والأبديَّة، والدخول في كوامن الأشياء، مع اعتبار أنَّ الدعوة الإسلاميَّة هي دعوة عالميَّة وليست عنصريَّة أو محلّيَّة. ويكون الفن خالدًا في اتصاله بالكون والحياة عندما يسمو الإنسان، وتتقبَّل أوتاره الداخليَّة للأنغام العلويَّة الخالدة، بهدف تحقيق الجمال. فالحقُّ تصديق للجمال، والفلسفة بحث عن الجمال، والخير نعت للجمال، والشعر وصف للجمال، والتشكيل إبراز للجمال، والموسيقى إيقاع للجمال، والفكر تعريف للجمال، والمنطق تحديد للجمال، والعقيدة تحقيق للجمال، والتصوُّف معرفة للجمال، والإلهام محبَّة للجمال، والنور حقيقة الجمال، والله هو مصدر الجمال[3].

من المفيد القول أنَّه لكي يصل الفنان المسلم إلى التعبير عن المضمون الروحيِّ للعقيدة في شكل قيم بصريَّة، كان عليه أن يتمكَّن من الرياضيَّات لتحقيق الهدف من الفن، إذ لم يكن فنُّه معالجات تشكيليَّة إبداعيَّة زخرفيَّة بقدر ما كان يستهدف مضمونًا وفكرة. ولم تكن زخارفه مجرَّد لعب بل كانت تضع من يراها أمام فكر وفلسفة لخَّصها الفنان المسلم في شريط واحد من تلك الوريقات تذكِّرنا بالقوى العليا التي تحكم حياتنا وتبشِّر بلا نهائيَّة الآخرة ومحدوديَّة الحياة الدنيا.[4]

---

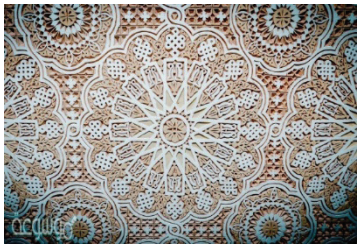
[1]- أ.د.سلوى محسن حميد، أ.د.عبد الحميد فاضل جعفر، تمثُّلات أشكال الرموز الرافدينيَّة في الفنِّ الإسلاميِّ، مجلَّة «العميد»، مجلَّد2، عددان 3 و4، 2012م، ص520.

[2]- د.إياد حسين عبد الله، التوحيد والتجريد في الفنِّ الإسلامي، مجلَّة «حراء»، عدد28، إسطنبول، 2012م، ص37.

[3]- د. مصطفى عبده، (دراسات فلسفيَّة الدين والإبداع) أثرالعقيدة في منهج الفن الإسلاميِّ من خلال محاور نقديَّة وتحليليَّة وتأصيليَّة، مكتبة مدبولي، ط3، القاهرة، 1999م، ص275.

[4]- م. د.هشام عبد العزيز خليل أحمد، التجريد في التصوير الإسلاميِّ بين التراث والمعاصرة، مجلَّة «العمارة والفنون»، عدد1، مجلد13، 2019 م، ص595.

اعتمدت الزخرفة الإسلاميَّة على الوحدات الهندسيَّة والرياضيَّة التي أريد بها الوصول إلى حقيقة لا تتعلَّق بمكان ولا بزمان معيَّنين، فحقيقة المثلَّث أو المربَّع أو الدائرة تظلُّ حقيقة عقليَّة لتصديقها للمعاني العقليَّة في تجرُّدها وانطلاقها، وقد أخذ المسلم من الطبيعة شجيراتها وأوراقها وأزهارها وحيواناتها بعد تحويرها لتعطي الحركة الداخليَّة في تداخل الأشكال الهندسيَّة، فتدرك العين تلك الحركة من خلال الخطوط المتداخلة، وتلك الموسيقى الصادرة من الأشياء تعبر عنها الحركة الزمانيَّة التي تمثِّل الديمومة والاستمراريَّة في حركتها اللَّانهائيَّة والدائمة.[1]



(شكل1) اللَّانهائيَّة في الزخرفة

وتمثِّل الزخرفة حركة منطلقة لا نهائيَّة، فالنقطة تشكِّل خطًّا يتحرَّك بفنيَّة في حلقات ومربَّعات من دون ثبات. وهذه الحركة تلزم العقل الإنسانيَّ طلب الوصول إلى إلمام لانهائيٍّ، فهي قوَّة تطلق الخيال إلى آفاق الفضاء اللَّانهائيِّ الممتدِّ باتِّجاهاته المختلفة، فيعطي إحساسًا وإدراكًا بمن هو مالك حياته وروحه، والعقل الإنسانيّ غير قادر على تخيله وتجسيده، هو الله، فيتحقَّق المعنى الفلسفيُّ الإيمانيُّ.

والواقع أنَّ التجريد الإسلاميَّ المتمثِّل بالزخرفة من خلال خاصيَّة التكرار، يحقق نتاجًا جديدًا من تراكم الوحدات بطرق مختلفة، فهو تكرارغير مملٍّ ولا رتيب، يجعل الإنسان يتخيَّل ويختار ما يشاء من اللَّوحة الزخرفيَّة، وهو تتابع منفرد للوحدات بتناسق وتناسب رياضيٍّ يبعد عنه صورة التشتُّت والتنافر بتشكيل متنوِّع في طبيعة الأشكال وطريقة الاستخدام.[2]

وينبغي القول أنَّ في الزخارف الإسلاميَّة المختلفة، سواء نباتيَّة، أم هندسيَّة، أو حيوانيَّة، أو خطِّيَّة، منطقًا عقليًّا يقوم على أساس رياضيٍّ هندسيٍّ، إلَّا أنَّها تعكس مفاهيم صوفيَّة خاصة كقيم التأمُّل للوصول للحقيقة المطلقة. فهذه الوحدات الزخرفيَّة تُعَدُّ سلسلة مترابطة ذات بناءات غاية في الدقَّة، وهي إنَّما تؤكِّد فكرة أساسيَّة تفصح عن الحقيقة الإلهيَّة ذات الأبعاد التأمُّليَّة الاستبصاريَّة

[1]- م.د.قاسم جليل مهدي، جماليَّة الصيرورة في الزخرفة الإسلاميَّة «العتبة الحسينيَّة نموذجًا»، مجلَّة «لارك» للفلسفة واللسانيَّات والعلوم الاجتماعيَّة، كليَّة الفنون الجميلة- جامعة واسط، عدد 25، 2012م، ص296.

[2]- م.إسلام الفالوجي، فلسفة الوسطيَّة في العمارة كمنهج إسلاميٍّ معاصر- حالة دراسيَّة: المساجد في قطاع غزة، مجلَّة «العمارة والفنون»، مجلد1، عدد3، 2016م، ص7.

العقليَّة وفق تجلِّيات هذا النمط من أنماط الزخرفة ذات المنطق الرياضيِّ المجرَّد.[1]

من هذا المنطلق، لا بدَّ من الإشارة إلى الـ«أرابيسك» باعتباره نوعًا من أنواع الزخارف الإسلاميَّة، والذي يُطلق عليه في بعض الأحيان «الرَّقش العربي»، حيث إنَّه الحركة الدائمة في الأثر الفنيِّ، وهو اللَّانهائيَّة حيث يبدأ عنصر ما من العناصر الفنيَّة، فيدخل اللَّوحة من مكان ما، قد يكون معلومًا أو مجهولاً، ويتحرَّك متجوِّلاً في أرجاء سطحها، رابطًا الأجزاء بعضها ببعض من دون انقطاع. وإذا ما ألقينا نظرة إلى اللَّوحة، في أيَّة لحظة، ومن أيَّة زاوية، فإنَّنا سنشعر بالاستمرار والديمومة. ولنقل ببساطة إنَّه الرابط الذي يربط أجزاءَ الأثر الفنيِّ الواحد بعضه ببعض، ضمن حركة مستمرَّة، دائمة الحياة.. إنَّه الـ«أرابيسك»وجاء نسبة إلى العرب.[2]

من نافل القول أنَّ عناصر الـ«أرابيسك» ما هي إلَّا إسقاطات لأفعال تعبُّديَّة: فالزخارف النباتيَّة بلطفها وبلينها وانسيابها: رحمة؛ والزخارف الهندسيَّة ببياسها وقوَّتها: حقٌّ ورهبة؛ والخطُّ بالجمع بين الانسيابيَّة والقوة: حكمة. وكأنيّ بهذا الفنان المبدع يعرج على درجات العرفان التعبُّدي بدءًا برحمة ربِّه به أنْ جعله مسلمًا ينطق الشهادة بحكم فطرته، ثمَّ ينضبط مخافة ورهبة من وجوب حقِّ العبادة عليه، ليصل مرابط الصفاء والحكمة متأسِّيًا بالصفات الإلهيَّة بحكم المعرفة المطلقة بعد إذلال نفسه بالعبادات ودوام الدعاء. كلُّ هذه أسباب باطنيَّة لا ينجلي استقراؤها إلَّا بعمق التفكير والتأمُّل الداخليِّ وأنت أمام التُّحفة..[3]

واستكمالاً لما سبق، فالـ«أرابيسك» تمتاز بحسِّها التأمُّلي العالي، وبرشاقتها وليونتها وحركاتها ذات البنية العضويَّة عبر إيقاعاتها التي تقوم على التكرار، وامتدادات خطوطها التي تمنح المتأمِّل إحساسًا بالمطلق عبر استغراقات لا نهائيَّة إيقاعيَّة هذا النمط من أنماط الفنِّ التزيينيِّ المجرَّد، مقتربًا بذلك من عالم الموسيقى ليكتسب خصائص الفنون الزمانيَّة، ولتنحسر أبجديَّات العلاقات المكانيَّة. وهو يعبرِّ بذلك عن حركة فكريَّة وروحيَّة ذات قيمة إستطيقيَّة عالية الحساسيَّة، متوسِّمًا حدسًا غنائيًّا صوفيًّا. وعليه، نجد أنَّ الذكر الصوفيَّ يتجلَّى في نتاجات الفنان المسلم من خلال تكراره للوحدات الزخرفيَّة، فالتكرار نابع من ذهنيَّته حيث صعد فيه الفكر الصوفيُّ ودعاه إلى إنكار الذات، ودفعه إلى الاتصال والتماهي بالمطلق. فالتكرارهو مظهر من مظاهر الوجود الصوفيّ.

لقد سعى الفنان المسلم من خلال نظرته التأصيليَّة للكشف عن الجوهر الكونيِّ المتَّصل

---

[1]- أ.د.إيمان محمد أنيس عبد العال، د. سناجق إبراهيم مصطفى محمد، فلسفة التأثير الصوفيِّ على سمات التصميم «اختيار فلسفة جلال الدين الرومي نموذجًا»، مجلَّة «العمارة والفنون»، مجلد4، عدد13، 2019م، ص41.

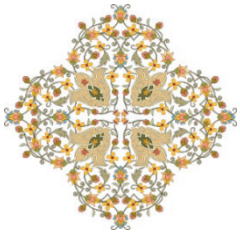
[2]- صدقي إسماعيل، إعداد وتحرير: عواطف الحفار إسماعيل، مطالعات في الفن التشكيلي العالمي أعلام ومدارس وتيَّارات فنيَّة «أوراق منسيَّة لم تنشر»الهيئة العامَّة السوريَّة للكتاب، ط1، دمشق،2011م، ص226.

[3]- د.جواد محمد مصباحي، التكرار والتماثل في الفنون الزخرفيَّة الإسلاميَّة، مجلَّة «حراء»، عدد8، إسطنبول، 2007م، ص47.

والمترابط والذي لا يقبل التجزئة ولا التباين، وهذا السعي يتجسَّد في الزخارف حيث «إنَّ الأطباق النجميَّة فيها الصورة الإشعاعيَّة، ونرى الكون بما فيه يدور في فلك واحد منشأه االله الأجلُّ ومنتهاه الواحد الأحد».[1]

في هذا الإطار، فسَّر بعض العلماء الرَّقش العربيَّ بأنَّه يرمز إلى نفس المسلم في تطلُّعها إلى الله، وأنَّه يحمل معنى صوفيًّا رمزيًّا للتبتُّل والعبادة. فديمومة حركته التكراريَّة التي لا مبتدأ لها ولا منتهى، إشارة إلى أنَّ الله هو الواحد الباقي، وهي تذكِّرنا بإلحاح أهل الذكر على نداء «الله»؛ عملاً بقوله تعالى﴿**الَّذِينَ يَذْكُرُونَ اللَّهَ قِيَامًا وَقُعُودًا وَعَلَى جُنُوبِهِمْ**﴾[2]، ﴿**رِجَالٌ لاَ تُلْهِيهِمْ تِجَارَةٌ وَلاَ بَيْعٌ عَنْ ذِكْرِ اللَّهِ**﴾[3]. فهي بذلك تسعى وراء الله، الله الذي ﴿**هُوَ الأَوَّلُ وَالآخِرُ**﴾[4]، الذي منه تبتدئ الأسباب وإليه تنتهي المسبِّبات..[5]. أمَّا القول بأنَّ الرقش يحمل معاني صوفيَّة فليس جديدًا، بل سبق إليه الكثيرون، ومن الأمثلة الواضحة عليه قول أحد الباحثين العرب ما يلي: «... وهكذا اكتشف الفنان الإسلاميُّ عالمًا جديدًا من الأشكال الهندسيَّة التي حمَّلها دائمًا معاني عقائديَّة، بل صوفيَّة، والتي تجلَّت في الأشكال الوميضيَّة الجاذبة النابذة التي ترمز إلى القدرة الإلهيَّة و﴿**إِنَّهُ هُوَ يُبْدِئُ وَيُعِيدُ**﴾[6]. وقوله أيضًا:...ولكنهما «الخيط والرمي» يلتقيان في المعاني الصوفيَّة التي يمكن أن يعبرّ عنها في مجال التكرار الذي يذكر بإلحاح أهل الذكر على نداء الله...».[7]

(شكل2) خط عربي مزخرف



(شكل3) زخارف نباتيَّة

(شكل4) زخارف هندسيَّة

ثانيًا: رمزيَّة المسجد:

لقد كان الإسلام ولا يزال من الأديان التي وجَّهت إلى التجريد، وسبقت الحضارة الإسلاميَّة

---

[1]- حسين علي شناوة، د.علي شناوة وادي، المنظومة الحدسيَّة في الفن الإسلاميِّ بين التخيُّليِّ والمنطقيِّ، مجلَّة «مركز بابل للدراسات الإنسانيَّة»، مجلد٤، عدد٢، العراق، 2014مص310.

[2]- من آية -191 سورة آل عمران.

[3]- من آية 37 - سورة النور.

[4]- من آية 3 - سورة الحديد.

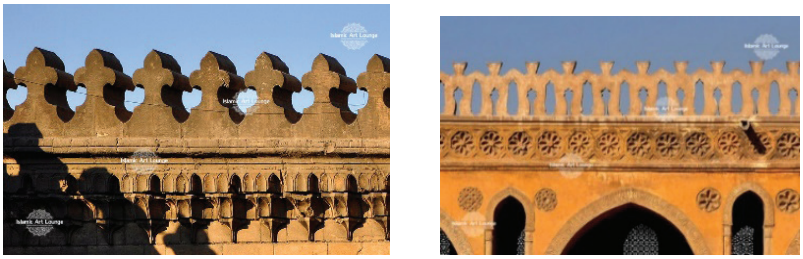
[5]- د.عبد الناصر ياسين، الرمزيَّة الدينيَّة في الزخرفة الإسلاميَّة (دراسة في «ميتافيزيقا» الفنِّ الإسلامي)، مكتبة زهراء الشرق، ط1، القاهرة، 2006م، ص124:123.

[6]- سورة البروج- آية13.

[7]- د د.أنور فؤاد أبي خزام، الروح الصوفية في جماليات الفن الإسلامي، دار الصداقة العربية، ط1، بيروت، 1995م، ص82:81.

الاتِّجاهات الفنيَّة المعاصرة، في صرف الناس عن الملموسات إلى ما هو أعمُّ، وهو الاتجاه الموصل حتمًا إلى الله الواحد الأحد، الذي هو في كلِّ شيء ولا يشبه أيَّ شيء. تأمَّل كرانيش بعض المساجد، تشاهد شكلاً أشبه بالعروس المجرَّدة، يتكرَّر على امتداد حافة الجدران، وتأمَّل أكثر تجد هذا الشكل في تكراره إنما هو امتداد تجريديٌّ لأشكال المصلّين في صلاة الجماعة، يقفون صفًّا واحدًا: الأيدي منطوية على الصدور، فتحدث الأقواس الجانبيَّة، بينما تكرار الجلابيب هوالشكل الدائريُّ المتكرِّر، في أشكال تلك العرائس التجريديَّة المتتالية المتكرِّرة [1].

وقد ارتبطت الشرافات بالمساجد ارتباطًا وثيقًا حتى سمّيت بعرائس السماء، والحقَّ أنَّ أشكالها من بُعد تشبه هيئات آدميَّة متراصة. وخطُّ الشرافات مكمل بديع لمقطع السماء أعلى المسجد، وفي بعض كتابات الصوفيَّة أن عرائس السماء تسبِّح بحمد الله أو تنشد ترنيمات دينيَّة.[2]



(شكل5) الشرافات - مسجد ابن طولون - مسجد السلطان

ولذلك ليس عبثًا أن يتَّجه الفنُّ الإسلاميُّ في العمارة إلى التجريد بدل التجسيد، من خلال اعتماد الخطِّ العربيِّ في الزخرفة والتعبير، والأشكال الهندسيَّة الانحنائيَّة، المتكاتفة والمتعاطفة، نقوشًا وأسوارًا وأزقَّة، كتعاطف المصلّين في الصفِّ خلف الإمام، ثمَّ الأشكال التجريديَّة في الأعمال من صيام وقيام، كلُّ ذلك لأنَّ التجريد هو الفضاء الأقدر على التعبير عن عقيدة التوحيد.[3]

تتمثَّل العمارة الإسلاميَّة في العمائر الدينية مثل المسجد، وهو الخير الإلهيُّ لممارسة روحانيَّة الصلاة التي هي الصلة بين المسلم وخالقه جلَّ شأنه. وإذا اتَّجهنا صوب الكعبة، وهي قِبلة المساجد، نجد أنَّ الشكل المكعب يتَّسم به البيت العتيق ويحمل دلالتين: الأولى ترتبط بالاتِّجاهات الأربعة، والثانية تؤدّي إلى مدلول سرمديٍّ يتمثَّل في»المكعب الراسخ على الأرض رسوخًا لا يجدِّده الزمان باعتباره مركز الكون».[4]

[1]- د. محمود البسيوني، أسرار الفن التشكيلي، عالم الكتب، ط1، القاهرة، 1980م، ص121:122.
[2]- د. حسين مؤنس، المساجد، مجلَّة «عالم المعرفة»، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1981م، ص128.
[3]- أسامة الغُنْميين، عبد الجليل ضمرة، أسلمة الفن في رأي الدكتور إسماعيل الفاروقي - الأسس والمظاهر، مجلَّة «جامعة النجاح للأبحاث» (العلوم الإنسانيَّة)، مجلَّد 28 (8)، الأردن، 2014م، ص1932.
[4]- أ.د.محمد مؤنس عوض، في رحاب الحضارة الإسلاميَّة في العصور الوسطى، دارالعالم العربي، ط1، القاهرة،2010م، ص385.

ولقد برزت العمارة الإسلاميَّة بصورة رئيسة في المساجد والقصور والأسواق، ثُمّ امتدَّت في العهود اللَّاحقة إلى المراقد والمقابر والمزارات، وإلى تنظيم المدن أيضًا، حيثُ مثَّل المسجد في الحياة المضطربة والصاخبة للمدينة ملاذًا وملجأ للمؤمن للاختلاء والتأمُّل في ما يوصل إلى السعادة الخالدة في الوقت الذي يلتقي فيه صحبه وأبناء دينه. ومن هنا، حُرص على أن يكون بناء وعمارة المساجد بنحو ييسّر للمؤمن مناجاة معبوده والتوسُّل إليه، فالتتابع الممتدُّ والمتواصل للأقواس والأساطين، يجعل من الفضاءات المتقاربة والمتداخلة التي تتخلَّلها فسحة للانطلاق الروحيِّ والعروج المعنويِّ، مع ما للزينة التي تؤطِّر بناءه من الداخل من أثر مهمٍّ أيضًا في التجلّي الباطنيِّ الآنف.

وعلى عكس ما قد يُتصوَّر من انشداد الناظر إلى جنبات وأجواء المكان وابتعاده عن الأجواء الروحيَّة، يمتاز التنظيم الإسلاميُّ لذلك البناء بمساعدة المسلم على إزالة الكثير من الرُّكام عن ذهنه، وفتح آفاق الكشف والشهود والرؤية الباطنيَّة أمام روحه وعقله. فالسفر والطواف في عالم المسجد المرصَّع والمطعَّم بأنواع النقوش والخطوط بمثابة السحابة التي تحمل المرء وتحلِّق به ليستجلي العوالم الروحانيَّة المترامية، ويلج ما بين تعشُّقاتها وتشابكاتها ساحة الوحدة الإلهيَّة، ويذيب في روحه أبعادها الإيمانيَّة.[1]

وتتَّضح الرهبة والروحانيَّة في عمارة المسجد في تلاشي المآذن في عنان السماء، وفي الخطوط الخارجيَّة للقباب التي تتعانق فيها الأرض والسماء، وفي احتواء حوائط المسجد لفراغاته الداخليَّة، وفي التوحُّد بين الزخارف والتفاصيل واندماج الداخل بالخارج فيها، وفي تضادّ الظاهر والباطن منها، وفي تناغم التجريد مع الطبيعة، حيث يختفي الاختلاف والتضادّ. كما تتجلَّى الروحانيَّة في تهيئة فراغات المسجد ومواءمة خصائص الأشكال لأداء الشعائر وتصاعد الابتهالات، وسكنات الخشوع والحضور الإيمانيّ، والتعبيرعن المعاني عند تأمُّل جوهر باطنها وانكشاف أسرارها. ويرتبط التصميم للروحانيَّة بما تثيره الفراغات من أحاسيس الرهبة والمهابة، ويرمز إلى معاني التسامي والترفُّع عن المظاهر الدنيويَّة، فيضعنا في حالة وجدانيَّة روحيَّة (Spiritual Moods) صميمة، تستدعي الخشوع والورع. وهذه الأحاسيس ليست جزءًا من عمارة المسجد نفسه، ولا هي صفة فيه، وإنَّما تتعلَّق بما يصل الإنسان بالإحساس، أي أنَّ الإنسان هو الذي يتصوَّر الحالة الوجدانيَّة الروحانيَّة ويستشعر وجودها أثناء أداء الشعائر.[2]

---

[1]- محمد رضا كاشفي، تاريخ الثقافة والحضارة الإسلاميَّة، تعريب: أنور الرصافي، مركز المصطفى صلىَّ الله عليه وسلَّم، العالميّ للدراسات والتحقيق، ط1، إيران، (د.ت)، ص176.

[2]- جلال محمد عباده، مسجد المستقبل: التصميم للروحانيَّة والخشوع بين الاصالة والخيال والابتكار، كتاب أبحاث المؤتمر العالميّ الأول لعمارة المساجد، كليَّة العمارة والتخطيط، جامعة الدمام، السعوديَّة، 2016 م، ص5.

لا ريب في أنَّ مفهوم المسجد عند المسلمين يختلف تمام الاختلاف عن مفهوم الكنيسة عند المسيحيين، إذ ليس المسجد بيت الله المقدَّس الذي يتقرَّب فيه المؤمن من الله عن طريق وساطة الكاهن. فمن قبيل التبرُّك، أصبح بناء الكنيسة يرمز حرفيًّا، وليس معنويًّا، إلى مملكة السماء التي يحكمها المسيح، وإلى البيت المقدَّس الذي هبط من السماء إلى الأرض. وقد ظلَّت الكنيسة، بالنسبة إلى المؤمنين، تحمل هذا المعنى على مرّ العصور، بدءًا من القرن الرابع ببناء الكاتدرائيَّات التي قلَّدت بيت المقدس كمدينة أثريَّة في أقواس النصر و«البواكي». وقد سارت على هذا النهج الكنائس الرومانيَّة وقلاع القياصرة بأبراجها وجدرانها الضخمة ومداخلها وأبوابها. وكذلك نهجت الكاتدرائيَّات القوطيَّة المنهج نفسه في أناقة أبنيتها وسحر أضوائها وأُبهتها السماويَّة، فهي «مدينة أضواء سماويَّة شاعريَّة». أمَّا المسجد فقد تحرَّر من كلِّ تلك الأفكار الشاعريَّة، وكان هدفه بسيطًا واقعيًّا. فالعالم كلُّه مسجد كبير بني لله، ويفسِّر الرسول (ص) ذلك بقوله تعالى: ﴿**فَأَيْنَمَا تُوَلُّوا فَثَمَّ وَجْهُ اللَّهِ**﴾[1]. والمسلم كجدِّه البدويِّ تمامًا يرى في الصحراء المترامية الأطراف وجوده، فهو يصليّ لربِّه فوق أيَّة بقعة من الأرض يكون فيها. ولم يفرض عليه الإسلام ضرورة الصلاة في مسجد أو معبد. كما أنَّ عبادته ليست مرتبطة بوجود كاهن مبارك يمثِّل دورالوسيط بينه وبين ربِّه، فكلُّ إنسان في نظره عبد لله قادر على أن يؤمَّ المصلّين في المسجد.[2] وإذا زرت كاتدرائيَّة مثلاً ترى في الزجاج الملوَّن في نوافذها صورًا تحكي قصصًا من الإنجيل والتوراة.. وترى في العمارة نفسها تماثيل للقدّيسين والرُّسل.. ويمكنك أن تحدِّد أن هذا تصوير وهذا نحت موجود داخل العمارة.[3] وفي كلِّ ذلك انعكاس لفنٍّ دينيٍّ صرف يحكي ما تتحاكى به الكتب المقدَّسة كالتوراة والإنجيل.

كان المسجد أهمَّ المباني التي احتوت روائع الفنِّ الإسلاميِّ من رقش وخطٍّ وعمارة. ولم تكن هذه الفنون ضروريَّة للعبادة ولم يأمر بها الدين بل نهى عنها، فأول مسجد في الإسلام بناه الرسول كان سقيفة على جذوع النخل. ولم تكن للمسجد إلَّا وظيفة أساسيَّة هي اجتماع المسلمين للتقرُّب من الله والصلاة والتسبيح بحمده متَّجهين إلى الكعبة، يحتويهم حيّز يرمز إلى بيت الله. وكان الأذان دعوة إلى الصلاة وتعظيمًا وتكبيراً لشأن الله تعالى. ولم تكن المئذنة أوالقبَّة والمحراب من عناصر عمارة المسجد، ولكن المعمار الذي فهم منها أنَّها تعبير عن الكون بشكل مصغر، أقام بيت الصلاة تعلوه قبَّة تمثِّل السماء، وأنشأ المحراب ليكون مدخلاً ودهليزاً رمزيًّا، يصل هذا الكون الصغير بالكعبة والبيت الحرام. ثم رفع المآذن مشرئبَّة ذرواتها المربَّعة، مخترقة حُجب السماء، وبدأ الجامور النحاسيُّ ثريًّا مؤلفة من ثلاثة أقماروهلال، وأصبحت هذه الثريا المعلقة في الفضاء رمزاً

[1]- سورة البقرة- من آية115.

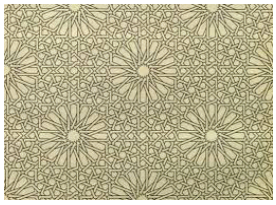
[2]- زيغريد هونكه، شمس العرب تسطع على الغرب«أثر الحضارة العربيَّة في أوروبة»، نقله عن الألمانيَّة فاروق بيضون: كمال دسوقي، راجعه ووضع حواشيه: مارون عيسى الخوري، دار الجيل، ط8، بيروت، 1993م، ص478.

[3]- حامد سعيد، الفنون الإسلاميَّة أصالتها وأهميّتها، دار الشروق، ط1، القاهرة، 2001م، ص90.

لتوطيد ارتباط المسجد بالسدَّة الإلهيَّة.[1]

لقد لاحظ الباحثون أن من التأثيرات المميزة للنقوش الإسلامية أنها تزيل الكثيرمن كثافة وصلابة الحجر، وتمنع أن يكون التركيزعلى ضخامة ورسوخ المبنى، بل على العكس تحَّول الحجر إلى مطر، ونسيم، ونور، حتى كأن الأعمدة لا تحمل سقفًا ثقيلاً. فهى أرشق ما يكون، تنطلق إلى أعلى بلا مجهود، ولا يحاول المصمم تكلف الضخامة التي توحي بعظمه وتكبر المخلوق، حتى في الأبواب الفارهة الضخمة، فإن النقوش والمقرنصات تضفي على ضخامة الحجم دقَّة ورقَّة في المنظر، وذلك على النقيض من الكثيرمن المباني في بعض الحضارات الأخرى التي تهدف إلى الدلالة على عظمة وجبروت الدولة، كما يظهر واضحًا في المباني الرومانيَّة مثلاً أو مباني الأمبراطوريَّة البريطانيَّة، فإنَّ العظمة والجبروت في نظر المسلم لا تكون إلا لله، ولذلك لا تشعر أنَّ هناك سقفًا ثقيلاً معلَّقًا فوقك، مرفوعًا على أعمدة غليظة بجهد كبير، ولكن ترى البناء يكاد يرفرف في الهواء كأنَّه لا وزن له [2].

هذا في ما يخصُّ المسجد ككلّ، أمَّا رمزيَّة أهمِّ عناصره فهي كالتالي:



(شكل6) الطواف في الكعبة ممثَّلاً في زخارف الأطباق النجميَّة

أوَّلاً:الباب[3]

ظهر الباب في النسيج الفنيِّ والمعماريِّ الإسلاميِّ كعنصر جماليٍّ أوليٍّ يمثِّل أحد العناصر الحسّيَّة، وقد أُعطي أهميَّة كما أعطيت الكتلة المعماريَّة، وذلك في ظاهرة بيئيَّة طبيعيَّة لإقامة

---

[1]- د.عفيف البهنسى، أثرالجماليَّة الإسلاميَّة في الفنِّ الحديث، دارالكتاب العربي، ط1، القاهرة، 1998م، ص29:28.

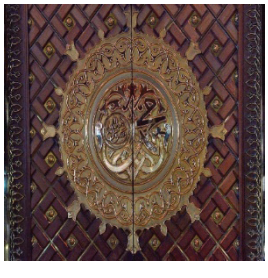
[2]- د. مصطفى حسن البدوي، المعاني العلويَّة للعمارة الإسلاميَّة، دار النور،(من دون طبعة)، مصر، (د.ت)، ص148.

[3]- والباب هو الداعي. وقيل هوعلي بن أبي طالب. والداعي مصطلح إسماعيلي. والصوفيَّة يستعملون مصطلحات الإسماعيليَّة في بعض الأمورلأنهم يشاركونهم في التأويل الباطنيِّ وهم باطنيَّة مثلهم. أمَّا نسبة الباب إلى علي فترجع إلى الحديث النبويِّ"أنا مدينة العلم وعليٌّ بابها"، والحديث موضوع نص وضعه الشوكانيّ في "الفوائد المجموعة"، وحجَّته عدم صحة السند إلى النبيّ. وأنا أحكم أيضًا بوضعه مستندًا إلى المتن، فهذه ليست لغة الحديث وليس موضوعه من القضايا المألوفة التي جرت على لسان النبيِّ وإنَّما هي من لغة ما بعد القرن الأول وقضاياه. والحديث عند الشيعة من النصوص الدالَّة على أحقيَّة عليٍّ بالخلافة، أمَّا المتصوِّفة، الذين لم يخوضوا في قضايا الخلاف بين الفرق والطوائف، فيأخذون النكهة الصوفيَّة الباطنيَّة التي تفوح منه. والحديث مثير للخيال وواضعه يجب أن يكون من البلغاء المتمكِّنين من لغة الباطنيَّة والمتصوِّفة. ولعلَّ ممَّا يعنيهم منه أيضًا أنَّ المدينة بلا باب تكون مكشوفة للاختراق، وتضطرب أحوالها، فالباب هو الحاكم عليها. وفي هذا المعنى يكون تفضيل الوليّ على النبيّ. (أنظر/هادي العلوي، هادي العلوي، مدارات صوفيَّة تراث الثورة المشاعيَّة في الشرق، مركز الأبحاث والدراسات الاشتراكيَّة في العالم العربي، ط1، سوريا،1997م،، ص108)

التوازن في الأعمال المعماريَّة. ويعبرِّ استخدام الباب في العمارة الإسلاميَّة عن نظرة المعماريِّ المسلم للوجود من خلال علاقة الظاهر بالباطن والمرئيِّ واللَّامرئيّ. فتحليل هذه السمات يقوم على الترميز، بمعنى أنَّها تشكِّل كتلاً وأشكالاً ذات معنى ومدلول روحيٍّ. ويمكننا رؤية التناغم والانسجام في توافق أشكال الأبواب مع فنِّ العمارة، حيث إنَّ الفضاء الخارجيَّ للمبنى هو في الواقع امتداد للفراغ الداخليِّ، وفي هذا يقول بشر فارس» على المؤمن أن يتوجَّه بكيانه إلى االله، فالله مصدر جذبه وغاية سعيه في آن، ذلك في إشارة إلى ارتباط المسلم بالفضاء الخارجيِّ وجعله في اتصال دائم مع الخالق(عزَّ وجلّ).

إنَّ قراءة المضمون الجماليِّ للأبواب فلسفيًّا تدعو إلى التأمُّل والاستقراء في حقيقة الأشكال التي تزيِّنها وانعكاساتها على الفراغات الداخليَّة. فالتوحيد ما هو إلَّا حقيقة فكريَّة امتزجت في فنِّ صناعة أنماط مختلفة من الأبواب فتمثَّل فيها الباب كسمة فلسفيَّة وجماليَّة في آن معًا، ويتجلَّى ذلك في المركز وارتباطه بنظام الكون في المفهوم الفلسفيِّ، إضافة إلى التكرار في التعبير عن اللَّانهائيَّة.[1]

أمَّا من الناحية المجازيَّة فهو المعبر إلى الآخر والمستهَلُّ إليه. يستعمل الإسماعيليَّة هذه الكلمة مجازيًّا للدلالة على (الشيخ) أو(الأساس) الذي يعلِّم الناس أسرار الدين. وكان سليمان الفارسيُّ معروفًا بين النصيريَّة بـ (الباب) لأنّه كان معهودًا إليه أمرالدعوة. كما أنَّ الدروز يطلقون اسم الباب على الوزير الروحانيِّ الأوّل الذي يمثِّل العقل الكلّيّ. ويُطلق الباب عند الشيعة على الإمام عليٍّ بن أبي طالب، ويسمّون الدعاة بالأبواب أيضًا. وحسب دائرة المعارف البريطانيَّة فإنَّ كلمة الباب كانت تستعمل عند الشيعة لنواب الإمام الأخير، المنتظر، وهم يقولون بأنَّ الباب كان معصومًا عن الأخطاء، وإفادته كإفادات الأئمَّة. كما أنَّ حضرة السلطان العثمانيِّ كانت تسمَّى بالباب العالى. وثمَّة مدينة اسمها(باب الأبواب) وقرية اسمها الباب.[2]



(شكل7) باب المسجد النبوي

(شكل8) باب الكعبة

[1]- معتصم عزمي الكرابليَّة، قراءة تحليليَّة لدلالات الشكل والجمال في الأبواب الإسلاميَّة، دراسات العلوم الإنسانيَّة والإجتماعيَّة، كليَّة الفنون والتصميم، الجامعة الأردنيَّة، مجلَّد42، 2015م، ص1056.

[2]- شاكر لعيبي، جماليَّات الباب العربيِّ الدلالة الرمزيَّة الوظيفة الشعبيَّة والبُعد التشكيليّ، الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب، (من دون طبعة) القاهرة، 2018م، ص44.

أمَّا من الناحية الروحيَّة، فالباب يمثِّل الخروج من الاهتمام بالظاهر إلى الاهتمام بإصلاح الباطن، ومن التوجُّه إلى الأمور المادّيَّة إلى الأمور الروحيَّة، فهو حتى من الناحية المادّيَّة أن تعطي ظهرك للدنيا وتتوجّه إلى القِبلة، فتنتقل من الحرص على الدنيا إلى الزهد فيها ولو لمدَّة الجلوس في المسجد والصلاة، وإن تمكن منك هذا الحال تنتقل من الخوف من قلَّة الرزق إلى الأمن بالاستغناء بالله، ومن الغفلة إلى الذِّكر، ومن الحركة المحمومة في طلب الدنيا إلى السكون، ومن تفريق الهمِّ والتشتيت إلى تجميع الهمِّ والتوحيد، ومن الجلوة إلى الخلوة أو الاعتكاف. ولذلك، كثيراً ما يكون الباب عاليًا عظيمًا، تنبيهًا على أنَّ الإنسان يدخل مكانًا عظيمًا، للقاء ربِّه العظيم، فيرى نفسه صغيراً حقيراً في مواجهة عظمة بيت الله، ويكون للدخول من مثل هذه الأبواب هيبة تصيب الإنسان بالخشوع. أمَّا المقرنصات التي على الباب فهي تُشعر بنزول أمطار أو أنوار الرَّحمة، وتبشِّر الداخل بأنَّه سوف يقابَل بفيض كريم من الأنوار والرَّحمات. فإذا دخل الإنسان إلى الصحن وقابلته الميضأة بشكلها المذكِّر بالجنَّة اكتملت البشارات وانشرحت الصدور للقاء الله.[1]

ثانيًا: القبَّة:

القبة في العمارة الإسلاميَّة رمز للسماء، وخصوصًا في عمارة المساجد والأضرحة، فمبنى المسجد يعبِّرعن انفتاحه في اتجاهين بتصميمه وتكويناته المعماريَّة في الاتجاه الأول رأسيًّا للاتصال بالسماء، وللاتجاه الثاني أفقيًّا نحو الكعبة المكرَّمة للاتصال بكعبة المسلمين، وهو بذلك قد حقَّق الرمز باتصاله بالسماء على مستوى الجماعة بوساطة المئذنة في فكرة التسامي إلى العلا في عمارة الجامع[2]. كذلك ترمز القبَّة إلى شكل السماء أي الكون الإلهيَّ بصفة عامَّة، والمتأمِّل فيها من الداخل أو من الخارج يستشعر رحابة السماء وفصاحة الكون، فهي تضفي على البناء قدسيَّة، وتعطي نوعًا من الشموخ والعظمة، والتقعُّر الحاصل في سقفها من الداخل يقود الإنسان إلى تأمُّل قلَّما يجده في الأبنية المسطَّحة.[3]

والقبة كالسماء تمثِّل الشيء العلويَّ، أوعالم الأرواح، أو العرش، أمَّا في العالم الصغير أي الإنسان فهي تقابل في الظاهر رأسه والعمامة التي تعلوها، وفي الباطن الروح، بينما تشابه قاعدتها رقبته التي تحمل رأسه وتصله بجسمه، فيما يشابه كتفاه البناء المستطيل للمسجد. من هنا، كانت العمامة من ناحية لتشريف رأس الإنسان وما فيه من عقل، ومن أخرى إشارة إلى روحه النورانيِّ العلويِّ وما يشاهد من الأنوار المشعَّة من وجوه الأنبياء والصالحين.[4]

---

[1]- د. مصطفى حسن البدوي، المعاني العلويَّة للعمارة الإسلاميَّة، مرجع سابق، ص168.

[2]- أ.د. بركات محمد مراد، رؤية فلسفيَّة لفنون إسلاميَّة، مكتبة مدبولي، ط1، القاهرة، 2009م، ص106.

[3]- د.يونس مصطفى يونس، الجمال والجلال في الفن الإسلاميِّ، مجلَّد3، كليَّة التربية النوعيَّة، المنصورة، 2010م ص1307:1308.

[4]- د.مصطفى حسن البدوي، المعاني العلويَّة للعمارة الإسلاميَّة، مرجع سابق، ص173.

ثالثًا:المئذنة:

ربما كانت المآذن من أهم العناصر المعماريَّة التي تعطي للمسجد شخصيَّته المتميّزة. فلم يكن للمساجد الأولى التي أنشئت في عهد النبيِّ(ﷺ)مآذن. وأقدم المآذن القائمة الآن هي «صومعة» جامعة سيدي عقبة بالقيروان التي شيّدت في عهد هشام بن عبد الملك سنة 247هـ- 728م، وتعدُّ القاهرة متحفًا للمآذن ذات الأشكال المختلفة... ومن أقدمها مئذنة مسجد أحمد بن طولون التي تقع خارجه وهي فريدة لا نظير لها في مصر. ومنذ العصر الفاطميِّ بدأت تلك المآذن تأخذ طابعًا مميّزًا، ومن أقدمها في هذا العصر مئذنتا جامع الحاكم، وفي العصر الأيوبيِّ كُسيت القاعدة المربَّعة بزخارف جصّيَّة. أمَّا في فلسطين وجزيرة العرب فقد شاع الطراز المصريُّ المملوكيُّ ثمَّ الطراز العثمانيّ. ولو تتبَّعنا مآذن سوريا القديمة لوجدنا أكثرها مربَّعًا، كما نشاهد في مساجد دمشق وحماه وحلب، ثمَّ أصبحت في العصر الفاطميِّ والأيوبيِّ وأول المملوكيِّ: مربَّعة إلى الدورة الأولى، ثمَّ اسطوانيَّة أو مثمَّنة البدن، وتنتهي بخوذة كرويَّة أو مخوصة....وفي إيران كانت المآذن الأولى في الغالب مثمَّنة الشكل، ثم انتشرت المآذن الأسطوانيَّة منذ القرن الحادي عشر، وأصبحت تجمَّل بالزخارف الهندسيَّة... وفي الهند شيّدت المساجد في أول الأمر من غير مآذن، ثمَّ أضيفت المآذن الأسطوانيَّة والتي تضيق كلما ارتفعت[1]. والطموح يعني اتجاه للصعود، ويعبرَّ عنه في عمارة المساجد بالمئذنة التي ترتفع إلى أعلى فوق تشكيل الكتلة في تناقض مع الواجهات الأفقيَّة، حيث ترمز إلى تقابل الأرض بالسماء عند المستوى الشموليِّ المطلق، حين ترمز الشرافات لتقابل السماء بالأرض عند المستوى الإنسانيِّ النسبيّ[2]. ولكن، بوجه عامٍّ، ترى الباحثة أنَّ المئذنة إنمَّا تعكس العلاقة بين الأرض والسماء معبرِّة عن أصل الوجود الإنسانيِّ ومرجعيَّته السماويَّة.

على النقيض من ذلك، يرفض د.عبد الباقي إبراهيم فكرة الرمزيَّة في الفن الإسلاميِّ قائلاً «ومن الفلسفات المعماريَّة الدخيلة على الإسلام الاعتقاد عند بعض الصوفيَّة بالرمزيَّة في عمارة التراث الإسلاميِّ، وإعطاء الأشكال رموزًا خاصَّة ما أنزل الله بها من سلطان، مثلما يقال عن أنَّ المئذنة والشرفات تربط الأرض بالسماء، أو ما يُقال بأنَّ التشكيلات الزخرفيَّة اللَّانهائيَّة التداخل ترمز إلى اللَّانهاية الكونيَّة، أو أنَّ الوحدة الزخرفيَّة ترمز إلى وحدانيَّة الخالق، أو أنَّ شكل السهم الموجّه إلى أعلى يرمز إلى الصعود، والموجَّه إلى أسفل يرمز إلى الفناء، وهكذا ممَّا يتصوَّره البعض وينشره على الملأ المعماريِّ، وكأنَّها اكتشافات اكتشفها في عمارة التراث الإسلاميِّ، وكما أفتى أحد أساتذة العمارة من المسلمين بأنَّ الشكل المثمَّن في التشكيل المعماريِّ مستوحى من الآية الكريمة

[1]- م.د.شريف حسين أبو السعادات، القيم الرمزيَّة والإبداعيَّة للطراز الإسلامي في العمارة والتصميم الداخليّ، الجمعيّة العربيَّة للحضارة والفنون الإسلاميَّة، عدد2، القاهرة، 2016م، ص10.

[2]- طارق والي، نهج الواحد في عمارة المساجد، بيت القرآن، ط1، البحرين، 1993م، ص294.

﴿وَالْمَلَكُ عَلَى أَرْجَائِهَا وَيَحْمِلُ عَرْشَ رَبِّكَ فَوْقَهُمْ يَوْمَئِذٍ ثَمَانِيَةٌ﴾[1]، خلط بين عدد الملائكة التي تحمل العرش بالشكل المثمَّن الذي هو ناتج من التدرُّج الهندسيِّ من المربَّع إلى الدائرة. ويقول آخر إنَّ الرقم سبعة في العمارة يعطيها صفة إسلاميَّة استنباطًا من الآية الكريمة ﴿وَبَنَيْنَا فَوْقَكُمْ سَبْعًا شِدَادًا﴾[2]، كما يحاول منهم من يربط شكل الفناء الداخليِّ للمسكن الإسلاميِّ بما فيه من شجيرات ونافورات بالوصف الخاصِّ بجنَّة الخلد الذي لا يخطر على عقل بشر..وهكذا يكون التسطيح في الفكر.[3]

نعود مرة أخرى للحديث عن المئذنة حيثُ الأبعاد الجماليَّة التي تعرضها للعين المتأمِّلة، فهو أبلغ في التأثير على الحسِّ والفكر في عالم البشر، حيث إنَّ الصناعة المعماريَّة والفنيَّة أقيمت أصلاً على أسس هندسيَّة، معظمها كان غاية في الجمال، بمعنى أنَّ بناء أيِّ كتلة في أيِّ مجال من المجالات المعماريَّة، يحتاج إلى أصل هندسيٍّ، وهذا ما نجده في المئذنة أجلى من غيرها فهي إلى جانب ألوانها الجماليَّة الفيروزيَّة والبنّي الترابيِّ إن كانت مزجَّجة، أمَّا إن كانت من الآجر، فهي تمتلك مقوِّمات جماليَّة أخرى اعتمادًا على الألوان المونوكروميَّة التي تتحقَّق من اختلاف درجات الضوء والظلّ- تشمخ كبناء كتليٍّ واضح المعالم متميِّز السمة يحمل جماليَّة خاصَّة في كليَّته وجزئيَّته، وهي بعد من جهة جمال الألوان والتكوين الظاهريِّ عالم من الجمال الأخَّاذ.

وتجدر الإشارة إلى أنَّ هناك نوعين من المآذن:

النوع الأول، يعتمد على السيراميك، وهو الذي يغلِّف جدران المئذنة ومن اللونين: التركوازيِّ والأوكر(المائل إلى الترابي). ولا شكَّ في أنَّ هذا المصنع اللونيَّ يحمل من صور الإبداع ما لا يستوعبه النظر الضيِّق، ولا تطيقه النفس الصغيرة.

النوع الثاني، يعتمد على الألوان الطبيعيَّة للآجر أو الرُّخام، ويشكِّل صورًا بديعة من التآليف الإيقاعيَّة المتكوِّنة من الظلِّ والضوء. فالهيكل الكليُّ لشكل المئذنة (أحاديَّة اللون) يجمع بين مزايا العلاقات الخطيَّة وجماليَّتها ومزايا العلاقات الظليَّة والضوئيَّة وجماليَّتها. وصراحة الحدود الشكليَّة لمئذنة مثل المئذنة الملتوية في سامراء، والتي عدَّت مثالاً لمآذن الشرق الأدنى في العصر العباسيِّ، ويستطيع الزائر أن يشاهدها من مسافات بعيدة. فالبناء كلُّه من الآجر والجصِّ، وارتباطها بقوانين التآلف والتداخل والتماسك يدفع عروضًا من الجمال الخطيِّ اللامحدود الذي تتلقفّه

[1]- سورة الحاقة- أية17.

[2]- سورة النبأ- آية12.

[3]- د.عبد الباقي إبراهيم، رحلة البحث عن الذات وأصول العمارة في الإسلام(النشأة - العقيدة - المنهج - النظريَّة) (سيرة ذاتيَّة)، 1999م، ص21.

العين الناظرة، وقلَّما نجده في وحدات معماريَّة لحضارات غير الحضارة الإسلاميَّة. [1]

رغم كتلتها الحجريَّة الضخمة، تحمل المئذنة دلالة رمزيَّة عميقة. فهي تشكِّل مع القبَّة تكوينًا جماليًّا حين يتجاوزان ارتفاع مبنى المسجد لتنطلق فيه المئذنة شاهقة إلى السماء بينما تعبرِّ القبَّة عن التطلُّع إلى الداخل، وإذا كانت تعبرِّ عن السماء إن تطلَّعت إليها من الداخل، فإنَّها تبدو منكفئة على نفسها حين ترنو إليها من خارج، ومن ثم كانت في حاجة إلى مئذنة لتوكيد الأثر الجماليِّ الشامل. نلفت هنا إلى أنَّ الفنَّ الإسلاميَّ ليس محاكاة بالمفهوم الأفلاطونيِّ أو الأرسطيِّ، وإنَّما هو في العمارة أو الخطِّ رمزٌ أو إشارة إلى معان باطنة، وارتقاء من عالم الشهادة إلى عالم الغيب، ومن المادَّة إلى الروح، مادام يتعذَّر في واقعنا تجاوز العالم المتناهي إلى المطلق اللَّامتناهي. هكذا يتَّضح الاختلاف بين فلسفة للجمال تتقيَّد بالمحسوس المحدود عند اليونان، وبين فلسفة أخرى تنطلق إلى آفاق لا تتقيَّد بالحدود.[2]

إلى ذلك، ينبغي القول أنَّ الشواهد النحاسيَّة التي تُرى فوق المآذن ما هي إلَّا تكرار وتأكيد لمعنى المعراج، ولكن مع تكملة المعنى حتى يشتمل على الوصول إلى حضرة الإطلاق، وذلك يُرى في هيئة الكرات الثلاث التي تعلو كلٌّ منها الأخرى، فترمز إلى عوالم الملك والملكوت والجبروت في الكون الكبير، وما يقابلها من جسم ونفس وروح في العالم الصغير الذي هو الإنسان، وترمز كذلك بالتبعيَّة إلى الثلاثيَّات الأخرى. وكون الشاهد النحاسيَّ يعلو المئذنة أو القبَّة كأنه يخرج منها منطلقًا إلى أعلى، هذا يعني أنَّه يرمز بالأصالة إلى الخروج من إدراك عالم الخلق بمستوياته المختلفة، والوصول إلى إدراك عالم الحقِّ بمستوياته التي هى عوالم الأفعال والصفات والأسماء، ثمَّ الذات الإلهيَّة. فالهلال حينئذٍ إشارة إلى أنَّ الوصول إلى الحضرة الإلهيَّة نهاية وهدف كلِّ معراج، والسماء فوقه إشارة إلى أنَّ هذه الحضرة مطلقة لا تقييد لها ولا يحاط بها. [3]

نشير أيضًا إلى عنصر معماريٍّ من عناصر المئذنة يتَّخذ شكلين الأول لفظ الجلالة(الله) والثاني (ثلاث دوائر متدرِّجة بالحجم من الأسفل إلى الأعلى لتنتهي بالهلال)، وقد أصبح رمزاً للتوحيد في الإسلام. فها هو يتوِّج المآذن في المساجد، ويتَّجه كالبوصلة الروحيَّة باتجاه الكعبة موازيًا للمحراب، وعموديًّا على جدار القِبلة، وكأنَّه السهم الذي يقود المصلّين باتجاه موطن الوحي.[4]

---

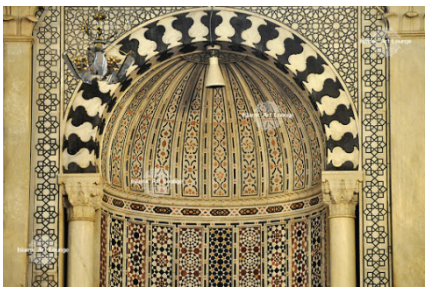
[1]- صفا لطفي عبد الأمير، الأبعاد الجمالية للمئذنة في العمارة الإسلاميَّة، مجلَّة «جامعة بابل-العلوم الإنسانيَّة»، مجلَّد18،عدد2، كليَّة الفنون الجميلة، العراق، 2010م، ص553.

[2]- د.أحمد محمود صبحي، د.صفاء عبد السلام جعفر، في فلسفة الحضارة (اليونانيَّة- الإسلاميَّة- الغربيَّة)، دارالوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الأسكندريَّة، 2006م، ص69.

[3]- د. مصطفى حسن البدوي، المعاني العلويَّة للعمارة الإسلاميَّة، مرجع سابق، ص135:136.

[4]- حنان عبد الرحمن طه، جماليَّة الفنِّ المعماريِّ الإسلاميّ (المئذنة نموذجًا)، مجلَّة «التراث والحضارة»، جامعة قناة السويس، عدد9، 2016م، ص263.

رابعًا: المحراب:



(شكل9) المحراب

شكل المحراب ذاته بقبَّته التي تناظر السماء وجلسته التي تناظر الأرض؛ تجعل منه صورة متماسكة لما يسمَّى «كهف الدنيا»؛ وهو«مظهر التجلّي» الربَّاني، سواء أكان ذلك يرمز إلى العالم الخارجي بكلّيَّته أم إلى العالم الداخليِّ بما هو محراب القلب المقدَّس. وتقرُّ كلُّ العقائد التراثيَّة الشرقيَّة بذلك المعنى، وما قاعات الكنائس البازيليكيَّة الرومانيَّة إلَّا نسخة دنيويَّة منها؛ حيث يحتلُّ الأمبراطورموضع الربّ. ولكي نقرِّر رمزيَّة المحراب فى المنظورالإسلاميِّ لابدَّ من أن نربطها بالسياق القرآنيِّ. والمعنى الحرفيُّ للكلمة هو «الملاذ أو الخلوة»، وقد استخدمها القرآن الحكيم لوصف الموضع السّريِّ الذي كانت السيدة العذراء عليها السلام تختلي فيه وتطعمها الملائكة، وعرَّفها بعض الرواة العرب بأنَّها قدس الأقداس أو«الدبير» في معبد القدس. ويبدو أنَّ هذه الروايات لم تأخذ فى اعتبارها الناموس الموسويَّ الذي يحكم الوصول إلى الدبير، وتتَّفق أحكامه واقعيًّا مع تراث آباء الكنيسة الأرثوذوكسيَّة اليونانيَّة، والكتابات التي تحيط بعقد المحراب تذكِّر بالقصَّة القرآنيَّة المشار إليها، وخصوصًا في مساجد تركيا بدءًا من محراب الحاجة صوفيا، وتؤكِّد بذلك تكريسها للسيدة العذراء عليها السلام.

إنَّ الصلة بين المحراب وسيدتنا مريم تؤدّي بنا ثانية إلى التشاكل بين محراب الصلاة والقلب: ففي القلب تحتمي نفس العذراء لذكر الله جلَّ وعلا، أمَّا الطعام الذي كانت ترزق به بشكل معجز؛ فيناظر اللُّطف الربَّانيّ. ويذكِّرنا شكل المحراب من دون اسمه بآية قرآنيَّة أخرى هي ﴿**اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ**﴾[1]. والتشاكل هنا

[1]- سورة النور- أية 35.

علم المبدأ
العدد السابع - 1445هـ - خريف 2023م

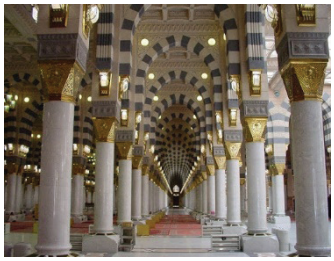
واضح بين المحراب والمشكاة، ويتأكَّد بتعليق مصباح أمام المحراب.[1]

يشير المحراب إلى توجُّه قلب المؤمن إلى مكَّة والكعبة، وهذا توجُّه أفقيٌّ، حيث إنَّ الكعبة - كما ذكرنا- هي النقطة المركزيَّة، أي قطب الوجود المادّيِّ، وحولها تطوف الأجسام، ولكنها كذلك الظلّ الأرضيُّ للبيت المعمور في السماء، فهي النقطة التي يرتبط عندها عالم الأجسام بعالم الأرواح، ومنها يتوجَّه قلب المؤمن رأسيًّا إلى البيت المعمورالذي تطوف به الملائكة النورانيَّة، ومنه إلى العرش وربِّ العرش(عزَّ وجلَّ). كما يعبرِّ المحراب عن التوجُّه، وإخلاص النيَّة لله، وجمع الهمَّة على التقرُّب منه، والمثابرة على ذلك كله. وعن عليٍّ بن أبي طالب(رضي الله عنه)عن رسول الله(ص) أنَّه كان إذا قام إلى الصلاة قال: «وجَّهت وجهي للذي فطر السماوات والأرض حنيفًا وما أنا من المشركين، إنَّ صلاتي ونسكي ومحياي ومماتي لله ربِّ العالمين، لا شريك له وبذلك أمرت وأنا من المسلمين». إلى ذلك، فإنَّ المحراب يوجِّه المصلّي ناحية الكعبة، والكعبة في العالم الكبير يقابلها القلب في العالم الصغير، حيث إنَّ الإنسان في رحلته الأفقيَّة يجمع أفكاره وهمومه ومشاعره في نقطة واحدة هي القلب، ثمَّ يعرج بها رأسيًّا عبر الأكوان ليضعها بين يدي مولاه.[2]

فضلاً عمَّا سبق، فالأعمدة في المسجد تهزم محدوديَّة المكان بتكرارها المنتظم عمودًا، وراء عمود، وراء عمود، كما يتكرَّر حرف الألف كتأييدٍ، وراء تأييدٍ، وراء تأييدٍ، ليتغلَّب على سياق الحياة «بتحويل الزمن إلى حال»، ويجبُّ محور الفعل الباطن الرأسيّ الماضي والمستقبل على المحورالأفقيِّ بتمثيله للحظة الحاضر السرمديَّة التي يرمز إليها البعد الرأسيّ. وكما أنَّ الغاية الأعظم للجهاد هي تحقيق السلام المقدَّس، فكذلك الأعمدة غايتها أن يستقرَّ السقف في كبريائه كسماء على أرض المسجد، ويناظر السقف وخصوصًا القبَّة «الفضيلة المنسوجة من الرضى التأمُّليِّ... وهي سكينة ما يستقرُّ بذاته وصفاته». وترتبط القبَّة بعدد تسعة السماوي، كما أنَّ الدائرة أكثر الأشكال سكينة وسلامًا، «وتُستقى صفة السكينة من السلام الربَّانيِّ المجبول من النعمة والجمال، وينتشر الجمال في كلِّ أين ولكن جذوره ضاربة في السكينة والاستقرار الوجوديّ». وتتَّسم القبَّة بأنَّها محطُّ الجمال في عمارة المسجد، ولذا يخصُّها البنَّاءون بأجمل زخارفهم، ويشاركها المحراب استحقاق الزخرفة، فهو أيضًا نظيرٌ للمحبَّة ولكنَّه الصيغة الفاعلة لها. فالقبَّة قابلة سكونيَّة كما لو كان المسجد يعتمر تاجًا من الجمال والسلام، والمعنى الأول للمحراب هو توجيه المصلّين نحو قبلة ارتضاها الرسول عليه الصلاة والسلام، ويتوجَّه منها القلب إلى الرَّحمن الرَّحيم سبحانه، ويعني

[1]- تيتوس بوركار، فنُّ الإسلام؛ لغته ومعناه، ترجمة تراث واحد، (طبعة خاصَّة)، 2011م، ص72:71.
[2]- د.مصطفى حسن البدوي، المعاني العلويَّة للعمارة الإسلاميَّة، مرجع سابق، ص-ص180:178.

«التوجُّه» الحمية، وهي جانب جوهريٌّ للمقام الرابع[1]، «وذوبان القلب في النورالربَّانيِّ وانفتاحه على الرَّحمة»، كما يعني دائمًا فعلاً غرضه الانفعال. فالتوجُّه إلى السماء يعني أن تجتذبك السماء، ويرمز عمق المحراب إلى هذا الجذب الرحيم[2].



(شكل10) التكرار في الأعمدة - المسجد النبوي

خامسًا: المقرنصات:

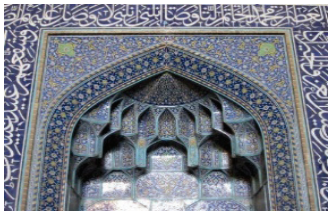
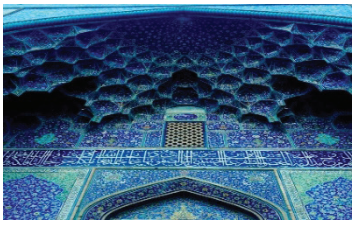
هي حليات معماريَّة تشبه خلايا النحل، استعملت في المساجد في طبقات مرصوصة، كما تُستعمل في الزخرفة أو بالتدرُّج من شكل إلى آخر، وخصوصًا من السطح المربَّع إلى السطح الدائريِّ الذي تقوم عليه القباب. هذه المقرنصات تقوم في بعض الأحيان مقام الكوابيل، وقد ظهرت في القرن الحادي عشر، ثمَّ أقبل المسلمون على استعمالها إقبالاً شديدًا حتى صارت من مميّزات العمارة الإسلاميَّة في واجهات المساجد والمساكن، وتحت القباب، وفي تيجان الأعمدة وفي الأسقف الخشبيَّة، وبأشكال اختلفت باختلاف الزمان والمكان. وبلغ استعمالها ذروته في قصر الحمراء بغرناطة. أمَّا الغاية منها فكانت الطاقة المفردة في كلِّ ركن من أركان الحجرة المربَّعة عندما يُراد أن يبنى فوقها قبَّة مستديرة.[3]

---

[1]- قام الشيخ (عيسى نورالدين) في كتابه»مقامات الحكمة» بعرض ست نواحٍ للحكمة وقسَّمها إلى ثلاث مقامات أساسيَّة هي: مقام الإرادة: ويشاكل مقام الزهد والصحوة وخشية الله (ﷻ)، والمثال الربَّاني لفضيلة الزُّهد هو الطهر والسكينة والخلود. مقام الحب: وفضيلته السكينة ولها جانبان: السعادة كنتيجة لليقين بأنَّ كلَّ ما نحب هو في الله سبحانه. وجانب الرضا في الزهد ويقوم على فكرة أنَّ الله سبحانه هو الكافي. مقام المعرفة: وهو إمَّا بالتمييز أو التماهي، ولها صيغتان: موضوعيَّة وذاتيَّة، فالمعرفة التمييزيَّة تفصل بين الوهميِّ والحقيقيِّ. (عيسى نور الدين، مقامات الحكمة، ترجمة تراث واحد، (طبعة خاصة)، ص- ص 108:106)، ثمَّ صاغها الشيخ (أبو بكرسراج الدين) في كتابه»الرمز والمثال» فيذكر أن «المقام الأول يُسمَّى بـ(المخافة) وتشتمل على صيغتين هما(الفرار والجهاد) حيثُ الفرار من الدنيا ومتاعبها وأهوالها، والجهاد وهو جهاد النفس والابتعاد عن الدنيا الزائفة، ويناظر مرحلة الزهد. كما ذكر الشيخ أنَّ هذا المقام نظير للشمال وفصل الشتاء، والمقام الثاني ينتمى أيضًا إلى (المخافة) ورموزه هي الجهاد والنصر والحريَّة وتتمثَّل في البرق والسيف ويمثل عند الله الكمال السابغ وعند الإنسان»الجهاد الأكبر»، ويناظرهذا المقام الربيع ويشاكل الشرق. ثمَّ مقام الإستكانة (حيثُ شعور الشخص بالراحة النفسيَّة عند دخوله المسجد مثلاً فيشعر بصفو روحه وكأنه يطير لا وزن له في الهواء حيثُ زالت همومه وآلامه (الباحثة). والمقام الرابع وهو (الحمية) ويتمثَّل في المحراب حيثُ التوجُّه إلى القبلة أي توجُّه بالقلب نحو الرحمن الرحيم، ويناظر الجنوب وفصل الصيف أي التجرُّد عن الدنيا وملذاتها، والمقام الخامس (صيغة التمييز) وترمز إليه المئذنة. أمَّا المقام السادس والأخير فهو (المركز) حيث تتميَز معظم المساجد الكبرى بساحة مركزيَّة مفتوحة على السماء، وهو مقام المقامات كافة حيثُ محاولة التقرُّب والوصول إلى الذات الإلهيَّة.(أبو بكر سراج الدين، الرمز والمثال، دراسة في معنى الوجود، ترجمة تراث واحد، (طبعة خاصة)، ص- ص 79:74).

[2]- أبو بكر سراج الدين، الرمز والمثال دراسة في معنى الوجود، مرجع سابق، ص77:76.

[3]- د. توفيق أحمد عبد الجواد، العمارة الإسلاميَّة فكر وحضارة، مكتبة الأنجلو المصريَّة، (من دون طبعة)،1987م، ص103.

(شكل11) المقرنصات

تتميَّزالمقرنصة بصفة سكونيَّة static وإيقاعيَّة rhythmical؛ كما يتجلَّى بوضوح في التعبيرعن العلاقة بين القبَّة والقاعدة، أو بين الكرة والمكعب، كي يعود بها إلى علاقتها الكونيَّة؛ والتي ليست سوى السماء والأرض؛ فتتَّصف السماء بحركتها الدائريَّة الأزليَّة، وتتَّصف الأرض بالطبائع الأربع: من حارٍّ وبارد ورطب ويابس. وعليه، فإنَّ بنية المقرنصات التي تصل بين القبَّة والقاعدة هي صدى لحركة السماء تتجلَّى في مرتبة العالم الأرضي، ولكن ثبات عنصر المكعب قد يعبرِّ أيضًا عن معنى الإحساس بالاكتمال، أو هو معنى حالة الدوام والثبات في العالم، وهذا المعنى أكثر لياقة لبناء خلوة.[1]

الخاتمة:

يحمل الفنُّ الإسلاميُّ في طيَّاته مبدأ التجريد، وذلك ناتج من عقيدة التوحيد فى الإسلام، فهو لا يقوم على محاكاة الواقع والفينومينولوجيا مثل بعض الفنون الأخرى كالفنِّ اليونانيِّ فحسب، بل إنَّ الفنان المسلم اعتمد أيضًا القوانين الرياضيَّة والأسس الهندسيَّة في فنِّه والتي أبدع فيها إبداعًا منقطع النظير، كما اشتمل على الرموز التي تحمل معاني ودلالات روحيَّة تُوحي بفن إسلاميٍّ خالص. وفي حقيقة الأمر، سعى الفنان المسلم للبحث عن المطلق، فوجد أنَّه ينبغي الابتعاد عن كلِّ ما هو زائل في الحياة، حتى يتسنَّى له الاتصال بالمطلق، ولذلك اتَّجه إلى الـ«أرابيسك» هذا الفنّ الإسلاميّ الذي يأخذك إلى عالم آخر نسمّيه عالم الغيب، حيثُ التفكُّر والتأمُّل والتدبُّر في عظمة الخالق، وهو ما يدعو إليه الدين الإسلاميّ.

ولا بدَّ من الإشارة أخيراً إلى أنَّ الفنَّ الإسلاميَّ لا يهتم بالفينومينولوجيا فحسب، بل يحاول أيضًا إظهار البعد الروحيَّ ويتمثَّل ذلك بوضوح في العمارة، وخصوصًا في المسجد حيثُ النسمات الروحانيَّة، ومظهر الجمال والجلال، وتضاؤل كلِّ شيء أمام عظمة الخالق عزَّ وجلّ. كذلك انعكاس التناغم الموسيقي الرائع الناتج من الإيقاع الذي يتمثَّل في زخارفه، موحيًا بإبداع الفنان المسلم الذي اهتمَّ بالجانب الروحيِّ والماديِّ معًا في شتَّى الفنون.

[1]- تيتوس بوركار، فن الإسلام؛ لغته ومعناه، ترجمة تراث واحد، (طبعة خاصَّة)، 2011م، ص63:62.

لائحة المصادر المراجع :

أوَّلًا : المراجع العربيَّة :

1. أبي خزام (د.أنور فؤاد): الروح الصوفيَّة في جماليَّات الفن الإسلامي، دار الصداقة العربيَّة، ط1، بيروت، 1995م.
2. إبراهيم (د.عبد الباقي): رحلة البحث عن الذات وأصول العمارة فى الإسلام (النشأة – العقيدة – المنهج – النظريَّة) (سيرة ذاتيَّة)، 1999م.
3. البدوي (د.مصطفى حسن): المعاني العلويَّة للعمارة الإسلاميَّة، دار النور، (من دون طبعة)، مصر، (د.ت).
4. البسيوني (د.محمود): أسرار الفن التشكيلي، عالم الكتب، ط1، القاهرة، 1980م.
5. البهنسى (د.عفيف): أثر الجماليَّة الإسلاميَّة في الفن الحديث، دارالكتاب العربي، ط1، القاهرة، 1998م.
6. العلوي (هادي): مدارات صوفيَّة تراث الثورة المشاعيَّة في الشرق، مركز الأبحاث والدراسات الاشتراكيَّة في العالم العربي، ط1، سوريا،1997م.
7. سعيد (حامد): الفنون الإسلاميَّة أصالتها وأهمّيَّتها، دار الشروق، ط1، القاهرة، 2001م.
8. عبد الجواد (د.توفيق أحمد): العمارة الإسلاميَّة فكر وحضارة، مكتبة الأنجلو المصريَّة، (من دون طبعة)،1987م.
9. عبده (د.مصطفى): (دراسات فلسفيَّة الدين والإبداع) أثرالعقيدة في منهج الفن الإسلامي من خلال محاور نقديَّة وتحليليَّة وتأصيليَّة، مكتبة مدبولي، ط3، القاهرة، 1999م.
10. عوض (أ.د. محمد مؤنس): في رحاب الحضارة الإسلاميَّة في العصور الوسطى، دارالعالم العربي، ط1، القاهرة،2010م.
11. لعيبي (شاكر) جماليَّات الباب العربي الدلالة الرمزيَّة الوظيفة الشعبيَّة والبعد التشكيلي، الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب، (من دون طبعة) القاهرة، 2018م.
12. مراد (أ.د.بركات محمد) رؤية فلسفيَّة لفنون إسلاميَّة، مكتبة مدبولي، ط1، القاهرة، 2009م.
13. والى (طارق): نهج الواحد في عمارة المساجد، بيت القرآن، ط1، البحرين، 1993م.
14. ياسين (د.عبد الناصر): الرمزيَّة الدينيَّة في الزخرفة الإسلاميَّة (دراسة في"ميتافيزيقا" الفن الإسلامي)، مكتبة زهراء الشرق، ط1، القاهرة، 2006م.

ثانيًا:المراجع المترجَمة إلى العربيَّة:

1. بوركار (تيتوس): فن الإسلام؛ لغته ومعناه، ترجمة تراث واحد، (طبعة خاصة)، 2011م.
2. سراج الدين (أبو بكر): الرمز والمثال دراسة في معنى الوجود، ترجمة تراث واحد، (طبعة خاصة)، 2005م.
3. كاشفي (محمد رضا): تاريخ الثقافة والحضارة الإسلاميَّة، تعريب: أنور الرصافي، مركز المصطفى صلَّى الله عليه وسلَّم، العالميّ للدراسات والتحقيق، ط1، إيران، (د.ت).

ثالثًا: الدوريَّات العلميَّة:

1. أبو السعادات (م.د.شريف حسين): القيم الرمزيَّة والإبداعيَّة للطراز الإسلامي في العمارة والتصميم الداخلي، الجمعيَّة العربيَّة للحضارة والفنون الإسلاميَّة، عدد2، القاهرة، 2016م.
2. أحمد (م.د.هشام عبد العزيز خليل): التجريد في التصوير الإسلامي بين التراث والمعاصرة، مجلَّة "العمارة والفنون"، عدد1، مجلَّد13، 2019 م.
3. الغُنْميين، ضمرة (أسامة، عبد الجليل): أسلَمة الفنّ في رأي الدكتور إسماعيل الفاروقي - الأسس والمظاهر، مجلَّة "جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانيَّة)"، مجلَّد 28 (8)، الأردن، 2014م.
4. الفالوجي (م.إسلام): فلسفة الوسطية في العمارة كمنهج إسلامي معاصر حالة دراسية: المساجد في قطاع غزة، مجلَّة "العمارة والفنون"، مجلَّد1، عدد3، 2016م.
5. حميد، جعفر (أ.د.سلوى محسن، أ.د.عبد الحميد فاضل): تمثُّلات أشكال الرموز الرافدينيَّة في الفنِّ الإسلامي، مجلَّة "العميد"، مجلَّد2، عددان 3 و4، 2012م.
6. شناوة، وادي (حسين علي،علي شناوة):المنظومة الحدسيَّة في الفن الإسلامي بين التخيُّلي والمنطقي، مجلَّة "مركز بابل للدراسات الإنسانيَّة"، مجلَّد٤، عدد٢، العراق، 2014م.
7. طه (حنان عبد الرحمن): جماليَّة الفن المعماري الإسلامي(المئذنة نموذجًا)، مجلَّة "التراث والحضارة"، جامعة قناة السويس، عدد9، 2016م.
8. عباده (جلال محمد) مسجد المستقبل: التصميم للروحانيَّة والخشوع بين الأصالة والخيال والابتكار، كتاب أبحاث المؤتمر العالميّ الأول لعمارة المساجد، كليَّة العمارة والتخطيط، جامعة الدمام، السعوديَّة، 2016 م.
9. عبد الأمير (صفا لطفي): الأبعاد الجماليَّة للمئذنة في العمارة الإسلاميَّة، مجلَّة "جامعة بابل-العلوم الإنسانيَّة"، مجلَّد18،عدد2، كليَّة الفنون الجميلة، العراق، 2010م.
10. عبد الله (د.إياد حسين): التوحيد والتجريد في الفن الإسلامي، مجلَّة "حراء"، عدد28، إسطنبول، 2012م.
11. مصباحي (د.جواد محمد): التكرار والتماثل في الفنون الزخرفيَّة الإسلامية، مجلَّة "حراء"، عدد8، إسطنبول، 2007م.
12. مهدي (م.د.قاسم جليل): جماليَّة الصيرورة في الزخرفة الإسلاميَّة "العتبة الحسينيَّة نموذجًا"، مجلَّة "لارك" للفلسفة واللّسانيَّات والعلوم الاجتماعيَّة، كليَّة الفنون الجميلة - جامعة واسط، عدد 25، 2012م.
13. مؤنس (د.حسين): المساجد، مجلَّة "عالم المعرفة"، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1981م.
14. يونس (د.يونس مصطفى): الجمال والجلال في الفن الإسلاميِّ، مجلد3، كليَّة التربية النوعيَّة، المنصورة، 2010م.