الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أبي بكر بلقايد

تلمسان

كلية الآداب والعلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية

قسم الثقافة الشعبية

الأُصُول العَميقة لِمَعايير التناسق في العمارة الدينية الإسلامية بالمغرب العربي.

أطروحة جامعية لنيل درجة دكتوراه الدولة

في الثقافة الشعبية

إعداد الطالب:

سيدي محمد الغوثي بسنوسي

إشراف الأستاذ الدكتور:

عبد الحميد حاجيات

السنة الجامعية : 1421هـ/ 2000م.

الأصول العميقة لمعايير التناسق في العمارة الدينية الإسلامية بالمغرب العربي

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

إلى روح أبي الطاهرة

إلى أمي، النفس الزكية

اعترافا بجميل لا ينتهي

إلى زوجتي الوفية وأبنائي

إلى بنتي وصهري

إلى الأخوات

إلى الأحباب والأصحاب

إلى كل من تهفو نفسه للجمال حيث يكون

ومن يترسّم الكمال فيما أبدعته يد الإنسان

أهدي هذه الثمرة المتواضعة.

شكر وتقدير

سأظل مدينا لأستاذي الدكتور عبد الحميد حاجيات بالكثير،
فقد تكفل ولا يزال يتكفل بإعطائي عائدا علميا وروحيا هو
صاحب فضل عليّ في استمرار اهتمامي وتشبثي
بموضوع التراث الذي لم تستطع اهتمامات أخرى أن
تصرفني عن غرره.

المحتوى العام

المقدمة 1

المطلب التمهيدي : مبدأ العمارة ومفهوم الجمال 21

المبحث الأول: فلسفة الجمال 26

المبحث الثّاني : بحث في حقيقة العمارة 81

الباب الأوّل : منابع الرؤية الفنية في العمارة الإسلامية 146

الفصل الأوّل : المسار التطوري للفنون الإسلامية 152

المبحث الأوّل : فنّ التّصوير 159

المبحث الثّاني : فنّ التّشبيه 184

المبحث الثّالث :فنّ التّوشيح 251

الفصل الثّاني: العطاء الإسلامي في الجماليّات 357

المبحث الأوّل : حدود التّفكير الجمالي في الإسلام 366

المبحث الثّاني: مُقوّمات الجمَالية الإسلامية 416

المبحث الثالث : التّذوُّق الجمالي في الإسلام 463

الباب الثّاني : موازين التّوافق الكبرى في العمارة 488

الفصل الأوّل : العمارة تعبير حضاري 492

المبحث الأوّل : عمارة العصور الأولى 501

المبحث الثّاني : عمارة العصر القديم 511

المبحث الثّالث : عمارة العصر الوسيط 568

المبحث الرّابع : عمارة عصر النّهضة وما بعده 605

الفصل الثّاني : مساطر التّوافق في العمارة 614

المبحث الأوّل : مفاهيم الجماليّة المعماريّة 622

المبحث الثّاني: مقاييس الضّوابط الظّاهرة للعمارة 647

المبحث الثّالث : مقاييس الضّوابط الباطنة للعمارة 760

المبحث الرّابع : ضابط الدّليل الحدسي 801

الخاتمة 815

الفهارس 828

المقدمة

الحمد للّه بديع السّماوات والأرض والصّلاة والسّلام على محمّد نبيّه الكريم ورِضوَانُ الله عن آله وصحبه والتّابعين.

أمَّا بعد:

فـ"**الأُصُولُ العَمِيقَةُ لِمَعايير التناسق في العمارة الدينية الإسلامية بالمغرب العربي**" موضوعٌ وقع عليه اختياري ليكون سبيلاً إلى دكتوراه الدّولة عبر محاولة البحث والتمحيص في مسألة تحتل مكانة بارزة بين المسائل التي طرحها الفكر الإنساني في مجال الفنون الجميلة. فهي مشكلة لم يقع البت فيها على الرغم من قدمها، وكأنها مشكلة لم تظهر إلا لتبقى مطروحة فوق بساط البحث دائما.

لقد اهتم بها علماء كثيرون وحاولوا حلّها بكل ما أوتوا من طاقات علمية واسعة وتعمق في فهم أجزائها ودقائقها فجاءت طرق معالجتهم لها متنوعة وحلولهم مختلفة بحيث يخيّل إلينا، ونحن نطلع عليها وعلى المسائل الواردة فيها، أن كل واحد منها لا صلة له بغيره من الحلول لو لا ما هو موجود بينه وبينها من الاشتراك في معالجة مشكلة واحدة.

إن الظاهرة الفنية، بوجه عام، ومسألة المقاييس الجمالية التي تحكم العمل الفني عند إنتاج الأشياء الجميلة، على وجه الخصوص، ناحيةٌ رئيسة من نواحي الظاهرة البشرية؛ فهي تشكل تجربة لا حصر لها، مثلها مثل الأنواع الأخرى من التجارب تشحذ الفكر وتتقدم إليه لتكون موضع بحثه. وما علم الجمال إلا دراسة المشكلات التي يخلقها الإنتاج والتأمل وتثيرها الأعمال الفنية بما فيها من اتساع وبكل ما بها من تعقيد.

ويظهر لي أن الاهتمام بالنظريات التي تناولت هذا الموضوع، على اختلافها وتباينها، واستخلاص نتائجها بالاجتهاد في تطبيقها على الإنتاج الفني المحلي، عمل يمكن أن يلقي أضواء على هذه المسألة العويصة.

ولهذا، فإنني لمّا اخترتها للدراسة، راعيت منها هذا الجانب بغية الوصول إلى نتيجة مرضية. ولقد اخترتها لما لها من الأهمية في حد ذاتها ولما لها من الأهمية بالنسبة إلى المسائل التي تتبعها لدى البحث فيها ولدى الباحثين في الأزمنة المختلفة. ولعل من الضروري، بعد هذا التصدير والتبرير، أن نبحث في أهداف الدراسة وطريقة إعدادها.

لقد تضافرت مختلف المقومات الحضارية والعوامل العرقية والبيئية والاجتماعية على تشكيل شخصية الإنسان المغربي وتحديد ملامحه - عقلا وفكرا وروحا - وبالتالي رسم إطار رؤيته الفنية، ذلك الإطار الذي تجسدت فيه معالم النشاط الإبداعي المغاربي، شعرا كان أم لحنا، أم رسما، أم بناء. وكان طبيعيا أن تكون المحصلة النهائية لكل هذه المؤثرات هي تلك الخصائص والسمات الفنية والروحية التي تشترك فيها الفنون المغربية. ولقد ترسبت هذه الخصائص في عقل الإنسان المغربي ووجدانه منذ فجر حضارته وأقدم عصورها حين نطق أول كلمة شعرا، وحين أمسكت يده بريشة ليضع أول خطوطه رسما، وحين داعبت أنامله أوتار آلته ليخرج أول أنغامه لحنا. وخلال قرون طويلة من الممارسة والتلقي تحولت هذه الخصائص إلى تقاليد راسخة في وجدان الإنسان المغربي وترددت أصداؤها في كل عمل فني قام به، لتشكل في النهاية روح الحضارة التي ينتسب إليها وتحدد جوهرها.

وإذا كان هناك من فن يميز الروح المغربية الإسلامية بحق فلا شك في أنه فن العمارة بجميع أشكاله ومستوياته. إنه مظهر من أهم المظاهر الحضارية لهذه المنطقة من العالم الإسلامي، وهو ميزان يرصد بدقة مختلف المراحل التطورية التي مرت بها في طريق تميزها وتشكيل ملامحها. فقد بذل المسلمون جهودهم في كافة العهود والأقاليم لإعمار المدن وتشييد المباني خدمة للعقيدة وتلبية لحاجات الحياة؛ ولم يدخروا وسعا في تزيين عمائرهم وتوفير أسباب الراحة فيها، معبرين عن فطرة الإنسان وميله للفن.

وتخلّف عن ذلك تراث عماريّ ضخم يفوق في قيمته وعدده سائر ما تبقّى من آثار هذه البلاد، حتى لتعتبر ذخائره في جملتها فنية راقية مهما كانت أسبابها وغاياتها. وهاك عمائر أثريّة لا تزال تهوى إليها قلوب الباحثين وأهل الفن من كل حدب وصوب، شاهدا بما لها في نفوس عشاق الجمال من وقع وأثر كبير. فهي، إلى جانب قيمتها الفنية، تكشف عن عقائد أصحابها وفيها تتراءى طبيعتهم ومشاعرهم وتتمثل آدابهم وعاداتهم، وفي صفحاتها تتردد أصداء حيواتهم السياسية والاجتماعية، بما يجعلها سجلا حافلا ينطق بلسان واضح مبين. وفوق هذا كله فإن العمائر المغربية الإسلامية تؤلف حلقة هامة في تاريخ الفن – وفن حوض البحر الأبيض المتوسط بصفة خاصة – ولن تتيسر دراسة تاريخ التقدم الحضري للإنسان المتوسطي إلا إذا حظيت هذه المنشآت بما هي أهل له من عناية واهتمام.

إن العمارة أشبه بأمارة تدل على الدفع الاجتماعي حين يحسّ المجمـــوع بقدرته على اتخاذ صورة دائمة، وعندئذ يقيم تركيبا عضويا يترجم المثال المشترك لعناصر كثيرة منظمة تكتفي بنفسها إلى حد ما. وهذا المثل يقوم على عقائد فوق المادة ويتغير حسب المجال الذي تستقر فيه، سواء كـــان ذلك تمجيدا بشريا أو مجردات تقوم على مظاهر متصلة بالخلق العالمي أو وحيا إلهيا. فالقصر والمقبرة والمعبد إنما هي صور دقيقة لذلك المثل.

وإن نظرة سريعة عبر المنشآت العمارية المختلفة كفيلة بأن تثبت لنا وجود تلك الصلة الوثيقة التي تربطها بحياة مؤسسيها، سواء من ناحية المنبع أو من ناحية التأثير.فقد نسّقت المساجد والكنائس وِفْقًا لعلاقة كل منها بالشعائر التي تقام فيها وطبيعيّ بعد ذلك أن يستقر شكل كل منها على مثال يقترب في دلالته من رموز هذه الشعائر. فإذا كانت الكنيسة قد تطورت في اتجاه صعودي يتوافق مع التركيبة الاجتماعية التي تُمَـــيِّزُ أصحابها، فإنّ المسجد ظل وفيا لقانون الأفقية ترجمة لما هـــو ثـــابت في الطبيعة ولمقاييس تتسق ونظريات المساواة في المجتمع الإسلامي حيث لا يوجد من النظام الطبقي سوى الإيمان المشترك. ففيه غابة من الأعمـــدة المتراصة في امتداد لا يحدّه البصر، وتحت سقوف متمادّة في استرســـال مهيب؛ حين تُخَطَّطُ زواياه تؤثر المنفرجة وحين تقام قبابه يوزّع تكويرها على فصوص أو يستبدل بها تقاطع العقود. كل ذلك في حبكة شديـــدة الصرامة والالتحام ساغت لبعض العقول الحساسة الاشتباه في أمرها. فقد بولغ في مبدإ التحريم للتصوير في حين أن ذلك يرجع أكثر ما يرجع إلى

الاتجاه الشرقي القديم عامة – من ناحية – وإلى المثل الذي سارت عليه الأديان الشرقية – من ناحية أخرى. والواقع أن العالم المصطبغ بالعروبة تصرّف وفقا لاتجاهه الخاص أمام الحياة، مع إيثاره طريقة التصوير التوضيحي وتوخّيه انسجام النشاط الطبيعي المتجلّي في شكل موضوعات تجريدية بحيث يثير – عن طريق التشابكات والتعقيدات – مشكلات في الهندسة المجردة وتجريدات للحقيقة، حتى لقد تبلغ أقصى حد تحتمله الطاقة البصرية مع سحر لوني يهبها الحياة.

كان كل ذلك في تعبير معماري قائم على أساس إنساني يلتمس أسبابه من إنجابية مبدإية عريقة ويقتبس أشكاله من حركات تندمج في تقليد يعمل على استمرارها، حتى حين تتعداه وتقلبه رأسا على عقب. والحق أن الواقع أكثر تعقيدا من هذا. فلا أحد يستطيع إنكار أن كل إنسان يدين لغيره بشيء ما، وبالتالي لا يوجد في الفن جيل نبع من ذاته. فهناك سلسلة طويلة من المناور والعلامات التي تربط – سواء شعوريا أو عن غير وعي – بين قدامى التقليديين وأكثر المجددين جرأة، تأكيدا للمسلّمة القائلة بـ" أن كل أدب يعيش من النقل والاقتباس... عدا الأول الذي لا نعرفه". كل ما في الأمر أننا قد نتساءل عن حقيقة التقليد: أهو التعليم الرسمي، الذي يلقنه "المعلم" للمتعلم، أم الميراث الذي نأخذه عن الأجداد، أم الجمالية السائدة، أم الذوق القائم في عصر ما وفي مكان ما؟

– إن عبقرية الفنان المغربي اكتشفت اختراعات الآخرين وأضفت عليها الحياة. فإذا ما أفادت منها فرضت عليها صيغتها وتمكنت من العمـــــل، بدورها، على تنميتها وتطويرها. ويدلنا التاريخ، في مجال الفنون الجميلة، على أن الأصالة تبقى نسبية ومشروطة. فمن المحال أن تنشأ الصور الفنية فجأة (كما يذهب إلى ذلك أنصار نظرية الوحي والإلهام)، بل إن لكـــل صورة فنية مصدرها التاريخي الذي تكون موجودة فيه مـــــن قبـــل، في مستوى أقل أو بصورة غامضة. كما أن لكل صورة فنيـــــة مضمونهـــا الاجتماعي والحضاري.

وكثيرا ما اضطربت آراء الباحثين حول منابع الرؤيـــة في الفـــن وتعددت أسئلتهم عن أصولها، فقالوا: هل ينبع الفن من الأشكال المرئية للعين والتي تصطدم بها في أشكال الثقافة وما تحتويه من وحدات وألوان وأحجام؟ أم إنها البيئة؟ أم إن نظام التعليم هو المنبع الوحيد والمؤثـــــر في الرؤية الفنية؟ – فجاءت الأبحاث النفسية الحديثة لتوضح أن كل عمليـــة سلوكية ما هي إلا نظام وظيفي معقد قد بني على خطة أو برنامج للعمل بحيث يقود إلى هدف معين محدود. وكأن الصورة أو الشكل في الفـــــن يتجمدان في الزمان والمكان ويصبحان عبارة عن هيئـــات ذات بعديـــن يسهل على الفنان استدعاؤهما عند الحاجة. ولعل ما يلفت النظر في هذا ما تثيره هذه الأبحاث من مستجدات تستدعي الاهتمام وإعادة التفكير في الكثير من المفاهيم الموروثة عن السلف حول الفن والتقليـــد والمحاكـــاة

والابتكار والأصالة، إلى غير ذلك من الأمور التي لا بد من مراجعة بحثها بدقة حتى تدرك الحقيقة وراء بناء العمل الفني.

القول بهذا يثبت إذن أن لِلعمل الفني عموما - والعمـــارة علـــى وجه الخصوص - جسدا وشخصية يميّزانه عن غيره من الأعمال الفنية. والواقع أن كل عمارة أغنيةٌ لها جسد، ومعنى لـــه روح؛ جســـد وروح يرتبطان في توافق يحدث بينهما، ويتعاونان على خلق صيغة موزونة ذات رنين وصدى، يتم التعبير عنها في حرية كما لو لم يكن الجسد يتبع خطا مرسوما بناء على احتياجاته الأولية. فالعمارة لا تكتفي بأن يكون لهـــا جسد، بل إنها تحرك مشاعر النفس العميقة، الأمر الذي تختفـــي بدونـــه اللذة. فهي بذلك تملأ النفس والرأس والقلب والجسم ونســـبة نجاحـــها تكمن في نسبة التناغم الذي يحصل عليه المعمار من الربط بين عناصرها المختلفة.

إن فكرة التشييد المعماري في ذاتها تذكرنـــا بفـــن الموســـيقى؛ فالحقيقة أن بين المعمار والموسيقى علاقات مؤكدة غالبا مـــا يلاحظـــها الفرد، ولدرجة يقال معها إن الموسيقى بناء يتحرك وإن البناء - على حد قول جوته - موسيقى مركزة. وقد يجوز أن يكون مرجع هذا التشبيه أن لكليهما علاقة بالرياضيات وبالأعداد التي اعتبرها الأقدمـــون جوهـــر الأشياء ونسيج الحقيقة. فمن الواضح أن الموسيقى والبناء فنان يستطيعان أن يستغنيا عن تقليد الأشياء في الطبيعة وأن للمادة والشكل الخـــارجي فيهما علاقات أشد قوة من تلك التي توجد بين الفنون الأخرى، باعتبار

كليهما يتجه نحو الحساسية بأشد حالاتها. فكلاهما يقبل التكرار وسيلة للتعبير، وكلاهما يعتمد التأثير الحسي للحجم وقوته، التأثير الذي يعمل على جذب الحواس والعقل. وأخيرا فإنهما يختصان بطبيعة الإيحاء برفاهية تنتج عن تجميع العناصر فيما بينها وتنميتها نموا منتظما يجعلها أقرب ما يمكن من الهندسة والتحليل.

انطلاقا من هذه التصورات العامة والاستدلالات الفرضية، آليت على نفسي أن يحوي هذا البحث معلومات متكاملة عن التجربة المعمارية التي خاضها الإنسان عبر العصور وفي مختلف الحضارات حتى أتمكّن من إبراز مكانة العمارة المغربية الإسلامية منها. فدعاني هذا الالتزام إلى تكثيف التحقيقات مع الاختصار في الوصف وعدم الخوض في تفاصيل لا تستلزمها خطة البحث والغرض منه. وقد يتفاوت حجم المعلومات الموضوعة عن عهد دون آخر وطراز دون غيره، مما يفرضه غنى هذا العهد وأهمية ذلك الطراز. وهذا ما جعل مباحث الرسالة تتفاوت في عدد صفحاتها؛ فهي إنما صيغت للتعبير عن العهود التاريخية والمدارس الفنية وإبراز خصائصها المتميزة، دون شيء آخر.

لكني التزمت، إلى جانب ذلك، بألاّ أخلّ بالهدف الذي أسعى إليه، بأن وقفت على أمر العمارة المغربية الإسلامية فيما حفظ من آثارها طوال تاريخها بإمعان كبير، وبالخصوص من خلال عملي الميداني، بغية تتبّع نشأتها وتطوّرها واستقصاء مظاهرها واستكناه ما صاحبها من أفكار وأغراض في مدى طويل: فلا غنى لفهم مسارها وحسن تقديرها عن

التعرف على العوامل المختلفة التي كان لها فيها تأثير واضح. وإني أشير بهذا الصدد إلى أنني صببت جمّ اهتمامي على عمارة الجزائر – والعمارة التلمسانية منها على وجه التأكيد – إيقانا مني بأن هذا القطر، بفضل موقعه الجغرافي، كان على مر العصور نقطة التلاقي بالنسبة للثقافات المختلفة وأرضا مفتوحة للتأثيرات الأجنبية، مما أكسب أهله مرونة ساعدتهم على هضم كل ما قدمته لهم هذه الثقافات من أسباب حضارية. فلن ينكر أحد الدور الهام الذي لعبه المغرب الأوسط – وهو البلد الذي حكمه من قبل الفينيقيون والرومان والبيزنطيون والوندال – في ازدهار الحضارة الإسلامية ومساهمتَه الكبرى في العمل من أجل تقدم الإنسانية ورقيّها. لقد تجاوز الفتح الإسلامي كل تقدير وبلغت نتائجه أقصاها في دوام تأثيرها ممّا لم تعرفه الحضارات الأخرى السابقة عليه. ولنا في مناطق تلمسان والمتيجة والبيبان والحضنة والبابور بحر زاخر بالدرر النادرة الثمينة التي تزوّدنا بالتعبير الماثل لما عرفه المغرب العربي من تنوّع النّزعات ووفرة الاتجّاهات، خصوصا خلال القرون الستة الأولى للهجرة (أي بين القرنين السابع والثالث عشر للميلاد). فقد كان تطوّر الحياة الفنية الإسلامية في هذه المنطقة شديد الارتباط بالتطور السياسي بحيث يتكشّف لدارس المسار الفني فيها إمكانية التمييز بين تيّارين بيّنين: أحدهما شرقي، امتزجت فيه مؤثّراتٌ أتته من مصر والشام وبلاد الرافدين وبلاد فارس الساسانية بمعالم الحضارات القديمة التي سبقت الفتح

الإسلامي. أما التيار الثاني، وهو غربي، فكان وثيق الصلة بإسبانيا حيث أقام العرب حضارة راقية كان لها في المجد سابغة وباع.

فالموضوع كبير عريض، متشعّب متعـــدّد الجوانـــب، متفـــرّع الأغصان، يحتاج إلى دراسات تفصيلية مستفيضة لا يتسع لها المجـــال في هذه الرسالة.

والحالة هذه، فإني ألزمت نفسي بحدود المنهجية وأن تأتي الأخبار أقرب ما تكون إلى الحقيقة والتعبير عن الموضوعية. الأمر الذي كلفـــني سنوات من الدراسة وجمع المعلومات والفحـــص والتمحيـــص في الآراء والنظريات ومحاولة التمييز فيها بين الجاد والكيفي من أصحاب الفكـــرة المسبقة الثابتة، سواء فيما ورد في كتب التراث أو في المصادر والمراجـــع الحديثة. ولقد ساعدني على ذلك كله، بتوفيق من الله، ظروف عمل في البحث والتدريس وإجراء التحريات الميدانية والإسهام في العديـــد مـــن الندوات الخاصة بالعمارة وتراثها والالتقاء بكثير مـــن العلمـــاء وذوي الاختصاص للبحث والمناقشة في قضايا العمارة والعمارة الإسلامية بصفة أدق. ليس هذا فحسب، بل كان لزياراتي الميدانية لعدد كبير من المواقع والعمائر الممثلة لمختلف الحضارات، في العالم العربي والبلدان الأوروبية، أثرها في تدعيم ثقافتي العمارية، وتنمية جانب المقارنة بين العمارة المغربية الإسلامية والعمارة في الحضارات الأخرى.

وكأية محاولة تتناول موضوعا يكاد يكون بكرا، واجهتني صعوبة المصطلح العلمي وهي القضية التي تقلق كل من يعمـــل في البحـــث في

المواضيع العلمية والعالمية. فالمعروف أنه لم تتوافر حتى الآن معاجم تفي بالغرض كما لم يجر توحيد مصطلحات الفنون الملحقة بها. وإن ما نشرته بعض المجامع اللغوية أو ما نشره بعض الأفراد، يعالج في غالب الأحيان قضايا فرعية تفتقر إلى الدقة والوضوح. على أية حال، فقد نهجت تجنب استعمال المصطلحات الأجنبية - أو استعمالها كمصطلح مقابل - قدر الإمكان وجنحت إلى الترجمة مستعينا بجهود أهل العلم والبحث، اعتقادا مني بكفاية اللغة العربية وقدرتها على التعبير. ولا أزعم في هذا أنها الترجمة الوحيدة المقبولة بل هو اجتهاد وليد تجربة شخصية متواضعة مع كل ماقد يحمله من أخطاء، أرجو تجاوزها.

هذا وإن وجب عليّ الحديث عن المناهج التي توخّيتها في هذا العمل، فسوف أؤكّد أن البحث في أطروحة علمية مماثلة، يفرض على صاحبها التعدد المنهجي للوصول بأطروحته إلى المستوى العلمي المقبول. فلم يكن ممكنا (والحالة هذه) أن يظل البحث محصورا ضمن منهج علمي واحد لكونه متسعا، متوزعا عبر عدة محاور واتجاهات، بل اقتضى السعي أن تتعدد المناهج العلمية وفق كل اتجاه كي أتمكن - ويتمكن البحث معي - من الوصول إلى النتائج المرجوة. وكان عليّ أن أجيد الاختبار والاختيار وأن أكثر التجوال والتنقل بين هذا المنهج أو ذاك، في محاولة استقصائية توفيقية.

لقد أردت أن يكون هذا البحث جديا ومفيدا، كما أردت أن يكون جامعا ومرضيا بما فيه الكفاية. ولذلك اعتمدت في إعداده على

أكبر عدد أمكنني الحصول عليه من المـــوارد والمصـــادر. والحقيقـــة أن الدراسات في الفنون المعمارية تبقى قليلة جدا ويبقى البحـــث في هـــذا المجال مفتوحا لأن كل من اشتغل به لم يأت فيه بالحل الأوفى.

فمن بين المؤلفات التي رجعت إليها لما وجدت فيها مـــن مـــواد بدت لي ذات علاقة بالموضوع، أنواع يمكن أن أذكر أنماذج منها للدلالة لا الحصر:

1 - مصادر عربية:

- **القرآن الكريم**، طبع بالرسم العثماني على رواية ورش، *المؤسسة الوطنيـــة للكتاب / دار المصحف*، 1964.

- البخاري الجعفي (أبو عبد الله محمد بن إسماعيل)، **صحيـــح البخـــاري**، *موفم للنشر/ دار الهدي*، الجزائر، 1992.

- ابن الأبار (أبو عبد الله)، **الحلة السيراء**، تحقيق حسين مؤنس، القـــاهرة، 1963.

- ابن أبي الزرع (أبو عبد الله محمد)، **الأنيس المطرب بروض القرطاس في أخبار ملوك المغرب وتاريخ مدينة فاس**، *ط. أوربا*، 1843.

- ابن بسام (أبو الحسن علي)، **الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة**، القـــاهرة، 1954.

- ابن صاحب الصلاة (عبد الملك)، **تاريخ المن بالإمامة: السفر الثاني**، نشر وتعليق *عبد الهادي التازي*، بيروت، 1964.

- ابن جني (أبو الفتح عثمان)، **المنصف**، تحقيق إبراهيم مصطفى وعبد الله أمين، *إدارة إحياء التراث القديم*، 1373 هـ / 1954 م.

- ابن الخطيب (محمد لسان الديب)، **الإحاطة في أخبار غرناطة**، القاهرة، 1319 هـ.

- ابن خلدون (عبد الرحمان): **العبر وديوان المبتدإ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن والاهم من ذوي السلطان الأكبر**. الجزء الأول: المقدمة - *طبعة المكتبة التجارية الكبرى بمصر - والطبعة الثانية بمكتبةالمدرسة ودار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر*، بيروت، 1961.

- ابن خلدون (أبو زكريا يحيى)، **بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الوادّ**، *تحقيق ألفرد بل*، الجزائر، 1903.

- ابن مرزوق التلمساني (محمد)، **المسند الصحيح الحسن في مآثر محاسن مولانا أبي الحسن**، *تحقيق ماريا خيسوس بيغيرا*، الجزائر، 1401هـ

- الإدريسي (محمد بن محمد)، **نزهة المشتاق في اختراق الآفاق**، *ط. أوربا*، 1894.

- الألفي (أبو صالح)، **الفن الإسلامي: أصوله، فلسفته، مدارسه**، ط. 2، دار المعارف، القاهرة، (د ت).

- الإمام مالك، **الموطأ** (رواية يحيى بن يحيى الليثي)، إعداد أحمد راتب عرموش، *دار النفائس*، ط. 10،

- دهمان (أحمد علي)، **الصورة البلاغية عبد القاهر الجرجاني منهجا وتطبيقا**، *دار طلاس*، دمشق، 1986.

- زيدان (جرجي)، **تاريخ الآداب العربية**، *دار الهلال*، 1975.

- فروخ (عمر)، **الحضارة الإنسانية وقسط العرب فيها**، *دار لبنان*، بيروت، 1403 هـ/ 1983 م.

- الغزالي (أبو حامد)، **إحياء علوم الدين**، *مكتبة عبد الوكيل الدروبي*، دمشق، (د ت).

- المراكشي (عبد الواحد)، **المعجب في تلخيص أخبار المغرب**، *نشر محمد سعيد العريان ومحمد العربي*، القاهرة، 1949.

- المسعودي (علي بن الحسن)، **مروج الذهب ومعادن الجوهر في التاريخ**، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط. 3، *المكتبة التجارية الكبرى*، 1948.

- اليعقوبي (أحمد بن ولضح)، **كتاب البلدان**، *نسخة مصورة عن طبعة ليدن*، 1892.

2 – مصادر أجنبية:

- Aristote, **Poétique**, *Les Belles-Lettres*, 1977.

- Bakri, **Description de l' Afrique septentrionale**, *éd. de Slane*, Alger, 1911.

- Bargès (J.J.L.), **Tlemcen, ancienne capitale du royaume de ce nom**, Duprat, Paris, 1859.

- Basset (H.), **Le développement historique de l' art maghrébin**, *Documentation Arabe* (sans date).

- **Bible** (La), version Louis Segond 1910, traduction d'aprés les textes originaux Hébreux et Grecs, *Association Viens et Vois*, Grézieu La Varenne, 1992.

- Cahiers de Boscodon n° 4, **L'art des bâtisseurs romans**, *Association des Amis de l'Abbaye, 5ème éd., Crots*, 1990.

- Choisy, **Histoire de l' architecture**, *Vincent Fréal et Cie*, Paris. 1965.
- Ghyka (Matila C.). **Le nombre d'or**, *Gallimard*, 1931.
- Hegel (G. W. F.), **Esthétique**, *Aubier*, 1965.
- Lacoste (J. L.), **La philosophie de l'art**, P.U.F. 1981.
- Le Corbusier, **Le Modulor**, *éd. de l' architecture d'aujourd'hui*, 1950.
- Lévi-Provençal (E.), **Documents arabes pour servir à l' histoire sociale et économique de l' Occident Musulman au moyen âge**, *Imprimerie de l' Institut Français d' Archéologie Orientale*, Le Caire, 1955.
- Marçais (G.), **L'architecture musulmane d'Occident: Tunisie, Algérie, Maroc, Espagne et Sicile**, *Arts et Métiers Graphiques*, Paris, 1954.
- Marçais (G.), **Algérie médiévale**, *Arts et Métiers Graphiques*, Paris, 1957.
- Moreux (J. Ch.), **Histoire de l'architecture**, *PUF*, 1948.
- Otto-Dorn (Kat.), **L'Art de l'Islam**, *Albin Michel*, Paris, 1964.
- Platon, Oeuvres, *Gallimard*, 1950.
- Valéry (Paul), **Introduction à la mèthode de Léonard de Vinci**, *Gallimard*, 1957.
- Vitruve, **L'architecture**, Tr. de Maufras (Ch. C.), *Panckouke éd.*, 1847.

3 – معاجم :

- ابن الأثير، **الكامل في التاريخ**، القاهرة، 1347 هـ.
- ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين)، **لسان العرب**، *دار بيروت*، 1968.
- التهاوني (محمد علي بن علي)، **كشاف اصطلاحات الفنون**، *دار قهرمان للنشر والتوزيع*، استنبول، 1984.
- جواد (علي)، **المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام**، *دار العلم للملايين*، بيروت/ مكتبة النهضة، بغداد، ط. 2، 1971.
- الجوهري (أبو نصر بن حماد)، **الصحاح في اللغة والعلوم**، *دار الحضارة العربية*، بيروت، 1974.
- الحفني (عبد المنعم)، **معجم مصطلحات الصوفية**، *دار المسيرة*، بيروت، الطبعة الأولى، 1400 هـ/1980 م.

- عبد الجواد (توفيق أحمد)، **معجم العمارة وإنشاء المباني**، *مؤسسة الأهرام*، القاهرة/ *دار النشر*، لايبزيج، (د ت).
- كويسي (لخضر)، **معجم الهندسة المعمارية**، *ديوان المطبوعات الجامعية*، الجزائر، 1993.
- محمد ثابت الفندي وأحمد الشنتناوي وإبراهيم زكي خورشيد وعبدالحميد يونس، **دائرة المعارف الإسلاميّة**، ترجمة، ط 1، لندن، 1913.
- الفاخوري (حنا)، **تاريخ الأدب العربي**، *الطبعة البولسية*، بيروت، 1960.

وهناك مراجع كثيرة غيرها سيرد ذكرها في نهاية هذه الرسالة، تناولتها بالفحص والتدقيق وبذلت أقصى جهدي في درسها والاستفادة منها. لقد حاولت في دراستي لموضوع بحثي أن أعطي عنه، جهد الطاقة، صورة مكتملة بما ظهر لي من إيضاح لغموضه ورفع لإشكاله، ثم صورة أمينة للبحوث التي لامسته من أطراف ووجهات نظر مختلفة، ثم صورة أمينة للحلول التي ظهرت لي أقرب إلى الصحة والموضوعية بالنسبة إليه، فأجريت تنظيمها على النحو التالي:

تطلّب البحث مدخلا شاملا وتمهيدا واسعا استعرضت خلاله بعض الأفكار الجمالية الأساسية والبارزة في تاريخ الفن لأن لها صلة بمسألة التوافق المعماري وموازينه؛ كما عرضت لأظهر التيارات التي اهتمت بدراسة انفعالات الإنسان ومشاعره ونشاطاته وعلاقاته الجمالية.

وسمت هذا المدخل بـ**المطلب التمهيدي** وجعلته في مبحثين:

أولهما: **فلسفة الجمال**

والثاني: **بحث في حقيقة العمارة**

وذلك إثر هذه المقدمة التي أخط سطورها تقديما للبحث وشرحا لأهدافه وخطته. ورأيت أن أقسم الدراسة إلى **بابين** رئيسين، جعلت الأول بعنوان:

"**منابع الرؤية الفنية في العمارة الإسلامية**"،

وعرّفت الثاني بعنوان:

"**موازين التوافق الكبرى في العمارة**".

وقد قمت بتجزئة كل باب إلى فصلين، وكل فصل إلى مباحث وزّعتها وفق ما اقتضاه البحث: فاشتمل كل فصل من فصول الباب الأول على ثلاثة مباحث، بينما حوت فصول الباب الثاني أربعة مباحث لكل واحد منها؛ وأعقبت ذلك كله بخاتمة تليها الفهارس الفنية المعهودة.

أما فصول الباب الأول ومباحثه فهي:

الفصل الأول: **المسار التطوري للفنون الإسلامية.**

وله ثلاثة مباحث هي:

الأول: **فن التصوير**

الثاني: **فن التشبيه**

الثالث: **فن التوشيح**

الفصل الثاني: **العطاء الإسلامي في الجماليات**

ويشمل كقرينه ثلاثة مباحث هي:

الأول: **حدود التفكير الجمالي في الإسلام**

الثاني: **مقومات الجمالية الإسلامية**

الثالث: **التذوق الجمالي في الإسلام**

أما فصول الباب الثاني ومباحثه فتتمحور حول الآتي:

الفصل الأول: **العمارة تعبير حضاري**

وله أربعة مباحث وسمتها بالعناوين التالية:

الأول: **عمارة العصور الأولى**

الثاني: **عمارة العصر القديم**

الثالث: **عمارة العصر الوسيط**

الرابع: **عمارة عصر النهضة وما بعده.**

الفصل الثاني: **مساطر التوافق في العمارة**

ويتضمن أيضا أربعة مباحث:

الأول: **مفاهيم الجمالية المعمارية**

الثاني: **مقاييس الضوابط الظاهرة للعمارة**

الثالث: **مقاييس الضوابط الباطنة للعمارة**

الرابع: **ضابط الدليل الحدسي.**

إن الموضوع صعب المرس لما يتبعه من المشاكل العديدة المتشعبة. ولذلك، فإنني أعتذر، سلفا، عما يمكن أن أكون قد وقعت فيه من هفوات ما أردت الوقوع فيها. فالله أسأل أن أكون قد وفقت في هذه المحاولة إلى تقديم إيضاح شاف لمسألة تستحق منا كل العناية، وأن يجد الدارسون والباحثون في هذه اللبنة البسيطة التي أستشرف بوضعها لخدمة صرح الحضارة المغربية الإسلامية ما قد يطفئ ظمأهم إلى المعرفة وما قد يستهويهم إلى العناية بدراسة هذا التراث من شتى جوانبه.

ولا بد هنا، وأنا أختم هذه المقدّمة، من كلمات تجزى إلى كل من أمدّني بيد العون، من قريب أو بعيد، في إنجاز هذا العمل المتواضع.

وابتداء أوجّه شكري الجزيل إلى الأستاذ المشرف، د. عبد الحميد حاجيات، الذي كان المرشد الأمين، فلم يقصر معي في تقديم التوجيهات والنصائح اللازمة. كما أهدي الشكر إلى كل من علّمني حرفا ولقّنني درسا فكان له الفضل في تمكيني من الخوض في غمرات البحث العلمي.

وأسجّل وافر الشكر والامتنان، كذلك، لأولائك الذين فتحوا لي الطريق إلى المكتبات الخاصة والعامة، حيث استقيت من معينها الكثير من المصادر والمراجع التي كانت بالنسبة لي نعم السند وخير الزاد. كما أقدم خالص شكري إلى السادة المشرفين على كل المواقع الأثرية التي كان لي حظ زيارتها، سواء في ربوع الجزائر أو في غيرها من بلدان حوض البحر الأبيض المتوسط، على ما أكرموني به من جميل عون فيما استفسرت عنه منهم.

وأخيرا لن يفوتني أن أتقدم بالشكر إلى كل من بذل جهدا لمساعدتي وسهّل لي السبيل إلى تحقيق هذا المشروع. فليس ثمة جهد يأخذ مكانه في الوجود دون عون الآخرين.

والله سبحانه هو الموفّق أولا وأخيرا، نسأله تعالى العفو والهداية والعون والرعاية.

تلمسان، في 3 صفر 1421 هـ

7 ماي 2000 م.

سيدي محمد الغوثي بسنوسي

المطلب التمهيدي:

مبدأ العمادة ومفهوم الجمال.

المطلب التّمهيدي:

- المبحث الأوّل: فلسفة الجمال.
- المبحث الثّاني: بحث في حقيقة العمارة.

مبدأ العمارة ومفهوم الجمال.

عند ما يُنتج الشعب عمارة، فإنّه يُسبغ عليها خطوطاً وأشكالاً يستخلصها من مُقوِّماته البيئيّة والحضاريّة ويُحَمّلها ــ في إجمالها وتفاصيلها ــ كثيراً من القيم التي تُعبِّر بصدق عن الوظيفة والفكر السَّائِدَيْن في عَصرٍ مَا من تاريخ هذا الشّعب.

وإنّ شعب الجزائر ــ على غرار شعوب المغرب العربي والعالم ــ قد أنتج، على مرّ العصور، عمارةً غزيرةً تُفيد المُتطلِّع إليها معرفةَ تاريخ هذه البلاد واقتفاءَ أثر التطورات الحضاريّة التي خضعت لها في النواحي المختلفة: السياسيّة منها والاقتصاديّة والاجتماعيّة والدينيّة وغيرها؛ فإن العمل المعماري فيها ــ ونخصّ بالذكر تلك المنشآت التي أنجزت قبل الخُسوف الثّقافي الذي أصاب الجزائر مع مطلع القرن 13 هـ ــ 19 م ــ تميّز بالأصالة والتّنوّع والمهارة في التوفيق بين مقتضيات الطبيعة وأخيلة الشعب الخصبة. فـ**التّقاطيعُ** التي انتاقها من بين صِيَغ كثيرة وإمكانات جمّة غفيرة، و**المفرداتُ العماريّة** التي بنى بها مِهاده ووَظّفها في تشكيلات سياقيّة متعدّدة، تلاءمت مع سجيَّته وثقافته وحضارته ملاءمةً تامّةً. ولا شكّ في أن دراستها ومحاولة فهمها ستفضيان بالباحث إلى الاستدلال بها على **الرّوحيّة** التي سادت عصر المعمار الذي أنتجها والتي تأثّرت ــ في الوقت ذاته ــ بالأوضاع الاجتماعيّة (والاقتصاديّة والعلميّة والتّقنيّة والإثنولوجيّة، إلخ.) بحيث مَخَّضت مَفاهِيمَ نَظرِيّةً تُرجِمت إلى مفاهيم ملموسة، وبالتّالي إلى تعَابِير بُنِيَت من خلال المنظور الذي اعتمدته الدّراسة الفنّية في أعمالها.

إنّ العمارة ليست عبارة عن مباني من نماذج وأمثال مختـــارة بفعـــل النّزوة والهَوى، بل هي عمارةُ المجتمع بكل مستوياته وفئاتـــه. وإنّ دراســة التفاعلات الحضارية، من خلال النظر إلى المنتوج المعماري، تفــرض علـــى الباحث الاستناد إلى الرّصيد المرجعيّ الذي عمل مباشرةً – أو عن غير قصد – على توجيه يد المعمار. فالعمارة متأصّلة في حياة الإنسان وكلُّ شئ فيها عنوانٌ للظّروف التي شهدت نشأتها.

لكنّ النّاتج المعماريّ لا يقوم فقط على اعتبار الظّروف البيئيّـــة الـــتي يعتقد بعض النّقّاد أنّها أساس في بناء الأفكار والآراء النظرية التي تُولّد أنماطاً وأشكالاً بعينها، بل يتعدّاها إلى اعتبار العمارة مقصدا في كُنهها وجوهرها. فهي كيان مكتمل قائم بذاته[1]، له حياتُه الخاصّة وَهُو ينمُو ويتطوّر ويتغيّر في موادّه ومناهجه وأهدافه، شأنه في ذلك شأن العلوم والفنون الأخرى.

وقد يكون الهدف الأساسي الذي يطلبه المعمار من خلال عمله هـــو محاولة التّوفيق ما بين التّعبير الفنّي والوسائل التّقنيّة والعلميّة المتوفّرة لديه، أي إنّه يسعى دائماً في محاولة تحقيق المطابقة بين طرق التفكير السائدة في عالمـــه وبين كفاية الحسّ الجمالي التي يتمتّع بها ـــ والتي يجد سِرَّها في اســـتعداداته الفطريّة بقدر ما يجده في المخزون الحضاري الذي تكوّن لديه مـــن تجربـــة طويلة[2].

فإذا كانت الحضارة هي الإنسان، فالعمارة تُمثّل التّفاعل الحقيقيّ بين هذا الإنسان وبَين المحيط الذي يكتنفه بِمَا يحمله من معطيـــات وتكوينـــات

---

[1] - Excl. Weber: **La naissance d'une nouvelle tradition**, *La Connaissance*, Bruxelles - p. 37.

[2] - Michel Blain et Michel Bel-Lassen, **L'Art, anthologie analytique**, *Ellipses* - pp. 40-41.
- Henri Focillon, **Vie des Formes**, *Puf*, 1970 - pp. 105-114.

خاصّة؛ وإذا كانت الحضارة سجلاً للحياة، فالعمارة هي التّشكيل الأكـــثرُ تعبيراً والأصدق بياناً ضمن هذا السّجل.

المبحث الأول:

فلسفة الجمال.

- أوّلا: الفكر الجمالي في تاريخ الفنون.
- ثانيا: النّظريّات المُفسّرة لجمال الخلق الفنّي.
- ثالثا: إشكاليّة الخلق الفنّي.

لم يَعُدْ للعمارة والتّصوير ـــ على مَا يبدُو ـــ تلك الأَسبَقِيّةُ التي كانت لَهُمَا في تدبير الفضاء وتدبيجه. فقد فتَحت إيحاءات الخيال، مع نهاية هـــذا القرن(وكما هو الأمر في الأفلام السِّينمائيّة أو التِّلفزيونيّة مثلاً)، المجالَ واسعاً لتأويلات جماعيّة تُعبِّر عن "حَقِيقَةٍ" مَرَدُّها العاطفـــةُ وانفعـــالاتُ الشعـــور. واستتبع ذلك أن الناس تناسَوا مَا كان للصورة المعماريّة من سُلطةِ تَوجيهٍ في محاولات اكتشاف " الحقيقة المُثْلَى" والاجتـــهاد في تنظيمـــها بمَـــا يتّفـــق وطُموحَاتِ المجتمع؛ فأهمَل الفلاسفة الحديث عن العمـــارة وعلّقـــوا كـــلّ اهتمامهم بالتصوير الذي بات ـــ في أعيُنِهم ـــ المثال الأعلى لرمزيّة الفـــنّ وجماليّاته.

أمّا اليوم، وقَد أصبحنا نعيش لَبكاً حقيقياً في المفاهيم، يجعـــل مـــن الصّعب الفصلَ مِيتَافِيزِيقياً بين العلوم الإنسانيّة والعلوم الطّبيعيّة ـــ بحُكم أنّ كلتيهما تستدلّ بطرائق قائمة على وحدة المنطق والتّجربة بقدر ما تقوم على

وحدة التّنظير والتّطبيق[1] ــ فإنه يَحِقُّ لنا أن نتساءل عن حقيقة الإبـــداع في العمارة وعن مدَى قدرة هذه الأخيرة على بعث الإيحاءات الجماليّة، أساس كلّ خلق فنّي؟

إنّ المعماريّين المعاصرين ــ وهُمْ يُعَاوِدُونَ اكتشاف قواعـــد المبـدإ التّصوُّري في العمارة، ويعملون على إعادة تأهيلها بِمَا تفرضه مُقتَضَيـــاتُ العصر ــ يستندون إلى النظرة التاريخيّة لهذه المِهنَة، لأنّها بَقِيَتَ ملازمـــةً في مسيرتها الطويلة للطُّرُوحات النّظريّة والنّقديّة التّخمينيّة المعروفـــة في هـــذا الميدان. غير أنّ هذه الطروحات ــ وإن اختلفت ــ فإنها تميّزت في مُعظمها بأنها تقرن بين العمارة ومفهوم الجمال (أو قُلْ **عِلم الجمال**) بدءً من القرن الثامن عشر للميلاد. وقد يُساعد هذا على تفهُّم أسباب التّراجع الكلاسِيكي وشُيُوع **النّزعة الانتقائيّة الرَّادِيكَالِيّة الحديثة**. والحقيقةُ أنّ ما نَلحَظُه مـــن تبايُن في الأساليب والطُّرُز ــ من حيث المكانُ والزّمانُ والـــرُّؤَى ــ يُقيِّـــد كثيراً ما يُمكن قولُه اليوم في هذا الموضوع.

لِذَا وقبل أن نحاول البحث في أسباب تذوُّقنا للفـــنّ المعمـــاري وفي المقاييس الجماليّة التي يتعلّق بها، فأنَا أقترح استعراض بعض الأفكار الجماليّة البارزة في تاريخ الفنّ وما كان من أهمّ التّيّارات الـــتي اهتمّـــت بدراســـة انفعالات الإنسان وترجمة مشاعره ونشاطاته وعلاقاته بالجمال ــ في ذاتـــه وإنتاجه ــ كما هو الأمر في المعطيات المحيطة به.

---

[1] - Charles Morris, **Scientific Empirism**. *Encyclopedia an Unified Science*, Chicago,1937.

أولاً: الفكر الجمالي في تاريخ الفنون

إنّ تاريخ الفلسفة يُوقِفُنا على مختلف وجهات النّظر الّتي قِيلَت في موضوعات البحث الفلسفي. وبالرجوع إلى التراث ـــ ماضيه وحاضره ـــ يُدرِك الباحث في علم الجمال أنّ الفكر الإنساني قد اتّسَم، منذ القديم، بمَيلٍ صريحٍ لِفَهم جماليات الأشياء ولبيان الجمال وخصائصه في الطبيعة والفن، ومحاولة ردّه إلى أُصُوله مع تحديد مظاهره وقيمه. ولأهمّية هذا الموضوع وعُمقه – بل ولِغموضه – تناوَله الباحثُون بالدّرس والتّمحيص، وسَال حولَه مِدادُ المفكّرين والفلاسفة والفنّانين. فمِنهُم مَن علّقه على حبال الأساطير والخُرافات والغَيْبِيَّات، ومنهم مَن حلّق به في سماء الوَحْيِ واللاّهُوت[1]، ومِنهُم مَن ردّه إلى ضِياء العقل ونُورِه أو تلمَّسه في ثنايا الواقع الاجتماعي والتاريخي، أو تغلغل به في أغوار النّفس وخفاياها.

وإذا كان صحيحاً أنّ عِلمَ الجمال لم يجد شكلَه حتّى القرن الثامن عشر للميلاد ـــ وبالضبط مع **ألكسَندَر بومغارتن** *(Alexander Baumgarten)*[2] حين ظهرت كلمة **أسطاطيقة** *(Aesthetics)* للمرّة الأولى في كتابه " تأمّلات في الشعر " (عام 1735 م) ـــ فمِنَ الصّحيح أيضاً أنّ ذلك الشكل لم يُنجَز دُفعَةً واحدةً، بل تَمَّ بعد تطوّر تاريخي طويل. فعِلمُ الجمال قديم

---

[1] -**جويو** (جان ماري)،**مسائل فلسفة الفن المعاصر**، ترجمة **الدروبي** (سامي)، *دار اليقظة العربية*، بيروت، - 1965 ص .128 حسب هذه النظرية – التي تعود بنا شذراتها الأولى إلى **هوميروس** و**هيراقليطس** – يستلهم الفنان عمله الفني، لا مِنْ عقل واعٍ أو شعور ظاهر أو مجتمع معين أو تاريخ فن سابق أو حتى شعور دفين، وإنما من قوة إلهية عُليَا أو وحي سماوي خارق أو من هواجس سحرية غيبية أو شياطين خفية.

[2] -كان **بومغارتن** (1718 / 1762 م) عقلانيا منتميا إلى التيار الفلسفي الذي أسسه **ديكارت**((Descartes، ومِن بعده **ليبنيتز** Leibnitz)) و**وولف** Wolf)) وغيرُهما.وقد جاءت محاولة **بومغارتن** خطوة في سياق عقلاني يتوافق مع **المنهج الديكارتي**.

وحَدِيث في آنٍ واحدٍ: هو قديم كأفكار جماليّة وهو حديث كعِلم خاصّ، له مضمونُه وأدَوَاتُه.

أ- تطوّر علم الجمال

قِيلَ في علم الجمال: إنّه **عِلمُ الجميل** أو **فلسفةُ الفنون الجميلة**، غايتُه وضعُ معايير للتّمييز بين الجمال والقبح، ورَسمُ قواعد يتحقّق الجمال بمقتضاها في الآثار الفنيّة. وما من شك في أنّ موضوع الجمال قد أثار افتتان الناس من قديم الزّمان وأنّ الإنسان قد أبدع الآثار الجميلة ثم عرض للبحث فيها بالعقل ومناهجه المختلفة؛ فكانت "**فلسفة الجمال**".

ولعلّ المَسَّاتِ الأُولَى للتصوّرات الجماليّة تعُود بنا إلى الإنجازات الفنيّة التي حقّقتها الحضارات القديمة في بلاد وادي النّيل وبلاد الرَّافِدَيْن وبلاد الصِّين حيث توفّر إنتاجٌ فنّي كبيرٌ ومرموقٌ، وحيث تأسّست بوادرُ فِكْرٍ فلسفيّ واسع سَمَح بقيام حِسٍّ نقديٍّ عمَلي ومُستَوىً عِلميٍّ نظريٍّ، كان لهما الدور الفعّال في إبراز الأفكار الجماليّة كمضمون. ولقد أدّى عمق هذا الفكر الفلسفيّ إلى تَمَيُّزٍ تدريجي ومتصاعد لفكرة الفنّ كمُعطىً كُلّي، مثلَما هو الأمر في ملحمة "قلقاميش" السُّومَريّة (وهي من الألف الثاني قبل الميلاد) أو في المجمّعات المعماريّة الهائلة التي بقيت من عهد فراعنة مصر، متمثّلةً في معابد وادي النيل والأهرامات وغيرها[1] وما من مؤرّخ يستطيع

---

[1] - **نوكس** (إ.)، **النظريات الجمالية**، ترجمة: م. **شفيق شيا**، منشورات *بحسون الثقافية*، بيروت، 1405 هـ/ 1985 م ص ص 13-16. ـــ يحتوي **هرم خوفو** على أكثر من مليوني حجر، تزن واحدها أكثر من 2.3 ط.ويبلغ ارتفاعه 147 مترا، بينما تربّع قاعدته على مساحة 10 هكتارات تقريباً.

اليومَ أن يُنكِر فضل هذا التطوّر المشرقي ــ المتراكم خلال أكثرَ من ثلاثة آلاف سنة ــ على الازدهار الفكري الثقافي الذي عرفه الإغريق.

يقول **جورج سارتون** (*George Sarton*) أشهرُ مؤرّخي العِلم في أمريكا، في هذا الموضوع: *"إنّ العلم اليوناني يقوم كُلّيّة على أسس من تراث الشرق. وبالغة ما بلغت العبقريّة اليونانيّة من عمق، فإنّ المؤكّد أنّه ما كان يُمكن أن تُحقّق كشوفاتها العلميّة المعجزة بغير هذه الأصول الشرقيّة. ومن ثمّ فليس من حقّ الغربيّين أن يستبعدوا الأب والأمّ اللّذَيْن نشأت عنهما العبقريّة اليونانيّة. أمّا الأبُ فهو التراث المصريّ القديم، وأمّا الأمّ فهي ذخيرة بلاد ما بين النّهرَيْن"*[1].

وإذا كُنّا لا نستطيع أن نقول الكثير ــ وبصورة مضبوطة ــ عن الأصول الصينيّة والهنديّة التي صدر عنها علم الغرب فإنّنا، على العكس، نستطيع بيَقين وتحديد دقيق أن ننحدر بأصوله إلى تراث ما بين النّهرَيْن ومصر. فتراث الشرق مكّن الإغريق في آسيا الصغرى أوّلاً، ثمّ في اليونان وجَنوب إيطاليا بعد ذلك، من أن يقدّموا للتّاريخ (بدءً من النصف الثاني للألف الأخير قبل الميلاد) تحوُّلات جذريّةً في العلم والفلسفة والفنّ، كان لها الأثر البعيد على ديناميّة الحياة العلميّة والفنّيّة والسّيَاسِيّة والاقتصاديّة.

وربّما اتّفقت بوادر الفكر الجمالي عند الإغريق مع ظهور ملحمة "الإلِيَاذَة والأُودِيسَة" (*L'Iliade et L'Odyssée*)، المنسوبة لـ**هُومِيرُوس** (*Homère*) (من حوالي القرن السّابع قبل الميلاد)[2]، حيث برزت مصطلحات:

---

[1] - George Sarton. **The History of Science and the New Humanism**. 1956. pp. 66-67.

[2] – ملحمة يونانية بـ 24 نشيدا تروي أخبار حرب *طروادة* بين الإغريق والطرواديين، و24 نشيدا آخر فيها أخبار عن مسيرة (Ulysse) ملك الإغريق، من طروادة إلى إيطاكية، بلده.

الجميل والرّائع والموسيقى والرّقص[1]، وارتسمت الخطـــوط التّمهيديّـــة الأولى للمناهج الجماليّة على أيدي مشاهير الفلاســـفة الإغريـــق، أمثـــال: **فيثاغوراس**(*Pythagore*)[2] (570/480 ق م.)، و**سـقراط**(*Socrate*)،399/470 ق م، و**أفلاطون** (*Platon*)، 347/427 ق م، و**أرسطو**(*Aristote*) (322/384 ق م .

إن **فيثاغوراس** ــ الذي يُعزَى إليه وضع أسُس " علـــم الحســـاب المبني على الأعداد الصحيحة " وتَقويمُ "جدول الضرب" المعـــروف باسمـــه، والذي استمدَّ أُصُولَ مذهبه الفلسفي من التعاليم المصريّة القديمة والبابليّة التي جاء بها الأوّلُون، من أمثال **طاليس**[3] (*Thalès*) ــ رأى أنّ الأعداد، مصدرَ كُلِّ شيء في هذا الكون، ليست أرقاماً بل نقاطاً وأنها أساسُ العلاقة الجماليّة بين الإنسان وما يحيط به[4].

ف**النِّسَب** القائمة بين الأعداد ــ أي بين أجزاء الموجودات ــ هـــي التي تحدِّد طابعها الجمالي: " *الأشياء والموجودات، عمومًا، جميلـــةٌ حســـب تناسق الأعداد وتدرُّجها. هي جميلة بمقدار ما تكون بريئة من الكثرة، وهي جميلة بمقدار ما يكون تناسقها أعلى وأكثر إقناعاً*[5] "

- عرّب الملحمة **سليمان البستاني** ونشرها في *دار الهلال* بمصر (1904)، مُصَدَّرةً بمقدِّمة عـــن **هوميروس** وشعراء اليونان والعرب وآدابهم.

[1] - يقول **هوميروس** في **إلياذته** " *إنّ أثينا سبكت الجمال على أوليس.*"

[2] - **فيثاغوراس**: فيلسوف ورياضي، لم يترك أيّ أثر مكتوب. ويُذكر أن **النظرية الحاملة لاسمـــه والمتعلقة بالوتر في مثلث قائم الزاوية**، عُرِفت لدى البابليّين، ألفَ عام قبله.

[3] - **طاليس**: أشهر *الحكماء السبع* (625 – 547 ق م). أدخل إلى اليونان أصول **الهندسة والجـــبر**. كما يُنسَب إليه أوّل حساب دقيق مضبوط للوقت بواسطة **الغنومون** (*Gnomon*) أي: المِزوَلـــة.

[4] - Les Cahiers de Boscodon. **L'Art des Bâtisseurs Romans**. *Cahier n°5 – 4 ème édition.*

[5] – نوكس (إ.)، **النظريات الجمالية**، ص 19.

فمعيار الجمال، عند **فيثاغوراس**، مرتبط بالتناسق الناتج عن ارتباط الأجزاء فيما بينها، ومَرَدُّ التّذوّق الجمالي عنده إلى العلم أي إلى العقل. معنى هذا أن الجمال محكوم بعلاقات رياضيّة منطقيّة ثابتة وبعيدة عن تحوّلات المكان والزّمان، لا تدركها الحواسّ، إنّما يدركها العقل. كان **فيثاغوراس**، إذن، مِثالياً في نظريّة الجمال، يرى أنّ الجمال يُطلَب في *ماهية* الأشياء وجوهرها، إذْ هو الأساسُ لكلّ ظاهر يتبدّى للحواسّ.

أمّا **أفلاطون** فقد تبع فيثاغوراس في نظْرته المثاليّة إلى الجمال، إلاّ أنّه كان أكثر تنظيماً لها. الكُلُّ يعرف مدى تشدّد أفلاطون في تمييزه بين **عالم الكَوْن والفساد** و**عالم المُثُل**. فالأوّل، في رأيه، عالَم الأجزاء والأعراض والنّقص، لا شيء فيه كامل أو تامّ، في حين أنّ الثاني كامل وتامّ وهو حقيقيّ. وما عالم المُثُلِ إلاّ عالم الغفل بصوره الكلّيّة الأزليّة. وهذه الصّور أجناسُ أشياءِ عالمِ الكون، حيث الطبيعة مجرّد تقليد أو *محاكاة للأصل* كما يقول [1].

هذا الرّأي سيَحكُم فَلسَفةَ أفلاطون في الجمال، بوجه عامّ، ومَوقِفَه من الفنون، بوجه خاص. هذه الفنون، حسبَما وَرَد في كتابه "الجمهوريّة" — حيث يتعرّض لها بالنقد الشديد — تقف عند حدّ ترجمة النّاحية الخارجيّة المحسوسة للأشياء، في حين أنّ الفلسفة تصِل إلى أعماقها الحقيقيّة. ومن هنا ركّز أفلاطون نقده على التّقليد، متسائلاً عن جَدواهُ: أهو تقليدٌ للمظهر أم تقليدٌ للحقيقة ؟

---

[1] -نوكس (إ.)، النظريات الجمالية، ص 19.

إنّ الجمال صورةٌ كُلّيّة أزليّة مطلقة، تمتزج ببنية الشيء حسب درجة تركيبه واستعداده لقَبُولها[1]. فدرجةُ الجمال في الأشياء بدرجة استعدادها والغايةِ التي وُضِعت من أجلها، وظهورُ الجمال بقدر ما تختفي الصورة في رُكَام المادّة أو تتبرّأ منها. ولأنّها لا تستطيع أن تتخلّص من مادّتها تماماً، فالموجودات عاجزة عن أن تكون جميلة تماماً، لأنّ الجمال المطلق ــ مثلَ أيّ كمال آخر ــ أمرٌ لا يتحقّقُ في هذه الدّنيا. وانطلاقاً من الاعتقاد بأنّ الجمال هو **الحقيقة العليا** التي تنبثق منها الأشياء الجميلة[2]، راح أفلاطون يؤسّس لفلسفةٍ رياضيّة تُصبِح فيها الأعداد *عُصَارَة* الأشياء ويرمي فيها الجمالُ إلى مطابقة العروض والتّناسب والتّناسق[3] ؛ ثمّ إنّه ذهب ــ بِحُكم ارتباطه بفنّ النّحت السائد في عصره ــ يضع **قانوناً ثابتاً** لتصوير الجسم البشري، أي تصوير نَموذج مِثالي تُحَدِّده العلاقات الدقيقة بين الكلّ والأجزاء ويُستَبعد فيه كلُّ ما يتّصِف بالجُزئيّة والزّوال ليرتقي إلى مستوى الثّبات والخلود[4].

ومهما يكنْ من أمر، فقد قال أفلاطون: إنّ تقليد الطّبيعة لا يكفي. ف**الفنُّ**، عنده، **محاكاةٌ للطّبيعة**. لكنّ الطّبيعة هي نفسها **مجرّدُ محاكاة للأصل**، أي لِمثال لها في العقل[5]، مِمَّا يعني أنّ الفنّ هو **محاكاة المحاكاة**،

---

1 - Lacoste (J.), **La Philosophie de l'Art**, op.cit. pp. 16-17.

2 – يراجع في هذا الموضوع كتاب **أفلاطون: الوليمة.**

- Platon,**Oeuvres**, *Le Banquet, 2* volumes, Gallimard, 1950.

3 - Platon, **Parménide** in **Oeuvres**, op.cit.

4 - Platon, **Lois**, in **Oeuvres**, op.cit.

5 - يرى **أفلاطون** أن العقل هو الأداة التي نستعين بها في الوصول إلى المعرفة وأن العلم الصحيح هو الإدراكات الكلّية. ولكلّ إدراك كلّي حقيقة خارجية هو صورة لها، وهذه الحقائق الخارجية هي ما يسمّيها أفلاطون بـ**المُثُلِ** (ideas). ولهذه المُثل صفات، فهي:

أي أنّه ابتعاد عن الحقيقة والجمال بالمعنى المثالي المطلق. ولنا في كتابه "السُّفسطائي" عرضٌ مسهب لهذه الفكرة حيث يقول: " *إنّ الألوان والأشكال الهندسيّة كالأصوات والعطور، تبدو جميلة بمقدار ما نجد فيها متلقّيها ما يُقرِّبه من ماهيتها الجماليّة* " [1]

ويلُوح أنّ أفلاطون يذهب بآرائه، بهذا الصّدد، إلى التمهيد لعلم الجمال الحديث الذي يؤسِّس مبدأ الجمال على تجربة اللّذّة. وإذا كانت فلسفته الجماليّة ترنو إلى العقلانيّة المتوّجة بـ*المثاليّة الصّوفيّة*، فإنّ فلسفة أرسطو نهجت طريق العقلانيّة المحكومة بـ*الواقعيّة*[2]، إذْ يرى هذا الأخير أنّ

• **لمناصر** : بمعنى أن وجودها من نفسها، لم يسبّب وجودَها شئٌ خارجٌ عنها وأنها أساس الأشياء ولا شئ أساس لها، لا تعتمد على شئ وغيرُها يعتمد عليها، وهي الأسس الأولى للعالم.

• وهي **عامّة** لا خاصّة.. فمثال الإنسان ليس إنسانا خاصا بل هو الحقيقة العامة لكل إنسان.

• وهي ليست أشياء بل **معاني مجرّدة**، لها وجود في نفسها مستقل عن كل عقل، وما في العقل ــ إذا صدق ــ صورة لها.

• وكل مثال **وحدة لا تتعدّد**، وإنما الذي يتعدد أفرادُها. فمثال الإنسان واحد ومثال الجمال واحد وإنما يتعدد الأشخاص.

• هي **أبديّة** لا تفنى، إنما تفنى الأشخاص. فالأشياء الجميلة تفنى، أما مثال الجمال فلا يفنى، وهو كـ*التعاريف*. فتعريف الإنسان *حقيقة خالدة* لا تتأثّر بما يطرأ على أفراد الإنسان من تغيّر.

• وهي **جوهر الأشياء**، لأن التعريف يشتمل *الصفات الجوهرية* للشئ.

• كل **مثال كامل**، فمثال الإنسان هو *نموذجه الكامل* والإنسان الشخصي يبتعد منه ويَقرُب بنسبة كماله.

• وهي **لا يحدّها مكان ولا زمان** وإلا كانت مشخصّة.

• وهي **معقولة**، أي أن في إمكان العقل إدراكها، وذلك بـ*البحث والاستنباط*.

(ينظر في هذا الصدد: **أحمد أمين وزكي نجيب محمود: قصة الفلسفة اليونانية**، *مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر*، القاهرة، 1964 – الطبعة الخامسة.

[1] -Platon, **Le Sophiste**, in **Oeuvres**, op.cit - Hippias, 298 b.

[2] – **أرسطو** : مؤسس **مذهب المشّائين** (*Philosophie Péripatéticienne*) مؤلفاته في *المنطق والطبيعيات والإلهيات والأخلاق*، أهمها: **المقولات، الجدل، العبارة أو التفسير، الخطابة، السماء والعالم، الكون والفساد، كتاب ما بعد الطبيعة**.

الواقعيّة هي نقطة البدء في كل شئ وأنّ صفـــات التناســق والانســجام والوضوح هي أهمّ خصائص الجميل وأنها صفاتٌ نستطيع أن نلتمســها في الموجودات على نحو موضوعي، ومن خلال قراءتنا لنسَــبها واســتطلاعنا لأحجامها الصحيحة. وعليه، فقد أصبح في وسعنا أن ندرك الجمال الحقيقيّ في هذا العالم الذي يُعَدُّ مصدر وَعينا الجمالي ومشرب أعمالنا الفنّيّة لذلك، فإنّ الفنّ- على رأي أرسطو- محاكاة للواقع، ينشأُ من ميــل غريــزي في الإنسان إلى التقليد وميله إلى الإيقاع. ولأنّ الإنجاز الفنّي يبعث في صاحبــه شعوراً بالارتياح وإدراك المُشتَهَى، فقد ميّز أرسطو بين نوعين من الفنــون: **النّافعة والجميلة**[1].

ومن نتائج الواقعيّة الأرسطيّة أنّ المادة أصبحت جزءً جوهرياً مكوِّنا للموجودات وأنّ الفنّ تحرّر من تلك الأمراس الأفلاطونيّة التي كانت تشدّه إلى الأخلاق، فغَدَا للفن ــ مِثلمَا هو الشأن في الجمال ــ معــنىً وقِيمَــةٌ ذاتيان[2]. كما أنّ أرسطو ربَط الفنون بوسائلها فقال: *"للمحاكاة وســائلُ مختلفة، فمن وسائل المحاكاة الألوانُ والرّسومُ... وهي التي تُستَعمَل في الفنون التّشكيليّة من رسم ونحت؛ وهي قد تَستَخدِم الصوتَ كما في الموسيقى، أو*

- تأثّرت بوادر الفكر العربي بتآليفه التي نقلها إلى العربية الثّقَلَةُ السِّريان وأهمُّهم **إســحق بــن حنين**.

[1] - تقوم أهمّ أفكار أرسطو الجمالية في كتابة الشعر الذي ترجمه إلى العربية ــ منذ القرن الثالث الهجري ــ أبو بشر متى بن يونس. كما أورد الفــارابي تلخيصا له في رسالته عن قوانين صناعة الشعر ولخّصه بعده كل من ابن سينا وابن رشد.

[2] - Dufrenne (Mikel). **Phénoménologie de l'expérience esthétique**. 2 Volumes. *PUF*. 1953.

الإيقاع أو اللّغة أو توافق النّغم، وقد تستخدمها مجتمعةً أو متفرّقةً "[1]. وقال عن موضوع المحاكاة: " *إنّه يَهتمّ أخلاق البشر أو سلوكهم أو أفعالهم التي تظهر من خلالها الأخلاقُ؛ وعلى الشاعر أن يصوِّر هذه المعطيات أفضل مِمَّا هي أو أسوأ مِمَّا هي عليه، بما يميِّز المَلهاة من المَأساة* "[2]

هذا بعض ما جادت به قريحة أرسطو، الفيلسوفُ الذي يَعتَبِرُه الكثير واحداً من كبار مُفكّري البشريّة وذُرْوَةَ الصُّعود الإغريقي في ميدان العلم وفي فروع الفلسفة بالذّات.

لم يكن أرسطو شاعراً ولا خياليّاً كما كان أفلاطون، أستاذُه، إنّما كان يحبّ الحقائق الواقعيّة ويميل إلى تنظيمها ووَضعِ أسماء لها؛ لم يكن يهتمّ كثيراً بالنّظريات الرّياضيّة بقدر ما اهتمّت بها مدرسة أفلاطون، إنّما كان كلُّ همِّه في محاولة إدراك حقائق البيولوجيّة ــ علم الحياة ــ وأشباهها، إذ رأى أنّ طريق المعرفة يجب أن يبدأ بالحقائق الواضحة ثمّ يتدرّج منها إلى ما فوقها. فجاءت فلسفته أبلغ ما وصلت إليه الحقيقة في التّعبير عن نفسها خلال العصور القديمة. وتاريخ الفلسفة بعد أرسطو تاريخ قصير لأنّه لم يكن تاريخ إنشاء وبناء. فبلاد اليونان، من عهد **الإسكندر** (*Alexandre*)، خضعت لسلطان مَقدُونِيَا وطغَت قوّة المقدونيّين على مدينة اليونان، فجعلت حدّاً لِمَا سمّاه مُؤرِّخُو الغرب "المعجزة الإغريقيّة" (*Le Miracle Grec*)؛ وأُصِيبت الفلسفة اليونانيّة بالهرَم وصار البحث فيما وراء المادة، والبحث في الطبيعة والمنطق والفنّ إنّما هو لِخِدمة البحث الأخلاقي. فاختلّ التّوازن الفكري

---

1 - Aristote, **La Poétique**, traduit et annoté, par Roselyne Dupont Roc et Jean Lallot, Paris, *Edition du Seuil, Coll. Poétique*, 1980 - p. 405.

2 – المرجع نفسه.

وتشنَّج العقلُ الغَربي وسَيبقَى كذلك حتّى مَطلَع القرن السابع عشر، حين يُسجِّل انطلاقة جديدة مع دفع النَّهضَة الأُوروبِّيّة، التي انبعثت أهمُّ أسبابها من احتكاك الغرب بالعالم الإسلامي. ففي هذا الأخير برزَت أسماءُ مفكّرين كان لَهُمُ الفضلُ في استيعاب التُّراث القديم والامتيازُ في إقامةِ علوم على قواعد منطقيّة والوصولِ إلى معادلات لا تزال قائمةً إلى اليوم. نذكر من هؤلاء : **جابر بن حيّان** (813 م) و**الخوارزمي** (850 م) و**الكندي**860) م) و**ثابت بن قرّة** (900 م) و**الرّازي** (932 م) و**الفارابي** (950م) و**ابن الهيثم** (1029 م) و**ابن سينا** (1038 م) و**البيروني** (1048 م) و**ابن رشد** (1198 م) و**أبوبكر الرّازي** و**الزّهراوي**؛ وغيُرهم كثيٌر. وقد تمّ هذا التّواصل عبر بوّابات العالم الإسلامي، على العموم، مثل بوّابات **صقليّة** وقرطبة وغرناطة، وعبر حواضر المغرب العربي، بصفة خاصّة، مثل فاس وتلمسان وبجاية.

وإذا وقفنا على فلسفة العصور الوسطى في الغرب ــ باعتبار أن هذه الفترة انتقاليّة ــ تبيَّنَّا أنَّها سَعَت، كما فعل فلاسفة الإغريق، إلى وضع نظريّات في *طبيعة* الفنّ والجمال تقوم على أسُس فلسفيّة ولا تستند إلى مناهج تجريبيّة في دراسات الأحكام الجماليّة. ومِثلُ هذا يمكن أن يقال عن فلسفة عصر النهضة والعصر الكلاسيكي الذي تلاه، وعن كَثرةٍ من مذاهب المحدثين اللّذين يَدِينُون لليونان بأن اهتمّوا بوضع مُثل عُليا للخَلق الفنّي

---

1 – أهمّ الفِرَق بعد أرسطو :**الرواقيون** (*Les Stoïciens*) ــ وتقوم فلسفتهم على فن الفضيلة ومحاولة اصطناعها في الحياة العملية ــ و**الأبيقوريون** (*Les Epicuriens*) ــ وكانوا يرون أن الإدراك الحسي هو **وحدة المقياس** الذي نقيس به الحقائق النظرية؛ وأما الجانب العملي من الحياة فمقياسه الشعور باللذة والألم.

وسلّمُوا بفروض عامّة عن دلالة الجمال وأهمّيته. فقد قسّم الفيلسوف الألماني **كريستيان وُولف** (*Christian Wolf*) (1679/1754م) ــ وهو من تلامذة **ليبنتز** ــ قُوَى **الإدراك** إلى:

- قوى إدراك عُليا، عِلمُها "المنطق" الذي يَنشُد مِثالَه الأعلى في "الحقّ"،
- وقوى إدراك دُنيا ــ وهي "الحسّ" ــ لم يَذكُر لها علماً يعالجها.

فذكر تلميذُه **بومجارتن: عِلمَ الجَمال** للتّعبير عن كمال المعرفة الحسّيّة (في مقابل المنطق الذي يمثّل "كمال" المعرفة العقليّة). وكان بومجارتن، كما ذكرنا آنفاً، أوّل مَنِ استخدم عبارة علم الجمال بمعنى **فلسفة الجميل**. وتابَعه في ذلك تلميذه **ماير** (*G.F. Meir*) وغيُره. وما أنْ أشارت الدراساتُ السّيكُولُوجيّة، في ذلك الوقت، إلى وجود *قوّة للوُجدان* حتى أدرك المفكّرون أن الجمال ليس كمال المعرفة الحسّيّة، بل قد لا يتّصِل بالمعرفة أصلاً، وأنّ موضوعه هو هذا الوجدان من قُوَى النّفس.

وشهِد القرن الثامن عشر تقدُّماً مَلحُوظاً في البحث الجمالي، خصوصاً في بلاد الإنجليز. وكان أظهرَ مَن ساهموا في هذا التّقدُّم: **شافتسبور** (*Shaftesbury*)، بفلسفته الجماليّة في الأخلاق، ثمّ **بيرك** (*Burke*) و**هيوم** (*David Hume*)، بأبحاثهما السيكولوجيّة في الجمال.

وفي ألمانيا، برز **كانط** (*Emmanuel Kant*) (1724 / 1804) م)، الذي اعتُبِر بفضل أعماله، المؤسِّسَ الحقيقيَّ لعلم الجمال في صورته العلميّة؛ فقد ذهب

إلى القول بأنّنا لا ندرك ما هي الأشياء ولكن *ظواهرَها الحسّيّة*[1]، ثمّ انتهى إلى جعل موضوع الجمال شاملاً لِمَيدانَيْن مُتميِّزَيْن.

• أوّلهما: وضعُ نظريّة في ***الجمال والجلال*** (*Le Beau et le Sublime*)

• وثانيهما: البحث في ***طبيعة الفنّ*** *والمناهج* التي تتبع في تصنيف الفنون الجميلة[2]

ولا زال الاتّجاه النّظري في البحث يسُود فلسفةَ الجمال بعد كانط، ومنهجُ البحث يقوم على الاستنباط الذي يأخذ بالقضايا الكُلّيّة للبرهنة على صدق الأحكام الجزئيّة. وأظهرُ ما نتبيَّن هذا عند الفيلسوف الألماني **هيجل** وأتباعه من أمثال **ويس وفيشر وهربارت**. ويُعتَبر هذا الأخير، عند الكثيرين، مؤسِّسَ علم الجمال بمعنىً من معانيه، وإنْ كان قد أدمج الأحكام الأخلاقيّة في الأحكام الجماليّة — بجَعله **الذّوقَ** أداةَ إدراك القِيَم ووصفِها وكشفِ العلاقات البسيطة التي تقوم في الآثار الفنّيّة وتُثير فِينَا الشعور بالجمال — وحدَّد المُثُلَ العُليا التي تَصدُر بمقتضاها الأحكامُ التي تُميِّز بين الجمال والقبح. وقد تابعه، في ذلك، تلميذُه **زِمَّارْمَانْ**، الذي اهتمَّ بتحديد *موازين* الكمال.

وظهر، في أعقاب ذلك، **المذهبُ الرُّومَانْسِي** (*Le Romantisme*) على يد **شيلنج** (*Friedrich Wilhelm Schelling J.*) (1775 / 1854) و**شليجل** *August* (*Shlegel*) (*Wilhelm*) (1767/1845) و**شوبنهاور** (*Schopenhauer*)، اللّذِين اهتمّوا بدارسة الفنّ وتقديم الجمال. فرأى الأوّل أنّ الطبيعة (وكُلّ كائناتها) مظهرٌ من

---

[1] - Kant (E.), **Critique of Judgment**, *Journal from German by J.H Bernard*, 2d edition, London,1914.

[2] - المرجع نفسه.

مظاهر الطّبيعة؛ ورأى الثّاني آثار العبقريّة في إبداعٍ فنّي متحرّرٍ من قيود الأديان والقوانين؛ واعتبَر الثّالث الشّعور بالجمال أسمى ما يحظى به الإنسان في حياته.

واستمرّ الاتّجاه في البحث الجمالي على هذا النّحو إلى أن ظهرت نزعة جديدة تُريد رسمَ عِلمٍ وَضعِي يصطنع مناهج العلوم الطبيعيّة التجريبيّة الخالصة، يطبّقُها على الأحكام التي تُصدرها على شعورنا باللّذّة[1] ، بل على الفنون ذاتها وعلى المجهود الذي يُبذَل في إنتاج الآثار الفنّيّة المبدعة. وقد عبّر **تَان** (*Hyppolyte Taine*) (1828/1893) عن هذا الاتّجاه في كتابه " فلسفة الفنّ " (*Philosophie de l'Art*). ومن أبرز الدّاعين إلى هذا الاتّجاه: **ألين** (*Grant Allen*) و**هيرث** (*Georges Hirth*)؛ فقد حاولا الكشف عن العوامل *السّيكولوجيّة* و*الفيسيولوجيّة* التي ساعدت على إنتاج روائع الفن، ولاسيّما في مجال الفنون التّشكيليّة أوالتّجسيميّة. وكذلك **فشنر** (*G.T. Fechner*) الذي درس *المؤثّرات الحسّيّة* التي تثير في النفس الشعور باللذة أو الألم وأكّد على ضرورة استخدام المنهاج التجريبي في علم الجمال[2].

هِيَ ذِي خلاصةٌ لبعض معالم البحث التي تُشخّص طريق تاريخ البحث الجمالي. ولا بأس أن نعقّب عليها بإطلالة سريعة على أظهر مذاهب

---

[1] - **جون هرمان راندال** (ألان) و**بُوخلر** (جوستاف)، **مدخل إلى الفلسفة**، ترجمة **ملحم قربان**، *دار العلم للملايين*، بيروت، 1963، ص ص. 286 وما بعدها.

[2] - Jerusalem (W.), **Introduction to Philosophy**, Eng. Trans. by *C.Sanders*.

- Kulpe (O.), **Introduction to Philosophy**, Eng. Trans. by *Philisbury et Tichner*, Ch. X, p. 81

- نقله إلى العربية **أبو العلا كفيفي**، تحت عنوان **مدخل إلى الفلسفة**.

المحدثين في علم الجمال. وتجدُر الإشارة قبلَها إلى أنّ هناك صُورتَيْنِ لعلم الجمال: فهو إمّا **معياري فنّي**، أو **وصفي تحليلي**.

* فأمّا الأوّل، فيضع *قواعدَ* للفنّان و*مقاييسَ* للنّاقد الممتاز في فهمه للآثار الفنّيّة وتذوُّقِه لألوان الجمال وتمييزه بين الجميل والقبيح. على أنّ المعياريّة عند *التجريبيّين* تختلف عنها عند *العقليّين*: لأنّ **معياريّة** الجمال كـ*علم تجريبيّ* تجعل القواعد الموضوعة مقيَّدة بالفنّان (أو النّاقد) وبمرجعاته المختلفة (من زمان ومكان وظروف، الخ.) ؛ أمّا معياريّة الجمال كـ*علم فلسفيّ* فتجعل هذه القواعد عامّةً ومطلقةً، تتخطّى قيود المرجعيات فتكون أكثر صدقاً.

إلى هذا، نجد أنّ علم الجمال المعياري لا يعالج البحث في الأسباب والبواعث التي تُمَكِّنُ الفنّان من إنتاجه الفنّي.

* أمّا الثّاني (أي علم الجمال الوصفي أو التحليلي) فإنّه يسعى إلى محاولة الكشف عن هذه البواعث ــ في حدود مناهجه ــ رغبةً في معرفة الظّروف التي ألهمت الفنّان حين أبدع، وفي تفسير الطريقة التي تُؤَثِّرُ بها هذه الآثار الفنّيّة في المجتمع. ومن هذا نرى أنّ علم الجمال يتحوّل، آخرَ الأمر، إلى علم نفس وعلم تاريخ إذ، باتّحادِهما، يتيسّر لنا فهمُ الأثر الفنّي فهماً أوسع وأدقّ.[1]

---

[1] - Jerusalem (W.). **Introduction To Philosophy**. op.cit. p.107.

ب ـ المذاهب الجماليّة الحديثة.

نذكر، من بين أظهر مذاهب المحدثين في علم الجمال، أهمّها:

1 ـ **المذهب المثالي** (L'Idéalisme):

يقتضي هذا المذهب أن يتّجه الفنّان إلى التّعبير *عمّا ينبغي أن يكـــون*، مع إظهار عواطفه ووُجدانه في آثاره الفنّيّة وعدم الوقوف عند نقل الحقائق بحَرفِيَتها. بهذا، يستبعِد الفنّانُ الواقعَ المُبتَذَل لِيُصَوِّرَ الجمال الـــذي يســـمُو بالإنسان إلى أعلى. وتذهب بعض الآراء إلى أنّ **ديكارت** (*Descartes*) هو مؤسِّس **المثاليّـة الحديثة**، إذ أنّه يَفصِل بين الفكر والوجود في الـــكوجيتو (*Cogito*) فيقول: "*من واجبي، قبل أن أتأكّد من وجود أشياء خارجيّـــة، أن أنظر في أفكاري من حيث هي كذلك وأن أعرف منـــها الواضـــح مـــن الغامض*" [1]. ويعتقد ديكارت أنّ العالم الخارجي لا يُدرَك إلاّ بعـــد إدراك الأفكار وأنّ الحقيقة تسبق الوجود في علم صاحبها: فليـــس في وســـعنا أن ندرك العالم الخارجي إدراكاً مباشراً (أي عن طريق الحواسّ)، ومعلوماتُنا عنه تعبِّر عن الصّور والأفكار الموجودة في أذهاننا؛ كما يعتقد أنّ الذي يؤكّد لنا مطابقة الأفكار للموجودات الحقيقيّة هو الصِّدقُ الإلَهِي [2] بينما يرى آخرون أنّ ديكارت ـــ وإنْ كان يبدأ في منهجيته الاستدلاليه بالتفكير ـــ فإنّه كان يسير من التّفكير إلى الوجود؛ بمعنى أنّ الـــكوجيتو لم يكن يُرَادُ به القـــول:

---

[1] - Beardsley (M.C.), **On the creation of art**, *J. Aesthetics & Criticism, 1965*, 23.

[2] – المرجع نفسه.

"*إنّ وُجودي ناتج عن تفكيري*" ، كما يظنّ بعضهم، وإنّما يراد به القول بأنّ: "*واقعة تفكيري تُقيم الدّليل على وجودي*".

ولعلّ الأصحّ أنّ أصول المثاليّة في علم الجمال تُلتَمسُ عند **هوبز** (*Thomas Hobbes*) (1679/1588)[1] و**هيوم** (*David Hume*) (1776/1711)[2]، في الفلسفة الإنجليزيّة التي تُلغِي الوجود الواقعيّ للأشياء وتَرُدُّهُ إلى التّأثيرات الحسّيّة الذّاتيّة [3]؛ على أنّ المذهب بَدَا بكلّ وضوح مع **باركلي** ثمّ مع أكبر ممثّلِي المثاليّة: **كانط وهيجل**.

2 .المذهب الطّبيعي (Le Naturalisme):

يرى أصحاب هذا المذهب أنّ الطبيعة هي وحدَها المجالُ الصّحيح لدراسة الفنّ. فعَلَى الفنّان أن يلاحظ الطبيعة عن كثب ويسجِّل بيئته المادّيّة في وضوح وصِدق؛ وعليه، في أثناء ذلك، أن يستبعد كلّ *حقيقة خفيّة* (*Hidden*) ويتَحاشَى طلب *الماهيّة* أو *الجوهر الخفي* في الأشياء (*Essence*).

ويقتضي مذهب الطّبيعيّين أن يتجنَّب الفنّان كُلَّ محاولة تهدف إلى تصحيح الطّبيعة، بالتّعبير عنها عن طريق " **الصّور المثاليّة** " التي يتجاوز أصحابُها الواقعَ إلى الكمال الذي يتوَهَّمُونه. وعليه، فمن الضَّلاَل أن يعتقد الفنّان أنّ الطبيعة ناقصة فيَفرِض عليها أحكاماً تقويميّة لِيُزِيلَ عنها النّقص والعَوز ويَرُدَّها إلى الكمال.

---

[1] – كتابه: **Le leviathan** - 1651.

[2] – كتابه: **Moraux et politiques** - 1741/ 1742.

[3] - Jerusalem (W.), **Introduction to Philosophy**, op.cit. - p. 259

وإذا كانت الرُّومَانسيّة تُؤَكّد شعور الفنّان بصفات الأشياء وخواصّها ـــ بحكم أنّ الإنسان مَعنيّ بالتجارب التي تُفضِي إليها الطّبيعة ـ فإنّ المذهب الطّبيعي يؤكّد ما في الأشياء من خصائص موضوعيّة لم تَصدُر عن ذات الفنّان. ومن هنا، أوجب المذهب الرّومانسي تدخُّل الفنّان في الطّبيعة، بينما حذّر المذهب الطّبيعي من هذا التّدخُّل وحَدَّ منه ما أمكن[1].

وينتسب مذهب الطّبيعيّين إلى مدرسة من الوَاقِعيّين تزعَّمها **فلوبير** (*Gustave Flaubert*) و**موبَاسَان** (*Guy de Maupassant*) و**زُولا** (*Emile Zola*) الّذي يقول في كتابه " الرّوايّة التّجريبيّة " (أو *Le Roman expérimental*): "*إنّ المذهب الطبيعيّ منهج علمي مطّبق على الآداب*"، معتقداً أنّ مهمّة الفنّان أن يسجّل ما يقع في الطبيعة ويُفَسِّره إذْ ينبغي أن يكون الفنّ نسخةً دقيقةً من الطّبيعة. ولَن يبلُغ الفنّان هذه الغايّة إلاّ بدراسة تحليليّة للخلق والسلوك والبواعث.

ويرى الطّبيعيُّون أنّ الأحكام التي تَصدُر عنّا عن "خَيريّة" الأفعال أو "شَرِّيَّتِهَا" هي مجرَّد اصطلاحات سارَت في المجتمع، بيد أنْ لا أساس لها في طبيعة الأشياء. ومن ثَمّة، وجب على الفنّان أن يلتمس فَهْمَ الأشياء دون أن يتجاوزه إلى الامتداح أو الذّمّ. إنّ سلوك الإنسان مظهر من مظاهر البيئَة ووَاجِبُ الفنّان أن ينقله إلى المجتمع دون محاولة تكملةِ ما يظنُّه نقصاً، أو الارتفاعِ عمَّا يتوهّمه قبحاً.

---

[1] - Lavelle (H.), **Traité des Valeurs**, 2 Volumes. 1951-53.

- Rusu (L.), **Essai sur la création artistique**,1933 - **Emile Zola** ou **Les Romanciers Naturalistes**.

3 . **المذهب الرُّومانسي** (Le Romantisme):

يُطلَق اسمُ المذهب الرومانسي في علم الجمال على حركـــة ظـــهرت أواخرَ القرن الثامن عشر الميلادي؛ وكان من أبرز دعاتها: **نُوفَالِيس** (*Friedrik Novalis*) (1801/1772)، والأَخَوَان **شلِيجَـــل** (*August Wilhelm*)(1845/1767) و(*Friedrich*) (1829/1772) (*Schlegel*) و**رِشتَر** (*Jean Paul Richter*) (1825/1773)، في ألمانيا، و**رُوسُو** (*J.J. Rousseau*)(1772/1712) و**شَاطُوبرِيَـــان** (*F. R. de Chateaubriand*) (1848/1768) و**هوجُـــو** (*Victor Hugo*) (1885/1802) و**لاَمَـــارتِين** (*Alphonse de Lamartine*) (1869/1796)، في فرنســـا، و**بـــلاَك** (*William Blake*) (1827/1757) و**شلّي** (*Perey Schelly*) (1822/1792) و**بَايرُون** (*Gordon Byron*) - (1824/1788) في إنجلترا.

والمعلوم أن المذهبَ الرّومانسي اتِّجاهٌ نحو الفنّ: بوصفه *تفسيراً* للخير والجمال، و*تأويلاً* للحياة. وهو بحثٌ يقوم على الاستغراق في الطبيعة ومحاولةِ إدراك ظواهرها على نحوٍ مباشرٍ، سريعٍ وبسيطٍ. ومن ثَمّة، فإنّ أتبَاعه رفضوا كلَّ القواعد والنّظُم ومقتضيات العُرف والآداب ـــ التي رأَوْا أنّها خُطـــط اصطناعيّة تَحُول دون إدراك الطبيعة وظواهرها ودون التّمتُّع بها والتّعبير عنها ـــ وأَوْجَبُوا على الفنّان الالتزام بـــ*الصِّدق في التعبير والتِّلقائيّة والهوى*[1].

وعلى قدر مغالاتهم في اعتبار الوجدان والعاطفـــة والخيـــال، كـــان استخفافُهم بالعقل والمنطق. فمُهِمَّة الفنّ، في رأيهم، تتمثّـــل في الاهتمـــام

---

[1] - Soreil (Arsène), **Thèmes de saisons. Art et culture**., *La renaissance du livre*, Bruxelles, 1974 - pp. 7-10

- Passeron (René). **La poétique,** *Revue d'Esthétique*, 1978. N°3. notamment: p. 240

بملاحظة الجزئيّات من المحسوسات ومشاهدة المشاعر والوجدانيّات التي تُثيرُها الطّبيعةُ، مع تسجيلها في أمانة ودقّة من غير محاولةٍ لتجريد المعاني الكُلّيّة من الجزئيّات المَرئيّة، ومن غير نزعةٍ إلى محاولة تكميلها والتّسامي بها (مثلما اعتقد المثاليّون). من أجل ذلك، فإنّ الرّومانسيّة تطالب الفنّانَ بالتّعبير عن مَشاعره في حرّيّة وعُمق، من غير أدنَى كبت فنّيّ أو ضبط اجتماعيّ أو تحديد خلقيّ؛ فهي تلتمس في المُنتَج الفنّي أثراً يُنبّهُ الخيال ويُثير الوجدان كنقطة لعمل حرّ، وليس كموضوع للتّأمّل والتّفكي [1].

4 . **المذهب الرّمزي** (Le Symbolisme):

حاول أتباع المذهب الرّمزي أن يتجاوزوا التعبير عمّا هو كائن إلى إضفاء صفة الغموض على الآثار الفنّيّة وعرض القِيَم الرّوحيّة من خلال الرّموز المجرَّدة. وقد ازدهرت الحركة الرّمزيّة، في أواخر القرن التاسع عشر، كرجع للمغالاة في تقدير الطبيعيّين لجمال الطبيعة. وكان من أبرز دُعاتها: **فرلان** (*Paul Verlaine*) (1896/1844) و**مالارمي** (*Stephane Mallarmée*) (1898/1842) و**ميترلينك** (*M.Maeterlink*) (1949/1862) الذي جمع في أعماله بين الرمزيّة والتصوف؛ وانتشرت في العالم مع فنّانين بلجيكيّين: **رودنباخ** (*Rodenbach*) و**فرهارين** (*Verhaeren*) ــ وإنجليز: **وايلد** (*Oscar wilde*) ــ وألمان: **جورج** (*S.George*) ــ ورُوس: **بالمونت** (*Balmont*) ــ وأمريكان جنوبيّين: **داريو** (*R.Dario*) ــ ودانماركيّين: **براند** ((*G.Brandes*)) ــ وغيرِهم [2].

---

1 - Jerusalem (W.). **Introduction to Philosophy,** op.cit. - pp. 209-260.

2 - **Larousse,** *Librairie Larousse*, 1988 - p. 950.

هذه فكرة مجملة عن علم الجمال وتارخيه، عقّبنا عليها بـــالحديث ـــ ولَوْ بإيجاز ـــ عن أهمّ المذاهب التي عرضت لدراســـة الـــذّوق الجمـــالي، سيكولوجياً واجتماعياً وميتافيزيقياً.

بَقِيَ علينا أن نقف قليلاً على اتّجاهات الباحثين في فهمهم لطبيعـــة الجمال ومقاييس تقويمه ولِمَصدَر العبقريّة الفنّيّة وما قِيل في تفسيرها، لعلّ في ذلك مزيداً من الوضوح للموضوع.

ثانياً: النّظريّات المُفسِّرة لجمال الخَلق الفنّي.

كان للبحث في الجمال ـــ وطبيعته والمقاييس التي تُصطَنع في التّمييـــز بينه وبين القبح ـــ مكانتُه الملحوظة في التّفكـــير البشـــري، منـــذ أقـــدم العصور.واتّسعت شُقّة الخلاف بين الباحثين في تصوُّرَاتهم لجماليات الأشياء وعلاقتها بالطبيعة وبالإنسان.

وحتّى نستوفِيَ للدراسة حقّها ـــ في نواحيها النّظريّة ـــ ســـنجمل في هذا المقام مختلف الاتّجاهات التي عرضت للبحث في الجمال.

أ ـ ماهيّة الجمال.

أدّى الخلاف بين الباحثين في طبيعة الجمال والأشياء الجماليّة إلى وضع مجموعة من النّظَريّات. وحسبُنا أن نشير، هنا، إلى النّزاع الذي نشب بـــين تيّارَيْنِ يعتقد أحدهما أنّ للجمال *صفات عينيّة موضوعيّة مستقلّة عن العقـــل*

الذي يدركها، في حين أنّ التّيّار الثّاني لا يرى للجمال وجوداً موضوعيـــاً، فيَرُدُّه إلى *القُوَى التي تدركه*[1].

1 ـ الاتّجاه المادّي:

أمّا هذا التّيّار فينظر إلى الجمال وجوداً موضوعيّاً، يتّفـــق في تذوُّقـــه والاستمتاع به كلُّ النّاس، بصرف النّظر عن الزمان والمكان الّذَيْنِ يحتويانه. فالشيءُ جميلٌ بالقياس إلى ما فيه من خصائص تُثِير الإعجاب به. من دُعَـــاة هذا الاتّجاه، نجد الفيلسوف الحدسي **بِرَايس** (*Richard Price*) (1791) الذي كان يرى في الجمال صفةً حالّةً في الشيء الذي يبدُو لنا جميلاً، صفة تلازمه وتقوم فيه ولو خارجَ العقل الذي يدركها. ومن الرّاجح أنْ تكـــون هـــذه النّظَرِيّة، القائمة على أحكام جماليّة موضوعيّة، تنحدر إلى أفلاطـــون. فقـــد طبّق **بِلْ** (*Clive Bell*) حديثاً نظريّة أفلاطون حول موضوعيّة الجمال، عندما تحدّث عن دلالة الآثار الفنّيّة ومشاكل النّقد الفنّي[2].

2 ـ الاتّجاه العقليّ:

وأمّا أصحاب هذه المدرسة الثّانيّة فيَرَوْنَ أنّ تصوّر الجمال يتغيّر مـــن عصر إلى عصر، ومن جنس إلى جنس، ومن جيل إلى جيل؛ بل إنّه قد يتغيّر من فرد إلى فرد في البيئة الواحدة وفي المكان الواحد. فالجمال ـــ عندهم ـــ

---

1 - Delacroix (Henri), **Psychologie de l'Art. Essai sur l'activité artistique**, *Alcan*, Paris, 1927 - p.44.

- Souriau (Etienne). **L'avenir de l'Esthétique**, *Alcan*. Paris.1929 - p.97.

2 - Joad (C.E.M.). **Guide to Philosophy**. *Ch.V*: ***Ethical Philosophy***. 1944 - p. 326 à 348.

معنىً عقليّ وليس صفةً عينيّة تقوم في الشيء الجميل، مستقلّةً عن كلّ إدراك[1] ؛ ويستدلّون على هذا الرّأي بتأكيد اختلاف النّاس في تذوّقهم للآثار الفنّيّة على اختلاف أنواعها.

ويبدُو أنّ **تولستوي** (*Léon Tolstoi*) (1910/1828) يُجَسِّدُ أكثرَ من غيره هذا الاتجاه الذي يعتمد الذّاتيّة المتطرّفة في فهم الجمال. وقد بسَط نظريّته في كتابه: "حقيقة الفنّ" (أو: Qu'est ce que l'art ?) الذي نشره سنة 1897 م وحيث ينتهي إلى أنّ قيمة الشّيء الجميل ــ سواء كان قصيدةً شعريّة أم صورةً فنّيّة أم سيمفونيّة غنائيّة أم تمثالاً ــ إنّما تقوم، أوّلاً وآخراً، على تأثيرها فِيمَن يتلقّونها. فالفنّ، في اعتقاده، اشتراك في الانفعال: فإذا روَى رجل قصّة أو أنشد أغنيّة أو رسم صورة، وهو يقصد إشراك غيره في عواطفه، فقد أحسّ نفسه وظهر بهذا الفنّ؛ وإذا كانت العاطفة حيّة وصدرت عن اتّجاه في الحياة غَضٍّ نَضِر، تجلّى ذلك العمل فناً عظيماً. أمّا الفنّ الذي يزعم صاحبه أنّه يهدف إلى الجمال، وهو لا ينشد إلاّ إثارة اللّذّة والمتعة، فليس بفنّ على الإطلاق. وربّمَا وجدنا في هذا التّأويل ما يفسّر أنّنا لا نستطيب مشهداً يجد فيه غيرُنا ضالّته.

ولعلّ صفوةَ الرّأي، عند القائلين بالذّاتيّة المُتطرّفة، أنّ جمال الأثر الفنّي ــ مهما كان نوعه ــ لا يتمّ تقويمه إلاّ بالقياس إلى ما يظنُّه النّاس في أمره، لأنّ الجمال، كما يتصوّرون، ليس شيءً موضوعيّاً حالاً في آثار الفنّ ومشاهده؛ إنّه مرهون بالتأثير الذي يُحدثه في نفوس الذين يتّصلون بآثاره: "*إنّه نور ليس في البرّ ولا في البحر، ولا يُوجَد في قلب الإنسان الذي يتذوّق*

---

[1] - Barrit (E.F). **An Introduction To Aesthetics**, *Hutcheson's University Library*, 1932.

الجمال؛ ومن ثمّة يكون نسبياً، يتوقّف على شخصيّة المُشـــاهِد ومستوى حضارته ومبلَغ حظّه من الثقافة ــ والثقافة الفنّية بوجه خـــاصّ ــ وليـــس عامّاً مطلقاً لا يتقيّد بزمان ولا بمكان" [1].

وقد تراجع دعاة **النّسبيّة والذّاتيّة** في الأحكام الجماليّة، حين اعتـــبروا الجمال علاقةً بين الشّيء الجميل والعقل الذي يدركه. وقد عرض **رِتشَارد** (*A. Richards*) لهذا التّطوُّر في كتابيه: " قواعد النّقد الأدبي" [2] و" أُسُس علـــم الجمال" [3]، حيث خلص إلى تعريف الجمال بأنّه **إسقاط لمشاعرنا وعواطفنا على العالم الخارجي** وأنّ قولنا بجمال الشّيء ما هو إلاّ إشباعٌ عاطفيٌّ ناتجٌ عن حالة توازن وانسجام مع ذلك الشيء[4].

ولا شكّ في أنّ هذا الرّأي يوافق موقف **الوضعيّة المنطقيّة** من علـــم الأخلاق حين تقول: إنّ الخير والشرّ لا يُعبِّران عن وقائع ولكنّهما يعـــبِّران عن عواطف ومشاعر وانفعالات؛ فالعباراتُ الجماليّة لا يُحكَم عليها بالخطإ أو الصّواب ــ إذ يتعذّر إخضاعهما لمبدإ التحقّق[5] ــ وإن كان من الممكـــن دراسة الجمال بموضوعيّة، لا من حيث النّظرُ إلى ما ينبغي أن يكون عليـــه الشيء الجميل، بل لبيان علّة الشعور بالجمال عند الفرد أو الجماعة وتفسير

---

1 - Joad (C.E.M.), **Guide to Philosophy**, op. cit. - p. 335 - *Cunningham*.

2 - **Principes of Literary Criticism**.

3 - **Fondations of Aesthetics**.

4 - جون هرمان راندال و جوستاس بوخلر، مدخل إلى الفلسفة، ترجمـــة د.ملحـــم قربان - ص ص. 293-294.

5 - Leroux (E). **Le Pragmatisme Américain et Anglais. Etude historique critique**.

التذوّق الجمالي وأسباب اختلافه باختلاف الجماعات، وربَّمَا اختلاف الأفراد في الظّروف الواحدة.

ويمكن ضمّ تيّار ثالث إلى التيّارين المتنازعين حول طبيعة الجمال، وهو **التيّار الاجتماعي** الذي عمَد إلى رفض الفروق الفرديّة وتشخيص الذّوق الجمالي. فقد استند أصحابُه إلى الفلسفة الوضعيّة التي تتوخّى اصطناع المناهج العلميّة في دراسة الظواهر كما تبدُو في الواقع، فلم يعترفوا بفرديّة الفنّان ولم يتردّدوا في ردّ الشعور بالجمال إلى *ذوق الجماعة*.

ولا وَهْمَ في أنّ مثل هذا الموقف كفيل بإتلاف الأثر الفنّيّ وإفساد الشعور بالجمال لأنّ الفنّ ــ مهما كانت النّظرة إليه ــ يبقَى إنتاجاً لصاحبه، قائماً على ذاتيته وفرديته، ويبقى الحكم الجمالي قائماً على عامل باطني يتمثّل في علاقة الفنّان بإنتاجه الفنّي وعلاقة النّاقد بهذا الإنتاج. على أنّ الخلاف في تذوُّق الجمال يتضاءل عند الأفراد متى كان مستوَى تفكيرِهم واحداً وثقافتُهم الفنّيّة واحدةً، ومتى كانت أحكامهم على الجمال تصدُر في ضوء مقاييس موحَّدة.

والحقّ أنّ الجمال ليس ذاتياً محضاً ولا موضوعياً بحتاً، ولكنّه "مزاج من الذاتيّة والموضوعيّة" معاً. فالإنسان لا يستعذب شيءً خلواً من الجمال، لأنّ الجمال ليس نشاطاً عقلياً خالصاً ولا يتوقّف على الشّيء الذي يَحُلُّ فيه وحده؛ إنّه علاقة الإنسان الذي يتذوّقه بالشّيء الذي يحلّ فيه. فالأشياء الجميلة تثير شعور العقل الذي يُحسِن تذوُّقَها والإحساس بخصائصَ قائمةٍ فيها، كـ*انسجام الألوان وتلاؤُم الأضواء وتناسق النّسب* وما إلى

ذلك مِمَّا يجب توفيرُه لتحقيق ما يمكن تسميتُه بـ**الوَحدة**: وهي المبدأ الأساس في إقرار صفة الجميل. ومثل هذه الوحدة نجدها حاضرةً في روائع الفنّ التي أنجزها العباقرة في المجالات المختلفة، مثل: *روايات أرسطو* أو *مسرحيات شكسبير* أو *لوحات مَيكَل أنجِيلو* أو *تماثيل فيدِيَاس* أو *الأهرامات المصريّة* أو *الكاتدرائيات القُوطِيّة* أو *المساجد التِّلِمسَانيّة* من عهد الزِّيَانيّين أو غيرها. فما هي الشّروط الموضوعيّة للجمال إذن؟

ب - تذوّق الجمال:

شكّلت مسألة البحث في تذوّق ـــ الجمال لمعرفة مصادره وأسراره ـــ مثاراً لخلاف بين الباحثين، أدّى إلى وضع نظريّات مختلفة. فذهب بعضهم إلى أنّ التّذوّق الجمالي ذاتي/ نِسبي، مَردُّه إلى ما يبعثه الشّيء في عقل الإنسان ـــ عن طريق تداعب المعاني من ذكريات وأفكار رَبطِيّة ـــ أو أنّه يرجع إلى التأثير الوظيفي /الفيزيُولوجي والنّفساني الذي يحدثه في النّفس، أو غير ذلك مِمَّا يربط الشعور بالذات. وذهب آخرون إلى أنّ التذوّق الجمالي صادر عن موقف ذهني انتقادي؛ فهو إذن موضوعيّ وليس ذاتيّاً.

وتبيَّن، من خلال التّجارب السِّيكُولُوجيّة التي أجريت في هذا الميدان، أنّ لِكِلاَ الاتِّجاهَيْن نصيبَه من الصّحة وأنّ الفَرق القائم بين النّاس في تذوّقهم للجمال فرقُ درجة لا فرقُ نوع[1]. هذا الرّأي يؤكّده **بيرت** (*C. Burt*)، الاختصاصيّ في علم النّفس، بقوله: *"إنّنا، عندما نطرح الرّوابط والذّكريات*

[1] - Barthélémy (Jean). **Traité d'esthétique,** *édition de l'école*. 1964. pp.120-162.

جانباً ونجرّد أنفسنا من كلّ تأثير انفعالي ومصلحة ذاتيّة، ونقلع عن مشاكل الحياة اليوميّة، يبقى فينا أساسٌ نشترك فيه مع النّاس في النّظـــر إلى الجمـــال وتذوّقه"[1]؛ بمعنى أنّ التذوّق يستند إلى قواعد موضوعيّة يتّفق عليها الكـــلّ، رجالاً أو نساءً، راشدين أو أطفالاً.

ولايزال المجال مفتوحاً للبحث في هذا الموضوع؛ على أنّ أغلب النّتائج التي توصّل إليها المفكّرون، حتّى الآن، تُرجّح أنّ الجمال ليس صفةً عينيّـــة مستقلّةً عن العقل الذي يتذوّقه ولا معنىً عقليّاً صِرفاً، وإنّما هـــو امـــتزاج بينهما. فالتّجربة الجماليّة ترتبط بمعادلة ثلاثيّة العناصر، هي:

الفنّان المبدع / العمل الفنّي / المشاهد المتذوّق

والحقّ أنّ المشاهد لا يكون مُتذوّقاً إلاّ إذا كان متأمّلاً ومشاركاً في الوقـــت نفسه. فالتّذوّق تأمّلٌ ومشاركةٌ، الشيءُ الذي جعل بعض النّقّاد يزعمون أن الأمر ليس هُنَا أكثر من موضوع سيكولوجي، يعبّر عن نشاط الذّات تُجَاهَ عمل فنيٍّ معيَّن. يقول **كُولنجوُود** في هذا الصّدد: *"يضطلع المتذوّق بمـــهامّ لا حَصرَ لها عندما يسعَى للفهم ومحاولة إعادة بناء تجربة الفنّان الخياليّة بدقّة في ذهنه. وهو، ها هُنا، يحاول أن يتأمّل عمل الفنّان وأن يكون مشاركاً له. هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإنّ الفنّان حينما يراعي ذلك أي حينمـــا يراعي أنّ هناك جمهوراً يشاركه فنّه ويتذوّقه فإنّه يدرك أنّ مهمّته ليست هي التّعبير عن انفعالاته الشخصيّة، بل التعبير عن انفعـــالات يشاركـــه فيـــها*

---

[1] – ترجمة **محمد خلف الله**، من وجهة النظر النفسية في دراسة الأدب ونقده، *مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر*، القاهرة، 1967، ص ص.36–45. وكذلك:

- Burt (C.), **How the Mind Works**, 1938.

المتذوّقون. وهو هنا يتصوّر نفسَه لسانَ حالِ متذوّقيه، القادرَ على الإفصاح، نيابةً عنهم، عن أشياء يَودّون الإفصاح عنها، إلاّ أنّهم لا يستطيعون الاضطلاع بذلك، بغير عَون...وبدلاً من أن يتّخذ لنفسه مظهر الرَّجُل العظيم الذي يفرض على العالم مُهِمّةَ فهمه، فإنّ الفنّان سوف يتّصف بالتّواضع الذي يجعله يفرض على نفسه مهمةَ فَهمِهِ للعالم، وبذلك يُيَسِّر لنفسه فهم ذاتها"[1]. فمَا أفصح عنه الفنّان سيكون شيءً يقولُه متذوّقوه على لسانه، كما أنّ ارتياحه لقيامه بالتعبير عمَّا شَعَرَ به سوف يكون شعوراً بالارتياح لدى هؤلاء المتذوّقين لقيامه بالتعبير عمَّا يشعرون به. وعليه، فإنّ الاتّصال بين الفنّان والمتذوّق سيتحوَّل إلى مشاركة فعَّالة بينهما.

1 ـ المتذوّقون الجماليّون:

وَرَدَ في التصنيف الذي وضعه عالِم النّفس البريطاني **بُلُوغ** (*E. Bullough*)[2] أنّ المتذوّقين للأعمال الفنّيّة أربعةُ أنماط، هي:

1.1 ـ النّمط التّرابطي (Type Associatif):

حيث يلجأ المتذوّق إلى إدراك ما يترابط مع الموضوع الجمالي الذي يقصده. والتّرابط في هذا نوعان:

- ترابط مندمج: وهو ترابط يطغى فيه الإحساس بالشيء إذ يذُوب المتذوّق في الموضوع الجمالي ويندمج فيه.

---

[1] – **كولنجوود** (روبين جورج)، **مبادئ الفن**، ترجمة **أحمد حمدي محمود**، مراجعة **علي أدهم**، *الدار المصرية للتأليف و الترجمة*، القاهرة، 1966 – ص 387.

[2] - Bullough (E). **The perceptive problem in the Aesthetic Appreciation of simple colour combinations**, in *British Journal of Psychology III*, 1910 - p. 456.

• ترابط غير مندمج: وهو الذي تكون فيه النّغمَة الانفعاليّة قويّـــة، لكن تربط صاحبَها بالماضي وبالتفكير في الأصول والمؤثّرات التاريخيّة للعمل الفنّي، فلا يَعي الحاضر.

1. 2 ــ النّمط الفيزيولوجي (Type Physiologique):

ويعني المتذوّق الذي يحكم على الموضوع الجمالي من خـــــلال ردود الأفعال الجسميّة والعضويّة، كأن يشعر بـــ"البرودة" أو "الخمـــــول" أمـــام المشهد الفنّي أو تُصيبَه "حُمَّى الإعجاب"، لفرط تأثّره به.

1. 3 ــ النّمط الموضوعي (Type Objectif):

ويتميّز صاحبُه عن غيره من المتذوّقين بأنّ أحكامه تبدُو ناشئـــةً عـــن تجربة جماليّة حقيقيّة، إذ أنّه يتحدّث عن الموضوع ــ لا عـــن التّـــذوّق ــ ويجيء حكمه أوثق من الأوصاف الخياليّة التي يأتي بها غيره. غير أن **بلـــوخ** يرى أنّ الأحكام التي تُحَلِّلُ الموضوع بطريقة مجرَّدة تدلّ على عجز صاحبها عن الوصول إلى التّعاطف الجمالي مع الموضوع والاستمتاع به وتبقَـــى إذن سطحيّة.

1. 4 ــ نمط الشّخصيّة (Type de la Personnalité):

ويخصّ المتذوّق الذي يتفاعل مع الموضوع بطريقة مُفعَمـــة بالحيويّـــة والعمق، تتميّز بنغمة انفعاليّة قويّـــة، وتشتمـــل في الوقـــت نفســـه علـــى الاستجابات العضويّة التي نجدها في النّمط الفيزيولوجي. ويـــرى **بلـــوخ** أنّ أصحاب هذا النّمط يَظلُّون محتفظين بـــموقف جمـــالي *أصيـــل* وبـــتفتُّح *متعاطف واضح* وبـــمشاركة *انفعاليّة شديدة*. ثمّ يقوم **بلوخ**، بعد ذلـــك، بترتيب هذه الأنماط من حيث قيمتُها الجماليّة، فيضع النّمط الفيزيولوجي في

أدنى المراتب ــ بحجّة أنّ التذوُّق فيه يقتصر على أحاسيس جسميّة ــ ثم يأتي إلى النّمط التّرابطي غير المندمج ــ لأنّ الموضوع يخرج فيه عن بؤرة الوعي ــ فالنّمط الموضوعي ــ الذي يدلّ على عجز عن تحقيق اتّصال تعاطفي مع الموضوع الجمالي ــ وأخيراً النّمط التّرابطي المندمج ونمط الشخصيّة [1].

حسبُنا هذا عرضاً مُوجَزاً لبعض ما قيل في التذوُّق الجمالي وفي تصنيف المتذوّقين بالنّسبة لنوع الاتّصال الذي يحدث بينهم وبين الموضوع الفنّي الجمالي. ولْنَقِفْ قليلاً، بعد هذا، للنّظر في تطوّر التجربة الجماليّة التي يعيشها المتذوّق وهو تحت وطأة الانفعال، متفتّحاً لاستقبال شعور جديد.

2. مراحل التَّذَوُّق الجمالي.

يقول بعض علماء النّفس، بخصوص موقف الذّات إزاء العمل الفنّي: إنّ المتذوّق يجتاز سبع مراحل متتاليّة حتّى يكتملَ لديه الشعور بجمال الموضوع المتأمَّل فيه ويَحكُمَ عليه. هذه المراحلُ، يحدّدها **بَـايير** (*R.Bayer*) حسب التّدرُّج التّالي [2] :

1. 1 ــ التّوقُّف:

ويقصِد به *توقُّف* التفكير عن *مجراه العادي* مع انقطاع *النّشاط الإرادي*، في سبيل استجابة الذّات للموضوع الجمالي والدّخول في حالةٍ من

---

[1] – ستولنيتز (جيروم)، **النقد الفني، دراسة جمالية و فلسفية**، ترجمة فؤاد زكريا، *الهيئة المصرية العامة للكتاب*، القاهرة، 1981، ص 111.

[2] - Bayer (R). **Essais sur la méthode en Esthétique**, Paris, 1953 - p.55.

التّأمُّل العميق، تكون مفاجأةً لتلك الـــذات. يعلّـق **جُوتشُولـك** (D.W. Gottschalk) على هذا التوقّف بقوله: " *إنّ الانتباه الجمالي هو قبل كلّ شـــيء انتباهٌ مُركّزٌ نحو الموضوع الجمالي بالدّرجة الأولى. فالقاعدة الرّئيسيّة في تجربة التّذوّق الجمالي هي تركيز الانتباه على الموضوع ذاته فحسب. ولا بـــدّ أن يكون شيءٌ آخرُ نقولُه أو نفعلُه خاضعاً لهذا الهدف الأساسيّ، كما أنّـــه لا يكون جديراً، من الوجهة الجماليّة، بأن يُقال أو يُفعَـــل إلاّ إذا اندمـــج في الإدراك الجمالي وأضفى عليه دلالةً جديدةً. إنّ التّأمّل ــ أو الانتباه ــ هُنا ليس فعلاً فكريّاً أو منهجاً عقليّاً. إنّه يحدُث فجأةً ويستحوذ علينـــا وعلـــى وجداننا ككلّ*" [1].

1. 2 ــ العزلة:

وتعني أن يَستبعِد المتذوّق، عن مجال إدراكه، كُلَّ شيء لا يُمتّ بالصِّلة المباشِرة للأثر الفنّي ــ موضوعِ التأمّل ــ بحيث يستأثِر هذا الموضوع بكلّ انتباهه، فيعزلُه عن العالم المحيط به وينقلُه إلى عالم جماليّ قائم بذاته. عندئـــذ، يجد المتذوّق نفسه في مواجهة الموضوع الجمالي وحدَه ويشعر وكأنّه يحيى في عزلة عن العالم. يقول **جيروم ستولنيتز**، موضّحاً هذا الموضوع: " *يبـــدُو أنّ التجربة الجماليّة في أحسن حالاتها تعزلنا، نحن والموضوع معاً، عن التّيار المعتاد للتجربة. فحين نعجب بالموضوع في ذاته، نفصِله عن علاقاته المتبادَلة بالأشياء الأخرى ونشعر كأنّ الحياة قد توقّفت فجأةً، إذ أنّنا نستغرق تمامـــاً*

---

[1] - Gottshalk (D.W.), **Art and the Social Order**, Chicago, 1950 - p. 4.

في الموضوع الماثل أمامنا ونترك أيّة فكرة عن النّشاط الهـــادف المتطلّـــع إلى المستقبل" [1].

1. 3 ــ التّعلّق بالظّواهر:

ويُراد به إحساس المتذوّق بأنّه ماثِلٌ أمام شيء صُوري، غير وَضعي؛ ومن ثمّة، فإنّ إدراكه لن يكون لشيء واقعي، بل لِمَا هو صوري أو شكلـــي أو مظهري.

1. 4 ــ الموقف الحدسي.

حيث يجد المتذوّق نفسه مندفعاً نحو إدراك بعيـــد عـــن الاســـتدلال والبرهنة العقليّة، وإنما إدراك مباشر حدسي ومفاجئ. هذا الإدراك العَفـــوِي ــ الذي توصّل إليه المتذوّق من غير إعمال فكر ولكن نتيجـــةَ إحســـاس حدسي ــ سيُحدِّد نظرتَه إلى الموضوع الفنّيّ فينجذب إليه أو ينفر منه.

1. 5 ــ الموقف الوجداني:

إنّ للعمل الفنّي تأثيراً على عاطفة مُشاهِده ووُجدانه، مِمَّـــا يعـــني أنّ الموقف الجمالي ليس مجرَّد موقف ذاتيّ، يقوم على استجابةٍ شخصيّة فقط، بل هو أيضاً موقفٌ وجدانيّ يفيض عاطفةً وانفعالاً. فكأنّه يقود صاحبه إلى حالة بدائيّة من حالات الوَعي أو الشعور، يؤثّر على حركاته ونشاطاته الجسميّة، ويجعله يتكيّف مع الموضوع ويندمج معه [2].

---

[1] – ستولنيتز (جيروم)، النقد الفني دراسة جمالية و فلسفية، ترجمة فؤاد زكريا، ص 71.

[2] – هذا الذي يجعلنا نُوقِف أنفاسنا ــ مثلاً ــ عندما نواجه بناية شاهقة شاهقة تتّصف باســـتقامة البنيان واتزانه، كما أننا نسرح بأعيننا في أرجـــاء المبـــنى ونســـير حـــول جوانبـــه الإنشائيـــة والزخرفية.وفي كثير من الأحيان قد نَمُدُّ أيدينا ونلمس الأجزاء إشباعاً لتذوقنا.

1. 6 ــ التّداعي:

ويُقصَد به توارد الأفكار وتتابعها في مجال التّصوُّر والشعور، إذ قد تثير مُشاهَدةُ العمل الفنّيِّ، في تفاعلاتها مع عواطف المتذوِّق، ذكريات وعواطفَ ماضيّة تعلّقت بعمل فنّي مشابه. فيَقوَى، بذلك، الإحساسُ بتذوّق الموضوع الجمالي الحاضر.

1. 7 ــ التّوجُّد: [1]

ويعني أنّ المتذوّق، حينما يُدلِي بحُكمٍ جماليّ على موضوع فني، فإنّه يكون قد اندمج معه وحقّق اتّصالاً عاطفيّاً ومشاركةً وجدانيّة تجعله في حالة تأثُّر خاصّ. وفي هذا يذهب بعض النّقّاد إلى أنّ التّذوّق الفنّي يؤكّد أنّ الطابع الجمالي لأيِّ عمل فنيٍّ ليس مجرَّد خاصّيّة يتميَّز بها الموضوع عن غيره من المواضيع الجماليّة، بل هو ــ إلى ذلك ــ طريقتُنا إليه في تصوُّرِه وتأمُّلِه والاستماع إليه والحكم عليه وتأويله. فعندما نركِّز اهتمامنا على عمل فنِّي ونتأمَّل ثناياه، فإنّنا نُضفِي عليه من روحنا ونبعث فيه ما يجعل الحياة تَدُبُّ فيه.

ويبقى التذوُّق تفاعلا بين العمل الفنّي ومُشاهِده. فإذا كانت الذّاتُ ــ بحكم إرادتها ــ هي التي تُشِيع الحياة في الموضوع وتُقرِّر مسلكه الجمالي، فإنّ روح الأشياء المتأمَّلة إنّمَا ترجع في نهايّة الأمر إلى الأشياء ذاتها، إذِ الفعلُ الجمالي الأصليّ هو ذلك الفعل الذي يُلاقِي الذات بالموضوع، في عمليّة متّزِنة ومنسجمة تنتهي إلى ضرب من الامتزاج والذّوَبان بينهما. "*وهنا تخلع*

---

[1] – الوجد ــ في لغة الصوفية ــ خشوع الروح عند مطالعة سرّ الحق. ومثارُه، تارةً، يكون *سماع خطاب المحبوب*، وتارة يكون *شهود جماله* – عن **معجم مصطلحات الصوفية**، لـ**عبد المنعم الحفني**، *دار المسيرة*، بيروت، 1980 – ص 246.

(الأنا) على (اللاّأنا) *كُلّ ما في حياتها من عمق وقداسة وثراء، فتستحيل إلى ذلك الشيء الذي تتأمّله، أو هي ــ على الأصحّ ــ تُعيد خَلقه من جديد على صورتها ومثالها لكي تنتهي ــ في خاتمة المطاف ــ إلى الفنّاء فيه..."* [1] .

والحقُّ أنّ الذّات لَتشعُر، في لحظة التأمّل، بأنّها قد استحالت بالفعل إلى خطّ أو إيقاع أو نغمة أو سحابة أو عاطفة أو صخرة أو غدير، دون أن يُفطَن إلى أنّها تعبر الأشياء أعمق وأعزّ ما في حياتها... إنّنا نثور مع الموجة العاتيّة ونرِقّ مع النّسيم العليل ونتصلّب مع الصّخرة الجامدة ونتدفّق مع الجدول الرّقراق، ومعنى هذا أنّ ثمّة تبادلاً مستمرّاً يتمّ بين شعورنا وبين العالم الخارجي [2] .

إنّ التّوحُّد، أو" **التّقمّص الوجداني**"، كما أوضحه **بَـاش** (*V. Basch*)، ليس إلاّ نوعاً من المشاركة العميقة تقوم بين ذات المتذوّق الدّاخليّة وبين الموضوع الجمالي الخارجي ــ أي بين (الأنا) و(اللاّأنا) ــ فيتمّ التطابق بينهما وينصهران في وحدة جماليّة يُشبِّهُها بعض النّقّاد بـ"**الوجد الصّوفي**" [3] . لكن يجب أن ندرك أن عمليّة التذوّق ستظلّ مرتبطة، ارتباطاً وثيقاً، بطبيعة العمل الفنّي الذي نواجهه في تجربتنا الجماليّة، وأنّه من العبث محاولة رسم خطّة مثاليّة لها. فلكلّ فنّ من الفنّون عوالِمه وتقاليده وطقوسه وأسراره التي تدفع بنا ــ مجتمعةً ــ إلى اقتحام ذلك الجوّ الخاصّ الذي يَخلُقه العمل الفنّي من ذاته والذي يتنفّس فيه. وإنّ الاعتراف بوجود هذه *العوالم*، التي لا حصرَ لها، والسّعي إلى محاولة إدراكها وتقويمها هما أساس علم الجمال.

---

[1] - Freud (S.), **Leonardo da Vinci**, tr. by A.A. Brill. London: *Kegan Paul, 1932*, p. 128.

[2] - Basch (V.), **L'Esthétique Allemande contemporaine**, *Alcan*, Paris, 1934 - pp. 84-85.

[3] - إبراهيم (زكريا)، **مشكلة الفن**، مكتبة مصر، القاهرة، 1959 - ص ص. 253–255 .

فإذا اعتمدنا، مثلاً، التّقسيمَ الذي أورده **أدمان** (*Edman Irwin*) للفنون الجميلة في كتابه: " الفنون والإنسان " (*Arts and the Man*)[1]، فإنّنا نميّز بين أنواع ثلاثة من الفنّون:

- الأولى تتعلّق بـ**العالم والكلمة والشّعر**.
- والثّانيّة تتعلّق بـ**الشّيء والعين والفنّون التّشكيليّة**.
- والثّالثة تتعلّق بـ**الأصوات والآذان والموسيقى**.

- أمّا بخصوص **الفنّون الكلاميّة** ـ التي تعتبر أطوَع الأدوات تحقيقاً لأغراض الإنسان في أعماله الأتّصاليّة ـ فإنّ سِمَتها الجوهريّة تكمن في قدرتها على إثارة الخيال والعاطفة. ذلك أن اللّغة في مظاهرها المختلفة تتعدّى كونها صياغة كلمات قائمة على ترتيب حروف السُّكون والحركة، ترتيباً ذكيّاً لِنَقل ما يُرَادُ لنا نقلُه. فالكلمات *نغمات توافُقيّة* للمشاعر الأصليّة وهي تتكوّن وتأخذ من كلّ الملابسات التي تحيط بظروف تعلُّمِها ومن المواقف الإنسانيّة التي استُخدِمت فيها. والحقّ أنّ الصّناعة اللُّغويّة لا يمكن أن تكون مجرَّد معادلات جبريّة. فالنّبضةُ الإيقاعيّة ضروريّة لإيقاظ المشاعر، واختيارُ الكلمات شرطٌ يتوقّف عليه الإيحاء. " *فعندما تتوفّر هذه الشروط*، كما يقول **أدمان**، *فإنّنا نجد في نثر ديكارت ذلك الإيقاع المميّز للّغة الفرنسيّة الذي لا يُنسَى، نستملِح قراءة نثر برجسون لِجَرَس كلماته، الخ. ولقد قُدِّر*

---

[1] - أبو ريان (محمد علي)، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، *دار المعارف بمصر*، القاهرة، 1974 - ص 166-172 .

للأدب، منذ البدايّة، أن يمضي في خطّين متماسّين: هما الشّعر والنّثر. والنّثر فنّ واضح لا لُبس فيه؛ أمّا الشعر فيصير أداةً للخلق الإبداعي أو لبناء عـــالم متخيّل مبدع" [1].

- أمّا النّوع الثّاني من الفنّون، وهو الذي يتعلّق بـــــ**الشّيء والعين والفنّون التّشكيليّة**، فيُركّز فيه **أدمان** على **فنّ العمارة**، قـــائلاً: *" إنّـــه لا يُوجَد أوضح ولا أفضل من المبادئ العامّة التي يقوم عليها الإبداع والتذوّق الجمالي في هذا الفنّ. فالعمارة تضمّ مَا للتّصوير من لَون وخطّ وما للنّحت من زخرفة وأثر وما للشعر من قدرة على الإيحاء والإقناع... وقد يجتمع في كاتدرائيّة من الطّراز القُوطي أو معبد يوناني أو غيرهما كلُّ ما في الفنّون من مفاتن، فيما عدا الموسيقى، ومع ذلك فلقد قـــال شلِيجَـــل: إنّ* ***العمـــارة موسيقى مجمَّدة*** *"* [2] .

-وأمّا **الموسيقى**، فما تنطَوِي عليه من أسباب الإمتاع يفيض مـــــن ثُلاثِيّة أساسيّة، هي:

النّغمة والإيقاع واللحن

" فهي أكثر من مجرّد ضربات ملتهبة على طبلة الأذن؛ إنّها ترتبط بـــالمعنى وبالتفكير وبالعاطفة " [3] . وقد تكون النّغمة حادّة أو لاذعة أو هادئة: فمنها ما يثير الخواطر والذّكريات، ومنها ما يثير الحزن والشجن، ومنها ما يَحُثُّ

---

[1] - **أدمان** (أروين)، **الفنون والإنسان**، ترجمة **مصطفى حبيب**، مكتبة مصر، (دون تاريخ) - ص ص. 59-61 .

[2] - **أدمان** (أروين)، **الفنون والإنسان**، ترجمة **مصطفى حبيب**، ص 103.

[3] - المرجع نفسه - ص 17 .

على الشجاعة والإقدام، ومنها ما يثير الطرب والفرح، إلى غير ذلك من المشاعر التي تنبع من القلب فتذهب إلى القلب. فالموسيقى أشدّ الفنّون تأثيراً على النّفس وأشدُّها تمرُّداً على التّحليل. فهي في جوهرها لا تَدِين بشيء لعالم الملموسات ولا لعالم اللُّغة. ولهذا يجري تشبيهها بذلك الشيء الذي يتعذّر التعبير عنه في الشعر أو في فنّ التصوير، باعتبار أنّ تناسق الألفاظ وتناسق الألوان والخطوط يمتاز بالقرابة لتناسق النّغمات [1].

معنَى هذا، إذن، أنّ الكشف عن سِرّ الموسيقى يعني التّوصُّل إلى سِرّ الفنّون الأخرى. فهي **اللّغة المُثلى** للعاطفة وهدفُها ترجمةُ المشاعر وتحرُّكات القلب وحالاتِ النّفس.

بقِيَ أن نعرض بعد هذا، ولَوْ في عجالة، لأهمِّ الآراء التي وردَت في إشكاليّة طبيعة إدراك الجمال وتقويمه.

ثالثاً: - إشكاليّة الخلق الفنّي.

إنّ نظرةً سريعةً عبر الفلسفات المختلفة، التي وردت بخصوص الفنّ، كفيلةٌ بأن تطلعنا على أنّ المفكرين كانوا ــ على الدوام ــ بَصِيرين بموضوع الإبداع الفنّي، وأنّ أشهر الباحثين المحدثين الذين تناولوه بالدرس والتمحيص هُم أصحاب التحليل النّفسي ولو أن بعضهم كان يضلّ الطريق

[1] - برتيليمي (جان)، بحث في علم الجمال، ص 317.

أحياناً، عند ما يمضي نحو تكوين نظريته في الفنّ، إلى حد أنّه يناقض نفسه، فإذا به يأتي بنتائج تنفي مقدّماته العامّة. وهذا صحيح سواء بالنّسبة للبحوث التي تناولت الإبداع مباشرة أو بالنّسبة للبحوث التي تناولته بزاوية مَيْلٍ خاصّة، كأن تتناولَ عمليّات التفكير وحلّ المشكلات، أو تتناول الموهبة والموهوبين، وهو وصف اشتهر أساساً من خلال بحوث **تيرمان** (*L. Terman*)، التي بدأت في عشرينات القرن العشرين، على الأطفال الذين يرتفع معامل الذكاء لديهم عن 140 (باستخدام مقياس **ستانفورد بينيه**)[1].

أ - مناهج الباحثين في مشكلة الإبداع الفنّي:

أذكر هنا مدرستَيْن من أهمّ المدارس التي عالجت هذه الإشكاليّة[2]:

1 - **مدرسة العقليّين** (Les Rationalistes أو Intellectualistes):

التي تربط التّذوّق الجمالي بِحُكمٍ عقليّ يصدر عن شيء موصوف بالجمال، فتُوجِب إخضاعَ الفنّ إلى مجموعة من القواعد والقوانين.

2 - **مدرسة الرُّومَانسيّين** (*Les Romantiques* أو *Sentimentalistes*):

التي تؤكّد عُنصرَي *العاطفة* و*الوجدان* في التّذوّق الجماليّ وتُنكِر تماماً إمكانيّة وضع *مساطر* للخلق الفنّي.

---

1 - L.Treman, **Mental and physical traits of a thousand gifted children, Child behaviour and development**, *R.E. Rosker, J. S. Konnin and H. F. Wright eds*, New York: Mc Graw-Hill, 1943 - pp. 279 - 306.

2 - Malraux (André), **Les voix du silence**, *NRF*, Paris, 1952 - p. 341.

- Dufrenne (Mikel), **La phénoménologie de l'expérience esthétique**, *PUF*, Paris-1953 - p. 131 et suivantes.

فالأحكام الجماليّة، في نظر المدرسة الأولى، عقليّة محضة لا تَحِيد عن الأحكام الواقعيّة التي تكتفي بوصف الظواهر دُون أن تتعدّاها إلى التّقويم. أمّا المدرسة الرّومانسيّة فترى أنّ عنصر العقل — إنْ وُجِد في الحكم الجمالي — يبقَى ضعيفاً جدّاً لأنّ التّذوّق وجدان وعاطفة أو حدس وإدراك مُباشِر للأشياء الجميلة من غير إعمال فكر.

نَخلُص من الرّأيين إلى مغالاة في الموقف. فقُدرة التّمييز بين الجميل والقبيح لا تُرَدُّ إلى العقل وحده ولا إلى الوجدان وحده، بل تردّ إليهما معاً. ومن الأدلّة في تاريخ الفنّ ما يثبت أنّ التوفيق في توازنهما؛ فالّذين أبدَعُوا روائع خلّدت ذكراهم إلى اليوم، كانوا يتميّزون بعقول خصبة ومشاعر عميقة حسّاسة.

مِن أصدق الشّواهد على ذلك: المعمارُ التُّركي **سِنَان باشا** (1489/1588م) الذي شيّد مساجد وقُصوراً، في العهد العثماني، تؤكّد مهارته ونجاحه في التوفيق ما بين الأساليب المعماريّة الشرق أوسطية والبِيزَنطيّة [1] **ولِيُونَارْدُو دَا فِينشِي** (*Leonardo da Vinci*) (1452/1519م)، الفنّان الإيطالي الذي أبدى تفوُّقاً ملحوظاً في مجالَي العلم والفنّ معاً [2]، **ومَيكَل أنجِيلُو** (*Michel-Angelo*) (1475/1564م)، المُصوِّر والنّحّات والمهندس والمعمار والشّاعر

---

[1] – **خوجة معمار سنان**: (1489–1578 م) ولد في **قيصرية**. انخرط في سلك الإنكشارية وبرز بشجاعته في القتال. ثم انصرف إلى بناء البنايات الفخمة التي خلدت ذكره، من *جوامع* (131) و*مدارس* (62) و*تُرب* (19) و*خانات* (17) و*ملاجئ* (17) و*بيمارستانات* (3) و*حمامات* (33) و*قنوات* (7) و*جسور* (8)، أي ما يعادل: 335 منشأة بقي معظمها ماثلا إلى اليوم.

[2] – **ليوناردو دافينشي**: امتاز بـ*البناء والهندسة والموسيقى* وخاصة بـ*التصوير*. صاحب صورة "العشاء السري" الشهيرة.

الذي لم تعرف إيطاليا مثيلاً له في مبتكرات الفنّ، من عظمة وقوّة وتنويع في وفاء كلّ موضوع [1]، وغيرُهم من عباقرة الفنّ الّذين نجد فيهم توازناً واضحاً بين هبة الوجدان ونعمة العقل. فالعبقريّة لا تكون إلاّ بتوافر **الاتّزان** بين هاتين الميزتين [2].

وقد رأى بعض النّقّاد ــ مِمَّن يَهوونْ الاغتماس في الطّرُوحات الغريبة ــ تشابهاً كبيراً بين العبقريّة والجنون، بحُجَّة أنّ *يقظة الإبداع* تؤثّر في نفس الفنّان العبقري تأثيراً يجعله يُرَكّز انتباهه في الشيء تركيزاً قد يبدُو لغيره تافهاً، ويكون في حالة تهيُّج مفرط وإرهاق شاذّ وفقدان للذّاكرة، لا يعيشها إلاّ في اللّحظة الحاضرة. ويُفسِّر **شُوبَنْهَاوَر** هذا التّشابه بسِيَادة **مَلَكات المعرفة** على نوازع الإرادة وبـ**النّشاط العقلي** الذي ينشأ عن تلك السّيادة[3]، فيقول: *"المجنون، كما رأينا، عنده معرفة حقيقيّة بمَا يدور حوله ولبعض من الماضي، إلاّ أنّه يخطئ الرّبط بينهما فيرتكب أخطاءه ويتقوّل أشياء تخلُو من كلّ معنىً. هي ذي تماماً نقطة التّماسّ بين المجنون والعبقري؛ فالعبقري ــ مثله تماماً ــ يهمل كلّ معرفة بالعلاقات والرّوابط بين الأشياء، لأنّه يهمل معرفة العلاقات التي يمليها مبدأ* **السّبب الكافي** *كَيما يستطيع أن يرى أفكار الأشياء فقط، وكيما يستطيع أن يلتقط ماهياتها الحقيقيّة (مثلما تنكشف في الإدراك الحسّي) بحيث يكون الشيءُ الواحد مِرآةً لنوعه، أو حيث تقوم حالة*

---

[1] – **مايكل أنجيلو**: من آيات فنه قبة *كنيسة القديس بطرس* ــ في روما ــ و*تمثال موسى* و*تمثال العذراء الأم الحزينة* و*سقف السيكستينا* (وفيه تاريخ الكون كما جاء في التوراة، من عهد الخليقة إلى يوم القيامة).

[2] - Merlau-Ponty (Maurice), **La phénoménologie de la perception,** *NRF,* Paris, 1945 - p. 146 et suivantes.

[3] - Shopenhauer (Arthur), **The World as Will Idea**, tr. from german by Haldane and Kemp, *6 th ed,* London,1907/ 9.

واحدة ــ على قول **غوته** *(Goethe) ــ مقام ألف حالة. أمّا موضوع تأمّله، أو "اللّحظة المدركة بوضوح كُلّي"، فهي تبدُو تحت ضوءٍ هو من القوّة بحيث تدفَع كُلّ روابطه وعلائقه إلى الظّلّ، فلا يبدُو منها شيء في حال يشبه حال الجنون... هو يطلب أقصى ما في الأشياء... دونما اعتدال أورَوِيّة... هو يُدرِكُ الأفكار كاملةً لكنّه لا يرى الأجزاء"* [1].

وإلى مثل هذا الرأي ذهب **كرتشمر** *(E.Kretschmer)* في كتابه "سيكولوجيّة العباقرة" [2]، معتمداً في ذلك على تتبّع حياة بعض العباقرة واستقرائها ومحاولة بيَان ما في سلوكهم من وجوه الشّذُوذ والانحراف.

غير أنّنا نرى بين العبقريّة والجنون فَرْقاً واحداً فاصلاً بينهما: فبينَما يَنبو شذوذ المجنون ــ في تصرّفاته وفكره ــ عن المنطق في حاضره ومستقبله، نجد أن شذوذ العبقريّ ينبو عن المألوف عند معاصريه في المجتمع الذي يرتبط به. وتبقى الإشكاليّة قائمة هنا أيضا، في انتظار إدراك أسرار هذا الشذوذ، أقول: هذه **المَلَكة** التي تجعل العبقريّ يسبق دوماً زمانَه بأجيال.

ب - عبقريّة الإبداع الفنّي.

لا يزال الباحثون على خلافٍ بصدد مصادر العبقريّة الفنّيّة ومَواطِنها وانتهت دراساتهم إلى محاولاتٍ كثيرةٍ لتفسيرها، فرأيت من الأجدى أن أتحرّى الاكتفاء بأشيَعها وأدناها إلى اتّفاق الرّأي بينهم.

---

[1] - **نوكس** (إ.)، **النظريات الجمالية**، ترجمة د.**محمد شفيق شيا**، ص ص. 159-164.

[2] - Kretchmer (E.). **Psychology of the men of Genius**, Eng. transl. by R.B. Cattel.

1 – **مدرسة الإشراق:**

علّق فلاسفة الجمال مصدر العبقريّة الفنّيّة بـ**"الإشراق"** (أو "الحدس" و"الكشف"، كما يقول الصّوفيون ــ أو "الإلهام"، على حدّ تعبير الشّعراء). فالفنّان ــ في تصوّرهم ــ يستلهم عمله الفنّي: لا من عقل واع أو شعور ظاهر أو مجتمع معيّن أو تاريخ فنٍّ سابقٍ أو حتّى لاشعور دفين، وإنّما يستلهم هذا العمل من *قوّة إلهيّة عُليا* أو من وحي سماوي خارق أو من هواجس سحريّة غيبيّة، أو حتّى من *شياطين* خفيّة. فالخلق الفنّي، عند دعاة هذه النّظريّة، مَرجِعُه إلى فطرة الفنّان وما يعتريها من حالات التّجلّي التي لا تخضع لدراسة عقليّة أو تجارب حسّيّة [1].

والحقُّ أنّ أفلاطون هو أوّلُ من أرسى نظريّة الإشراق، مقرِّراً أنّ الفنّان ما هو إلاّ *إنسان مَوهوب احتضنته الآلهة وخصّته بنعمة الوحي* [2]. فكانت هذه النّظريّة أساساً لمعظم التّأمّلات اليونانيّة التي وردت عن الجَمال والإبداع الفنّي، وكانت مرتبطةً ارتباطاً وثيقاً بالأبحاث المِيتَافِيزيقيّة. وخلَط **أفلوطين** [3] **وسانت أغوسطين وسانت بازيل** ما بين الإبداع الفنّيِّ واللاّهوت، بحيث لم يَعُدِ المجالُ يَسمح بالبحث في العبقريّة المبدعة وهي

---

[1] – **جويو** (جان ماري)، **مسائل فلسفة الفن المعاصر**، ترجمة **سامي الدروبي**، *دار النهضة العربية*، بيروت، 1965 – ص 128، أو:

– **أبو ريان** (محمد علي)، **فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة**، *الدار القومية للطباعة والنشر*، 1964 – ص ص. 14–15.

[2] – **إبراهيم** (زكريا)، **مشكلة الفن**، *مكتبة مصر*، القاهرة، 1959 – ص 153.

[3] – **أفلوطين** (Plotin) (203–270): مؤسّس المذهب الفلسفي المعروف بـ**الأفلاطونية الجديدة** التي تعتبر امتدادا لـ**أفلاطون**. فيه حاول التوفيق بين الفلسفة اليونانية والمعتقدات الدينية الشرقية. كان لِتعَاليمه ــ التي جُمِعت تحت عنوان: **إنّيَادس** (*Enneades*) ــ وقعٌ خطير على الفلسفة والتصوّف من بعده.

مستقلّة[1] . فقد ارتبط هذا البحث بـ*المبدإ الأوحد*، وهو المبدأ الذي تصدُر عنه *الصُّوَرُ المُشيَّعة*. وبعبارة أخرى، فإنّ الله هو *مُصدِرُ الصّور الفنّية ومُبدِعُها* وهو *يُفيض بها على مَن ارتقت روحه* من الفنّانين[2] .

وأثرَى الرُّومَانسيون **نظريّة الإلهام** بأقوالهم وأعمالهم الفنّيّة. فالخلق الفنّيّ عندهم يستتبِع القريحة أو العبقريّة، والبحثُ عن العبقريّة يقُودنا إلى مصدر إلهي لها؛ وكان هذا سبب ما اتّصف به الإنسان الرُّومانسي من كبرياء وغرابة. فهو يَركُن دائماً إلى الخيال ويبتعد عن الواقع "*يواجه المجتمع وحيداً، دون وسيط، غريباً بين غرباء، (أنا) منفردة في مواجهة (اللاّأنا) الهائلة، وأدّى ذلك إلى تقويّة الشعور بالذّات*"[3] . ويتبع الخيال اغتراب الرّومانسي عن الزمان والمكان، لكي يُحلّق بروحه في عَالَمٍ لاَزَمَانِي ولاَمَكَانِي. وفي هذا يقول **نيتشه** (*Fredrich Nietzche*) (1900/1844)[4] : إنّ الإلهام ضرب من *السُّكْرِ والنّشوة والتّخدير*، كما أنّ الخيال الفنّي ضرب من *الحُلم* أو *الهلوسة* أو *الهذيان*.

---

[1] - **القديس أغوسطين** (St. Augustin) (430/354 م): من آباء الكنيسة . خطيب واعظ وكاتب قاوم البدع المانية والدوناتية والبيلاجية والآرية. من مؤلفاته: **الاعتراف** (*Les confessions*) و**مدينة الله** (*La Cité de Dieu*) .

- **القديس باسيليوس** (St. Basile) (379/329 م): أحد " الثلاثة أقمار"، ومن آباء الكنيسة ومعلّميها؛ أسّس نظام *الحياة الرهبانية المشتركة* في الشرق، واضعًا لها القوانين. له التصانيف اللاّهوتية الأساسية. منها: **في الروح القدس**.

[2] - Bernard (Charles), **Esthétique et critique**, *édition Formes*, Paris, 1946 - p. 97

-Egger, **Essai sur l'histoire de la Critique chez les Grecs**, *2ème éd*, Paris, 1889-.473.

[3] - Musset (Alfred de), **Poésies complètes**, *Ninon*, p.315.

[4] - **نيتشه**: فيلسوف ألماني، أخذ بـ**مذهب التطور** وقال *إن الحياة في تنازع البقاء وبقاء الأصلح دون غيره*. قال إن **الإنسان الأعلى** هو الهدف الذي يجب الوصول إليه وإن الحق للقوة.

وأفاض الرومانسيّون أيضاً في أبواب الأحلام والحـــبّ ــ بمفهومــه الأفلاطوني ــ والمرأة وكُلّ ما اعتقدوا أنّه *يَهبِط من السماء، يُظهِر القلــوب ويُرَقّي العواطف ويُزَكّي الشعور ويُشجّع على النّهوض بالواجب*[1] . ولازال أمامنا الكثير من الأقوال والأعمال تؤكّد الأصل الرباني للفـــنّ والإبــداع وتؤكّد على أنّ الفنّ مخلوق أصيل وأنّ سرّ أصالته كَامِن في أنّه غيرُ متـــأثّر بفنّ إنسان آخر، وغيرُ ناتج عن مجتمع أو تاريخ، وغيرُ خاضع لقوانـــين أو نواميس "*يحدث في مجرى التاريخ نوعاً من الانفعال وكأنّما هـــو حقيقــة فريدة تستعصي عن كل تفسير وتفلت من طائلة كلّ مقارنة*"[2] ، " *ومَثَلُه في ذلك كمثل الكَون بأسره ــ من حيث هو سيمفونية* ***الموسيقا الأعظم*** *ــ يملك من الجِدّة... والصّبغة الإبداعيّة ما يجعل من المستحيل على أيّ عقل، كائن ما كان، أن يتنبّأ سلفاً بما سيكون عليه*"[3] .

وإذا عمدنا إلى التّصنيف الذي وضعه **دُولاكروا** (*Henri Delacroix*) للفنون والذي يقول فيه بوجود طِرازَيْن من العبقريّة الإبداعيّة: *الحركيّة* منها *والحسّيّة* - أو *الخصبة الصّاخبة والمتفشّفة المنظمة*)، فقد يبدُو أنّ العبقريّة التي تجعل الإبداع " *انفعالاً... واندلاعاً فُجائيّاً لِنار الوجدان في وَقود الفكـــر، بحيث ينبثق من شرارة الحدس إبداعٌ أصيلٌ يُعبِّر به الفنّان عن شـــيء كـــان*

---

1 - Delacroix (Henri), **Psychologie de l'Art,** *Alcan*, Paris, 1927 - p.50.

2 - Polin (R), **De l'originalité dans l'Art**, *Revue des Sciences Humaines*, Paris, Juillet - Septembre 1954.

3 - Bergson (H.), **La pensée et le mouvant**, *PUF*, Paris, 1932 - pp.13-14.

يضنّه غيرَ قابل للتعبير"[1]، هي من الطِّراز الحركـــيّ الخصـــب الصّـــاخب وصُورتُها هي الإبداع المفاجئ[2].

2 – مدرسة اللاّوَعي الفرويديّة:

كانت محاولة تفسير عمليّة الإبداع الفنّي ضمنَ اهتمامات **فرُويْـــد** (*Sigmund Freud*) (1939/1856) الرّئيسة، كما كانت موضع اهتمام أتباعه الذين درسوا الموضوع وكتبوا عنه الكثير. نذكر منهم، علـــى ســـبيل المثـــال (لا الحصر): **جُونس** (*Ernest Jones*) **وساكس** (*Hards Soks*) **ورانك** (*Oho Rank*) وغيرهم.

يعتقد **فرويد** أنّ شخصيّة الإنسان تتكوّن من ثلاث قُـــوًى علـــى مستوى الجهاز النّفسي، هـــي: (**الأنا**) (*Le moi*) و(**اللاّ أنا الأعلى**) (*Le surmoi*) و(**الهي**) (*Le ça*)، وأنّ (الأنا) تُعاني من التّوتُّرات النّاتجة عن الضّغط المستمرّ الذي تفرضه (الأنا الأعلى) و(الهي). ذلك أنّ وظيفة (الأنا الأعلى) تتمثّل بالضغط أو الكبت في حين أنّ وظيفة (الهي) تتمثـــل في الـــنّزوع إلى المُحَرَّم. ومن هنا، كان الصِّراع الدّائم الذي تتجلّى مُحصِّلتـــه في ســـلوك الفرد. ويُحَدِّدُ فرُويد آلِيّات هذا الصِّراع في ردود فعـــل مختلفـــة كـــالقمع والكبت والتّسَامي والتّبرير والتّقهقر، وغيرها، بينما يجعل من التَّسَامِي (*La*

---

[1] - Bergson (H.), **Les deux sources de la morale et de la religion**, *PUF*, Paris, 1948 - p.43.

[2] – صنّف دولاكروا صور الإبداع إلى: إبداع مفاجئ وإبداع بطيء وإبداع يقظ شعوري وإبداع خاضع لحكم العادة. – ينظر بهذا الشأن:

- Delacroix (H.), **L'art et les sentiments esthétiques, nouveau traité de psychologie**, *Alcan*, Paris, 1939 - pp.153-159.

(*sublimation*) وحده المصدرَ الحقيقيّ الذي يؤدّي إلى إظهار عبقريّة الفنّ وامتيازه عن غيره [1].

أمّا عن تفسير الخلق الفنّي ورَدّه إلى مُكوِّنات **اللاّوعي** (*L'inconscient*)، فيرى فرُويد أنّ في الإنسان نزعاتٍ شرِّيرةً وميولات ماجنة ورغبات عدائيّة تتنافى مع آداب المجتمع وتقاليده ومعتقداته؛ ومن أجل هذا نقوم بكبتها لإخفائها عن أَعيُن النّاس وتقوم عقائدنا وآدابنا الاجتماعيّة بدور الرّقيب الذي يَحُولُ دون ظهور هذه المكوِّنات المكبوتة في اللاّشعور ــ والتي ترتدّ في الأغلب والأعمّ إلى الغريزة الجنسيّة [2] ــ وهي تسبِّب عُقَداً تثير في الوعي انفعالات تظهر في أحلام اليقظة والنّوم وتبدُو في اضطرابات عصبيّة أو تظهر في إنتاج فنيٍّ. وهكذا يُصبح الخلق الفنّيٍّ، عنده، مجرّد رمز لمكوِّنات مكبوتة، به يتسامَى الإنسان فيُظهر مشاعره الجنسيّة بعد أن أخفى حقيقتها عن النّاس وأبداها في صُوَر مشروعة في أعيُنهم. وبهذا تصبح آثار الفنّان مَنفذاً لرغباته الجنسيّة المكبوتة ومسرحاً لتعطُّشاته المكتومة [3].

وسارت **السُّرِيَالِيّة** (*Le surréalisme*) تتبع خطوات **فرويد**.

---

[1] – **سويف** (مصطفى)، **الأسس النفسية للإبداع الفني، في الشعر خاصة**، *دار المعارف بمصر*، 1959 – ص 195.

[2] – **فرويد** (سيجموند)، **التحليل النفسي والفن. دافينشي ودستويفسكي**، ترجمة **سمير كرم**، *دار الطليعة*، بيروت، 1975.

[3] – إن آراء وتفسيرات فرويد في هذا الموضوع موجودة بصفة خاصة في بحثه عن: **ليوناردو دافينشي، دراسة في السيكولوجية الجنسية ودوستويفسكي وجريمة قتل الأب**.

3 – المدرسة السُّريالِيّة:

يقول **فيلدمان** (*Feldman*) في تعريفه لهذه الحركة: " *إنّ أسطيقة اللاّشعور التي نجدها عند السّرياليّين هي أثرٌ من آثار المذهب القائل بالتّحليل النّفسي* "[1]، بمعنى أنّ السّرياليّة تعتمد على الشعور والعقل الباطن ــ كما تقول به المدرسة الفرويديّة ــ وأنّ السّرياليّين يستلهمون طرائق التحليل النّفسي الذي يُعطي الأهمّيّة القُصوى للدّلالات الشّبقيّة، فيُركّزون أساساً على ما يعتبره المحلّل النّفسي مصادرَ للكشف عن مخزون اللاّشعور، كالأحلام والرّموز وغيرها[2].

فتكون السّرياليّة بهذا (وكاتّجاه فنّي مستحدث) قد تضمّنت تجديداً في الشّكل وفي الموضوع، على عكس حركات فنّيّة أخرى ــ كَـ**الانطباعيّة** (***L'impressionisme***) أو **التكعيبيّة** (***Le cubisme***) ــ التي تحدّدت في الشكل دون المضمون. وكأنّ السّرياليّة، من هذه الزّاويّة، فنٌّ يهدف إلى العلاج النّفسي في عالم طَغَى فيه الواقع الخارجي على حرّيّة الأفراد، في صورة طغيان الشعور على اللاّشعور. يقول **بروتون** (*André Breton*) في ذلك (وهو من مؤسّسي هذا التّيّار): " *قصارى جهدنا... منصرف إلى إبراز الواقع الباطني والواقع الخارجي كعُنصرَيْن يَمضِيان نحو اتّحاد... هذا الاتّحادُ النّهائي هو الهدف الأخير للسّرياليّة؛ ذلك أنّه لَمّا كان الواقع الباطن والواقع الخارجي في مجتمعنا الحاضر متناقضَيْن، فقد جعلنا همّنا مواجهةَ*

---

[1] - Feldman (V.), **L'esthétique française contemporaine**, Paris, *Alcan*, 1936 - p.47.

[2] – أبو ريان (محمد علي)، **فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة**، *الدار القومية للطباعة والنشر*، الإسكندرية، 1964 – ص 176.

هاذَيْن الواقعَيْن، كُلاًّ بالآخر كلّما حانت فرصةٌ لذلك، ورفضنا سيطرة أحدهما على الآخر. ولكن ليس معنى ذلك أنّنا نعمل فيهما في وقت واحد، فذلك من شأنه أن يُوهِم بأنّهما أقلّ انفصالاً وتباعداً ممّا هما في الحقيقة... إنّما نحن نعمل في واحد تِلوَ الآخر. ذلك أنّنا نؤمن بامتزاجهما في ما فوق الواقع، إن صحّ هذا التّعبير" [1].

وهكذا تبدُو مهمّة الفنّان ـــ بنظر السّرياليّين ـــ في التّعبير عن الواقع الدّاخلي، عن الخِبرات الوجدانيّة من خلال تصويره للواقائع الخارجيّة وتحميلها لوناً عاطفياً معيّناً، هو لونُ وَقْعِها عنده. فالسّرياليّة تدعُوالفنّان، إذن، للتّخلّي عن الواقع الخارجي نهائياً، وتدفع به إلى *الانطواء* والحياة في الواقع الباطني [2]. واستطاعت السّرياليّة، حين استوَت مذهباً له مَعالِمُه الواضحة وحُدودُه وفلسفتُه، أن تجذب إليها مشاهير الفنّانين من أمثال: **شَجَال** (*Marc Chagall*)[3] و**جِياكُومَتّي** (*Alberto Giacometti*)[4] و**برونير** (*Victor Brauner*)[5] و**بالمار** (*Hans Bellmer*)[6]، وغيرهم ممَّن وضعوا أعمالاً تعكس أَخيلةً تتجاوز الواقع الملموس في أسلوب لا يدين لأشكال طبيعيّة ولا لتقاليد

---

[1] – عن **بيان السريالية** (*Le Manifeste du Surréalisme*) لـ**أندريه بروتون**، في كتاب **ريد** (H. Read)، *Art and Society*، London، 1945 – ص 123.

[2] – **سويف (مصطفى)، الأسس النفسية للإبداع الفن**، ص ص. 7 و8.

[3] – **شاجال** (1985/1887): فنان فرنسي من أصل روسي، استلهم الفلكلور اليهودي في وضع **رسالته المقدّسة**.

[4] – **جياكومتي**: فنان سويسري (1966/1901).

[5] – **برونير** (1966/1903): فنان فرنسي من أصل روماني.

[6] – **بالمار**: فنان ألماني، اشتهر بشدة الطابع الجنسي في إنتاجاته.

معلومة وبواسائل غير مألوفة. من ذلك، أنّهم استبَاحُوا لنفسهم تناول المخدِّرات للحدِّ من سيطرة العقل أثناء التجربة. فانتهَى بهم ذلك إلى إنتاج لوحات مليئة بالرّموز، تشبه الأحاجي ويصعب على العقل الواعي إدراكُ معانيها ومغازيها. بَقِيَ أن نقول كلمة نتناول فيها موقف **يُونج** (*Sl. G. Jung*)، وما أسماه بِـ**اللاّشُعور الجَمعِي** من إبداع العمل الفنّي[1].

4 – مدرسة اللاّشعور الجمعي عند يونج:

يرى **يونج** أنّ اللاّشعور يتألّفُ من جُزءَيْن بَيِّنَيْنِ هما:

أ – اللاّشعور الشّخصي.

ب – اللاّشعور الجمعي:

الذي ينتقل بالوراثة إلى الشخص، حاملاً آثارَ تجارب الأسلاف وأخبارَهم. وهو الذي يعتبره يونج مصدر الأعمال الفنّية البارزة. فذهب، بناءً على ذلك، إلى تعريف الفنّان بأنّه يمثّل *"الإنسان الجمعي* (***L'homme collectif***) *الذي يحمل لاَشُعُور البشريّة ويُشكّل الحياة النّفسيّة الإنسانيّة"*[2].

ويرى يونج، في محاولة تفسير عمليّة الخلق الفنّي أنّ **الشّبق** ــ أو **اللّيبِدُو** (***La libido***) كما يدعُوه[3] ــ ينسحب من رموزه الاجتماعيّة التي لم تَعُد صالحةً لأداء مهمّتها في الخارج، بسبب تطوُّر المجتمع والتّوجُّه إلى داخل

---

[1] – **يونج**: طبيب نفساني سويسري (1961/1875). تتلمذ على **فرويد** ، لكن خالفه بأن حرّر الشبق من الشهوة الجنسية، معتقدا أنه شكل من أشكال الطاقة الحيوية، وأنشأ مفهوم **النموذج المثالي الأصلي**، كما أسّس مدرسة **علم النفس التحليلي**.

[2] - Jung (C-G.), **Contributions to analytical psychology**, trans. by *H.G. et C.F. Baynes*, London, 1942.

[3] – الشبق أو الغلمة أو اللّيبِيدُو: كلّها مصطلحات تعني اشتداد الشهوة الجنسية عند الإنسان.

الشخصيّة، حيث يُثير أعمق المناطق فتبرز بعضُ كوامن اللاّشعـــور لِيَراهـــا الأشخاصُ العاديُون في الأحلام ويراها العبـــاقرة في اليقضـــة، وتخـــرج في الأعمال الفنّية رمزاً يبدُو في وُضُوح اللاّشعور [1]. والجدير بـــالذّكر أنّ دور الواقع الاجتماعي، عند يونج، لا يظهر إلاّ في مهمّةٍ واحدةٍ هي مهمّة الدّفع إلى الإبداع، وذلك عندما يحدث به أيُّ تغيّر ينجُم عنه خَلل في الصِّلة بينـــه وبين الرّموز التي كانت معلّقةً عليه من جهة، وعلى اللاّشعور الجمعي مـــن جهة أخرى. فمادّةُ الإبداع، إذن، هي اللاّشعور الجمعي، يبحث فيه الفنّان عن نماذج بدائيّة (أو ما أسمـــاه: **النّماذج المثاليّة الأصليّة** ***(Les archétypes)*** تساعد على درء الاختلال الشّائع في روح العصر، فيحصل على اتّزان قـــد يكون جديداً في ناحيته الشّكليّة، لكنّه قديمُ المضمون بِقِدَم الآثار الباقيّة فِينَا من أسلافنا. غير أنّ يونج يرى أنّ البحوث النّفسيّة لا تَرقَى إلى درجة فَـــهمِ جوهر الفنّ بوصفه نشاطاً إبداعياً، وأنّ التّحليل النّفسي لا يمكنه أن يكشِف عن طبيعة الإبداع الفنّي. فالفنّ، عنده، هو: *" الميدان الوحيد الذي لا نزال نحتفظ فيه بطابع القدرة المطلقة للفكر"* [2]. ويَبْدُو أنّ هـــذا الاتّجـــاه في ردّ الخَلق الفنّي، عند العباقرة من أهله، إلى مكوّنات اللاّشعور قد أثار ردود فعل خاصّة لدى علماء النّفس وجمهرة علماء الاجتماع.

5 – مدرسة الإلهام عند علماء النّفس :

سرّ العبقريّة، حسب رأي جمهرة علماء النّفس، مَرَدُّهُ إلى الإلهام الذي يصدر عن الفرد والذي لا يظهر في تربيته إلاّ متى تهيّأت له. فانبثاق نور هذا

---

[1] - Jung (C.G.), **Modern Man in Search of a Soul**, Tr. by *Kegan Paul*. 1944 - p.190.

[2] – سويف (مصطفى)، الأسس النفسية للإبداع الفني، ص ص. 19–20.

الإلهام يحدث من تحضير عقليّ وعاطفيّ يؤذن بمجيئه. أمّا الإلهامات الخفيّة التي يتحدّث عنها الفنّانون، فيمكن فهمها متى عرفنا ما سبق تحلّيها، من قراءاتهم وأبحاثهم ومشاهداتهم وتأمّلاتهم في المشكلة التي تشغل أذهانهم. وقد يرتدّ إشباع الذهن بما يدور حول المشكلة إلى سنوات طِوال تسبق نور الإلهام. فيُقال مثلاً إنّ عالِم النّفس البريطاني **لويس** (*Lowes*) قد تمكّن من اقتفاء آثار قصيدة " *قبلاي خان*" (*Kubla Khan*) للشاعر البريطاني الشهير **كولريدج** (*Samuel Taylor - Coleridge*)[1]، على مدى خمس وعشرين عاماً سبقت نظمَها، وذلك باستقصائه قرارات الشاعر ومشاهداته أثناء أسفاره المتعدِّدة.

وتُرجِّح الدّراسات السِّيكولوجيّة أنّ الإلهام يتحقّق في فترة الرّاحة التي تلي فترة التحصيل والإشباع (وإن طالت)، وأنّ الإنسان هو الذي يُهيِّئ ظروف إلهاماته وليست المصادفة. أما أن يظهر الإلهام في أثناء النّوم، فلا غرابة في ذلك إذ الرّاحة وارتخاء الحواسّ وتلاشي الانتباه عواملُ تساعد الإنسان على مواصلة تفكيره في هدوء ومن غير عائق [2]. وقد درس **والاس** (*Graham Wallace*) عمليّة الخلق العبقريّ في العِلم (كما درسها في الفنّ) فربطها بأربع مراحل تتمثّل فيما يلي :

أ- مرحلة الإعداد (*la préparation*): ويعرض فيها المفكِّر ــ أو الفنّان ــ لدارسة مشكلته من نواحيها المختلفة.

---

[1] - **كولريدج**: شاعر بريطاني (1772/1834 م)، من *الرومانسيين* الأوائل. يقول: إن سِنَةً من النوم أخذته أثناء مطالعاته الصباحية، فما أفاق منها حتى بادر بكتابة قصيدته المذكورة، حتى إذا بلغ بها البيت الرابع أو الخامس خمدت نار الإلهام فتركها ناقصه و لم يعد إليها أبداً.

[2] - Joad (C.E.M.). **Guide to Philosophy**. op. cit. - pp. 327-330.

ب – مرحلة الحضانة (*l'incubation*): فيها يختفي التّفكير الشّعوري الواعي ويستسلم صاحبها للرُّكود والرّاحة .

ج– مرحلة ظهور " الفكرة السّعيدة " (*l'illumination*): ويقترن هـذا الظّهور بأحداث سيكولوجيّة.

د– مرحلة التّحقيق (*la vérification*): وتخصّ مجال التّفكير العلميّ [1] .

معنى هذا أنّ الفنّان يدرس مشكلته واعياً شاعراً، ثمّ تنتقل المشكلة في فترة الرّكود إلى مجال اللاّشعور الذي يعمل ـــ حينها ـــ على إيجاد " *الحلّ السّعيد*" . وقد يُذَكِّرُنا هذا التّصوُّر برأي أفلاطون الذي كـان يعتقـد أنّ الإدراك مسبوق بدراسةٍ وبحثٍ عميقَين " *ينبعث بَعدَهما، في النّفس، نـورٌ كما ينبعث لسان اللّهب وسط النّار*" [2] ؛ أي أنّ هذا الإدراك أشبه مايكون بـ"*وميض*" يخالف كُلّياً العمليّات المنطقيّة والرياضيّة التي تقترن بالتّفكـير الذي يسبق عادةً هذا الإلهام المفاجئ" [3] .

6 – المدرسة الاجتماعيّة:

يرفض أصحابُ هذا الاتّجاه أيّ فكرة تجعل من الفنّ ظاهرةً فرديّـة تتّصل بشعور الفنّان أو عقله أو مكنونات اللاّوَعي عنده، لأنّ الفـنّ ـــ في رأيهم ـــ جمعيٌّ يمثّل نزعات النّاس في مجتمعٍ يعيش تحت ضغـط أعـراف وعقائد وتقاليد، وهَدفُه الأساسيّ خدمةُ هذا المجتمع الذي يعيش الفنّـانُ في

---

[1] - Joad (C.E.M.), **Guide to Philosophy**, op. cit. - pp. 327-330.

[2] – سويف مصطفى: الأسس النفسية للإبداع الفني، – ص 25 وما بعدها.

[3] – المرجع نفسه.

ظلّه ويتأثّر به ولا يملك إلاّ أن يُعَبِّرُ، في إنتاجه، عن مثُل عُليَا يحدِّدهـــا لـــه مجتمعُه.

وإنّ **تان**[1] (*Hippolyte Taine*) كان أوّلَ مَن قام بدراسة جادّة، في هذا المجال، ووَضع مذهباً طبيعيّاً اجتماعياً، ودرس الفنّ على نمط دراسة العَـــالِم الطّبيعي للنّباتات؛ فاهتمّ بالبيئة وأثرها وكان أوّل من استعمل لفظَـــيْ **بيئة** (*milieu*) و**جوّ أدبي** (*Température morale*) للدّلالة علـــى الحالـــة المعنويّـــة والعقليّة العامّة، السّائدتَيْن في عصر من العصور. فكتب في الفـــنّ ــ مـــن خلال نظرته للحضارة الإنسانيّة ولتاريخها ــ محدِّداً العواملَ التي وجّـــهت الإنتاج الفنّي خلال العصور. وكان **تان** يقصد بالبيئة معنَيَيْـــها *الجغـــرافي والاجتماعي* معاً. فالفنّان، في اعتقاده، يصوِّر مناظر الطّبيعة التي تحيـــط بـــه وهو في الوقت نفسه يعبِّر عن روح عصره، حتّـــى لَتظـــهر في فنِّـــه روحُ الحضارة التي ينتمي إليها والتّقاليد التي تحكمه. فالعبقريّة ــ في رأيه ــ هـــي إذن ظاهرة اجتماعيّة، لها أسبابها التي ترتبط بالمجتمع وتخضع لمناهج البحـــث التّجريبيّة والتاريخيّة [2] . وقد تبعـــه **دُوركـــايم**[3] (*Emile Durkheim*) في ذات الاتّجاه. وإذا سلّمنا بهذا الرّأي، بقي لنا أن نتساءل عن مدى اتّصال العبقريّة بالذّكاء ؟

---

[1] – **تان**: (1893/1828): فيلسوف ومؤرّخ وناقد فرنسي، حاول تفسير الأعمال الفنية والأحداث التارخية بإرجاعها إلى تأثير عوامل ثلاثة، هي: **العنصر والبيئة والزمان**.

[2] - Kulpe (O.), **Introduction to Philosophy**, op. cit - p.87.

[3] – **دوركايم**: من فلاسفة **علم الاجتماع** الفرنسيين، قال إنّ المجتمع هو مصدر الحوادث الأدبية والدينية – (1917/1858).

يبدُو، من خلال ما ورَد من التّعاريف للعبقريّة، أنّها *قدرة على الخلق* وأنّ أداتَها *الخيالُ* في الإبداع الفنّيّ (أو *العقلُ* في الإبداع العِلمـــيّ). وأمّـــا الذّكاء فيُعرَّف بـــ*حِدَّة العقل وسُرعَة الفطنة* أو هو ـــ في الأشيَع ـــ القدرةُ على التّخلُّص السّريع من الردوب الحرجة والمآزق. وقد أكّـــد الاســـتقراءُ الواسع أنّ الكثير من العباقرة الّذين عرفهم العالم ـــ عبر التّاريخ ـــ كـــانوا على متوَسِّط من الذّكاء أو دونَه، وإن كانوا قد أُوتُوا من هِبة القدرة علـــى الخلق والإبداع ما أثبت عبقريّتهم. معنى ذلك، أن الإلهام لا يتحتَّم اقترانُـــه بالذّكاء، وحسبُنا أن نقول: إنّ الإلهام مَردُّه إلى بواعث مختلفة، بعضُها فرديٌّ يتّصل بالإعداد العقلي والعاطفي واللاّشعوري السّابق لظـــهوره، وبعضُـــها الآخر اجتماعيٌّ تنحدر جذوره إلى أعماق المجتمع بِمَا فيه مـــن تصـــوُّرات ومفاهيم وعادات ومعتقدات، التي تتفاعل فيما بينها في الخفاء والعلَن، لينشأ عن تفاعلها إلهام عبقريّ [1] .

---

[1] - Cavillier (H.), **Manuel de Philosophie**, Tome I - *Gallimard*, Paris, 1931 - p. 596. &:

- Lalot (Ch.), **Introduction à l'Esthétique**, *Gallimard*, Paris - Ch. I - p. 17.

المبحث الثاني:

بحث في

حقيقة العمارة .

- أوّلا: العمارة في بعدها العلمي.
- ثانيا: العمارة في بعدها الفنّي.
- ثالثا: العمارة في بعدها الدّلالي.

تميّزت العمارة ـــ في خطواتها الوئيدة والثّابتة ـــ ومن خلال مواكبتها الدائمة لتطوّر الحضارة الإنسانيّة، بصِفتَيْن أسَاسِيّتَيْن:

- تتجلّى أولاهما في **الوجود المادّي** للعمارة، ذلك الوجود المستمَدّ من أسلوب التصميم وطريقة التنفيذ وموادّ البناء.
- و تتمثّل الثّانيّة في **المعنى الحسّي والجمالي** للبناء، أي ما يتمتّع به المبنى من صفات فنّيّة تُعطِي إحساساً جمالياً لِمُشاهِده.

وإذا استعرضنا تاريخ العمارة، وجدنا أنّ محـــاولاتٍ عديـــدةً جـــرَت للوصول إلى سِرّ العمارة وجماليَاتها وأنّ الأفكار تطوّرت من جيل إلى جيل ، فوُضِعت النظريات واختلفت الاتّجاهات بقدر ما اختلف الناس في تحديـــد مفهومٍ واضحٍ وشاملٍ للعمارة.

فمن المُنظّرِينَ مَن قال *"إنّها أمّ الفنون"*[1]، أي إنّها أصلُها وعِمادُهـــا ، ومِنهُم مَن وسَمَها بعلوان *"خليفة كلّ الفنون"*، من حيث إنها السِّجلُّ الـــذي تنطبع عليه كلّ الفنون. وقد عرّفها بعض الدارسين بأنّها *" تكوينٌ فراغي يُجيب على متطلّبات المنفعة والصلابة والجمال والاقتصاد "*[2]. فالعمارة ، حسب هذا الرأي، ردٌّ على احتياج مادّي ورُوحِي دقيق ومعلـــوم؛ وقـــال **لوكوربوزييه**[3]: *" إنّها لعب متقن ورائع بالكتل، منظورة تحت النّور "*. ورأى آخرون أنّها *" ليست أكواما من الحجارة بل تلك الرّوح الخلاقـــة، التي تتطوّر من عصر لعصر ومن جيل لجيل، طبقا لطبيعة الإنسان وظروفه"*[4]، أي إنّها أصدق سجلّ للحياة، يتطوّر بتطوّر الإنسان ويعكس حياته بكـــلّ مقوّماتها البيئيّة.

ولقد خلَص **عرفان سامي**[5] ، أحد الباحثين المصريّـــين في مجـــال العمارة، إلى أنها : *" الفن العلمي لإقامة أبنية تتوفّر فيها عنـــاصر المنفعـــة والمتانة والجمال والاقتصاد، وتفي حاجات الناس المادّية والنفسيّة والروحيّة*

---

[1] – **رئيف مهنا ويس بحر**، نظريات العمارة، *ديوان المطبوعات الجامعية*، الجزائر، 1992– ص 107.

[2] – **فيتروف دي فيلاندر** - أو **فيتروفيوس** - (المولود عام 88 ق م والمتوفى حوالي 26 ق م): مهندس معماري روماني. وضع رسالته المشهورة **دي أرشيتاكتورة** (*De Architectura*) في عهد الامبراطور **أغسطس**، وهي أقدم دراسة للعمارة، حمّلها صاحبها النظريات اليونانية القديمة. ترجمها إلى الفرنسية: **بيرولط** (*Ch. Perrault*)، في القرن 17 م و**أ. شوازي** (*A. Choisy*) في القرن 20 م.

[3] – **لو كوربوزيي** (*Le Corbusier*) : مهندس معماري فرنسي، عاش في القرن العشرين وكان له الأثر الكبير على تطوّر العمارة الحديثة. أشهر مؤلّفاته: **قياس متوافق مع المقاس الإنساني يطبّـــق في العمارة والميكانيك**.

[4] – **لويدرايت** (*Lloydright*)، عن **ر. مهنا ويس بحر**: نظريات العمارة، ص 110.

[5] – **د. عرفان سامي**: باحث مصري في العمارة، كتب في وظيفة العمارة ونظريات العمـــارة العضوية – عن: **ر. مهنا و يس بحر**، نظريات العمارة، ص 108.

في حدود أوسع الإمكانيّات وبأحسن الوسائل المتوفرة في العصر الذي تكون فيه، وهي طريقة في العمل وبتفكير ومنطق سليم، وتعتمد على علم صحيح وفنّ رفيع، ويقوم بها معماريّون على صلة بالواقع وبالحياة وعلى وَعْيٍ وإدراك بأحوال بيئتهم وظروف العمل في عصرهم" [1].

إن هذا التعريف، وإن كان لا يدّعي التأسيس لنظريّة جديدة حول مفهوم العمارة، فهو شامل للكثير من التساؤلات التي طرحها المعماريون ولا زالوا يطرحونها إلى الآن؛ وهو ينطوي في الحقيقة على تحليل منطقي وواقِعي لمعطيات العمارة كمُمارسة حياتيّة معيّنة، تتحقّق بالخبرة والعلم ولكنّها بالرّغم من ذلك موازنة صعبة ودقيقة تتجاذب أطرافَها عَواملُ كثيرةٌ ومختلفةٌ.

ونَعرِض الآن إلى محاولة الكشف عن مستويات هذه الموازنة والبحث في بعض التصورات التي وردت في شأنها. من أجل ذلك، فإنّنا سنجتهد في استبانة حقيقة العمارة من حيث أنها:

1. **عِلمٌ** خاضع لمبادئ قانونيّة تضع حدودا ومعايير دقيقة، تبدو العمارة من خلالها في ثَوْبِ كائن مستقلّ بذاته، له حياته وعناصره المُكوِّنة التي جاءت استجابة لتخطيط استدلاليّ مُحكَمٍ.

---

[1] – **عرفان سامي: نظريات العمارة**، *مؤسسة طباعة الألوان المتحدة*، السنة الثانية، ص12.

2. **وفنٌّ** متوقّف على نظرة ذاتيّة، تحدّدهـــا الطبيعـــة والامتـــدادات البيولوجيّة التي يحملها الفنان في أعماقه. فالعمارة متأصّلة في حياة الإنسان، وما البناء عنده إلاّ تجسيد لِحِسٍّ باطن فيه.

إن البحث في طبيعة العمارة، بتحليل ظواهرها في علاقاتها بالإنسان، يقضي أن نستقصي فيها أبعادا ثلاثة، هي:

• – **البُعد العِلمـي**: ويستوجب البحث عن خلفِيّة عامّة لتطوير نظريّة شموليّة، تعتمد على تجربة المعماري المباشرة وتنتهي إلى وضع مبادئ أوّليّـــة لصناعة البناء.

• – **البُعد الفَنّي**: ويستدعي اكتشاف حركيّة الأشكال في تجلّياتهـــا المادّية والمعاييرِ التي تخضع لها في تشريعاتها.

• – **البعد الدّلالي**: ويعتمد الرجوع إلى الرؤى الافتراضيّة المتغـــيرة والتشكيلات الرّمزِيّة التي توجّه العمل المعماري.

أوّلاً : - العمارة في بعدها العلمي.

يُعدّ كتاب "دي أرشيتكتورة" (*De Architectura*) الذي وضعه المهندس المعمار الروماني **فيتروفيوس** (*Vitruvius*) في القرن الأوّل للميلاد، بَـــاكُورةَ التآليف التي تناولت دراسة فن العمارة بالتدقيق. إنه عبارة عن معجم تعليمي عرض فيه صاحبه تحديدات وشروحات وافية للعمارة وتقنياتها. فكان المنهلَ

الذي ارتوَت منه المدارس الكلاسيكيّة الأوروبيّة، منذ القرن الخامس عشر الميلادي [1].

يستهلّ **فيتروفيوس** الباب الأوّل من كتابه بتعريف العمارة فيقول: "*إنّها علم يشتمل على مجموعة كبيرة ومتنوّعة من الدراسات والمعارف تختبر نتاجات الفنون الأخرى وتحكمها؛ وإن العمارة ثمرة تمرُّ بمجهودَيْن مكتملَيْن: أحدهما* ***تطبيقي*** *والثاني* ***نظري***.

– *فأما التطبيقي فهو علاج الفكرة بالمِراس، أي بتحقيق الفعل الذي يعطي للمادة المُتداوَلة الشكل المرسوم.*

– *وأمّا النظري فإنه، على عكس ذلك، يقوم على شرح وإثبات صحة النِّسب المتوخّاة في الأشياء المعالجة ودقّتها*" [2].

ويقول: "*إننا نميّز في العلوم، وفي العمارة بصفة خاصة، شيئين اثنين: أحدهما* ***مُمَثَّل*** *والآخر* ***مُمَثِّل***. *أما الشيء الممثّل فهو المادة التي نعالجها ونتعامل معها. وأما الشيء الثاني فهو الشرح والبرهنة اللذان نأتي بهما باعتمادنا منطق العلم والاستدلال.*

إنّ معرفة الشيئين معًا ضروريّة لِمَن يريد امتهان العمارة. فلابدّ أن يجتمع لديه الذكاء بالعمل. فإذا أعوزه أحدهما، غابت عنه خبرة الفنان الماهر. فهو بحاجة إلى السلاسة في الإنشاء، والمهارة في الرسم، والمعرفة في الهندسة؛ كما يحتاج إلى تلوين البصر واكتساب علم الحساب ومعرفة التاريخ

---

[1] – تمّ العثور على المخطوط ــ وقد ضاعت منه بعض الرسوم ــ عام 1414 م، بمكتبة مون كاسان (*Mont Cassin*) وأعيد طبعه من قبل **سُولِبِسيو دي فِيرُولي** (*Sulpicio Di Veroli*)، سنة 1488 م. ثم ترجم إلى لغات أخرى.

[2] – **دي أرشيتكتورة**، ترجمة **شارل موفراس** (*Ch. Maufras*)، طبعة *بانكوك* (*Panckouke*)، سنة 1847 م، نسخة جامعة *جرونوبل* (*Grenoble*) بفرنسا – ص ص. 27 إلى 51.

ودراسة الفلسفة والموسيقى والطب والقانون وكذلك علم الفلك الذي يطلعنا على أسرار السماء وسير النجوم"[1].

ثم ينتقل **فيتروفيوس** ـ بعد إسهاب في الحديث عن خصائص المعمار وما يجب أن يتوفّر لديه من شروط تُؤَهِّله للامتهان ـ إلى تحديد موضوع العمارة. فيحصره في تجلّيات ستة، هي: *التناسق والتناظم والتراتل والتوازن والتطابق والتراتب*؛ فيَرى:

- أن **التناسق** يقتضي وضع كُلِّ عنصر مُكَوِّن للبناء في مكان يليق به مع مراعاة النِّسب العامّة للمبنى واحترامها.
- وأنّ **التناظم** يتشخَّص في وحدة الشكل المعماري بإخضاع كلّ أجزاء العمل المعماري لنظام عامّ يربطها ببعضها ويربط كُلاًّ منها بالشّكل العامّ، بحيث تعمل كلّ الأجزاء مُتَّحِدَةً ومترابطةً ومتماسكةً.
- وأن **التراتل** يحدث بحسن التأليف بين عناصر المبنى الإنشائيّة وعناصره الزُّخرُفِيّة (من نِسَب وخطوط وألوان، الخ.)
- وأن **التوازن** ناتج عن تناسب عناصر الإنشاء بعضها بعضا وتساوي الاهتمام في الشكل من حول محاور وَهْمِيّة تتوزّع الكُتلة.
- وأن **التطابق** يترتّب على اتّفاق *الشكل والوظيفة* في المبنى. فإذا كانت الوظيفة التي يؤدّيها هذا المبنى تتكوّن من أجزاء تقوم عناصرهُ بتأديّتها، فإنّ ذلك لا يتعارض مع كونها في النّهاية وظيفة واحدة شاملة.

---

[1] – دي أرشيتكتورة، ترجمة شارل موفراس (*Ch. Maufras*)، طبعة بانكوك (*Panckouke*)، سنة 1847 م، نسخة جامعة جرونوبل (*Grenoble*) بفرنسا – المرجع نفسه.

• وأن **التراتب**، أخيرًا، يخصّ اختيار موادّ البناء وحسن تنضيدها وتوزيعها، حتى يحقّق المبنى الفائدة المَرجُوَّة منه.

لا شك في أنّ **فيتروفيوس** قد استجلى، من خلال هذه المقدِّمات الشّارحة، مفاهيم منهجيّة هامّة ستفرض هيمنتها على المدارس المعماريّة التي جاءت بعده، وستكون بمثابة القواعد الأساسيّة والقوانين التي سترتكز عليها العمارة من بعده، وذلك بالرغم مِمَّا سيطرأ عليها من تغيير في المبدئيّة، بفعل التَّوَجُّهات الفكريّة والاجتماعيّة التي يعرفها العالم منذ نهاية القرن الثامن عشر للميلاد.

لكنّ هذا التصوّر ــ على وضوحه والدقة التي يتّسم بها في البحث عن تفاصيل الأمور ــ فإنّه لا يَرسُم لنا الحدود التي تفصل ما بين **علميّة** العمارة **وفنيّتها**. وقد نتساءل هنا : هل هذه الحدود موجودة حقّاً، وهل يستطيع الباحث الوُقوفَ عليها ؟

نقرأ في حاشية المقدّمة من إحدى نسخ كتاب "دي أرشيتكتورة"، لـ**فيتروفيوس**، الجملةَ التّاليةَ : *" تعمل العلوم النّظرية على سبك موضوع معرفتنا في أذهاننا، بينما يسعى علم العمارة إلى تهذيب ما نصنعه في الوجود"*[1]. نفهم من هذا التعليق العرَضي على تعريف **فيتروفيوس** للعمارة أنّها ــ وإن تميّزت عن غيرها من العلوم ــ ليست في الواقع بمعزل عنها، وأنّ البحث في ذَاتِيّة العمل المعماري سيمرُّ حتماً بمنظار معرفي إجمالي.

---

[1] – **فيتروفيوس**، **دي أرشيتكتورة**، النسخة الموجودة بمكتبة، *المدرسة العليا للأساتذة* بباريس.

قد يكون من الحكمة، هنا، أن نتأمّل التجربة التي خاضها المعمار الفرنسي الشهير **لوكوربوزييه** (*Le Corbusier*)، الذي كرّس جهده في كلّ ما أنجزه لتجديد الفكر المعماري، وِفْقَ ما يتطلّبه المجتمع الحديث [1]. من المؤكّد أنّه كان متأثراً، في بداية أمره، بالعمارة القديمة التي أنتجت روائع مثل *الأهرام المصريّة أو برثينون أثينا* ــ وهو *معبد مينرفا* الذي رأى فيه عظمة التوفيق بين الأجسام والظّلال [2] ــ لكنّه كان أيضاً شديدَ التأثّر بالعمارتَيْن **الكلاسيكيّة والإسلاميّة** (التي عبّر في غير ما مرّة عن إعجابه بأسلوبيها *العثماني والهندي*).

وما من شكّ في أنّ **لوكوربوزييه** استفاد من تعاليم الأقدمين واستوعب الكثير من تجربة الكلاسيكيين. لكنّه كان يُجزِم بأن المسائل المطروحة في العهد الكلاسيكي لا تمتّ بأيّة صلة إلى تلك التي تجابه المعماريّ في الوقت الحديث وأنّ تقنيّات البناء أصبحت معقّدة بشكل لم يعرفه القدماء، لاسيّما بعد أن أصابها "*الاضطراب التكنولوجي*" في نواحيها المتعدّدة. إلا أنه كان يرى، مع ذلك، أن الغاية من العمل المعماري لم تتغيّر بين القديم والحديث. هذه الغاية تمثّلت ــ ولا تزال ــ في السّعي إلى توفير مستقَرٍّ للإنسان يسبغ له أسباب الراحة ويتماشى واحتياجات الساعة.

---

[1] - **L'Espace Indicible dans l'Architecture d'Aujourd'hui**, n° *Hors Série*, 1946.

[2] - **معبد البرثينون** (*Le Parthénon*) : بناه المهندس اليوناني **فِيدْيَاس** بأمر من **بِريكْلِيس**، في لقرن 5 ق م، وكان على مشارف *الأكربول* (*L'Acropole*) في مدينة أثينا. يمثّل هذا المبنى الذي شارك في تشييده فنّانون كبار ــ أمثال **إكتينوس** و**كاليكراتيس** ــ قمّة الطراز **الدوري** في التوازن والتراتل.

فاستمرارية الأهداف تفرض على العمارة مراجعة إمكاناتها وفنّياتها بصفة مستديمة، حتى تتمكّن من مسايرة التطور التقني الذي يوجبُه العصر.

من هذه التّأمُّلاتِ النّظَرِيّة، استخلص **لوكوربوزييه** أن العمارة تعتمد دائما، في مسارها التطوّري والتاريخي، على مبدأين اثنين وهما:

أ - الاستجابة لحاجة الفرد (أو الأسرة أو المجتمع)، مع الحفاظ على علاقته بالطبيعة.

ب - إنجاز العمل المعماري في صورته الأكثر " **أناقةً** ".

هاتان القاعدتان ــ وما تحملانه من *غائيّة* مثاليّة ــ ستُجبران المعماريّ على البحث عن حلول *تأليفيّة* تنتهي به إلى وضع "مشاريع". ونشير هنا إلى أن هذا المصطلح الذي شاع استعماله اليوم ــ والذي يُعَيِّنُ مَقصِداً يُرَادُ بلوغُه ــ لم يَرِدْ ذكره في لغة العمارة إلاّ في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر، وذلك بمعنى **التمثُّل** ــ أو **الرّسم المُقدَّم** ــ لِمَعالِم شيءٍ مستقبليّ [1]؛ وهو بديل لما أطلق عليه **فيتروفيوس** اسم **الفكرة المعماريّة**.

نفهم من هذا أنّ المبدأيْن الّذَين حدّدهما **لوكوربوزييه** ما هما سوى هدفين لِ**مشروع معماريّ** خاضع لِمُثُلٍ عُليَا تتغيّر بتغيّر العصر، وأنهما سيُؤسِّسَان على الدوام منطلقا لمساعي مثاليّة، من العسير أن تبلغ الهدف المنشود. مع ذلك إننا نجد في المجالات المعماريّة حُلُولاً شكليّة ومادّية تجمع العامّ بالخاصّ.

---

[1] - **Mesure pour Mesure**, N° Spécial des *Cahiers du CCP, Collège International de Philosophie*. Centre Geoges Pompidou, France - p. 47.

على أن **لوكوربوزييه** لم يلجأ إلى استعماله إلا نادرا. كان يؤثر استعمال كلمتي: **حلّ ومخطط**.

إن العمارة، في سعيها التوفيقي بين الدوافع والنتائج، تعمل على تطبيق نظام **العِلّيَّة** على خصوصيّات وضعيّة معيّنة تتأثّر بالغايـــة المطلوبـــة والأهـــداف المتوخّاة. لذلك، فإن الاعتماد على دراسة المحيط بمرجعاته وخلفياته، دراسةً مدقّقة، أمرٌ ضروريٌّ سيترتّب عليه تكييفٌ في الأفكار المُوَجِّهة للمشـــروع والوسائل التكنولوجيّة التي ستُوَظّف لإنجازه.

وهُنا يظهر بشكل واضح أن علاقة العمارة بأسبابها لاَ تُبْعِدُهَـــا عـــن مبادئها الأوّليّة وأنّ هذه العلاقة قائمة على التفاعل بين العناصر التي تشكّـــل قواعدها الأساسيّة، لا فرق في ذلك بينهما وبين سائر العلوم الأخرى.

أ ـ علاقة العمارة بأسبابها:

إذا اعتبرنا أن مدلول الناتج المعماري ندركه في الظَّرفِيَة التي أوحـــت بإنشائه وهيّأت لوجوده، خلصنا إلى القول بأن العمل المعماري حلٌّ علمـــي توصّل إليه المعمار إجابة عن مسألة ثقافيّة حضاريّة، رياضيّة وهندسيّة. وهو حلّ يثبت وجود نظام معرفي داخل المنظومة المعماريّة واستمراره فيها.

فعندما تستند العمارة في منطقها إلى قاعِدتَيْها (المبدئيّتَيْن) الأساسيّتَيْن، إنّما تُجسِّدهما كعلل غائيّة لبنية طبيعيّة، في وقت معلوم. ومن ثَمَّ، فإنها تنتهي إلى تحديد ملامح كل عمل من الأعمال التي تنجزها، وتحدّد في الوقت نفسه ـــ كأيّ علم من العلوم ـــ الأدوات التي تستخدمها في تحقيـــق أهدافـــها. فتغدو القاعدتان، في نهاية الأمر، مرتبطتين بحلّ واحد يقترن بالإنسان مـــن جهة، وبالموقع الذي ينشأ فيه من جهة أخرى. فكأنّ **الحلّ المعماري** يُنظِّم و يُرتِّب ويَضبِط معادلة بمعطيات ثلاث: **المنتوج / الإنسان / الطبيعة**

وكأنّ الإنسان، على حدّ تعبير **لوكوربوزييه**، هو *الوسيط* وأن العمـــارة *"هي التي تُمكّنه من اكتساب كنوز الطبيعة"*[1].

هذه المعادلة الثلاثية التي تُمثّل الصيغة المبدئيّة لكل عمارة، تدحـــض تلك الآراء التي يعتقد أصحابها أن قيمة العمل المعماري تنحصر في مظـــهره التقني الذي يدل على مهارة صانعه، أو أنها تكمن في مظهره الجمالي فقط. الحقيقة أن العمارة في معناها الكلّي لا تتطابق مع المفهوم القديم للصناعـــة، كما أنها لا تتعادل مع الرؤية الحديثة للفن. لقد عرَّفها **فيتروفيوس**[2] بقوله إنها عِلمٌ يقوم على **الصنعة** (***Fabrica***) ـــ التي كان يقصد بها كلّ *" إنجـــاز يرتبط بسبب من الأسباب "* ـــ **والحُجَّة** (***Rationatio***) ـــ التي تقام *" باعتماد المنطق"*. والمعماري، في رأيه، لا يقوم بإنجاز منشآته مباشرة، كمـــا يفعـــل الصُنَّاع " أصحاب التقنيّة المحضة "، بل يكتفي بالإشراف على الأعمـــال في الورشات وإدارتها بصدق[3]. فهو يراقب العمّال ويسهر على أن يُنفِّذ الصُنَّاع تعاليمه ويحترموا توصيّاتِه.

في هذا السّياق، يقول **دانيال باربارو** (*Daniele Barbaro*) ـــ الذي شرح كتاب **فيتروفيوس** وقد استند في ذلك إلى الفكر *الأرسطالي*، بل وتجاوزه أحياناً[4] ـــ إن المعماري، بامتناعه عن الشغل اليدوي ونزوعـــه إلى

---

1 - Blondel (J. F.), **Cours d'Architecture**, *Livre I*, Paris, 1771-1774 - *passim.*

2 - Vitruve, **De Architectura**, tr. de Ch. Maufras, *éd. Panckoucke*, 1847 - pp. 26-27.

3 – أطلق الرّومان اسم **صُوبرَسْطَنطس** (*Sobrestantes*) على المعماريين، وكلُّها اصطلاحات تعني: النّاظر المُقرَّب إلى أمير المدينة .

4 – د. بَارِبَارُو (*Daniele Barbaro*) : معماري إيطالي ينتمي إلى الحركة الإنسانية الأوروبية ؛ كان له الأثر الكبير في تحديد ملامح العمارة الكلاسيكيّة (وبخاصة الإنجليزيّة منها). ينظـــر في هذا الموضوع:

- Fréart de Chambray, **Parallèle de l'Architecture Antique et de la Moderne**, Paris, 1650.

اختيارات تؤكّد ذكاءه وحصافته، يجمع لا محالة ما بين **قوّة الإبداع** (*Poiesis*) و**قوّة العمل** (*Praxis*) [1]. وأما العمارة فهي **استعدادٌ نفسيّ** يُوصِلنا من خلال استخلاصاته إلى الأبعاد الحقيقيّة للأشياء، و**مَلَكَةٌ** تُمكّننا من إدراك بواعث الأعمال واستقراء مناهجها (*Ratiocinatio*). وهي **عِلمٌ** يقرن القريحة بالعمل.

حقًّا، إن الحل المعماري لا يتأسس على الجانب النظري فقط. بل إنه تأمُّل في طرائق استعمال الأشياء الاصطناعيّة وتداولها [2]. فمصطلح **فبريكا** (*fabrica*) يشير أيضًا إلى الرسوم والتصاميم والمجسّمات الصغيرة التي تمثّل المواد الأوّليّة والإعداديّة التي يختارها المعماري لعمله ثمّ يُحَوِّلُهَا أثناء اجتهاده إلى ابتكار منشآته [3]، ويُعيِّن في الوقت نفسه الورشةَ التي يعمل بها. وقد يكون هذا التَّلامُس بين المداليل المختلفة للمصطلح إثباتًا لترابط مراحل إنجاز العمل المعماري وتتابعها.

---

1 - **Aristote, Ethique de Nicomaque**,Livre: VI - Chapitres: V et VI - Traduction de Voilquin - *Ed. Garnier*, 1965.

– يقول **أرسطو**: "*فن المعمار بقصد الدار*"، ويحدّد في **نظريته العامة** أربع علل للنشاط الإبداعي وهي:

1 ــ **العلّة المحرّكة** : وهي العامل الخارجي أي الخالق الصانع.
2 ــ **العلّة المحسوسة** : وهي المادة الداعمة.
3 ــ **العلّة الشكلية** : وهي الشكل الغير المخلوق، المستقل عن العامل الخارجي والذي سيرتسم في المادة ويخرج إلى الوجود.
4 ــ **العلّة الغائية** : وهي نهاية مراحل الخلق.

– ويميّز **أرسطو** بين الفعل (*Praxis*) الذي ينتهي بذاته إلى ذاته، والخلق (*Poiesis*) الذي سيفضي إلى منتوج خارجي منفصل عن الصانع.

2 - Vitruve, **De Architectura** - pp. 27-43.

3 - Aberti, **De re aedificatoria**, in *Mesure pour Mesure* - p. 49.

وإذا اعتمدنا على نظريّة **أرسطو**، القائلة بأن كل شئ أمكن إثباتـــه بالقياس أمكن اعتباره موضوعَ عِلم [1]، تَبيَّن لنا من حيث المنطق أن الحل في العمل المعماري ما هو إلا تطبيق عقل الفرد لنواميس عقل الجماعة وتـــنزيل العام على الخاص، بحيث يكون الناتج مُتَّفِقًا مع قواعد المجتمع. هذا التصور يقرِّبنا، إلى حدٍّ ما، من مفهوم **الحكمة** التي أوردها **بَارْبَارُو** كَـــ**فضيلة عقليّة** عند الإنسان والتي عرَّفها بقوله: *" إنها معرفة العلائق القائمة بـــين مبـــادئ الأشياء ونتائجها في التطبيق "* وإنه *" لا يكفي أن تكون الأشياء حقيقةً بل يجب أن تكون تطابقًا "* [2]. والأمر يرتبط هُنَا بِحِدَّة الذكاء ودِقّة المســـعَى في اختيار أحسن الحلول، **الحلّ الحقيقي** لمسألة معلومة. فطبيعـــةُ الموضـــوع والظروفُ الشاملة له هي التي تفرِض على المهندس الحلَّ الأنسب من بـــين حلول كثيرة. وتبقى الاستنتاجات التي يخلص إليها المعمـــاري في قياســـاته متوقفة إذن على طبيعة الموضوع؛ فتكون الحلول التي سيقدمها فرديّة ذاتيّـــة لكنها مستندة إلى حقائق علميّة ومطابقة لأخلاقيات المجتمع.

ب - المعمارة كلّ رياضيّ:

إنّ الثُّلاثِيّة الشّهيرة:

Firmitas , Usus, Venustas	**لباقة / منفعة / صلابة**

1 - Thomas d'Aquin, **Commentaire sur les Métaphysiques d'Aristote**, N° 1681, in *Mesure pour Mesure* - p. 50.

2 - D. Barbaro, **Vitruvio. Della Architectura**, *in fol.*, Venise, 1556 - p. 8.

التي اتّخذها **فيتروفيوس** قاعدةً له ونادى بتطبيقها ـــ اعتقاداً منه في أنّها تعطي للمنشآت قيمها النّفعيّة والجماليّة ـــ تتأتّى عن حكمة المعماري. فهو يقول في هذا الموضوع : *" تنبثق اللّباقة والمنفعة والصلابة، التي يسعى إليها المهندس في إنجازه، عن ذكائه وحِلمه وقوّته. وعليه، فلن يستطيع إنتاجَ الأشياء الجميلة النافعة والثابتة إلاّ مَن له إرادةٌ وقدرةٌ ومعرفةٌ تكفيه القيامَ بكل عمل، طبقًا لما تستدعيه الظروف "*[1]. فهو بهذا يدعو إلى حماية القِيَم العلميّة والأخلاقيّة معًا، لأنهما وجهان لا يمكن فصلهما عن العلم أبدًا [2].

وقد ذهب **لوكربوزييه** مذهبه في ذلك، حين تحدّث عن **القوانين الأخلاقيّة** و**القوانين الطّبيعيّة** التي تُميِّزُ العمارة وتمنحها قوّتها [3].

وبالاستناد إلى هذا الأساس النّظري، يمكن القول إنّ العمارة علم يُلزِم صَاحِبَه المعرفة الواسعة والتجربة المتبصِّرة والإحساس الطبيعي:

• أمّا **المعرفة**، فلأنّ العمارة تنبثق من نظرة فلسفيّة للحياة وتقتفي آثار الأشياء في مظاهرها المختلفة: في تفاصيلها الدقيقة والمتنوعة، المَادِّية منها والمعنويّة. و من ثَمّة فهي عمارة "تأمُّليّة" بقدر ما هي عمارة "وظيفيّة" لأنّنا نحمّلها، في سعينا إلى مواجهة التَّلَبُّكِ والحيرة، مضامير ثقافيّة فكريّة ومادّية.

لقد تفرَّعت شجرة المعرفة إلى كثرة من الغُصَينات، تزداد تخصُّصًا كُلّما ابتعدت عن الساق وتقدَّم بها الزمان. فأصبحت مهنة المعمار أكثر تعقيدًا وأضحى المعماري في حاجة إلى التطلع لشتى العلوم والاستعانة بكل

---

1 - D. Barbaro, **Vitruvio, Della Architectura** - p. 28.

2 - F. Marias et A. Bramante, **Las Ideas Artisticas de El Greco**, Madrid, 1981.

3 - Le Corbusier, **Vers une Architecture**, Chap. 3, *Architecture d'Aujourd'hui*, Paris, 1925 - p.56.

ما من شأنه أن يساعدَه على دراسة المحيط الذي يعمل فيه ويفيده في فهمه وتشكيله. إنه بالفعل أداة المجتمع وعليه أن يبحث عن الحلول المعماريّة الأكثر موضوعيّة.

• وأمّا **التجربة**، فيكتسبها المعمار من حياته العادية حيث أن العمارة حاضرة في معظم النشاطات التي يباشرها يوميًّا وأن المعرفة الاختباريّة التي يحققها تهدف إلى شحذ قريحته للتقدير والمقارنة والنقد والإبداع.

وإن نظرة إجمالية إلى تاريخ العمارة، لَتؤكّد لنا أن المِثالاَتِ المَفهُومِيَّة ــ بعد التطور البطيء والطويل، الذي استمر آلاف السنين والذي تجسّد في تَمَيُّزٍ متصاعد للفكر في حضارات العالَمين، *القديم والحديث* ــ تغيّرت في أبعادها ومداركها. فأقدم النَّظرِيّات الشَّكلِيّة نشأت مع التَّصَوُّرِ *الفيثاغوري* للعالم، ذلك التصوّر الذي يقال إنه كان أساس أوّل فكر فلسفي مذهبي والذي يرى أن **العدد** هو **جوهر الأشياء** وأن معرفة الأعداد في تركيبها وتناسقها تقود إلى معرفة العالم في ماهيّاته وقوانينه. لقد اكتشف الفيثاغوريون أن **التناغم الموسيقي** يوافق **النِّسب العدديّة** التي نَتبيَّنها عندما نَقِيسُ طُول وَتَرٍ يَرْتَجُّ. ويبدو أن اليونانيين نقَلوا هذه الأفكار إلى العمارة إذ رأوا فيها "موسيقى متجمِّدة". فذهبوا في ذلك مذهبهم وراحوا يقدِّرون القيم الشَّكلِيّة في أعمالهم المعماريّة بواسطة *الأعداد* [1].

ووَضع **فيتروفيوس** الروماني مفهوم **وحدة البناء** - ***Le Modulor*** - وهي وحدة قياسيّة يعتمدها المهندس في تصميم مشروعه، بحيث تكون قاعدة لحساب الأبعاد في أجزاء المبنى وفي نسب عدديّة بسيطة.

---

[1] - Schumacher (F.), **Der Geist der Baukunst**. Stuttgart, 1938. - p.119.

ومزَج مِعْمَارِيُّو النهضة بين أفكـــار **فيتروفيوس** *والفيثاغوريين*، فانتحلوا نظريّة **النظم** التي كانت تقوم على تحديد النِّسَب اللاّزمة لتحقيـــق "**الكمال**" في البنيان [1].

وجاء القرنان السابع عشر والثامن عشر للميلاد، فحدثت القطيعة مع التصورات التي حرَّكت العمارة ووَجَّهتها قبل ذلك. فعـــارض المعمـــاريّون الأُصولَ الهندسيّة التَّقليديّة للبناء وانتقدوا الأنظمة الكلاسيكيّة وشكَّكُـــوا في نجاعتها، مُدَّعِين بأن علاقة العمارة تقتصر على ارتباطها بعادات أصحابها، ليس إلاّ [2].

وإذا انتقلنا إلى النظريات الحديثة التي حاول أصحابها وضع نظام جديد للنسب، وجدنا أن **لوكوربوزييه**، الذي كان يعتقد في أنّ مسألة الشكل تكتسي طابعاً *هندسياً* وأنّ العمل المعماري ما هو إلاّ *رِيَاضِيٌّ محض*، قـــد سعى إلى ابتكار نظام لعلاقات أجزاء البناء يستوحي قواعدَه مـــن القـــوام البشري (أي رجل قائم ورافع يده) [3].

---

[1] - Norberg-Schulz, **Le ultime intenzioni di Alberti**, dans *Acta Romanum Norvegiae* - Vol.I - Rome, 1962.

– يبدأ **عصر النّهضة** في القرن الرابع عشر أو الخامس عشر للميلاد (عند نهاية **العصور الوسطى** التي يُعتبر سقوط الدولة الرومانية الغربية عام 476 م بداية لها) وينتهي بنهاية القرن السادس عشـــر. وتبدأ **العصور الحديثة** بالقرن السابع عشر إلى نهاية القرن التاسع عشر، ثم ندخل **التّاريخ المعاصر** مع بداية القرن العشرين.

[2] - Hume (D.), **On the Standart of Taste**, 1757.

[3] - Le Corbusier, **Le Modulor**, éd. *Architecture d'Aujourd'hui. Groupe Expansion*, Paris, 1983 - pp. 50-51.

• وأمّا **الإحساس الطّبيعي**، الذي يُشترَط في المعمار، فهو الشعور بما يحيط به من المؤثّرات وهو نوع من الصِّلة بينه وبين البيئة التي تكتنفه. فـــلا شك في أن العمل المعماري سيكون أكثر اكتمالاً واستقامةً حين يقترب هذا الكائن من الطبيعة ويحتكّ بها، لِيَسعَى به إلى تحقيق *تناسق منطقي حيـــالي* في منجزاته.

وهكذا نخلص إلى القول بأن العمارة هي **علم إنشاء المباني من أجل استعمال الإنسان**، وهي نتيجة لعوامل مشتركة متفاعلة مع بعضها، تلتقي في إطار متكامل وتُنجَز بموادّ ووَسائل ملائمة للفكرة التي بعثتها ومن خـــلال أساليب تتّفق ورُوحِ العصر، وذلك حتّى تضمن لِلبُنيَـــانِ المتانـــةَ والثبـــاتَ والنِّسَبَ الموافقةَ، المنبثقةَ من القوانين التي يفرضها العقل والإحساس والغريزة البشريّة.

ثانياً : - العمارة في بعدها الفنّي.

يلوح لنا لأوّل وهلة، أنه من الصعب على العمارة أن تجد لها مكانًـــا محدودًا بين عالم تعقّدت فيه الأمور وبلغ فيه انفصال *ثقافات العِلـــم عـــن ثقافات الآداب* حَدَّ التباين ــ بل والتناقض أحياناً ــ وتوسَّـــعت مجـــالات التخصص فيه بشكل مدهش، حتى أنّ التوفيق بينها أضحى ضرباً من الخيال.

و لعلّه لا يزال يصعب على بعض النقاد أن يتقبّلوا تصنيف العمارة في عِداد العلوم المبنيّة على اليقين والمعرفة، وبالخصوص منذ القرن الثامن عشـــر للميلاد. وربّما عاد هذا الرفض لِغُموضٍ في الإدراك، أو إلى خلاف قديم بين

الشعور والفكر[1] وهُوَّة تقليديّة بين الفن والصنعة : أي بين قِيَمٍ تعتمد التأمّل البحت الذي يرفض كل طموح إلى المنفعة وقِيَم تَتَّخِذُ من الفائدة والرَّيْـــع هدفاً لها[2].

1. فـــجذور هذا النّزاع تعود إلى بواكير الفكر الفلسفي وإرهاصاتـــه الأولى المتوغّلة في التاريخ. ولعلّ أوّلَ بادرةِ اختلاف هي تلك التي قامت بين **أفلاطون** و**أرسطو**، وهو اختلاف ازداد حدّة وجسامة بما أضاف إليه جمهورٌ من الفلاسفة والفنانين والمفكرين جاءوا في فترات متلاحقة من بعدهما. فقدَّم كلٌّ منهم فرضيات ونظريات وإسهامات وتفسيرات مختلفةً، كلٌّ بحســـب نضج مرحلته ووَفقَ نضج فكره وانطلاقاً من موقفه الميتافيزيقي[3]. فتضاربت الأقوال حول هذا الموضوع وتباينت الآراء واختلفت النظريـــات، بَيْـــدَ أن المرجعيّة الأساسيّة لمفاهيم الفن بَقِيَت متّصلة بواقع الإنسان وتاريخه. والحـــق أن **أفلاطون** يُعَدُّ أوّل مَن تصدَّى لهذه المشكلة. فهو يُفَسِّر الفـــن بأنـــه " *ضربٌ من ضروب المعرفة والمهارة المتروِّية الاستدلاليّة التي تتعارض كلّيًا مع الرتابة* "[4]. وهُو يميِّز في ذلك ما بين:

- **فنون القياس والعدد** (ومنها العمارة)،
- **والفنـون التـي تقـوم علـى الخـبرة والبديهـة والحدسـيّة** (كالموسيقى والطب والزراعة).

---

[1] - Barthes (R.), **Michelet**, Paris, 1954 - *passim*.

- فرّق **بارط** ما بين *الحقيقة الديكارتية* (***Verum***) ـــ المُنظَّمة والمُؤسَّسة على المنطق ـــ و*الحقيقة العاطفية* (***Certum***) الموضوعة باتفاق المجتمع.

[2] - Francastel (Pierre), Art et Tchnique, édition de Minuit, 1956 - Repris chez *Gonthier - Denoël*, dans la Collection *" Médiation "*,1964 - *passim*.

[3] - زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، مكتبة مصر، القاهرة، 1959 – ص 153.

[4] - Lacoste (Jean), **La Philosophie de l'Art**, *PUF*, 4è édition, Paris, 1981 - pp. 5-15.

كما يُفرِّق ما بين **الفنون الوهميّة** (*Simulacres*) **والفنون التي تُنتِج الواقع** (*Les Arts réels*)، مستنداً في ذلك إلى المفهوم اليوناني لحقيقة الوجود.

2. أمّا في العصور الوسطى، فقد صنّفت الفنون إلى نوعَيْن:

- **فنون حرّة أدبيّة** (*Arts Libéraux*) تشتمل على البحوث التجريديّة والتأمُّلات النَّظريّة عند الفلاسفة. وكانت تُدَرَّسُ في الكُلِّيّات.
- **وفنون آليّة** ــ أو ميكانيكيّة ــ (*Arts mécaniques*) يُرَادُ بها الأنشطة الفظّة العامّة التي تقوم بها اليَدُ.

3. وفي القرن الثامن عشر الميلادي، تميَّز الفنان عن الصانع بأنه أصبح "*صانعاً ماهراً في فن آليّ معقّد*" [1]، وأنه أضحى ذلك ***الرجل/ الصانع*** الذي يخلع على مصنوعاته طابعا جماليّا يجعل منها أشياء مُحَبَّبَةً إلى الناس، أي أنه ينتج عملا تشترك فيه عبقريّة العقل مع مهارة اليد. فلا مجال إذن، للفصل التام بين الفن والصناعة لأن الفن هو لُباب الصناعة أو هو الصناعة في أسمى معانيها، بل هو العمل المتين الذي يستحق لفظة الصنعة [2]. وإننا نقرأ في " قاموس الفنون الجميلة " **لـدُولاكُومب** (*De La Combe*) (1752 م): "*إنّ الفنون وليدة النبوغ، تأخذ مثالها عن الطبيعة وتتّخذ من اللّذّة سيِّدًا ومن المتعة غايةً*" [3].

---

1 - L'abbé Batteux, **Les Beaux-arts réduits à un même principe**, 1746 - *in fol* .

2 - Huisman (Denis), **L'Esthétique**, *PUF*, Paris. 1945, Ch. IV - p. 72.

3 - Lacoste (J.), **La Philosophie de l'Art** , op. cit. - p. 20

4. ولقد أقرَّ كثير من المفكّرين المحدثين هذه الصّلة الوثيقة بين الفن والإنتاج العملي[1] . فقال بعضهم: " *لكي يتحقّق العمل الفني، لابد للفنان من أن يهجر عالَم التصوُّر والتخيُّل والإمكان وأحلام اليقظة، حتى يمضي نحو عالم الجهد والصنعة والحرفة والإنتاج العمليّ* "[2] . وقال آخرون : " *إن القانون الأسمى للابتكار البشريّ هو أنّ المرء لا يبتكر إلاّ بالعمل* "[3] .

وذهب **إ.سوريو** (*Etienne Souriau*) إلى " *أن الفن هُوَ في صميمه عملٌ شبيه بغيره من الأعمال المهنيّة الأخرى التي تستلزم الحرفة والدراسة والتخصص والمحاولة والخطأ والانكباب المضني على الإنتاج، الخ... والفنّان مَثَلُه في ذلك كمثل العَالِم أو المكتشف أو رجل الصناعة أو رجل الأعمال، إن هو إلاّ شخصٌ متخصِّص يضطلع بأداء عمل معيَّن، لا بدَّ له في سبيل تحقيقه من أن يمرَّ بمرحلة استعداد وتعلُّم واحتراف* "[4] . ومعنى هذا أن الفن يندرج ضمن ضروب النشاط الصناعي وأن الفنان صانع أوّلاً وقبل كلّ شيئ. فلا بدَّ له من أن يُقلع عن حصر عمله في التفكير النظري ليحاول الخُرُوجَ به ــ عن طريق التفاعل مع المادة ــ إلى حيِّز الوجود " *فُيَنظِّم الداخل بالاستناد إلى الخارج* "، على حدّ تعبير **أوجست كونت** (*Auguste Comte*)[5] .

---

1 - Casson (Jean), **Situation de l'Art moderne**, *Gallimard*, Paris, 1950 - p.118.

2 - Alain, **Système des Beaux Arts**, *Gallimard*, 1926 - p.33.

3 - Alcan, **L'Avenir de l'Esthétique**, nrf, 1929 - p.125.

4 - Souriau (Etienne), **Vocabulaire d'Esthétique**, Puf, Paris, 1990 - p.169.

5 - علي عبد المعطي محمد، الإبداع الفني و تذوق الفنون الجميلة، *دار المعرفة الجامعية*، الإسكندرية، 1985.

وقد تكون العمارة أحسن مثال يرمز إلى **الوثاق** القائم بين الفن والصناعة. فهي تنطلق فكرةً في ذهن صاحبها، ثم تنمُو وتتطوَّر وتكتمل من خلال عمليَّة الإبداع نفسها، لتصبح في النهاية ــ كما ينعتها **هيجل**(*Hegel*) ــ *" ظِلاًّ للفكرة التي أنتجتها "* [1] .

و الحقيقة أن الفن وجه من أبرز وجوه الظاهرة المعماريّة وأن نقّاد الفن (عدا القليلين منهم) دأبوا على إقرار حق انتماء العمارة إلى الفنون الجميلة، بل وتجاوزوه أحيانا إلى إحلالها المكانة الأولى منها. وربَّمَا جاء هذا الاعتبار نتيجةً للمفهوم الجديد الذي وضعه **هيجل** وأكّده **إيلي فور** (*Elie Faure*) من بعده، حين تحدّث عمّا أسماه **"طبيعة المولد"** التي تختصّ بها العمارة في أصولها العميقة الأولى [2] .

وبين مَن ضَمَّ العمارة إلى الفنون ومَن فصَلها عنها، نجد فريقاً ثالثاً يُنزلها منزلةً وُسطى بين **الفنّ واللاّفنّ**، أو قُل بين الفن والصنعة، منزلة لا تعود إلى الفنون الجميلة إلاّ من زاوية واحدة، أي من حيث أن العمارة تعبير عن أفكار جماليّة، لها من غِنَى المادّة ما يكفي لإحداث قصد أو غاية [3] . فهي نتاجُ فَهمٍ ونتاجُ عبقريّة يَشتَقُّ قواعدَه من الأفكار الجماليّة التي تختلف في غاياتها عن الأفكار العقلانيّة المجرَّدة.

---

1 - Hegel (G. W. F.), **Esthétique,** Textes choisis par Cl. Khodoss, d'aprés la traduction Benard, complétée par l'auteur et Mme Martinet, *Puf, Collection: Grands Textes,*1976, passim.

2 - Faure (Elie), **Histoire de l'Art, l'Esprit des Formes**, Collection: *Folio. Essais, éd. Gallimard*, Paris, 1991, Tome: I, Chapitre: I - pp. 25 et suivantes.

3 - Minguet (Philippe), **Sens et Contresens de l'Art**. *édition Le Point Philosophique*, Bruxelles, 1992 - p. 64.

ويقال أحيانا : *" إنها علم بقدر ما هي فن، بحكم أنها تطبيق للهندسة والميكانيكا "* [1] . هذا الفهم يبدو مطابقاً للتصور الكلاسيكي لجماليّة الفـــن. فهو يرى أن الزخرفة، في ترتيباتها وأنظمتها، هي الوحيدةُ التي تمنح المبـــاني ميزاتها الفنية. ومن هنا وُجد الازدراء الذي قابل به الكلاسيكيّون عمـــارة العصور الوسطى - *والقوطية* على وجه الخصوص- التي تميّزت في بدايتـــها ببساطة في الإنشاء وافتقار إلى المادة الزخرفية، *"هذه المادة التي تعتبر الجـــزء الهام من الإنشاء المعماري الجدير بعناية النقاد الجماليّين "* [2] .

وفضلا عن ذلك، إذا تطلّعنا إلى العمارة من خلال امتداداتها المختلفة، وجدنا أن فنّيتها (أو سِمتها الفنية) لا تتأكّد إلاّ في بعض منشآتها. ومعنى هذا أن هناك فنّاً اسمُه عمارة؛ لكن ليست كلُّ عمارة فنّاً بالضرورة. و غالباً مـــا ينفي النقاد عن الناتج المعماري خاصيّته الفنية، إذا كان مرتبطا في جوهـــره وماهيته بغاية نفعيّة إلزاميّة تبعده عن مبدئيَّة **الفنّ لِلفنّ**، التي نادت بها بعض التيارات شعاراً لها.

غير أننا نجد بالموازاة، صيغة توفيقيّة تفصح عن ثنائيّة العمارة من حيث *"إنها تجمع بين الشكل والوظيفة في اتحاد تام"* [3] . فإذا كان الشكل لمحاً مـــن قوة العقل إلى المادة وتأمُّلاً حول امتداد الفضاء وتجنيسه بمعقوليّة هندســـيّة، فإن العمارة ليست مجرّد هندسة وهميّة أو رسم خيالي. إنها علاقة بين فكـــرة

---

1 - Minguet (Ph.), **Sens et Contresens de l'Art**, op. cit.

2 - Soreil (Arsène), **Le Rôle des Critères de la Fonction Civilisatrice de l'Art**, Actes du *Cinquième Congrés International d'Esthétique*, Amsterdam, 1964, (Paris - La Haye, Monton, 1968).

3 - Philippe Minguet, **Sens et Contresens de l'Art**, op. cit - p. 43..

والمادّة التي تجسّدها في وزنها و كثافتِها، وفي ظلالِها وألوانها. وهي *إظهار لنظريّة رياضيّة في عمليّة ابداعيّة توفّق بين الجوهر والصورة* [1].

ولن نجد في غير العمارة أحسن طريق نستدلّ به على هذا التّلاحُم. فالتجربة المعماريّة في تطوُّرها التاريخي، تقيَّدت دائماً بمنطق صريح عُبِّر عنه في الحجارة بأصالة رأي وثبات يدٍ. وقد تبيّن ذلك في البُنَى المختلفة من المنشإ المعماري: في تشاكُل الكُتَل وتعاقب الامتِلاءات والفراغات وفي معالجة الأنوار والظِّلال والتلاعب بهما بإحكام، وفي إنزال الزخارف على السطوح، بل وفي أدقّ التفاصيل التي لا يَرقى إلى إدراكها إلاّ عارفٌ.

إلاّ أنّ السّؤال التّالي يبقى مطروحاً: **هل العمارةُ فنٌّ بوصفها شكلاً وصناعةٌ بوصفها وظيفةً ؟**

الحقّ يقال، إن العديد من المهندسين المعماريين يرفضون حاليا *"تَماثُلَهم"* مع الفنانين، حتى وإن بقي تعليم العمارة، في كثير من بلدان العالم، مقروناً بالمدارس العليا *للفنون الجميلة*. وإننا نجد ناقداً مثل **هنري فان لاير** (*Henri Van Lier*)، الذي اعتنى بدارسة التيارات الفنية المعاصرة وبالخصوص في رسالته عن " فنون الفضاء "، يكاد يرفض إدماج العمارة في الفنون بحجّة أن قيمتها **دلاليّة** قبل أن تكون **جماليّة** [2].

وعلى النّقيض منه، نقرأ لفيلسوف مثل **إتيين جيلسون** (***Etienne Gilson***)، أكثر المتشدّدين تحفّظاً عن العمارة ــ وبخاصة تلك التي أطلَق عليها اسم "عمارة البَاطُون المسلّح" ــ أنه يعترف لها بنوعٍ من الجماليّة

---

[1] - Focillon (Henri), **Vie des Formes**, op. cit. - pp. 14 à 26.

[2] - Van Lier (Henri), **Les Arts de l'Espace**, Tournai, *Casterman*, 1959 - p.14.

خاصٌ بها: هو **جماليّة المفيد النّافع** [1] ، الذي يختلف عن ذلك النوع الجمالي الذي تنشُده فنون الجميل المعروفة.

هذا الفهم الخاصّ للعمارة يبدُو، أكثرَ من أيٍّ وقت مضى، متنوِّعاً بين ما يمكن نعتُه بـ*خطيئة الحسّ الجمالي* [2] وبين *الضّمير المتمسّك بالتّصوّر الشّكلي*، الهادف إلى إفراغ مفهوم العمل المعماري من خصوصيّاته. ومع ذلك، فإنه في وُسعِنا تلافي هذا التّشوُّشِ الفكري بمباشرة العمل المعماري من حيث أنه لا يمايز بين نواحيه الجماليّة والتّقنيّة، من جهة، ولا بين الشّكل والوظيفة، من جهة أخرى. بل إنه على غرار غيره من الأعمال الفنية، عبارةٌ عن شكل وظيفي أو وظيفة موضوعة في أشكال[3] .

فالفنون لا تستمدّ صفاتها إلاّ من الاضطلاع ببرامجها وظروفها الخاصة. وقد يتبادر إلى أذهاننا سؤال بهذا الشأن : - فِيمَ يتمثّلُ **برنامج** المهندس المعماري إذن؟ - رُبَّمَا يكون الجواب عن هذا السؤال :- في" ***تشييد بيت*** " . وهنا يَكمُن جوهر فن البناء. فلا وَهمَ في أن كلَّ الدراسات التي ستتناول الجانب الجمالي للعمارة، ستنطلق لا محالة من هذه النقطة بالذات، لأن بناء البيت يقوم على فِعلَين اثنَين هُماَ : **التشييد والتعمير**. وقد نلتقي في هذا الطّرح مع الناقد الفني الشهير **لابروست** (*Labrouste*)، حين يقول :" *العمارة فنّ تشييد المنازل*" [4] .

---

1 - Shuwer (Camille), **Les deux Sens de l'Art**, *PUF*, Paris, 1962.

2 - Minguet (Ph.), **Sens et Contresens de l'Art**, op. cit - p. 65.

3 - Minguet (Ph.), **Sens et Contresens de l'Art**, op. cit - p. 15.

4 - Soreil (Arsène), **Le Rôle des critères dans la fonction civilisatrice de l'art**, *Actes du cinquième congrés d'esthétique, Amsterdam, 1964*, Paris - La Haye, Mouton, 1968 - passim.

و بالفعل، أكّدت بعض الاختبارات العقليّة ـــ التي أجراهـــا عُلمـــاء النفس على فئات متباينة من الأطفال حين طلبُوا منهم رسمَ بيوتٍ وفقاً لمـــا يتصوّرون ـــ هذا الرأي وأثبتته. فقد توزّعتِ الرسومات التي أســـفر عنـــها الفحص (والتي جاءت دون شك عن سذاجة وعدم تصنُّع) على مجموعتين:

- إحداهما رسمت بيوتا أبرزت من خلالها ***فعل البناء***.

- والثانية، خطّت بيوتا تعمّدت فيها إظهار ***الجانب الإسكاني*** منها.

إن الذي يستوقف نظرنا في نتائج هذه الاختيارات ـــ بعيدًا عمَّا قد يصـــل إليه عَالِمُ النفس من تشخيص لانفعالات الفرد المفحوص ـــ هو أن ما رسمه الأطفال من بيوت ومنازل يثبت أن للعمارة وجهَين: فهي بناء وتشييد و هي إسكان وتعمير.

ولا شك في أننا نستطيع ـــ وإلى حدّ ما ـــ فصلَ هاذين المَقصِدَيـــن عن بعضهما؛ فقد يكون فعل البناء أحيانا **غايةً لذاته** نفسيّاً واجتماعيّاً. من ذلك أننا نجد بعض المجتمعات، أو بالأحرى بعض الجماعات منـــها، تبـــني لِمُجَرَّدِ البناء، متجاوزةً في أمرها حدَّ الحاجة أو الضرورة. كمـــا نســـتطيع الوقوف عكسَ ذلك، على **مساكن غير مبنيّة**. لقد كان لِاحتِلاَل المغـــارات وتهيئتها، في العصور السابقة للتاريخ، معنىً معماريٌّ أكيـــدٌ. ولا أدلَّ علـــى ذلك من تلك الرسوم التي تُزيِّن جدران بعض منها، من عـــهد الثقافـــات الحجريّة، والتي تُعطي فضاءَ المأوى لمسةً بشريّة وبُعداً إنسانياً.

ومهما يكن من أمر، فإن فصل الوظيفتين جائز ومشـــروع بـــل وضروري في مستوى التحليل الفلسفي: فهناك العمل المعماري بصفته **إنشاءً تقنيّاً** وهناك العمل المعماري كـــ**إبداع لفضاء إنساني**.

أكيدٌ أن التّرتيب الزّمني لعمليّة البناء يضع فعل الإنشـــاء في مقدّمـــة العمل المعماري، لكنّنا نجد لهذا التّرتيب مُبَرِّرًا آخر يتعلّق بالإدراك الذّهـــني للمبنى.

أ - الصّورة الإنشائيّة:

فمن الوجهة الأولى، يعتبر المبنى فِعلاً إنشائياً وإنتاجاً نوعياً لتســـخير قوى الجاذبيّة الأرضيّة في خدمة الإنسان. وهذا يتوافق مع التعريف الـــذي وضعه الفيلسوف الإنجليزي **روجير بيكون** (*Roger Bacon*)، في القـــرن الثالث عشر الميلادي، للفنون عموما والذي اعتمده المفكّـــر الإنســـاني الفرنسي **آلان** (*Alain*) بعده، حين أقام نظريته الجماليّة التي ميّز فيـــها بـــين جماليات الإبداع وجماليّات التأمّل[1]. لقد تأثّر هذا الأخير بأسلوبيّة العمـــارة في إظهار العلاقة القائمة بين الفن والطبيعة.

ويبـــدو أنّ الفيلســـوفَيْن الألمـــانيّين **هيجـــل** (*Hegel*) و**شوبنـــهاور** (*Shopenhower*)[2] كانا قد استشعرا، قبله، أهمّية التراكيب التقنية في البنيـــان[3]، غير أنّ إظهارَ الصبغة الفنية لهذه التراكيب وإقرارَهـــا لم يتمّـــا إلاّ بنشـــوء النظريات الجماليّة الحديثة وما أحدثته من تطوّرات في النظـــرة إلى العمـــل الفني، إبّان القرن العشرين، وفي اتجاه حركة انتقاديّة حقيقيّة[4].

---

1 - Minguet Ph.), in " **Annales d'Esthétique** " - Bulletin Annuel de la *Société Hellénique d'Esthétique* - Huitième Volume - Athènes, 1969 - pp. 66 à 73.

2 – على التوالي: 1831/1770 م و 1860/1780 م.

3 – **نوكس**(إ.)، **النظريات الجمالية**، ترجمة **محمد شفيق شيا** – منشـــورات *بحســـون الثقافية* – بيروت، 1405 هـــ/1985 م.

4 – منها نظرية **الأينفولوج** (*Einfühlung*) وأعمال **الولفلين** (*Wolfflin*) الأوّل.

ونلفت النّظر من هنا إلى ملاحظتَيْن هامّتَيْن في رأينا:

1. **أولاهُما** أن أساليبَ البناء والطرائقَ التي تُختَطّ لتحقيقها لا تهمّنا إلاّ من حيث أنها تُمكّننا من إنجازها بالاعتماد على الحدس. فإذا اعتبرنا مثلاً، أن وقوفنا بحذاء عمود من أعمدة المبنى ينبعث من تعاطف رمزي فِينَا، فذلك لأن العمارة كفنٍّ " *تخاطبنا بل تخاطب فينا الرجُلَ الحيّ* "[1]. ومن البديهي أن العمود لا" *يبذل*" أيّ جهد لحمل البنيان وإسناده. كلّ ما" *يقوم به*" هو أن يضُمّ ثقلَه الخاص إلى ثقل العتبة التي تعلُوه[2].

2. وتتعلّق **الملاحظة الثّانية**، التي نرى بأنها لا تقِلُّ أهمّيةً عن سابقتها،ك بالتجلّيات المختلفة والمتنوعة لمبدأ البناء ذاته. فإن كُنّا لا نزال نقف إعجاباً أمام ما يقدّمه لنا الفن القديم من روائع تشهد على عبقريّات فذّة عرفها التاريخ ـــ وبالخصوص في مصر وبلاد الرّافِدَيْن واليونان ـــ بقدر ما أُعجِب به نقّاد عصر **النّهضة الأوروبية** (*La Renaissance*)، ومن بعدهم نقّاد **العصر الحديث**[3] أمثال **وينكلمان** (*J.J. Winckelman*)[4]، فلقد أصبحنا بكل تأكيد، وبحكم التطور الذي أصاب العصر، أكثر **انتقائيّة** من الكلاسكِيّين الجدد، ندرك حقيقة القِيم الفنية وتنويعها. فَـ**جَلِيلُ** العصر الوسيط، *القوطي* والإسلامي *والبيزنطي*، و**طنّانية** *الباروك* البالغة التأثير، و**طلاوة** *الرُّوكُوكُو* وتكلُّفه، كلُّها أحكام مبينة على مشاريع شرعيّة تطمَح

---

[1] - Minguet (Ph.), " **Sens et Contresens de l'Art** " - op. cit.

[2] – **العتبة العلوية**: *Le linteau* –

[3] – بمفهوم التقسيم الغربي لمراحل التاريخ : Les temps modernes، وتمييزا عن التاريخ المعاصر: L'Histoire Contemporaine.

[4] – **وينكلمان**: (1768/1717 م) مؤرخ الفن وعالم آثار ألماني. كان واحدا من ملهمي الحركة الفنية الكلاسيكية الحديثة (*L'Art néoclassique*).

إلى تحقيق **الجميل**. إن الأساليب المختلفة تعبِّر بطرقها الخاصة عن النـــــهج المعتمد في البناء ، سواء تعلّق الأمرُ فيها بالأنماط التاريخية الجماعية الكبرى أو بالقرائح الفرديّة التي تعكس عبقريّة هذا المعمار أو ذاك. فهي تبحث تـــارةً، عن *الاتّزان المستقرّ المثالي*، أي عن نوع من مصالحة الإنسان بالطبيعة التي نشأ فيها وتطوّر؛ وهي تتعمّد البحث تارة أخرى، عن *الإخلال بـــالتوازن العام* وبعث التقلقل في الحركِيَّة التعبيرية؛ وهي تسعى تارةً ثالثة إلى **تجنُّـــب** *التأثير الثّقلي*[1] بخداع العين وإيقاع البصر في وَهمِ "عمارة تحـــرّرت مـــن مفعول جاذبية الأرض"[2].

ومُجمَل القول، إن للفنان الحقَّ في **المباداة** بـــين **الطبيعة و الوهم**، يُقايِس بينهما ويُباين، وقد يجمعهما في أداءات وسَطِيّة تقرِن الحقيقة بالخيال. وتجدر الإشارة في هذا الصدد إلى أن تجربة الإنسان المعاصر، وإن أكّدت غيَر ما مرّة تَوَجُّهَهَا صوبَ التفكير بأن الطبيعة لا تتجلّى إلاّ من خلال الثقافـــة وأن الثقافة ملازمة للطبيعة، فإنها تصنع أحياناً أشكالاً تبدو خارقة للمألوف، نتيجة مُسايَرة التطور السريع الذي عرفته مجالات العلم والتقنيـــة في الفـــترة المعاصرة؛ إلا أن هذه الأشكال، على غرابتها، تَبقَى في أساسها قريبةً جـــدّاً من التراكيب البيولوجيّة القديمة [3] .

---

[1] – التّأثير الثّقلي: *L'effet porteur* –

[2] – كما هو الشأن في بعض البناءات من **الطراز القوطي** المتأخر، وبصفة عامة في عمارة **الرّوكوكو**.

[3] - Anhein (Rudolphe), **Dynamique de la forme architecturale,** - traduit de l'américain par Michèle Schoffeniels-Jeune homme et Geneviève Van cauwenberge - *Edition Pierre Mardaga* - pp. 213 et suivantes.

و عليه، فإنّ **الصّورة الإنشائيّة** ـــ مهما اختلف النـــاس في اختيـــار المعايير الصالحة لتقدير مظاهرها وسواء اعتمدت هذه المعايير على دراســـة التفاعلات الباطنيّة بين القوى المؤثرة على البنيان، من جرّ *وإجهاد* وتَمـــدُّد *وضغط ودفع ومقاومة* وغيرها، أو على دراسة تفاعل هذا البنيان مع المحيـــط الذي أنجز فيه ـــ فهي **المصدر الأوّل للشّعور باللّذّة** في العمارة. وتبيَّن مـــن خلال بعض الدراسات النفسانية أن الجذور البيولوجية ـــ وكذلك الجنسيّة ـــ لهذا الشّعور متأصِّلة في أعماق الإنسان [1] .

وتكمن القيمة المعماريّة التي يَبرُز بها المبنَى، أيضاً، في شكله المحـــدَّب. فأيّ صرح يُشيَّد وِفقاً للمبادئ المتّفق عليها في البنيان يأتي ظاهرُه مطابقـــاً لباطنه. ومن جرّاء ذلك، فإن الذي يَلِجُه، يَنتابُه شعورٌ بالاطمئنان لوجـــود هذا **التوافق** بين خارج المبنى وداخله، أي بين المجالَيْن :**البرّاني والجوّاني**.

مثلُ هذا الإحساس واضح في عمارة القرنين الحادي عشر والثـــاني عشر الميلاديين. وإذا حدث، أن تعارَضتِ التراكيب البرّانية مع الأحجـــام الجوّانية، كما هو الشأن في طراز *الرُّوكُوكُـــو*، اختلـــط الأمـــر وانقلـــب *الاطمئنان* إلى شعور *بالاحتماء الوُجداني*، الذي قد يصيب ساكن الوَكر أو المهد أو القوقعة. وهذا ما نلاحظه في **العمارة المقعَّرة** التي تشبه المغـــارة في فضائها الجوّاني وتفتقر إلى ظاهر برّاني[2] .

---

[1] - Bachelard (Gaston), **La Poétique de l'Espace**, *Quadridge/PUF* - France - Paris, 1992 -pp. 23 à 78.

[2] - Bachelard (G.), **La Poétique de l'Espace**, - op. cit.

ب ـ فنّ الفضاء :

إنّ الخاصّية الثّانية التي تمتاز بها العمارة تتمثل في **الشعور بالفضاء**.فمن الواضح أن إنجاز المسكن يتمّ تدريجياً، تبعاً لمراحل إنشـــاء المبـــنى وأن أدنى خطوة في هذا الصدد تأخذ مكانها في تنظيم المجال المخصّص له. وإذا نظرنا إلى عمليَّة البناء من زاوية الاستهلاك، بدلاً من منظور الإنشاء، تبيَّـــن لنـــا *الجانب النفعي* من العمل المعماري. فهنا أيضًا يمكن الاستناد إلى النظريـــات الجماليّة القديمة للبحث عن الهواجس الأولى التي مهَّدت للفكرة القائلة بـــأن فن العمارة يقوم على *ترتيب جيِّد للفضاء الداخلي* والتي تأكّدت خِصِّيصـــاً مع الدراسات الحديثة.

ولاشك في أنّ ما كُتب حول هذا الموضوع في مُتُنِ القرن الثامن عشر الميلادي يعتبر بمثابة الإرهاصات الأولى التي أسَّســـت لنظريّـــة " الشكـــل الفضائي" [1].

وينبغي هنا أن نُلفت النظر إلى بعض الألفاظ المبتذلة في الدراسات النقديـــة الحديثة كلفظ *مجال أجوَف* أو لفظ *مجال داخلي* . فهي لا تَفِي إلاّ جُزئِيـــاً بمعنى الظاهرة المعماريّة. والحقيقةُ أن هذه الظاهرة متوقّفـــة علـــى علاقـــة الفضائَين ـــ الجوّاني والبّراني ـــ أي *علاقة الداخل بالخارج* أو *علاقة المبـــنى بالمحيط*، القريب منه والبعيد. وقد تختلف النظرة إلى هذه العلاقـــة حســـب الرُّؤَى والأساليب، فتجعل من المسكن، أحياناً، مُجرَّد حظـــيرة مُسَـــيَّجَة، منقلبة على ذاتها ومنقطعة عن محيطها، وتفتحه أحيانا أخرى على الأجـــواء

---

[1] - Henri Van lier, **Les Arts del'Espace**, op.cit

الخارجية في علاقة تابعيّة تبادُليّة [1]. وهكذا، فإنّ العمارة باختصار هي **فنّ الفضاء**، وربّما اشتركت في هذا التعريف مع فنّي النّحت و التصوير، لأن مواضيعَهما ترتسم في الفضاء وتعطيه أشكالاً معيَّنة. أما مسألة الفرق القائم بين مجالات نشاط هذه الفنون فلا تكمن، هنا، في حقيقة وجود الفضاء المستعمل أو عدم وجوده، إذ لاَ شيءَ أكثر واقعاً من "البنيان المرصوص"؛ لكن الفضاء الذي نَعنيه هنا ليس ذلك الفضاء الهندسي أو الفيزيائي الذي يقتعده المبنى، إنما هو **الفضاء التناسقي والحركي والنّظامي** الذي قد لا يعني شيئاً بالنسبة للعلوم *المادّية*.

وبالطريقة نفسها، نهتدي إلى أن الإنشاء الوحيد الذي يتلاءم مع المفهوم العامّ للفنّ هو الذي يتبنّى أشكالاً إدراكيّة، لأن الفضاء الجمالي لاينحصر في الرُّسُومات الهندسيّة وتلاعب الأشكال. ولا شك في أننا مضطرُّون ــ إن أرَدنا الحديث عن الفضاء المعماري والتعبير بصدق عن ماهيته ــ للعودة إلى مفهوم **الفضاء/ المحيط** (*Umraum*) أو **الفضاء الشامل** الذي تبنّته بعض المدارس الحديثة [2] والذي نرى من خلاله أن المشهد المعماري ضربٌ من ضروب **النحت التجريدي**، يستجيب ترابطُ جنَبَاته لشروط تشكيليّة جماليّة.

---

[1] - Etienne Souriau, La correspondance d'Art, Paris, 1947, pp.35-23.

[2] - الفضاء المحيط = *Espace-Environnement* ، والفضاء الشامل= *Espace englobant*
-ينظر في هذا الشأن: -Van Lier (Henri), **Les Arts de l'Espace,** - op. cit.

وفي هذا الموضوع، يقول **إيتيين سوريو** (*Etienne Souriau*) " *إن العمارة والنحت فنّان ينتظمان ابتداء من خاصّية حسّية واحدة، هي الحجم. أما الاختلاف بينهما فيتحدّد بمعيار استعداد كل منهما للتّصوير*" [1].

فالعمارة فنّ يستلزم إدراكَ أسرار الفضاء واستيعابَ ما يُقدِّمه إلينا من إمكانات. إنها فنٌّ تعيِ**ن مواطن الإيقاع والنظام والأحاسيس**. وإذا كان العمل المعماري يسعى لتحقيق راحة الإنسان وإسعاده، فهو أوّلاً فنٌّ **حبك الطبيعة** وهو تطبيقٌ لوسائل وُجِدت في الطبيعة، خارجَ إرادتنا، ومبادئ يكتشفها المعمار بالرّصد والملاحظة والمراقبة والتجربة والمران. فوجود الجاذبيَّة الأرضيَّة افترض عِلمَ توازن القُوى، وأدَّى اكتشافُ الهندسة الكامنة في أعماق النِّظام الكَوْني إلى وضع قوانين العمارة وتطبيقها، مِثلَما ترتَّب على محاولة إدراك النظام الكوني كلُّ مظاهر هذا الفن ومحاولاته تقليدَه في أشكاله ونِسَبه وأبعاده، بل حتى في ألوانه وزخارفه، و ذلك في حدود ماتسمح به مداركنا الحسّية.

وقد يكون هذا الذي جعل معمارا في مستوى **فيتروفيوس** وعبقريته يضَع قانوناً تعليميّاً يُجبِر المهندس على اكتساب علوم عصره، وعلى رأسها الفلسفة، علماً بأن الأقدمين جعلوا من الفلسفة وحدةً جامعةً للنظامَين **الأخلاقي والطبيعي/ المادّي** معاً [2]، وربّما يفسِّر أيضاً ماكان

---

[1] - Souriau (E.), " **La Correspondance des Arts** " - Paris, 1947 - 35-23

[2] - Boullée (Etienne-Louis), **Architecture - Essai sur l'Art** , textes réunis et présentés par Jean-Marie Pérouse de Monclos - *Herman*, ParisVI.

-Viollet-le-Duc, **L'Architecture raisonnée,**Extraits du *Dictionnaire de l'Architecture française*, réunis et présentés par Hubert Damisch - *Hermann* - Paris VI, 1869 - p.149.

للأقدمين من حرص على احترام المبادئ المستلهمة من القوانين الكونية، حِرص لاَمَسَ في بعض الأحيان *حُدُودَ العبادة*.

ولَكَأَنِّي بالعمارة الفنُّ الوحيد الذي يسمح بحبك الطبيعة، لِمَا يتمتع به من قدرة تنظيميّة على المحيط، لا تتوفّر في سائر الفنون الأخرى. *فالأحجام والمساحات والأنوار والظلال والألوان*، وغيرها من الأسباب التي تعتبر هِبات ثمينةً يأخذها المعمار مباشرةً من الطبيعة تُجيز له ــ إن هُو أحسنَ تدبيرها وتنظيمها وتشكيلها ــ ظُرُوفَ التأثير على الحواسّ. إنّ فنَّ إنتاج الصّوَر في العمارة، أو ما يعبِّر عنه بعض النقاد بـ**شِعريّة العمل المعماري**، يأتيه من أثر الأجسام على الحواسّ. فنحن نستلطف الأجسام المستديرة لِلُيُونَة تقاطيعها، في حين أن الأجسام المقرّنة تزعجنا بقساوة أشكالها. كما أن الأشكال التي تزحف على الأرض، لاصقةً بها، تبعث في نفوسنا الشعور بالحزن والقلق، على عكس تلك التي ترتفع إلى السماء أو تمتدّ مع الأفق، فإنها تثير إعجابنا وتأخذ بمجامع قلوبنا.

فمن **التناظر والتماثل والتناسب والتوازن والتراتب والتراتل**، ومن **هندسة الأشكال** في أساليبها المختلفة، *الدائرية* و *المرّبعة* وما يَنتُج عن تآليفها وتراكيبها، تنشأ ملامح **الصورة الفنّية**. ومن هذه الصورة تنشأ **المبادئ والقواعد المؤسِّسة لِفنّ العمارة**. ولاشك في أن أيّ إخلال بهذه المبادئ أو تلك القواعد، والذي من شأنه أن يُصِيب واحدًا من أجزاء الصورة، سيَنَال من شعريتها وشعريّة العمل المعماري.

فبناء الفكرة المعماريّة يشبه إقامة عمود من اللّبِن بلا مادّة رابطة، وإنّ أدنى خطإ في الاتّزان أو أيّ انحراف في القاعدة يؤدّي بالبنيان إلى الانهيار [1].

ثالثا : - العمارة في بعدها الدّلالي.

إذا استثنينا بعض الكتابات المُبكِّرَة التي حاولت الخروج بفلسفة الفن عن التأمّلات النظرية التجريدية لتدلج بها إلى حوض الواقع والتجربة، وجدنا أن نقد الصورة الفنية وفهمها قد ارتبَطا، خلال العصور الماضية وبشكل مستمرّ، بمدلولَيها الأدبي والفلسفي.

وساعد على إرساء هذا المفهوم وجودُ فكرة ثابتة في عقول الناس، مؤدّاها أن الصورة الفنية أيّاً كان نوعُها، لا بدّ من أنها تَروِي قصّةً أو تقول خبراً. وزاد ذلك لُبساً أن الفلاسفة كانوا يَبنُون نظرياتهم عن الوجود ثم يحاولون أن يسكُبوها في تحديدات فكريّة بَصَمت أعمالهم كلّها، بل وأعمال عصرهم. ومن هنا، تراكمت ـــ بدءًا من القرن الثامن عشر للميلاد ـــ مجملُ النظريات الساعية إلى الوقوع على قوانين المعنى التي تكشِف أسراره وتُبيِّن السبل إليه وكيفية حركته لتَرقَى الدلالة، من خلال مقاربة ملموسة، إلى إدراك أسرار العمل الفني [2].

---

[1] - Blomstedt (Aulis), **Pensée et Forme** , textes choisis de Le Corbusier - *Musée d'Architecture* de Finlande - Helsinki, 1977 - p. 7.

[2] – **حسن سليمان**، سيكولوجية الخطوط، *المكتبة الثقافية*، رقم 175 – طبع مطابع الدار.

ومن هنا، أيضاً، بزغت معظم النظريات التي أقدمت على اختبار معنويّة العمل المعماري ودخول سرّه. فقد حاول الدّلاليُّون تفسير تصوّراتِهم الفلسفيّة وربطها بالحقيقة والأشياء، ثم ركّزوا بحوثهم على علاقات الرموز بمدلولاتها. ولاشك في أنهم استمدُّوا نهجهم من البلاغيّين والدلاليّين اللّغويّين، ثم تفرّعوا إلى وجهات تطبيقيّة وتحليليّة كَثُر فيها الاجتهاد والتأويل. فمَهَّدُوا بذلك لوضع قواعد لـ**لغة الشّكل**، سيستعين بها كلٌّ من الفنان والمستمتع بالعمل الفنّي، دون أن يأخذها كقضايا مسلَّم بها.

إن حصيلة الوقفات الدّلاليّة التي لامست حقول العمل المعماري، تُؤَكِّدُ أنّ العمارة، في مَحكِّها التنظيري، نَحَت مَنحى علم البلاغة من حيث أنها تستعين بفن الكلام كأداة تفسيريّة لها [1] . ولا شك في أنه كان لهذا الرأي أثره الواضح في مقطعين أساسيّين، وجَّها طريق الرّمزيّة الدلاليّة في العمارة:

- أوّلهما: القول بفكرة **العمارة النّاطقة**.
- و الثّاني: تحديد **الوسائل في عمليّة إدراك اللُّغة المعماريّة**.

أ ـ العمارة النّاطقة.

ويُعتَبر المهندس المعماري الفرنسي **جرمان بوفران** (*Germain Boffrand*) (1667–1754م) من الأوائل الذين حاولوا استخلاص نظَريّةٍ في **البُعد الدّلالي للعمارة**. فقد أورد في تعريفاته كلاماً جامعاً عن الدلالة، فيما أسماه بـ**"الثقافة المعماريّة"** [2] حيث قال : *" من الممكن إدراك المغزى في العمارة،*

---

1 - Guibeux (A) et Rouillard (D). **Si on peut dire en Architecture,** in *Cahiers de la recherche architecturale*, n°18, 4è tr. Paris, 1985 - pp. 18 à 27.

2 - Boffrand (Germain). **Livre d'Architecture**. *Paris, dans les notes de l'homme du monde éclairé par les Arts* - Paris, 1774.

من خلال فن الشعر عند هوراس" [1] . وقال :" *تعتبر النّظـــم المعماريّـــة* [2] ، *المستخدَمة في الصروح التي شيَّدَها اليونان و الرومان بمثابة الأجناس للشعـــر الذي نظَموه في المواضيع المختلفة*" [3] . وقال أيضاً :" *إن الحِلية التي يتزيَّن بها المبنى كالكلمات التي يتألّف منها الخطاب*" [4] .

وتَبعه في ذلك **برنار لامي** (*Bernard Lamy*) ، الخطيب المتبالغ (1675 م) الذي رأى أنه "*يتعيَّن علينا مراعاةُ الأسلوب في الإنشاء، حتى يتوافق مع الموضوع الذي نطرقه*" ، ملاحظاً أن **فيتروفيوس**، "*ذلك المعمار المـــاهر الحكيم، كان يفرض في بناء المعابد أن يُتّبع النظام الذي يُعبِّر أكثرَ من غـــيره وبصدق، عن سمات المعبود*" [5] .

وذكر **دونس داليكرناس** (*Denis d'Halicarnasse*) في مقدِّمـــات كتابه عن " ترتيب مفردات الكلام وما يلزم دراسته" [6] ، أن ترتيب الكلمات يؤثّر في الخطاب كما يؤثّر في غيره من الفنون التي تستخدم مـــوادّ مختلفـــة. فترتيب الأجزاء في العمارة، وما شابهها من الفنون، لا يأتي إلاّ بعد اختيـــار الموادّ. ومع ذلك تبقي الأوّلية لترتيب الموادّ قبل اختيارهـــا إذ : "*...على المعمار، بعد أن يجمع هذه المواد، أن يقوم بثلاثة إجراءات :*

---

[1] – **هوارس** (*Horace*) : شاعر روماني (65 – 8 ق م). اعتبره الكلاسيكيون مثالا للفضائل.

[2] – **النظام أو النسق المعماري:** تكوين معماري بأبعاد خاصة ونسب معيّنة، تكـــون جميـــع المقاسات فيه منسوبة إلى نصف قطر العمود أي ما يسمّى بـــالمعدل.

[3] - Boffrand (Germain), **Livre d'Architecture**, op. cit. - p. 24.

[4] - Boffrand (Germain), " **Livre d'Architecture** " - op. cit.

[5] - Lamy (Bernard), **La Rhétorique ou l'Art de Parler**, Paris, 1675 - p. 335.

[6] - Halicarnasse (Denys d'), **Traité de l'arrangement des mots,** Traduction de l'Abbé Batteux - 1768 - p. 11.

1 – أن ينظر في مشاكلة المواد، بعضها بعضاً، (سواء أكانت خشباً أم حجراً أم طوباً).

2 – أن يختار المكان الذي يضَع فيه القطع التي انتقاها ويحدِّد على أيّ وجه يضعها.

3 – أن يعمل على تنضيد القطع وتسوية سطوحها، إن اقتضى الأمر؛ ذلك لإحلالها مكانَها من الإنشاء بدقة".

ويبدُو من هذا الطّرح أن دونيس كان يعتمد **النَّظرَة الشَّكلانيَة** للغة الشعر، شارحاً الترتيب الكلامي من خلال مصطلحات **البناء والموادّ والعمارة.**

وفي مصنَّف آخر يعود تاريخه إلى نهاية القرن الثامن عشر للميلاد، يتناول صاحبه **القسّ باطو** (*L'abbé Batteux*)[1] مسألة العمارة والبنيان. فيطالعنا بالعلاقة التي تربطهما وبانقيادهما وراءَ مبدإ الشعر والخيال حيث يقول :" *إن الكلمات تمثّل الجسم والعتاد بالنسبة للخطاب، مَثَلَها في ذلك مثل الحجارة للبيت، لكنها فوق ذلك، تتضمّن روح صاحبها، أي أهواءَه...*". ثم يلتفت إلى تحديد مكانتهما من الفنون المصنَّفة مشيرا إلى أنهما حقلان وسيطان بين **الفنون الميكانيكيّة** التي لا تخدم سوى حاجتنا المباشرة، **والفنون الجميلة** التي تسعى إلى تحقيق مُتعتنا. يقول في هذه الشأن :" *إن الصِّنف الثالث يتمثّل في الفنون التي تُجدي **المنفعة واللّذّة معاً** مِثلَ العمارة والبنيان. فالحاجة تُوَلِّدُهُمَا والذّوق يُحسِّنهما. وهما في منزلة وُسطَى بين الفنون الأخرى... وإذا كانت الفنون الميكانيكيّة تكرِّس الطبيعة على حالها*

---

[1] -Batteux (L'Abbé), **De la Construction oratoire,** Paris, 1763.p.183.

وللنفع فقط، وكانت فنون الصنف الثالث تستخدم الطبيعة مع صقلها بهدف الفائدة واللذة، فإن الفنون الجميلة لا تمسّها، بل تحاول تقليدها في تشكيلات ذاتية مختلفة" [1].

فهو، إذن، يرى أن العمارة والبنيان يجتمعان في وحدة المصير: فكلٌّ منهما يتولّد عن الحاجة ثم يتطوّر مع مرور الزمان ويتحسّن بفضل التجربة.

ومن جوانب البحث التي شَهِدها القرن التاسع عشر الميلادي، تلك الدراسات التي عكَف عليها فلاسفة العصر، أمثال **هيجل** و**شوبنهاور**؛ وكان **علم الجمال** رُكناً أساسياً فيها كعلم من علوم الفلسفة وفروعها، ولا ريب في أن دراسته تساعد على رسم تصوّرٍ أكثرَ دقّةً للتَّدرُّج الفكري وموقفه من التّواصل الجَدَلِي لتاريخ الفن.

يعتقد **هيجل** أن الفن هو "الانكشاف المحسوس للفكرة" وأن قيمة أيّ نوع من أنواعه إنّما تتحدّد بمدى ملائمة الشكل المحسوس للفكرة التي يجري التعبير عنها [2]. كما يعتقد أن أشكال العلاقة التاريخية بين الفكرة وتجسّدها الحسّي تقع في ثلاثةٍ : **الرّمزية** و **الكلاسيكية** و**الرومانسية**، وأن فن العمارة يمثل أعلى أشكال الفن الرمزي و أكثره تميُّزاً: *" فهو يرفع معبداً لروح الله وهو رائد في الطريق نحو تحقيقٍ يليق بالله... لقد تجاوز ثنائية العقل والطبيعة وأسهم في تقنية العالم الخارجي وفي توحيده وجعله متجانساً تحت قوانين العقل"*.

---

1 - Batteux (L'abbé), " Les Beaux Arts réduits à un même principe " - op. cit. p. 111.

2 - Hegel (Friedrich), " Esthétique " - Editions Flammarion - Paris, 1979 - 1er Volume - pp. 9 à

ومع ذلك، فإنّ **هيجل** يدّعي بأن الفكرة والشّكل في العمل المعماري هما في حالة انفصال وأنّ العلاقة بينهما غامضة. ولم يكن بمقدور المثال أن يتحقّق كروح في مادة العمارة ونسيجها؛ فنسيج العمارة هو الأكثر مادّةً بين كل الفنون وتبعاً لذلك فهو يخضع لقوانين الميكانيكة [1].

أما **شوبنهاور** فيفارق صنيع **هيجل** بأنه يستبين **مصدر الفن في معرفة الأفكار** ويربط **غاية** العمل الفني **بإبلاغ تلك المعرفة**. ومن ذلك راح يرتّب الفنون المختلفة في سلّم متدرّج ويحدّد قيمة كلٍّ منها حسب درجة تجسيدها للإرادة التي تعبّر عنها. فالفنون في رأيه " *تُعيد ما هو كلّيّ وسرمديّ...وفي الحقيقة إن هناك تجانساً بين المادة ودرجة الفكرة، وهو نوع من التناسق المسبق*" [2].

ويقول شوبنهاور في موضوع فنّ العمارة : "*الصّراع بين الجاذبية والسكون هو، بكلام أدقّ، المادّة الجماليّة الوحيدة في العمارة، ولذا فمشكلة العمارة إنما هي في تبيان ذلك الصراع بطرق متعددة ومتنوعة... العمارة لا تؤثّر فينا بأبعادها الرياضية وحسب، وإنما بُعدها الدّيناميكي كذلك؛ وما تقوله في ذلك ليس مجرّد الشكل والتناسق وإنما تلك القُوَى الأساسيّة في الطبيعة، تلك الأفكار الأولى، تلك الدرجات الدُّنيا من تجسّد الإرادة*" . أمّا **غاية العمارة** فهي بيان **الخواصّ الثابتة** للمادة ومعادلاتها الدائمة [3].

---

[1] - Hegel (Friedrich), " Esthétique " - op. cit. - 3ème Volume - " L'Architecture " - pp.30 à101.

[2] – المصطلح مأخوذ عن ليبنتز (*Leibnitz*) الفيلسوف الرياضي الألماني (1946/1716). يستخدمه في مجرى الانسجام بين المادة والفكر. يراجع في هذا الموضوع كتابه: " **La Monadologie** " (1714)..

[3] – نوكس (إ.)، **النظريات الجمالية**، ترجمة **محمد شفيق شيا** – ص ص. 165–166، وكذلك كتاب: - **The Essays of A. Shopenhauer**, tr. from German by T. B. Saunders - New

يتّضح لنا، ممّا سبق، أن في تاريخ العمارة ميلاً صريحاً ومتقادماً عند النّقّاد لمحاولة فهم العلاقة التي تربط بين المادة التي ينتجها المعمار والفكرة التي أدارتها. فالكلُّ يَعِي، بحسب نُضجه وبمنظوره الخاصّ، أهمية هذه العلاقة في توجيه الفعل الفنّي، بمقدار ما يعي أن للفن اعتبارات عميقةً يمكن تمييزها، بالتّأكيد، كعناصر **سُوسيُولوجيّة** أو **سِيكُولُوجيّة** أو **أخلاقيّة** أو **ميتافيزيقيّة**. فرُؤية الفنّان شاملة شمولَ الحياة ووَظيفتُه أن يُجسِّد خبرته الخاصّة، يفسِّرها ويَشرَحُها ويُعبِّر عنها كيفَما يشاء.

غير أن هذه التجربة الخاصة تندرج تحت التجربة الإنسانية ــ *الاجتماعية والأخلاقية والدينية* ــ في ارتباطاتها وآدابها وقواعدها. وهي في الأساس، مادة خام بين يَدَي صاحبها، تتحوَّل من خلال العمل الفنِّي إلى تشكيلات مختلفة لها قِيَمُها ومَفاهيمُها.

هِيَ ذي إشاراتٌ موجزَة لبعض ما جاء به هؤلاء المفكِّرون حول العمارة ودلالاتها. ويَبدُو أن الدافع الذي حدَاهُم على الكتابة في المجال الدّلالي كان، في الأعمّ الأغلب، دافِعاً مِيتَافيزيقياً أو سُوسيولوجيا، بقدر ما يبدو أن النتائج التي كان يَجري بلوغُها لم تكن أكثر من مجرّد تعليق أو ملاحظة تُستخدَم في سياق مذهب عامّ.

ومع ذلك، فإن هذه النتائج تُشكِّل إرهاصاً نظريّاً متقدِّماً وتراكُماً تطبيقيّاً غنيّاً ومتنوِّعاً، سيُؤَسِّس للدراسات الدلالية التي نَشِطت، على نَحوٍ

York. 1923.

بارزٍ في السنوات الأخيرة بعد أن غَدَت موضوع عِلم متكامل، لـــه قَوامُـــه الخاص. ولنَعمِدْ إلى هذه الدّراسات لِنَتبيَّن:

1 – أنّ مصطلح **الدّلالة** (*Sémantique*) يشير إلى العلاقة القائمـــة بين "الدّليل" (*le signe*) و"ما يُمثّله" (*Ce qu'il représente*).

2 – وأنّنا، عندما نستعمله بالنسبة إلى العمارة، فلِنُؤَكّد أن أبعاد فعل الإنشاء ـــ من شكل وصنعة ـــ مرتبطة فيما بينها، وأن القصـــد مـــن التحليل الدلالي هو تفسير التفاعلات القائمة بينها وكذلك النظرُ في مـــدى توافقها وانسجامها. فقد بات مـــن المُحقّـــق أن **الشكل يتْبع الوظيفة** وأن الصِّلات بين الأشكال ومحتوياتها إنّما هي، قبل كل شئ، تجريبيةٌ، أو كمـــا يسمّيها بعض **النّقّاد، براغماتيةٌ** (*pragmatiques*)[1].

إنّ الأشكال، في قاعدتها العامّة، تُبدي ما يمكن فعله بالنســـبة إليـــها، كما تبدي **التّوصيلاتُ التجريبيةُ** [2] التي تُلازمها الاتّصَالَ الوظيفـــيَّ الوثيـــقَ الذي يتأسَّسُ بينها وبين محيطها في السياقات المختلفة. إلاّ أن تفسيرَ البُعـــد الدّلالي في العمل المعماري، لا ينتهي عند تحديد التوصيلات التجريبية، بـــل يتعدّاه إلى محاولة فهم كيفية إقامة هذه التوصيلات.

ويجرُّنا هذا حتماً، إلى الكشف عن نوعَيْن من العلاقات الدّلالِيّة، هما :

- **علاقة المشابهة** التي تتمثّل في إمكانية استبدال شكل بآخر، بسبب تماثل بِنيَتهما.

---

[1] - Norberg-Schulz, " **Mies Van der Roches Klassicisme** " - *Byggekunst*,1953.

- Stevens (S.S.), **Psychology and the Science of Science,** op.cit.

[2] – التوصيلات التجريبية = *Les connexions empiriques* - ينظر في هذا الموضوع:

- Sedlmayr, **Architectur als abbildende Kunst**.in *Système logique de l'Architecture* de Christian Norberg-Schulz - op. cit. - p. 239.

• **علاقة الاصطلاح** وهي التي تنبثق من استعمال أشكال رمزيّة متّفق عليها. فـ"الدّليل الاصطلاحي" بمفهومه الواسع، يرمي أحياناً، إلى تعيين درجة العناصر الأساسيّة في العمل المعماري؛ لكنّ "مدلوليّته" (*sa signification*) تبقى عالقة بالنظام الذي يحتويه [1].

وإذا كان **علم الدلالة** يهتم بدراسة علاقة الدليل بمدلوله، فإن **التجريبية** ــ أو **البراغماتية** (*La pragmatique*) ــ تدرس علاقة الدّليل بمَن يستعمله، وبالتّالي فهي جامعة لكلّ العوامل السّيكولوجيّة والسّوسيولوجيّة، أي ما نُسمّيه بـ*المقاصد والأهداف المُدرَكة*.

أمّا **السّيميائيّة** (*La sémiotique*) فتشمُل عِلمَيْ الدّلالة والبراغماتيّة إلى جانب **عِلم التركيب**. وهي علم يسعَى بأبعاده الثلاثة إلى فهم القواعد التي تُوَجّه استعمال الأدلّة [2]. و الدليل هنا يتجاوز مفهومه الألسُني إلى كل الأدلّة التي تدخل في عمليّات "الاتصال البصري" و"الاتصال السمعي" (مثل الصور والرسوم البيانيّة والإشارات والتحف الفنية والتسجيلات الصوتية، إلخ.).

نذكر في هذا السّياق مثال " القبّة" التي كانت ترمز في البدء إلى القبة السماويّة، "*القبة الزرقاء*"، ثم انقلبت ــ كَحَلٍّ معماري إنشائي وزُخرُفي ــ إلى دليل اصطلاحي يحمل مفهوماً دينياً وَقَارِياً مثالياً. يُفهَمُ من هذا أن الشكل المعماري قائم بذاته في جانبه الإنشائي وأنّ له، فوق ذلك، مدلولات تَراكميّة انبثقت من اصطلاحات مُجتَمعيّة تاريخيّة؛ أي أن مجموعة من الأدلّة

---

[1] – أخذ المصطلح عن كتاب: **السيميائية بين النظر والتطبيق** لـرشيد بن مالك: رسالة دكتوراه – جامعة تلمسان.

[2] - Morris (Charles). **Fondations of the theory of Science,** Chicago. 1938.

الاصطلاحيّة تراكبت وكوّنت نظاماً رمزياً معمارياً في شكل ***إيقـــونيّ***، لـــه مدَالِيلُه الخاصّة. ومن المعلوم أن هذه الأدلة تؤلّف جزءًا من الرّصيد الثقـــافي وأنها واسعة الاستعمال في صِيَغٍ شَكلِيّةٍ جدُّ متنوّعةٍ.

زِد على ذلك أن البُنَى في ذاتها تشكّل أدلة إيقونيـــــة في مســـتويات مختلفة، قد تتحوَّل أحياناً إلى أدلة اصطلاحيّة. فعندما نتحدَّث عن مفـــــهوم **الفضاء** في عصر من العصور، فإنّنا نستَند، في مرجعيتنا، إلى مبادئ شكليّـــة تطوَّرت إلى أدلّة اصطلاحيّة مُتّصلةٍ بمواضيع معيّنـــة. مـــن ذلـــك، مثـــلاً، الاصطلاحاتُ التي ترمُز إلى الأدوار الاجتماعيّة، *كالقصور الملكيّة* التي تتميَّز في شكلها ومحتواها عن باقي المباني في الحاضرة. فهي تعبِّر عن الرّتبة والمركز بِمَا تحمله هاتان الكلمتان من أبعاد دلاليّة تراكُميّة. وكذلك *الأسوار*، الـــتي كانت قديماً تحيط بالمدن؛ فهي رمزٌ لِمَا تُمثّله هذه الأسوار من *أمن وحماية* بالنسبة للمواطن، لكنّها في الوقت نفسه، رمزٌ *للانتماء والأصالة والعَراقـــة*، بوصفها أساساتِ الهُوّيّة عند سكّان المدينة.

وهناك العديد من التّراكيب الاصطلاحيّة المختلفـــــة، بـــين إيقونيـــة وتجريدية، تدلُّ كلُّها على تساند الوسط المادّي المحسوس مع الوسط الرّمزي في تفاعل متّزِن.

ومنه نخلُص إلى القول بأن الأبعاد الشكلية في العمل المعماري تنشـــأ *عن التصورات التي يأخذ بها المجتمع* و التي تتأصّل جذورها في تاريخـــه وثقافته. لكنْ، قبل أن نعرِض للحديث عن رمزيّة الأشكال في التاريخ، تجدر الإشارة إلى المسألة الشكلية في وسائلها وتراكيبها.

ب - وسائل إدراك اللّغة المعماريّة.

إنّ قضيّة اختيار الأشكال التي تواجه المعمار في بداية عمله، تُعتَبَرُ أساسيّة لأنها ستوجّهه في انتياق الوسائل المناسبة لإنجاز مُهِمَّته والاضطلاع بها على أحسن حال ممكن. ولا ريب في أن هذا الاختيار سيَنجُم، كما تقدّم، عن الغاية التي حُدِّدت للعمل، من جهة، وعن الظروف التي تهيَّأت للفعل المعماري ذاته (من مواد أوّليّة ووسائل إنجاز وتقنيّات عِلميّة ومفاهيم *فلسفيّة/دينيّة/ اقتصاديّة/ اجتماعيّة*، الخ.)، أي أن الإنجاز المعماريّ يكون مُرَكّزاً، وبدرجة عالية، على البُعد الشّكلي.

فإذا بادَرنا في إجراءٍ عكسي إلى تحليل هذا البعد الشكلي في الوحدة المعماريّة، كان لِزاماً علينا تحديدُ *عناصر معياريّة* لتقييم الأشكال (وتقويمها) ومقارنتها بغيرها، وكذا تحديدُ *الوصلات المختلفة*، أي العلاقات القائمة بين هذه العناصر، اعتباراً من سياق ثقافي تاريخي مُثبَت. وهذا سيُفضِي بنا لا محالة، إلى اعتبار ما يُسمَّى بـ "*الأسلوب*" أو "*الطراز*" أو "*النمط*"، لأنّه في رأي بعض النُّقّاد التّصوُّرُ الشّكلِيُّ الأكثرُ استواءً[1]. وقد يكون أوفَى طريقٍ إلى التّحليل الشّكلي وأنجعَه الابتداءُ بالشّامِل ثم الاستدراجُ نحو العناصر الجُزئيّة فالعلاقات التّابِعيّة[2].

---

[1] - Kühler (H.), **Villa Bei Tivoli** - Berlin, 1950.

[2] – إن معرفة هذه العناصر والعلاقات التابعة لها تفيد كثيرا في عمليات ترميم المعالم الأثرية وإعادة تركيبها.

1 . **العناصر:**

يُشير مصطلح "عنصر" إلى كلّ وحدة أساسيّة ذات شكل معماري خاصّ ولها دلالةٌ ثُنائيّةٌ. فهي، من جهة، *مجموعةٌ ابتدائيّة متجانسة وحرّة* — القشتالت (*La Gestalt*) — وهي، من جهة أخرى، *جزء ملحق بسياق أوسع*.

وتُصنَّف العناصر المعمارية بالنظر إلى مفاهيمَ ثلاثةٍ، هي: الكُتلة والفراغ والسَّطح.

• أمَّا عنصر **الكتلة المعماريّة** فيَعني كُلّ جسم مفصول عن محيطه بحيث يمكن وصف امتداده بواسطة نظام *الإحداثيات الإقليديسيّة* (*Les coordonnées euclidiennes*) [1]. نذكر مثالاً على ذلك بعضَ الأشكال التي تتميز بتركيزها الكُتَلِيّ وباستعدادها للالتحام مع أجسام أخرى : كـ*الهرم والأسطوانة والكرة والمتوازي السطوح* وغيرها (الشكل 1)؛ على أنّ هذا الأخير يُعَدُّ أكثر الأشكال قابليّة للتأليف والتآلف.

وإنّنا نجد، من جانب آخر، أنّ " زاوية الإبصار" تلعب دوراً رَئيساً في استكشاف أشكال العناصر وتخمينها، مثلما يعمل" *التَّناظُر*" على إبراز الشكل المركّز، المُستَوفِي لشروط الصَّوغ والسَّوغ. كما أن نَوعِيّة الزّوايا تُكيِّف نظرتنا للكتلة المعماريّة فتُوجِّه إدراكنا لشكلها العام ولمعرفةِ ما إذا كان على هيئة *قطعة مُصمَتة* أم على هيئة *سطوح رقيقة* أُطبِقت على بعضها إلخ.. وتقوم الفَتحات في السطوح الفاصلة بين أجزاء المبنى بدور مماثل. فإنْ بَدَت في شكل مشكوات صغيرة أو تجويفات محدودة في جدار، زادَت

---

[1] – النظام الذي يعتمد على متوازيات إقليدس.

المظهرَ العامّ كثافةً وقوّةً؛ وإن كانت، بخلاف ذلك، على هيئة فُرَجٍ واسعة المنفذ، ضَعُفَ وقع الكتلة على المشاهد وبَدَا المبنى هيكلاً هزيلاً [1].

وتعتبر *الإضاءة والتلوين والنسيج الهيكلي* للمبنى وسائلَ أخرى تُدعِّم استكشافنا للشكل المعماري. فهي لا تقِلُّ أهمّيةً عن سابقتها في عمليّة تقدير عناصر الكتلة وتقييمها، وكلُّها أسبابٌ مُلزِمةٌ للإدراك، تساعد على صُنع تصوّرنا للأشياء.

• و أمّا عنصر **الفراغ** فينشأ عندما تَتَّخِذُ المساحات الانتقاليّة بين الأحياز الثابتة ــ المكوِّنة للوحدة المعماريّة ــ أشكالاً معيّنة. ويجري تقديره بحسب درجة *انفتاحه* أو *إيصاده*. فبينما يتّصف الشكل الكُرَوي بـ*الانغلاق* التامّ، تبدُو الأشكال المربَّعة والمستطيلة أكثر *حُرِّيةً* وأكثر *تكيُّفاً* مع التكوينات المجاورة. وتجدر الإشارة، في هذا الصدد، إلى أنّ الفُرَجَ الزَّاوِيَّة تعتبر في المباني أكثرَ وقعاً على المشاهد من تلك المنافذ البسيطة التي تتوسّط الجدران الجانبيّة (الشكلان 2 و3).

وهنا أيضاً يتأكّد دور **الضوء واللّون والنسيج** في تشكيل الفضاء. فاشتداد هذه الأسباب مثل فُتُورِها يؤثّران على الفراغ بالانفتاح أو الإيصاد.

• أمّا عنصر **السّطح** فيُعيَّن بِطُولِه وعَرضِه، مع انعدامٍ في السماكة والإعراض أحياناً لبعض النُّتوء. ويتقيَّد نطاق السطح برسم " *المساحات*

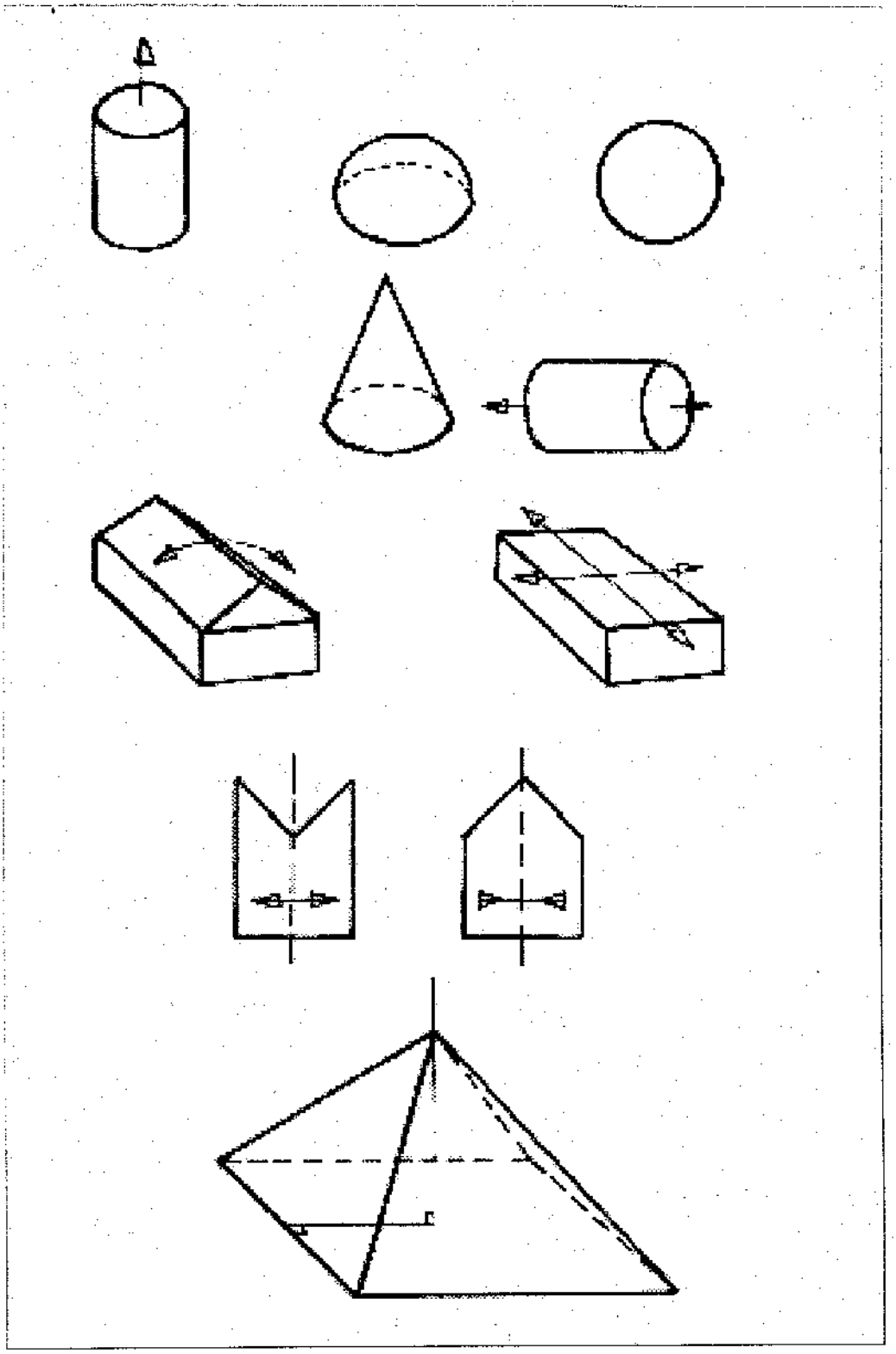
---

[1] - Norberg-Schulz (Chr.), **Système logique de l'Architecture**, op. cit. - pp. 160-161.

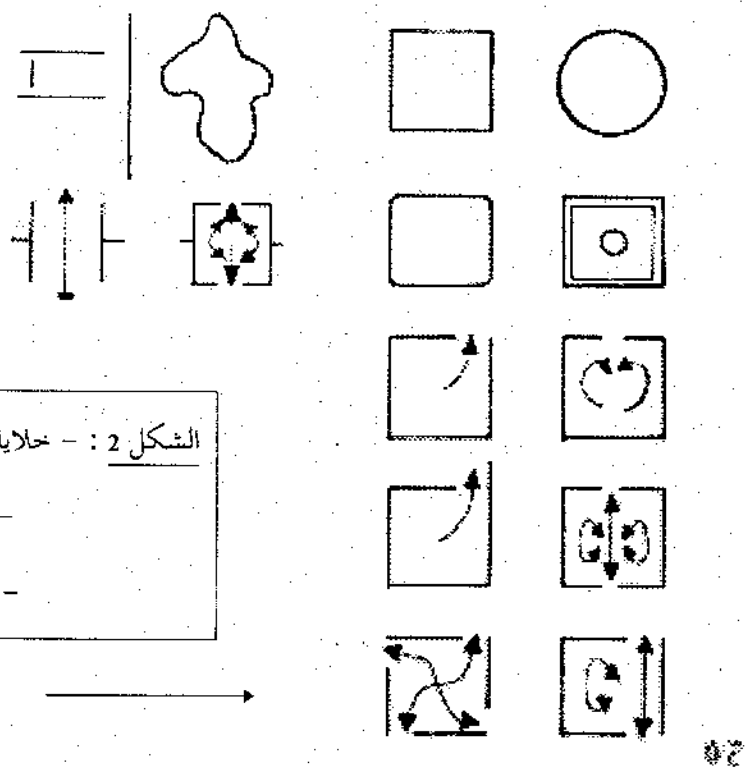
الحادّة" التي كثيراً ما تقوم بوظيفتَين في آن واحد: فهي تدلُّ على *الكتل* وعلى *الفراغات* معاً (الشكل 4).

فالعمود المصريّ القديم، مثلاً، يظهر على هيئة كتلة تحيط بها مجموعةٌ من عناصر فراغيّة. وتبدُو هذه الأخيرة محفوفة بنتوءات عند الزوايا، تَعمَّد صاحبُها قطعَ استرسال المساحات السطحية واتصاليتها. وقد يكون هذا الترتيب في أجزاء الوحدة المعماريّة طريقاً إلى فصلها وإبانتها (الشكل 5).

وفي كلّ الحالات، نجد أن نطاق المساحات الحادّة يَبرُز داخل إطار مَعْلَميّ يتباين مع الفضاء الذي يحتويه ويتركّب من عناصر تابعيّة ــ ناتئة أو مقعَّرة ــ يمكن تصنيفها بحسب أولويَّات يفرِضها المنهاج المعتمَدُ في التحليل. وهنا، كما بدر في العنصرين السّالفين (أي الكتلة والفراغ) يتدخّل **الضّوء** واللّون والنّسيج الهيكلي في تهيئة السّطوح.

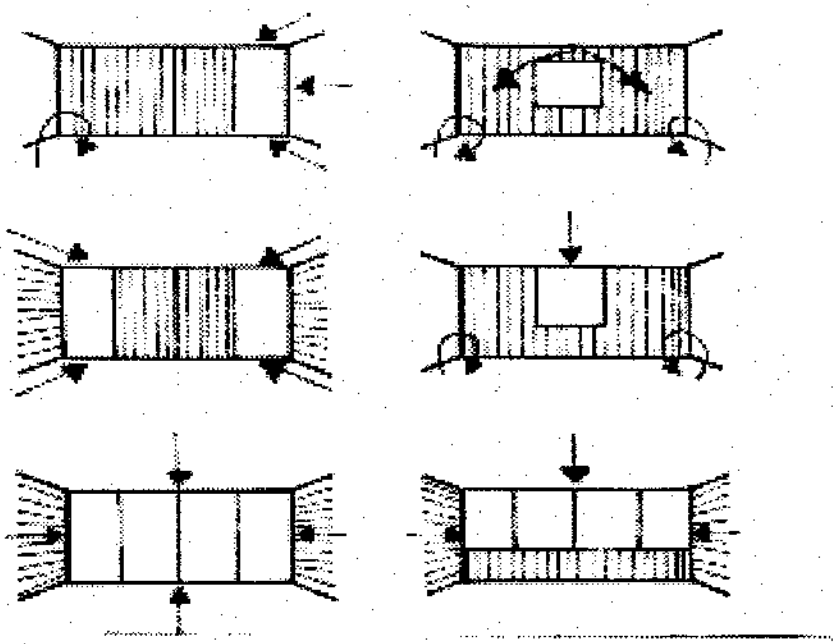


الشكل 1 : - نماذج من عناصر الكتلة.

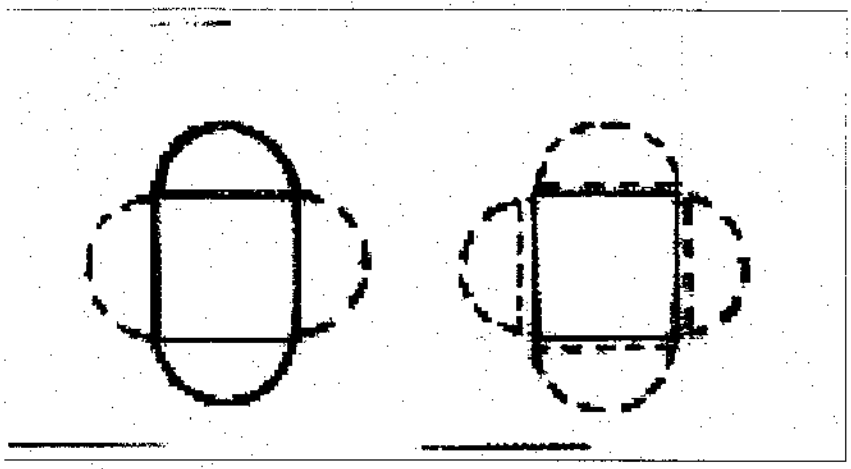


الشكل 2 : - خلايا فضائيّة:

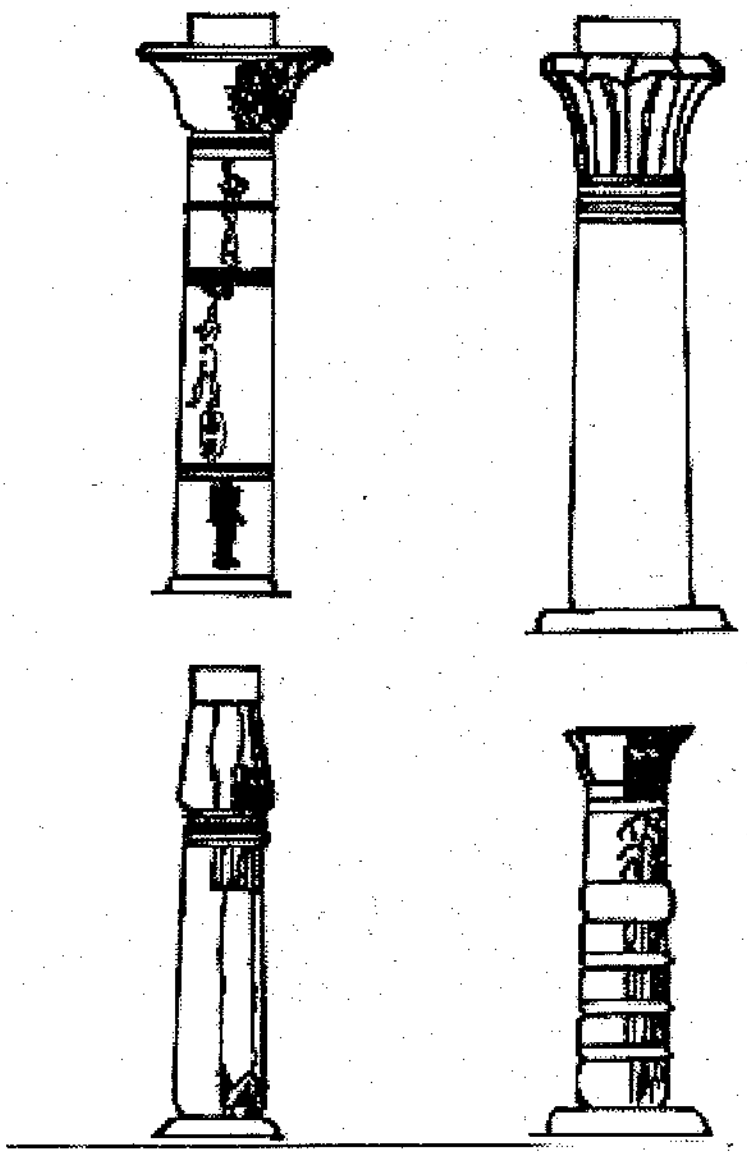
- إيصاد وانفتاح
- جُدُرٌ موجّهة.



الشكل 3 : - الخليّة الفضائيّة والفُرج في الحيطان.



الشكل 4 : الفضاء والمساحات الحادّة.



الشكل 5 : – أعمدة مصريّة بأشكال عضويّة.

2 . **الوصلات:**

يدلّ مصطلح "وصلات" على نهج نظاميّ متّبَع في توزيـــع العنـــاصر داخلَ المنظومة المعماريّة وفي ترتيبها. وكثيرا ما تكون هذه الوصلات المتعلقة بالشكل ثلاثيّة الأبعاد ـــ أو حَيِّزِيَّة ـــ من حيث أنها تربط بين كتل مصمتة وفراغات ليّنة. غير أننا نجد أحياناً وصلاتٍ ثنائيّة كالتي تبدو عنـــد تحليـــل بعض المساحات الحادّة (مثل واجهات المباني). والوصلاتُ نوعان:

ـــ وَصلات *طُوبُولُوجيّة* (*topologiques*) أي راسمة للحدود والجوار.

ـــ ووَصلات *هندسيّة إقليديسيّة* (*géométriques*).

← الوصلات الطوبولوجية:

وتتمثّل في الأنواع التالية:

• **المقرُبة** (***la proximité***) وهي أبسط الوصلات الطوبولوجيّة، تظهر عندما تتّحد مجموعة من العناصر على هيئة رُكامات [1]. وإنّ دورها أساسيّ في تنسيق البنايات وتنظيمها داخلياً: فهي ترتّب العناصر الكتليّة والفراغيّة، وتَرصُف المساحات الفاصلة بين أجزاء البناء، وتعمل على تنظيم علاقـــات هذه البنايات مع المحيط.

• **التداخل** (***l'interpénétration***) وهي علاقة نظاميّة تنجُم عن تشـــابك عُنصرَين فيما بينهما، بشكل يؤدّي إلى تكوين مناطق اشتباه تنتسب إليـــهما معاً [2].

---

[1] – الرّكامات = les agglomérats –

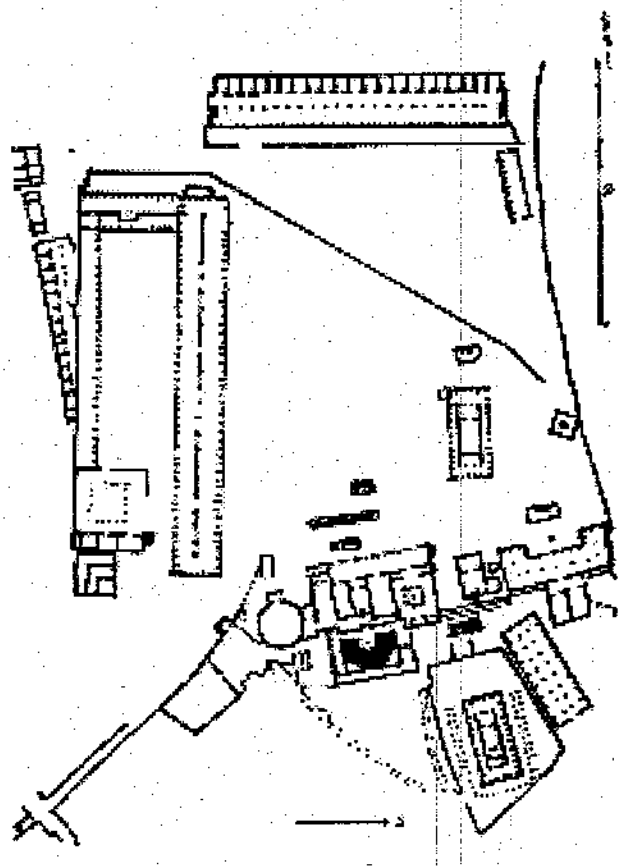
[2] - Hempel, **Borromini**, Vienne, 1924 - p. 90.

• **الانصهار** (*la fusion*) و هي المرحلة القُصوَى في تعقيد التداخل بين العناصر، تنشأ عن تَشَوُّهِ بعض هذه العناصر بحيث لا يصبح للانفصال الشكلي بينها أيُّ معنًى [1].

• **التَّوَالي** (*la succession*) و يُبعَث من تكوين صفوف من العناصر، لها بدايتُها و نهايتُها و كذلك اتِّجاهُها.

• **الاتِّصَالِيَّة** (*la continuité*) و تجتمع مع وصلة التَّوالي في كونهما وَصْلَتَيْنِ إلحَاقِيَّتَيْنِ تضيفان العناصر بعضها إلى بعض (الشكل 6).

الشكل 6 : - السّاحة العامّة (أغُورَا) بأثينا: مثالٌ للنّظام الطُّوبُولُوجي.



[1] - كثيرا مانجد هذا النّوع من الوصلات في عمارة الباروك.

وهناك علاقة بين الرّسوم الطُّوبُولُوجيّة والرّسوم الهندسيّة، يمكن نعتُها بوصلة **المشابهة** قد تكون قاعدة في تحصيل أنواع أخرى من الوصلات مثل: وصلة **التّكرار** (*la répétition*) ووَصلة **التّعارُض** (*le contraste*) ووَصلَة **التّغلُّب** (*la dominance*) الخ. إلى جانب ما يمكن أن تُقدِّمه عَنَاصِرُ متعدّدةُ الوجوه ومتفاوتة الأهمية، *كالألوان والأنسجة والأشكال والأبعاد والتوجيهات*، من مساهمة في تشكيل المشهد الدلالي المعماري [1].

← الوصلات الهندسيّة:

يمكن تصنيفها، من حيث وضعيتُها بالنسبة إلى *نقطة* أو *خطّ* أو *نسَق إحداثي هندسي*، كما يمكن التأليف بينها في *نُظُم* مختلفة.

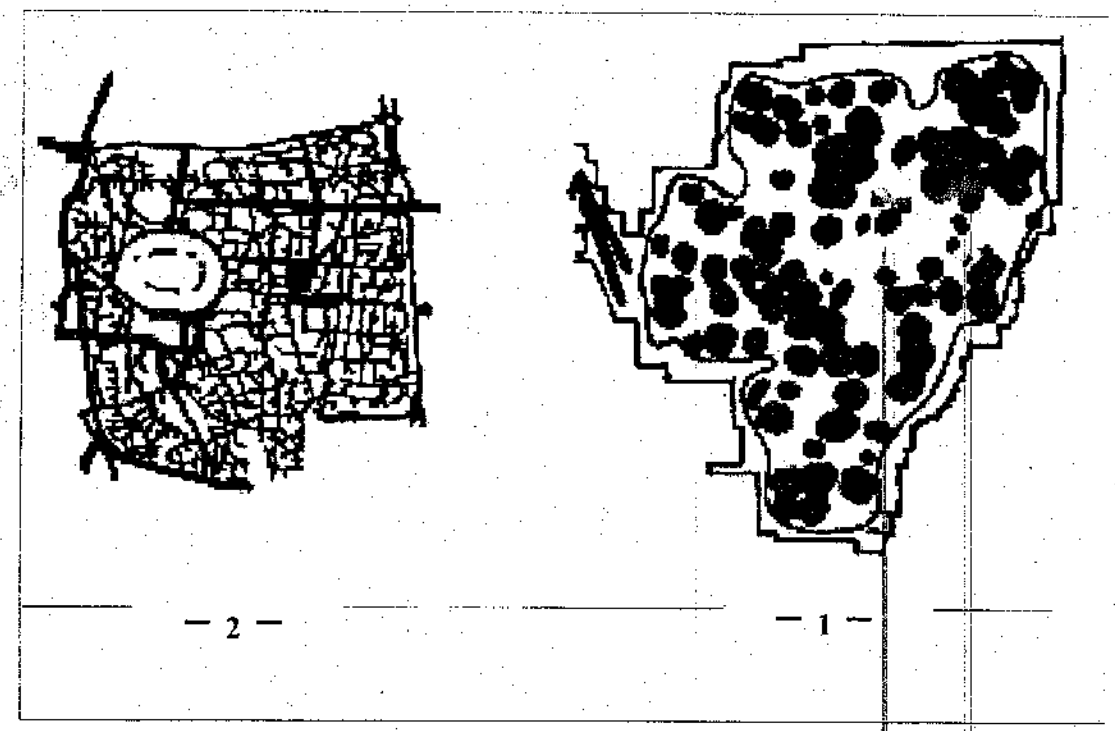
أمَّا انتظام الوصلات من حول النّقطة فيُطلَق عليه اسم **الحصر** (*la centralisation*) . وقد لعب هذا النوع من الوصلات، الذي يبدو على هيئة *تناظريّة دَورانيّة*، دوراً كبيراً في تاريخ العمارة، وبالخصوص إبّان العصور الوسطى (في المدن الإسلاميّة والأوروبيّة التي كانت تتوسّطها البنايات الدينية والمرافق السُّلطَويّة) وحتى في عصر النهضة حيث كان الفضاء المركزي، في وسط المدينة، رمزاً كونياً (الشكل 7).

إن نظام الحصر يُوظِّف أشكالاً تمتاز بـ*الكُينونة* و*قابلية التأليف* في *تصميمات دائريّة متّحدة المركز*. هذه الأشكال قد تكون *دائريّة* أو *مخمَّسة* أو *مسدَّسة* أو *مثمَّنة*؛ وأحياناً، تكون *مربَّعة* أو *مستطيلة*. ولكي ندرك أبعاد هذا النظام بعُمق، لا بدّ من وضع أنواع أخرى من العلائق الهندسيّة، وفي

---

[1] – أصدق مثال يعبّر عن هذه العلاقات في المدن التّقليدية، **المسجد** الذي يتميّز عن غيره من المنشآت المعماريّة بأبعاده وشكله واتجاهه إلى القبلة.

مقدّمتها: علاقة **المِحوَريّة** (*l'axialité*) ونعني بها أنّنا نستند في مرجعيتنـــا إلى نسق مُنتظِم حول مِحور خطّي مَعلُوم وأنّ هذا المحور شكلاً وتوجُّهاً يؤثّران على انتظام العناصر المعماريّة المختلفة. هذا النّمط من التنظيم كان سائداً في العمارة *الرُّومَانيّة* كما في عمارة *البارُوك*، حيث كان يتّخذ من المحور وسيلةً *" لتحقيق الوحدة وفرض التّسليم"*[1].

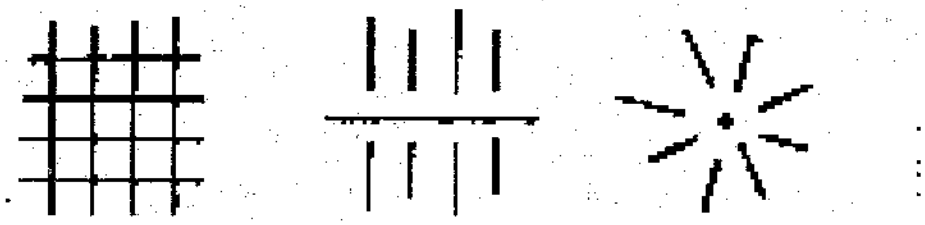


الشكل 7 : 1 – نموذج لتجمّع سكني من العصور الحجريّة .
2 – الوحدة البنائيّة في مدينة إسلاميّة: **حلب** القديمة.

وإذا تكرّرت المحاور في اتّجاه واحد، نتجت عن ذلك علاقة **التّوَازي** **(le parallélisme)** التي تستوجب وجود *زوايا متساوية*، حتى وإن اختلّ التناظم

[1] - Hoffman (H.). **Hochrenaissance. Manierismus, Frühbarock**, Zurich, 1938 - in *Système logique de l'Architecture*, op. cit. - p. 184.

بين الوحدات المعماريّة، أحيانًا، مثلما هو الأمـــر في *العمـــارات الحثّيـــة* و*الكريتية*[2] (الشكل 6). وتُفضي هذه التكوينات المتوازية إلى خلـــق نظـــام شامل للعلاقات هو **النَّسَق الإحداثي الهندسي**، الذي يســـمح بتأليفـــات متنوِّعة، لكلٍّ منها وَقعُها الخاصّ في الفنون البَصَريّة وفي العمارة (شكل 8).



الشكل 8 : – نماذج من وصلات هندسيّة.

وعلاوةً على هذه العلاقات الطُّوبُولُوجيّة والهندسيّة، نستطيع الإشارة أخيرًا إلى صِنف ثالث من الوصلات هو: الوصلات الاصطلاحيّة (***conventionnelles***) التي تقوم على وسائل مُحَدِّدَة للتّأليف بين المواضيع الاصطلاحيّة التي تبقَى في أساساتها مرتبطةً بِمَا نسمِّيه: **الأسلُوبَ** في العمارة.

---

[1] – الحثيون – *les Hittites* : من شعوب آسيا؛ كانت عاصمتهم تحوي القسم الأكـــبر مـــن بـــلاد الأناضول واتسعت مدة إلى حلب بـــسورية. بلغوا أوجهم في القرن 13 ق م .

[2] – **كريت** – *Crète* : جزيرة يونانية في المتوسط. اشتهرت قديما بمدنيّتها التي انتشرت على ســـواحل المتوسط الشرقية.

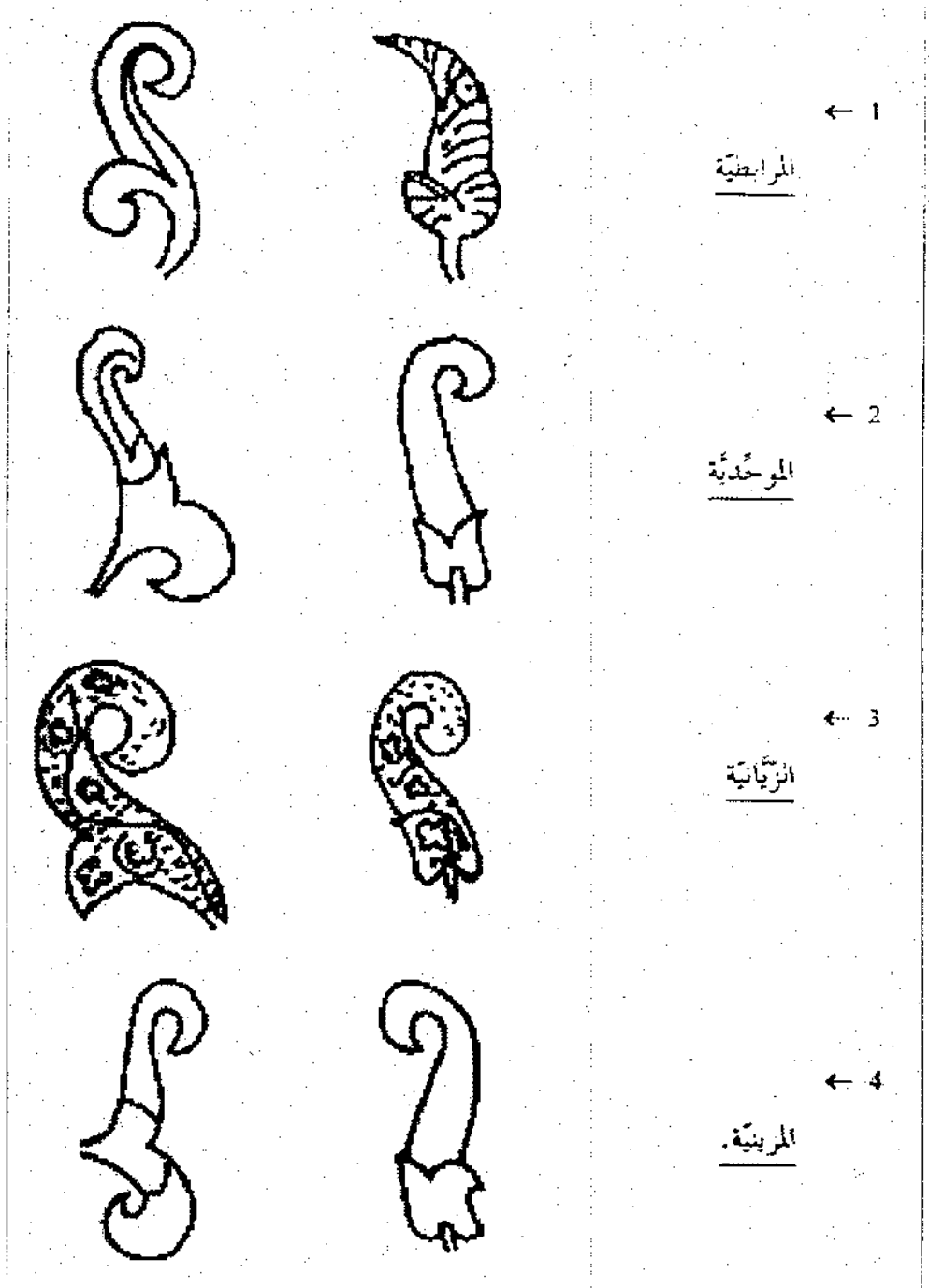
3 ـ **الأسلوب:**

يَنطَوِي مفهوم الأسلوب (أو الطِّراز) في العمارة، عادةً، على المميِّزات الشكلية التي تشترك فيها مجموعةٌ من الأعمال المعماريّة. وهو *موضوع ثقافي* يَرقَى إلى *مستوىً أعلى من مستوى العمل الانفرادي* الذي يُعتَبر اجتهاداً خاصّاً ضِمن نشاط مُجتَمعِي شامل.

ومن ثَمّة، فإن الأسلوب يُوحِي بنظام تلتحم فيه العناصر بالوصلات وتتراكب في تشكيلات وهياكل مختلفة. ويتطوّر هذا النظام، عبر الزمان، بتأثير عوامل تَأتِيه من الداخل والخارج. فهو يتغيَّر في الداخل لأنه عبارة عن *نسَق علائقِي* يسمح بالتّجربة الحرّة وينتهي، من خلالها، إلى نتائج جديدة. وهو يتغيّر في الخارج بسبب الاستعمالات التي يتعرَّض لها وبسبب استيعابه *لعلامات وقَسَمات* تلتصق به، نتيجةَ احتكاكه بأنظمة مُغايرة.

وإنّ الشّرط الأساسيّ الّذي يَحدُث بسببه أيُّ تغيُّر أو تحوُّل في الأسلوب ــ سواء داخلاً أم خارجاً ــ هو أن تتعلّق الأشكال المُقتَرحة في التجديد بأشياء معروفة وأن تتوافق مع توقُّعات المجتمع وطموحاته. فإن دراسة التّجربة الواسعة التي خاضها الإنسان في حقل العمارة، عبر تاريخه الطويل، تؤكّد أن *الأسلوب* ــ مهما كانت أصالته ــ لا يُخلَق من لاشيء وأنه عبارة عن مواضيع وأشكال تتَّصل فيما بينها، من جيل إلى جيل، وفي ظروف اجتماعيّة، سياسيّة وفكريّة متبدِّلة. فالإنسان مرتبط ببيئته وبثقافته وإنه لا يتقبّل التغيير جُرعةً واحدةً وإنّما يستوعبه بالوفاء للقديم والسماح للجديد بأن يتعايش مع القديم القائم بتمهُّل. ولنا في العمارة *المغربيّة الإسلاميّة*، التي ارتَوَت من مشارب مختلفة، *شرقيّة وغربيّة*، لأَصدَقُ مثال

على هذا التّواصل بين الأجيال و ذاك التّفاعل بين الحضارات، الذي يُوَلِّـدُ أحياناً روائعَ فنّيةً تشهَد لأصحابها، لا بالقُدرة على الاستيعاب فحسب، بل بالقدرة على التفوُّق والنُّبوغ في الإبداع (الشكل 9).



الشكل 9 : – الأسلوب: تطوّر الورقة الزخرفية في العمارة المغربية الإسلامية.

4 ـ العمارة الرَّمزيّة:

يتضح، ممَّا سبق، أن إنتاج العمارة ينبت في عُضويَّة وتكامل جوهريّين وأنّ تصوُّر المعمار لمنتوجه يتمّ من خلال مفاهيم وتقاليد وثقافة تُشكِّل رُؤيَته للبيئة التي يعيش فيها [1]. بمعنىً آخرَ، إن العمارة، بأشكالها وأساليبها وقِيَمها، إنَّما هي على صلة وثيقة بالأرضيَّة التي أنتجتها. فتغيُّر الرؤية البصرية عند المعمار، بوصفه فنّاناً، وتَغَيُّرُ إدراكه ينبُعان، على ما يبدُو، من تأثير الثقافة السّائدة وفلسفة العصر الذي ينشأ فيه. وإنّ ما يظهر من اختلاف في أشكال العمل المعماري ــ في كل فترة من فترات الحياة ــ إنّما يرتبط بفكر هذه الفترة وما تُؤمِن به [1].

ولعلّنا نستطيع القول بأن *المنتوج المعماري* عبارة عن *رمز تجسيدي لفكرة معيّنة* [2]، أي أنه *وسيلة للتعبير* عن قِيَم اجتماعيّة، خاصّة بمجتمعٍ مَا من المجتمعات وهو طريقٌ إلى توصيلها والحفاظ عليها. وإنّ تاريخ العمارة لَحافِلٌ بالأعمال التي تُؤَكِّد أن تطوّر الرَّمزيّة ارتبط في مساره، ومنذ البداية، بالمراحل الأساسيّة لحياة الإنسان.

ففي **العصور الحجريّة الأولى والعصور الكالكُوليتيّة** [3] **والمعدنيّة** بعدها، اتّخذت الرَّمزيّة المعماريّة عبادةَ الأسلاف مناطاً ومنطلقاً لها، إذْ كان الإنسان يومَئذٍ يعتقد أن أرواح الجدود في حاجة إلى مستقَرّ يليق بمقامها ويُريحُها من

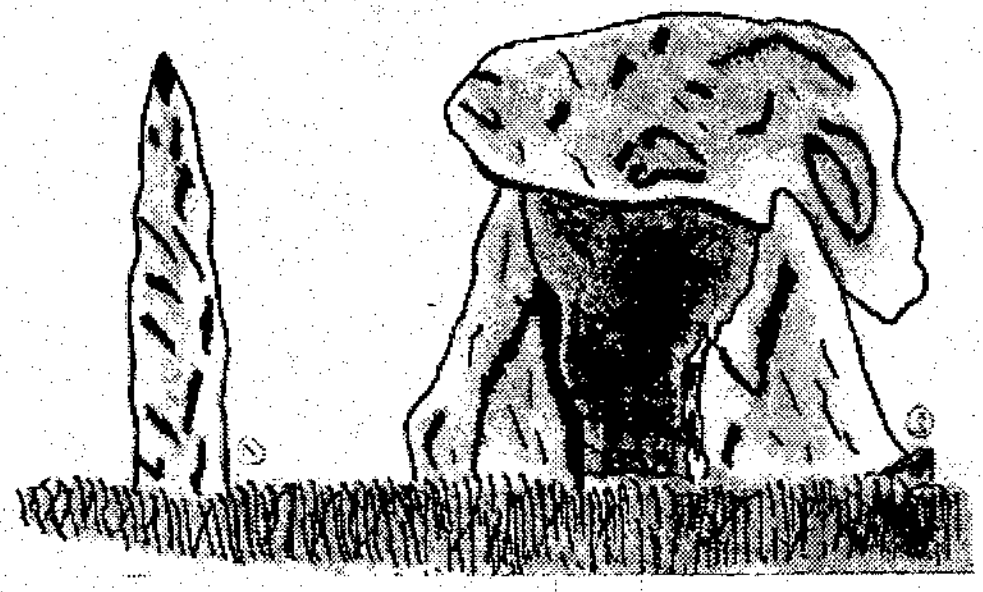
---

[1] – نبيل الحسيني، **منابع الرؤية في الفن**، المركز العربي للثقافة والفنون، بيروت، لبنان – الطبعة الأولى، 1982 – ص ص. 47 إلى49.

[2] - Norberg-Schulz (Chr.), **Système logique de l'Architecture** , op. cit - p. 70.

[3] – العصر الكَالكُوليتي = chalcolithique : هو الفترة التي سجّل فيها الإنسان البدائي انتقاله من العصر الحجري الحديث إلى عصر النحاس.

تَيهانها، فعَمَد إلى الحجارة لِمَا رأى فيها من صلابة وثِقل وبقاء. فتحوّلت تلك الحجارة في يده وأضحت عنواناً لقوّة الإنجاب واتّصاليّة الأجيال واستمرار بقائها[1]. ولعلّ الصّخرَ المُنتصِب أو "*المنهير*" (*Menhir*)، الذي ينتسب إلى هذه الفترة من تاريخ الإنسان الطويل، كان مقدّساً من حيث أنه كان يرمز بشكله وانتصابه إلى القوة الرُّجُولِيّة وسلطتها السِّحرِيّة[2]. ولا شكّ في أنّنا نجد في اقتران المنهير بـ"*الدُّولَمن*" (*Dolmen*)[3]، فيما بعد، أوّلَ نظام حقيقيّ للرَّمزِيّة المعماريّة، بما أنه كان يشير إلى زواج "*الهيرُوقَامُوس*" (*Hieros Gamos*) أي *القِرَان المقدّس*، بدءِ الحياة الأولى عند المجتمع الأَتـرُورِي[4] (الشكل10).



الشكل **10** : كتل من الصخر على هيئة : 1 ــ دُولمَن، 2 ــ مَنهير

---

[1] - Ceshi (C.), **L'Architecture des Temples mégalithiques de Malte,** Rome, 1939.

[2] - Gilles (René), **Le Symbolisme dans l'Art Religieux** , *éditions de La Maisnie,* Paris, 1943 - p.11.

[3] – **الدّولمن:** قبو معقود من انتظام مجموعة صخور طويلة.

[4] – كان القبو الطبيعي الغائر في جوف الأرض موضع عبادة وتقديس من قبل الشعب الأتروري (الذي ظهر في توسكانا بإيطاليا في القرن الثامن الميلادي)، لأنه كان يمثل **البطن المكتنف للحياة**.

ثم انتقلت الرَّمزِيّة تدريجياً من مجالات السّحر إلى مجالات الدّين. فمن عبادة الأسلاف إلى عبادة الشمس، إلى عبادة الإله، ارتسمت الخطوط الكبرى لرمزيّة جديدة ستنحصر في صفات المعبود، وستنطبع أمارَاتُها على الحضارات القديمة التي ازدهرت عبر التاريخ. فكُلّ ما بَقِيَ من هذه الحضارات من آثار مَرئيَّة ومجسَّدة في أشكال الفنون المختلفة ــ من التّمائم التي كان يعلّقها الأحياء، دفعاً للعين الشرِّيرة وجلباً للخير، إلى المعابد الضخمة التي شيّدوها إجلالاً لمعبودهم ــ يُطالعنا بحقائقَ هامّة عن ظواهر الفكر الرّمزي وتطوّره من فترة إلى أخرى.

من تلك الظّواهر ما يتراءى في بناء المقابر المصريّة *القديمة* التي أقامها الفراعنة والتي تتّخذ في ظاهرها أشكالَ نُصُبٍ هَرَميّة ضخمة، تختلف عمَّا أَلِفَه الإنسان من أشكال البناء الأخرى. فـ*الهرم الفرعوني* ــ الذي يتألّف من ثلاثة مثلّثات مرتكزة على قاعدة مربّعة ومجتمعة ببعضها في القمّة، والذي لا يُلقِي أيَّ ظِلٍّ في منتصف النهار، حين تكون الشمس عند سَمت الرَّأس[1] ــ يرتبط في بِنيته العميقة بـ**رمزيّة الأعداد**[2]. وفلسفة العدد إنَّمَا تستند إلى علم الحساب، وبالتّالي إلى الرِّياضيَات، وهي *دخولٌ إلى سِرِّ الكَوْنِ من باب الرّياضيَات*. فضرب عدد 4 في عدد 3 (3x4=) ــ أي فيما يقابل أربعة مثلّثات، لكلٍّ منها ثلاثةُ أضلاع ــ يُفضي بنا إلى عدد 12 ، وهو *عدد فلكي بُرُوجي* (*nombre zodiacal*). كما أنّ عمليّة جمع عددَي 3 و4 (3+4) يُعطي عدد

---

[1] – **سمت الرأس**: نقطة وهمية في الفلك تقع فوق الرأس عموديا (Le Zénith).

[2] – نعني هنا ــ بصفة خاصة ــ ذلك الهرم الذي شيّده خوفر – Chéops – أحد فراعنة السلالة الرابعة المصرية (نحو 2700 ق م) والذي أراده ملاذا يلتقي فيه بالإله (رع) الإله الشمس.

7 ؛ والسّبعة عدد مأخوذ به في **علم الكون** قديماً؛ فهو عدد كوني (*Nombre Cosmique*) . ثم إن غياب الظّلال وَسَطَ النّهار كان يرمز إلى *طهارة القلب وخُلوص الرُّوح عند المؤمن الذي استطاع، بفضل حكمته ومثابرته، أن يخترق الأبواب الإثنَتي عشر التي ستُمكّنه من الاطّلاع على أسرار (أوزيريس)*[1] .

وإذا تجاوزنا المستوى الإنشائي في الهرم، وجدنا أن البُعد الرمزي يشُوب كلّ الأسباب الزُّخرُفِيّة الموظّفة في المبنى، الثابتة منها والمنقولة. من ذلك، اللّوحاتُ المنقوشة على بعض الجدران والتي تمثّل الفرعون في صُوَر مأخوذة من حياته اليوميّة. فهو بقامة عالية تجعله يَبرُز من بين الشخصيات المحيطة به بُرُوزَ مركز العاهل المُطلَق في البلاد، وهو جالس جلوساً يشير إلى ثبات سلطته واستقرارها، يحمل في يده "*الأنكا*" التي كانت تعني، عند قدماء المصريّين، "*مفتاح الحياة*" ، وفي جيده قِلاَدة تتوسّطها تميمة على هيئة "*جعل*" (أو جُعران) ترمز إلى *الانبعاث الذي يحظَى به المجتهد الصالح في الحياة الدنيا*، أو على هيئة "*عين حورس*"، التي كانت عبارةً عن تعويذة لحماية صاحبها من الحسَدِ والعين الشّرّيرة[2] .

وحتّى الألوان المستعملة في تزيين جدران المعبد، كانت من الصّيَغ الرّمزيّة التي أولاَها الفنان المصري اهتمامه البالغ. فكانت ناضرة زاهية وكان لا بدّ من أن تحتفظ بشعاعها وشدّتها حتّى لا تَضعُف "*لغتها*" ويَحِيدَ بذلك

---

[1] – أوزيريس – Osiris – الإله حارس الموتى عند قدماء المصريّين. ينظر في هذا الموضوع:

- Leclant (J.), **Le Temps des Pyramides,** *Corlet Imprimeur*, Paris, 1978.

[2] – "عين حورس" – Horus – تصميم يتضمّن العين اليمنى أو اليسرى ، يعلوها الحاجب وتحتها رمزٌ لألوهية الملك، يتمثّل في شكل ذقن.

معناها عن الفكرة التي وُضِعَت من أجلها. فكلّ لون من هذه الألـــوان ـــ وبوجه خاصّ الأبيض والأحمر والأزرق والأصفر والأخضر منها ـــ كـــان يحمل مَدلُولاً معيّناً وكان استعماله خاضعاً لقوانينَ دقيقةٍ وصارمةٍ، لا تقبـــل أيّ انحراف [1] .

وكما أن الصيغة في الفن تنتقل من عصر إلى عصر ومن فنّ إلى فـــنّ وحتى من رؤية إلى رؤية عند الفنّان ذاته ـــ أثناء نُمُوِّه وفي تطوُّره ـــ وكما أنها في انحدارِها تَضِيعُ أجزاءٌ منها وتنضاف إليها أجزاء أخرى، فإنّنا نَعُـــودُ، عند دراستنا لعمارات حوض البحر الأبيض المتوسط، في الحضارات الـــتي أعقبت الحضارة المصريّة القديمة ومن خلال المنشآت الدينية المتبقّية كالمعابد اليونانية والرُّومانية والكنائس اليهودية والبِيَع النّصرانية والمساجد الإسلامية [2] (سواء في العصور القديمة والوسيطة أو حتّى في عصر النهضة وبداية العصـــر الحديث)، لِنَكتَشِفَ الكثير من الأُصُول التي كانت تُدِير البنيان في مصـــر القديمة. وإنّنا نهتدي، في الوقت ذاته، إلى القوانين التي كانت تَحكُم عمـــل المعمار في الماضي والتي بقيت ـــ وإن تغيّرت أشكال المبـــاني وتصميماتهـــا ووحداتها ـــ حاملةً في مغزاها فِكراً فلسفيّاً دينيّاً بعيداً. فالحضـــارة إذا مـــا تجدّدت في أنفاسها ومظاهرها المرئيّة والمحسوسة، فإنها لا تنفصل تماما عـــن سابقتها ولكنها تظَلّ تحمل في طيّاتها جذور القديم .

فباتت عمارة بلاد اليونان ـــ التي توفّرت فيها بدءً من مَطلَع الألـــف الأخير قبل الميلاد مُجمَل شروط النهوض الإغريقي من رخاءٍ مادّي وتقـــدّمٍ

---

[1] - Gilles (René), **Le Symbolisme dans l'Art Religieux**, op. cit. - pp. 83 à 133.

[2] - الإمام أبو منصور إسماعيل الثعالبي النيسابوري، فقه اللغة وسر العربية، *طبعة دار الكتاب العلمية*، بيروت، لبنان – ص 304.

سياسي مَدَني وثراءٍ فكري ثقافي ـــ وَفِيَّةً للقواعد والمساطر التي سُنَّت لتنظيم العلاقة بين" *شؤون الأرض وشؤون السماء*" [1] وبقي "*العدد*" في قلب هذه العلاقة، بحكم أنّه "*جوهرُ الأشياء*" وأنّ الشكل يُمَثِّلُ أُولَى تجلّياته الأساسيّة.

ونذكر في هذا المقام **أفلاطون** الذي كان يميِّز في مثاليَته بين أنواع ثلاثة من الأعداد:

1 – **الأعداد الحِسِّيَّة**: المرتبطة بالمادّة، وهي الأعداد البسيطة التّسعة التّابعة لِلعَدِّيَّة **العُشَرِيَّة** (*la numérotation décimale*) .

2 – **الأعداد الرِّياضيّة**، وهي بمثابة المنزلة الأولى التي يسمُو إليها العقل العازف عن تناقضات العالم المحسوس والذي يبحث عن *توافق عالم العقل وانسجامه* (وقد يتطابق هذا النوع من الأعداد مع الحساب والهندسة والموسيقى والفلك).

3 – **الأعداد المِثاليّة** ، وهي *الذّات الأُولَى للجميل والصّالح والحقيقيّ* من الأشياء.

و يرى أفلاطون، بالإضافة إلى ذلك، أنّ للعدد ثلاثةَ معانٍ هي:

- **المعنى الحقيقي** وهو الأصلِي،
- **والمعنى المُشتَقُّ** وهو امتدادٌ معقول للأوّل،
- **والمعنى المَجَازي** أو التّمثِيلي.

ولكلّ عدد من هذه الأعداد ـــ مهما اختلفت أنواعها ـــ شكلٌ يطابقه ويُكرِّسه في عالم المحسوس [2] .

---

[1] - Gilles (René), **Le Symbolisme dans l'Art Religieux**, op. cit. - p. 41.

[2] - Martin (R.), " **L'Architecture Universelle. Le Monde Grec** " - Fribourg, 1966.

ومع ظهور الدّيانات الجديدة، كاليهوديّة والمسيحيّة والإسلام، تغيّر إدراك الفنّان المعماري وتغيّرت رؤيته بتغيّر الثقافة والفكر. وأصبح على الفنّان أن يوفّق بين سلوكه وعمله، بل أصبح واجباً عليه *أن يخدُم العلاقة الجديدة بين الأرض والسّماء، بين الإنسان وخالِقه*. واتّضح ذلك في العمارة وما آلت إليه من أشكال جديدة، تختلف عمّا كانت عليه. فما ظهر من أبراج للكنائس ومن مآذن للمساجد، مُمتَدّة إلى عَنان السماء، ما هو إلاّ رمزٌ *للصِّلة الرّوحيّة الجديدة بين الأرض والسّماء*. وما ظهر من الأشكال المختلفة التي تبنّتها الأساليب الجديدة في البناء، يدلُّ على *أنّها خاضعة لثوابت تؤكّد أن الفنان قد توصّل إلى وضع رموزٍ جديدة للغة الأشكال*. فوضع لها أُسُساً وقواعد وسَنَّ لها قوانين اعتمد عليها في إنجازاته المختلفة، سواء في الإنشاء أو في الزخرفة.

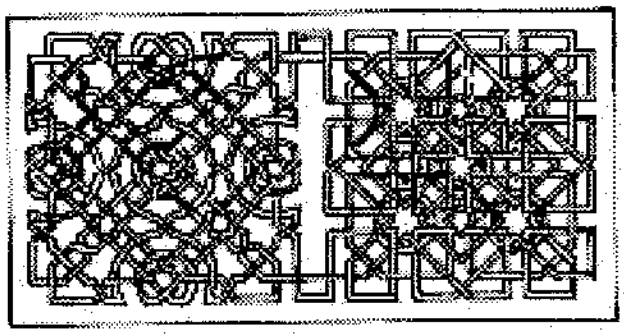
فمن لفّافات أوراق *الأكانتوس* (*les feuilles d'acanthe*) التي يَزدَانُ بها تاج العمود ــ والتي ترمز إلى *"استدراك النفس وإعدادها لازدهار جديد"*[1] ــ إلى التصميمات المتنوِّعة لبُيُوت الصلاة، إلى الأبراج التي تَعلُوها، كلُّ شيء فيها يدلّ على وجود رموز، لها جوهرُها وماهيتُها، تُغَذّي مَن يعرف الطَّرِيقَ إليها ويُحسِن نَيلَها واستنطاقها.

ومن المعروف، على ساحة الفنّ الإسلامي، أنّ لُبَّ المنظومة الزّخرفيّة كامِن في طيّات *"الأَرابِيسك"* وأنّها مهيّأة ومُدبَّرة وِفقاً لإيحاءٍ إنّما هو تجريديٌّ بالطبع. وأمّا ماهيَة التجريد فتكمُن في تبسيط الشّكل والتّضحية

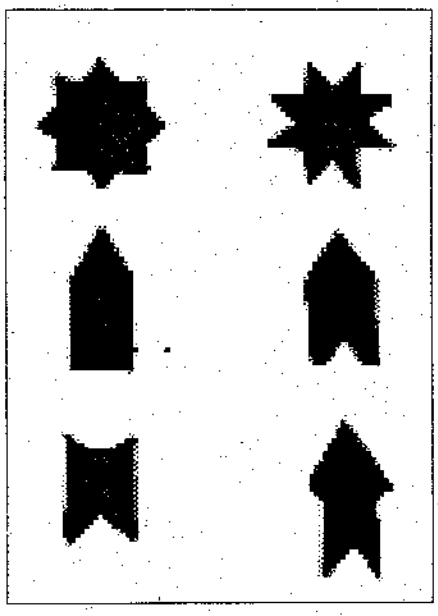
---

[1] - Gilles (R.), " **Le Symbolisme de l'Art Religieux** " - op. cit. - p. 81.

بالتفاصيل في سبيل المضمون والفكرة المتعلّقة به : *" فالخطُّ واللّونُ والمساحةُ تُوَظَّف في أبسط أشكالها، تلميحاً إلى مَدلُول... فالتّبسيط تجريدٌ والتجريد يرتبط بما هو روحيّ ومن ثَمّة ينبغي النّظر إلى الزخرفة في المنشآت الإسلاميّة بوصفها تعبيرًا عن القِيَمِ الرّوحيّة التي يُؤمِن بها المعمار المسلم"*[1] (الشكلان 11 و12).



الشكل **11** : - مثال لزخرفة الأرابيسك.



الشكل **12** : - نماذج من العناصر المكوِّنة لوحدة الأرابيسك.

[1] - سعيد حدادين، مجلة الفنون الأردنية، ع 6 - آذار، 1979.

الباب الأوّل:

منابع الرؤية الفنية في العمارة الإسلامية.

الفصل الأوّل:

المسار التّطوّري للفنون الإسلاميّة.

الفصل الثّاني:

العطاء الإسلامي في الجماليّات.

منابع الرّؤية الفنّية في العمارة الإسلاميّة.

إذا شَهِدَ العصرُ الوسيطُ في أورُوبا ذُوِيَّ الشُّعلَةِ الفكريّة التي أذكـــت نُورَها العبقريّةُ الإغريقيّةُ ـــ بما دفعت به إلى التّاريخ من تحوّلات في العلم والفلسفة والفنّ ـــ فإنّ هذا العصر شَهِدَ أيضاً انتقال المَلَكة الفكريّة إلى العالم العربي الإسلامي الذي استطاع، في فترة زمنيّة وجيزة، تأسيسَ مدنيّة راقية، غطّت إشعاعاتها أرجاء واسعةً امتدّت من الصين، شرقاً، إلى الأندلس، غرباً. فأُنشِئت مظاهرُ ثقافيّةٌ وفنّيّة غنيّةٌ بغِنَى الثقافات التي انتقلـــت إلى الإســـلام فاستكبت معالمها في قوالب إسلاميّة بيِّنة. هذا إن دلّ على شيء، فإنّما يدلّ على القدرة التي تميَّز بها الفاتحون المسلمون على تحويل عنـــاصر حضاريّـــة وثقافيّة أجنبيّة إلى أشياء ذات طابع إسلامي، وعلى سرعة تكيّفهم وتآلفهم مع الأشكال القديمة، حتّى وإن حمّلوها ـــ أحياناً ـــ مَعَانٍ مســـتوحاةً مـــن الدين الجديد. كما يدلّ على أنّ الإسلام، إذا كان قد أثّر في أهـــل البـــلاد المفتوحة ـــ من أصحاب الحضارات العريقة مثل *المصريّة والفارسيّة والبربرية والبيزنطية* ـــ روحيّاً ومعنويّاً ولُغويّاً، وأوضحَ منطلقاتٍ فلسفيةً و فكريـــةً جديدةً شكّلت مِهَادَ التراث الإسلامي المتنوِّع فيما بعد، فإنّه تأثّر، بـــدوره، بما وجده من أسباب حضاريّة في الأقاليم التي انضمّت إلى رايته.

فالثقافات تَطَوُّرٌ لاَ ابتداعٌ من العدم، والحضارات موكِب طويل تسير فيه كلُّ أمّة شوطاً من أشواط تاريخها الحضاري. و لم تَكُنِ الأُمّة الإسلاميّة لِتَشُذّ عن هذه السُّنّة. فقد انتفع المسلمون، في البداءة، بآثـــار الأمـــم الـــتي

تقدّمتهم واستفادوا بمجهودات مَن سبقهم في الزمـــان والمكـــان، قبـــل أن يصبحوا أصحاب فنّ ذاتي متميِّز.

لكن لا بدّ من الاعتراف أنّ معالم شخصيّة الفنِّ الإسلامي ـــ علـــى عراقته وبالرّغم من وفرة قرائنه القديمة والحديثة وتنوّعها ـــ لم تتّضح حتّـــى الآن. ولعلّ الباحثين الغربيّين كانوا أوّل مَن أعار انتباهه إلى التراث الفـــنيِّ الإسلامي ـــ وإلى العمارة، بصفة خاصة، لإعجابهم بها وبما حملته من حلول هندسيّة جريئة وما تميّزت به من شموخ وصدق في التعبير ـــ فكانوا سبّاقين إلى دراسته واختباره. ولا غرابة في ذلك إذا علِمنا أنّ العالم الإسلامي امتـــدّ لِسنواتٍ إلى جنوب بلاد الغال. وحينما اتّفق أنْ تَتراحَ الدّولة الإســـلاميّة عن هذه البقعة من البلاد الأوروبيّة وتزول عنها، فإنّ الثقافة الإســـلاميّة بقيت مؤثّرةً في الحياة الاجتماعيّة والفكريّة لشعوب تلك الجهة من العالم. فالّذي يزور بعض الكنائس في جنوب فرنسا أو شمال الجزيرة الأيبيرية، مـــن أسبانيا أو البرتغال، يتبيَّن بكلّ وضوح أثرَ فنّ بنـــاء المســـاجد وزخرفتـــها التزيينية فيه.

على أيّة حال، ومهما يكُن السّبب الذي حداهم على اقتفـــاء أثـــر الفنون الإسلامية، فإنّهم اكتشفوا عالَماً زاخراً بالفنون الجميلـــة. فتنـــاولُوا جوانب منها بالبحث والعلاج وكتبوا عنها الكثير. وإذا كان بعض منهم قد نظر إليها بعَين الموضوعيّـــة والتراهة واعترف لها بالفضل الكبير على مسيرة الحضارة الإنسانية، فلا يزال بعض آخر يرمقها بعين الخطأ والتمييز، حاملاً بين ضلوعه عقابيل الحقد الدفين على الإسلام والمسلمين. ثمّ إنّ أكثر هؤلاء

الباحثين تأمّلوا في الصّنعة الفنّيّة الإسلاميّة بمنظار الأجنبيّ عنها، فـــاقتصرُوا على دراسات أثريّة وصفيّة أو تحليليّة مقارنة. وكثيراً مـــا اعتمـــدوا ـــ في محاولات تقييمها ـــ مَعَايِيرَ حُدُودُهَا بمحاكاة الطبيعة في ظواهرها المختلفة. إلاّ أنّ هذه المعايير لا تصلح البتَّةَ في قيس العمل الفنّي الإسلامي، وهو الذي يترع، في أغلب تعابيره، إلى التجريد وتحوير العناصر الطّبيعيّة في أشكالهـــا الفنّية. فما من شك في أنّ للثقافة الدّورَ الهامّ في توجيه رؤية الفنّان وفي بلوَرة أفكاره ورَسْمِ حدود إنتاجه، وذلك من خلال صـــور ومفـــاهيم وتقـــاليد واعتقادات يحملها ذلك الفنّان في أعماقه؛ فإنْ تغيّرت مشاربه الثقافية تغيّرت نظرته إلى المحيط ونَجَمَ عن ذلك تغيّرٌ في النّاتج الفنّي، ما ظهر منه وما بطن. وهذا ما نلمَسه، بكلّ وضوح، إذا نحن تتبّعنا مسيرة الفـــنّ الإســـلامي في مراحل تطوّره، ونحن نخصّ بالذّكر الفنَّ المعماريّ، لإلْتِصَاقِهِ بنفسيّة صاحبه أكثرَ من غيره.

لقد تشكّل هذا الفنّ ـــ بكلّ ما يحمل من خصائص فنّية وزخرفيه ـــ أوّلاً، في بلاد الشّام، وهي بلاد عربيّة عريقة، وتعزّز في *العـــهد العبّاســـي*. وعلى هذه الأرض وُجِدت آثار معمارية قديمة أصيلة، طبعت الفنون الـــتي جاءت بعدها بطابعها. فليست العمارة *البيزنطية* والعمـــارة *السّاســـانية* إلاّ مظهرَيْن من مظاهر تطوّر الفنون القديمة التي انتشرت في بـــلاد الرّافدَيـــن وسورية [1]. وعندما ظهر الإسلام حاملاً تعاليمه التّوحِيديّـــة، اســـتفاد مـــن

[1] – تجمّعت لدى إنسان الشرق القديم في بلاد الرافدين وسورية ومصر، منذ فجر التاريخ، خبرات فنية ومبادئ عمارية مهّدت لنشوء المدن وظهور الحضارات الكبرى. ولقد كشفـــت أعمـــال

التقاليد الفنّية القديمة، أيضاً، وكانت نُسغَه الأساسيّ. فالفنّ ــ والفن المعماريّ أكثر من غيره ــ ما هو بالآداب العارضة ولكنّه الوعاءُ الذي يختزن المكنون الشّعوريّ والتّعبيريّ للفنّان.

التنقيب الأثرية التي أجريت في العديد من المواقع في بلاد الرافدين وسورية عن آثار عمارية هامةترجع إلى الأموف الثلاثة السابقة للميلاد. ينظر في هذا الموضوع:

- Fletcher's (Sir Banister), **A History of Architecture**, *Athlon Press, London, 1975.*
- Mitchell (G.), **Architecture of the Islamic World**, *Thames and Hudson Ldt.*, London, 1978.
- **المريحاوي** (عبد القادر)، **العمارة في الحضارة الإسلاميّة**، *مركز النشر العلمي*، جدّة، ط 1، 1410 هـ/ 1990 م.

الفصل الأوّل:

المسار التَّطوُّرِي للفنون الإسلاميّة.

- المبحث الأوّل: فنّ التّصوير.
- المبحث الثّاني: فنّ التّشبيه.
- المبحث الثّالث: فنّ التّوشيح.

المَسَارُ التَّطَوُّرِي للفنون الإسلاميّة.

اتَّجَهَ الفِكرُ في العصر الحديث إلى إحياء التراث الإسلامي ــ الأدبي والفنّي ــ وبالخصوص مع المستشرقين [1]، إثر الأحداث المتعلّقة بالمشرق الإسلامي أو ما سُمِّي بـ"*المسألة الشرقية*" [2]، التي كانت من المشاكل العظمى في السياسة الأوروبية، خلال القرن التاسع عشر (م). واقترن هذا المسعى بمحاولة استكشاف هذا التراث والتّطلّع إلى فهمه فهماً عميقاً، انطلاقاً من معطياته المُتفرِّدة ومنطقه الخاصّ [3]. وظلّ الدّارسون من أهل الاختصاص مفتقرين إلى موقف حازم من جوهر المادّة التُّراثِيّة، يَدُورُون في فلك الظاهر ولا يطرحون بدقّة وموضوعيّة مسألة العلاقات المحتملة بين طريقة تصوّر الأشكال والتكوين والمنظور وبين الفقه والفلسفة الإسلاميَّين. ونلاحظ ذلك من خلال اضطراب العناوين التي خُصَّتْ لدراسة الفنّ

---

[1] – ظهرت كلمة: *Orientaliste* (**مستشرق**) في **إنجلترا** حوالي سنة 1779 ، وظهرت في **فرنسا** عام 1799. وأدرجت كلمة: *Orientalisme* (**الاستشراق**) في *قاموس الأكاديمية الفرنسية* (*Dictionnaire de l'Académie Française*) عام 1838 م. ومفهوم **الاستشراق** يشير إلى تعمّق في دراسة الشرق. ويُذكر أن *الحركة الرومانسية* التي كانت " تسعى وراء كل غريب" وجدت بدايتها في حرب استقلال **اليونان** التي جذبت **بايرون** (Byron) وكانت موضوعا لأوّل لوحة تصوير استشراقية ــ"مذبحة سيو" – « *Le massacre* » لـ**دولاكروا** – Delacroix).

[2] – **المسألة الشرقية** : مجموعة المشاكل المطروحة ــ ابتداء من القرن 18 م ــ في أعقاب انهيار الدولة العثمانية وتطاحن القوى الغربيّة للاستيلاء على أنقاضها.

[3] – نجد في مجموعة "*الشرقيات*" (*Les Orientales*) لـ**فيكتور هوجو** (Victor Hugo) ــ وهي من **الشعر الغنائي** ــ الصورة الرومانسية للشرق، كما نظر إليها الغرب وهي التي ازدهرت وبَقِيت راسخة في الأذهان مدة طويلة: ألوان صاخبة ، ترف وضراوة وحواس ، حريم وسراي السلطان ، رؤوس مقطوعة ونساء توضع في أكياس وترمى في البوسفور ، مراكب وسفن شراعية يرفرف عليها *علم الهلال* ، استدارة القبب والمآذن البيضاء ، كفّار شقت حناجرهم ، وزراء ، محظيات وخصيان ، إلى غير ذلك مما يقدم إشباعا رخيصا للغرائز المتأصلة والشهوات الخفية والمازوشية والسادية اللاشعورية. هي ذي الصورة التي كان الغربيون يبحثون عنها خلال زياراتهم للشرق فينتقون ما يروقهم ويتجاهلون ما لا ينسجم مع حساسياتهم.

الإسلامي والتي وَسَمُوا بها مؤلّفاتهم. فتارةً كان عنوانها: *"الرّسم في الإسلام"*[1] أو *"فنون بلاد الإسلام"*[2] أو *"الفنون الصّغرى الإسلامية"*[3] أو *"الفنّ الإسلامي"*[4] أو *"المختصر في الفنّ الإسلامي"*[5] أو *"الإسلام والفنّ الإسلامي"*[6] أو *"فنّ الإسلام"*[7] ؛ وتارةً أخرى كان هذا العنوان: *"الرّسم العربي"*[8] أو *"الفنّ الفارسي"*[9] أو *"رسم المنمنمات الفارسية"*[10] أو *"الرّسم في المخطوطات العربية والفارسية والتركية"*[11] أو *"طرائق الإنجاز الفنّي لدى شعوب الإسلام"*[12] أو *"الفنّ الإسلامي في متحف تلمسان"*[13]، الخ. وليس من شك في أنّ هؤلاء الدارسين قد انتبهوا ـــ بوفرة إنتاجهم ـــ إلى خصوصيّة هذا الفنّ وتلمّسوا فيه الأصالة والعراقة، فراحوا ينهلون منه ويتطلّعون إلى مظاهره المختلفة؛ لكنّ أغلبهم اقتصر على مقاربات وصفيّة، دون أن يتناول النّواحي الجماليّة الصّرفة فيه فيبحث في

---

1 - Arnold, « **Painting in Islam** ».

2 - Wiasemiatine et Kratchkovska, « **Arts des pays de l'Islam** ».

3 - Kühnel, « **Islamische kleinkunst** ».

4 - Migeon, « **L'Art musulman** ».

5 - Dimand, « **Hand book of Muhameden Art** ».

6 - Wiet, « **L'Islam et l'Art musulman** ».

7 - Burckhardt, « **L'Art de l'Islam** ».

8 - Ettinghausen, « **Peinture Arabe** ».

9 - In Survery of Persian Art, « **L'Art Persan** ».

10 - Binyon, Wilkinson and Gray, « **Persian Miniature Painting** ».

11 - Wiet, « **Miniatures Persanes, Turques, Indiennes** ».

12 - Massignon, « **Les Méthodes de Réalisation artistique des Peuples de l'Islam** ».

13 - Van Berchem, « **L'Art Musulman au Musée de Tlemcen** ».

أسبابها وجذورها وفي قيمتها الفنّية. ولكن، مع ذلك، لا بدّ من أن نستثني الدِّراساتِ الأخيرةَ التي قام بها **غرابار** (*Oliz Grabar*) [1] و**بابا دوبولو** (*Alexandre Papadopoulo*) [2] والتي تصدّت إلى القِيَم الجماليّة في الفنّ العربي، فكانت بمثابة النفحات الأُولى في السعي إلى اكتشاف عِلم جمال عربيّ إسلاميّ في العصر الحديث، وإن كان يؤخذ عليها أنّها لم تنظر إلى جذور هذا الفنّ القديمة ــ والتي ترجع إلى بداية تاريخ الحضارات ــ بل اكتفت، كغيرها من الدِّراسات، بربطه بالفنّ *البيزنطي* الذي كان سائداً في بلاد الشّام في صدر الإسلام، أو بالفنّ *السّاساني* الذي ساد العراق، دون أن يتساءل أحدٌ عن الهُويّة المشترَكة التي تنتمي إلى *الفنّ الرّافدي* أو إلى *فنّ وادي النّيل*، القديمَين، وإن كان التأثير *الإغريقي* فيهما شكليّاً لا خلاف فيه.

صحيحاً أنّ الحضارة الإسلاميّة كانت فيّاضةً بكلّ ما يُثري حياة الإنسان ويفتح له الآفاق الواسعة، لكنَّ ما أنجزه المسلمون في المجال الفنّي لَيَشْهَدُ، بكلّ تأكيد، على عصور نهضة هذه الأمّة وما ترتّب عليها من رقيّ وازدهار لأكثرَ من أحد عشرة قرناً. لقد نشأت الفنون الإسلامية في حِجر عربيّ وترعرعت في كنف مجتمعات كانت لها تقاليد فنّية قديمة وأساليب أصيلة متنوِّعة؛ فاستوعب الفاتح هذه التقاليد وتلك الأساليب، واجتهد في

---

1 - Grabar (Oleg), **Formation of Islamic Art**, Yale, 1976.

2 - Papadopoulo (Alexander), « **L'Islam et l'Art Musulman** » - *Mazenod* - Paris, 1977.

- قدّم **بابادوبولو** رسالته - بمدخل وضعه إ. **سوريو** - تحت عنوان **جماليّة الفن الإسلامي: الرسم**، ناقشها في جامعة **الصوربون** سنة 1971. ويعتبر بابادوبولو من أكبر الاختصاصيّين في هذا الموضوع، تميّز في عرضه للمشكلات الجمالية في الفن الإسلامي بدقة التحليل واستنتاجات على قدر من الجرأة والجدّة تجعلها فريدة، رائدة في نوعها.

إعادة تشكيلها بما يُلبّي حاجات الإسلام. فنَبذ ما كان يتعارض مع روح العقيدة وقِيَمها و تبنّى ما كان يتناسب مع الدِّين الجديد ويتلاءم معه شكلاً ومضموناً.

وقد أدّى هذا التّفاعل ــ ما بين العقيدة ونظام الحياة ــ إلى ظهور فنّ إسلاميّ يتّسم بـ***الخصوصيّة والعالميّة*** معاً. فعلى الرّغم من تعدّد مراكز الإنتاج الفنّي وتباعدها وظهور المؤثّرات المحلّية فيه، نجده ذا شخصيّة واحدة. وقد حاول الباحثون تعليل هذه الوحدة بإرجاعها إلى عوامل شتّى: منها العامل *الجغرافي* المتشابه في الأقطار الإسلاميّة، والعامل *التاريخي*، إذ أنّ العناصر التي شكّلت القاعدة البشريّة في هذه الأقطار، كانت على صلة ببعضها منذ العهود الغابرة [1]. لكنّ الغلبة في توحيد الأساليب الفنّية في الحضارة الإسلامية ترجع، لا محالة، إلى العقيدة الواحدة. فإذا كان جامع *قرطبة*، مثلاً، يختلف عن *جامع السُّليمَانيّة* في إسطمبول ــ من حيث المظاهر الإنشائية أو الزّخرفية ــ فوظيفتهما واحدة والنّشاط الإنساني المتّصل بهما واحد وهو الذي يُكسبهما الطابع الإسلاميّ [2]. نفهم ممّا سبق أنّ الفنّان الإسلامي استلهم، حقّاً، عُصَارة الفكر الحضاري المَعِيش وأنّه انتفع بها، لكنّه صاغ ما ورثه بشكل ظاهر وفي صُوَرٍ أكثر تنوّعاً، أذاب فيها معانٍ جديدةً؛ فساهم بذلك في تطوير الحركة الفنّية الإنسانية من جهة، ووَضَعَ من جهة أخرى دعائمَ ثقافة مطبوعة بروح وحِسٍّ كَوّنَا خصوصيّتها وأصالتها

---

[1] – الرفاعي (أنور)، **تاريخ الفن عند العرب والمسلمين**، *دار الفكر*، 1977 – ص 21.

[2] – جرابار (أوليج)، **الفنون الزخرفية والتصوير**، تصنيف شاخته و بوروش، ترجمة حسين مؤنس وإحسان صدقي – عن مجلة *عالم المعرفة* – ع 11 – نوفمبر 1978 – الكويت – ص 55.

المستمدّة من روح الإسلام [1]. فهي تنبع من منطلقات ومفـــاهيم إســـلامية محضة وتتّخذ النّتاج الفنّي ـــ المتمشّي مع الإسلام نصّاً ورُوحاً ـــ نموذجـــاً تبثُّ فيه قيمها الجماليّة.

وإذا كنّا بهذا الاستعراض السريع قد تبيّنّا أنّ الفن الإسلامي نشأ عن واقع تجلّت فيه تأثيرات مختلفة، نابعة من محيطه الفكري والحضاري، فقـــد جاز لنا الآن أن نعرض للبحث في طبيعة العلاقة التي ربطت الفنون بالبنيـــة الرّوحية الدينية في الحضارة الإسلامية وأن ندرس أدواتها ومنابعـــها. لِبَيَـــانِ ذلك، سنتّخذ فكرةً محوريّةً لدراستنا، تتمثّل في الموقف الإسلامي من مسألتي *التّصوير* و*التّجسيم*، والتّطوّر الذي عرفه هذا الموقف عبر العصور.

يبدُو من خلال البحث في أسباب التأثير الإسلامي على عمليّة الإبداع الفنّي أنّ تطوّر الفنون الإسلامية كان محكوماً بخطّيْن اثنين: أحدهما **تـــاريخي** والثّاني **عقَدي تصوّري**. ويتّضح من دراسة ذات الأسباب أنّ مؤرّخي الفنّ يجمعون بكل ثبات على أنّ فنّ *التّنزويق التّجريدي* وفنّ *العربسة* (أو *الرّقـــش العربي*) (***L'Arabesque***) قد تولّدا وازدهرا ازدهارهما المعروف إثـــر الإقـــرار بـــ"إدانة التّصوير". وبناءً على ذلك، أدرج هؤلاء المؤرّخون علـــى تميـــيز مرحلتين متباينتين في تطوّر الفنّ الإسلامي على العموم، وهما:

• مرحلة أُولى: كان الفنّ خلالها تصويريّاً إيقونيّاً،

---

[1] – بن يوسف (إبراهيم)، **الأسس التاريخية والجغرافية للفن الإسلامي**، عن مجلة ***الحقـــائق***، ع54 – الجزائر، 1988 – ص 28.

• مرحلة ثانية: أصبح الفنّ فيها تجريديّا.

على أنّ مبدأ التصوير لم يختف تماماً من السّاحة الفنّية الإسلاميّة، في هذه المرحلة، بل بقي صامداً في كثير من أقطار العالم الإسلامي في وجه المحاولات الرّامية إلى طمسه وإخفائه، حتّى لَو اضطرّ من أجل ذلك إلى التّكيُّف مع ظروف نموِّه الجديدة [1].

[1] - اللواتي (على)، مقدمة لجمالية الرسم الإسلامي، لألكسندر بابادوبولو، *مؤسسات عبد الكريم ابن عبد الله*، تونس، 1979 - ص 7.

المبحث الأوّل:

فنّ التّصوير

- أوّلا: الفنّ التّصويري في العهد الأمَويّ.
- ثانيا: الفنّ التّصويري في العهد العبّاسي.

يُمَثِّلُ الفنّ الإسلاميّ الأوّل فنّاً صُورِياً إيقُونِيَ النّزعـــة، اســتَخدم في موضوعاته شخُوصاً إنسانيةً وصوَراً حيوانيةً ـــ من طبيعة معتادة أو خرافة مستحيلة ـــ بما يؤكّد المؤثّرات المحلّية التي تركت بصماتها، بطريقة حتميّـــة، على الإنتاج الجديد الذي ما كان له أن ينعتق منها بفعل التأثير والتأثّر. لقد مهّدت الفتوحات الإسلامية لخلفاء **محمد** (ص) أن يقيموا امبراطوريةً عربيةً إسلاميةً واسعةَ الأرجاء، شديدة الأركان، ساعدت على نشـــر الدَّعـــوة في أنحاء العالم. وفي خلال فترة لا تزيد على خمسة عشر عاماً، استطاعت هذه الامبراطورية أن تحتضن بلاد العراق وفلسطين وسورية ومصر وجزءً كبـــيراً من بلاد بيزنطة وبلاد فارس السّاسانية.

أوّلاً: الفنّ التّصويري في العصر الأُمَوي:

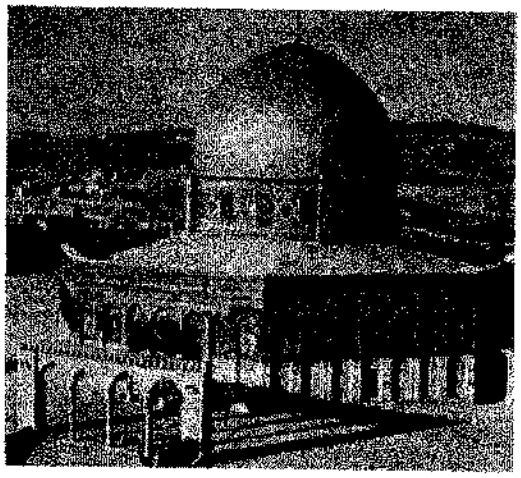
في بداية النِّصف الثاني للهجرة (حوالي عام 661 م.)، انتقلت الخلافة إلى **بني أُمَيّة** وانتقلت عاصمة الدّولة الإسلاميّة إلى دمشق في بلاد سورية،

ذات التّاريخ العريق وواَحد من أهمّ المراكز الحضارية في الدّولتين *الرّومانيـة والبيزنطية*.

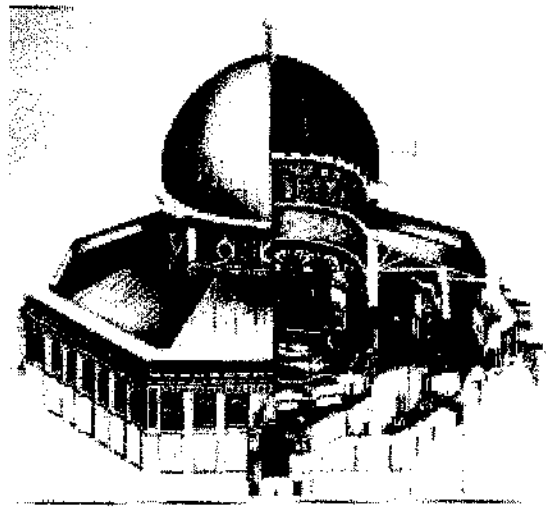
وقد أفلح بنُو أميّة في توطيد أركان الإمبراطورية وسَعوا في خطواتهم لدعم الأواصر بين أرجائها الواسعة، إلى أن جعلوا من اللُّغَة العربيّـة اللّغـةَ الرّسمية وسَكُّوا عملةً عربيّةً واحدةً وأحلّوا التقاليد العربيّة الإسـلاميّة محـلّ التقاليد السالفة. وبعد أن تّم تثبيت دعائم الدّولة عربيًّا، عـادُوا ليسـتأنفوا فتوحاتهم فضمّوا إليهم شمالي غـربي إفريقيـة (عـام 670 م) وحـاصروا القسطنطينية وأخضعت جيوشُهم بلاد السِّند والجزيرة الإيبيرية ووَصلت إلى جنوب فرنسا، بعد عام 732 م؛ فأصبح حكّام دمشق يمثّلـون قـوّة دوليّـة خطيرة الشأن.

في ظلّ هذا التوسّع ــ الدِّيني والسّياسي والحضاري ــ تكـوّن ثمّـة تصوير إسلامي له طابعه وخصائصه. وعلى الرّغم من أنّه سيلازم، فيما بعد، فنَّ ترقين الكتاب فإنّ منجزاته الأُولى اتّخذت شكـل تصـاوير جداريـة ولوحات فسيفسائيّة زُيِّنَتْ بها المساجد والقصور. ولعلّ أقدم لوحات نظفر بها من هذا التصوير الإسلامي ــ والتي بقيت محتفظة برونقها حتّى اليوم ــ هي تلك التي رُسِمَتْ على الجدران الداخلية لـقبّة *الصّخرة* بـبيت المقدس، وهو أوّل بناء أمر به الخليفة الأموي **عبد الملك بن مروان** (عام 691م.)؛ وكان الغرض من تشييده تقديس بقعة أَلَمَّ بها الرّسول **محمد**(ﷺ) في أثناء معراجه (الصورة 1).

هذا البناء مثمَّن الشّكل وبداخله دائرة من الأعمدة، تقوم عليها قبّـــة مرفوعة على رقبة فيها ستّ عشرة نافذة (الشكل 13).



الصورة 1 : – قبة الصخرة : منظر ↑



الشكل 13 : – قبّة الصخرة : رسم تفصيلي للتكوين المعماري (عن نورويش – 1979).

القبّة مكسوّة بزخارف الفسيفساء تتضمّن نصَّين بالخطّ الكـــوفي: أحدهما مدوّن في عهد **عبد الملك بن مروان**، مُشَيِّدِ البناء (691–692م.) والآخر يشير إلى زمن الخليفة الفاطمي **الظّاهر** (1027–1028 م.)؛ ممّا يُقِيـــم الدّليل على الإصلاحات العديدة التي أُدخِلت على القبّة في العصور المختلفة. وتتألّف زخارف الفسيفساء الزجاجية من عناصر نباتية وصُـــوَر وأشجـــار كاملة، بأوراقها وثمارها، بعضها يحاكي الطبيعة كالنخيل والزيتون والخيزران وبعضها الآخر من صنيع الخيال . وهناك تشكيلات زخرفية نباتية متنوِّعـــة، تمتزج بأواني الزُّهور والقواقع وقُرون *الرّخاء* الحافلـــة بـــالورود والفواكـــه (وخاصة منها:العنب والرُّمّان والبَلح والتّين والكُمَّثرى والتُّفّاح) وبوحدات أوراق *الأكانثوس* الكبيرة الرّشيقة التفريعات والسيقان والـــتي تحفـــل بهـــا

الزخارف العربية، وهو ما يؤكّد بقاء استخدام النّماذج الفنّية الكلاسيكية القديمة (الصورة 2).

الصورة 2 : – موضوعات زخرفية كلاسيكية.

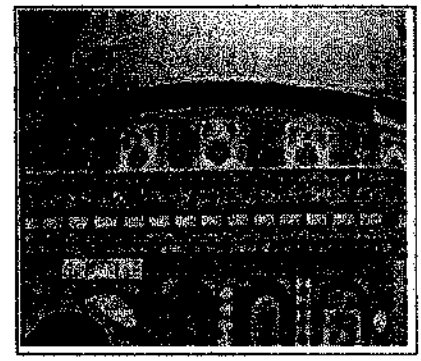
وليس هذا بالأمر الغريب على عصرٍ لم تمض فيه أكثر من خمسين عاماً على انتزاع القدس من أيدي البيزنطيين. وإلى هذا، فإنّنا نجد تركيبات نباتية جديدة صفيقة، تزدحم حول محور أفقي تتصدّره زهرة أو عدّة أزهار متداخلة. والظاهر أن هذا النهج شابه تيّارَين فنّيين:

• أوّلهما: التّيّار اليُونَاني الذي ساد في بلاد الشّام قبل الفتح الإسلامي وهو الغالب على هذه الزخارف.

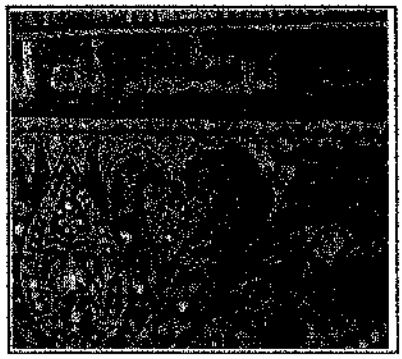
• وثانيهما: التّيّار الشّرقي السّاساني.

وكانت سُورِيَّة قد عرفت هذه العناصر الإيرانية قبل الإسلام، وإن لم تُفرِّط في استخدامها أو تحوِّر أصلها القديم.

وتميّزت زخارف الفسيفساء أيضاً بانتشار تصاوير النّجوم والأهلّة والمجوهرات ــ المقتبسة عن الأصداف أو الأحجار شبه الكريمة ــ وبتنوُّعها الرّفيع الدّقيق خلال تشكيلات نباتية رائعة، بالإضافة إلى تلك التيجان البيزنطية والفارسية والصّدريّات والعقود والمقرنصات وغيرها من الأشكال التي تثير في النفس الدهشة والإعجاب (الصورتان 3 و 4).



الصورة 3 : – قبة الصخرة : زخارف الفسيفساء.

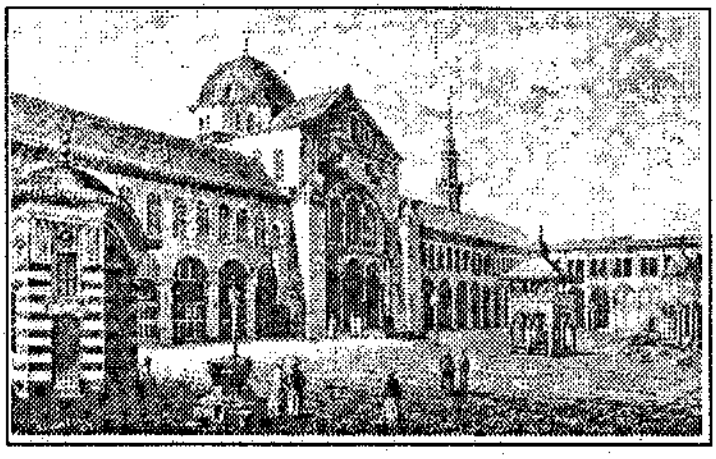


الصورة 4 : – فصوص من الفسيفساء الذهبية والفضية في قبة الصخرة.

وبلغ العصر الأمويّ ذروة مجده في عهد **الوليد بن عبد المَلِك بن مروان** (705–715 م.). فقد توسّعت رقعة العالم الإسلامي، أثناء حكمه، وتدفّقت الأموال على بيت الخلافة واندفعت إلى المدن الرّئيسة أقوامٌ كثيرة ومختلفة باختلاف ثقافاتها وتقاليدها. فاستَنَّ الوليد لإقامة المباني العامة خُطّةً تليق بعظمة الخلافة. فارتفعت معالم على قدر *المسجد الأُمَوِي* بدمشق (706–710 م.) و*مسجد المدينة المنوّرة* الذي يحتضن قبر الرّسول **محمد** (ﷺ). ثمّ شيّد *المسجد الأقصى* بالقدس (فيما بين عامَي 709 و 715 م.). ومن النُّصوص التاريخية ما يشير إلى أنّ الوليد بن عبد الملك قد أمر، في الفترة نفسها، بتزيين *الكعبة* بزخارف الفسيفساء.

أمّا المسجد الأموي فيُعَدّ، دونما شكّ، أهمّ هذه المعالم من حيث تاريخ التّصوير العربيّ، إذ هو يحتفظ لنا ــ على الرّغم ممّا أصابه من أثر الحرائق والزّلازل التي أتت على جزء كبير من فسيفسائه الزخرفية، أو من جرّاء

الإصلاحات والتعديلات التي طرأت عليه ــ بِحُلل تكفي لتقديم بيان جمالي لروائع التصوير الفنيِّ في ذلك العهد (الصورة 5).



الصورة 5 :
- الجامع الأموي الكبير بدمشق.

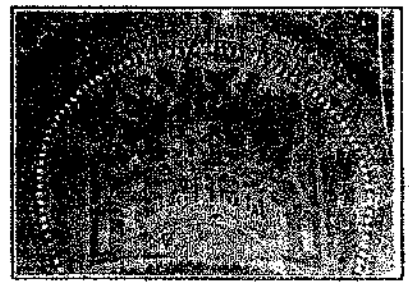
فإلى جانب العناصر الزّخرفية التي نقف عليها في قبّة الصّخرة، من أشجار وأوراق وأزهار وقرون الرّخاء والتّشكيلات المتنوِّعة النّاتجة عن تأليف هذه العناصر، نجد أنّ عنصراً زخرفياً جديداً يبرز في اللّوحات الجدارية التي تُزَيِّنُ بوّابات المسجد وهو تصوير العمائر في مجموعات تتوسّط مشاهد طبيعيّة [1] و يجمع بينها تمازج بديع؛ هذا التمازج الذي يظهر في الأشكال ــ كما في الألوان [2] ــ والذي تغِيب عنه بعض الحِيَل التِّقنية في فنّ الرّسم كـالتّضاؤل النِّسبي واحترام قواعد المنظور في الفراغ، يفصح عن سيطرة كبيرة على المواضيع المطروقة (الصورتان 6 و7).

---

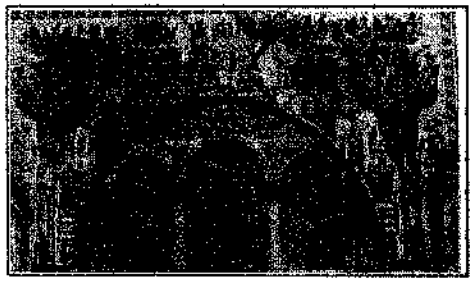
[1] - Gibb (Hamilton), **Arab Byzantine relations under the Umayyad Caliphate**, *Dumbarton Oaks papers*, n°12.

[2] - أحصت مرغريت فان برشيم (Margarette Van Berchem) ، وهي أوّل من وضع دراسة تحليليّة لهذه اللوحات، تسعة وعشرين لونا: ثلاثة عشر منها من الأخضر وأربعة من الأزرق وثلاثة فضّية.

ينظر في هذا الشأن: كتاب: **التصوير عند العرب**، لـ**أحمد تيمور باشا** 1942 م.

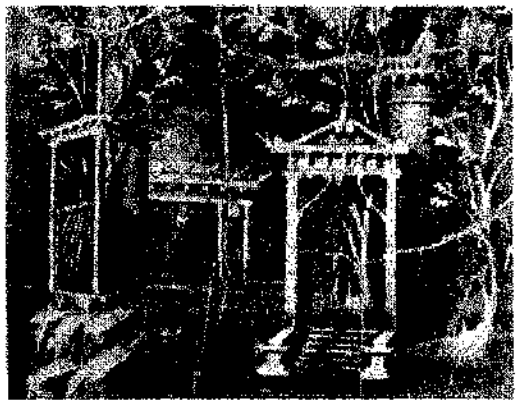


الصورة 6 : – مشهد من أروقة الصحن في الجامع الأموي بدمشق.



الصورة 7 : – واجهة الحرم المركزي في الجامع الأموي بدمشق.

ويتّضح من فحص التّشكيل الجمالي الذي يتحكّم في الموضوعات الزخرفية المختلفة أنّ تصميمات الرّسوم تعُود إلى الأصول الكلاسيكية القديمة. فالأبنيّة والأشجار والمشاهد الطبيعيّة المستمَدّة من الأرض، وتضاريسها وما عليها، كلُّها موضوعات سبق للفنّان *الرّوماني* في بومبي (*Pompei*) [1] أن عالجها على نطاق واسع، وبالخصوص في اللّوحات الجداريّة التي عُثِر عليها في *فِيلاّ بوسكُوريال* من القرن الأوّل ق.م.(الصورة 8).



الصورة 8 : – رسم جداري بفيلاّ بُوسكُورِيَال (بُومبِيي).

---

[1] – **بومبيي** (*Pompei*) : مدينة رومانية قديمة في **إيطاليا**، قريبة من **نابولي** (*Naples*) ، أسّست على سفح بركان **الفيسوف** (*Le Vésuve*) في القرن الخامس قبل الميلاد ، وكانت مقر الأغنياء والأثرياء من الرومان. دمّرت بانفجار الفيسوف عام 79 ق م. وتم اكتشافها في القرن 18 م.

وجملة القول: إنّ اللّوحات التّصويرية بالمسجد الأمويّ بدمشق تمثّل أثارة الفنون الكلاسيكية القديمة وهي، في الوقت نفسه، فنّ جديد ناضر حيّ "*ينهض كما تنهض العنقاء الوليدة من بين رماد أمجاد الماضي*"[1].

الصورة 9 : – قصير عمرة.

وفي سنة 1998 م، اكتشف الباحث الأثريّ النّمساويّ **موزيل** (*Musil*) قصراً صغيراً، على بعد خمسين كمً من الطّرف الشّمالي للبحر الميّت، أطلق عليه اسم "*قُصَير عمرة*" (الصورة 9). هذا القصر ــ الذي هو في حقيقته حمّام على النّمَط الرّوماني ــ يتميّز برسومه الجدارية التي تعتبر أفضل الرّسوم التي عثر عليها في القصور الأمويّة، نظراً لتنوّعها ودلالاتها التّاريخية والعلمية ولأسلوب فنّها. فهو يقدّم لنا لوناً من الفنّ الدُّنيَوي عند الأمويّين يفوق كلّ ما قدّمته لنا لوحات القصور الأمويّة الأخرى ويختلف عمّا وجدناه في المساجد، حيث بقي الفنّان الأمويّ ملتزماً بإرشادات أئمّته، الصّريحة في هذا الميدان، و لم يحد عنها أبداً.

في قصير عمره نجد المصوِّر يستوحي اللّوحات الرّومانية والبيزنطية أساساً، باستثناء بعض العناصر الفارسية الوافدة إليه من آسيا الوسطى. ذلك ما يتجلّى في مشاهد *الصّيد* ومشاهد *الاستحمام* و*النّساء العاريات* و*ألعاب القُوى* و*المصارعة* ومناظر الحياة اليوميّة من *عازفي المزمار* و*الرّاقصات* ورُسوم الحيوان ك*الحمار الوحشي* و*الدُّبّ* وغيرهما. ونجد ما بين اللّوحات

---

[1] - Rice (David Talbot), **Islamic Painting, a survey**, *Edinburg University Press*, 1971 - pp. 272-273.

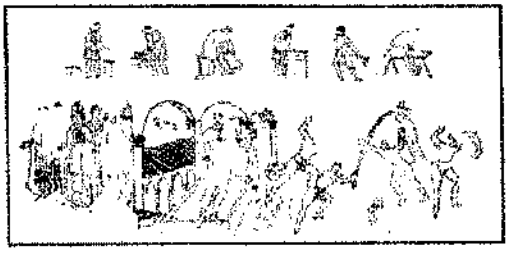
- Massignon (Louis), **Les Méthodes de réalisation artistique des Peuples de l'Islam**, *Syria II* - 1921.

صُوَراً لشخصيّات أسطوريّة من ميثولوجية الإغريق (كـعرائس الشّعـر) والتّاريخ والفلسفة، وقد كتبت أسماؤُهم باللّغة اليونانية (الصور 10، 11، 12 و13).

الصورة 10 : – جدارية من قصير عمرة تمثل قطيعا من الحمر الوحشية.

الصورة 12 : – مشهد مصارعة في قصير عمرة.

الصورة 11 : – مشهد استحمام في قصير عمرة.



الصورة 13 : – رسوم جدارية في قصير عمرة (صور من الحياة).

و يرى **إيتنجهاوزن** [1] أنّ الرّسوم الجداريّة في قصير عمرة تمتـاز بـأمرَيْن هامَّيْن، هما:

---

[1] - Ettinghausen (Richard), **Arab Painting**, op. cit. - p. 69.

1 – التنوّع الخارق في الموضوعات الزّخرفية (التي تنتشر في مساحات الجدران والأسقف كلّها): لا يخلُو من ذلك حتّى أسفل الحيطان المُوَشَّى بنقوش تحاكي السّتائر والمفروشات.

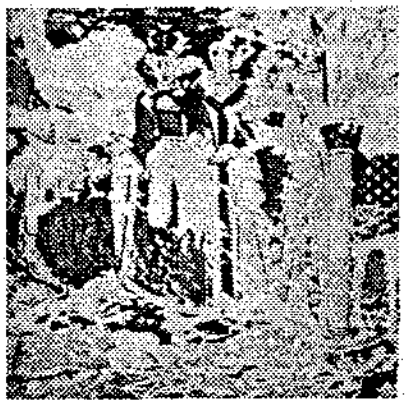
2 – الانتقال المفاجئ من موضوع إلى آخر والسّعي لتقسيم المساحة المصوَّرة إلى وحدات مستقلّة: وهو اتّجاه سيتأكّد، بعد ذلك، بوضوح في فنّ التّصوير عند العرب حيث كان حشد الموضوعات المتنوّعة يناسب الغرض من إقامة المبنى أو أن تتناول الموضوعات الخاصّة التي تهمّ أفراد الأسرة الأموية. وتكشف نقوش قبّة الحمّام في قصير عمرة ــ و هي تصوِّر سماءً بنجومها ــ عن سمة من سمات العقليّة العربيّة التي اتّجهت منذ بداية التاريخ الإسلامي اتجاهاً مباشراً وعقلانياً نحو الظّواهر الطّبيعية، على خلاف القباب الوثنية والمسيحية التي كانت تُصوِّر أشكالاً رمزيةً أو صوَراً خياليةً (الصورة 14).

الصورة 14 : – تصوير جداري في قصير عمرة.

ومَضت الإيقونوغرافية العربية الإسلامية، مع ذلك، في هَدي النماذج البيزنطية والسّاسانية. فثمّة مشهدٌ عرف باسم *" ملوك الأرض"* أو *" أعداء الإسلام"* يرى **أوليغ غرابار** [1] أنّه يصوِّر خليفة المسلمين عبد الملك بن مروان ــ الذي وقعت في عهده فتوحات واسعة في آسيا وإفريقية وأوروبا

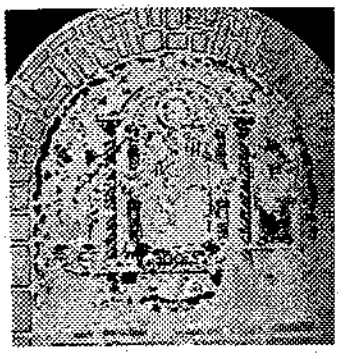
[1] - Grabar (Oleg), **The painting of the six kings at Qusayr Amrah**, *Ars Orientalis*, Volume: I.

ـــ يقف بين يديه ملوك العالم المقهورون في صفّين بحسَب أهمّيتهم وشأنهم وهم: **قسطنطين**، امبراطور *الرّوم*، و**خسرو**، الشّاه *السّاساني*، و**رودريك**، آخر ملوك *القيزيقوط* في أسبانيا، و**نجاشي** *الحبشة* وامبراطور *الصين* وملك *تركيا* أو *الهند*.



الصورة **15** : – قصير عمرة: جدارية "ملوك الأرض".

وقد أمدّتنا هذه اللّوحة بمعلومة حدّدت تاريخ هذا المبنى بين عامَي 710 م. و715 م. لأنّ رودريك قتل على أيدي جيوش بني أميّة عام 711 م. وتفصح البحوث، عن طبيعة هذه اللوحة، أنّها مقتبَسة من الإيقونوغرافيّة الفارسيّة حيث يظهر ملوك العالم يُحَيُّونَ سيّدهم (الصورة 15).

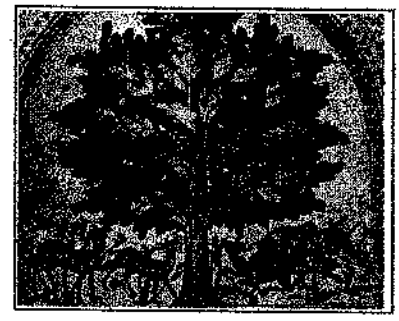


الصورة **16** : – قصير عمرة: الخليفة **الوليد** وهو جالس على عرشه.

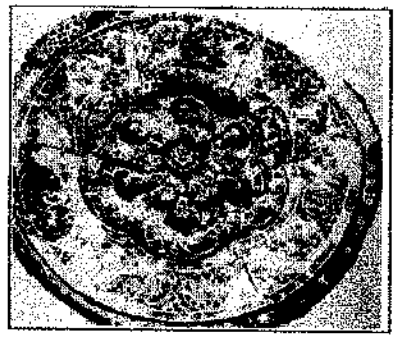
وثمّة مشهد يصوِّر الخليفة الوليد بن عبد الملك بوضع جليل. فهو متربِّع على عرش تحيط به هالة من نور، يقف إلى جانبيه شخصان عليهما السِّمات البيزنطية، ومن تحته قارب يطفُو فوق الماء ويَضُمّ أربعة أشخاص عراة، وعلى مقرُبة منه طير مائي وبعض الوحوش البحرية (الصورة 16).

ولم ينفرد قصير عمرة بهذه اللّوحات المصوَّرة التي تتضمّن صوَراً بشريةً أو حيوانيةً في مشاهد طبيعية أو خيالية، بل هناك منشآت أخرى مثل قصر *الحير الغربي* الذي شُيِّد بعناية **هشام بن عبد الملك** (حوالي عام

730م.)، بين *القَرَيَتَيْن* و*تَدْمُر*، في سورية [1]، وقصر *خربة المفجر* (الذي يعود تاريخ بنائه هو الآخر إلى عصر الخليفة **هشام**) [2] وغيرهما من المعالم التي حَفِظَت لنا من عوادي الزّمان ويد الإتلاف لَوحَاتٍ مُصَوَّرَةً رائعةَ النسيج (الصورتان 17 و 18).



الصورة **17** : – قصر المفجر: لوحة جدارية من الفسيفساء تمثل "شجرة التفاح".



الصورة **18** : – قصر المفجر: منحوتات حجرية في قف مدخل الحمّام.

غير أنّنا، حين نقتفي الأساليب المعروضة في هذه اللّوحات، نحسّ من بعض التفاصيل ــ وبالخصوص في صور الكائنات الحيّة بما فيها من أبعاد وأشكال وتوزيع للضّوء والظِلّ وتجسيد للأحاسيس ــ أنّنا في مواجهة فَنَّيْنِ: أحدهما **طارئ** والآخر **عربيّ أصيل**. وذلك ما يتجلّى بكلّ وضوح في صوَر النّساء العاريات التي تكسُو جدران قصير عمرة. فهي، وإن بدَت رومانيّة السِّمات، تخالف المُثُلَ العُليا للجمالِ في العصر الكلاسيكي إذ هي بدينات، بارزات الأثداء، ضامرات الخصور، تبدُو نموذجاً واضحاً لمقاييس

---

[1] – اكتشف آثاره الأب **بودبار اليسوعي** سنة 1936 م. وقد أعيد بناء واجهته في متحف **دمشق**.

[2] – يقع هذا القصر الكبير قريبا من مدينة **أريحا**. تمّ العصور على آثاره خلال الحفريات التي قام بها **هاملتون وبراهكي**، فيما بين عامي 1935 و1937 م.

الجمال التي سادت البيئة العربية حتّى *العهد الأيوبي*. يقول إيتنجـــهازون في هذا الشأن: " *إنّ هذه الصّوَر تعكس بصدق المفهوم العربي للجمال الأنثوي وتلخّص المشاهد الغرامية المستحبّة في الشّعر العربي* "[1]. فأمّا ما انعكس فيها من صفات الجسد فهو من إملاء البيئة العربية [2] وأمّا ما خلا ذلـــك، مـــن أسارير الوجه وغور العيون وشرود النّظرات، فهو أقرب إلى التصوير *القبطي* القديم.

لقد امتزجت هذه الصِّيَغ المهجَّنة في أنماط زخرفية تُمثِّلُ إبداعاً فنّيـــاً رائعاً يخلب الألباب ويُخلِّف أثراً عميقاً في النّفس. وإنّها، على الرّغم مـــن تعدّد أصول العناصر المكوِّنة لها، تشكِّل وحدة مبتكَرة جامعة يحقّ لنـــا أن نعُدَّها خطوةً أُولَى في مجال الفنّ العربي الإسلامي. فثمّة طابع مميِّز في هـــذه الزخارف لا نجد له أثراً في حصيلة الفنون البيزنطية ولا السّاســـانية الأشـــدّ تأثُّراً بالشّرق.

ويرجِّح بعضٌ من مؤرِّخي الفنّ أن تكون هذه الأعمال قد أُنجـــزت على يد فنّانين مسيحيين ـــ من يونانيّين أو شاميّين أو مصريّين- بحجّـــة أنّ الفنون القبطيّة والأناجيل السِّريانية المصوَّرة والرّسوم البيزنطية بقيت علـــى ازدهارها المطّرد وبقي نموُّها متواصلاً في مختلـــف الأديـــرة اليونانيـــة أو في

---

[1] - Ettinghausen (R.), **Arabe Painting**, op. cit. - p. 29.

[2] – نسمع حديث رجل من **غطفان** أمام **عبد الملك بن مروان** يقول واصفا أحسن النســـاء: "خذها ملساء القدمين، درماء الكعبين، مملوءة الساقين، جماء الركبتين، لفاء الفخذين، مقرمـــدة الرفقين، ناعمة الإليتين، منيفة المأكمتين، بداء الوركين، مهضومة الخصريـــن، ملســـاء المتنـــين مشرفة، فعمة العضدين، فخمة الذراعين، رخصة الكفين، ناهدة الثديين، حمراء الخدين، كحلاء العينين، زجاء الحاجبين، لمياء الشفتين، بلجاء الجبين، شماء العرنين، شنباء الثغر، حالكة الشعـــر، غيداء العنق، عيناء العينين، مكسرة البطن، ناتئة الركب".

الكنائس والأناجيل الملكانية. وقد كَشفت الدِّراسة التي قامت بها **مرجريت فان برشيم** (*Margret Von Berchem*) لهذه الطّلائع الفنّية في بلاد الشّام [1]، أنّ كثرة صنّاعها كانوا من أهل سورية نفسها، مُنكِرةً بذلك ما أورده المؤرّخون العرب من أنّ امبراطور بيزنطة قد استجاب لطلب الخليفة الأمويّ فبعث إليه بعدد من العاملين بفنّ الزخرفة الفسيفسائية. وتابعها في الرّأي **جان سوفاجيه** (*Jean Sauvaget*) [2]، ذاهباً إلى التشكيك في حقيقة هذه الرِّوايات وإلى أنّ علاقة الأمويّين بالبيزنطيين لم تكن لتتيح مثلَ هذا التّبادل الثّقافي وأنّ لفظة "*الرّوم*"، التي ردّدها المؤرّخون العرب، كانوا يقصدون بها العالم المسيحي بصفة عامّة. وقد يصعب علينا اليوم مِثلُ هذا الاعتقاد، لأنّ التّاريخ أثبت لنا أنّ الاتّصالات التّجارية والفنّية بين الامبراطوريتين ــ العربية الإسلامية والبيزنطية ــ لم تتوقّف رغم الخلافات السّياسية والمعارك الموسمية التي كانت بينهما.

على أنّ **هاملتون جب** (*Hamilton Gibb*) قد أيّد في دراسة حديثة [3] دقّة ما ساقه المؤرّخون العرب من أمر تلك الاتّصالات، ذاهباً إلى أنّ ميل الأمويين إلى أن يحذُوا حَذْوَ البيزنطيين حقيقة مؤكّدة، لافتاً النّظر إلى نصٍّ ــ لم يتسنَّ لسابقيه الرّجوع إليه ــ يثبت أنّ الموادّ اللاّزمة لإعداد لوحات الفسيفساء لم تكن متوفّرةً في تلك البيئة وأنّ ثمة عوناً قد وفد من بيزنطة. وقد تكون النّقود العربيّة التي ضربت في عهد عبد الملك بن مروان (عام

---

1 - صلاح الدين المنجد، **جمال المرأة عند العرب**، بيروت، 1927 - ص 22.

2 - Sauvaget (Jean). **La Mosquée des Omeyyades de Médine**, 1947.

3 - Gibb (Hamilton). **Arab Byzantine relations under the Umayyad Caliphate**, op. cit.

72هـ/691 م.) أفصح الدّليل على اتّصال الثّقافَتَيْن فيما بينهما وتأثّر الواحدة بالأخرى. كانت هذه النقود تحمل على وجهها رسم ثلاثة أشخاص وعلى ظهرها تحويراً إسلامياً للصّليب، في شكل صولجان، فجاءت مشابهةً في ذلك للقطع البيزنطية ـــ التي سبقتها ـــ إلاّ فيما يتعلّق بعبارات التّوحيد الإسلامية. وقِيلَ إنّ عبد الملك تحدّى الامبراطور **جُوستِينيان الثّاني** (*Justinien*) [1] فضرب ديناراً عليه صورة الخليفة واقفاً في لباسه العربيّ والعمامة على رأسه، واضعاً يدَه اليُمنى على مقبض سيفه في غمده؛ وحول صورة الخليفة، في الهامش، كُتبت العبارة التّالية : "بسم الله لا إله إلاّ الله محمّدٌ رسول الله "(الصورة 19).

الصورة **19** : نقد من عهد عبد الملك بن مروان.

وهكذا، فإنّنا نحسّ في هذا العمل تزاوجاً بين الأساليب والأفكار وهو ما يميِّز العصر الأمويّ الذي استعار كثيراً من الأساليب، لكنّه خلع عليها طابعه الخاصّ [2] .

---

[1] – **جوستينان الثاني** (669–711 م): تولّى الامبراطورية البيزانطية بين 685 و695 م، ثم بين 705 و711 م.

[2] - Ettinghausen (R.), **Arab Painting**, op. cit. - pp.19-40.

ثانياً - الفنّ التّصويري في العصر العبّاسي

ومع نهاية العصر الأُمَوِيّ (حوالي 750 م.) تشجّع الأعاجم الضّائقون به واجتمعت كلِمتُهم حول زعيم من الزّعماء المنحدرين من **بني العبّاس**، عَمِّ النّبيِّ (ص)، حرصاً منهم على شرعية المطلب، وتجمّع المناهضون للخلافة في شرق إيران ـــ من العرب وغير العرب الحانقين على بني أُميّة والمنسلخين من الطّوائف الإسلامية والمتطرِّفين ـــ وأفلحوا في الإطاحة بالحكم الأموي وإقامة الدّولة العبّاسية. فبَنوا *مدينة السّلام* (عام 762 م.) في مكان قرية فارسية على نهر دجلة، أسمَوها **بغداد** ونقلوا إليها عاصمة الخلافة [1]. وسرعان ما دان لهم المشرق وخاصّة بلاد فارس التي كانت لها الأثر البعيد في حياة العبّاسيّين، فكراً وتقليداً.

فقد ازدهرت الآداب والفنون في عهد الدّولة العبّاسية واكتسب فنّ التّصوير مكانةً جديدةً، لم يبلغها من قبلُ، وغدا فنّاً مُسَلَّماً به بعدما كان مَثار جدل. لكنّ القلاقل والاضطرابات، التي عرفها العصر العبّاسي في أواخر أيّامه، قد أتت على الكثير من روائع هذا الفنّ. وإنّ معظم آثار التّصوير الجداري اختفت خلال غزوات *التّتار* لعالم الإسلام وتدميرهم لبغداد، حاضرة العرب وروضة الفنّ الإسلامي. ثمّ إنّ قيام بغداد الحديثة مكان *"دار السّلام"* جعل الكشف عِلميًّا عن آثارها من العسر بمكان، اللّهمّ

[1] – **حسن** (زكي محمد)، **مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي**، *مجلة سومر*، المجلد 11، الجزء الأول، عام 1955.

إلاّ ما عثر عليه عرَضاً أثناء عمليّات حفر القواعد لإنشاء مباني جديدة. وزاد الطّين بلّةً أنّ الكثير من هذه الآثار تحطّم خلال أحداث الحرب العالميّة الأُولىَ، فلم يبق منها ما يدلّنا غيرُ بعض شواهد تنطق بما كان عليه التّصوير في ذلك العهد، متمثّلة في لوحات جدارية كانت تزدان بها القصور أو أقمشة مرسّمة أو كتب مرقّنة، اعتمدها الباحثون في دراساتهم التّحليلية [1].

وثمّة مخطوطات تتحدّث عن موضوعات التّصوير المتناولَة في هذه الآثارات، فتذكر ــ إلى جانب الموضوعات المألوفة ــ نوعاً من التّصوير لم يُعرف عنه شيء. وتتحدّث مخطوطاتٌ غيرُها عن الفنّانين المتخصّصين في التّصوير الجداري وأعمالهم، وتزفّ إلينا بعضُ الأشعار خبرَ هذا الفنّ بوصف مَشاهد اللّوحات المرسومة وصفاً دقيقاً، كالذي جاء به **أبو الطّيّب المتنبّي** الذي عاش أزهى أيّام العبّاسيين [2] (915–965 م.). ومع أنّ ندرة الآثار المتبقّية من عهد بني العباس، وانتشارها في الغالب إلى أجزاء وإشارة بعض المخطوطات إلى أنواع مجهولة من الرّسوم، تجعل من الصّعب الوقوفَ

---

[1] – **كونل** (أرنست)، **الفن الإسلامي**، ترجمة **أحمد موسى**، *دار صادر*، بيروت، 1966 – ص ص. 31.

[2] – يقول **المتنبي** واصفا مشهدا يصوّر ملكا بيزنطيا مع قادته العسكريّين وهم يحنون رؤوسهم إجلالا لسيف الدولة الحمداني:

عليها رياض لم تحكمها سحابة ... وأغصان دوح لم تغن حمائمه
وفوق حواشي كل ثوب موجه ... من الدر سمط لم يشقبه ناظمه
ترى حيوان البر مصطلحا به ... يحارب ضد ضده ويسالمه
إذا ضربته الريح ماج كأنه ... تجول مذاكيه وتدأى ضراغمه
وفي صورة الرومي ذي التاج ذلة ... لأبلج لا تيجان إلا عمائمه
تقبل أفواه الملوك بساطه ... ويكبر عنها كمه وبراجمه

على حكم مستقرّ عامّ، فإنّه من الميسور أن نستدلّ بما يتوفّر لدينا من العلامات أنّ تصوير مباهج البلاط ــ خلال هذا العصر المليء بالاضطرابات الاجتماعية ــ كان من الموضوعات المفضّلة لدى المصوِّرين. ويتجلّى ذلك في البلاطات التي كانت تُكسَى بها الجدران على هيئة مربَّعات لتزيين الجوامع والقصور كقصر *"الجوسق"*، بسامرّا، وفي رسوم القطع الخزفيّة والمصنوعات الزّجاجية التي صنعها خزّافو العصر الإسلاميّ الأوّل في العراق[1]؛ كما يتجلّى في زخارف الأفرشة والبُسُط وبخاصّة في ذلك النّوع الذي عُرِف باسم *"سوسنجرد"* والذي وصفه **أبو الحسن المسعودي** (956م.) بقوله: *"كان يمثّل مجلساً كاملاً بمصلاه ومخادّه ووسائده ومساناده كما كان مزوّقا بسائر الألوان وخاصّة الأحمر والأزرق..."*[2] *بينما كان نَظمُ فُرُشِهِ كأنّه رياض تزهر..."*[3] بمعنى أنّ موضوع زخرفته يمثّل أوراقاً نباتيةً وأزهاراً بسائر الألوان ممّا يُعرف بالتّوريق" (الصورة 20).

الصورة **20** : – سامرّاء: تصوير جداري يمثّل مملوكاً.

ولقد استمرّ استعمال السوسنجرد طوال العصر العبّاسي كفَرش لمجالس الخلافة مع تغيير في مواضيع زخرفته، التي استَبدلت بالعناصر النباتية

---

[1] – **كونيل** (أرنست)، **الفن الإسلامي**، ص 41.

[2] – **المسعودي** (أبو الحسن)، **مروج الذهب ومعادن الجوهر**، *طبعة مصر*، عام 1948 م – ج 4 – ص 130.

[3] – المرجع نفسه – ص 218 .

شخوصاً إنسانيةً. كذلك كان بساط مجلس **المتوكّل** [1] ، في قصر الخلافة بسامراء *"إذ كان يحوي عدداً من الصّوَر الآدمية المرسومة في دارات.... وكانت تصاحب الصّوَر بعضُ النّقوش الكتابية باللّغة الفارسية التي تدلّ على أصحابها"* [2] . ويسترعي انتباهَنا أنّ الموضوعات، التي تناولها التّصوير في النّصف الأوّل من العصر العبّاسي، تختلف كلّياً عن تلك التي هام بها بنو أمية. فبالرغم من أنّ الأُمويين قد عرفوا مظاهر الأبّهة التي شاعت بقصور الخلافة، نجد أنّ الانتقال من الموضوعات المتوخّاة في قصر *الحير الغربي* إلى لوحات سامرّاء [3] يكشف عن تحوّل جذري في الاتّجاه. لقد كانت عناية الفنّان الأموي موجّهةً إلى الحركة وتحديد مكان الحدَث وزمانه، على حين جُمِّدت في سامرّاء شخصيّاتُ الرّسم التي تنفُذ نظراتُها إلى المشاهد ثمّ تشرُد في الفضاء اللاّنهائي، وقد فقدت في رحلتها إلى عالم التجريد تأثيرَها الحسّي وانطمست معه معالم ذكورتها وأنوثتها. فَهِي، على رأي **ريتشارد إيتنجهاوزن** ــ *"شبيهةٌ في تطوّرها ــ من الحدث الدّرامي إلى التّصوير الرّمزي ــ بالأيقونات المسيحيّة، تُكسِب الصّوَر هيبةً تلائم التّصوير الملكي كلّ الملاءمة"* [4] . أضف إلى ذلك أنّ هذا النّوع من التّصوير المهِيب، حتّى

---

[1] – **المتوكل على الله** (822 – 861 م): الخليفة العباسي العاشر، كان متقلبا يتبع الهوى، أراد أن ينقل عاصمته من **بغداد** إلى **دمشق** فلم يستطع احتمال برد **الشام** ، فرجع إلى **العراق**. اضطهد المعتزلة وعامل المسيحيين بالعسف.

[2] – **المسعودي** (أبو الحسن)، **مروج الذهب ومعادن الجوهر**، ص 130.

[3] – **سامرا**: مدينة مقامة على **دجلة** شمالي **بغداد**، شيّدها **المعتصم** أحد أبناء **الرشيد** واتخذها عاصمة للخلافة – بين عامي 838 و883 م – ثم ما لبثت أن فقدت أهميتها السياسية. وقد استطاع الأثريون أن يكتشفوا – خلال أعوام 1911 إلى 1913 – بعض منجزات التصوير في الدور الخاصة وأبنية الاستحمام. ويبدو أن أهمها هي التي وجدت في قصر *الجوسق* وخاصة في جناح الحريم.

[4] - Ettinghausen (R.), **Arab Painting**, op. cit.

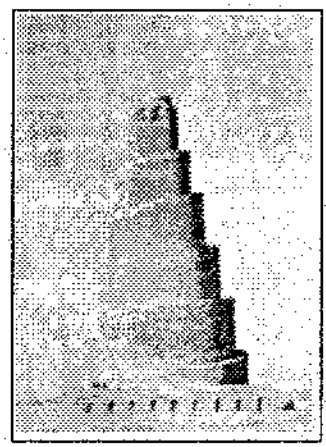
وإن رجعت شظاياه إلى مصدرٍ كلاسيكي، فإنّه يختفي وراء القسمات الشّرقية التي تنعكس في بعض الملامح المميِّزة، كالوجنات الغليظة والذّقن العريضة والأنف الطّويل وخصلات الشَّعر الملفوفة أو المنسدلة في ضفائر طويلة. وهو ما نجد له نظائر في الفنون السّاسانية القديمة، سِيَمَا وأنّ الفنّان قد اتّبع في تكويناته الرّسمية النّمط المألوف في التّصوير *السّاساني والآشوري* من قبله والذي يُصَوِّرُ عادةً كائِنَيْنِ ظهراً إلى ظهرٍ أو متواجهَيْن، تفصل بينهما شجرة. وقد استعاض عن الشّجرة، أحياناً، بعناصر أخرى استلهمها من غرض الموضوع نفسه (الصورة 21).

الصورة **21** : – رسم جداري من قصر "الجوسق" بـسامرّاء.

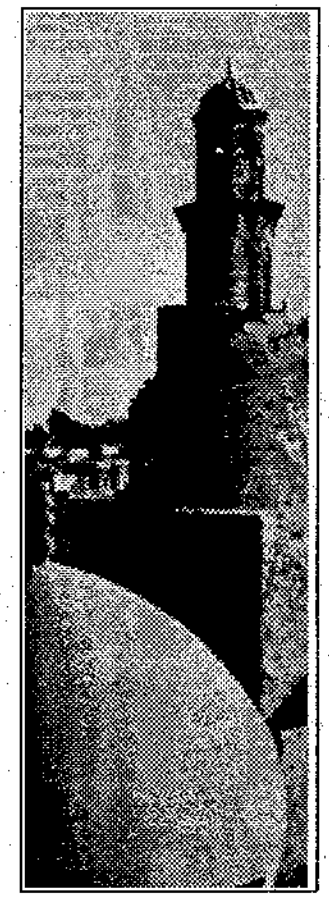
ويبدُو أنّ أهمّ ما في الأمر هو طريقة الأخذ في الموضوع حيث أنّ الفنّان لا يرسم تعبيراتٍ عارضةً ولا يحاول استعراض صوَر من الحقيقة وإنّما يقصر جهده في إشارات أطلق فيها العنان لبراعته الزّخرفية. فجاء مشهده حفلاً لا ينطوي عليه زمان أو مكان [1]. ولقد امتدّ تأثير هذا الأسلوب وجاذبيته إلى العالم واستلهمه كثير من الأمراء والملوك، فيما بعدُ. من ذلك ما نلمسه من اقتراب الأسلوب المصريّ بأسلوب العراق، في الفترة ما بين نهاية القرن التّاسع إلى بداية القرن الحادي عشر. ولا غرابة في ذلك، إذ أنّ

[1] - Thomas (Arnold), **Painting in Islam,** *Dover Publications*, New york, 1965.

مؤسِّس الدّولة *الطُّولُونية* في مصر قد جاء إلى وادي النِّيل من مدينة سامرّاء [1] (الصورتان 22 و23). من ذلك، أيضاً، المجموعة الكبيرة من الصّوَر المستمَدَّة من فنّ سامرّاء والمنقوشة على سقف كنيسة *بَالَرمُو* (*Palermo*) الـــتي بناهـــا حُكّام صقلّية *النُّورمَان*؛ وكانت هذه الجزيرة قد خضعت لولاية المسلمين من شمال إفريقية ثمّ من مصر، ما بين عام 827 وعام 1061 م (الصورة 24).



الصورة 22:
– المنارة "الملويّة" بجامع **سامرّاء** الكبير.



الصورة 23 : – منارة جامع ابن طولون **بـــالقاهرة.**

الصورة 24 : – رسوم جداريّة على سقف "الكَابيلاَّ بَالاَتِينَا ".

---

[1] – نفس الاقتراب ندركه في الأشكال المعمارية وبالخصوص في منـــارتي جـــامع **الملويـــة** بـــسامرا وجامع **ابن طولون**. بـــالقاهرة.

هكذا كانت نشأة التّصوير الإسلامي، في عهده الأوّل، مع الدّولتين العربيّتين الأُموية والعبّاسية. وإذا كان لنا أن نستنتج النّتيجة من هذه المقدّمات ــ ومن غيرها من الأشياء التي لا يتّسع المجال لذكرها في هذا البحث ــ نقول: إنّ الأعمال الفنّية الأُولى في بلاد الإسلام كانت إيقُونيّةً تسعى إلى محاكاة الطّبيعة والكائنات الحيّة بصورة عامّة، وإنّ العهد الإسلامي الأوّل لم يعرف فنّاً إسلامياً بالمعنى الحقيقي للكلمة أي فنّاً تصويرياً متّفقاً مع تعاليم الدّين الإسلامي المعروفة. هذه الحقيقة جعلت المؤرّخين يذهبون مذاهبهم في إقرار هُويّة أصحاب هذا الفنّ وفي التّساؤل عن مدى إسلاميته. فقال بعضهم: *"هل تسمّى الأعمال الفنّية إسلاميةً، إذا كان منجزوها فنّانين مسيحيين أو متديّنين بغير الإسلام ثمّ اعتنقوا هذا الدّين؟"* و*"هَل يُسمّي العمل الفنّي إسلامياً، إذا كان مُوصَى بإنجازه لحساب رجل مسلم أو معتنق للإسلام؟"*. وقال آخرون: *"هل الفنّ الإسلامي هو الفنّ المَمارَسُ بدايةً من الفتح العربي في المناطق الخاضعة للإسلام؟"*. إنّنا لا نعرف صانعي معظم الأشياء المزيّنة برسوم تصويرية في مختلف البراعات، كالخزف والخشب والمعادن والعاج، عدا بعض الأعمال النّادرة التي تذكر أسماء صانعيها. والأسماء هذه ــ حتّى في حالة ثبوتها ــ تكون في الغالب ذات نبرة غريبة عن دين الإسلام. وإنّ الجداريّات لا تحمل أيّ توقيع كما أنّ المنمنمات لا نملك منها سوى مخطوطتين تعرفان بمصوريهما. فما يكون الافتراض بحقيقة المنمنمات *"الفارسية"* كُلّها، إذا كانت العبارة تطلق على تصاوير المخطوطات القادمة من سورية وبلاد ما بين النّهرين ومصر أو بلاد المغول والأتراك؟ وعلى أيّه حال ــ و مهما يكُن من أمر الانتماء الدّيني أو المذهبي

للفنّان والصّانع ــ فهل يتضمّن ذلك، مبدئياً، عدم ارتباط عملهما بـــالفنّ الإسلامي؛ وعلى العكس، إذا كانا مُسْلِمَيْنِ فهل يُثبِت ذلك ارتباط عملهما بتعاليم القرآن والسُّنَّةِ؟

بناءً على هذه التأمّلات النّظرية، سلّم بعض المؤرّخين بأنّ الفنّ لـــن يكون إسلامياً إلاّ إذا طابق ــ بجملة من الوسائل الجماليـــة ــ اللاّهُـــوت الإسلاميّ كما هو متعارف عليه ظاهرياً. فإن افتقر إلى هذه الوسائل، وجب ربطُه بموطنه الأصلي: فيكون *عراقياً* أو *سورياً* أو *فارسياً* ليس إلاّ [1]. بينمـــا يرى بعض النّقّاد، خلاف هذا الاتّجاه، أنّ الفنّ الإسلامي اتّبـــع في نشأتـــه تقاليد محلّية ومارسه فنّانون محلّيون وِفقَ تقاليدهم الخاصّة، وم يمارسه الغرباء ولا حتّى العرب الفاتحون، و لم يتأثّر هذا الفنّ بأيّة محاولـــة لمنـــع التّصويـــر التّشبيهي كما سيظهر في الفترة التالية؛ وأمّا كونُه مســـتمَدّاً مـــن الطُّـــرُز البيزنطية والساسانية، فلأنّ سلطانها كان واسعاً واستمرّ زمناً يزيد عن عشرة قرون، لم تكن بلاد الشّام، خلالها، تتمتّع بسيادتها ووحدتها [2].

ومع بداية الإسلام، استمرّت ممارسة التّصوير، بل اســـتمرّت طيلـــة الحكم الأموي وفي العهد الأوّل من الحكم العبّاسي. ولقد كان ظهور النّقد الإسلامي (عام 72 هـــ) بصورة **عبد الملك بن مروان**، الذي اتّصـــف بالورَع الشّديد [3]، من أوضح الأدلّة على حرّية الفنّان في هذه الممارسة. فقام

---

[1] - Papadopoulo (Alexander), **L'Islam et l'Art MusulmanK** op. cit. - p. 29.

[2] - Creswell (A.C.), **Early Muslim Architecture,** *Oxford ed.*,1932, Vol. I - p. 155.

[3] – يروي **ابن الطقطقي** في كتابه، **الفخري في الآداب السلطانية**، القاهرة، 1927 – ص 89 – أن الخليفة **عبد الملك** كان ــ قبل الخلافة ــ أحد فقهاء المدينة، وكان يسمّى ***حمامة المسجد*** لمداومته تلاوة القرآن.

المصوِّرون بتزيين جدران القصور وبلاطاتها بصُور آدميّة، قريبة بألوانها وأشكالها من الواقع وقريبة من القواعد التّشريحية وقواعد المنظور ــ أحياناً ــ مرتبطة برموز وموضوعات، لعلّها ذات أصل وثَني. ولعلّ الزّخارف النّحتية الموجودة في واجهة قصر *المشَتّى* الأُموي [1]، و هو من أهمّ الآثار في عهد بني أميّة، تُقَدِّمُ لنا حجّةً قاطعةً على تبَلور الشخصية الفنّية المحلّية الملخَّصة في حُلل تركيبية رائعة ــ و بخاصّة في الزّخارف المؤلّفة من أشكال الحيوان والطّيور والأشكال الآدميّة [2] ــ والتي صِيغَت وسط تفريعات بديعة من سيقان الكروم[3] .

وهكذا، فقد اشترك الفنّانون من أهل الشّام وبلاد ما بين النّهرين في تدعيم تقليدٍ تصويري محلّي أثناء العهد الأوّل من الحضارة العربية الإسلامية. وكان هذا التّقليد يستمدّ أصوله من عمق الطُّرز السّاسانية ومن الطُّرز الإغريقية الرّومانية التي أصبحت نظاماً عالمياً نموذجياً ــ منذ فتوح الإسكندر[4] ــ والتي اتّصفت دائماً بالقاعدية والثّبات والتّرف.

---

[1] – **المِشَتّى**: قصر أموي تقع أنقاضه شرقي **الأردن**، في مسافة 1200 كم جنوبي **دمشق** و40 كم شرقي **البحر الميت** على **درب الحجاج**. نقلت واجهته إلى **برلين** برضى السلطان العثماني **عبد الحميد الثاني**.

[2] – يقول **إيتنغهاوزن** في كتابه، **التصوير عند العرب (Arab Painting)** ــ ص 32 وما بعدها ــ متحدثا عن صور النساء العاريات: "*إن هذه الصور تعكس، بصدق، المفهوم العربي للجمال الأنثوي و يلعض المشاهد الغرامية المستحبة في الشعر العربي*".

[3] – كانت أكثر الصيغ الزخرفية شيوعا في الفن المسيحي، وقد استمدها من **الفن البيزنطي والروماني** ثم أمد بها **الفن القبطي في مصر** بشكلها المسنّن. ثم تطور شكل هذه الصيغة الزخرفية النباتية حتى ابتعد كثيرا عن أصله، ليظهر في المرحلة الثانية من الفنون الإسلامية مندمجا مع معطيات الدين الجديد.

[4] – **الإسكندر الكبير** (356 – 324 قبل الميلاد)، الملقّب بـ*ذي القرنين*: يعتبر من أعظم الغزاة في التاريخ. تعلّم على **أرسطاطاليس** وتبوّأ الحكم في **مكدونيا** وعزم على فتح امبراطورية

على أنّ معطيات تكوُّن الفنّ الزّخرفي التّصويري، في بلاد الإســـلام، كانت أوسع بكثير من معطيات الثّقافات السّاسانية والهلّينية القديمة. فالدِّين الإسلامي ـــ على قرابته من تصوّرات الفنّ الرّافدي ـــ قد أكّد على مفاهيم أساسيّة في تحديد مكانة الإنسان من الله ودَور الخالق في تقرير مصائر النّاس؛ وسيكون لذلك أثره في توجيه الفنّ التّصويري تدريجياً نحو التّرميز والتّجريد.

الفرس فكسرهم في آسيا الصغرى، ثم في سواحل فينيقيـــا، ثم في مصـــر فـــالعراق وتجاوزهم إلى نهر الهندوس.

المبحث الثاني:

فنّ التّشبيه.

- أوّلا: تطوّر فنّ التّشبيه.
- ثانيا: مشارب فنّ التّشبيه.

استطاع الفنّ الإسلامي أن يتطوّر نحو شخصيّة فنّيـــة متمـــيِّزة عـــن سابقتها، فأصبحت الأعمال الفنّية ـــ سواء كانت عربيّة (من المشـــرق أو المغرب أو الأندلس) أم فارسية أو تركية أو هندية ـــ تشير جميعها إلى وجود جمالية ذات صبغة مشترَكة واضحة بين هذه الأمصـــار وعـــبر الزمـــان (و بالخصوص ابتداءً من القرن الخامس الهجري /11 م، إلى نهاية القرن الحـــادي عشر للهجرة /17 م). فإذا كان من اليسير، مثلاً، على المـــهتمِّين بـــالفنّ أن يتعرّفوا على هُويّة هذا العنصر أو ذاك في مسجد من المساجد التي ترقى إلى القرن الثّالث الهجري في القاهرة أو دمشق، وأن يحـــدِّدوا تأثـــيره بالطّـــابع *الكورنثي* ـــ أو غيره ـــ بالرّجوع إلى تفاصيله الزّخرفية، فقد أضحى مـــن العسير جدّاً مع مطلع القرن الخامس تعيينُ انتماء هذه العناصر لِمَا طرأ عليها من تغيير وتحوير وتبسيط في الشّكل [1] . ذلك أنّ جيل الفنّانين، اللّذين أَلِفُوا ممارسة الصّيغ المستمَدّة من توجيهات الكنيسة البيزنطيـــة أو المعـــهودة في القصور السّاسانية وغيرها من المعالم الثّقافية لأهل البلاد المفتوحة، قد حـــلّ

[1] - Marçais (Georges), **L'Art Musulman**, *Quadrige / PUF.*, Paris - 2 ème éd. - 1981 -pp. 1 et 2.

محلّه جيلٌ مِمَّن نفذ الإسلام إلى قلوبهم واستلقح عقولهم فأثّر في مفاهيمهم وأذواقهم وجاء إنتجاهم أكثر تحرُّراً من الصِّفات الموروثة، وبالخصوص من تلك القائمة على تقليد الطّبيعة ومحاكاتها.

والحقيقة أنّ القرن السّابع للهجرة (= 13 م.) شهِد أحداثاً حاسمةً في تاريخ العالم الإسلامي مَسّته في حياته الفكرية والثقافية بصفة خاصّة. وقد تأثّر التّصوير الإسلاميّ، من جهته، بأحداث هذا القرن: ففيه ظهر العلاّمة **النّووي** (وهو من السُّنّة الشّافعيّة) بفتواه الشّهيرة حول النّهي عن التّصوير[1]. والرّاجح أنّ هذا الإفتاء كان له التّأثير الكبير في تراجع التّصوير الإسلامي وانحساره شيئاً فشيئاً، لا في مصر وحدها بل وفي أنحاء المشرق العربي عموماً. وليس مستبعَداً أن يكون تفسير الإمام النّووي لأمر النّهي في التصوير ارتكاساً على إباحة التصوير في العهد الفاطمي ــ في نفس ذلك القرن ــ وهو ما يُذكّر بموقف السُّنّيين إزاء قضية التصوير في بلاد المغرب بعد أن غادرها الفاطميّون إلى مصر[2].

وفي هذا العصر، أكثرَ من أيّ وقت مضى، اتّضح انشقاق النّظرة الإسلاميّة إلى العالم وتأكّد فيه، شيئاً فشيئاً، انقسامُ المسلمين روحياً إلى معسكرَيْن اثنَيْن:

• أحدهما: سُنّي يرى وجوب **تغليب ظاهر الدّين على باطنه** والتّمَسّك بالدّلالة اللّغوية الظّاهرة للكتاب المقدّس.

---

[1] – **النووي** (محيي الدين أبو زكريا يحيى بن شرف) – 1277/1233 م – اشتهر بجمع **الأحاديث** وشرحها. أخذ منها الكثير عن **عمرو بن الصلاح وأبي طاهر السلفي**. له: **الأربعون حديثا**.

[2] - Lammens (H.), **L'Attitude de l'Islam primitif en face des Arts figurés**, et: Rice (D.T.), **Islamic Painting a survey**, *Edinburg University press*, 1971 - op. cit.

• والثّاني: يعتقد تجاوز ظاهر الكتاب للغوص على الأسرار الكامنة في باطنه، باعتبار أنّ فَهم الباطن يُمثّل الغاية الأُولى والأخيرة من ممارسة الدِّين. وأغلب هذا المعسكر من أهل الشّيعة بفِرَقها المختلفة (*والإسماعيلية* على وجه الخصوص) [1]. وكان من تأثير ذلك على التصوير الإسلامي أن اعتمد العالم السُّنّي تفسيرات للنّهي أدّت إلى تحريم التّصوير على الإطلاق (كتفسير النّووي)، بينما بقيت تقاليد التصوير في المجتمعات الإسلامية الأخرى بعيدةً عن الاعتراف بالأحاديث التي جاءت بتحريم التصوير والتي روَاها أهلُ السنة [2].

وانعكس هذا التّباين في النّظرة إلى العالم المحسُوس على عمل الرّسّامين حيث أنّهم انصرفوا إلى البحث عن صِيَغ تمثيلية تعبِّر عن حقيقة علاقتهم بواقع هذا العالم. فكان من ذلك أن تمسّك بعضهم بالتصوير، لكن لِيُوظّفه في بناء **إيقُونُوغرافية نموذجية** تُحَاوِلُ التعبير عن حقائقَ مطلقةٍ أو أحداث روائية، أو غير ذلك، بواسطة تِقنيات التّلميح والتّرميز دون الاهتمام بنقل الأحداث والأشياء نقلاً دقيقاً عن الواقع[3]. فجاءت الصُّورة التّشبيهية وَصلاً بين الواقع المحسوس والضّمير الإسلاميّ في وجودٍ موضوعي، خارجَ كلّ محاكاة للعالم المادّي.

---

[1] – **الإسماعلية أو السبعية**: طائفة من أهل الشيعة. ينتسبون إلى **إسماعيل بن جعفر الصادق**، سادس الأيمة. يقولون بوجود *النفس والعقل الكليين* في إمامهم المقيم في الهند والملقّب آغا خان. ويقيم الإسماعلية في فارس وفي سورية (منطقة حماه).

[2] – المصري (ابن منظور)، أخبار أبي نواس، *طبعة القاهرة*، جزء 1 – ص ص. 117-118 – 1923.

[3] – اللواتي (علي)، مقدمة لـ*جمالية الرسم الإسلامي*، لـ**ألكسندر بابادوبولو**، ص ص. 17-18.

وتراجع بعض من الرَّسَّامِينَ عن التّصوير وتباعد عن رسم الأشكال الحيّة ــ من أشخاص وحيوانات ــ واتَّجهت أنظاره إلى الزخرفة الخطّية والهندسية والنّباتية. فاعتمد على أشكالٍ لَعِب الفُرجَارُ فيها دوراً هامّاً وحوّر في كلّ شكل حتّى لم يعُد لأنواع تشكيلاته حدودٌ؛ ولقد حمَّل هذه الأشكال قِيَم إيمانه ومعاني عقيدته فتجلّت صوفيتُه في صيغ وميضية دقيقة، رائعة التّخطيط، بديعة التّلوين والتّنسيق، تُعبِّر عن جماليةٍ فذّةٍ عاليةٍ.

إنّ العالم الإسلامي، الذي عاش تتنازعُه آراء الفقهاء، لم يُحجِم عن التصوير ولكنّه كان ــ فيما يأخذ فيه من ذلك ــ بين الإقبال والإعراض، يستوي في ذلك المسلمون أنفسهم ومَن عايشهم من أصحاب الدِّيانات الأخرى. ولقد ورثت الامبراطورية الإسلامية مناطق فسيحةً، سادت فيها منذ آلاف السنين تقاليد الحضارتين *الفارسية الشرقية واليونانية الكلاسيكية* وعقائدهما؛ وهي، وإن طبعتها بطابعها، إلاّ أنّها ــ كما أسلفنا القول ــ لم تَقوَ على انتزاعها من موروثها كلِّه، فبقيت إلى جانب المكتسبات الجديدة رواسبُ من الماضي العتيد.

ولَمَّا كان لفنون البلاد المفتوحة ولمساهمات أهلها دور هامّ في تكوين الفنّ التشبيهي الإسلامي، فلا بأس أن نُتبِع ما بدأنا به من سمات هذا الفنّ بمحاولة اقتفاء آثار تطوّره التاريخي في العالم الإسلامي وتبيان ما كان يمكن أن تشارك به فنون تلك البلاد القديمة في تشكيل قواعده.

أوّلاً: - تطوّر فنّ التشبيه.

أ ـ العهد الأوّل:

ـ المدرسة العبّاسية:

قد يلتبس الأمر على متتبِّع المسار التاريخي للفنون الإسلامية فيما يتّصل بتحديد زمان هذه المدرسة الفنِّية ومكانها[1]. فهي، حسب المشايعين لها، قد نمت وازدهرت خلال العصر العبّاسي لأنّ معظم إنتاجها كان من غرس الخلفاء ورعاية الأمراء، وأنّ بغداد كانت المركز الرّئيسي لها. على حين يرى آخرون أنّ الطِّراز الذي شاع وقتَ ازدهار مدرسة التصوير الفنِّية هو *الطِّراز السّلجُوقي*، نسبةً إلى السلاجقة الذين وفدوا من آسيا الوسطى وتحكّموا ـــ منذ القرن الخامس الهجري (=الحادي عشر للميلاد) ـــ في بلاد الإسلام، من أفغانستان إلى البحر الأبيض المتوسِّط، إلى أن قضى عليهم *المغول* في أوائل القرن السّابع الهجري(=13 م). وتأكيداً لهذا الزّعم، فإنّهم ينسبون تاريخ أوّل مخطوطة مصوَّرة من *مدرسة العراق* إلى عام 1180 م[2]، حين كان السّلاجقة يحكمون العراق وإيران وآسيا الصُّغرى، منذ فترة تزيد على المائة

---

[1] - Arnold (Thomas), **Painting in Islam,** *Dover Publications*, New York , 1965 - p. 290.

[2] - Blochet (Edgar), **Les enluminures des manuscrits orientaux de la Bibliothèque Nationale**. Paris, 1926 - 3929 - pp. 2 et 3.

عام[1] . والحقيقة أنّنا نلمس فيها مزيجاً من روح الحكّام السّلاجقة وروح أهل العراق المشبَّعة بالحضارة الفارسية آنذاك [2] .

وعلى الرّغم مِمَّا قاله بعض مؤرِّخي الفنّ من أنّ السلاجقة " *لم يتمخّض عنهم أيّ دين أو فلسفة أو أدب يحمل طابع عبقريته الذّاتية التي تكمن في الوجهة الفعلية لا التّأمّلية* " [3] ، فإنّ هذا الجنس من الأتراك لم يقتصر على اقتباس النّماذج الفارسية، بل نراه ــ خلال إقامته في موطنه التركستاني بأواسط آسيا ــ قد تمثّل حضارة *الصّين البوذية* وأخذ الكثير عن *الأويجوريّين* الّذين لم يُعرَف عنهم أنّهم ابتكروا حضارةً خاصّةً بهم ولكنّهم تشبّعوا، منذ عهد بعيد، بكافّة المؤثّرات المحيطة بهم [4] . وإذا كانت المدرسة العباسية قد ازدهرت بين القرنين السّادس والثّامن للهجرة(=الثاني عشر والرابع عشر للميلاد) فإنّها بلغت قمّة أوجها مع نهاية القرن السّادس الهجري(الثّاني عشر الميلادي) وخلال القرن السّابع (الثّالث عشر للميلاد). ومن الإنصاف أن نثبت أنّ أسلوبها الفنّي لم ينته مع غزو *التّتر* وقيام *المدرسة المغولية* للتّصوير [5]

---

[1] - **أمير علي** (سيد)، **مختصر تاريخ العرب**، ترجمة **تحسين البعلبكي**، *دار العلم للملايين*، بيروت، 1961 – ص ص. 269–310 .

[2] - **Gibb (Hamilton), History of Ottoman Poetry**,Vol. one - pp. 6-10.

[3] - **Binyon, Wilkinson and Gray, Persian Miniature Painting,** *Dover Publishers* - New York.

[4] – مدينة **تركستان** الصينية: على ملتقى الطرق التجارية بين **الصين والغرب**. فتحها **خزرخان مغولستان** – نحو عام 1399 م – وأسلم سكانها البوذيون فصارت **دار الإسلام**.

[5] – **التتر**: اسم شاع عند العرب لقبائل كانت تسكن في أواسط آسيا، بين بحيرة **بايكال** وجبال **ألتاي**. ثم خصّص اسم التتر ب**المغول** وهم قسم منهم.

وفي غزو **هولاكو** ــ مؤسس دولة المغول في **فارس** ــ للدولة الإسلامية الشرقية وزحفه على مدرسة **بغداد**، صبيحة يوم من أيام ربيع الأول لسنة 555 هـ / 1256 م ، يقول المؤرخ **نيبون** : "... فالنساء والأطفال الذين خرجوا من بيوتهم يحملون المصاحف على أكفهم ويتضرّعون إلى الجنود كي يبقوا على حياتهم وطئت أجسادهم بحوافر الخيل؛ والنساء المتدللات اللواتي لم يألفن رؤية الجماهير أجبرن على السير في الشوارع العامة وتعرّضن لأبشع ضروب

وأنّ تأثيرَها امتدّ إلى فترة من الزّمن، عايشت خلالها المدرسةَ المغوليةَ. فالفنون لا تنبع من العدم والأساليبُ الفنّيةُ لا تتواري بانقراض الدُّوَل التي تُعزَى إليها، لأنّ الفنّان لا يُرَدّ إلى حاكمه، فحسب، وإنّما إنتاجُه يتّصل فيؤثّر في أصنائه ويتأثّر بهم، مصداقاً للنّظرية التاريخية المعروفة والتي تقول: إنّ الأسلوب الفنّي المنتمي إلى دولة بعينها لا يتمّ نُضجُه إلاّ بعد استتباب الأمن لها فترةً من الزّمن، ولا يتلاشى إلاّ بفترة أخرى بعد سقوطها واضمحلالها.

أو كما يقول **ول. ديورانت** (*Wil Durand*): *"إنّ العلوم والفنون، في تاريخ الدُّوَل، تصل إلى غايتها بعد أن يبدأ الانحلال في هذه الدّول، ذلك أنّ بلوغ أعلى مراتب الحكمة هو نذير باقتراب الموت"* [1].

وقد تفتّحت أزهار هذه المدرسة، في بغداد والموصل والكوفة وواسط، وكذلك في بلاد فارس ومصر والشّام والأندلس، إلى أن انتقل مركز التصوير الرّئيس مع القرن الثّامن الهجري (=14 م.) إلى إيران وارتبط بمدرستها التي انبثقت عنها *مدرستا الهند و تركيا*؛ مِمَّا جعل بعض المؤرّخين يحاول تقسيم نتاجها إلى مدارس فرعية وأنماط متعدِّدة وصِيَغ تنفرد بها بلادٌ دون غيرها [2].

الأذى والإهانة. أما الكنوز الفنية والأدبية التي جمعها الخلفاء المتعاقبون بكثير من المشقة والعناء ومع بقايا المدنية الفارسية، فقد دمّرت تدميرا في خلال بضع ساعات؛ وغرقت شوارع المدينة طوال ثلاثة أيام بالدماء واصطبغت مياه دجلة بالحمرة عدة أميال واستمرت أعمال التخريب والتقتيل ستة أسابيع فدمرت القصور والمساجد والضرائح إما بالنار أو بالمعاول بغية الحصول على قبابها الذهبية... وفي المجامع العلميّة التهمت النيران تآليف كبار العلماء وألقيت الكتب طعمة للنيران أو مياه دجلة. وهكذا فقدت الإنسانية تلك الكنوز التي تجمّعت خلال خمسة قرون وفنيت زهرة الأمة فناء تاما". عن: **مختصر تاريخ العرب، لسيد أمير علي**، ص ص. 346-347.

[1] – لا شك أن ما عرفته حضارة **غرناطة** الأندلسية من قمة في تطور مختلف الفنون كان مع أفول نجم **بني الأحمر** وبداية نهايتها.

[2] – **محمد حسن** (زكي)، **مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي**، مستدل من *مجلة سومر*، مطبعة الرابطة، المجلد 11، ج 1، بغداد، 1955 م.

ومن مميِّزات التصوير في المدرسة العبّاسية أنّه تعلّق برسم مناظر أبّهة البلاط والمجالس السُّلطانية؛ إلاّ أنّ ذلك لم يكن ضرباً من ضروب الإباحية والمجون وإنّما كان لحمل صورة حقّة لما كانت عليه قصور الخلافة ودُور الأثرياء من الأعيان، من ترف وهرج وخلاعة. ومن مميِّزاته أيضاً أنّ الشّخوص الماثلة في اللّوحات المختلفة ــ سواء منها الجدارية أم تلك التي تضمّنتها المخطوطات التي وصلتنا من ذلك العهد [1] ــ عُولِجَت بهدف الزخرفة. فبدت أشكالها شديدة التحوير، متجاوزةً الواقعَ وعليها مسحة من الوقار. ويبدُو أنّ الفنّان العبّاسي اهتمّ أيّما اهتمام برسم الثّياب وطيّاتها، إلى حدّ الإسراف والتكلّف. وفي هذا السِّياق بالذّات، يقول **بشر فارس** في كتابه "منمنمة دينية تُمثِّلُ الرّسول، من أسلوب التّصوير العربي البغدادي" [2]: إنّ أنواع المكاسر والثّنايا والأطواء التي تصدّى لرسمها الفنّان تندرج في ثلاثة أنواع:

• أوّلها: الثّوب الأمسح بلا أطواء أو الأمسح المبرقش أو المخطّط أو المحلّى بصور الأزهار والحيوان أو نقشات كالأهِلّة والبُروج.

• وثانيها: الثّوب ذو الأطواء الصِّينية أو المختصرة التي تنتهي إلى محاكاة الأمواج المزبدة والتي قد تبلغ حدَّ الإسراف والتكلُّف.

• وثالثها: محضُ تنميق إذ هو يُحَوِّلُ المكاسر إلى زخرفات تبدُو كأنّها أصداف متتابعة أو على شكل *تجمّع الدّيدان* وهو نفس الشّكل الذي يعمد

---

[1] – من ذلك كتاب: **الفلك**، الذي وضعه **عبد الرحمان الصوفي** – عام 965 م – بأمر من السلطان البويهي **عضد الدولة**.

[2] – المعهد الفرنسي للآثار الشرقية – 1948 م.

إليه المزخرف البغدادي في معالجة رجرجة المياه وانعقاد ساق الشجرة (الصورة 25).

الصورة 25 : - "المرزبان" عن مخطوطة كليلة و دمنة.

ويتّضح الطّابع الإسلامي في التعديلات الجذريّة التي أضيفت على الإيقونوغرافية العبّاسية كارتداء الرِّجال جميعهم للعمامة أو القلنسوة وخلع المصوِّر الملامحَ الشّرقيةَ على شخوصه وبخاصة على النِّساء اللائي عقصن شعُورهنّ على طريقة نساء لوحات *سامرّاء* و*بالِرمُو*. ولعلّ أهمّ تغيير طرأ على الشخوص النِّسائية هو تفادي عرى أجسادهنّ وارتداؤُهنّ ملابس تسترهنّ، فيما عدا وجوههنّ. إلى جانب ذلك، نجد تصويبات أخرى كثيرة كأن فقد عددٌ من الشخصيات الصِّلة التي كانت لهم بالشخصيات الأسطوريّة المستلهمة من التّراث الإغريقي، مثل شخصية *العذراء* التي ترمز لـ*بُرج السّنبلة* عند العرب [1] والتي كانت تُصوَّر غالباً شبهَ عارية، ذات جناحين وتحمل السّنابل بين ذراعيها. فتخفّفت في صوَرها الإسلاميّة من ملامحها الكلاسيكية وبدَت، كغيرها من الشخصيات، وكأنّها ترقص (الصورة 26).

الصورة 26 : - جداريّة من قصر الحير الغربي.

[1] - محمد حسن (زكي)، مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي.

وقد وصلتنا مخطوطات تنتمي، في أساليبها، إلى المدرسة العبّاسية تُزيِّنها صُوَرٌ تشبيهية مرسومة بالحبر الصِّيني، تمثّل ـــ في ألـــوان قليلـــة ـــ مجموعـــات الكواكب كما كان يتخيّلها علماء الفلك ويرسمونها على هيئـــة أشخـــاص وحيوانات وغيرها. من أهمّ هذه المخطوطات: تلك التي صوّرها **ابن عبد الرّحمان الصُّوفي**، الفارسيّ الأصل، في كتابه "الفلك" الذي جـــاء بـــه تقييماً لكلّ النّظريات الفلكية التي ظـــهرت في عهده أو قبله [1]، أو مخطوطة إستمبول (1149 م.) المحفوظة في متحف *طوب قابو سراي* بإستمبول، والتي تضمّنت رسوماً لمجموعات من الكواكب ككوكبة *"الحوّا والحيّة"* (الصورة 27) وكوكبة *"رأس الغول"* (الصورة 28) وكوكبة *"السّفينة"* (الصورة 29) وغيرهـــا. وكلُّـــها رســـومٌ عولجت بالأسلوب الخطّي [2] الـــذي جـــاء مزجاً حاذقاً بين الأسلوب الإسلاميّ المُحَوَّرِ وبين الإيقونوغرافية الكلاسيكية، التي نالت تفسيراً مغايراً وهي توحي بمـــدى تأثُّرِهـــا بـــفنّ *البلاط* الذي صبّ جمّ اهتمامه على

الصورة 27 : - "الحوّا و الحيّة"، عن كتاب "الصّور بمعرفة الكواكب ومواقعها في الفلك وذكر أطوالها وعروضها في البروج والدقائق"، لأبي الحسين الصوفي عبد الرحمن بن عمر الرازي.

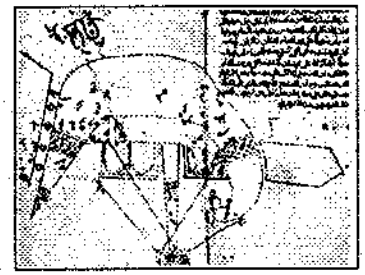
---

[1] - كتاب: **صور الكواكب**، للـــصوفي - رقم 831 - *دار الكتب المصرية* - المصدر الســـابق: صحيفة 52. ونذكر هنا أن النسخة المعتمدة والمحفوظة بـــ*المكتبة البودلية* بأكسفورد هي بخط ابن المؤلف وقد نقلها عنه مخالفا فيها النمط الكلاسيكي في التصوير و مستبدلا إياها بتحوير إسلامي على غرار النمط الشائع.

[2] - هو تشكيل خطي يعتمد أساسا على تحديد الأشكال و إحاطتها بخط، دون ملء ما ينتج عن

تصوير مجالس الملوك.

الصورة **28** : -كوكبة "برشاويش"، عن كتاب "الصّور" للصّوفي.



الصورة **29** : -كوكبة "السفينة"، عن كتاب "الصّور".

ب - العهد الثّاني :

1 - المدرسة الفاطميّة:

كان فتحُ الفاطميّين لمصر (عام 357 هـ/969 م.) وبَسطُ سلطانهم على المشرق ضربةً من أعنف الضربات التي تلقّتها خلافة بغداد خلال تاريخها المضطرب. ولمّا تأسّست دولتهم في أحضان المغاربة، فإنّ الفاطميّين جَلَبوا إلى القاهرة من موطنهم الأصليّ طلائع أسلوب فنّي مُدرَّب على الأعمال الأُمويّة والمغربيّة [1]، وكانوا ـ بوصفهم شيعيّين ـ خاضعين لمؤثّرات أخذت منذ البدء بالرّأي الأسمح في تفسير جواز التّصوير أو تحريمه.

كما أنّ فترة حكمهم شهِدت نشاطاً تجارياً كبيراً مع الأقطار المسيحيّة الغربيّة، إذ أنّ الإسكندريّة صارت أهمَّ مرفإ شرقيّ لها ومركزاً أساسياً لاجتِياز البضائع المستورَدة من شرق آسيا وفارس والهند، وذلك عبر البحر

---

[1] - كونل (إ.)، الفن الإسلامي، ترجمة أحمد موسى، ص ص. 44-47، و:

- Marçais (G.), **Manuel d'Art Musulman,** *Ed. Auguste Picard,* Paris, 1926 - Vol.I - pp. 140-202.

الأبيض المتوسّط، إلى البحر الأحمر فالنّيل. أمّا *القاهرة* ـــ عاصمتهم الجديدة بعد أن غادرُوا *المهديّة*، البلد الأمّ ـــ فسرعان ما أحرزت من الرَّفاهِيّة ما جعلها تنازع المركزَين الإسلامِيَّين الآخرَين، آنذاك، وهُمَا *قرطبة الأندلس* و*بغداد الرّافدين* وتُنافِسهما في شهرتهما العلميّة والثّقافيّة؛ ولم يعُد في الإمكان توقيف تطوّرها الباهر حتّى بعد انهيار الدّولة الفاطميّة في عام 1171م.

ويبدُو ممَّا بقي من المنجزات الفنِّية ـــ من عهد الفاطميّين ـــ أو من المعلومات التي وصلتنا عن أوصافها التي تُعطِينا فكرةً خياليّة عن أُبَّهَتها وفخامتها، أنّ تقاليد التصوير لم تغِب عن الفنّ الفاطمي، إنْ في الشّمال الإفريقي حيث تكوّنت فرائده المُعَيِّنَةُ الأُولى أم في مقرِّه بأرض النِّيل والشَّام والحجاز، أم في صقلِّيّة أين كان النُّورمَانديُون يتشبّهون بالمسلمين بعد أن خضعوا لهيمنتهم السِّياسيّة والحضاريّة مدّةً طويلةً [1].

الصورة 30 : "الملك والعازفة": نقش رخامي قليل البروز (المهديّة).

فقد كشفت التنقيبات الأثريّة في مختلف الحواضر التي عمّرها الفاطميون بإفريقية ـــ أو عُمَّالُهُم الذين تمّت لهم السيادة فيها بعدَهم ـــ عن قطع خزفيّة مزيَّنة بتصاوير آدميّة وحيوانيّة تؤكّد انتماءها إلى الأصل الرّافدي وارتباطها بالنَّمط السّاساني العراقي، الشائع

[1] – أمير علي (سيد)، مختصر تاريخ العرب، ترجمة حفيظ البعلبكي، ص ص. 477–481.

بدايةً من القرن التّاسع (هـ)في الشّرق الإسلامي والمتميِّز بالتّناظر والجمود والتّكوين الزُّخرفي وتصوير مواضيع التّسلِيات الملَكِيّة[1] . من أهمّ هذه القطع ما وُجِد في حفريات "*صبرة المنصورية*" ، قرب القيروان، والنّحتُ البارز الذي عُثِر عليه بالمهديّة ـ العاصمة الفاطميّة الأولى ـ والذي يمثّل مجلسشراب وطرب وهو نموذج فريد من نوعه لا نجد له إلى اليوم أمثلة أخرى من العُصور السّابقة أو اللاّحقة لذلك العصر[2] (الصورة30).

الصورة **31** : -"العازفة على العود"، خزف من مصر (ق 5 هـ/ 11 م).

ولعلّه نفس الأسلوب الذي تطوّر فيما بعد في مصر، في العصر الذّهبي الفاطمي ـ في أوائل القرن الثاني عشر للميلاد ـ إلى ذلك النّمط الواقعيّ الذي تُعالِج رُسومُه موضوعاتٍ منقولةً بأمانة عن الطبيعة [3] . ولنا من نماذج هذا الفنّ بعض أوانٍ خزفيّة رُسِمت عليها صوَر لأشخاص، تبدُو سِحَنُهُم عاديةً غير مستعارة من الصِّين أو من أواسط آسيا (الصورة 31)، وبعض التّماثيل الخشبيّة أو العاجية التي صنعت في مصر خلال هذه الفترة.

ويظهر تأثير الأسلوب الواقعيّ في ألواح أفاريز كبرى، نُقِلت من "*القصر الغربيّ*" ، الذي بناه الفاطميّون في القاهرة ـ قبل انتهاء القرن العاشر

---

[1] - Marçais (G.), **Manuel d'Art Musulman**, Vol. I - op. cit. - pp. 176-177.

[2] - يمثّل هذا النقش القليل البروز ***ملكا*** يستمع إلى عازفة على *الناي*، وهو محفوظ بالمتحف الوطني بباردو. إن طبيعة المشهد وملابس الشخصين وشكل التاج الملكي ـ بأزهاره الثلاثية وترصيعاته المختلفة ـ لَشَواهِدُ على تأثّره بفنّ بلاد ما بين النّهرين.

[3] - Marçais (G.), **L'Art Musulman**, op. cit. - pp. 68-76.

للميلاد ـــ إلى مبنى **قَلاوُون** الذي أُسِّس بعد ذلك (أيّامَ المماليك). وفيها رسوم آدميّة وحيوانيّة متنوِّعة تمثّل مُوسِيقِيّين ورَاقصات ومناظر صَيد وغيرها. وقد وردت محفورات من هذا القبيل، بعضُها مصنوع في الخشب أو العاج كالصّناديق والعُلَبِ وأدوات التّزيين والأبواق، وبعضُها مُقتَطَع من البلّور الصّخري كالدّوارق والصحاف والأوعية الصغيرة وقطع الشَّطرنج، وبعضُها الآخر مطرَّق في البرونز كالسُّلطانيات والبراميل والشَّمعَدانات والمجامر والدّفوف وغيرها من نماذج الأدوات التي التزمت نطاق الطِّراز الفاطميّ في تحلِيَة سطوحها. وأمّا أنواع الخزف الفاطميّ ، فكان أَشْيَعَهَا ذُو البريق المعدني الذي كانت له المكانة الأُولَى في العالم الإسلامي قبل أن تنتقل فيما بعد إلى إيران والأندلس.

وجملة القول إنّ هذه الأشياء كلّها تعتبر من عجائب الاجتهاد الفنِّي في البلاد الإسلاميّة ـــ و بخاصّة في مصر حيث يبدُو أنّ المسيحيّين أخذوا في تزيين معابدهم وقصورهم وفي تجهيزها ببعض ما كان عليه طراز العصر الإسلاميّ السائد. ومن الأمثلة الدّالّة على هذا الاقتباس، ما نشاهده من تلبيسٍ زخرفي للمسطّحات الجداريّة ومعالجةٍ تشكيليّة للأفاريز وحواشي القِباب والنّوافذ والسُّقوف في بعض الكنائس القِبطيّة في مصر، وكذلك فيما تستعمله هذه الكنائس من أثاث للطُّقوس وأواني القدّاس وغيرها من المصنوعات التي تحمل مميِّزات الفنّ الفاطمي، والتي تُوحِي بأنّه قد وُجِدت بالقاهرة مدرسة لتكوين المُصوِّرين، نشيطةٍ جدّاً، أقدمت على ترقية الفنِّ التشبيهي وضمّنته رؤيتها المذهبيّة الخاصّة.

ولقد كان لانفتاح المجتمع الإسلامي على العالم أثرُه البعيـــد في نمـــوِّ الحضارة وازدهارها؛ كما كان للتّسامح الدِّيني الذي تميّز به المجتمع الشّيعي في مصر دَفعُه الصّارم لفنّ التصوير الإسلامي الذي سيعرف أوجَه، في بلاد فارس، بعد انتصار *الصَّفَويين* وتوطيد سلطانهم (سنة 1507 م.) على يد الشّاه **إسماعيل**.

وفي صقلّية كثرةٌ من المعالم الأثريّة التي تُرينا استمرار التقليد الإسلامي في أسلوب يغمره الشعور الفنّي الفاطمي. ففي بَالِيرمُو بالذّات يبهرنا سقف كنيسة" *الكابيلا بالاتينا* " (*La Chapelle Palatine*) التي أمر الملك النُّورمَـــانديِ **رُوجِي الثّاني** [1] ببنائها حذاء قصره [2].

يبدأ هذا السّقف في الرِّواق الأوسط بقبوَة مقرنصنة عريضة وعديدة الصُّفوف، ثمّ ينتقل إلى سقف مـــن منـــاطق ذات نجـــوم مثمَّنـــة غـــائرة.

والمسطّحات النّاشئة من مثل هذه التّرخية مصوَّرة جميعُها تارةً بنقوش كتابيّة أو هندسيّة وتارةً بموضوعات آدميّة وحيوانيّة مختلِفة. ونلحظ في هذه الأخيرة، ذات الألوان الزّاهية والمتعدِّدة، مشاهد من فنّ البلاط تعالج رسومُها وقفات من حياة روجي الثاني وحاشيته: " *ففيها يتعاقب لاَعِبُو الشطرنـــج والنّدام والرّاقصون والمصارعون والصَّيّادُون مع الأسود وكـــلاب الصّيـــد والصُّقور والإبل والطّواويس والببغاوات وطيور ذوي رؤوس آدميّة...*" [3] وفي هذا مماثَلة لرسوم القصور الفاطميّة. لكنّ الذي يبعث على الحيرة في هـــذه

---

[1] – **روجي الثاني**: أول ملك لـــصقلية. تولى العرش بين 1130 و1154 (م). ازدهرت على أيامه العلوم والفنون باحتكاك الثقافتين اليونانية والعربية في بلاده. كان يتزيّا بزيّ العرب.

[2] -Diehl, **Palerme et Syracuse**, in: *Les villes d'Art célèbres*, Paris, 1907 - p. 99.

[3] - Amari, **Storia dei Musulmani di Sicilia,** 4 Volumes - Florence, 1872 - Vol. III - p. 843.
- Diehl, **Palerme et Syraruse**, *Les Villes d'Art célèbres*, op. cit. - p. 99.

الزّخارف أنّها تحتوي ــ إلى جانب ما ذكرنا ــ مجموعات حلقيّة من الموضوعات الأسطوريّة التي لا يساورنا أيُّ شك حول مرجعيتها الشّرقيّة التّقليديّة القديمة [1]. والحقيقة أنّنا لا نشكّ في أنّ السّقف بأكمله صناعةٌ إسلاميّة عربيّة خالصةٌ، حتّى وإن بدَا من الصّعب تحديدُ المدرسة الإقليميّة ونسبَةُ الأعمال لِمُنشِئِها الأصليّ على سبيل التّأكيد. فمثلُ هذه الزخرفة نجده يكسُو العوارض الخشبيّة في سقف جامع *"سيدي عُقبة"* بالقيروان، المجدَّد على الطِّراز الفاطميّ [2]. كما يثبت باب *"المارتورانا"* (*La Martorana*) [3] ــ الذي يشبه إلى حدّ كبير أبواب جامع *الحاكم* المبنيّ (بين سنتي 990 م. و1003 م.) على غرار جامع *ابن طولون* ــ كيف انتقل الطِّراز القاهري المشحون بالمؤثّرات الشرقيّة بأمانة إلى صقلّيّة.

وهكذا يبدُو الارتباط وثيقاً، في حالات كثيرة، بالنّماذج المغربيّة التي كانت الأصلَ الذي اتُّبِع في بادئ الأمر؛ بينما نجد حالات أخرى تؤكّد لنا اتّصالها المباشر بالتقليد العبّاسي، في أسلوب يَسِيرُ محاذياً تماماً لفلسفة الشرق القديم. ومهما يكُن من أمر، فقد يكُون من المفيد هُنَا أن نشير إلى أنّ هذه الأعمال الفنّيّة ــ التي تجمع في قوامها قسمات عربيّةً من الشرق والغرب أتتها عن مدرستي القاهرة وإفريقية ــ لَتكشف عن تطوّر ملحوظ في ميدان التصوير التشبيهي؛ وهي ــ وإن كان بعض عناصرها قد ظهر منفصلاً عن غيره أحياناً ــ فإنّها تشكّل بلا شكّ لوحاتٍ واقعيّةً متوازنةً، تُعبِّر عن اتّجاه

---

[1] – تمثّل هذه الرسوم *الطائر العملاق* وهو يحمل رجلا محلّقا به في الأجواء.

[2] – كونيل (إ)، الفن الإسلامي، ص 50.

[3] – المارتورانا (*Sainte Marie de l'Amiral de Martorana*) وهي من العمائر الدينية المرموقة التي شيّدت على يد الملك روجي الثاني في صقلية.

واضح نحو الواقعيّة، وتستلهم موضوعاتها من نفحات الفكر الشيعي بدرجة تجعل بعض الدّارسين لها لا يستبعدون بالمرّة أن تكون من إنجاز فنّانين فاطميّين لجئوا إلى صقليّة ــ بعد زوال حكم الإسماعيليّة والتنكيل بهم في "وقعة الشيعة" (عام 1043 م) على عهد **المعزّ بن باديس** الصّنهاجي، عامل الفاطميّين الذي استقلّ بالأمر في بلاد المغرب ــ أو تكون من إنتاج فنّانين استُقدِموا من بَالِيرمو إلى القاهرة لاستكمال تكوينهم فيها [2].

2 ـ المدرسة المملوكيّة:

شهدت فترة حكم *المماليك*، في مصر وسورية، آخر مراحل الأسلوب العربيّ في التصوير التشبيهي الذي قد تمتدّ دلالته إلى يومنا هذا. وإنّ لهذه الفترة بالذّات أهمّيةً خاصّة في محيط تطوّر الفنّ الإسلامي إذ أنّها أدخلت بلاد النِّيل في دائرة الأشكال التُّركية وهو عمل ترتّبت عليه انقلابات جوهريّة فيما بعد.

ويمكن إرجاع سبب هذا التحوّل إلى عهد *الدّولة الأيوبيّة* التي تعوَّد المؤرِّخون أن ينسبوا إليها دور الوسيط بين الطِّرازين *السلجوقي* و*المملوكي*[3]. فقد ظهرت مقدِّمات ذلك عندما تمّ للملك **صلاح الدين بن أيوب بن**

---

[1] – **إيتنجهاوزن** (ر.)، **التصوير عند العرب**، ترجمة **عيسى سلمان وسليم طه التكريتي**، بغداد، 1974 – ص 55.

[2] – **كونل** (إ.)، **الفن الإسلامي**، ص 52.

[3] – **محرز** (جمال)، **من التصوير المملوكي**، *مجلة معهد المخطوطات العربية*، المجلد السابع، الجزء الثاني، نوفمبر، 1961 – صحيفة: 75 وما يليها.

شاذلي (1138–1191 م) القضاءُ على سلطان الفاطميّين ونفوذهم في مصر (سنة 1171 م) ومَدُّ سلطانه إلى سورية وجزيرة العرب ثمّ القضاءُ (في سنة 1187 م) على مملكة *أورشليم* واستعادة *بيت المقدس* إلى حوزة المسلمين. وممّا يسجَّل في حقّ هذا القائد الفذّ ــ الذي خلّد اسمه بانتصاراته الحربيّة على الصليبيين ــ أنّه سعى إلى ترقية الحياة السِّياسيّة والثّقافيّة في مصر بعد أن ردّها إلى المذهب السُّنّي وجعل صلتها بالبلدان المجاورة أوثَق ممّا كانت عليه من قبل. وقد شقَّ ــ هو وخلفاؤه ــ طرُقاً جديدةً، في غير ناحية، خلقت للفنّ الأُسُسَ التي ستُيسِّر له التطوّر التّامّ في ظلّ سادة البلاد الجدد. أمّا هؤلاء فكانوا من أصل *تركماني*، قبضوا على ناصية الحكم وألّفوا سلالتي *البَحريّين* و*البُرجيّين*. ومع أنّهم خلَفوا بعضهم بعضاً في تبدّل سريع ــ كثيراً ما لازمه العنف ــ فإنّهم أبقَوا البلاد في مُستوىً ثقافي رفيع ووَجدوا، إلى جانب انشغالهم بحروبهم مع الصّليبيين والمغول، من الوقت والحوافز ما يسمح لهم بتزيين بلادهم بالعمائر والأخذ بيَد نقاباتهم، من أصحاب الصناعات والحرف، يقودونها إلى أعمال فنّيّة بهرت العالم طرّاً.

وقد لُقِّبوا بالمماليك لأنّهم كانوا في بداية أمرهم أرِقّاء أظهروا من الكفاءة ما أهّلهم من الارتفاع إلى مرتبة الزّعماء المأجورين وشغل المناصب العليا في الدّولة. ثمّ انتزعوا السّلطة لأنفسهم وأسّسوا نظاماً إقطاعياً صارماً ــ يتمثّل في سلسلة متدرّجة من الرُّتب والمراكز ــ اعتمدوه في حكم أمورهم المدنيّة والعسكريّة [1].

[1] – أمير علي (سيد)، **مختصر تاريخ العرب**، ص ص. 291–292 .

ولقد كان لهذا النّوع من النّظام انعكاساتُه الواضحة على الحياة الفكريّة والفنّيّة بصفة خاصّة، إذ أنّه أسبغ عليها سمات الصّرامة والمضاء والجدّ [1]. فوجّه الفنّانُ اهتماماتِه إلى المسجد يُزخرِفه ويُزَيِّنه بحكم استئثار الأمراء به كرمز دِينيّ وحضاري؛ كما انبَرى إلى تغليف الكتب وترقين المصاحف وسبك المشكوات ورَقشِ الشمعدانات وتهذيب كراسيّ المصاحف وغيرها من أثاثات الجوامع والأضرحة والمدارس.

ويبدُو أنّ فنّ التّصوير التّشبيهي في عصر المماليك ــ وإن حافظ على تقاليد الفنّ الذي نشأ في العراق وفي سورية ــ فإنّه قد أخذ بعض انطباعاته عن الفنون التُّركيّة ومزَجَها بتقاليد فاطميّة أصيلة. ففي لوحات مخطوط *"دعوة الأطبّاء"* [2]، **لأبي الحسن المختار بن بطلان** [3]، الذي يرجع تاريخه إلى عام 1273 م، و الذي يُعَدّ أقدم مثال لأسلوب فنّ التصوير المملوكي، نجد أنّ استدارة وجوه الشُّخوص وشكل عيونها المائلة وتصفيف شواربها ولِحَاها هي بلا شكّ *سمات مغولّية* تضاف إلى العمائم العربيّة *والهالات* الحافّة بالرّؤوس وطيّات الثّياب المتميِّزة بأسلوبها وقواعد رسمها.

هذا المزج من القسمات يُكوِّن الملامح الأساسيّة *للمدرسة المملوكيّة* التي لم يُفقِدها التأثّرُ بالفنّ المغولي صِلَتَها الوثيقة بتقاليد المدرسة العربيّة التي تمثّل أحدَ أنماطها المتميِّزة [4] (الصورتان 32 و33).

---

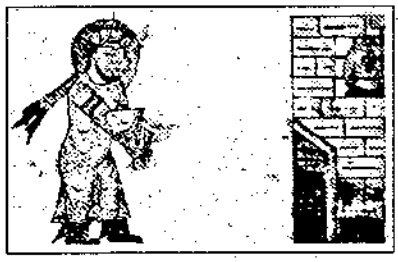
[1] - Ettinghausen (R.), **Arab Painting**, op. cit., p. 143.

[2] – مخطوط محفوظ في مكتبة **الأمبروزيانا** بـميلانو.

[3] – طبيب بغدادي زار مصر في عهد الخليفة **المستنصر** بـالله (487 هـ/1094 م)، وقد تمّ استنساخ كتابه المذكور عدة مرات بعده.

[4] – **محرز** (جمال)، من التصوير المملوكي.

الصورة 32 : – لوحة مأخوذة من كتاب "دعوة الأطبّاء" لأبي الحسن المختار بن بطلان البغدادي (1273 م).



الصورة 33 : – " أبو أيّوب الكحّال"، عن كتاب "دعوة الأطبّاء".

مِثلُ ذلك يقال عن المنمنمات المملوكيّة التي تُعزَى إلى القرن الرابع عشر الميلادي، فإنّها كثيراً ما استعارت أنماطاً تصويريّةً قديمةً ذات طبيعة شكليّة مُفرِطة في التمسّك بالشكل دون المادّة والموضوع. فقد بلغت صُوَرُهَا درجةً عاليةً من التحوير وصُمِّمت المشاهد التي تضمّها بنهوج تذكّر بالأسلوب الفارسي المشبع بالرّوح الزّخرفيّة وإيثار التكوينات المتراصفة والمتوازنة والمتّصلة بمشاهد الطّبيعة. هذا الاتّجاه نَستَشعِرُ إرهاصاته في منمنمات كتاب *"تعليم فنون القتال والفروسية"* الذي يُرجِعه بعض المؤرّخين إلى أواخر عصر *المماليك الجراكسة*، في عهد السّلطان **قانصوه الغوري**[1] — (الصورة 34)، ومخطوطات العصر ذاته من كتاب *"كليلة ودمنة"*[2] و*"كتاب الحيوان"* **للجاحظ**[3] (الصورتان 35 و36). ومِمَّا يسترعي الانتباه في رسوم مخطوطات هذه الحقبة، بصفة عامّة، أنّ المصوِّر عمد فيها

[1] – متحف الفن الإسلامي بالقاهرة.

[2] – مخطوطة رقم 3467 بـ*دار الكتب القومية* بباريس.

[3] – *المكتبة البودلية* بأكسفورد.

ـــ و بحرص كبير ـــ إلى تصوير الحيوانات المختلفة بإتقان جعل منها أشكالاً نابضةً بالحياة، على حين جاءت تصاويرُه الآدميّة عبارةً عن أشداف بعيـــدة عن الدِّقّة، يغشاها الجمود على ما هو مألوف في صُوَرِ الأشخاص آنئذ. ومع ذلك فقد خلع المصوِّر على لوحاته جوّاً من الألوان الزّاهية أكسبها حركـــةً ونشاطاً وخلق منها أعمالاً رائعةً.

الصورة 34 : – "الفارسان"، عن كتاب "تعليم فنون القتال والفروسيّة " (مؤلّف مجهول).

الصورة 35 : – "الأرنب والفيل عند بئر القمر" – عن مخطوطة "كليلة ودِمنة".

الصورة 36 : – "الزرافة"، عن كتاب "الحيوان" للـــجاحظ.

3 . المدرسة المَغُوليّة:

كان غزو التّتر للعبّاسيّين وانتصاب المَغول على رأس الدّولة الإسلاميّة الشّرقِيَّة إيذاناً بِتَحوّل كبير في تاريخ التّصوير الإسلامي.

فلقد أسفر ذلك الاجتياح الشنيع ـــ الذي غيّر شكل الحياة في المدن التي نالها بأن سلّط عليها الدمار والخراب ـــ عن ثلاثة آثار هامّة:

- **أوّلها**: القضاء على الازدهار الاقتصادي والاجتماعي الذي تألّق بفضله التصوير وبصفة خاصّة في مدن العراق.
- **ثانيها**: هجرة الكثير من الفنّانين إلى الغرب والشمال الغربيّ أو إلى مدن الشرق المغوليّة، طلباً للأمان والاستقرار.
- **ثالثها**: خضوع فنّ الشرق الأوسط لتأثير الشرق الأقصى، مباشرةً، بعد إدماج هذه المنطقة في الامبراطوريّة المغوليّة، التي نفَذ معها التأثير الصيني حتّى أقاصي سورية ومصر، رغم انتصار هؤلاء على الحشود المغوليّة في موقعه *عين جالوت* [1].

ومع ذلك، فقد حافظ فنّ تصوير المخطوطات في هذين البلدين ــ في عهد المماليك وبقدر الإمكان ــ على تقاليد الفنّ الذي نشأ في العراق وفي سورية. والرّاجح أنّ العراق أبقت، وإنْ في حدود ضيِّقة، على فنّ ترقين المخطوطات على الرغم من بقائها أكثر من مائة وخمسين سنةً تحت حكم الغُزاة الوثَنيّين الذين تشبّهوا أوّل عهدهم بالفرس ثمّ ما لبثوا أن اعتنقوا الإسلام وشكّلوا، بعد بضعة أجيال، دولة إسلاميّة سُنّيّة متشدِّدة، إلى حدّ ما، في نظرتها إلى التصوير [2].

---

[1] – **عين جالوت**: موضع في فلسطين بالقرب من بيسان، سحق فيه السلطان بيبرس المغول والصليبيين المتحالفين، عام 1260 م.

[2] - Ettinghausen (Richard), **Arab Painting**, op. cit. - p. 4.

ويراجع أيضا:

- Rice (David Talbot), **Islamic Painting**, op. cit. - p. 46.
-Buchtal (Hugo), **Three Illustrated Hariri Manuscripts in the British Museum**, *The Burlinston Magazine* - Vol. 77.

ويمكن أن نتبيّن أبعاد تأثّر الفنّ التشبيهي الإسلامي بالغزو المغولي من خلال مجموعات المنمنمات التي وصلتنا من هذه الفترة. فمن الكتب المزيَّنة التي تكشف، بحقٍّ، عن الأسلوب المغولي في التصوير نجد كتابَيْن أساسيَيْن:

• **الأوّل**: كتاب *"منافع الحيوان"* **لابن بختيشوع**، الذي يُعتبَر صدر الكتب المتخصِّصة التي عالجت آنذاك دراسة الإنسان والحيوان والنّبات والنجوم والدُّمى المتحرِّكة ذاتياً [1]. وقد أُنجزت لوحات ما بين عامَي 1294 و1299 م. في تركيبة تجمع بين ملامح الأسلوب العربيّ السائد قبل المغول وإبداعٍ فنّيٍّ شديدِ التأثر بأساليب التصوير الصِّيني المتعدِّدة؛ مِمَّا قد يوحي بأنّ الفنّانين، الّذين اشتركوا في ترقين هذه المخطوطة، كانوا من أصول — أو قُل من مدارس — مختلفة. ولاشكّ في أنّ أبرز هذه اللوحات تتمثّل في منمنمة *"الفِيلَيْنِ"* (الصورة 37) حيث نَستَشِفّ تعانُق الدِّقّة في الملاحظة مع العرض الطبيعي للتفاصيل، في ترابط وثيق بين أشخاص اللوحة وبشكل يُذكِّر بالمنمنمات الفارسيّة (الشّكليَّة الطّابع) [2].

الصورة 37 : – منمنة "الفِيلَيْن"، عن كتاب "منافع الحيوان" لأبي سعيد عبيد الله بن بختيشوع.

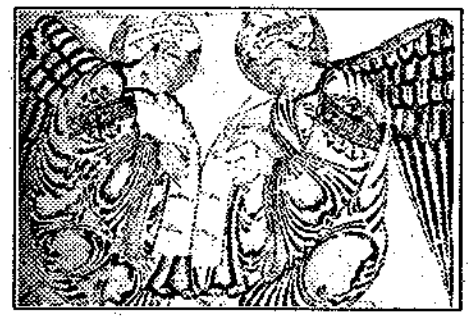
• و أمّا **الكتاب الثّاني** فهو الذي وضعه **زكريا القزويني** — عام 1280 م — تحت عنوان *"عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات"*، وهو مجموع من استطرادات متنوِّعة في علم الطبيعة

---

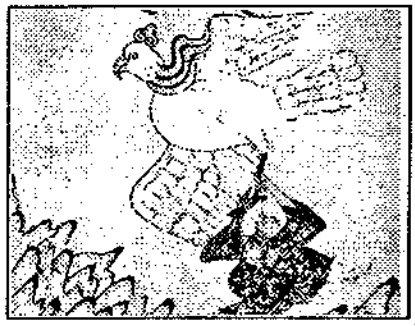
[1] – نسخة من هذا الكتاب محفوظة بمكتبة *بيربونت مورجان* بنيويورك.

[2] - Ettinghausen (Richard), **Arab Painting**, op. cit. - pp. 135-136.

والسياسة والتاريخ والأدب؛ فاستحقّ به لقب *"هِيرودُوت القرون الوسطى"* و*"بلِينُوس العرب"*. ويشتمل الكتاب على تصويرات لموضوعات مستَلهَمة من أحداث قصص *"ألف ليلة وليلة"*، استطاع الفنّان أن يُبرِز فيها، في براعة الطابع الدرامي للموضوع، عناصرَ الأساليب الصِّينيّة التي تتبدَّى فيها قواعدُ جماليّات الشرق الأقصى والقسَماتُ المغوليّة الأساسيّة في رسم المناظر الطبيعيّة (الصورتان 38 و39). فقد نفَذت عناصر رئيسة من التصوير الصيني إلى الأسلوب الإيراني التركي الذي استقَى بعض العناصر العربيّة البارزة؛ وأدّى ذلك إلى خلق تركيب فنّي جديد سيُقدِّم لفنّ المنمنمات الفارسيّة اللاّحق.



الصورة 38 : - "الحفَظة"، عن كتاب "عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات" للـــقزويني.



الصورة 39 : - "إنقاذ الإصفهاني"، عن كتاب "عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات".

وفي هذه الفترة بالذّات، تنوّعت فنون ترقين الكتاب واتّخذ تصوير المنمنمات شكلاً أكثر تعقيداً وبالخصوص في عهد *الإيلخانات*، خلفاء

جنكيز خان في بلاد فارس والتّيمُوريّين بعدَهم [1]. ولنا في نسخة متأخّرة لكتاب "عجائب المخلوقات" للقزويني ــ أنجزت في العراق فيما بين عامَي 1370 و1380 م ــ ما يكشف عن مدى ما تَدِين به النهضة الفنّيّة في البلاد الإسلاميّة الشرقيّة للحضارة الصّينيّة، من نسجٍ على منوالها واتّباعٍ لتقاليدها. هذه النسخة، المصوَّرة تصويراً جميلاً وفي حجم كبير، تُشير إلى أنّها من إنجازات الجلائريّين الذين تشبّهوا بالفرس في أواخر حكم المغول للعراق وغرب فارس [2]. فهي تحمل طابع التقليد القديم الذي أَبى الفنّان طمسه برغم ما تحلّى به من جرأة في التصميم والاهتمام بالموضوع الرّئيس دون الاكتراث بالخلفيّة، ذلك الطابع الذي يتجلّى كذلك في القوّة التي تنبعث من حركات الشخوص وسَكَناتِهم (الصورة 40).

الصورة 40 : – "إسرافيل"، عن كتاب "عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات".

وفي العصر التّيموري اللاّحِق، ظهر تطوّر جديد تَمثّل في ظاهرتَيْن متميِّزتَيْن، هما:

---

[1] – **الإيلخانيّون**: سلالة مغولية في **فارس** (القرن 13–14 م). شملت دولتُهم البلدان المنحصرة بين **نهر جيحون** و**المحيط الهندي** والممتدّة من **السند** إلى **الفرات** مع جزء كبير من آسيا **الصغرى** و**القفقاس**.

أما **التيموريّون**: فنسبة إلى **تيمورلنك** أو **تيمور الأعرج** (1336–1405 م) الذي أتى من **سمرقند** ففتح **خوارزم** و**قشغار** و**خراسان** و**فارس** و**سورية** و**مصر**. خرّب **بغداد** وكسر **بايزيد 1**. اتّخذ سمرقند عاصمة له وجاء إليها بالعمال والفنانين والعلماء، فازدهرت على أيامه.

[2] – **الجلائريّون**: قبيلة مغولية؛ منها السلالة التي حكمت بغداد (1335 م).

1- ظهور الكثير من كُتب **السِّيَر الدِّينيّة** (تأليفـــاً وترجمـــةً) تتناول، إلى جانب القَصص التاريخي، موضوعات *خُلُقيّة وتعليميّة ووَعظيّة*. ولعلّ أهمّ كتاب من هذا النوع هو المخطوط الأُويغُوري الذي يحوي بـــين دفّتَيْه كتاب *"تذكِرة الأولياء"* ــ الذي وضعه الشـــاعر الفارســـي **فريـــد الدِّين العطّار** بين عامَي 1133 و1210 م ــ وكتاب *"معراج نامة"* المتضمِّن سبعة وخمسين منمنمة ملوَّنة، مرفق بكلٍّ منـــها شـــرحٌ بـــاللّغتين العربيّـــة والتركيّة.

2- **وتصوير** جملة كبيرة من كتب هذا الاتّجـــاه، المترجمـــة أو النّاقلة عن كتب أكثر قِدماً. فبَدَت الصُّوَر فيها متـــأثّرة بـــأذواق الملـــوك والحكّام، كما تأثّرت بالمبادئ الخُلُقيّة والمذهبيّة السّائدة، وسايرت التطـــوّر الفكري للبلاد مسايرةً تدريجيّة بطيئةً. فوُضعت صُوَرٌ للشخصيات التاريخيّة الواردة في النصوص دون الإيحاء بأنّ ملامحها مطابقة للملامح الحقيقيّة لهذه الشخصيات. وربّمَا كان القصد من وراء تزيـــين الصفحـــات أو تفســـير النصوص وتوضيحها الالتفاتُ إلى هزِّ المشاعر بِمَا هو قُدسِي، سواء أكـــان الأمر عن إحساس للمصوِّر أم عن إحساس للمشاهد. وقد أخذت صُـــوَرُ الرّسول **محمّد** (ص) ــ التي أُبيح ظهورُها لأوّل مرّة [1] ــ وصُوَرُ الأنبيـــاء مكانة تُذكِّر بمكانة القِدِّيسين في التصوير الديني البيزنطي الـــذي يـــرى أنّ التفسير والإيحاء ضروريان ومتكاملان في عمليّة تبليغ *الرِّســـالة الرُّوحيّـــة*:

---

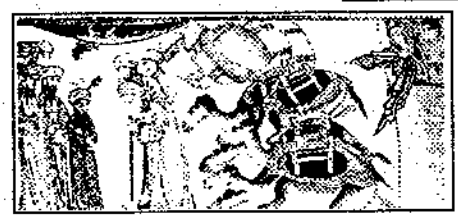
[1] - **فارس** (بشر)، **التصوير القدسي في التصوير الإسلامي الأول**، *المعهد الفرنسي للآثار الشرقية*، 1959.

فالتفسير يُعِين على توضيح العقيدة وكشف أسرارها، والإيحاء يـــهدف إلى إيقاظ شعور من التّبجيل والتّقديس أسرار هذهالعقيدة (الصور 41، 42، 43 و44).

الصورة 41 : – "مولد الر سول"، عن كتاب "جامع التّواريخ" لـــرشيد الدين (1310).

الصورة 42 : – "حليمة السَّعدِيّة : مرضعة الرسول"، عن مخطوطة "روضة الصفا" لـــمير خاوند.

الصورة 44 : – "الرسول محمد ساعة الوحي"، عن كتاب "جاهع التواريخ".

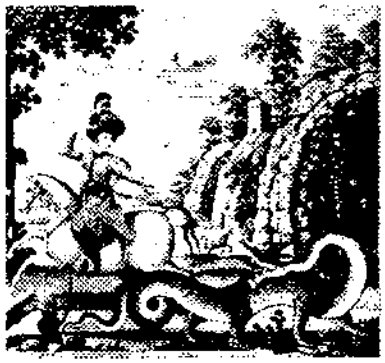


الصورة 43 : – "الرسول محمد والراهب بحيرا"، عن كتاب "جامع التواريخ".

وفي أواخر القرن الرّابع عشر (م)، انتقل مركز الزّعامة في تحلِية الكتب وزخرفتها من *بغداد* ـــ التي ظلّت محافظة عليه طوال العهد *الإيلخاني* ـــ إلى *تبريز* و*سمرقند*. وكانت لكلٍّ من هاتَيْن المدينتين شهرة بالفعل في فنّ الكتاب الإسلاميّ. فازداد طراز التّحلِية وفرةً في التّلوين وتعاظم فَيضُ الزخرفة فوق مسطّحات الصفحات الفاخرة حتّى إنّها كانت تطغى أحياناً على الكتابـــة كلّ الطغيان. وكان يُتَوَسَّعُ في تشكيل رؤُوس الفصول ومقرنصات الهوامش،

بحيث تعترض النّصَّ اعتراضاً بيِّناً فتصبح زخرفة الكتاب شبيهة بفسيفساء القاشاني في القباب والإيوانات، إلى حدٍّ يلفت النّظر [1].

وقد كان الاتّصال بأعمال فنّاني **يُوَان** ــ الصِّينيّين ــ بمثابة دافع في تصوير المصغَّرات إلى تطوّر مُنتَجٍ متعدِّد النّواحي، ما كانت البدايات المتواضعة في مدرسة بغداد لِتَجعَلَ أحداً يحرزه. ومن اليسير أن نتتبّع مسيرة العنصر الشرق آسيوي في تفاعلاته مع غيره من العناصر العربيّة والفارسيّة والبيزنطيّة. فهو يؤثّر فيها ويسطُو عليها أحياناً، وهي تغالبه وتُرَوِّضه وتؤثّر فيه أحياناً أخرى. ثمّ يتداخل الكلُّ في الكلِّ ويتمخّض عنه صبغة زخرفيّة إسلاميّة نتمثّلها في الطبعات الفاخرة التي حِيكَت للملامح الفارسيّة، وما تبارَى في خلقه الفنّانون من تصاوير رائعة لأهمّ المناظر ــ من "*شاه نامة*" *الفِرَدوسي* وأشعار **نِظامي** العاطفيّة في "*المجنون و ليلى*" و"*خسرُو وشِيرين*" وغيرها من النصوص التي كانت محبوبة إذ ذاك (الصورتان 45 و46). وقد اكتسبت عاصمة *خراسان* أهمّية بارزة بفضل الأكاديميّة الخاصّة بفنّ الكتاب، التي أسّسها **بايسَنقر**،



الصورة 45 : -"خمسة نظامي: بهرام والتنين"، بريشة **محمد زمان** (1677 م).

الصورة 46 : "شاهنامة الفردوسي: بهرام جور والتنين".

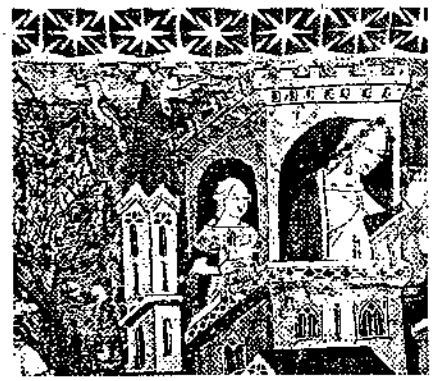
[1] - كونل (أرنست)، **الفن الإسلامي**، ترجمة **أحمد موسى**، *دار صادر*، بيروت، ص ص. 96 - 102.

أحد الأمراء التيموريّين، والتي كانت مخصبة في نواح كثيرة.

واطّرد الفنّ التّشبيهي تقدّمه ـــ سواء من ناحية التأليف أو من ناحية التّلوين ـــ وسَرَت في ذاته روح جديدة؛ وقد كان لهذا أثـــرُه الملحـــوظ في مدرستي التصوير الهنديّة والفارسيّة بعد ذلك.

4 ـ المدرسة الأندلسيّة:

تكشف الكنوز الأندلسيّة عن طائفة جليلة من الرسوم الجداريّة الـــتي تفرّد بها قصر الحمراء الشهير ببدائعه [1]؛ هذه الرسوم ـــ وإن أُصيبت ببعض التفكّك لِمَا تعرّضت له من أعمال الحروب عبر التاريخ ـــ فإنّها تُفيدنا بمعرفـــة واقـــع التصوير التشبيهي في بلادٍ شكّلت جزءً هامّاً من الامبراطوريّة الإسلاميّة خلال العصـــور الوسطى. وإلى الصّدفـــة وحدهـــا يرجـــع اكتشافها عندما شُرع (عام 1908 م) في ترميم أحد مباني القصر، الواقع بجذاء *برج السيّدات* والذي يحوي في نطاقه قـــاعتَي *الملـــوك* (أو *المحكمة*) و*البرطال*. فلم تكد طبقة الملاط الخارجي تتزاح عن الجدران حتّى

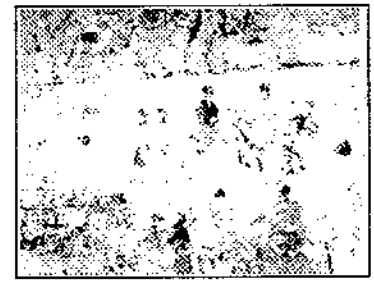


الصورة 47 : – رسوم آدميّة في سقـــف "قاعـــة الملـــــوك" (الحمراء).

---

[1] – **قصر الحمراء**: هو قصر بدأ تشييدَه في غرناطة – عاصمة **بني نصـــر** – **يوسـفُ الأول** (1333–1353 م) ثمّ **محمد الخامس** (1353–1391 م). وقد خرّبت بعض الأجزاء فيـــه أو شوّهـــت بأعمال لاحقة. وما زال نظامه حتى الآن واضحا في مجموعات ثلاث هي: *المشور* حيـــث كـــان السلطان يتولى الأحكام ويلتقي بالرعايا، *والديوان* المخصّص للاستقبالات الرسمية وفيه قاعة العرش، *والحريم* المخصّص لمخادع السلطان.

ظهرت تصاوير طمسَ الدُّخَّان بعض أجزائها وذهب بكثير ألوانها. إلاّ أنّ ما بَقِي منها كفيلٌ بتمييز خصائصها وتحديد ملامحها (الصور 47، 48 و49).



الصورة 48 : – رسوم جداريّة بـ"قاعة البرطل" (الحمراء).

الصورة 49 : – رسوم جداريّة في "برج السيدات" (الحمراء).

إنّ هذه التصاوير تبدُو متراصفة، في صفوف يعلُو بعضها بعضاً، وقد رُسِمت أشخاصها بأحجام صغيرة ـــ لا يزيد ارتفاع بعض عناصرها عن شبر واحد ـــ الأمر الذي يوحي بوجود الصِّلة بينها وبين المنمنمات التي شاعت في القرن الرّابع عشر [1]، وهي تمثِّل مناظر من الحياة اليوميّة العامّة والاحتفالات ومشاهد الصّيد والحرب، في تصميمات مُحكَمة الصّنع وبألوان متقَنة التركيب[2] . وقد ظنّ بعضهم أنّ أشخاصها يمثِّلون ملوك بني نصر، بينما رأى غيرهم أنّهم من أعيان القوم ونبلائهم ورجال الدِّين والعلم[3] . ومهما يكن من أمر، فإنّ هذه الرسوم الآدميّة والحيوانيّة ـــ الوحيدة من نوعها في بلاد الأندلس ـــ تُعتَبر وثائق ثمينة تُبيِّنُ لنا ما نعلمه عن كتب

---

[1] - Arié (Rachel), **Miniatures hispano-musulmanes**, Leiden - *E. Brill* - 1969.

[2] – استخدمت الألوان مذابة في محلول صمغي أو في زلال البيض، توضع على السطح الحاف بعد تحديد الرسم – أوّلا – بخطوط من القلم الأسود أو الأحمر. ويبلغ عدد الألوان فيها اثني عشر لونا، هي درجات مختلفة من الأحمر والأخضر والأزرق والأصفر بالإضافة إلى الأبيض والأسود والبنفسجي والذهبي.

[3] – **محمد حسن** (زكي)، **أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية**، *مطبعة جامعة القاهرة*، 1956.

التاريخ من أوصاف لِهَيئة الأندلسيّين وهندامهم في القرنين الأخيرين من الحكم الأندلسي، مثل وضع العمامة والطّيلسان ولبس الدّراعة وتسديل اللّحية وحمل السيف على الطريقة *المرينيّة* (أي بالحميلة)[1] . والجدير بالملاحظة، في خصوص تنظيم عناصر هذه التصاوير، أنّ الفنّان ــ بالرغم من عنايته الشديدة بالرسم وحرصه المتزايد على إبراز أدقّ التفاصيل كزخارف الأعلام والخيام والسروج ــ لم يعبأ كثيراً بالحركة، بل و لم يترك فراغات بين الموضوعات المختلفة إذ راصف الشخوص (الآدميّة منها والحيوانيّة) متلاصقةً جامدةً أمام خلفيّة عارية خالية من الزخرف. وربّما استشفّ بعض النّقّاد هذا الصّنيع فوجد وراءه تشابهاً واضحاً مع رسوم الزجاج المطلي بالميناء والمنمنمات المسيحيّة الأسبانيّة، حتّى لو أوحَى أسلوب التصوير فيه بالمنهج الفارسي السّائد في عصره [2] .

بل إنّ الطريقة التي توخّاها الفنّان في أداء رسومه تَشِي بأنّ هذه الأخيرة من إبداع راقِني المخطوطات الأندلسيّة، لفرط الشّبَه القائم بين عناصرها الزخرفيّة و بين العناصر المستخدَمة في *الحمراء*. ولعلّ تعمُّد المصوِّر عُري الخلفِيّة في لوحاته وخُلُوّها من الزخرف كاكتِفائه بصفِّ الشخوص وإعطاء سِحَنها قسَمات عربيّة ــ تبرز في استطالة الوجه واتساع العيون وفي لون البشرة وقِنا الأنف وسواد اللّحية والشارب ــ ثمّ الدِّقّةَ في رسم الحيوانات وتقديم العناصر الزخرفيّة في شكل جدل متواصلة والغِلاءَ في تنميق

---

[1] – ابن الخطيب (لسان الدين)، **الإحاطة في تاريخ غرناطة**، *الطبعة القديمة*، القاهرة، 1319 هـ.

[2] -Torres Balbas (L.), **Arte Almohade, Arte Nazari, Arte Mudejar**, Madrid, 1949 -Vol. IV de la collection: *Ars Hispaniae*.

ثنايا الثياب، بعيداً عن أسلوب الواقع، لَدَلاَئِلُ واضحةٌ تكشف عن اتّصال هذه اللّوحات بالمرجعيّة التصويريّة التي وضعتها مدرستا بغداد وسامرّاء [1].

وبالفعل، فإنّنا نجد تقارباً كبيراً بين ملامح الأشخاص في لوحات الحمراء وبين سِحَن الأشخاص الماثلة على الخزفيّات الإسلاميّة في المشرق، مِمَّا يؤكّد تأثّر المدرسة الأندلسيّة بالمناهج المعتمَدة في التّيّارات التصويريّة الشرقيّة. غير أنّ المؤرّخين ـــ و إن اتّفق جلُّهم اليومَ على نسبة رسوم قاعة *"البرطال"* إلى فنّان مسلم ـــ فإنّهم يختلفون في نسبة رسوم *"قاعة الملوك"* إلى الفنّ العربيّ الإسلاميّ (وتُمثّل هذه الأخيرة صُوَرَ عشرة أشخاص وضعَهم الفنّان الواحدَ حذوَ الآخر على دائرة السقف، جالسين القرفصاء، فوق وسائد مزوّقة). وقد ذهب بعض الباحثين إلى الاعتقاد بأنّ مُنجز هذه اللّوحات من الفنّانين المسيحيّين، لأنّ معالجة الألوان فيها تقوم أساساً على إذابتها في محلول صمغي ممزوجٍ بزُلال البيض وهي طريقة عُرِفت قديماً عند الإيطاليّين تحت اسم: ***a tempera*** [2]، وادّعي **جورج مارسيه** بعَزوِ هذه اللّوحات إلى فنّان أسبانيّ (قد يكون إشبيليًّا) ينتسب إلى مدرسة **جيوتّو** الشهيرة [3]. إلاّ أنّ جهلَنا لاسم الفنّان الذي ندِين له بتلك اللّوحات الفريدة

---

[1] – **محمد حسن** (زكي)، **أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية**، *مطبعة جامعة القاهرة*، 1956 ؛ وينظر أيضا:

- Torres Balbas (L.), **La Alhambra y Generalife**, Madrid, 1954 .
- Marçais (G.), **L'Art Musulman,** op. cit. - p. 137.

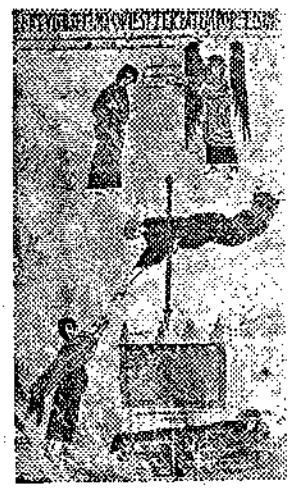
[2] – ينجز هذا النوع من التصوير على رقع جلدية فوق أرضية مذهبة ومزينة برسوم منقوشة.

[3] - Marçais (G.), **L'art Musulman**, Vol. II - du 13ème au 19ème S. - *Ed. Auguste Picard* - Paris, 1927 - pp. 630-631.

و**جيوتو** - *Giotto di Boudane* - مصوّر ومعمار إيطالي (1337/1266 م) اشتهر بسعة رؤيته وأبحاثه في *الحجم والفضاء*، فاعتبر من المؤسسين الرئيسيين لل**فن التصويري الغربي**.

في نوعها، وغيابَ أيِّ قرينة ملموسة نعتمدها في الاستقصاء عن هويّته، يجعلان من الصّعب إقرارَ هذا الانتماء أو دحضَه. لكنّا، مع ذلك، نعلم شيءً عن الميراث الذي انتهل منه هذا الفنّان المجهول وعن المشارب التي استقى منها عزائمه.

ففي هذه اللّوحات يجتمع ميراث فنّ **الخلافة القرطبيّة** ــ الذي لا شكّ في أنّه تأثّر بالتصوير *البيزنطي*، وإن كان قد تأخّر عنه من حيث تصحيح الأشكال بوجهة النّظر الطبيعيّة، وتأثّر بمدرستي *سامرّاء* و*بغداد* المشبّعتين بالرُّوح *الإغريقيّة* و*السّاسانيّة* ــ بميراث فنّ التصاوير **الهِيراطِيقيّة** الذي اشتهرت به المخطوطات الأندلسيّة المنسوبة إلى *الطراز المستعربي*، من بداية القرن العاشر الميلادي [1] (الصورة 50).



الصورة 50 : – رسوم بمخطوط "البيَاتُو دِي أُورخِيل".

وبتحليل الموضوعات التي تتضمّنها والتكوينات الزخرفيّة التي تميِّزها ــ وكذا التقنيات التي تقتبسها ــ نلاحظ أنّ كلّ ما يتعلّق بها من خصوصيات فنّيّة وردَ كاملاً من الأندلس. ولعلّ الفنّان، صاحبَها، تعلّم أسلوب التلوين (المشابه للأسلوب *الجيوتي*) من هناك، كما يُستَدلّ على ذلك من إشارة تاريخيّة في *الإنجيل الإشبيلي* [2]، ولم يأخذ

---

[1] – **هورينو** (م.ج.م)، **الفن الإسلامي في أسبانيا**، ترجمة **لطفي عبد البديع** و**السيد محمود عبد العزيز سالم**، ص ص. 475–487.

[2] – **الإنجيل الإشبيلي**: - *Biblia Hispanense* - (من القرن العاشر) يعتبر الكتاب الأساسي الذي تنعكس فيه طريقة التصوير في قرطبة.

الشمالية ولا من تلك التكوينات ذات الأثر الأوروبي التي مثّلها مقلّدون فيما بعد.

ولم ينته نشاط المصوّرين المسلمين في الأندلس بانتهاء الحكم الإسلامي فيها، بل ظلّ يمثّل تيّاراً واضحاً غذّاه *المدجّنون* إلى جانب التيّار المسيحي وقد احتفظوا باتّجاههم الفنّي ومهارتهم الصّناعيّة، موفّقين بينها وبين الرّغبات الجديدة [1]. وعلى هذا النّحو تأتّى ضرب من *تطعيم الحساسيّة الفنّيّة* بالتقاء الفنّ المشرقيّ بالفنّ المغربيّ في جسم *العنصر الأندلسي* الماثل في التدجين، والذي كان له أثره في أسبانيا المسيحيّة وفي مجالها الفنّي بنوع خاصّ.

٤ ـ العهد الثّالث:

1 ـ المدرسة الصّفويّة:

الصورة 51 : ـ أصفهان: الجامع الملكي (1612 – 1637 م).

قامت في *إيران*، مع أواخر القرن الخامس عشر للميلاد، أسرةٌ ملكيّة شيعيّة أسّسها الشاه **إسماعيل الصّفوي**، المنتمي إلى الشيخ الوليّ **صفيّ الدّين**، في *أردبيل*، إحدى مدن أذربيجان. وبعد أن تصدّى الصفويون طويلاً لهجمات *العثمانيين*، غرباً، و *الأوزبيك*، شرقاً، رسَموا لسلطانهم حدود إيران الطبيعيّة حيث عملوا على تشجيع

[1] – **المدجّنون** – *Mudéjars* : هم المسلمون الذين بقوا على دينهم بعد انتقال الحكم إلى المسيحيّين؛ ولا يمثّل طرازهم عصرا واحدا ولا منطقة بعينها لأن الحكم المسيحيّ لم يعد إلى الجزيرة الإيبيرية مرة واحدة بل على مراحل (**طليطلة**: 1085 م – **إشبيلية**: 1248 م – **غرناطة**: 1492م).

الثقافة والعلوم. وما هو إلاّ قليل حتّى برزت مدنٌ كـ*تبريز*، مَقـرٍّ الحكـم الرّسمي، ثمّ *قزوين* فـ*أصفهان*، التي أصبحت في أواخر القرن السادس عشر (للميلاد) ــ وبالأخصّ أيّامَ الشاه **عبّاس الكبير**[1]، من ألمع المدن في الشرق التي تركّز فيها النشاط الفنّي (الصورة 51).

وتوطّدت علاقات إيران بالصّين وأُورُوبا، ونشط الإبـداع الفنّـي وازدهرت المزارات الشيعيّة بالعراق ــ الذي بقي مُتّحداً مع إيران حتّى سنة 1638 م. وقد سار خلفاء الشاه عبّاس الكبير على نحـوه، في إنمـاء الحيـاة الاقتصاديّة والعلميّة والفنّيّة، وعملوا على تشجيع عمارة المـدن والقصـور والمرافق العامّة حتّى بلغت أقصى روعتها وقِمَّةَ انسـجام منظرهـا العـامّ وتناسقه، كما نتبيّنه من خلال الآثار الباقية من ذلك العهد أو من الوصـف الحماسي الذي كتبه عنها المؤرّخون الذين كان لهم حظُّ زيارتها ــ أمثـال **شردان**[2]. وكان للعمائر في *أصفهان* و*شيراز* و*قاشان*، وغيرها من المـدن الإيرانيّة، تأثيرٌ أخّاذٌ لا من حيث هندستُها التي تجلّت ببراعـة فنّيّـة فائقـة فحسب، بل من حيث زخرفتُها التي تميّزت بدقّة صناعتها وتلوينها الرّائـع ورُسومِها الجميلة. فإلى جانب الفسيفساء الخزفيّة، التي ما فتئت تتنـوّع في حلولها وأدواتها، ظهر ضرب من الزّخرفة الجداريّة جديـدٌ في موضوعاتـه وإنشائه، مرتبطٌ بمدرسة التصوير هناك.

---

[1] – **عباس الأول** (1557–1628 م): تولى الحكم 43 عاما. أحسن سياسة البلاد. جيـش عسـكر *التفنكجية*. اتخذ حرسه من قبيلة تركية. ضم إلى ممتلكاته **بغداد** و**كربلاء** و**النجف** و**الموصـل** و**ديار بكر**. حمى **الأرمن** واستعان بـ**الإفرنج** من رهبان وتجار وقواد. عمّر البلاد وأكرم الفنـانين والعلماء.

[2] – **كونل** (إ.)، **الفن الإسلامي**، ص ص. 138–151.

كانت هذه الزخرفة تقوم على تآليف كاملة من الصّوَر تُصنَع من مربّعات البلاط، بدلاً من الفسيفساء، وتتدرّج الألوان فيها في انسجام كبير. أمّا موضوعاتها، فهي في الغالب

الصورة 52 : - تصوير جداري بقصر "جهل سوتون" (أصفهان).

مناظر من الحياة العامّة وقد نجد بينها تشكيلات مستوحاة من نماذج أورُوبية، محوَّرة على الطريقة الصِّينيّة-الهنديّة [1]. وأدّى استعمال طريقة التزجيج فيها إلى تيسير كبير في الرّسم وكثيرًا ما دخلت أجزاء من هذه التّغشية مجموعات جدارية عامّة (الصورة 52).

وفي القرن الثامن عشر أصبح الرسم أخشن والتلوين أصرخ، واستُعملت بلاطات مستطيلة صغيرة تشتمل على موضوعات مصوَّرة كاملة وتزجيجات رقيقة بارزة واقترن استعمال الدِّهان اللاّمع بالتذهيب. ولقد ظهرت الصورة الدينية، التي تكسُو جدران الأضرحة وسقوفها في إيران، أوّل ما ظهرت في ظِلّ الصّفويين. ونَستَطِيع أن نقول: إنّ هذا النوع من التصوير، الذي اقتحم أمنع معقل في الحياة الإسلاميّة بتعرّضه لرسم **الرّسول** و**صحابته** وما يتّصل بحياتهم، على الرّغم من تلك المشادّات الكثيرة التي جرَت حول إباحته أو تحريمه، قد وجد لنفسه استقراراً مع الشيعة بعد الخطوات الأولى المضطربة التي عاشها بين إقدام وإحجام، حتّى إذا ما

[1] - Marçais (G.). **L'Art Musulman**, op. cit. - pp. 145-146.

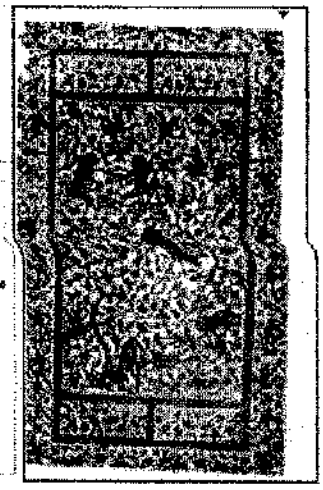
استوَت له كلمةٌ واستوَى له أمرٌ كانت له تلك الكثرة الكثيرة من تصـــاوير تناولت مختلف النّواحي.

وكانت ثمّة ناحية أخرى وجد فيها الفنّان الصّفَوي ما يُبرِّر به التعبـــير عـــن المشاعر التي فاضت بها نفسُه والتي كان للمصوِّر فيها حـــظُّ الإبـــداع وأيّ إبداع. فالفنّ، إذا ما ظهر وبَدَا، لا مناص له من أن يأخذ في ألوان الحيـــاة كلّها. وكان من ألوان الحياة الإسلاميّة ذات الشأن الكبير ـــ وإلى جـــانب العمران الذي سبق ـــ لونٌ آخر لم تنفرد به البيئة الصفوية بل شاركت فيـــه غيرَها من البيئات الإسلاميّة: وهو فنّ *الكتاب*. لقد كان هذا الفنّ في عـــهد *بني صفَوي* مُتَمِّماً لبدايته في الفترة المغوليّة، عامّةً، ومدرسة *هراة*، خاصّةً [1]. فأصبحت *تبريز* مركزاً عالمياً لإنتاج المصاحف الخطّيّـــة الفـــاخرة، ومنـــها خرجت أبرع النماذج في *النّسخ* و*الثُّلث* بأبرع الزخرفة والتذهيب وبقيـــت مَثَلاً يُحتَذى به في فارس وتركيا والهند، لفترة طويلة. وفي الوقـــت نفســـه، قامت نهضة في كتابة النّصوص الدِّينيّة وغير الدِّينيّة في اطِّـــرادٍ مـــا أسّســـته المدرسة المغوليّة مع الإيلخانات والأكاديميّة التيموريّـــة. وأســـفر تعـــاون الخطّاطين والمصوِّرين عن إنتاج كتب غاية في الجمال، وعن ابتكار طـــرازٍ وطني مستمَدّ من الواقعيّة السليمة الجادّة [1].

---

[1] - **Athar e Iran**, *Annales du service archéologique de l'Iran*, 1936 et 1955 - **La peinture des manuscrits**.

[1] - Sarre et Trenkwald, **Anciens tapis d'Orient,** 2 Vol. - Vienne, Leipzig - Paris, 1927 - pp. 106-110.



الصورة 53 : تجليد "المثنوي"
(خاصبالسلطان حسين ميرزا، 1482 م).

الصورة 54 : سورة **الفاتحة** في مخطوطة مصحف كتبت بيد زين العابدين الشريف الصفوي (عام **1323** م، في عهد مظفر شاه قاجار).

ولا يصعب تفسير هذا الزّخير الفنّي، إذا نحن علِمنا ما كان من مؤازرة السُّلطان ورِجال الدِّين الصُّوفيّة للمصوِّرين في هذه الفترة بالذات، خاصّةً حين عكفوا على التأليف فأفسحوا للتصوير مكاناً معتبَراً في أعمالهم، لِيُطلِعوا عليه عامّةَ الناس ويُحرِّكُوا فيهم المشاعر بِمَا هو قُدسيّ. فبرزت أسماء نوابغ من أمثال **بهزاد** و**سلطان محمّد** و**أقاميرك** وغيرهم مِمَّن أسّسوا للطراز الصفوي ووَضعُوا له المناهج والقوانين. والتفَت التاريخ إليهم بالذِّكرِ لدى بعض الحكّام المرموقين، فسجّل المؤرِّخون سِيَر زُبدة الفنّانين وتكلّموا عنهم بإجلال وتَوقِير وإعجاب ورَفعُوا ذكرَهم إلى مقام علماء الدِّين وعلماء الطِّبّ والخطّاطين والشعراء والمغنِّيين والعازفين. ويُعَدُّ تأريخ **إسكندر مُنشِي**، الذي عاصر حكم الشاه عبّاس، أوسع ما كُتب في هذا الشأن. فقد خصّ أقساماً كاملةً لذكر مَن عاصرهم من المصوِّرين وأسهب في حديثه عن **شاه طهماسب** *"الملك الفنّان ذو اليد العبقريّة"*، و**مظفّر علي** الذي *"ظهر مصوِّراً لا يُبارَى ورَسّاماً مبدعاً"* (صوَّر القصر الملكيّ **وقاعة** الأعمدة الأربعين *"جهل ستون"* بأصفهان)، وكذلك **مير زين**

العابدين وصادق بلك التركي وشيخ محمّد شيرازي وحسن بغدادي وعلي أصغر الكاشاني وآخرين [1].

ويبدُو أنّ التصوير الصفوي استأثر منذ بدايته بالجانب *الوعظي* واستبحر فيه أشكالاً وألواناً. فقد وجد الفنّان فيه ضالّته لِمَا يحمله من عِظات تجري في البيئة، أبطالُها أفرادٌ حقيقيّون أو مسبوغون إلى الخيال. والأحاديث الواعظة قديمة في الأمّة الإسلاميّة وقد وردت في قوالب متنوّعة. فمنها الأمثال والحِكَم ومنها ما أُفرِغ في حكايات رمزيّة على لسان الحيوان. ومنها ما استُقِي من نهر الواقع ومنها ما كان من نسج الخيال. ويجد المصوِّر في هذه الأساليب كلّها ما يُحرِّك وجدانه ويُخصب أخيلته. فيكرَع منها ويرتَوِي فتَجُودُ قريحتُه بروائع يَحُوكُها من محض الدّربة تارةً، ويُضيف إليها من فُرشاة البِدعة تارةً ثانية. ومِمَّا لا يرقَى إليه الشكّ أنّ التصوير الوعظي في الإسلام، كانت له قوّتُه وبُلغته مع ظهور القَصص الصُّوفي. فقصص المتصوِّفة والدّراويش والنُّسَّاك ومَن إليهم مليئةٌ بشواهد التضحيات والبذل والعَطاء، ومليئةٌ أيضا بأمثلة الجهود الرُّوحانيّة الخارقة وبالمغامرات من أجل نُصرَة الحقّ. وهي بذلك، مادّة خصبة سايَرها فنّ التصوير في محاولةٍ لإشباع رغبة المُستَقصِي الذي يُحِبُّ أن يُشفِع استقصاءَه عن الكلمة المكتوبة برسم يُلقِي ــ ولَو توهّماً ــ ضوءً عن شخصيّات قصصه.

---

[1] ـ **محمد حسن** (زكي)، **الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي**، 1940 ـ ص ص. 10–20 .
نشير هنا إلى كتاب **القاضي أحمد** الموضوع في عام 1606 م. والذي يصوّر لنا فنون الخط والتصوير في إيران ويتحدث عن مشاهير الخطاطين والفنانين. وهو أشبه ما يكون بموسوعة فارسية موجزة للمصورين والمثالين والمعماريّين.

ونذكر من بين المتصوِّفين اللّذين ذاع صيتُهم وحِيكت حولهم قصص مليئة بالعظات والعبر، **فريد الدّين العطّار النّيسابوري** الذي كان رأسَ المتصوِّفة في مستهَلّ القرن الثالث عشر (م) وشاعراً موهوباً ترك لنا عدّة مؤلّفات عرَض فيها لحياة أضرابه من أتباع طريقته. من أهمّ هذه المؤلفات كتاب "منطق الطّير" الذي جاء به مَلحَمةً يُصوِّر فيها درجات *أهل العرفان* ورياضتهم الشاقّة لبلوغ مرتبة *الكمال*. وهذه الدّرجات تتمثّل في مقامات ثلاث هي مقام "الطّلب"، فمقام "العِشق"، ثمّ مقام "المعرفة".

الصورة 55: "منطق الطير"، (الطاووس والهدهد) لفريد الدين العطار.

أمّا المجاز الشّعري فـ*رحلة الطّيور* بزعامة الهدهد وكفاحُها في *اجتياز الوديان السبعة* للوصول إلى *"السيمرغ بجبل قاف"*[1] (الصورة 55). ويتخلّل هذه الملحمة حكاياتٌ عديدة على النّحو الذي اختاره الشّعراء الفرس، ومن أشهرها قصّة *"الشيخ صنعان"* التي تداولتها قصص المتصوِّفين (الصورتان 56 و57) . وقد أُضيفَت إلى الكتاب لوحاتٌ مصوَّرة في القرن الخامس عشر، وأخرى، في القرن السادس عشر.

الصورة 56 : - "لسان الطير"، (الشيخ صنعان متأمّلا)، ترجمة مير علي شيرنوائي)، من رسم رضا عباسي.

ونذكر من بين كبار الصّوفيّة أيضاً **جلال الدّين محمّد البلخي الرّومي** الذي عاش

---

[1] - **القيسي** (أحمد ناجي)، **عطار نامة**، الكتاب الثاني: "**منطق الطير**"، *مطبعة الإرشاد* ببغداد، 1968.

في القرن الثالث عشر واشتهر بفلسفته الواقعيّة التي تستمدّ عناصرها من المناحي الخُلُقِيّة والحكمة العمليّة وبطريقته *المَولويّة* التي تجمع ما بين الرّوحانيّة الخالصة ــ عماد الفكر التّصوُّفي ــ و المشاركة في أحاسيس النّاس *وأنينهم وأشواقهم*[1].

الصورة 57 : - "منطق الطير"، (الشيخ صنعان والفتاة المسيحية).

لقد كان هذا الأخير إلى جانب مكانته العالية بين المتصوِّفين، شاعراً مرموقاً ترك لنا - فيما تركه من نَظمِه الذي يتميّز بما تطرّق إليه من معالجـــات في الأخـــلاق والسّلوك والمعاملة ــ منظومته الكبيرة المسمّاة بـــ"**المَثْنَوي**". هذه المنظومة عبارة عن قانون للأتباع، تَرسَّم فيه صاحبُه مجموعةَ المُثُل العليا الفكريّة الـــتي أرادها مَعْمَداً لتلامذته يرجعون إليه عند الحاجة. فقلّ أن توجد ناحية مـــن حياة النّاس الخُلقيّة والعلميّة إلاّ عالجها جلال الدّين الرّومي بروحه اللّطيفـــة النّافذة إلى القلوب وعظاً وإرشاداً [2] (الصورتان 58 و59).

الصورة 58 : "المثنوي" لجلال الدين الرومي: العظة .

الصورة 59: "المثنوي": درس في وحدة الوجود والفناء في الله.

---

[1] - تستخدم **الفرق المولويّة** الناي في أثناء ممارستها بهدف تحريك المشاعر وهزّ النفوس طربـــا إلى الاستجابة لتلك الأحاسيس.

[2] - **كحّالة** (محمد عبد السلام)، **جلال الدين الرومي**، *دار النهضة العربية*، بيروت، 1971.

وثمّةَ من المتصوِّفين غير العطّار وجلال الدّين الرّومي، مِمَّن استأثرت كتاباتُهم بشغلِ المصوِّرين فأرادوا استيحاءها وإخراج مواعظها مصوَّرةً في أشكال تربط بين الكلمة والرّسم. ومن هؤلاء **نور الدّين عبد الرّحمان الجامي**، صاحب *"العُرُوش السّبعة"* (الصورة 60) وقصّة *"يوسف وزليخة"* التي صُوِّرَتْ في القرن السّادس عشر (الصورة 61)، و**مير خواند** صاحب كتاب *"روضة الصّفا"* الذي صُوِّرَ في القرن السّابع عشر (الصورة 62)، و**الدّراويش** (الصورتان 63 و64) وغيرهم كثير [1].

الصورة 60 : "العروش السبعة" للشاعر جامي (مخطوطة هفت أورانج).

الصورة 61:
"يوسف وزُليخا"
لجامي.
←

الصورة 62: "تاريخ خوا ندمير ":
إبراهيم وإسماعيل يشيدان **الكعبة**.

الصورة 63 : – رقصة الدّراويش

[1] - Arnold (Thomas), **Painting in Islam,** *Dover publications* - New york, 1965 -Document 128.

والواقع أنّ هذا المجال الغَنيّ الحافل بالصّور الواعظة ــ رشداً ونَهياً ــ قدّم للفنان الصّفَوي فُسحة لِيُبدِعَ ويُصَوِّرَ مستوحياً من خيال المُسلِم المؤمن مادّةً غزيرةً؛ فراح يضفي *على النّعيم جلالاً وعلى العذاب نقمةً* لِيَبلُغَ بصورته من النّفس ما لم تبلُغه عبارة الكاتب. وحاول أن يُصوِّر تلك المعاني التي جاشت بها النّفس الزّكيّة في سعيها إلى **البارئ**.

الصورة 64:
"درويش في لحظة تأمّل"
لِرضا عباسي.

ولن يرتاب أحد من أنّ إقدام المصوِّر على رسم شيءٍ ــ عناصرُه بَاطِنَةٌ ورُوحَانِيَّةٌ ــ مُهِمّةٌ صعبة جدّاً. فمن المعلوم أنّ التصوير يُثبِّت ظاهراً مادِّياً وأنّ تلك المسحة الرُّوحانيّة نلتمسها في الظِّلال والأنوار المحيطة التي تنطِق عن هوَى صاحبها. ومن أجل ذلك، أَلِفنا المصوِّر الصّفَوي يعمد، في غالب أحيانه، إلى التركيز على الوضع الطّبيعي غير المتكلِّف والاستعانة بالألوان المتعدِّدة المتدرِّجة لإبراز الفروق الطبيعيّة بين ملامح الوجوه من جهة، وعَناصِر الصّورة من جهة أخرى. كما رأيناه كثيراً ما يجتزئ برسم النتيجة التي تنتهي إليها القصّة فلا يكترث لِعِلَلِهَا، وهو ــ حين يكتفي بالغايات دون الأسباب ــ يُبدِي حذقاً ولباقةً مبعثُهما ثقتُه بأنّ القارئ لن ينظر إلى الصّوَر بمعزل عن النّص وإنّما يواصل بين القول والرّسم. ولذلك، كان حسبُه أن يسوق الصّورة التي تُمثِّل جوهر الحديث ولُبَّه، ويُوفّق إلى تحقيق التّوازن في تلازمهما حتّى لا يَجُود الواحد ويَهِن الآخر.

وحسبنا ما حقّقه الفنّان الصّفَوي من هذا التّوازن في أعماله؛ فما كان ذلك إلاّ لِصِلَتِها بمشاعره وأحاسيسه النّفسيّة والاستعداد الرُّوحِي الذي تحلّى به.

ومع نهاية القرن السّابع عشر الميلادي، بـــدأ المصـــوّرون يوجّـــهون اهتماماتهم إلى دراسة الصّورة والأشخـــاص في مناســـبات بعينـــها وفي موضوعـــات مستَوحاة من الطّبيعة، كما أصبح وصـــف واقع الحياة هو المبدأ السّائد في إنتاجـــاتهم، خاصّة في مدرسة *أصفهان* التي تزعّمها **رضـــا عبّاسي**، وهو ألمع شخصيّاتها. وكان للاهتمام بالفنّ الأُوروبّي، في عهد الشاه **عبّاس الكبـــير**، أثرُه أيضاً في التّطوُّر الفنّي آنذاك [1] (الصورة 65).

الصورة 65 : "مشاهد لهو" من تصوير رضا عباسي.

2 ـ المدرسة الهندِيّة :

لا نستطيع أن نترك البيئة الإيرانيّة دون أن نُعرِّج على الهند التي يَعُدُّهَا المؤرِّخون مُلحَقةً لها من النّاحية الفنّيّة. فقد بدأ انضمام هذه البـــلاد إلى دار الإسلام منذ عهد بني أُمَيّة (712 م) وتوطّد في مطلع القرن الحـــادي عشـــر الميلادي، مع ظهور *الأتراك الغَزنَوِيِّين* الذين مهّدوا للرسالة الإسلاميّة سبيلاً لفتح بلاد الهند الشّماليّة، ثمّ *الغُورِيِّين* الذين خلفوهم في نهاية القرن الثـــاني عشر، وهُمْ سلالة إسلاميّة تحدّرت من حكّام *أفغانستان* الإيرانيّـــين[2]. فمـــا كانت بداية القرن الثّالث عشر، حتّى غدَت غلبة شبه الجزيرة الهنديّة خاضعةً لأَسيادٍ مسلمين، وإلى هذه الفترة يُعزَى بناء أولى العمائر الهامّة؛ إلاّ أنّ معظم هذه البنايات ـــ وبالخصوص تلك التي شيّدها أمراء *دَلهِي*، أتباع الغوريّـــين

---

1 - Marçais (G.). **L'Art Musulman,** op. cit. - p. 146.
2 - Fergusson (G.), **History of Indian and Eastern Architecture**, London, 1876 -pp.8-10.

ـــ كانت تحمل سمات العمارة *الهِنْدوسِيَة*، على الرّغم من تكريسها للشعائر الإسلاميّة [1]. وكانت تنتمي بالضّبط إلى طراز *"الجاتنة"* الذي عرَف ازدهاراً كبيراً آنئذ، في منطقة *"الراجبوتانة"*، بين نهرَي *غانج* و*هندوس* [2]. ولن تظهر بشائر الطّراز الهندي الإسلامي بالفعل إلاّ في عهد السُّلطان **بَابُر**، سليل **تيمُورلانك**، ذلك القائد الذي غزا بلاد الهند عامَ (1526م) وأسّس بها *"أسرة المُغل العظيمة"* [3].

لقد ازدهر هذا الطّراز وانتشر في بلاد الهند أيّام *الباثانيّين*، وكانت ميزته أنّه اتّصف بمَيلٍ صَرِيحٍ إلى المزج ما بين بعض التقاليد الفنّيّة المحلّيّة والأشكال الإيرانيّة التي بدَا وقعُها جليّا هامّا على التيارات الفنّيّة المختلفة في العالم الإسلامي. وما من شكّ في أنّ هذه النزعة الانتقائيّة والاغتراف من مشارب محلّيّة وأخرى دخيلة، وكذا السّعي إلى التوفيق والتأليف بينها في تطوّر أصيل، لَمِيزاتٌ جاءته نتيجةً لتشبُّع الحكّام الجدد بالتراث الفارسي الإسلامي، ولاستِعدَادِهم الحثيث إلى الاستقاء من ينابيع الفنّ الهندي والأخذ بمقاليدها. فقد عاش **همايون بن بابُر** (1530–1556 م) سِنينَ عديدةً في بلاط شاه إيران، **طاهماسب**، وكان ابنه الامبراطور **أكبر** [4] ـــ على تشرُّبه بالفنون الفارسيّة وإعجابه بها ـــ رائدَ نهضة *المُثل الوطنيّة*

---

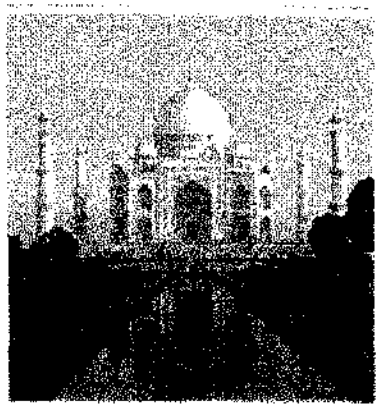
[1] - Marçais (G.), **L'Art Musulman**, op. cit. - pp. 149-153.

[2] – نذكر مثالا على ذلك: مسجد "أمير" الكبير، ومسجد "القطب" بدلهي (ق. 13 م) وبجانبه ضريح السلطان ألطاميش. والكلّ من صنع معماريّين هنود.

[3] – بابُر (ظهير الدين محمد) – 1482/1530 م – كان جسورا شجاعا، استولى على سمرقند متسلقا أسوارها و لم يكن معه إلا 240 رجلا، وعبر جبل **هندوكوش** في الشتاء. له: **ديوان تركي** ومذكّرات **بابر نامة**.

[4] – أكبر (جلال الدين أبو الفتح محمد) – 1542/1605 م – ثالث أباطرة **الأسرة التيمورية** في بلاد الهند. كان جنديا عظيما وحاكما راجح العقل، اشتهر بتسامحه الكبير إزاء رعاياه وبحبه لهم

العُليا التي بلغت أوجها في عهد خليفته **جيهان جير** (1605/1627 م) و**الشاه جيهان** (1627/1666 م) بعده.



الصورة 66: "تاج محل" (1631–1641م) بالقرب من مدينة أجرا.

وإلى جانب الأباطرة المغل، برز أمـــراء مسلمون آخرون خِلاَل القرنَين السّادس عشر والسّابع عشرالميلاديين، كان لهم الدور الهامّ في ترقية الفنون وازدهار مظـــاهر الحضـــارة الإسلاميّة المختلفة. وفي مُدُنٍ *أجْرَا* ـــ عاصمـــة الهند في أوّل عهد أسرة المغل العظيمة ـــ و*فـــاتح بور زكري* ـــ التي أنشأها السلطان أكبَر ســـنة 1569م فاستمرّت حتّى سنة 1583م – و*لاَهُور ودلهي* وغيرها، نماذجُ كثيرةٌ من المنجزات الفنّيّة التي تؤكّد هذا الاتّجاه **التّوفِيقِي** الذي ميّز الفنّ المغلي الهندي [1] (الصورة 66).

فإذا كانت العمارة قد احتلّـــت المقـــام الأوّل في الهنـــد الإســـلاميّة وامتازت، في مظهرها العامّ، بقوّة أشكالها واتّســـاق أحجامـــها وفخامـــة زخرفها، فقد حظِيَ فنّ التصوير، أيضاً، باهتمام الحُكّام المغل اللّذين أحاطوه بعناية خاصّة، لا سيّما وأنّ استعمال الحجر الرّملي في البناء أدّى ـــ بفعـــل قابليّته للنّحت ـــ إلى تقويّة الفنّ التشكيلي. فصارت أجزاء البنـــاء تُغَطّـــى بنماذج من الرّسوم الزّخرفيّة المتنوّعة. ومع ظهور الكســـوة الرُّخاميّـــة، في القرن السّابع عشر، تطوّرت صناعة تطعيم المَرمَر بالأحجار الشبيهة بالكريمة

والسهر على أمنهم وراحتهم. شجّع العلوم والفنون فسعى إلى تعمير البلاد بما تشهد عليه العمـــائر الكثيرة من عهده. وبقيت شخصيته القوية مؤثرة في خلفائه زمنا طويلا بعده.

1 - Brown (F.), **Indian Painting under the Myghols**, London,1923 - pp. 8-25.

إلى إنشاء لوحات جدارية تمتاز برَوعة التلوين في رسوم الأزهار والعرانيس الدّقيقة. وفي العهد المغلي المتأخّر، ظهرت صنعة *التغشية بالبلاط* حيث استعملت أحياناً تصاوير آدميّة لتزيين مساحات كبيرة، بشكل يشير إلى صلتها بالطّراز الصّفَوي [1] ويؤكّد تأثير التوجيهات السُّلطانيّة العُليَا والرّسميّة في قوّة الخلق والإبداع وجودة الإنتاج الفنّي.

أمّا تصوير المخطوطات فكان دوره، في الأوّل، ثانوياً. ثمّ أخذ في التّطوُّر بتبنِّي بعض التقنيات التي يبدُو أنّ الرّسَّامين الفُرس ــ الّذين استقدمهم بَابُر من بُخارَى ــ قد حملوها معهم إلى الهند. وفي مُقدِّمة هذه التقنيات، نجد الأوراق المفرَدة التي أُعِدّت لِتَضُمَّ الصّوَر وكذا التصويرَ العرضي للنّصوص مع استقلال الصّوَر من حيث التوليف؛ وكلُّ هذه الصّنائع تستند في مرجعاتها إلى مدرسة **بهزاد** ــ أشهرِ مُصوِّري الفرس وخطّاطيهم وفنّانيهم [2] ــ (وإن أسبغ عليها بعض التجديد في التلوين) ثمّ تثبت التّأثُّر بالطّابع الإيراني في عهد **همَايُون** الذي استحضر إليه، حسبما جاء في كتب التاريخ، رَسَّامَيْنِ من الفرس ضمَّ إليهما خمسين فنّاناً من أهل البلاد قصد ترقين مؤلّف كبير. وقد تكون هذه هي بداية المدرسة التصويريّة التي ستتألّق آفاقها في عهد الامبراطور **أكبر**. غير أنّ هذه *المدرسة الهنديّة-الفارسيّة* ما عتّمت أن سعت إلى وضع الأسُس لِخَلق *طراز وطني هندي* متمايز، يرجع السّبب الأوّل فيه إلى استخدام رسّامين من *الهندوس* متأثّرين

---

[1] - Martin (Fredrik), **The Miniature Painting and Peinters of Persia, India and Turkey, from the light to the Eighteenth Century**, London,1912 - pp. 150-160.

[2] - كمال الدين: أستاذ بهزاد (1450/1537 م)، ولد في هراة.

بتقاليد قديمة، تتّصل برسوم *أجانتا* الجداريّة ورسوم المغارات التي استعملت في القرن الثّاني ــ وحتّى القرن التّاسع للميلاد ــ كمعابد للبُوذيّين [1].

ويتجلّى، من خلال الأعمال المنسوبة إلى هذا الطّراز، أنّ التصوير المغلي أفاد كثيراً من تراث المعلّمين الأوائل وأنّه أثرى به التعاليم الإيرانيّة التي لقّنها الشُّعورَ بحياة الواقع. وقد أمر أكبر بتصوير الملاحم والأقاصيص الهنديّة وكانت الموضوعات التاريخيّة والأسطوريّة السّائدة تُعَالَجُ بفنٍّ تعبيري رفيع ودقيق. هذا المَيلُ إلى الواقع، الذي وجد تطبيقه في مشاهد من تاريخ الامبراطوريّة وحياة البلاط التي استُدعِيَ الفنّانون إلى رسمها، جعل معشر المصوِّرين يحرصون على ترجمة نفسيّة مَن يجلس إلى رسمهم، من الأرستقراطيّين، وينقلون المناظر الطبيعية بحساسيّة كبيرة تجاوزت حتّى حماس الصفويين بفارس [2] (الصورة 67).ونجحوا، بالفعل، في تمثيل الشخصيات بالبحث عن بُعدٍ ثالث يُوضِّح الملامح ويُوهِم بتجسيمها بحيث صار فنُّ تصوير الشخوص ــ في ذلك العصر وما بعده ــ أبرز جوانب النّشاط الفنيِّ في الهند [3]. فكان أكبَرُ يجلس أمام المصوِّر لتصويره، كما أمر بإعداد صُوَر شخصيّة لكبار رجال بلاطه. ولنا في كتاب *"أخبار نامة"*، الذي سجّل أخبار المملكة المغلية، معرض كامل من الصّوَر الشخصية لأعيان الدّولة. ويبدُو أنّ خلفاء **أكبر** (ونخصّ بالذّكر ابنه **جهان جير** وحفيده **الشاه جيهان**) كانوا أكثر وَلَعاً منه بجمع الصّور الشخصيّة وبتسجيل كلّ الأحداث المتّصلة بأعمال السُّلطان المدنيّة والعسكريّة. وقد كان من اهتمام

---

1 - Marçais (G.). **L'Art Musulman,** op. cit. - pp. 152-153.
2 - Marçais (G.). **L'Art Musulman,** idem.
3 - Thomas (Arnold). **Painting in Islam,** op. cit. - pp. 95 et plus.

الفنّان بتفصيل الملامح الشخصية في هذه الصّور أنّـــه وصـــل إلى إبرازهـــا بوضوح يرقى إلى مُستوىً من الدِّقّة كافٍ للتّعرُّف على أصحابها (الصورتان 68 و69).

الصورة 68: همايون (تصوير هندي).

الصورة 69: محمد شاه المغلي (تصوير هندي – ق 18 م.

الصورة 67 : مجلس لهو في بلاد المغل (في مخطوط مغلي من 1584 م).

وازداد الاتّجاه الواقعي قوّةً بالنقل الأمين عـــن الطّبيعـــة، وارتَفَـــع شـــأنُ المتخصّصين في التصوير و لم يُهمَل في ذلك حتّى العنصر الحيواني أو الزِّرَاعـــي. ومن غير المستبعَد أن يكون هذا التّوجُّه الجديد من تأثير التيارات الأوروُبّية التي طبعت الفنّ الغربي في مستَهلِّ القرن السّابع عشر الميلادي[1] .

[1] - Marçais (G.). **L'Art Musulman,** op. cit. - p. 153.

3 ـ المدرسة العثمانيّة:

لَمَّا دخل السّلطان **محمّد الثّاني** (سنة 1453 م) مدينة *القسطنطينيّة* التي ستغدُو عاصمةً لامبراطوريّة واسعة الأرجاء، كان *الأتراك العثمانيّون* قد أنشئوا لأنفسهم مملكةً آسيويّة على أنقاض مملكة *الأتراك السّلجُوقيّين*، منذ أكثر من قرن من الزّمن ــ أي منذ استيلائهم (عام 1362 م) على *أدرنة*، إحدى المدن البيزنطيّة الحصينة. وكانوا قد أخذوا على عاتقهم القضاءَ على دولة *بيزنطة* وحملَ لواء الإسلام إلى ما وراء *البوسفور*. وفي أواسط القرن السّادس عشر، كوّنوا بالفعل امبراطوريّة شملت المنطقة الشرقيّة من حوض البحر الأبيض المتوسِّط كلِّها، وقد امتدّت حدودها من بلاد اليونان إلى العراق الحالي ومن المَجَر إلى الجزيرة العربيّة، بالإضافة إلى الجزائر وتونس، في المغرب العربي، اللّتين كانتا خاضعتَيْن بالولاء للـ*باب العالي*. وأصبح للدّولة العثمانيّة مقام دينيّ رفيع بِضمِّها الأماكنَ الإسلاميّة المقدَّسة وانتقال الخلافة الإسلاميّة إليها.

وإذا كان القرن السّادس عشر (الميلادي) فترة توسّع وانتشار في تاريخ هذه الدّولة العتيدة التي استطاعت أن تتوغّل في قلب *أوروبا* وترجَّ حصونها المنيعة، فإنّه، أيضاً، فترةُ اكتمالٍ للشخصيّة التُّركيّة وعَهدُ ازدهارٍ لمختلف الفنون العُثمانيّة [1]، وبالخصوص أيّامَ **سليمان الأوّل القانوني**، عاشر

---

[1] -Stierlin (Henri), **Soliman et l'Architecture Ottomane**, *Office du Livre*, Fribourg (Suisse), 1985 - pp. 5 à12.

وينظر أيضا:

- Yetkin (S.K.), **L'Architecture turque en Turquie**, *G.P. Maisonneuve et Larose*, Paris.1962 - pp. 3 et 4.

سلاطين بني عثمان وأعزّهم [1]. لقد كان هذا العاهل الفذّ شَغوفاً بالثقافة والجمال، يريد ترقية بلاده إلى مستوى الطُّموح الامبراطوري. فشجّع البناء والتعمير وانتهت أعماله، في هذا المجال، إلى تكريس مجموعات هائلة من المنشآت يعتبرها المؤرّخون من روائع الفن الإنساني، بل يذهبون في تقييمهم لها إلى القول بأنّها *تفوق ــ في جزالتها وإتقان أساليبها وتناسق أجزائها ــ تلك التي أورثها عصر النّهضة في البلاد الغربيّة*. وبهذا، فإنّهم يُقِرُّونَ تفوُّق فنّانين مبدعين، أمثال **خوجة معمار سنان** [2]، على مشاهير الفنّانين الإيطاليّين الّذين لَمَعت أسماؤهم في سماء الفنّ خلال القرن السّادس عشر من أمثال: **مَيكل أنجيلو وجُول رُومان وفينيول وبلاديو** [3].

ولا نَغرُو من صرامة هذا الحكم ولا من نزاهته إذ لا نجد من بين المعالم *الفلورنسيّة* أو *الرومانيّة* ــ التي أنتجتها *إيطاليا* فيما سُمِّيَ بـ*"الطِّراز الفخم"* خلال *"الطّور الذهبي"* من عصر *النّهضة* ــ ما من شأنه أن يوازن في مقاييسه ووُضوحه وقوّته وتناسق تآليفه الفنّيّة وتلاؤمها تُحَفاً بمثل جمال *"السُّلَيمانيّة"* أو *"السَّلِيمِيّة"* (الصورتان 70 و71). والحقيقة أنّ ازدهار

---

[1] - **سليمان الأول**: (1520-1566 م) لقّبه الأتراك بالقانوني والإفرنج بـ**العظيم** - *Le Magnifique* - قاد بذاته الحرب بثلاثة عشر حملة، منها عشرة في أوروبا وثلاث في آسية. فوسّع حدود السلطنة. نسخ القرآن بيده ثماني مرات. دون القوانين والشرائع وكانت أيامه عهد بني عثمان الذهبي؛ فازدهرت العلوم والفنون وسادت العدالة. أوثق عرى الصداقة بين البـاب العالي ودول أوروبا ووقع مع فرنسوا الأول - François 1er - **معاهدة الامتيازات الأجنبيّة**.

[2] - **سنان باشا**: *ينظر في هذا البحث*: المطلب التمهيدي، المبحث الأوّل، ثالثاً: إشكالية الخلق الفني، 1: مناهج الباحثين في مشكلة الإبداع الفني.

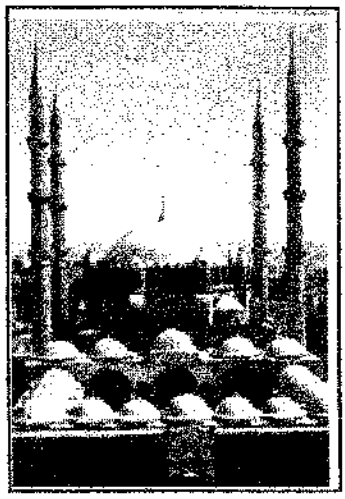
[3] - Michel-Ange (1475-1564) - Jules Romain (1492-1546) - Vignole (1507-1573) - Palladio (1508 - 1580).

ينظر في هذا الموضوع:

- Downey (Fairfax). **Soliman Le Magnifique**, Paris, 1930 - pp. 50-51.
- Stierlin (H.). **Soliman et l'Architecture Ottomane**, op. cit. - pp. 9-10.

ازدهار الامبراطوريّة العثمانيّة هيّأ للفنّانين الذين أبدعُوا ـــ بتوجيهٍ مـــن سلاطينهم ـــ سَعةً في الرُّؤَى تجسّمت في منجزات برزَت عبقريّتُـــها في وحدتها التأليفيّة المرموقة. فقد تمكّن العثمانيون ـــ ابتداءً من شذر تـــراث قديم ونفحاتٍ حضاريّةٍ متنوّعةٍ ـــ من خلـــق أســـلوب فنّـــي مكتمـــل التقاطيع، أصيل القسَمات، تركّزت العناية فيه أساســـاً علـــى **الوحـــدة والمنطق والتوافق**. وربّما اتّحدوا في هذا المسار مـــع صـــانعي النّهضـــة الأوروُبّية في الغرب، حين راحوا ينهَلون من مشارب المدارس الكلاسيكيّة العتيقة ومن أمجاد العالم القديم مادّةً دعكُوها فولّدُوا عنها طرازاً بلغ أوجَه في القرن السادس عشر [1].

الصورة 70 : – جامع السليمانية (البوّابة).



الصورة 71: جامع "السليمية"، من إنجاز المعمار **سنان**، (1568–1575).

[1] – **توهسون** (ج.و.س.) وبمجموعة من المؤلّفين، **حضارة عصر النهضة**، ترجمة **عبد الرحمـــان زكي**، *دار النهضة العربية*، القاهرة، 1961 – ص ص. 162–176.

ولم تنفرد العمارة وحدها بهذا المذهب المُثير بل كانت تندرج في أبعاديات سياسة عامّة، ما كانت لإنجازات الثقافيّة والفنّيّة التي حقّقتها الأتراك العثمانيّون سوى انعكاس لها. ويَبدُو هذا التوجيه جليّاً في تحوّل التصوير التشبيهي الذي تَنبُع قيمتُه من أنّ استيعابه للمؤثّرات السابقة لقيام دولة بني عثمان بلغ درجة الإتقان والجودة وأنّه ما لبث أن مزجها وصنع منها مدرسة قائمة بذاتها.

الصورة 72 : جدارية من عهد **الحيثيّين** (القرن 9 ق م).

لا نعلم الكثير عن الأصول البعيدة للتصوير في *تركيا*، لكن ليس من المستبعد أن يكون هذا التصوير قد أخذ عن كُلِّ المؤثّرات التاريخيّة التي خضع لها، خلال مراحل تمخُّضه الطّويل (الصورتان 72 و73). ولعلّ من الأصوَب أن نلتمس أصوله الأُولى في المدّة السّابقة على دولة *السلاجقة* ــ وربّمَا في أعماق التاريخ البعيد، لَمَّا لم يكن الأتراك قد عرفوا الإسلام بعدُ. لقد كان لهم في موطنهم الأوّل، *تركستان*، فنٌّ تصويريّ أصيلٌ قبل أن يكون لهم خطٌّ أو كتابةٌ.

الصورة 73: تمثال ينتمي **إلى الحضارة الفريجية** (القرن 6 ق م).

ونَتبيَّن من ملامح هذا الفنّ، الذي يشتمل في أشكاله على صور أشخاص وأفراس ومشاهد طقسيّة، والذي ينتسب إلى التقليد الشاماني القديم، دلالاتِ التأثير الصِّيني الواضح. ونذكر في هذا الباب بأنّ انتشار الأشكال الصِّينيّة كان قد بدأ مع

السّاسانيين ـــ أي قروناً عديدةً قبل اعتناق آسيا الوُسطى للدّين الإســـلامي ـــ وأنّ الفُرس لعبوا بعد ذلك دوراً أساسياً في تصوير الفنّ التشبيهي، بصفة عامّة، وفنّ المنمنمات، على وجه الخصوص. والواقع أنّ الطِّراز الفارســـي الإيراني ـــ الذي تشكّل بين القرنين الثّالث عشر والخامس عشر للميلاد، في عواصم *بخارى* و*سمرقند* و*هراة*، والذي بلغ درجة الكمال في العهد التّيموري ـــ أسّس رصيداً فنّياً غنيّاً توارثته كلٌّ من الهند المغلية وتركيا العثمانيّة. وكان استيلاء **الشاه إسماعيل** على هراة ونهبه لها (عام 1507 م) من العوامل الـــتي مهّدت لانتقال المؤثّرات الحضاريّة من وسط آسيا إلى العثمانيين. فقد نقـــل الشاه مكتبة هراة والفنّانين العاملين بها، وعلى رأسهم **بهزاد**، إلى عاصمته *تبريز* التي لم تلبث أن سقطت في يد قوّات السّلطان **سليم الأوّل ياوز**. ففي عام 1514 م، نهبها جنده الأتراك ونقلوا مكتبتها إلى *استنبول* واصطحبوا معها عدداً من العاملين بها، كان لهم فضلٌ كبيرٌ على تطوير التصويـــر الـــتّركي وتأسيس مدرسة حقيقيّة، على الطّريقة القديمة [2] . وبهـــذا أصبـــح البـــلاط العثماني ـــ وفي وقت قصير ـــ الوَرِيثَ الأوّل للمدرسة الفنّيّة التي ازدهرت من قبل في آسيا الوُسطى، خلال القرن الخامس عشر (م).وكانت الجهود، في مبتدإ الأمر، قاصرةً على نقل النماذج السابقة وذلك لسيادة رُوح التقليد، وربّما لِجُدوبة الأخيلة [3] . وكانت إجادة النقل خير ما ظفر به المصوِّر، كما ورد في كتاب "*دوست محمّد*" عن التصوير وفي "*رسالة القاضي أحمـــد*" [4] (الصورتان 74 و75).

---

1 - Stierlin (H.). **Soliman et l'Architecture Ottomane**. op. cit.- pp. 28-31.
2 - Aturgal (Ekrem). **L'Art en Turquie**, Friburg. 1981 - pp. 10-20.
3 - Marçais (G.). **L'Art Musulman**, op. cit. - p.164.
4 - Talbot Rice (David). **Islamic Painting Survey**, . 1971.

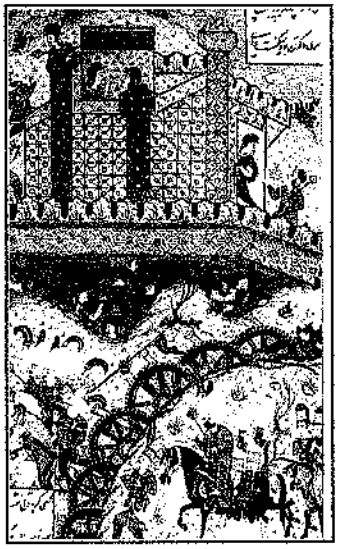
الصورة 74: السليطان **سليمان** في زيارة لأحد معسكراته أثناء حملاته على بلاد **المجر**، عن مخطوطة " سليمان نامة " (1558 م).

الصورة 75: الملك **لويس الثاني** بين مستشاريه – عن مخطوطة "السليمان نامة".

ورغم تأثّر الثقافة التُّركِيَّةِ بالتّراث الفارسيّ ــ وخاصّةً بأشعار **جلال الدّين الرُّومي** و**الجامي** ــ ورغم أخذ التصوير العثماني بالكثير من أساليب التصوير الفارسي ومواضيعه، فإنّ التأثير الرُّوحي بقي جانبياً بإزاء المواضيع *"المَلَكِيّة"* التي تُصوِّر المشاهد الرّسميّة كحياة السّلطان والحفلات العامّة والحروب والأسفار السّلطانيّة، الخ. (الصورة 76). وقد تحمّس سلاطين بني عثمان لفنّ تصوير الشخصيات، بما تجاوز حماس التّيموريين في الهند، وانساقوا إلى الرغبة في تخليد ملامحهم، بما لم يفعله أحدٌ من الحكّام المسلمين قبلهم. ويَقِيناً أنّ فنّ *البورتريه* (*le portrait*) لَقِيَ بعض التشجيع في عهد السّلطان **محمّد الفاتح** (1451/1481 م)[1] الذي استقدم من *البندقيّة* (سنة 1479 م)، للرّسم في بلاطه، فنّانَيْنِ إيطاليّيْنِ، **جنتيلي بلّيني** (*Gentile Bellini*) و**كونستانزو دافيريرا** (*Constonzo Dawirera*)، كانا ينتميان إلى

[1] – فتح **القسطنطينيّة** ووسّع حدود الدولة وبنى المساجد والحصون.

إحدى المدارس الطّلائعيّة التي وضعت أسُس *الواقعيّة الجديدة* في التصوير، مع مستهلّ النّهضة الأوروبيّة [1] . ولاشكّ في أن مُصَوِّري الشخوص الأتراك قد أفادُوا كثيراً، في تطوير أعمالهم، من الحماية التي أسبغها عليهم السّلاطين العثمانيون في القرن الخامس عشر وما تلاه [2] . فقد زيّن أغلب ملوك الأسرة الحاكمة قصورَهم، في القسطنطينيّة، بالصّوَر الشخصيّة التي أُعِيد نسخها مرّاتٍ عديدةً؛ و لم ينفردوا بهذا الحرص على تخليد ذكراهم، بل ذهب الأعيان من الشعب مذهبهم و غدا تصوير الشّخصيات تقليداً سائداً في البلاد (الصورة 77). ومن المحتمَل أنّ الصُّوَر التّذكاريّة التي أنجزت في هذه الفترة كانت وفيرةً جدّاً وأنّ ما تخلّف منها قليلٌ إذا قِيس بما كان متداوَلاً منها. وليس من المستبعد أن يكون لهذا التّوَارِي علاقةٌ بالضّمير السُّنّي المتشدِّد الذي كان يطغى على المجتمع التّركي [3] .



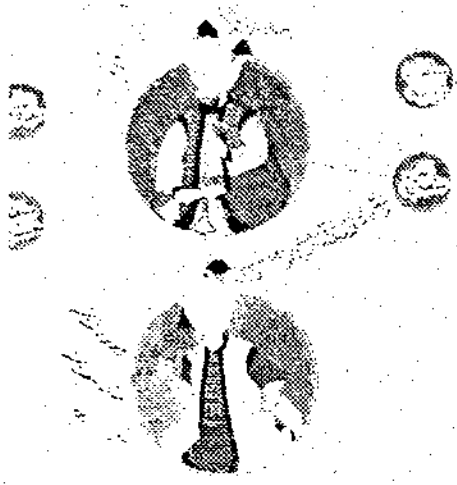
الصورة 76: السلطان **سليمان** يفتّش السرايا المدفعيّة استعداداً للهجوم على الأعداء، عن "السليمان نامة".

[1] – هذان الرسامان كانا متأثرين بمدرسة **مساتشيو** ـــ *Masaccio* ـــ الواقعيّة، ويعتبر هذا الأخير طليعة الذين استعملوا **المنظور العلمي** في معالجة الصور الحية والمناظر البرية. فقد تركزت **واقعيته** على مشاكل الصور العضوية وجعلها تبدو مجسّمة.

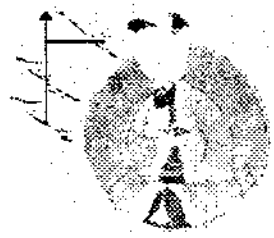
[2] – تذكر بعض المصادر التركية أن سلاطين **بني عثمان** قد أنشأوا مراسم في قصورهم لاستقبال الفنانين، وكان هؤلاء يمارسون فنهم جهرا. وقد أعلمنا المؤرخ التركي **علي** "*أن سليمان القانوني خصص مرسما مستقلا للرسام الفارسي شاه قولي – المذكور تلميذ أخا ميراك – حتى يتمكن من زيارته ورؤيته في عمله متى شاء*". بل ويعلمنا "*أن مرتّبه كان يبلغ مائة أسبر*". ينظر في هذا الموضوع:

- Owens (Meredith), **Turkish Miniature**, p.12.

[3] – **ديلوجو** (يكيل)، **تاريخ الامبراطورية العثمانية**، باريس، 1914، الجزء الأول، ص. 422.



الصورة 77: " سلسلنامة ": مجموعة من صور شخصية لسلاطين بني عثمان: محمد الفاتح، بايزيد الثاني وسليم الأوّل - بريشة الفنّان حسين استنبولي.



فثمّة مواقف وظُروفٌ يكون من قبيل التجاوز أن نتحدّث عن التصوير في المدرسة العثمانيّة دون أن نشير إليها. فممّا هو جدير بالذّكر أنّ تقدير السّلطان العثماني للفن التصويري لم ينجح قطُّ في محو آثار التحريم القديم. ومَرَدُّ ذلك أنّ القول بتحريم التصوير كان قد استقرّ في المشاعر الشعبيّة بعد أن انتشر عن طريق كتب الفقه والكتب الدِّينيّة التي سادت التفكير الإسلامي أجيالاً طويلةً، حتّى لم تَعُدْ تسمح بأيِّ تأمّل أو اجتهاد في الموضوع. غير أنّ الاحتكاك بالمدرسة الصّفَويّة ـــ في بداية القرن السّادس عشر (م) ـــ وتسلّل مبادئها الشِّيعيّة إلى الدّولة العثمانيّة [1]، جعَلا بعض الأتراك المسامحين يميلون إلى فنون التصوير ويتذوّقونها، بل ويُتقِنونها كما جعلا المصوِّرين يلجئون إلى حِيَل التصوير ويُوجِّهون بعض المؤشِّرات الخارجيّة إلى العامّة للتدليل على جواز الرّسم وعدم مخالفته للتحريمات المعروفة. والحقيقة أنّ اللّوحات المرسومة، على الطريقة الفارسيّة أو المُمَثِّلة

[1] – الذي لا شك فيه أن الجنود الإنكشاريّة وقعوا تحت نفوذ الشيعة، وكانت في استنبول مناطق للنفوذ الشيعي، كما كان بين رجال البلاط العثماني نفسه مَن اعتنق مذهب الشيعة.

- Owens (Meredith), **Turkish Miniature**, op. cit. - pp. 10-11.

للأولياء وأبطال الإسلام، كانت مقبولةً. وقد أخبرنا بذلك الكاتب التّركي، **أوليا جلبي**، الذي عاش في النّصف الثّاني من القرن السابع عشر، والـذي أقام في القسطنطينية بين سنتي 1640 و1668 م.

وقد أورد هذا المؤرّخ أنّه كان هناك صنفان من الرّسّامين: *النّقّاشون والمصوّرون* [1]، *"الّذين كانوا يمتلكون مائة دكّان على الأقلّ، عدا بناية كبيرة تسمّى أرسلان خان، ينقسم آخر دور فيها إلى غرف مخصّصة لنخبة النّقّاشين. ويُوجَد فوق ذلك قرابة الألف رسّام يمارسون صناعتهم في البيوت"* [2]. وكان لجماعة النّقّاشين وَلِيٌّ صَالِحٌ في شخص شيخ يدعى **رحيم** وكانت دكاكينهم مُزيَّنة بالتصاوير لإعطاء فكرة عن مهاراتهم. و*"في الأعياد كانوا يمرّون عبر الشوارع عارضين رسوماتهم على محفّات يضعون فوقها أيضاً روائع من عمل مشاهير النّقّاشين مثل* ***شاه قولي*** *و* ***أوليان*** *و* ***آغا رضا***... *وهُم من مشاهير الفنّانين الفرس"* [3]. و لم تكن هذه اللّوحات تعتبر *بورتريهات* لأنّها لم تكن مشخّصة ولأنها توافق الجماليّة الإسلاميّة، على عكس تلك التي أمر بنو عثمان باستنجازها لأنفسهم من مختلف الرّسامين الأورُوبيين. هذه الصّوَر المخصّبة بالنماذج الأورُوبيّة ــ بما يبدُو على الوجوه من انفعال ووجدان والملامح الواقعيّة ــ كان السّلاطين يُخفونها عن الأعين، داخل غرف سرّيّة حيث لا يدركها إلاّ الخاصّة. فلم

---

[1] – ويُضيف إليهم أوليا جلبي صنفا ثالثا من الرسامين يسميهم: ***فالسيان*** أي ***المنجّمين*** وكان أشهرهم الحاج محمد جلبي.

[2] – **باباذوبولو** (ألكسندر)، **جمالية الرسم الإسلامي**، ص ص. 43-45.

[3] – **باباذوبولو** (ألكسندر)، **جمالية الرسم الإسلامي**، المرجع نفسه، ص 44.

يجرُؤ أحدٌ على المجاهرة بها رغم النّفوذ الواسع الذي تحقّق لبعضهم، كالسلطان **محمّد الفاتح** أو **سليمان القانوني** أو **محمّد الرّابع** أو غيرهم، بل لجئوا كلّهم إلى التّستُّر، يُوهِمّون الناس أنّ مَن يَرسُمهم طبيباً [1].

ويُقدِّم **دوسون** (*D'Ohson*) في كتابه "صورة عامّة للامبراطوريّة العثمانيّة"، عدداً من الأحداث يعود معظمها إلى النِّصف الثاني من القرن الثّامن عشر. من هذه الأحداث أنّ **غازي حسن باشا**، الوزير الأكبر أثناء حكم السُّلطان **عبد الحميد الأوّل** (1789/1773 م) كان يُخفِي في منزلٍ له في الرِّيف لوحةً رسَمها بنفسه لنفسه، وهي تمثّل *هجوم الأسبان على الجزائر*. كما أنّ شخصاً من حاشية السّلطان **مصطفى الثالث** (1757/ 1773 م) أهدى دوسون صورةً شخصيّةً رسَمها أحد الفنّانين له سِرّاً [2]. وعندما أراد السّلطان **محمود الثّاني** (1839/1808 م) أن يفرض أنواع العُرف والسُّلوك الغربيّة على الشعب التّركي وعلّق صُوَرَهُ في جميع الثّكنات العسكريّة في *القسطنطينيّة*، أثار الفقهاءُ تمرُّداً انتهى بعمليّات قمع دمويّة *"أسفرت عن أربعة آلاف شهيد أُلقيت أجسادهم في البحر"* [3].

كما يَروِي المؤرِّخ التّركي **نُعيمة** خبر تحطيم خمس صُوَرٍ وُجِدت في مخبإ سرّي عند **قاره مصطفى باشا كامو كس**، الوزير العثماني أثناء حكم السّلطان **إبراهيم** (1648/1640 م). وقِيلَ عن مجموعة صُوَر السّلاطين العثمانيين وأسلافهم بدايةً من **آدم** ــ والمسمّاة *"سما يل آي عصمانيّة"* ــ

---

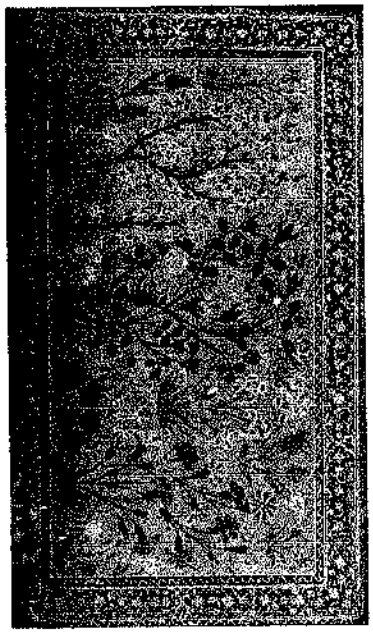
[1] – **حيلاجو** (يكير)، **تاريخ الامبراطورية العثمانية**، ص 422.

[2] - D'Ohson (M.), **Tableau Général de l'Empire Ottoman**, Paris,1921 - Vol. 64 - pp. 66-67.

[3] – **هامر** (فون)، **تاريخ المماليك العثمانية**، الجزء الثالث، ص ص. 235–263.

إنّها كانت، خلال القرن الثامن عشر، محفوظة في مكان خَفِيّ على الجمهور. وعندما عقد السلطان **سليم الثالث** (1789/1807م) العزمَ على حفر صُوَرِ أسلافه، أمر فلاّحاً رُومِيًّا موهوباً في فنّ التصوير باستنساخ الصّوَر الأصليّة فأُرسِلت إلى *إنجلترا* (سنة 1806 م) لحفرها مع *"الرّجاء أن تبقى المسألة سرّيّة"* [3].

نخلُص من هذا كلّه إلى أنّ السّلاطين العثمانيّين كانوا على وَعيٍ تامٍّ بالقِيَم التي كانت تُقيِّد فنّ التشبيه ــ آنذاك ــ وأنّهم كانوا، إذا ما اهتمُّوا بالرّسم *"المحرَّم"*، يأمرون بتمثيل صُوَرِهم حسب الجماليّة الغربيّة بأيدي رسّامين أورُوبيين. فالأتراك، إذن، تذوّقوا التصوير عبر التّطوُّر الطّبيعي للاتّجاهات التي كانت قائمةً في آداب عصورهم المختلفة وإنّهم ــ بفضل ما أُوتُوا من قوى البديهة والإلمام ورغم الحصار الذي عاناه الفنّانون من هذا الاعتقاد أو ذاك ــ استطاعوا أن يصنعوا لأنفسهم مجموعة فنّيّة متميِّزة، تقاسمتها التيّارات المغوليّة والتّيموريّة إلى جانب طراز مُتهَدِّج تَلَقّى حوافزه من الغرب[1].



الصورة 78: غلاف كتاب جامع للأحاديث النبوية (من القرن 16 م). ←

وكان إلى جانب هذه المصوَّرات والبورتريهات

---

[3] – **كراباتسيك** (فون)، **سليمان العظيم كصديق للفن**، ترجمة **نروت عكاشة**، الجزء السادس والعشرون – 1912 – ص 67.

[1] - Stierlin (H.), **Soliman et l'Architecture Ottomane,** op. cit. - p.31.

فرعٌ آخرُ للتصوير يجري تاريخه موازياً للفروع الأُولَى؛ وقد خصّه الفنّانون الأتراك بعناية فائقة. ذلك هو فنّ *الكتاب والترقين الزخرفي للمخطوطات*، الذي حظِيَت فيه المصاحف الشريفة بأوفى نصيب (الصورة 78). وكان الخطّاطون أكثر الفنّانين حظوَةً لدى السلطان العثماني، لأنّهم يعملون في كتابة هذه المصاحف وبِرِضًى من رجال الدِّين. وهناك نُسَخٌ فاخرةٌ من المصحف تحمل توقيع مشاهير الخطّاطين الّذين تفوّقوا خلال العهد العثماني وبالخصوص في خطّ **الثلث** (الصورة 79).

الصورة 79: نموذج للخط **الثلث** العثماني بيد الخطاط العثماني **أحمد كامل أقاديق**.

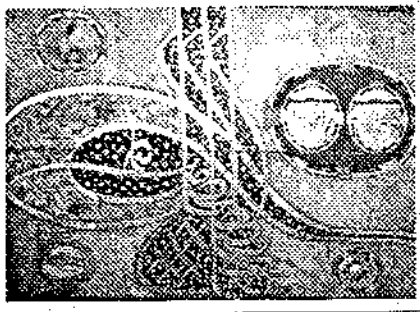
أمّا فيما يختصّ بالتحلِيَة الزُّخرُفِيّة، عامّةً، فبقيت الصِّلة بإيران وثيقةً جدّاً؛ وهي تتمثّل أساساً في *مدرسة القسطنطينيّة*، وليدة *مدرسة تبريز* التي وضع أساتذتُها الفرسُ قواعدَ الازدهار في مختلف فروع صناعة الكتاب[1]. واستمرّ هذا التأثير وبلغ حدّاً كاد يصعب معه التمييز بين المنتَجات الفارسيّة ومنتَجات مُقلِّديها الأتراك. على أنّ الشخصيّة التُّركيّة أكثر ما برزت

فإنّما في كتابة *المراسيم والفرمانات* التي جاءت بالغة الإتقان و الرّوعة، تُتَوِّجها *طُغراء السّلطان* و تزيِّنها نماذج أصيلة من العرانيس و الأزهار لزيادة التّأثُّر الزّخرفي (الصورة 80).

---

[1] - **كونل** (أ.)، **الفن الإسلامي**، ص ص. 173-174.

هكذا كان لفنّ التّصوير التّشبيهي، في العالم الإسلامي، تاريخٌ حافلٌ.



الصورة 80 : - " طغراء " السلطان عثمان الثالث (أدرنة، 1757 م).

ولقد تبيَّنَّا، من خلال الاستعراض العاجل لصفحات هذا التاريخ، الطّابعَ المُتشعِّب للحضارة العربيّة الإسلاميّة وتداخل الأساليب الفنّيّة التي تألّفت منها هذه الحضارة ــ والتي تطوّرت وفق مجرى تاريخها السّياسي والآثار العديدة للظّروف الاجتماعيّة والاقتصاديّة والثقافيّة التي تفاعلت معها. ويكاد القوام الجمالي للتصوير الإسلامي ينطق بما فيه من الوشائج بين مدارسه المختلفة، برغم العناصر الدخيلة التي تسلّلت إليه وبرغم الصّراعات التي كانت تنشُب أحياناً بين بعض اتّجاهاته وأساليبه المتنوّعة [1]. ولكي نتفهّم جوهر هذا التآلف الثقافي الفائق، لَعلّه يحسُن أن نستقصيَ بعضاً من أهمّ مصادر التأثير الفنّي في أوائل عهد التصوير التشبيهي في الحضارة الإسلاميّة.

ثانياً: مشارب فنّ التّشبيه :

من المُسَلَّمِ به أنّ تأثير الحضارة اليونانيّة في بلاد الشرق الأدنى تأكّد بعد استيلاء **الإسكندر المقدوني** عليها (سنة 323 ق.م)، وأنّ البيئة الشرقيّة تركت آثارها على الفنون الإغريقيّة ومازجتها بقوّة، فأنجبت ما

[1] - Ettinghausen (R.), **Arab Painting**, op. cit. - p.179.

سُمِّي بـ*الفنّ المتأغرق*. ولَمَّا كان الحكم الرّوماني، في القرن الثاني ق.م، أدّى تفاعُل الفنَّيْنِ *اللاّتيني* و*المتأغرق* إلى تشكيل أسلوب فنّي جديد، سيتطوّر تدريجياً في ظلّ المسيحيّة إلى تكوين "الفنّ المسيحي الشرقي" أو ما درج المؤرّخون على نعته بـالفن البيزنطي [1].

هذا الفنّ الذي ترعرع في كنف بيئة حضاريّة قديمة (مصر والشام وآسيا الصغرى) ــ والذي عاش عصره الذّهبيّ الأوّل في القرنَين الخامس والسادس (م) ــ كان معاصراً للفنّ السّاساني الذي ازدهر في إيران والعراق، منذ منتصف القرن الثالث إلى منتصف القرن السابع للميلاد (وهو تاريخ سقوط الدولة السّاسانيّة على يد الفاتحين المسلمين). وحين تأسّست أركان الدولة الإسلاميّة في هذه المنطقة، وأخذ المسلمون في بناء حضارة الشرق الأدنى، كان لهم سابقُ موروثٍ عن الفنَّيْنِ البيزنطي والسّاساني، أضافوا إليه ما انتقل إليهم من الصِّين وآسيا الوسطى. ويَرى نفر من مؤرِّخي الفن أنّ *السِّريان اليعاقبة*، التابعين لـ*لكنيسة الشرقيّة الأرثودوكسيّة*، كانوا هُم الوَصْلَةَ التي ربطت ما بين فنّ التصوير في الشرق الإسلاميّ والتراث الإغريقي اللاّتيني القديم الذي اشتمل عليه الفَنُّ المسيحيّ الشرقيّ [2]. كما يرون أنّ الجنس التركيّ (في موجاته المختلفة) هو الذي تمثّل النماذج الفارسيّة بعد أن تشرّب طويلاً حضارة الصِّين المشبّعة بالرُّوحِ البوذيّة [3].

---

1 - Martin (Henry), **L'Art Byzantin**, in *La Grammaire des Styles*, *Flammarion*, Paris, 1946 - pp.5.

2 – محاكاشة (ثروت)، **تاريخ الفن**، ج 5، **التصوير الإسلامي الديني والعربي**، *المؤسسة العربية للدراسات والنشر*، ط1، لندن، بيروت، 1977، ص ص. 70–71.

3 - Binyon, Wilkinson and Gray, **Persian Miniature Painting**, *Dover Publishers*, New York - pp. 71-72.

غير أنّ القائلين بهذا الرأي لا يُنكِرُونَ على الفنّان المسلم اجتهاده في ابتداع أنماط فنّيّة جديدة متولّدة عن تزاوج الموروث بالمبتكر. فقد استطاع هذا الفنّان خلق حضارة خاصّة به، ولكنّه تشبّع منذ عهده الأوّل بكافّة المؤثّرات التي التمسها في محيطه المباشر. من بين هذه المؤثّرات، تلك التي احتملها من الجزيرة الفُراتيّة والتي تتمثّل في رواسب من ديانات وثنيّة تجمع بين العقيدتَين *البابليّة* و*الإغريقيّة*. فقد كانت مدينة *حرّان* مترلاً دينياً شَيَّدَ فيه *الآشوريّون* هيكلاً لعبادة القمر والنّجوم. وعند ما اكتسحتها قوّات *الإسكندر الكبير*، في القرن الرابع ق.م، هجرت إليها فئة من المقدونيّين حملوا معهم عبادة الأوثان والآلهة المتعدِّدة. واختلط أمر الدِّين في حرّان وبقي كذلك إلى أن فتحها العرب المسلمون، على يد **عياض بن غنم** (سنة 639 م). فكان لها شأن كبير في حركة الترجمة والنقل عن ثقافة اليونان وعلومهم وبالأخصّ مؤلّفاتهم في الرياضيات والفلك. ومِنْ هنا كان الاهتمام بتمثيل *البُروج السّماويّة* التي كانت من بين العناصر الأساسيّة في الفنّ التصويري العربي الإسلامي، خلال عهده الأوّل [1].

وثَمّة مصدر آخر من مصادر التأثير، التي طبعت الفنون التصويريّة الإسلاميّة، نتجلاّه في الفنون المرتبطة بمذهب *المانويّة*، القائل بمبدأي *الخير والشرّ* في الوجود. فلقد كوّن أشياع هذه العقيدة، المطبوعة بتعاليم *البوذيّة والغنوسيّة* إلى حدّ كبير، مدرسةً من المُصَوِّرِينَ كانوا في خدمة المسلمين أيّام العبّاسيّين فشاركوا في أعمال التصوير المتنوِّعة بقسط وفير، تاركين بصماتهم

---

[1] - Arnold (Thomas), **Survival of Sassanian and Manichaen Art in Persian Painting,** New York, 1962 - pp. 72-80.
- Arnold (Thomas), **Painting in Islam,** *Dover Publications*, New York, 1956 - pp. 55-56.

خالدةً على الفنّ الإسلامي. ولعلّنا نتفهّم الأهمّية التي أولاها المانَويُون فَـــنَّ التصوير من خلال متابعتنا لسيرة مُؤسِّس المذهب نفســـه، إذ أنّ المصـــادر التاريخيّة تذكر أنّ **مانِي** كان مصوِّراً وكان يعتقد أنّ الرّسم أداة تعليميّـــة هامّة لنشر التربية الدينية [1]. ويَبدُو، حسب ما أتت بـــه الدراســـات الـــتي تناولت التصوير المانوي ـــ وبالخصوص بعد الاكتشافات التي حدثت مـــع بداية هذا القرن والتي تضمّنت مخطوطات مُصَوَّرةً ورُسُوماً جِدَارِيَّةً داخـــل معبد قرب مدينة *طرفان*، في *تركستان الصِّينيّة*، أنّ ماني أدخل في التصويـــر الفارسي (ومن ثَمّة في فنّ التصوير الإسلامي)، نسَق التصوير الصِّيني ورســـم *الملائكة والشياطين* [2]. وما أكثرَ ظهور هذا العنصـــر الفنِّـــي في الملاحـــق الزخرفيّة المصوّرة للمخطوطات الفارسيّة.

أمّا فيما يخصّ *الرّواميز الفنّية الصِّينية* المستوردة إلى البلاد الإســـلاميّة والتي تحوّلت منذ البداية إلى نماذج احتذى بها روّاد الفنّ من أهـــل فـــارس وغيرهم، بحيث اتّخذوا منها معايير تقييم للمستوى الفنّي في الأعمال، فتُعتبر من المؤثّرات الثقافيّة التي وسمت المجرى التاريخي للتصوير الإسلامي بصفـــة حاسمة. فقد كشفت حفائر *سامرّاء* عن بقايا من الخزف الصِّيني الأصيل إلى جانب مصنوعات خزفيّة محلّيّة تحاكي في تقنياتها وأشكالها تلـــك النمـــاذج الصِّينيّة الأصليّة [3]. ومثل هذه المحاكاة ـــ بالنظر إلى تقادمه وعدم معرفة بدء اتّصال العرب بالفنّ الصِّيني ـــ يضعُنا أمام احتمالَين: إمّا أن يكون صاحبُ

---

[1] – **بيان الأديان**: من تأليف **أبي المعالي محمد بن عبيد الله** (عام 1092 م)، *طبعة شيفـــر*، باريس، 1883 م.

[2] – **معلوف** (لويس– اليسوعي)، **المنجد في اللغة والأدب والعلوم**، *المطبعة الكاثوليكية*، بيروت، ط 15، عام 1965 – ص 474.

[3] - Arnold (Th.), **Painting in Islam**, op. cit. - p. 65.

العمل فنّاناً من أهل البلاد، أخذ عن معلّمين صينيّين، أو أنّ العمل من إنجاز فنّان صيني انتقل إلى ذات البلاد.

ومهما يكن من أمر، فإنّ هذه المحاكاة تدلّنا على الأقلّ على اهتمام الفنّان المسلم بالتصوير الصّيني منذ محاولاته الأُولَى. واستمرّ هذا الاهتمام وامتدّ إلى أزهى عصور الحضارة الإسلاميّة، فتأكّد بالخصوص مع بداية القرن الخامس عشر حيث تطاول إلى الموضوعات التي تناولها الأدب. فكان له تأثيره الدّائب على التصوير الفارسي وكذلك التصوير الهندي الذي كان يقتفي أثره [1]. ولا أدلّ على ذلك من الموروث الضّخم والهائل الذي وصل إلينا من تلك الأحقاب والذي يُثبت ما كان للفنّ الصّيني على المصوِّر الإسلامي من فضل التّقدُّم.

فالمصوِّرون الفرس، أوّلاً، والهنود على سنّتهم، قد استقَوا أصول صناعتهم من مَعين الفنّ الصّيني المتدفّق ثمّ راحوا ينشرونها من حولهم، بعد أن غدَت أصولاً تُميِّز فنون التصوير لديهم. فلم تُفلِت من هذا التأثير بلادٌ من بلدان المشرق أو المغرب وقد نجد دلائله حتّى في الأطراف النائية منها [2].

هكذا تكون، إذن، أهمّ المشارب التي نهل منها الفنّان المسلم في أثناء مسيرته الطويلة. ويمكن ردّها إمّا إلى البلاد التي غزاها العرب وشملتها الامبراطوريّة الإسلاميّة، أو إلى تلك التي اتّصلت حضارتها بالمسلمين خلال معاملاتهم السّياسيّة أو التّجاريّة في الحقب المختلفة. وتدلّ دراسة المؤثّرات

---

[1] – كاشة (ثروت)، تاريخ الفن، ص 78–84.

[2] - Arnold (Th.). **Painting in Islam**, op. cit. - p. 66.

المختلفة ــ التي استوعبتها الحضارة الإسلاميّة والتي وفدت إليها سواء من الغرب عبر التقاليد اليونانيّة اللاّتينيّة، أم من الشرق من خلال التفاعل مع المدارس السّاسانيّة والصّينيّة والهنديّة ــ على أنّ الفنّان المسلم، وإن برع في اقتباس فنون غيره وأحسن استيفاءها بِمَا كان يجري من تبادل القواعد والأصول الفنّيّة في العصور الوُسطى، فإنّه مهَر في تنضيد هذه الفنون وترشيح ما كان منها غريباً على دِينه.

المبحث الثالث:

فنّ التّوشيح[1]

- أوّلا: أنماط التّوشيح.
- ثانياً: أشكال التّوشيح.
- ثالثا: تطوّر فنّ التّوشيح.

يُجمِعُ الدّارسون للآثار على أنّ أهمّ الخاصّيات التي تَميَّز بها الفـــنّ الإسلامي، تكمن في وفائه للتَّرَقّي وكفايته للتجدّد بالتأثيرات الخارجيّة، وِفْقَ مَا يتلاءم مع عناصره الذّاتية ويُحقّق للجميع الائتلافَ في التطـــوّر. فقـــد تضافرت مختلف المقوّمات الحضاريّة والعوامل العرقيّة والبيئيّة والاجتماعيّـــة التي انفعل بها المجتمع الإسلامي على تشكيل شخصيّة الإنسان المسلم وتحديد

---

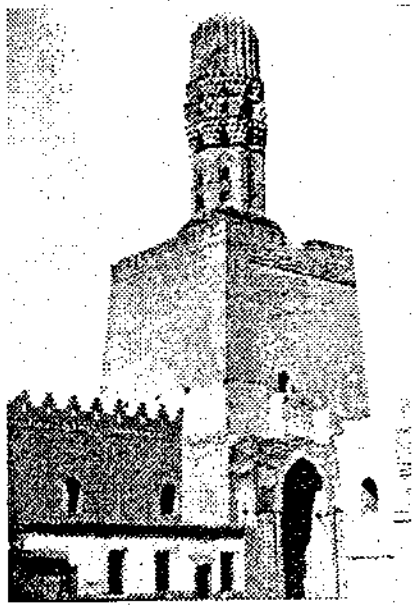
[1] – نسبة إلى **الوشاح**: وهو شبه قلادة من نسيج عريض يرصّع بالجواهر، تشدّه المرأة بين عاتقـــها أو كشحيها. وقد يرى البعض في هذا النوع من الزخرفة شَبَهًا بـــ**شعر الموشّح** الذي خرج به أهل **الأندلس** على رتابة **الشعر العمودي**، بما أدخلوه فيه من التفعيلات والإيقاعات المتنوعة التي جعلته أكثر صلاحية للغناء الجماعي.

– ينظر في هذا المجال: **عبد الحميد** (سعد زغلول)، **دراسات في تـــاريخ الحضـــارة الإســـلامية العربية**، الفصل السادس، *منشورات ذات السلاسل*، الكويت، 1406 هـــ/1986 م – ص ص. 446–448.

– **وفكـــري** (أحمد)، **مساجد القاهرة ومدارسها**، ج1، العصر الفاطمي، *دار المعارف بمصر*، 1358 هـــ/1965 م.

ملامحه ــ عقلاً وفكراً وروحاً ــ وبالتالي رَسم إطار رؤيته الفنّيــة وتعيــين معالم نشاطه الإبداعي، أدباً كان أم تصويراً.

وكان طبيعيّاً أن تكون المحصّلة النهائية لكلّ المؤثّــرات هــي صنــع السِّمات الفنّية والرُّوحية التي تشترك فيها الفنون العربيّة الإسلاميّة جميعــاً، تلك السِّمات التي تُميِّز هذه الفنون وتُشكِّل روحها وتُحدِّد جوهرها، بــل وتُشكِّل في النّهاية روح المجتمعات الإسلاميّة كلّها. ولقد ترسّــبت هــذه المُميِّزَاتُ في عقل الإنسان المسلم وطبعت وجدانه منــذ فجــر حضارتــه، فتحوّلت ــ خلال قرون طويلة مــن التَّلَقِّــي والممارسة ــ إلى تقــاليد راســخة تــردّدت أصداؤها في كلّ عمل فنّيّ ينتســب إلى تلــك الحضارة.



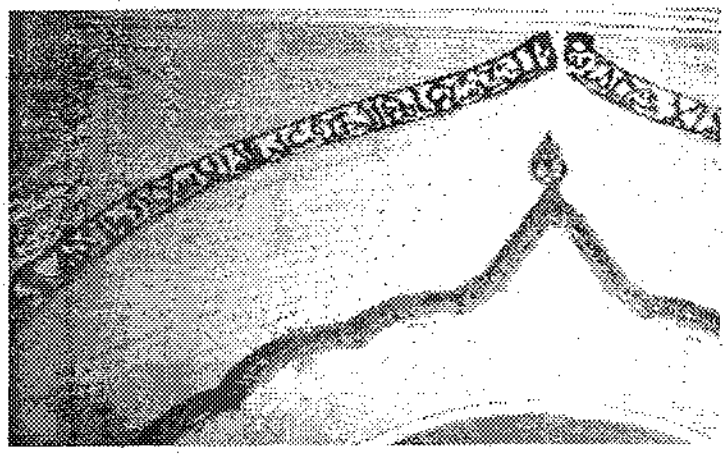
الصورة 81: - جامع الحاكم بأمر الله الفاطمي.

وإذا كان هناك من فَنٌّ يُمــيِّز الــرّوح الإسلامية بحقٍّ، فإنّ هذا الفنّ هو فنُّ **التوشيح** ــ أو **العرَبْسَة** كما اصطلح على تسميته بعض النُّقّاد ــ الذي اســتوت ملامحــه في العــهد الفاطمي، وبصورة خاصّــة في روشــن ومنــارتَيْ المسجد الذي شيّده السلطان **أبو العلى المنصور الحاكم بــأمر الله** [1] بالقاهرة في حدود سنة 1003 م[2] (الصورتان 81 و82). ويتميّز التوشيح بأسلوب فريد في إنشاء **مفرداته** الزخرفية وتنظيمها. فــهو

[1] – اعتلى عرش مصر بين 996 و1020 م.

[2] - Marçais (G.). L'Art Musulman, op. cit. - p. 70.

(باستثناء حالات خاصّة) عبارة عن وحدات من الرّقش المُستَوِي، مفـــروش على سطوح منبسطة أو منحنية، لا مجال فيها للتجويف البـــائن أو النتـــوء. وأوّل ما نلحظه في هذه المنظومة الزخرفية أنّ الفنّان تباعد فيها عن تصويـــر الأشخاص والكائنات الحيّة وأنّه عمد إلى استجلاء أشكال منبعثة من نبضاته الوجدانية، في تكوينات بديعة متشاكلة ومتجانسة، لا مبتدأ لها ولا نهايـــة. وكأنّ صاحبها، في سعيه إلى التحرّر من قيود الواقع، أراد أن يتخطّى *"ذلك العالم المادّي الزّائل إلى العالم الرُّوحي الخالد"* [1]، فجرّد وحوّر وبَنَى وكَـــرّر ولَوّن ودبّر وضَـــمّ الخيال إلى الإحساس لتتحوّل أشكالـــه إلى وحـــدات زخرفيّـــة يشيع فيـــها حـــسٌّ موسيقيّ رهيفٌ [2].



الصورة 82 : - جامع تَهَسرَة بـــبني سنوس: واجهة المحراب.

---

[1] - سعد يونس (عبد)، **الأرابسك، جوهر الروح الإسلامية**، عن *مجلة الثقافة العربيـــة*، ع.10، شوال 1398 هـــ/ أكتوبر 1978 م - ص ص. 91-92.

[2] - **عكاشة** (ثروت)، **تاريخ الفن**، ص ص. 24-25.

أولاً: أنماط التوشيح:

لقد برز التوشيح، أكثرَ ما برز، في ثلاثة أنواع من الأنماط الزخرفية:

أوّلها: **التّوريق المتشابك،**

وثانيها: **التّسطير الهندسي** [1]،

وثالثها: **التّجويد الخطّي.**

أ - التّوريق المتشابك:

الشكل 14 : – أوراق وأزهار.

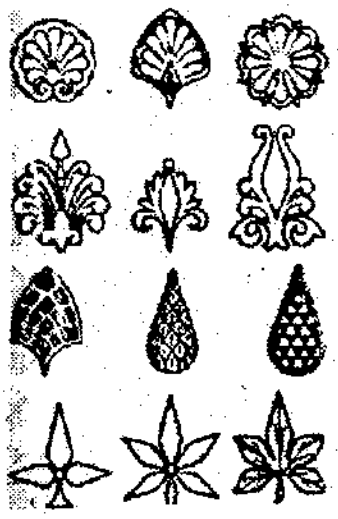
ويتمثّل في الرّقش اللّيّنِ الـــذي يستمدّ عناصره الأُولى من الطبيعة. فيعتمد على وحدات نباتية ـــ من فـــروع وأوراق وأزهـــار ـــ بعـــد تحويلها وتجريدها من هيئتها الطبيعية. ويبـــدُو أنّ أكثر هذه الوحدات النباتية شيوعاً هـــي *ورقـــة العنب* وعناقيدها و*الأقنثة* و*النخلـــة* (بشكلَيْـــهَا المِروَحِي الكامل أو النصف المِروَحِي) وزهرة *اللُّوتس* و*كيزان الصنوبر* و*حبّات الرُّمّان* [2] (الشكلان 14و15).

---

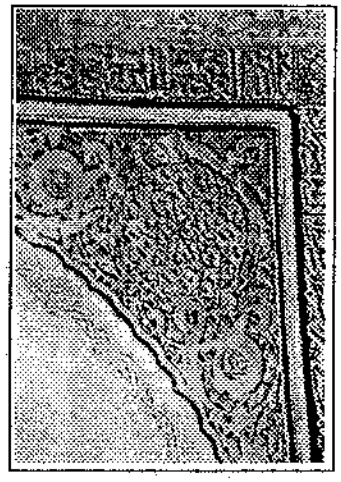
[1] – يفضّل **بشير فارس**، تسمية الأوّل: رمياً، والثّاني: **خطّاً**. ينظر كتابه: **سر الزخرفة الإسلامية**، *المعهد الفرنسي للآثار الشرقية*، القاهرة، 1952 م.

[2] – **عبد الحميد** (سعد زغلول)، **تاريخ الحضارة الإسلامية العربيـــة**، ص 443، و**بـــن قربـــة** (صالح). **الفن الإسلامي، أصوله وخصائصه**، *مجلة الأصالة*، ع. 75، الجزائر، 1400 هـــ، ص 225.

وهذا **التوريق** هو الإجادة في استخدام *الرّمي* متلاقياً متجافياً متعانقاً متلامساً [1]، في صِيَغٍ إذا كانت تجمع بين النُّدرَة والغرابة فإنّها تُوحِي من سياقها بدُنيَا السِّحر والأناقة وتُوشِي عن قدرة صاحبها على استيعاب المادّة الطبيعية ثمّ لَفظِها، في صوَر فنّية تتطلّب مهارات تقنية عالية وحالة نفسية متوازنة (الصورة 83).



الشكل 15 : - محار، سعف، كيزان وأوراق مفصّصة.



الصورة 83 : - زخرفة نباتية في مسجد **سيدي أبي الحسن (تلمسان)**.

ب - التّسطير الهندسي :

قد يكون هذا النّمطُ من فنّ التوشيح ـــ الذي أضحى في الزخرفة الإسلاميّة عنصراً رئيساً دون غيره من الفنون ـــ وَلِيدَ **التوريق المتشابك** إذْ أساسُه تشكيلُ الفنّان لِمَا جمع من عناصر فنّية بذوقه الخاصّ [2]. غير أنّ الدراسات التي تناولت زخارفه المعقدَّة المتمثّلة في تراكيب هندسيّة مُتَنوِّعة

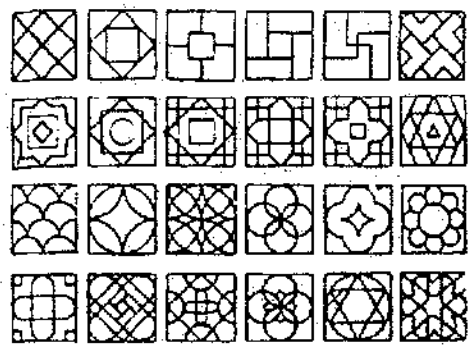
---

[1] - **محكاشة (ثروت)، تاريخ الفن**، ص 25.

[2] - **محكاشة (ثروت)، تاريخ الفن**.

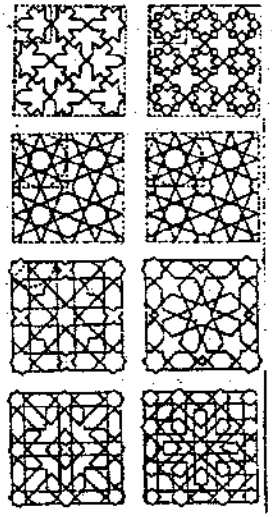
تُثبت أنّ براعة الفنّان المسلم لم تكن صادرة عن الشعور الفنّـــي والموهبـــة الطبيعية، فقط، بل كانت نتيجةَ عِلمٍ وافرٍ بقوانين **الهندسة والأعدَاد**.

ويتأسّس التسطير الهندسي من خطوط *مستقيمة ومتقاطعة ومعقوفة ودائرية ولولبية ومتشابكة ومضفـــورة*، إلى غير ذلك، مِمّا ترتّب عليه أن أوجَد بعضُ الباحثين فيه تصنيفَه في نوعَيْن [1] :



الشكل 16 : - عناصر هندسيّة بسيطة.

فأمّا النّوع الأوّل: فيشمل **الزخـــارف الهندســـية البســـيطة** كـــــ*المثّلثات والمرّبعات والمعّينات* والأشكال *الخماسية* (المخمَّسة) [3] *والمسدّسة والدّوائر* وأنصافها والخطوط *الحَلزُونيـــة والجدائـــل* (الشكل 16).



الشكل 17 : أشكال هندسيّة مركّبة.

وأمّا النّوع الثّاني: فيتمثّل في **الزخارف الهندسية المركّبة** كـــ*الأطباق النّجمية* التي شـــاع اســـتعمالها في المغرب والأندلس (الشكل 17).

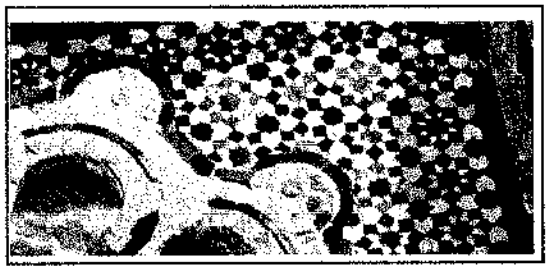
ومهما يكن من أمر، فإنّنا نجد في هذا النمط من التوشيح القُطبَيْن الرّئيسيَّيْن الّذَيْن يَسعَى إلى إدراكهما كلُّ تعبير فنّي في الإسلام، وهما: **حســـن الإيقاع ورُوحَانيّة الهندسة** [2] . فهو بالنسبة للفنان أقرب

---

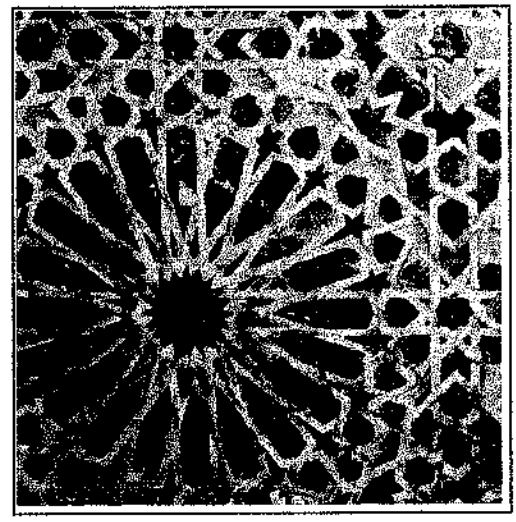
[1] – بن قربة (صالح)، **الفن الإسلامي، أصوله وخصائصه**، *الأصالة*، ع. 75 – ص 229.

[2] - Burckhardt (Titus). **L'Art de l'Islam**, *Sindbad*, Paris, 1985 - p. 114.

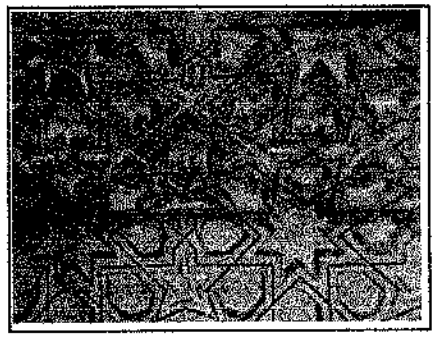
الأشكال إلى *النزعة العقليّة*، ما دام يُعبِّر مباشرةً عن فكرة **الوحدة الإلهية** المترتِّبة على تشكيلة العالم المتنوِّعة. وهو، أيضاً، طريقٌ إلى تحقيق مدارك التناسق بين الجلالين: **الجلال السّماوي والجلال الدُّنيَوي** [1]. وما التناسق إلاّ وحدة في الكثرة وكثرة في الوحدة [2] (الصور 84، 85 و86).



الصورة **85** : – تفاصيل من الزخارف الهندسية على إحدى واجهات منارة جامع **المشور** (**تلمسان**).



الصورة **84** : – لوحة فسيفسائية من **المدرسة التاشفينية** (**تلمسان**).



الصورة 86 : – تشكيل هندسي في سقف جامع **سيدي أبي مدين** (**تلمسان**).

٤ - التّطويق الخطّي :

ثمّة شكل ثالث من أشكال الإبداع الإسلامي في فنّ التوشيح، مُشترَكٌ ما بين **الرقش النّباتي والرقش الهندسي**، هو **الخط العربي**. لقد كانت للكتابة العربيّة ــ منذ ولادتها الأولى التي يحدِّدها بعض المؤرّخين بالقرن

---

[1] – **محاشة** (ثروت)، **تاريخ الفن**، ص 25.

[2] - Stierlin (H), **L'Art de 'Islam**, op. cit. - p. 121.

للكتابة العربيّة ـــ منذ ولادتها الأولى التي يحدّدها بعض المؤرّخين بالقرن الثاني للميلاد [1] ـــ عدا وظيفتها البيانية، وظيفةٌ جماليةٌ عالية. ويُجمِع الباحثون على أنّه لا وُجُودَ لِفنٍّ من الفنون في تاريخ الإنسان بلغ فيه الخطّ دوراً رئيساً مِثلَما بلغه في زخارف الفنّ الإسلامي [2]. ولعلّ السِّرَّ في ذلك يعود إلى أنّ جوهر العقيدة الإسلامية يتمثّل في القرآن الكريم وسنّة النبيّ محمّد وإلى أنّ الفنّانين من المسلمين وَجدُوا فيه منفَذاً للتعبير عن رغبتهم في إبداع الجمال وتَذوُّقه، حين كان التعبير عن ذلك بالتصوير وتمثيل الكائنات الحيّة أمراً مكروهاً من المُتَديِّنين [3]. وساعدهم في ذلك أنّ هذا الخطّ قابل للتصوير؛ فمَهما كان السّطح وأيّاً كان شكل المجسَّمات، فهو يتشكّل ويتلوّن وِفقاً لمتطلّبات الخامة المستعمَلة فيه ويتناسق مع الكلّ. فتأتي النتيجة واضحةً مقروءةً، في ثوب جميل [4]. هذه الصِّفات المتمثّلة أساساً في *القداسة والمرونة والقدرة على التَّلوُّن* جعلت الخطّ يجد ميداناً رحباً خلال الحضارة العربيّة الإسلاميّة، منذ البداية. فلم يأت القرن التاسع الميلادي حتّى احتلّت الكتابات الفنّية مكان الصدارة بين الفنون الزخرفية كلّها، وبلغت أوجَ عزّها في القرنين الحادي عشر والثاني عشر الميلاديَّين [5].

---

[1] – **المنجد** (صلاح الدين)، **تاريخ الخط العربي**، بيروت، 1972.

[2] - Picard (P.), **Pour comprendre l'Art Musulman**, *Hachette*, - Paris, 1924 - pp. 178-184.

[3] – **الرفاعي** (أنور)، **تاريخ الفن**، ص 128.

[4] – **بن قربة** (صالح)، **تاريخ الفن الإسلامي، أصوله وخصائصه**، ص 233.

[5] – **الرفاعي** (أنور)، **تاريخ الفن**، ص.136.

ويذكر **ابن النّديم** في الجزء الأوّل من كتابه "الفهرست" [1] أنّ الخطّ غدا ذا منزلة رفيعة بين الناس، يتعلّمونه ويُتقنونه ويتنافس المَهَرَةُ في تنويعه وتجويده، فظهرت له أشكال وصِيَغ تختلف باختلاف الأمصار والجهات حتّى أصبح عددُها يقرُب من مائة شكل ونوع. فكان منها *المستقلّ بذاته والمدمَج بالرّقش*، وكان منها ما يصلح للكتابة في جميع مجالاتها وما يصلح للزخرفة *والتزيين*. فزُيِّنت الجدران بالكثير من آيات القرآن الكريم وبأبيات من الشعر وبالحِكَم والأمثال، كما زُيِّنت المسكُوكات وأدوات الفَلَكِيِّين وصدورُ المخطوطات. وكان لكلِّ نوع من هذه الأنواع موادُّه وتقنيّاتُه التي مهَرته بأثرها الخاصّ.

وسنعرض فيما يَلِي لأشهَر أنواع الخطوط التي اعتمدتها الزخرفة الإسلامية عموماً [2].

1 – الخطّ الكُوفِي:

الشكل 18 : – كتابة كوفية وسط زخرفة نباتية في الجامع المرابطي الكبير (تلمسان).

ويُعتَبر من أقدم الخطوط العربيّة وأبدعها؛ عُنِي به أهل *الكوفة* حتّى نُسِب إليهم. فهُم الذين نوّعوه وجدّدوا أشكاله وقد بلغ في العصر العبّاسي منزلة خاصّة. وله أنواع عدّة (الشكل18).

---

[1] – **ابن النديم الوراق** (936 ؟/995 م؟): ولد في **بغداد** وعاش بها. كان من **المعتزلة**. تعاطى مهنة *الكتبي* أو *الورّاق*. له: **الفهرست** وهو فهرس العلوم القديمة وتصانيف اليونان والفرس والهند الموجود منها بلغة العرب.

[2] – **المنجد** (صلاح الدين)، **تاريخ الخط العربي**.

2 – **الخطّ الثُّلُثُ:**

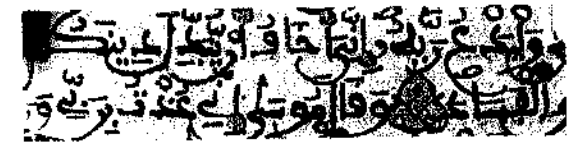
وهو نوع من الخطّ العريض اشتهر بالبراعة فيه الوزيرُ العبّاسي **محمّد بن مُقلَة** (886/941 م)، وقد نقله من الوضع الكوفي. وسُمِّيَ هـذا الخطّ بال**ثّلث** لأنّه يُكتَب بنسبة ثلث عرض القلَم، يُبرِز جمال الحروف ومرونتها وإمكان تداخلها في تشكيلات فنّية جدّ جميلة مع بقائها مستقيمةً على السّطر (الصورة 87).

الصورة 87 : – شريط قاشاني مزيّن بكتابة من خط الثلث وزخارف نباتية في ضريح **الشيخ صافي بـأردبيل**

3 – **الخطّ النّسخِي (أو السّريع):**

وهو أسلوب يتميّز بصِغَر حروفه ورشاقتها وتناسب أجزائها وقابليتها للضّبط بالحركات. وهو أكثر الخطوط ملاءمةً للكتابة اليدوية. وقد كُتِبت به المصاحف منذ القرن الرابع للهجرة (10 م) وظهر فيه خطّاطون مجـوِّدون؛ وهو أنواع (الصورتان 88 و89).

الصورة 88 : – نموذج لخط النسخ المشرقي عن مصحف للخطّاط **ياقوت المستعصمي** (المتوفّى عام 1298 م).



الصورة 89: كتابة بالخط النسخي المغربي من مصحف يعود إلى سنة 1560م.

4 – **الخطّ الفَارسي:**

من ابتكار الخطّاطين الفُرس وهو خطٌّ يعتمد تبديل وضع القلَم عند رسم أجزاء الحروف، حيث يختلف عرض كتابة الحرف من جزء إلى جزء. لذلك، جاءت حروف هذا الخطّ متميّزة بالرّشاقة والاستطالة والانسياب واللّين والاستدارة. ويُظَنُّ أنّ الخطّاطين استفادوا فيها من أشكال أجزاء الطّيور والبطّ والإوزّ (الصورة 90).

الصورة 90 : – كتابة بالخط الفارسي.

5 – **الخطّ الدِّيوَانِي:**

وقد اختصّت به دواوين الملوك والسلاطين، يستخدمونه فيما يصدُر عنهم من قرارات وأحكام. من صفاته أنّه معقّد، تتزاحم فيه الكلمات لكي لا تترك مجالاً لإضافة كلمة أو حرف. وتمتاز حروفه ـــ التي لا تحتمل ضبطاً بالحركات ـــ بتداخلها وليونتها وبِمَيل أَلِفاتها نحو اليسار وكثرة الأقواس فيها (الصورة 91).

الصورة 91 : – إفريز مزيّن بكتابة بالخط الديواني على واجهة المحراب في جامع **سوقولو** (**إستنبول**).

6 – **خطّ الرّقعَة:**

وهو ضرب من الخطّ شاع استخدامه بسبب بساطته وملاءمته للسّرعة في الكتابة. يمتاز بقِصَر حروفه وكثرة زوايَاه وقلّة استعماله للشكل. ويغلُب عليه طَمْسُ الحرف كرأس العَين والغَين والمِيم (الشكل 19).

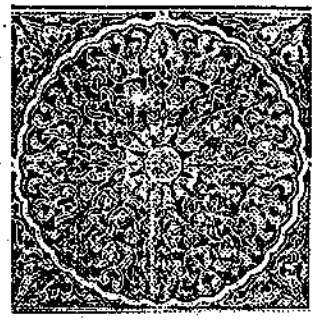
الشكل 19 : – مثال للخط الرقعي.

ثانيا: - أشكال التوشيح:

تَمُدُّنا طبيعة الأشكال الزُّخرُفِيّة التي جادت بها قريحة الفنّان المسلم ـــ فيما تركه لنا من آثار في فنّ التوشيح ـــ بموضوعات متآلفة يمكن أن نتبيّن فيها، بعد تحليلها، شبكة الوحدات العنصريّة التي يحكمها *نظام علائقي* صارم. هذه الوحدات، التي تُرقّم ميزان المنظومة الزخرفية كلّها والتي تبدُو خاضعة لحسّ هندسي دقيق ومعرفة رياضيّة واسعة، تنتظم على مُستوَيَيْنِ أساسِيَّيْن وذلك على النّحو التّالي:

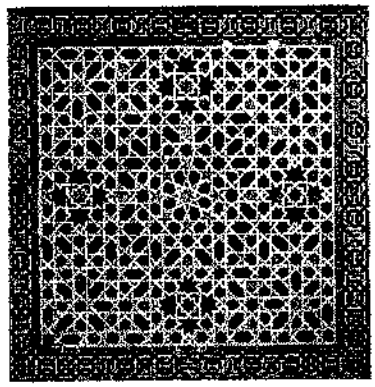
أ - المستوى القاعدي:

ويحتوي على عناصر أساسية متكاملة، تتراكم في الوحدة الزخرفية بمقدار ما تؤدّيه من وظيفة جمالية؛ وهي: *الشريط الزخرفي والقاعدة الزخرفية والبساط* [1] (الصورتان 92 و93).



الصورة 92 : – ورديّة : مثال للوحدة الزخرفية النّباتية.

[1] – آل سعيد (شاكر حسن)، سر البنى الزخرفية، *مجلة آفاق عربية*، عدد 9، أيار 1981 – ص41.



الصورة 93 :
- لوح فسيفسائي :
مثال آخر للوحدة الزُّخرُفيّة.
←

1 ـ الشريط الزخرفي:

هو أقدم أنواع الوحدات الزخرفية وهو يُمثِّـــل الحاشيـــة في اللّـــوح الزخرفي ويتألّف من مجموعة العناصر المتكرِّرة أو "المفردات"، تكراراً بسيطاً (الصورتان: 92 أ و93 أ).

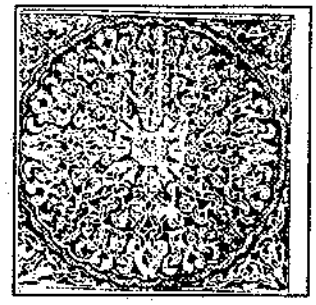
2 ـ القاعدة الزخرفية:

تُعتَبر محوَر الموضوع الزخرفي وهي مرحلة متطوِّرة عن الحاشية. تعتمد على النّسق الشّكلي أو المكاني للعناصر الزخرفية لا على تتابعـــها كمـــا في الشريط الزخرفي (الصورتان: 92 ب و93 ب).

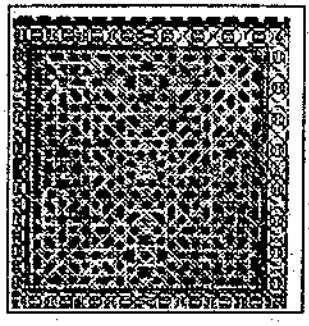
3 ـ البساط :

هو الأرضية الواقعة ما بين الشريط الزخرفي والقاعدة الزخرفية، وهو حقل غنّي بالأشكال، يمثّل جزءَ الالتقاء بين الوحدتَين السابقتَين. وهو بذلك حالة في *ملء الفراغ*، كما يحلُو لبعض النُّقّاد الغربيين أن ينعتوه [1] (الصورتان: 92 ج و93 ج).

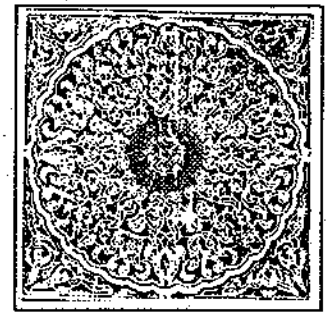
[1] - Berque (A.), « *Horror Vacui* », in **L'Algérie, Terre d'Art et d'Histoire**, 1937.



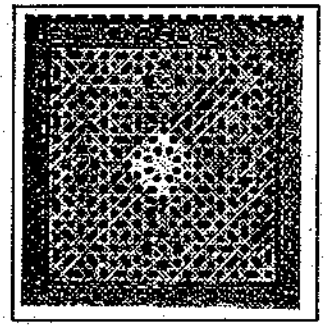
الصورة 92 أ : – الشريط الزخرفي.



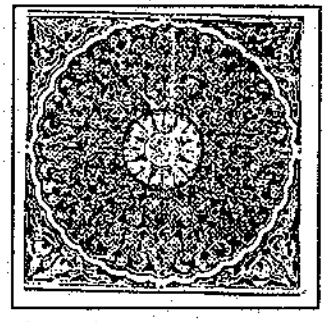
الصورة 93 أ : – الشريط الزخرفي.



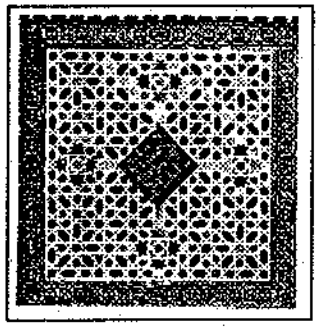
الصورة 92 ب: القاعدة الزخرفيّة.



الصورة 93 ب: القاعدة الزخرفيّة.



الصورة 92 ج : – البساط.



الصورة 93 ج : – البساط.

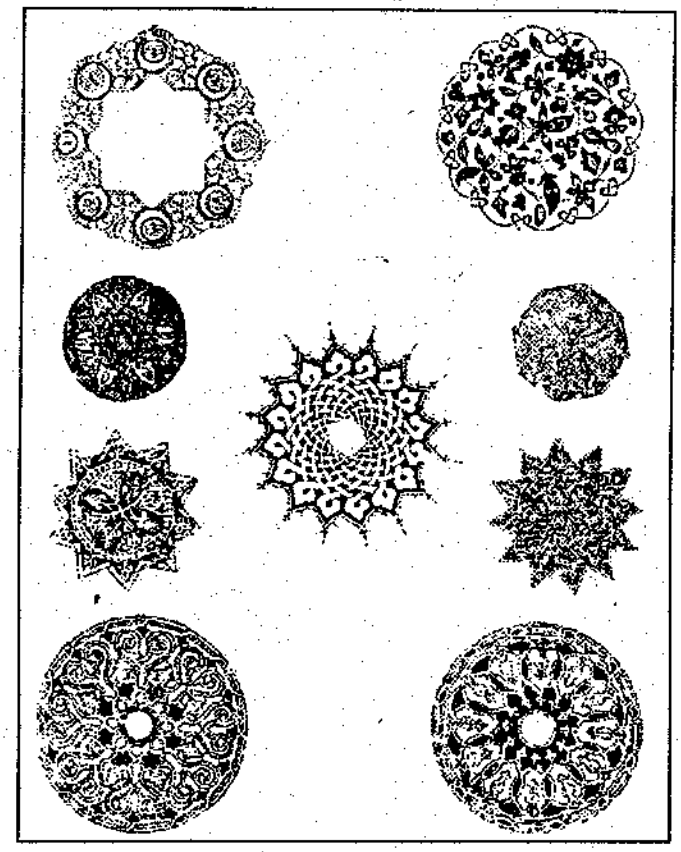
ب - المستوى الصُّوَري:

ويلجأ فيه الفنّان إلى تقسيم السّطح المعتمَد إلى مساحات ذات أشكال هندسية مختلفة، ثمّ يملأ هذه المساحات بوحداته الزخرفية المستمَدّة من مهاد المستوى القاعدي الأوّل، المتكوِّن من العناصر الأساسية المختلفة (*نباتية* كانت أم *هندسية* أم *خطّية*). وقد يَجمَع في المساحة الواحدة أكثر من نوع من هذه الزخارف، على أنّ كلّ وحدة من الوحدات الزخرفية، داخلَ المساحة الهندسية الواحدة، كاملةٌ في حدّ ذاتها وتتحقّق فيها شروط الجمال والتكوين. وهي أيضاً تتكامل مع مختلف العناصر التي تجمعها المساحة الكلّية.

فالتنوع في هذا المستوى هو نوع التغيير الذي تجمعه، في النهايـــة، وحـــدةٌ شاملةٌ للموضوع الكلّي. ولقد أصبح لتطوّر استخدام هذه *الإيقاعية* في تنظيم المساحات الزخرفية مَظهرَان أساسيّان، هما: الصُّـــورة الإشعاعيّـــة والصُّورة الأفقيّة.

1 ـ الصّورة الإشعاعيّة:

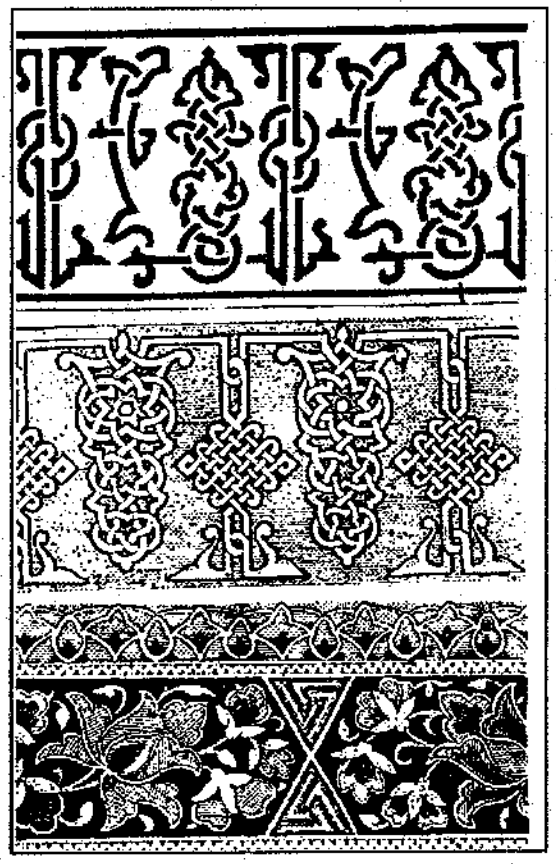
وقوامها زخارف مركزيّة داخل جامات دائريّة. ويبدُو أنّ الأشكـــال المُفضَّلة فيها ناجمة عن تقسيم الدائرة إلى أجزاء وِفقَ متطلّبات المضلّع النّجمي (الشكل 20).



الشكل **20** :
– الصورة الإشعاعيّة : مجموعة من الأشكال الزخرفيّة على هيئة أوسمة و نجوم ودوائر.

2 ـ الصّورة الأفقيّة:

وهي أشكال مستطيلة عَمَد الفنّان من خلالها إلى نقل قوانين الإيقاع والتنغيم بمنتهى الإتقان وبتعابير بَصَرِيّة [1].



الشكل 21 :
الصورة الأفقية :
مجموعة من المواضيع
الزخرفية المستطيلة.

وإذا نظرنا إلى هذه المنظومات الزخرفيّة بِعَين الإمعان، بدَت لنا في صورة كيان يُعَبِّر عن الحركة الشعورية عند الإحساس البصري بتعدّد الوحدات الزخرفية وبتنظيم العلاقات ــ فيما بينها ــ تنظيماً مقصوداً. فالرّقش يبدأ من "المفردة الزخرفية" الواحدة (أو ما أسمَوهُ بـ"**العربسة**"، بِنوعَيْها النّباتي والهندسي)، ثمّ يتطوّر إلى "الجملة" المؤلّفة من مجموعة

[1] - Burckhardt (T.), **L'Art de l'Islam**, op. cit. - pp. 114-121.

مفردات تُشكّل وحدةً صغرى، ثمّ إلى "النص الأكبر"، الذي قد ينـــدرج في وحدات أكبر أو *"يقف مفتوحا في نهايته على عالم لا متناه ومطلق"* [1].

وأمّا **الخطّ** فمَثَلُه كمثَل *الرّمي* أو *الخيط* من الرّقش، إذْ تجاوز الرّصفَ وخرج على أحكام الترتيب الرّتيب فاستوَى هندسة روحانيّة [2]، وهـــو من حيث نســـقُه الفنّـــي مرتبـــطٌ ارتباطاً وثيقاً بالفنّ الزخرفي، ينضمّ إليه لِيُكَوِّنَا سلسلة واحدة متكاملة (الشكل 22).

الشكل 22 : - زخرفة خطية.

ثالثا: تطوُّر فنّ التّوشيح:

لا يكاد أثر من الآثار الإسلاميّة يخلُو من زخرفة أو نقش تزييني. فقد كانت من لوازم العمل الفنيِّ فشملت ميادين كثيرة من *عمـــارة وســـجّاد وخزف وصناعة معادن وأحجار كريمة ونقش علـــى الخشـــب وصناعـــة الكتاب*.

---

[1] - **يوجيل** (حماد)، **منهج الفن الإسلامي**، ص 8.

[2] - **فـــارس** (بشر)، **سر الزخرفة الإسلامية**، *المعهد الفرنسي للآثار الشرقية*، بالقاهرة، 1952 م - ص 27.

وإنّ الزخرفة الإسلامية جاءت متنوّعة باختلاف المجتمعات التي اعتنقت الإسلام. إلاّ أنّ هذا التنوُّع في العناصر الزخرفية قد تحقّق، في الواقع، عبر وحدةٍ في الصِّياغة جاءت نتيجة فلسفة قامت عليها منذ بداية الفتوحات الإسلامية وكان لها الدَّور الفعَّال في تمايُزها وانتشارها عبر العالم [1]. وإنّ الأشكال التي تفرّدت بها هذه العناصر الزخرفية لم تُبتَدع دفعةً واحدةً على غير مِثال سابق، وإنّما تطوّرت مع الزّمان والمكان بفعل المؤثّرات الكثيرة التي حضنتها. فكانت لها مظاهرُ متوالية قد تفيد المتطلّع إليها، عند غياب العلامات الدّقيقة، مَعرِفةَ تحوُّلِها التاريخي وأخبار الفترة التي تنتمي إليها.

أ - العنصر النّباتي :

يرى بعض مُؤَرِّخِي الفنّ الإسلامي [2] أنّ العنصر النّباتي في **العربسة** يستمدّ أصله من صورة *الكرمة*، التي منها السِّيقان المتموِّجة والأفانين الملتَوِيّة، القابلة ــ بطبيعتها ــ للتحوِير الزخرفي. وقد بدأ ظهوره في الزخارف التي كانت تُغطّي جدران الكثير من أقدم العمائر الإسلاميّة، خصوصاً في *قصر المشتّى*، بشرقي الأردن [3]، وفسيفساء *قبّة الصّخرة* بالقُدس الشَّريف (الصورتان 94 و95). وهو في ذلك يُذكِّر بموضوع "الحومة" أو "شجرة الحياة"، التي شاع رسمها في الزخرفة السّاسانية، والتي تبدُو في شكل جذع مستقيم تنطلق منه فروع متماثلة سرعان ما تنعتق منه وتُطعَّم بلوالب وأوراق

---

[1] – صفية (خليل)، **الثقافة العربية**، ص 88.

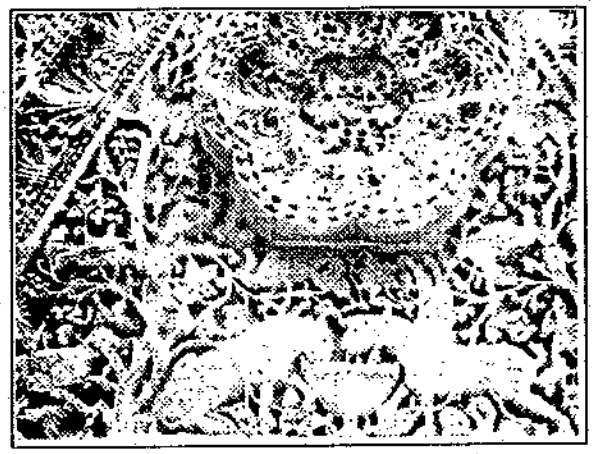
[2] - Burckhardt (T.), **L'Art de l'Islam,** op. cit. - p. 114.

[3] – هذا القصر من أعمال **الوليد الثاني الأموي** (744/743 م).

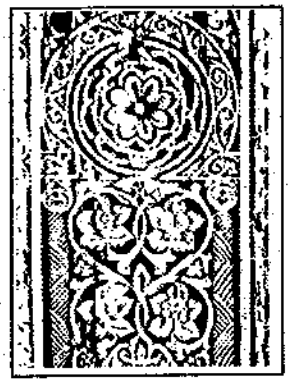
- Creswell (A.C.), **Early Muslim Architecture, Umayyads, Early Abbasids and Tulunids**, Vol. 1, *Oxford don press*, 1932 - in fol.

وأزهار. غير أنّ النماذج الحيوانيّة، التي كانت تنعطف على جانبَي جذع الشجرة في رسومات العهد القديم، قد اختفت من العرسبة الإسلاميّة [1] (الصورة 96).

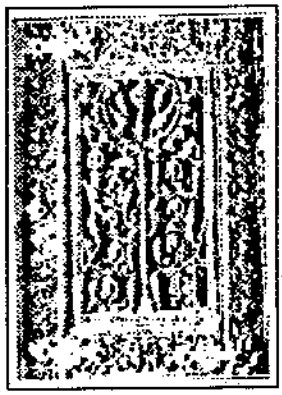
ويظهر راموز الكرمة ــ أيضاً ــ على محراب *الجامع الأُمَوِيّ* بدِمَشقَ وعلى قبوة المحراب بـ*جامع القَيرَوان* (من القرن التاسع الميلادي)، حيث يتداخل مع أشكال أخرى من الأنواع النباتية ذات النّبرة الهلّينية كـ*الأقنثة والسعفة وثمرة الرُّمّان* و*كيزان الصنوبر* وغيرها؛ وهو يستبدل *الأزهار* بـ*العناقيد* أحياناً (الصورة 97).



الصورة 94 : – قصر المشتّى : إفريز متعرّج يحتوي على زهرة الأقنثة (قطعة من الواجهة).



الصورة 95 : – زخارف من المسجد الأقصى.



الصورة 96 : – رسم بشجرة الحياة في منبر الجامع الكبير (القيروان).

[1] - Marçais (G.), **L'Art Musulman**, op. cit. - pp. 49-50.

الصورة 97: زخرفة نباتية من قبوة المحراب بجامع القيروان.

وتجدر بنا الإشارة هنا إلى أنّ تشكيلةً مِثلَ هذه، إذا كانت تثبت اقترانها بالتقاليد الرّافدية والإيرانية معاً، فإنّها تشبه في بعض جوانبها ـــ و إلى حدّ بعيد ـــ نماذج من الفنّ التجريدي الذي يُنسَب إلى الشعوب *"المتبربرة"* المُتَرَحِّلَةِ، التي وفدت من أواسط آسيا فغزت البلاد الأوروبية في بداية العصور الوسطى. وربّما ارتقت طلائع هذا الأسلوب في تبسيط الظواهر الطبيعية إلى فنّ *السّيت والصّرماط*[1]، الذي اعتمد كلّيّاً على أشكال مثل *اللّولب المزدوج والدوائر المتتالية* (أو ما يُسمَّى بـ*ـالينج يانج* الصّيني (*Le Ying Yang*)، والذي كان مطبوعاً بالرمزية العالمية المقتبسة من **الفنّ الزّومُورفي** (*L'Art Zoomorphe*)[2]. والمعروفُ عن هذا الأخير أنّه ركّز كلّ اهتماماته على تمثيل *النّظم الكوني* بأطواره المتناوبة والمتكاملة في الارتقاء والتّراجع، وكذا في الانتشار والتّقلّص[3]. فقد تُفسَّر مجموعة متواصلة من الخطوط اللّولبية، المنكمشة تارةً والمنبسطة تارةً أخرى ـــ وكأنّها مَوجُ البحر في مَدّه وجَزره – بقطيع من الحيوانات يُطارِد الواحدُ منها الآخرَ. وقد تفسح المجال، أحياناً، لتأليفٍ تشكيلي ذي ظاهر نباتي؛

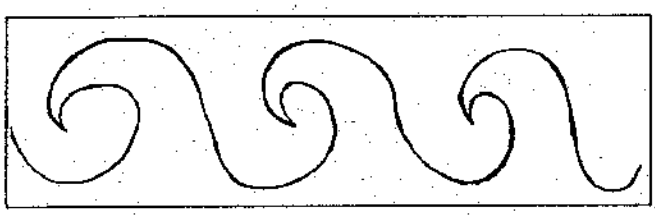
---

[1] – **السيت** – *Les Scythes* – **والصرماط** – *Les Sarmates*– شعوب من أصل إيراني نزحت إلى أواسط أوروبا في بداية القرن 12 ق.م واستقرّت في منطقة نهري الدانوب والدون.

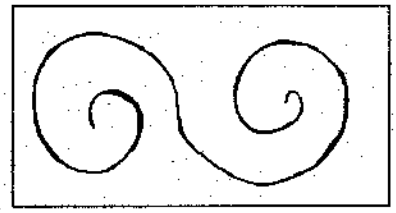
[2] – **الفن الزوومورفي** – *L'Art Zoomorphe* – أو التيرستيل– *Le Tierstil* .

[3] - Stierlin (H.), **L'Art de l'Islam,** op. cit. - p. 115.

ولعلّها تلتقي في ذلك بأصول العربسة وجذورهـــا الأُولى (الشكـــلان 23 و24).



الشكل 23: رسم على هيئة دوّامة مزدوجة.



الشكل 24: رسم على هيئة مجموعة لولبيات متتالية.

والغريب في الأمر أن العربسة ذات العنصر النباتي قريبةٌ جـــدّاً مـــن رواميزها الأصليّة المتميِّزة بقسماتها الخطِّيّة والتَّواتُرِيّة الإيقاعيّة ـــ في حـــين أنّها تبدُو في لمحاتها الأوّليّة، من عهد الأمويّين، تابعة لمذهب الطبيعة الهلّينيّة ـــ بيد أنّ مبدأ تقشير الموضوع الزخرفي من كلِّ سطحياته واختزاله إلى تقاطيعه الجوهريّة يتّفق مع صفة دالّة لازمت الفنّ الإسلاميّ كلّه.

لقد سعَى الفنّ الزخرفي الإسلامي على الدّوام إلى الاغتراف من نهـــر الفنون الشعبية، حتّى ولو لم ينجُ إلاّ القليل من أعمالها بسبب هشاشة الموادّ المكوِّنة لها؛ وبذلك، من العسير بمكان الفصلُ في تاريخ العربسة النباتيـــة أو تحديدُ علاقتها ـــ مكانياً أو زمنياً ـــ بالفنّ الشعبي، اللّهُمَّ إلاّ إذا تقفّينا أثرها في الزخرفة المعماريّة حيث تباغتنا بظهور أشكال وتقنيّات قديمةِ الأسلوب. ففي *سامرّاء*، المدينة التي أسّسها العَبَّاسِيُّون عاصمةً لهم على ضفـــاف نهـــر *دجلة*، تطوَّر راموز الكرمة ذو الملامح الطبيعية الهلّينية إلى أشكـــال لولبيّـــة مجرّدة قد لا نُخطِئ إن نحن التَمَسْنَا في ثناياها تأثير *الحاشية التركمانية* الـــتي غطّت على سلطة بني العبّاس آنذاك.

ومِمَّا يستلفت انتباهنا أنّنا، في الفترة نفسها، نشهد في المنطقة الشمالية من أوروبا ـــ وبالخصوص في *أيرلندا وبريطانيا العظمى* ـــ مِيلادَ فنّ تجريدي تتضمّن مواضيعه الزخرفية عناصر ذات أشكال هندسية متشابكة ولوالب مزدوجة ودوائر متتالية وصلبان معقوفة وغيرها، مماثلةٍ تماماً لتلك التي ظهرت في الفنّ الإسلامي النّاشئ.

الشيءُ الوحيدُ الذي يختلف فيه هذَان الفنّان المتشابهان علّه يتعلّق بالمَشرَب الذي يستلهمه كلٌّ منهما مادّتَه الفنّية: أمّا في أورُوبا فيُعتَبر *الحيوان* في صُوَرِه المجرَّدة أساساً للمواضيع الزخرفية على العموم. فهو يلتفّ على هيئة خطوط لولبيّة ثمّ يتطوّى أو يتعوّج، مشكّلاً بذلك شبكات من الأزواج النَّقِيضيّة. وأمّا في البلاد الإسلامية فالعربسة تنطلق، في غالبيتها العظمى، من العنصر النّباتي دون سِوَاه [1].

ويبقى التشابه، في هذا المجال، مَبعَثاً للدّهشة والاستغراب، يصعب علينا إدراك أسبابه العميقة. بياناً لذلك، خُذ صفحةً من إنجيل **لِيندِ سْفَارْن** (*Lindi sfarne*) – (698 م)، فهي مزيّنة بزخارف مماثلة لتلك التي نشاهدها في البلاط الفسيفسائي الذي كسَا به **الوَليدُ بن عبد الملك**، خامسُ سلاطين بني أميّة، قصر *المنية* الواقع بالقرب من بحيرة *النّاصرة* بفلسطين (705 و715 م)[2] . فإذا أردنا تعليل هذا التشابه المُثِير، قد لا تُجدِي محاولة تفسيره بالمبادلات الزّهيدة التي تَمَّت بين قارّة أورُوبية مضطربة، مهزوزة بالغزوات البربرية ، وبين بلاد المشرق العربي المنهمكة أيّامَها في الفتوحات الشرقية.

---

1 - Burckhardt (Titus), **L'Art de l'Islam**, op. cit. - pp. 116-117.

2 - Creswell (A.C.), **Early Muslim Architecture, Umayyads, Early Abbasids and Tulunids**, op.cit. - pp. 386 à 388.

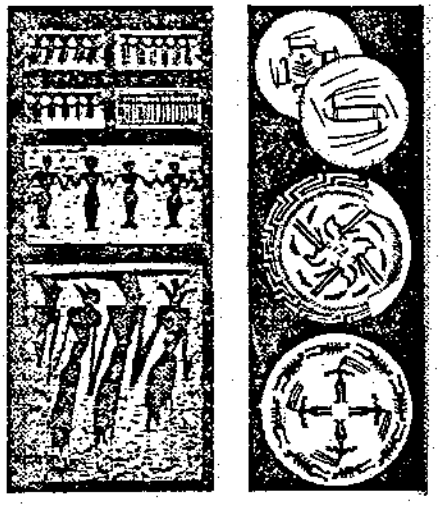
الحقيقة أنّ التوازي الذي نحن بصدده يندرج في نطاق ظاهرة أوسع، تتجاوز حدودُها مستوى العلاقة بين بلدَيْن. هذه الظاهرةتتمثّل في بروز فنّ عتيق في أقاصي العالم *الإغريقي الرُّوماني*، ترتبط عناصره التي تبدُو تجريديـــةً أكثر منها وصفيةً، برمزية عالمية أساسية. فإذا تمّ اتّصاله بالعالم *"المتمـــدّن"*، فقدَت هذه العناصر صفة الرّمزية التي كانت تميّزها، والتي سرعان ما تذوب في الاصطلاحات الزخرفية التي تنبثق من محيطها الجديد.

وفي إمكاننا أن نتأكّد من هذا التحوُّل بتتبُّع المسار التطـــوُّري الـــذي سلكه الفنّ المسيحي في *أيرلندا*، إذ استحصل فنّ الكتابة فيه على الـــتراث الشكلِي القديم وسَعى إلى تغييره بما يتّفق وظروفِه الآنية. لكنّنـــا مـــا فتئنـــا نكتشف هنا أيضاً تشابهاً مَا سوف يؤُول إليه الفنّ الإسلامي بنُموّ شخصيته. إلاّ أنّ وجود الفنّ المسيحي الأيرلندي كان وجيزاً جـــدّاً، إذ أنّ عبقريتـــه الخارقة وقعت تحت تأثير الفنّ الكلاسيكي عندما أُعِيد إدماج جزر الشمال في *العالم اللاّتيني*. بينما استطاع فنّ الإسلام أن يحقّق ـــ في المقابل ـــ تأليفاً متيناً ومتواصلاً بين تيّار الأشكال العتيقة، الذي كان يلامس الفنون الشعبية، وبين متطلّبات الفنّ المَدَني الأكثر عقلانيةً. فكان يستوعب الصِّيغ القديمـــة بتنضيدها واختزالها إلى أشكالها العامّة، ثمّ يُساوي بينها بطريقته الخاصّة حتّى يُجرِّدها من مَقصِدها *السِّحري* ويحبوها عِوَضًا عنه بوضوحِ فكر جديد، أو قل: بأناقة رُوحَانيّة نافذة [1]. ولا غرو في ذلك، إذ أنّ الإسلام دِينُ الرّجـــوع إلى الأصل والرجوعُ يتجلّى في إلغاء لواحق الأشياء واختزالهـــا إلى وحـــدة الواحد (الصورة 98).

---

[1] - Burckhard (T.), **L'Art de l'Islam,** op. cit. - p. 117.

وعلى أيّ حال، فقد حافظت العربسة النباتية ــ ولو ضمنياً ــ على قرابتها مع عالمها الأصلي. فهي بالنسبة له بمثابة النّموذج الحَرَاكي المليء بالقوّة والذي تنطلق إمكاناته الكامنة (وتتحرّر) في كلّ المناسبات. يبقى أنّ الإطار الأسلوبي ــ الذي يُقِرّ هذا النموذج ــ وعبقريّةَ الفنّان صاحبِ العمل، بكلّ ما تحمله مرجعاته من سمات مميِّزة، هما الّذان يُحدِّدان مدى تقاربه من الطبيعة أو تباعده عنها، دون أن يفقد تواصله الإيقاعي أو يناله ضعفٌ، لأنّ القوّة نوع من الثّراء والثّراء جزءٌ في الزخرف. وما من شيء أغنى وأنفس من نبات مُتجمِّم في بلاد قاحلة.



الصورة 98: من فخاريات سامرّاء.

وقد تطوّر هذا النوع من التوشيح وبَرز بعُنف في العهد الفاطمي ــ حتّى أنّه نُسِب إليه ــ وبلغ بعد ذلك غاية تقدُّمه في الشرق والغرب من البلاد الإسلاميّة.

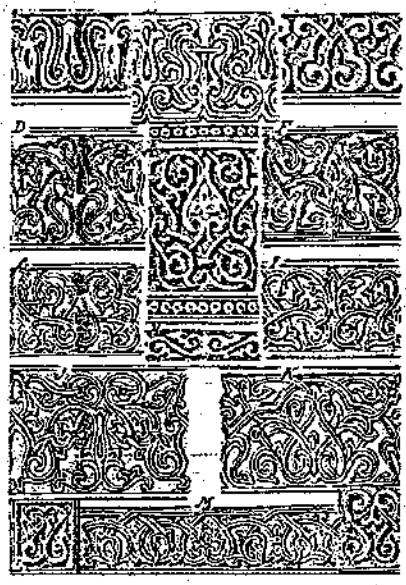
1 ـ التّوشيح النّباتي في الشّرق:

يبدُو أنّ المصريّين كانوا سبّاقين إلى امتصاص عصارة الماضي. فإنّهم استوعبوا التراث الزخرفي القديم وأفادوا منه في استخلاص أشكال جديدة، يمكن للباحث أن يتقفّاها في تطوّرها من جيل إلى جيل. من هذه الأشكال، ذلك *الشريط المتعرِّج* الذي غدَا السِّمة المميِّزة للتوشيح الفاطمي والذي كان يتركّب من عنصُرَين أساسِيَّين، هما:

- الأعضاء الحاملة التي تتمثّل في السِّيقان والأفنان.

- و أطرافها النباتية وهي عبارة عن سعف نخلية وأزهار.

ولاشكّ في أنّ أبسط صُوَر هذا الأسلوب في الرّسم، وأكثرَها استعمالاً لدى الفاطميّين، كانت صورة *السّاق المتموِّجة* ذات الانعطافات المنتظمة والفروع الملتفّة التي تنطلق من حولها لتزيِّن انحناءاتها المقعَّرة. ويُظَنّ، بهذا الشأن، أنّ السّاق المتموّجة كانت المثال النّمَطي الذي سارت العربسة على منواله فيما بعد والذي حدّد بنيتَها القائمة على تعاقب المنحنَيات في اتّجاهات متعاكسة (الشكل25)[1].



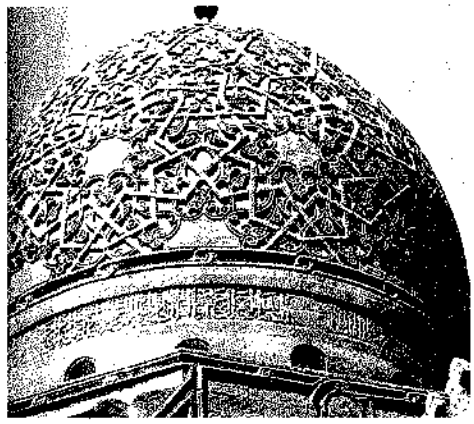
الشكل 25: زخارف نباتية من عهد الفاطميين (القيروان، المهديّة وقلعة بني حمّاد).

ويبدُو أنّ الأيُوبِيّين والمماليك لم يجتهدوا في تغيير هذا العنصر النباتي أو في تحديث أشكاله ـــ مثل ما فعلوه في الفنون الأخرى ـــ بل إنّهم اكتفَوا بما وجدوه من التشكيلات السابقة وأسبَغوا عليه توزيعاً جديداً. فنقلوا استعمالاته إلى مجالات كثيرة ورَقّوْهُ إلى موادّ متنوِّعة، بأساليب تشير أحياناً إلى أصولها الآسيوية (الصورة 99). وأبرز ما فيها أنّها تعمد إلى تصغير المقاييس في رسم العناصر الزخرفية. لكن، على الرغم من هذا التقليد الذي يُعتَبر استمراراً وتطويراً لصناعة التوشيح في بلاد ما بين النّهرين وبلاد فارس،

[1] - Marçais (G.), **L'Art Musulman**, op. cit. - pp. 77-33.

فإنّ الحقيقة التي لا يمكن إنكارُها أنّ إنتاج هذه الفترة كان ــ على كثرتــه وتنوّعه ــ حافلاً بالحلول الموفّقة والأنيقة، بل والمنطقية الصّائبة.

أمّا في إيران ، مَنبعِ الابتكـــار، فإنّنا نرى العربسة النباتية تغتَني بأشكـــال مستحدثة تختلف في مظهرها العامّ عمّـــا ألِفناه في المدرسة المصريّة. ذلك أنّ مبـــدأ *التّرميز* الذي كان سائداً، يُوجِّه أعمـــال الفنّان في مصر، أخذ يَفتُر هنـــا ويَلِـين ويتّجه ــ بالعكس ــ إلى صِدق تقليـــد الطّبيعة بدءً من القرن الســـابع الهجـــري (الثالث عشر الميلادي)، وهذا بتأثيرٍ من الفـــنّ الصّيني كما يظهر علـــى **القاشـــاني** خاصّـــة [1] (الصورة 100). فإلى السّعف والأزهار أُسنِدت صِيَغٌ طريفةٌ أرخَت على التركيبات الزخرفيـــة مسحةً من السِّـــمات الطبيعية. وقـــد نجـــد نماذج من بواكير هذا



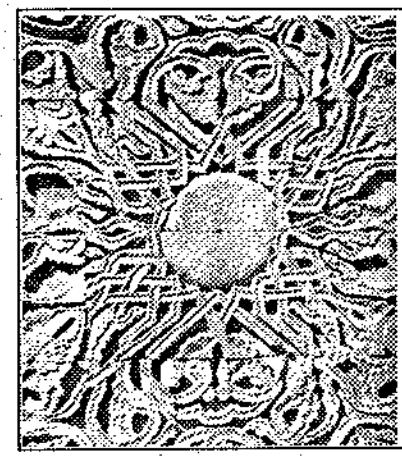
الصورة **99**: قبة مسجد وضريح السلطان **قايتباي** بـــ**القاهرة** (1472 – 1474 م): عناصر زخرفية. نائتة.

الصورة **100**: زخرفة نباتية من القاشاني في جامع **الوكيل** بـــ**شيراز** "مدينة الزهور".

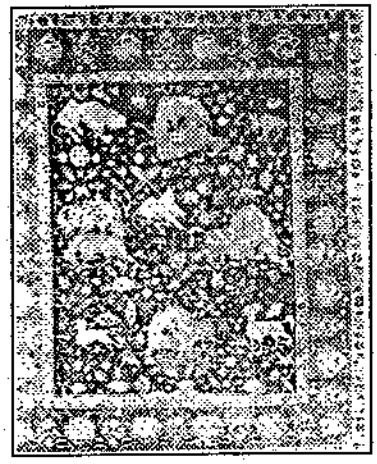
[1] – **الرفاعي** (أنور)، **تاريخ الفن عند العرب والمسلمين**، *دار الفكر*، الطبعة الثانية، 1397 هـــ/1977 م – ص ص. 140– 147.

نجد نماذج من بواكير هذا الأسلوب في الخَزافة *المبرقشة* التي تكسُو جـــدران *جامع يزد الكبير* (1375 م) و*الجامع الأزرق* بـــتبريز، حيث نرى بعضاً مـــن الوُرَيدَات المفتوحة متعلّقةً بالسِّيقان في تشكيلات متنوِّعة (الصورة 101).

وشهدت فترة بَني صَفَوِي تزايد الاقتباسات من الطبيعة، وبالخصوص في صناعة المنسوجات والسّجَّاد، حيث عمد الفنّان إلى تمثيل الحدائق الإيرانية بأحواض وسطها والقنوات الجارية على جوانبـــها وبـــالشوارع المشجَّـــرة والأرض المَكسُوَة بالأزهار (الصورة 102). وبقي هذا النوع يتبـــع المنـــهج نفسه حتى القرن الثامن عشر [1]، ومع ذلك تنبغـــي الإشـــارة إلى أنّ هـــذا "التطبيع" في قسَمات العناصر النباتية للتوشيح بقي متـــهدِّجاً، متـــهيِّباً، إذا قورن بما حدث لفنّ التصوير من تغيير في عهد الصَّفَوِيِّين [2].



الصورة **101**: كسوة من الخزافة المبرقشة: مثال للطراز السلجوقي في دوجو بايزيد.



الصورة **102**: بساط فارسي من القرن 16 م.

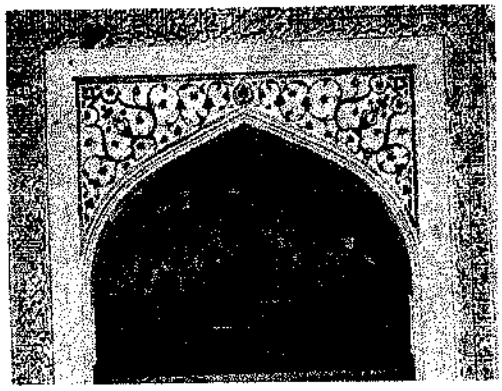
---

[1] – **كونل** (إ.)، **الفن الإسلامي**، ص ص. 187–188. و:

- Marçais (G.), L'Art Musulman, op. cit. - p. 145.

[2] – **تاج محل**: ضريح أنيق الهندسة، أقامه في مدينة **أغرا** الملك **شاه جهان** لزوجته **أرجمند** (1631 م).

وكان التّدبيج المُغلِي في الهند يُوحِي، خلال القرن السابع عشر للميلاد، باستناده إلى الصّناعة الإيرانية. وامتاز أسلوب العرض النباتي بأعواد الأزهار المتراخية، المصفوفة في زوجَين متقابِلَين، و الأزهار المفردة أحياناً. وكانت هناك تنويعات شتّى، لكن لا يَسهُل فرزُها من نظيراتها الإيرانية. ومع أنّنا لا نجد خلال هذه الفترة شخصيّة واحدة أتت بالجديد، فلا ندحَض أنّ الاحتكاك بالفنّ الإيراني كثيراً ما أثّر في قوّة الخلق والإبداع وفي جودة الإنتاج الفنّي. وعلى ذلك نجد عدداً كبيراً من المَلكات قد برزت في شتّى الصّناعات، وبالأخصّ مع ظهور صناعة *التّخريم الدّقيق والكسوة الرخامية* التي اكتسبت روعة التطعيم والتلوين في رسوم الأزهار والعرانيس الرّقيقة، كما هو الشأن في "تاج محلّ "[1] و"بَهو المقابلات الرّسمية " بقصر دَهلِي (الصورة 103).



الصورة **103**: **تاج محل** : البوّابة.

وأمّا العثمانيّون، فإنهم أخضعوا العنصر النباتي في العربسة إلى تجديدات عدّة أدّت إلى طمس المَعشَب التقليدي المعروف، بسبب تعرُّضه للمؤثّرات العربيّة عموماً والإيطالية على وجه الخصوص[1] . حدث هذا التطوّر، في

---

[1] - Marçais (G.), **L'Art Musulman,** op. cit. - pp. 165-166.

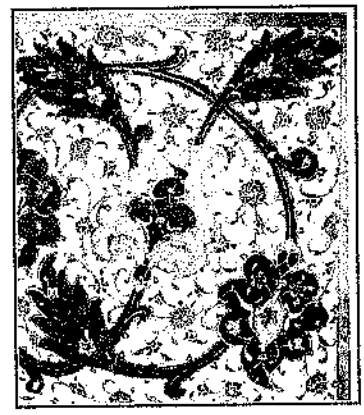
بداءته، مع تطور خزف البلاطات نتيجةً لإنشاء صناعة القاشاني في *إزنيق* (بالأناضول) على يد **سليم الأوّل** (1512/1520 م). وكان هذا الأخير قد استقدم فنّانين من *تبريز* فدعاهُم إلى وضع نماذج من الرّسوم لتغشية جدران الجوامع والقصور في *القسطنطينية*. فكان أن ظهر طراز جديد في الزخرفة تناول ــ عدَا التحليات الفارسية الأصل، مثل أشرطة السَّحاب ومراوح اللُّوتَس ــ زخرفةً نباتيةً محوَّرةً عن الطّبيعة، لكنْ بأشكال غير مألوفة [1].

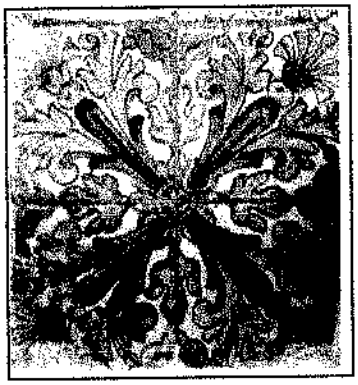
وتتألّف هذه الزخرفة ــ التي أضحت تُميِّز الطابع العثماني ــ من *السُّنبل* و*الخُزَامَى* و*القَرنفُل* و*الورد* و*عرانيس الكرم* و*الرُّمَّان* وما إليها. وكانت تُلوَّن بالبنفسجي المغنيزي والأحمر المُشَكَّل. وهي تختلف فنّياً عن منتجات إيران من حيث أنّ المواضيع الزخرفية المتناوَلة في البلاطات المركّبة تُحِيط بها حواشٍ بيضاءُ التزجيج، ملوَّنةٌ ــ في الغالب ــ بالأزرق الكُوبَلتِي والأخضر الفَيرُوزي والأحمر الطّمَاطِمي [2]. وقد شاع هذا الاستعمال في محاريب الجوامع بصورة بالغة الرّوعة، كما هو الحال في *جامع أحمدية* و*تربة سليم الثاني* وبعض *السّراي* القديمة، خصوصاً في مواقد المساكن على الطّريقة الغربيّة (الصور 104، 105 و106).

---

[1] – كونل (إ.)، **الفن الإسلامي**، ص 171.

[2] - Marçais (G.), **L'Art Musulman,** op. cit. - p. 164. et:
- Migeon (G.) et Saki-Sian (A.), **La Céramique d'Asie Mineure et de Constantinople**. in *Revue de l'Art Ancien et Moderne,* 1923.





الصورة **105**: جداريات من الخزف المطلي في إحدى عمائر **القصبة**.

الصورة **104**: نموذج للزخرفة النباتية بـ**الطابع العثماني** في منمنمة للخطّاط التركي **شكر** الله (القرن 17 م).

الصورة **106**: **دار حسّان** (قصبة **الجزائر**): باقة من الورود.

وتدلُّ بعض الصناعات الأخرى، التي تُعَدّ الزخرفةُ من المقوِّمات الأساسيّة فيها كـ*صناعة الأقمشة والمطرّزات والسّجّاد والأدوات* وغيرها مِمّا ابتدعه فنّ العقد *الأناضولي*، على مدى انسجامها مع منهج الطراز الجديد. فقد كانت لها صلة وثيقة بالمبادئ التي سنّتها مدرسة *إزنيق* الأناضولية من حيث الرسم والتلوين، وامتثلت إلى حدّ كبير للنماذج الواردة في مواضيع تحلِيَة المنجزات المعمارية.

وفي حالات أخرى كانت الموضوعات تقوم على أعواد متماوجة ــ متوازية أو منعزلة ــ فوق رقعة لا متناهية. وحُوِّل القرنفلُ والسُّنبلُ إلى مراوح نخلية واستُخدِمت أزهار أخرى تحاكي الورود،

كما استُعمِل ما يشبه سِنان الرّماح وكذلك الرُّمّان والبراعم، بغضّ النظر عن الأشرطة السحابية والأهِلّة وغيرها من الصُّوَرِ الأكثر إبهاماً [1].

ومجمل القول إنّ الرسم العثمانيّ للعربسة النَّبَاتِيّة جاء في تشكيلات بارزة الموضوع، يغلُب عليها نوعٌ من التطبيع البسيط قال عنه بعضهم إنّه كان ساذجاً ونَعَتَهُ الآخرون بالهَزلِيّ المبالغ فيه [2]. إلاّ أنّ الكلّ يعترف له بالأناقة والانسجام والتأثير الأخّاذ.

2. التّوشيح النّباتي في الغرب:

* وأمّا في الغرب من بلاد الإسلام، فقد انتقلت صنعة الأرقشة إلى **الشمال الإفريقي والأندلس**، وكان تطوّرها شديد التّأثُّر بالصِّيَغ المستورَدة من الشرق. ويبدُو أنّ هذه الصِّيَغَ، التي جاءت عن طريق نقل النماذج بين الأقاليم أو هجرة الفنّانين أنفسهم، زادت اقتضاباً وتجريداً لدى المغاربة حيث وَجدت جوّاً من الانصراف عن استيحاء الطّبيعة وتقليدها يتلاءم مع مبادئ تطوّرها. فاستُخدِم العنصر النباتي بأشكاله المحوَّرة المعهودة في تشكيلات تمتاز بالدِّقّة والانسجام.

وقد بدأ ظهوره، كما سبق، خلال القرن التاسع الميلادي بالجامع الذي شيّده *بنو الأغلب*، عام 836 م [3] ــ وبالضّبط في قبوة المحراب والمنبر ــ

---

[1] – **كونيل (إ.)، الفن الإسلامي**، ص 173–176.

[2] - Marçais (G.), **L'Art Musulman**, op. cit. - p. 165.

[3] – الحقيقة أن هذا المسجد الجامع بني أول مرة – سنة 670 م – من قبل **عقبة بن نافع الفهري**، ثم تعرّض لتعديلات مستمرة إلى أن أعاد بناءه **بنو الأغلب** – في القرن التاسع الميلادي – وكانوا سادة إفريقية في عهد الخلافة العبّاسية.

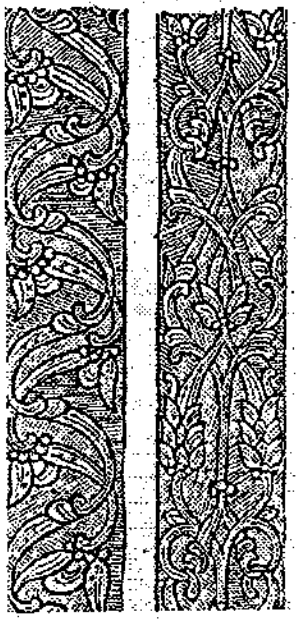
على هيئة شجرة *الحياة*، بجذعها وفروعها وأوراقها المنبسطة الرّقيقة وبثمارها. ونَرَاهُ أيضاً في القصر الأُمَويّ ــ الذي بُنِيَ، في منتصف القرن العاشر، بمدينة *الزّهراء*، قريباً من *قرطبة* ــ في شكلٍ أكثرَ تبسيطاً وأكثرَ اقتضاباً وتحويراً (الصورة 107).

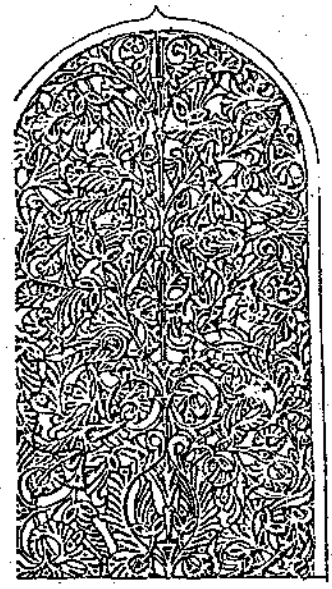
الصورة 107: **مدينة الزهراء**: "شجرة الحياة" (من القرن العاشر). ←

ويَعُودُ لِيَظهرَ في النِّصف الأوّل من القرن الثّاني عشر ب**الجامع المُرَابِطي** بـ**تِلِمسَان**، بعد أن هزلت أطرافه واتّسخت حتّى غدَا من العسير التّعرُّف عليه (الصورة 108). وتنبغي الإشارة هنا إلى أنّ الفنّان بالرّغم من حرصه الشديد على احترام قواعد الدِّقّة والتّوازن في إنجاز عمله، فإنّه أخذ حُرِّيَتَهُ في ترتيب عناصر التشكيلة الزخرفية غاضّاً نظره بعضَ الشيء عن مساطر التّناظر في الرسم. لكنّه استدرك نفسه في الجامع المُوَحِّدِي بـ**تِينمَل** (من منتصف القرن الثاني عشر)، فجاءت عناصر الشجرة منظّمة في تناظر تامّ من جِهَتَيْ الجذع. وستبقى هذه الصيغة ثابتة إلى بداية العهد المَرِيني، في أواخر القرن الثالث عشر، لِتَختَفِيَ حيناً من الوقت. ولن تظهر من جديد، في الجزائر وتونس، إلاّ مع العثمانيّين، في ابتداء القرن السادس عشر وبملامح أقرب إلى الطّبيعة.

أمّا السّيقان المتموِّجة واللّولبيات التي أنعم في استعمالها الفنّانون، خلال الحقب كلِّها، أي منذ القرن التاسع بـ**القيروان** (الشكل 26) إلى

القرن العاشر بـــسيدي عُقبة وسَدْرَاتَه وقُرطُبَة (الشكل27)، إلى القـــــرن الثاني عشر بـــتلمسان (الشكل 28)، فقد عمّ استخدامها بدءً مـــن القـــرن الثالث عشر وحلّت محلّ الترتيب التناظري المتميِّز بسيقانه الجـــامدة، منـــذ القرن الرابع عشر، في الأندلس والمغرب. وأمّا الأوراق التي تُزيِّن السّـــيقان فكانت لدنة على قدر لدانة مُخيِّلة الفنّان، ومن ثَمّة فإنّها تحوّلت باســـتمرار لِتَؤُول في النهاية إلى مجرَّد نقشات زخرفية بعيدة عن الأصل [1]. وربّما وجدنا في تحوّل ورقة *الأقنثة*، التي شاع استعمالها في المغرب الإسلامي مع مَطلَـــع القرن العاشر، أصدقَ مثال على التَّبَدُّلِيَّةِ العميقة التي اعترت العنصر النباتي أثناء تطوّره البطيء.

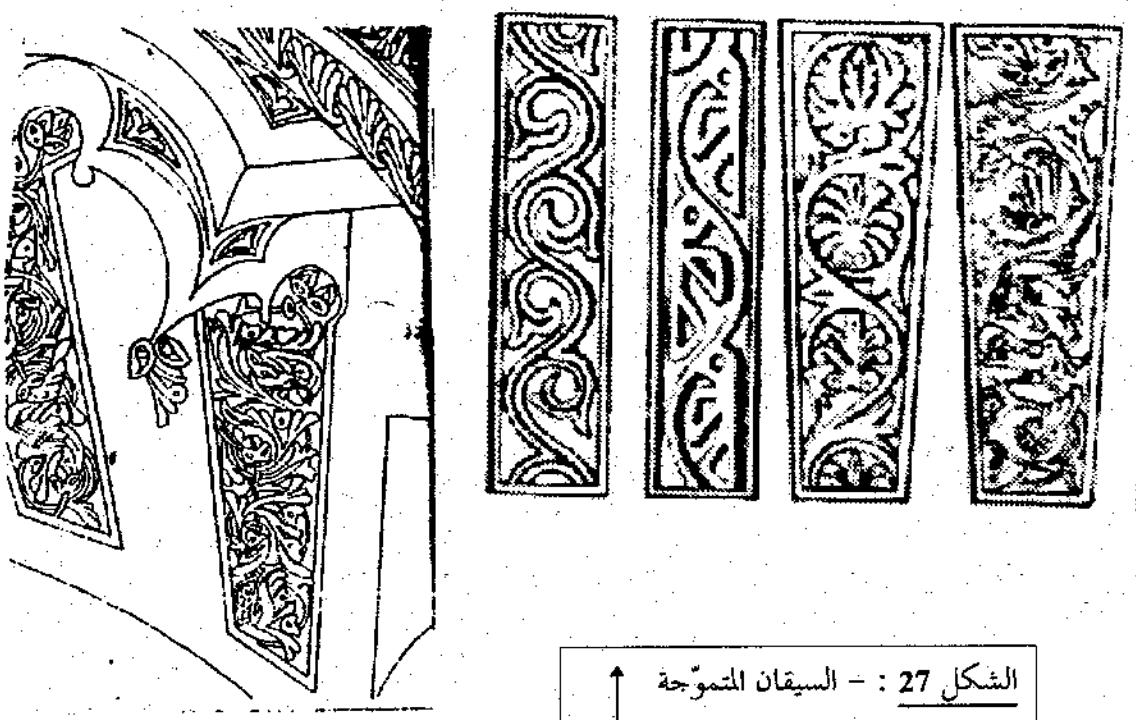




الصورة 108: تلمسان:
تشبيكة برسم "شجرة الحياة"
في الجامع الكبير **المرابطي**.

الشكل 26: القيروان:
زخرفة نباتية
في الجامع الكبير.

[1] - Ricard (P.), **Pour comprendre l'Art Musulman,** *Hachette*, 1924 - pp. 120 et 166-168.



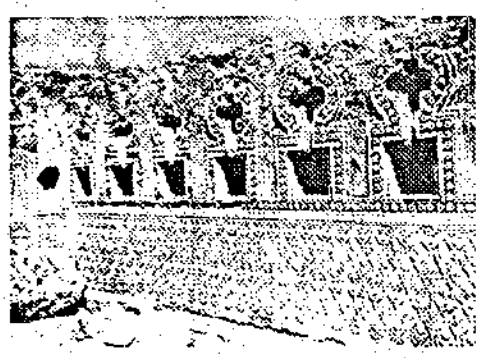
الشكل 27 : - السيقان المتموّجة في الزخرفة النباتية، في(من اليمين إلى اليسار): أ - قرطبة.
ب - سدراتة.
ج - سيدي عقبة.

الشكل 28:
سنجات واجهة المحراب في الجامع المرابطي

لقد فقدت ورقة الأقنثة، مُذْ كانت أبرز مُقوِّمات التّاج *الكُورَنثِـــي*، كثيراً من مفرداتها الداخلية وتبسّطت في أجزائها حتّى غدَت شبحـــاً قليـــلَ الارتسام. وليس من المستبعَد أن يكون ذلك قـــد حـــدث تحـــت تأثـــير الفاطميّين خلال وجودهم في إفريقية [1]. والمعروف عن الفنّ الفاطمي أنّـــه كان يحمل في ثناياه أمارات الفنّ الرّافدي والفنّ السّامرّائي (الصورة 109). وستستمرّ ورقة الأقنثة في التبسيط والاختزال إلى أن يتولّد عنها نـــوعٌ مـــن

[1] - Marçais (G.). **Manuel d'Art Musulman,** Vol. I - op. cit. - pp. 173-174.
- Marçais (William et Georges). **Les Monuments Arabes de Tlemcen**, *Fontemoing éditeur*, Paris, 1963 - pp. 69 à73.

الورق اختصّ به المغرب الإسلامي وأصبح من العناصر الأساسيّة في *المَعشَبة* المرابطيّة والموحديّة بعدها. هـذا النّـوعُ الجديد من الورق يتمثّـل فيمـا أسمـاه المؤرّخون *الورقة المغربيّة ذات الخرقتين*، أو *سعفة الأقنثة المزدوجة* (الشكـل 29) وهو دليل على اسـتمراريّة الأشكـال العتيقة في الأجيال وإن أصابَها التحوير والتغيير.



الصورة **109**: حائط مزخرف من الجص بقصر بلكوارا في سامرّاء.

ويلوح من فحص "الورقة المغربيّة ذات الخرقتين" أنّها مُمَثّلةٌ دائماً بمنظر جـانبي وأنّ صورتها العامّة تُرَدُّ إلى فَصَّيْن مُثلّثَيْن مُنفرِجَيْن، يَكبُر أحدهما الآخرَ. ويجـوز أن تكون في هذا الترتيب قد استوحت شكلَها من شكل الوُرَيْقَات التي تُزيِّن زوايا القرمة ومحاورها في التّاج الكورنثي[1]، الشيء الذي قد يؤكّده نظـام *الازهرار* الذي لم يَغِب عن التشكيلة الزخرفية: فعرناس الأقنثة، ذو الشّكـل المخروطي، ما زال منتصباً على المحور، يخرج منه كوز الصّنوبر وربّما كـان هذا الأخير تلميحاً إلى *عنقود العنب* القديم[2].

وتطوّرت هذه الورقة المغربية في عـهدَي المرابطـين والموحّديـن، فاتّخذت تقاطيعَ ملساء ناعمة وتزيّنت داخلياً بعروق ناحلـة، وتصفّفـت أحياناً بعُرىً صغيرة تتقلّب ما بين جانبية ووسطية؛ وتوضّحـت ملامحـها تدريجياً واستبانت، على أنّنا نجد بينها أصنافاً عديدةً تلتقي في قوام بِنيَـوِي واحد لكنها تختلف من حيث *الأسلوبية*. فهي في الفنّ المرابطي أقلّ تنوّعـا

---

1 - Marçais (G.), **L'Art Musulman,** op. cit. - p. 94.
2 - Ricard (P.), **Pour comprendre l'Art Musulman,** op. cit. - pp. 168-169.

مِمَّا كانت عليه في العهد الأموي، تبدُو مكثّفة وبمقاييس صغيرة تجعلها تتعرّض في بعض الأحيان للغموض والازدحام. وهي في فنّ الموحّدين أكثر بساطةً وانبساطاً من سابقتها، تتجلّى فيها روح الزُّهد والتّقشُّف التي تميّز بها بنو عبد المؤمن.

ولقد ثبتت هذه الملامح العامّة للورقة المغربية مع مطلع القرن الثالث عشر، بل إنّها أصبحت تُشكّل الرّكن الأقوَى من المعشبة الزخرفية المغربية الأندلسية، حيث بلغت ذروة الإتقان بِمَا ملكته من قدرة الانسجام مع العناصر الخطّية الأخرى. ويتجلّى هذا بصفة خاصّة في النّوعَيْن الّذَيْن توخّاهما النَّصريون في غرناطة والمَرينيُون في فاس والزّيَانيُون في تلمسان، والّذَيْنِ يُعتَبران أكثر دلالةً على *الحساسية الخلاّقة* التي تمتّع بها المغربيّ الأندلسيّ في مجال الفنّ والتّأنُّق والرِّقّة.

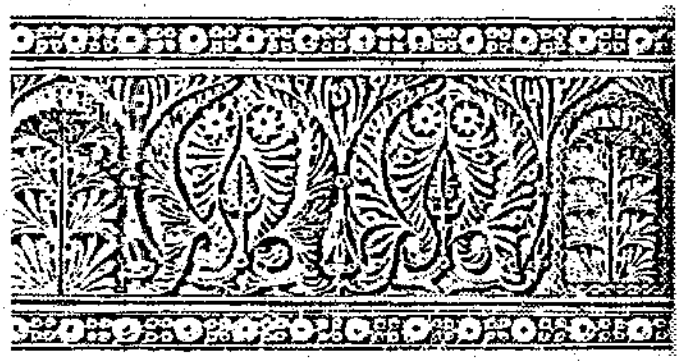
هذان النّوعان في الورقة المغربيّة هما: *السعفة المزدوجة* المقتبسة من الأقنثة الكورنثية و*السعفة البسيطة* التي تبدُو وليدة كِمٍّ زهريّ بِفَصَّيْنِ. وقد ظهرتا بوجوه مختلفة: فهُما تارةً عاريتان تنبذان كلّ حِلي زائد، وهُما تارةً أخرى مزيّنتان بمفردات زخرفية على هيئة أتلام وتجعّدات تنبعث من التوريق أو في صورة عُرىً بدائية مثلما رأيناه في الورقة المرابطية (الشكل 9).

وباتّضاح هذا الأسلوب، مضى الصّانع يتوسّل بحُلول بارعة، يُعِينه في ذلك ما تمتاز به المادّة المُعَالَجة من يُسرٍ في الحفر والجَمالِ في الأداء (الشكلان 30 و31). فجاء بتكوينات زخرفية من التوريق تختلف عن نظائرها في ذلك العصر في أنّها تتّسم بإغراق في التّفنُّن الزخرفي، تحيط بها حِلية من الأزهار الصغيرة المؤلّفة من بضع وُرَيقَات وتظهر في وسطها سيقانٌ

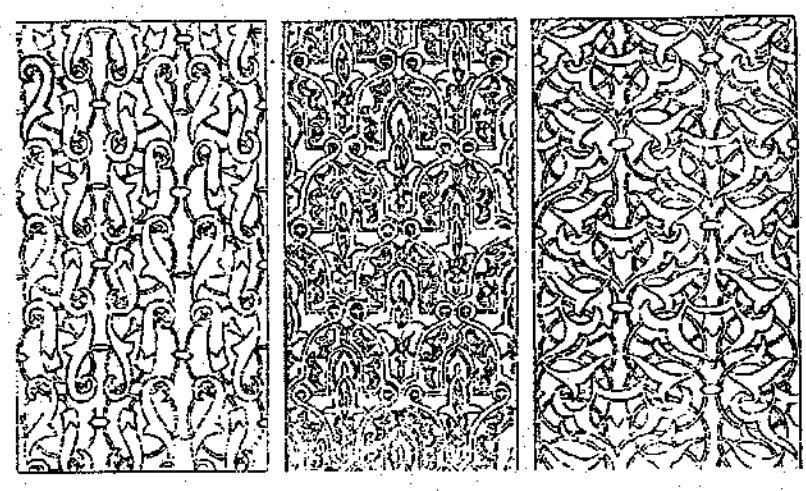
دقيقة، تمتدّ منها في اتّساق تفريعاتٌ مخطّطةُ الأوراق وكِيزان الصّنَوبر ورمّان وبراعم نباتية صغيرة، على نحو ما في تقاليد الفنـــون الأُمويـــة والمرابطيـــة والموحِّدية السابقة [1].

وسيبقى هذا النِّظام من التوريق سائداً في التوشيح المغربيّ الأندلســـيّ حتّى بداية القرن الرابع عشر للميلاد، حيث أخذت بوادر الذُّوِيّ تنتابه بعد أن بلغ تطوّراً غريباً، تشهد عليه الرّوائع الباقية من ذلك العـــهد. فـــهزلت الأشكال بعد ما كانت بُحتُرِيَةً مكتّلةً وتخلخلت فاستظهر عليها الفراغ.

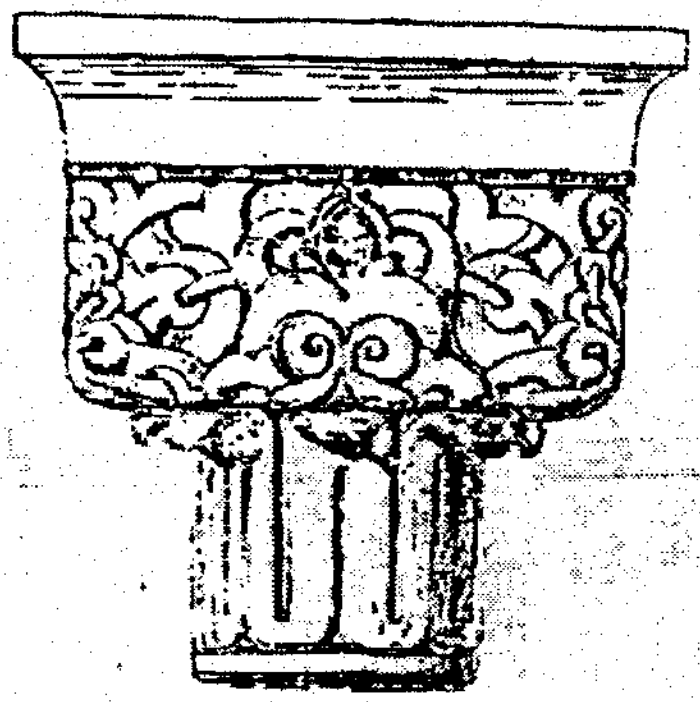
الشكل 29: ←
ورقة الأقنثة بوضعيها الوجهي والجانبي: عن إفريز يعلو واجهة المحراب في الجامع المرابطي الكبير (تلمسان).



الشكل 30:
سيقان وأوراق متراكبة ومتناظرة بجامع سيدي أبي مدين (تلمسان). →



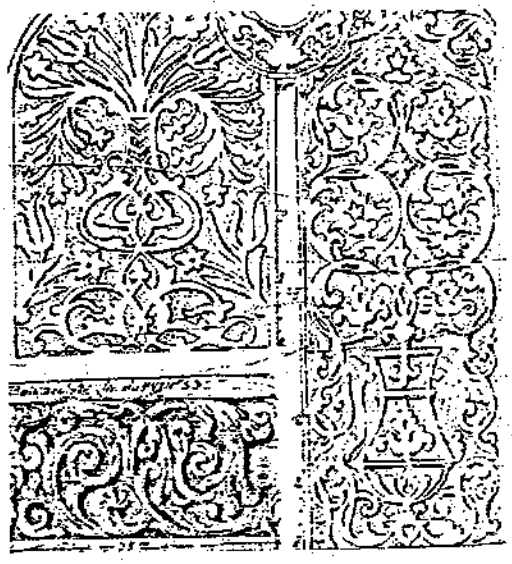
[1] – هورينو (م.ج.)، الفن الإسلامي في أسبانيا ص ص. 277–282.



الشكل 31: زخرفة نباتية تزيّن تاج عمود في مسجد سيدي أبي الحسن (تلمسان).

ثّم حلّ الوجود التّركي في بلاد الجزائر وتونس، مع بداية القرن السادس عشر، وحمل معه مؤثّرات جديدة طبعت الفنون المحلّية بطابعها الخاصّ. وحسبُنا أن نشير هنا إلى تلك الأصناف النباتية المستحدَثة التي رُمِيَ بها في صناعة التوشيح والتي ــ عدا النماذج الفارسيّة التي امتزجت بالمعشبة المحلّية بصورة موفّقة ــ أدخلت شذرَ مذرَ وحدات زخرفية غير متجانسة في تحلية العمائر التّركية (الشكل 32). وحتّى لو عَزَى بعض النقاد هذا الاختلال إلى أنّ الأتراك العثمانيّين لم يهتمّوا بتعمير البلاد المفتوحة اهتمامَهم بموطنهم الأصليّ وأنّهم لجئوا في إنجازاتهم بهذه البلدان النائية إلى استخدام

صنّاع أجانب ـــ وعلى رأسهم الإيطاليّون ـــ [1] فإنّنا لن نتلمّس هنا معرفةَ كيف خرج الفنّان على الناس باختراعاته وابتداعاته وانتهى إلى ما هو شاذٌّ عجيبٌ، إذ أنّ روح الفنّ التُّركِي في المغرب ـــ وإن احتفظت ببعض ذاتها وحيويّتها ـــ فقد أصبحت مضطربة أمام شمام **الفنّ البَارُوكِي** المعقّد ونفحات **فنّ الرُّوكُوكُو** المتصنِّع، الذَيْن عرفهما العالم الغربي ابتداءً من القرن السابع عشر. وكان لا مفرَّ من التقهقر بعدئذ، كما بدَا في فنّ التوشيح النباتي وإن كان قد بقي الاتِّجاه التّطوُّري ولكنّه سلك بمفرداته طريقاً جديداً.



الشكل 32: زخرفة نباتية في العمائر التركية بالجزائر.

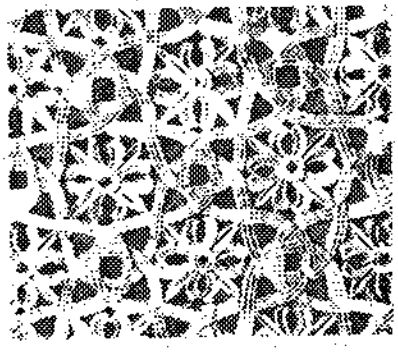
←

[1] - Marçais (G.), **L'Art Musulman,** op. cit. - pp. 164-165.

ب - العنصر الهندسي :

أضحت الزّخارف الهندسيّة في الفنّ الإسلامي ـــ دون باقي الفنون العالميّة ـــ من المُقوِّمات الرّئيسة فيه. وهي تكوين على أشكال وأحجام يتجلّى في درجة من التّطوُّر (منذ عام 1003 م على الأقلّ) تُثبت وجود عبقرية فنّية أخذت تعمل فيما يبدُو على ضوء نماذج أوّلية وردت، حسب بعض المؤرّخين، عن فنّ *التّبليط الرُّومَاني*[1] ، الذي شاع استعماله في سورية عهدَ الأُمويّين.

والحقيقة أنّ التشبيكة الفسيفسائية الرّومانية تُمثّل هي عينُها تقليداً طبيعياً وتطبيقاً حضرياً لِمَبحَثٍ تُرَدُّ جذوره الجوهرية إلى الفنون العتيقة، أي إلى تلك التي ما زالت مرتبطة بـ*لغة الرّمزية*. وهنا أيضاً نتبيّن أنّ الفنّ الإسلاميّ استظهر على موضوعات فنّية موغِلة في القدم فتَملّكها، ثمّ سعى إلى تطويرها بعبقرية رياضية فذّة [2] . ومن المعلوم أنّ هذا الفنّ تضلّع من تجربته الطّويلة تشعُّباً هندسياً وخاصّيةً إيقاعيةً يُعوزان التشبيكة الرومانية. فهذه الأخيرة تُمثّل نوعاً من *الحبل المعقود* قد يكون في ذاته مدار اهتمام الرّسّام أو المُشاهِد (الصورة 110).



الصورة **110** : - تشبيكة من نوع الحبل المعقود.

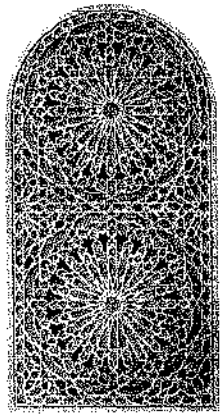
---

1 - Burckhardt (T.), **L'Art de l'Islam,** op. cit. - p. 118.

2 - Creswell (A.C.), **Early Muslim Architecture, Umayyads, Early Abbasids and Tulunids,** Vol. I - Oxford, op. cit. - p. 155.

- Martin (H.). **L'Art Byzantin,** *Flammarion*, Paris, 1930 - pp. 32 à39.

أمّا التشبيكة العربية الإسلامية فتتساوى فيها ــ على عكس الأُولى وبدقّة تامّة ــ كُلُّ العناصر المكوِّنة للتأليف الزخرفي، من *أجسام وامتلاء وفراغ*. فهناك، إذن، استيحاء للتوازن والانسجام ولِعَوْدِ الخطوط على أنفسها بصورة تُطلِق عنان الناظر وتجعله لا يتوقّف عند تفاصيل المشهد الزخرفي؛ بِمَعنَى أنّ *اتّصالية* الشبكة الهندسية تدعُو النّظر إلى ملاحقتها، وأنّ الرّؤية تتحوّل في ذلك إلى تجربة إيقاعية مصحوبة بـ*الارتياح* الذّهني، الناتج عن انتظام الحركة الهندسية في التركيبة الزخرفية (الصورة 111).



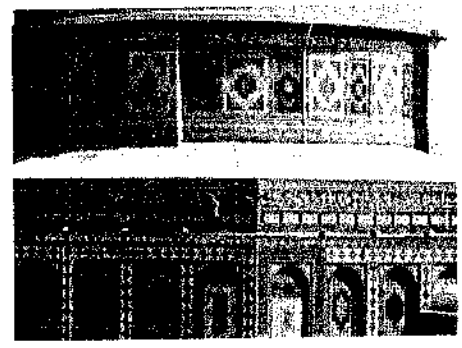
الصورة **111**: مثال للتشبيكة المغربية الإسلامية.

وتنشأ أشكال التّوشيح الإسلامي، في العادة، عن تكوينات هندسية انتظامية، مرتسمة في دائرة معيّنة ومتوسّعة وفقاً لمبدإ *المضلّع المثمّن*، مِمَّا يجعل النِّسب الملازمة للتكوين الأصلي تنعكس على مستويات التّوسُّع كلِّها. وعليه فإنّ رسوماً عديدةً من طبيعةٍ مماثلةٍ قد تتداخل فيما بينها وتؤلِّف شبكة متواصلة من الخطوط التي تُشِعُّ معاً من مركز واحد أو أكثر.

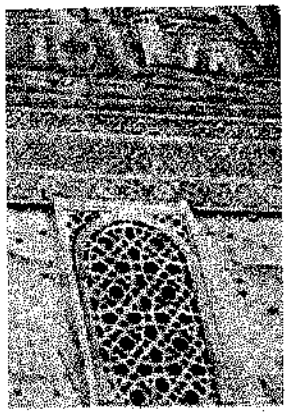
بقي أن نبسط القول في تطوّر العنصر الهندسي في فنّ التوشيح الإسلامي ولو أنّ الذي نعلمه من أمر هذا الابتداع الممتاز ــ الذي ما انفكّ يُزوِّدنا بالتعبير الماثل لذات الحضارة العربية الإسلامية ــ سَبِيلُهُ الاستنتاج من أمور غير واضحة المعالم، أكثر من أن يكون استنتاجاً من حقائق تاريخية تتّصل بنشاطٍ إنشائي مَرقُومٍ ترقيماً دقيقاً.

1 ـ التّوشيح الهندسي في الشّرق:

لعلّ بداية المشوار تكون في المنشآت المعماريّة الأُموية ببلاد *الشّام* ، حيث ظهرت نماذج مُبكّرة من أعمال التوشيح الهندسي المكتملة الملامح منذ السّنوات الأُولى للخلافة الإسلامية. ففي العناصر التزيينية الفسيفسائية [1]، الموجودة على رقبة القبّة والحنايا بمسجد *قبّة الصخرة* [2] والنّوافذ المصنوعة من شبابيك الجصّ ــ المعشّق بعضه بالزّجاج الملوّن (الصورة 112) ــ وكذا شَعريّات الرُّخام المخرّم التي تزدان بها قاعة *المشهَدَيْن الغَربيّين* بالجامع الكبير بدمشق [3] (الصورة 113)، نرى أُولَى الشواهد الدّالّة على هذا النّوع من الفنّ في نشأته [4] .



الصورة **112** :
قبة الصخرة : النوافذ.



الصورة **113**: **الجامع الأموي**
بـدمشق: شعريات من الرخام المخرم.

---

[1] – وهي من النوع الملوّن من فصوص الزجاج الملوّن، المفضض بعضه بالذهب.

[2] – **مسجد قبة الصخرة** من أعمال الخليفة **عبد الملك بن مروان** في **أورشليم بيت المقدس**، عام 691 م.

[3] – شاده الخليفة الأمويّ **الوليد بن عبد الملك** سنة 705 م. وبتشييده وضعت مبادئ هندسة الجوامع الكبرى التي شيّدت في العالم الإسلاميّ.

[4] – **الريحاوي** (عبد القادر)، **العمارة في الحضارة الإسلامية**، *مركز النشر العلمي*، جدة، 1990 م – ص ص. 31 إلى 87.

فهي تكشف عن وجود أسلوب جديد تبدُو زخارفه منتظمة في خطوط متشابكة، على خلفية غائرة وفي مستوىً واحد يكسُو السّطح كُلّه. وتتجلّى بداوات التوشيح الهندسي الإسلامي أيضاً في زخرفة القصور العديدة التي شيّدها الأُمويون أيّامَ حكمهم للبلاد الإسلامية ــ و نخصّ بالذِّكر منها *قصر الحير الغربي*، الواقع على الطريق بين *دمشق* و*تدمُر* و*قصر هشام* بـ*الفجر*، القريب من *أريحا* بفلسطين:

.فأمّا القصر الأوّل، فيمتاز باحتوائه على زخرفة هندسية منجَزة في الجصّ وهي من نوعَيْن: أحدهما *نحت بارز* (في الواجهة) والثاني *نحت مفرَغ* (في شعريات النوافذ) (الصورة 114).

* وأمّا القصر الثّاني، وهو الأوفر حِلية، فيتميّز بزخارفه الفسيفسائية الهامّة [1] التي تّم اكتشافها من قِبَل الأثريَّيْن **هاملتون** (*Hamilton*) و**براملكي** (*Baramki*)، حوالي سنة 1936 م. وهي عبارة عن ألواح مرسومة، باقية بحال جيِّدة [2] وُجِدت في الجزء الرّئيسي من القصر، في الحمّام الكبير التابع له.

وهي جميعها مُؤلّفة من صِيَغٍ هَندسيّةٍ غنيّة التّنوُّع، كثيفةٍ، يقوم صنعها على تراكيب من مكعَّبات حجرية ملوَّنة، تشكِّل رسوماً زخرفيةً رائعة التصميم والتنفيذ. ومن أهمّ هذه القطع الفسيفسائية لوحةٌ كبيرةٌ تفرش قاعة الاستراحة بالحمّام الكبير وتُزيِّن القسم المجوَّف المرتفع الذي يقع في نهاية القاعة.

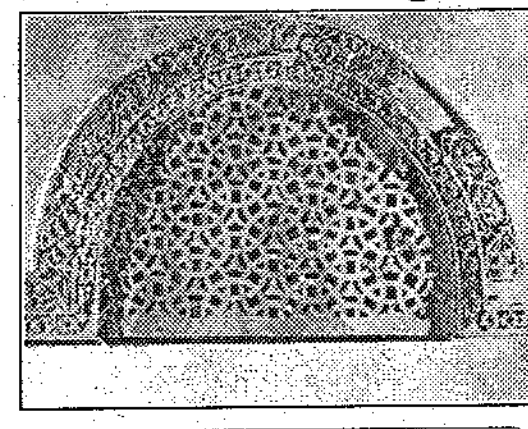
---

[1] – **بهنسي** (عفيف)، **الفن العربي الإسلامي، في بداية تكوينه**، *دار الفكر* بدمشق، ط.1، 1983 – ص ص. 148–149.

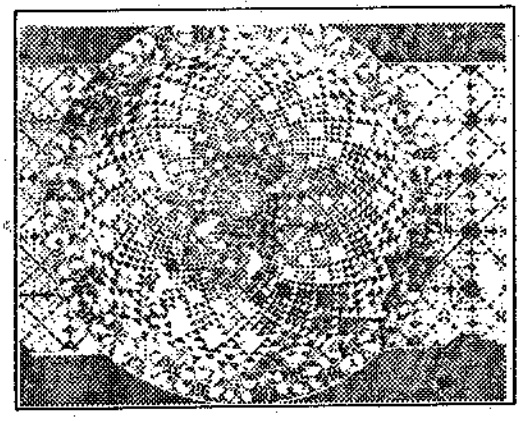
[2] – نقلت معظمها إلى **المتحف الفلسطيني** بالقدس. يُنظر في الموضوع:

- D.C. Baramki, *Dep. Ant. Palestinian*, 5 - 1936 -.

ويتّصل بهذه اللّوحة الرّئيسية عددٌ من اللّوحات الصغيرة المفروشة بالفسيفساء أيضاً وبرسوم هندسية ملوّنة مشابهة لِلّتي استُعمِلت في الدّكّة المجوّفة المرتفعة، يُظنّ أنّها تمثّل بسَاطاً لأنّ فيها أهدابا تشبه حاشية البُسُط [1] (الصورة 115). و لقد رُصِفت هذه القطع الفسيفسائية كلُّها ضمن تشكيلات منسجمة ومتنوّعة، رُوعِيَ فيها الأسلوب الانتقائي الذي استمدَّ تقنياتِه من مختلف الفنون القديمة السائدة من قبلُ كـ*الساساني واليوناني والروماني والبيزنطي* والتي لم تكن في الواقع إلاّ مظهراً من مظاهر تطوّر التقاليد الفنّية القديمة التي انتشرت في *بلاد الرّافدين والشّام ومصر*. فالرّومان الذين برعوا في الإنشاء والتعمير قد ورثوا فنون اليونان؛ ودانت فنون اليونان والفرس قبلَهم بالكثير لحضارات الشّرق العربي الموغِلة في القدم ــ ونقصد بذلك الحضارات التي ازدهرت في البلاد العربيّة قبل ألوف السِّنين والتي أمدّت إنسان هذه المنطقة بِخِبرَاتٍ فنّيّةٍ وبِمَبادئ عِماريّة تراكمت لديه منذ فجر التاريخ ومهّدت لظهور الحضارات المتتالية [2].



الصورة 114: **قصر الحير الغربي**: شعرية فوق باب غرفة.



الصورة **115**: زخرفة فسيفسائية في **قصر المفجر**: قاعة الاستراحة بالحمام.

[1] -Hamilton (R.W.), **Khirbet al Mafjar**, *An Arabian Mission in the Jordan Valley* - Oxford, 1959.

[2] – **الريحاوي** (عبد القادر)، **العمارة في الحضارة الإسلامية**، ص 1.

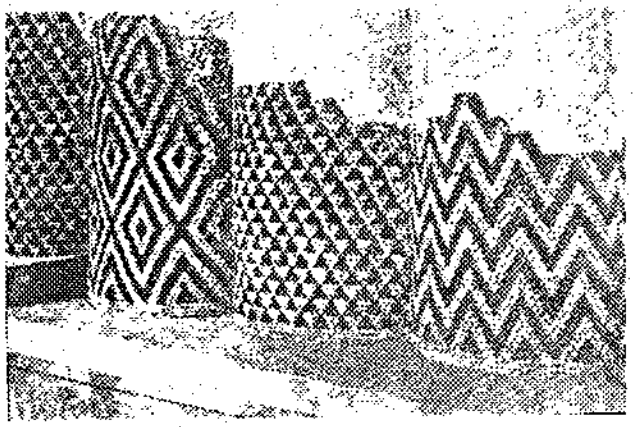
ولقد كشفت الحفريّات التي أُجريَت في مواقع عديدة من بلاد الرّافدين وسورية عن آثار عماريّة هامّة، ترجع إلى الألوف الثّلاثة السابقة للميلاد، أنشأها أقوام دَأَبَ المؤرّخون على تسميّتهم شعوباً سامِيَةً والأصحُّ أن يُسَمُّوهُم عرباً قدماء أو عرباً بائدةً. فهُم شعوبُ **أكّاد وبابل وأشور وكنعان** وهُمُ **الآموريّون والآراميّون والأنباط**، الّذين أثبتت الدّراسات العلميّة أنّهم قدِمُوا من جزيرة العرب إلى منطقة *الهلال الخصيب*، في العراق والشّام، على هجرات متواليّة شجّعها ما كان من تشابه في اللُّغة والمعتَقدات والتقاليد بينهم وبين سكّان أنجاد الجزيرة العربيّة.

وقد كان لنتاج هذه الشّعوب العربيّة القديمة أثرٌ كبيرٌ على تطوّر الفنون المختلفة في العالم القديم. اقتبس عنهم *الإغريق والإيتروسكيّون*، روّاد الحضارات اليونانيّة والرُّومانيّة والبيزنطيّة، أي *الكلاسيكيّة* التي انتشرت في الشرق خلال فتوحات **الإسكندر** وفي عهد الامبراطوريّة الرُّومانيّة. فتأثّرت بها فنون فارس وشمال إفريقيّة ومصر والشّام، وتوغّلت تأثيراتها في *البتراء ومدائن صالح* والعراق .وبمعنىً أوضح، كان هؤلاء وأولائك ــ إلى حدّ ما ــ وسطاء بين العرب القدماء والعرب المسلمين، مُؤَسِّسي الحضارة الإسلاميّة.

ومن مظاهر هذا الاتّصال ما اكتشفه المنقّبون من تراث فنّي دلّت معالِمُه على استخدامٍ مُبَكّر لكثير من العناصر المعماريّة والزخرفيّة الرّاقيّة، التي كان يُعتَقد أنّها من مبتكرات اليونان والرّومان والفرس. ولا يُنكَر ما كان بينها وبين الحضارات المعاصرة لها، أو السّابقة عليها، كحضارة *الفراعنة والسُّومريّين* من تأثير متبادل واقتباس.

أمّا من حيث العناصر الهندسية المستخدَمة في زخرفة الفسيفساء، فقد عُثِر على نماذج راقيّة من الرّسوم الجداريّة الملوّنة في أماكن من سورية؛ منها *تلّ برسيب* و*ماري* (الرّاقِي عهدُها إلى حوالي القرن الثامن عشر قبل الميلاد)[1].

كما عُثِر على نوع من الفسيفساء في العراق، في مدينة *الوركاء*، وهي من المدن التي أقامها *البابليّون* على ضفّة *الفرات* والتي يرجع تاريخها إلى الألف الثالثة ق.م. وكان هذا النوع من الفسيفساء يحتوي على أجزاء مصنوعة على هيئة أقلام مُلوّنة تُغرَسُ بالبلاط الطّيني مُكَوِّنةً أشكالاً زخرفيّةً بديعةً جدّاً (الصورة 116).



الصورة **116** : – فسيفساء **الوركاء**.

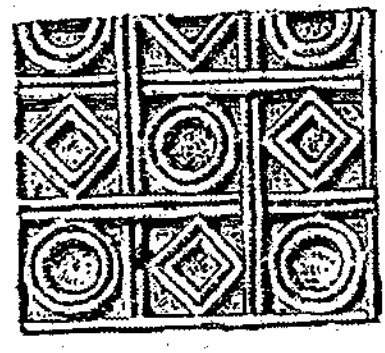
ولعلّ الزخارف النّحتية والفسيفسائية الموجودة في العمائر الأُموية التي أشرنا إليها ــ وهي من أهمّ الآثار الإسلامية الأُولَى ــ تُقِيمُ لنا الحجّة على أنّ استمراريّة الاتّصال بين الأجيال كانت في استمراريّة التراث المشترَك وأنّ الأسلوب الذي توخّاه الأُمويّون، الّذين كان عليهم أن يُقيموا النماذج الأولى للفنون الإسلاميّة، بقي إلى حدّ بعيد مَيْسَمَ الطّريقة الفنّيّة التي سيسلكها الفنّان المسلم في مساره الطويل. وهذا ما أكّده، على كلّ حال، تطوُّر الفنّ العبّاسي الذي اتّحد ــ في اتّجاهٍ شرقيّ ذاتيّ ــ مع الفنون الفارسية

[1] – مدن أنشأها **الشعب الأموري** (وهو فرع من **الكنعانيّين**) في الشمال الشرقي من سورية على ضفاف **الفرات**. ينظر بهذا الشأن:
- Sauvaget (J.), **L'Architecture Musulmane en Syrie**, in *Revue des Arts Asiatiques*, 8 - 1934.

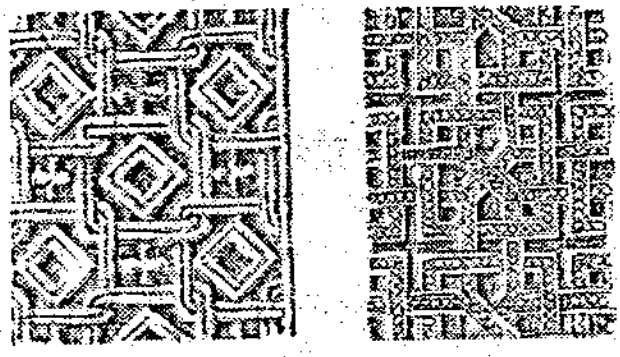
والرّافدية ولكنّه استطاع، في الوقت نفسه، أن يصنع له شخصيّة فنّيّة متميّزة عن سابقتها.

ففي الزخرفة الهندسيّة بالخصوص، نجد أنّه تطوّر نحوُ ثلاثة طرز ـــ بين نشأة *سامرّاء* وأواخر أيّامها ـــ تتميّز عن بعضها من حيث الأشكال واستخدام الأرضيّات ودقّة التنفيذ [1].

* أمّا في الطّراز الأوّل المتأثّر بـ**التقليد الكلاسيكي** المترسّخ في البلاد منذ عهد *البارثيّين* [2]، تبدُو الأشكال المُكوِّنة للتأليف الزخرفي متداخلةً فيما بينها، لا ينفذها سوى شقّ خطّي في صورة *أخدود متعرِّج*. أضف إلى ذلك أن المساحات الزخرفيّة كثيراً ما تلُوح مقسَّمة إلى *مضلّعات* يتحدّد كلُّ مضلّع منها بشريط تزييني مزوّق بـ*أقراص صغيرة* (الشكلان 33 و34).



الشكل 33 : – **الجامع الكبير بالقيروان:** زخرفة هندسية محفورة في الصخر.



الشكل 34 : – زخرفة المنبر في جامع **القيروان**.

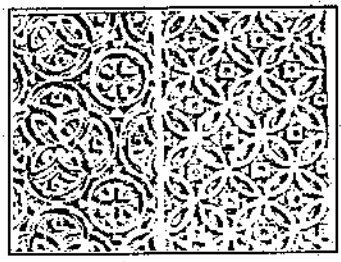
* وتظهر هذه الأشكال المضلّعة أكثر أهمّيةً وأوفر تنوُّعاً في الطّراز الثّاني. فهي على صورة *مربّعات ومعيّنات ونجوم ومفصّصات* يحوي كلٌّ منها

---

[1] - Hertzfield (E.), **Ausgrabumgen Von Samarra**, 1. III, 1923-1927 - pp. 35-37.

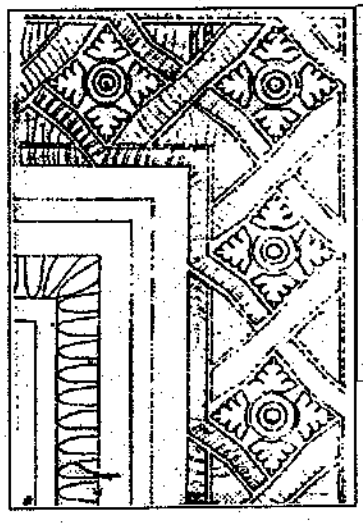
[2] – **البارثيّون** - *Les Parthes* - شعب عاش قديما بين **بحر قزوين وإيران** (خراسان)، لم يقو الرومان على إخضاعه (القرن الثالث ق.م).

عناصر نباتيّة بعيدةَ التحوير والاقتضاب، صغيرةَ المقاييس يمتلئ جوفها بنوع من *الخطوط المتشابكة*، شَبيهَةٍ بحراشف كيزان الصّنوبر. ويرى بعض النقـــاد في هذا الأسلوب سِمَةً من سمات الفنّ السّاساني[1] (الأشكال 35، 36 و37).

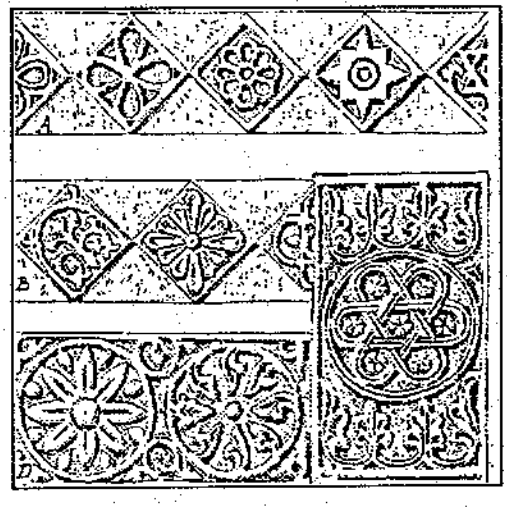


الشكل 36: سدراته: زخارف هندسية.

الشكل 35: جامع القيروان: من العناصر التزيينية في القبة الأمامية للمحراب.



الشكل 37: جامع تافسرة في منطقة بني سنوس: شريط زخرفي على واجهة المحراب.



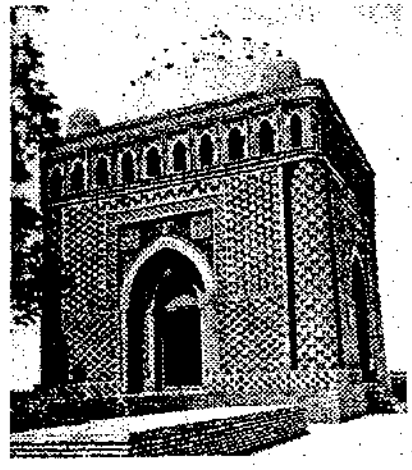
أمّا الطِّراز الثّالث، فيبدُو أكثر انفراجاً في عناصره التي تُذكِّـــر بأســـلوب زخارف *القدس* والمشتّى شكلاً وترتيباً. إلاّ أنّ شخصيّة التزويق السَّـــامَرَّائِي تتميّز باستخدامها لـــ*لعناصر التقليدية الرّافدية* ذات الأصل المحلّـــي. وقـــد كشفت التنقيبات التي أُجرِيت مؤخَّراً في مدينة *الحِيرة*، الواقعة على الضّفّـــة اليُمنَى من نهر *الفرات* ـــ والتي تألّقت في القرن السابع للميـــلاد ـــ عـــن زخارف حَصِيَّةٍ تنتمي إلى الطراز المُشَار إليه، في مرحلته الأُولَى.

---

[1] - Marçais (G.), **L'Art Musulman**, op. cit. - pp. 35-36.

ويشبه هذا الطّراز الأخير، الذي تميّز به التوشيح الهندسي السّامرّائي، النّمطَ الذي أخذ به *السلاجقة الأتراك* والذي ضارعه في توظيف النماذج التُّراثيّة المَحَلّيّة. ولا تزال تُرَى في مسجد نَايين، إلى شرقي مدينة *إصفهان*، (من حوالي 960 م)، مفرداتٌ من هذا الأسلوب تتمثّل في تشبيكات هندسيّة تركح، على قدر قليل، إلى عناصر نباتيّة أو خطّيّة في انسجام جميل. وقد دُرِست أخيراً زخرفة مسجد نايين في عناصرها التفصيلية فأثبتت أنّها قريبة من التزويق السّامرّائي وأنّهما (معاً) ينبعثان من مدرسة قديمة واحدة تكون بوادرُها الأُولَى متأصّلة في التقليد الرّافدي الذي تحقّق في تراث الحيرة.

ومهما يكن من أمر ــ وأيّاً كان الطريق الذي سلكه هذا التقليد للوصول إلى *سامرّاء* أو *نايين* ــ فإنّه سيطبع الاتّجاهَ الزخرفي الهندسي في *إيران*، إلى غاية القرن الثاني عشر إذْ نرى تكوينات منه في كثير من الألواح الزخرفية التي تُزَيِّن المساجد كمسجد *كرمان* (1084 م) ومسجدَي *أرضستان وزاواري* (حوالي 1135 م) وغيرها [1] (الصورة 117).



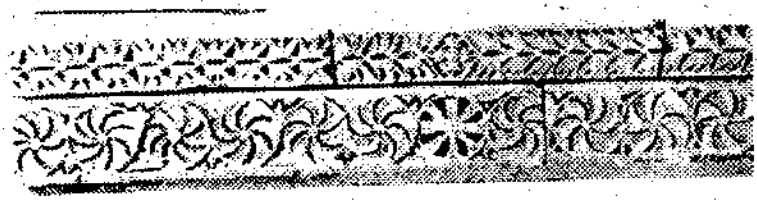
الصورة 117 : التربة السامانية في بخارى.

ولنَمضِ بعدئذ إلى مِصرَ التي أمدّتنا في العصر الفاطمي بما هو أروع من ذلك ثراءً وأصالةً، إذ تميّزت ــ في مجال الفنون القائمة على التوشيح ــ بصناعة شهِدت أعظم تطوّر في العصور الوسطى. هذه الصناعة التي نهضت على أساس تعليم مشرقيّ وتَقَوَّتْ بتنميّة الابتداعات

[1] - Marçais (G.), **L'Art Musulman**, op. cit. - p. 59.

الأصيلة، في فترات متلاحقة، كان أوّلُ رَحِمها في المغرب الأوسط. وكان من خصائصها أن حدّدت تضاعيف العربسة وضبطت تكويناتها بشكل فاق النّماذج المُحتَذَاة قبلها.

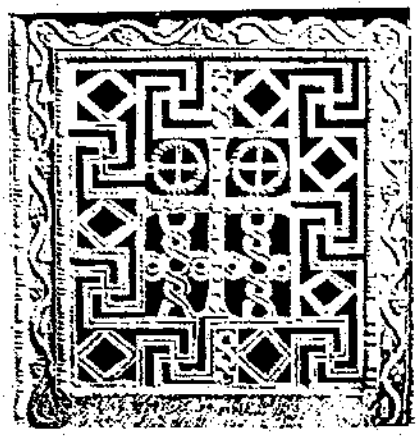
ولا شكَّ في أنّ ما بلغه فنّ العربسة في عصر الخلافة الفاطميّة من ذروة ذاتيّة يُعَدُّ أمراً رائعاً . فقد تجاوز في قيمته الفنّ السّامرائي أو الفنّ الطُّولُوني، الذي استلهمه واستقى مِثْلَهُ من يَمِّ الحضارات الرّافدية، والذي كان أوّل مَن استعمل بصفة نظاميّة *مبدأ التشبيكات* الذي أمدّ الزخرفة الهندسية بموضوعاتها الإنشائية المبدعة. ومن المحتمل أن نستشفّ من وراء ذلك تأثيرَ *الفنّ القِبطيّ* الذي استخدم شبائك الشرائط التزيينية ــ وبالخصوص في الرُّسوم الجداريّة المستوحاة من فسيفساء التبليط الرُّومانيّة (الصورة 118). وهذا يَسُوغُ ما يُحتَمل من تأثير *الفنّ المسيحي الأوّل والفنّ البيزنطي* الذي استخدم *الشّعريات* في إيصاد النوافذ وحدّ الكورس، حيث يقوم المذبح الرّئيس في البِيَعِ المسيحيّة الأُولَى (الصورة 119).



الصورة 118 : – شرائط تزيينية من الفن القبطي.

أمّا أصالة العنصر الهندسي في التوشيح الفاطمي فتتمثّل:

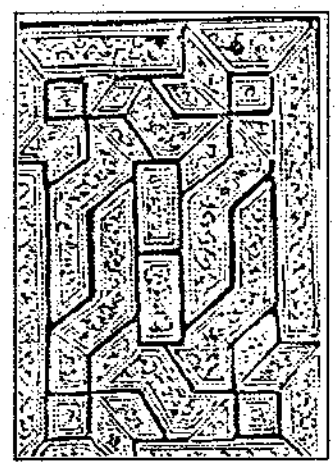
1. في أنّ الزخرفة تبقي مستويةً دائماً، لا يتخلّلها أيُّ تقعير أو تحديب مهما كان السّطح المحلّى؛
2. وفي أنّها تفرش بالتّساوي كلّ الفوارق التي يحتويها الإطارُ الناتج عن تألُّف الخطوط الإنشائيّة في التكوين المعماري. ثم إنّ هذه الزخرفة تخضع إلى كثافة منتظِمة مطّردة النّسَق في الإطار الواحد، وقد تختلف أحياناً من إطار إلى آخر. و يبقى *التغيير* في التناسب بين الفراغات والامتلاءات *والتراوح* بين الظّلال والأنوار *والتنويع* في أبعاد الأشكال الزخرفية، هي المهارات الفنّية التي يتوسّل إليها المُنشِئ لابتداع القِيَم المحلّيّة المختلفة وخلق نوع من *التّرائبيّة* في مجموعة الصفحات الموشّحة [1].



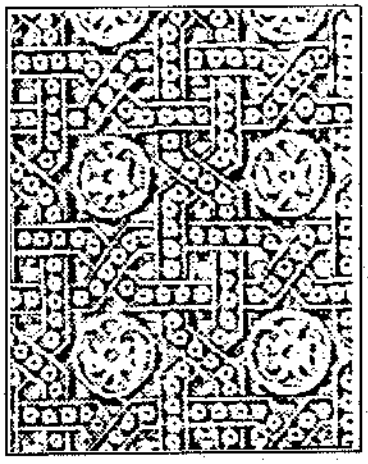
الصورة **119**: شعرية نافذة في كنيس القديس أبولينير (رافينا، القرن 5 م).

ويبدُو أنّ العنصر الأساسيّ في حِلية هذه الصفحات، والذي يُحدِّد رسمها المحيط ويطبع منها الإيقاع العامّ، هو ذلك الشريط التزييني ذو النبرة الثّابتة المتّزنة. فهو مُلبَّكٌ مُتناسِقٌ، مُشبَّكٌ مُنتَظِمٌ معاً، يَحلُو للنّظر أن يَتيه في تعرُّجاته ومنعطفاته ثمّ يهتدي إلى طريقه بعد أن ضلّه راضياً (الشكلان 38و39).

[1] - Creswell (K.A.C.), **Early Muslim Architecture of Egypt** . 2 Vol. - New York , 1978 - pp. 231 à 251.
- Rice (D.T.), **Islamic Arts**, *Thames and Hudson* - London, 1965 - pp.10 à 18.

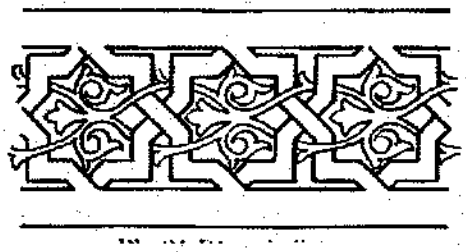


الشكل 38:
باب المكتبة في
جامع القيروان:
تفصيل زخرفي.



الشكل 39: قلعة بني حماد:
تشبيكة هندسية محفورة في الجص.

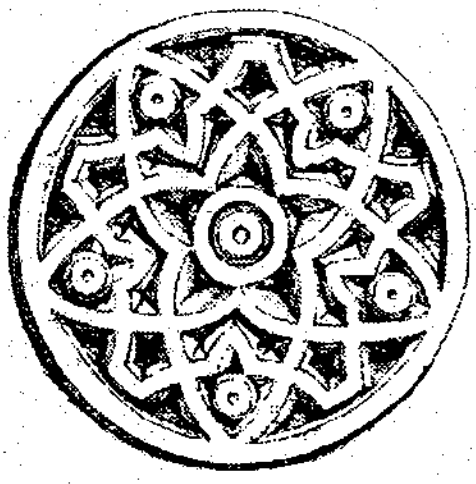
ويتّضح من تحليل المُوَشَّح الهندسي في الزخرفة الفاطميّة أنّ صانعه لجأ إلى تقسيم السّطوح بأنْ رسَم فيها محاور عموديّة وأخرى *أفقيّة* وأنّه أنشأ، من حول نقط تقاطع هذه المحاور التي اتَّخذَها مراكز لتشكيلاته، *مضلّعات مُشِعّة* من النّوع *النّجمي* الذي تحدّه *خطوط منكسرة* وتتناوب فيه *الزوايا الداخلة* مع *الزوايا الخارجة*. وتُعتَبر النجمة ذات الثمانية رؤوس، حيث كلُّ الزوايا الخارجة هي زوايا قائمة، أبسطَ أنواع هذا الانتظام الهندسي. فكلّ ضِلع في التشكيلة يمتدّ إلى خارج المضلّع المركزي لِيُحدِّد مساحات جديدة وينضمّ إلى مضلّع مماثِل آخر يتّخذه مركز نسَق إشعاعي جديد (الشكل40).



الشكل 40 : – قصر زيري
بـعشير: زخرفة على عتبة علوية.

وإلى جانب هذه الأمثلة تكاد الزخرفة الفاطميّة تستوعب كلَّ الأشكال الهندسيّة الممكنة التحقيق. فـ*الخطوط المنحنيّة* تتآخى فيها مع

الخطوط المستقيمة وقد تتعاقب معها في تكوينات رائعة وفي استيحاء يدعُـــو إلى الإعجاب لدفع *الفاطميّين* الفنّي في القرن الحادي عشر (الشكل 41).



الشكل **41** :
وردية مخرّمة
من آثار قلعة بني حمّاد.

وقد امتدّ تأثير هذا الفنّ إلى عهد الأيوبيّين فـــــالمماليك في مصـــر والشّام. والظاهر أنّ هذه الفترة شهدت تفنُّناً كبيراً في استصاغة التشبيكات الهندسيّة، أتى بتشكيلات غنيّة ومتنوّعة قَلّ ما نجد لها نظيراً في تاريخ الفـــنّ الإسلامي[1]. ولا شكّ في أنّ أبلغ هذه التشكيلات في التعبير تلك التي تقـــوم على *تقسيم الدّوائر* إلى ثلاث أو أربع أو خمس أو ستّ أو سبع أو ثمـــاني أو تسع أو عشر أو أربع وعشرين قطعةً. فهي التي أســـبغت علـــى المنشـــآت الأيُّوبيّة والمملوكيّة ـــ في مصر والشّام ـــ طابعها الأكثر تمييزاً.

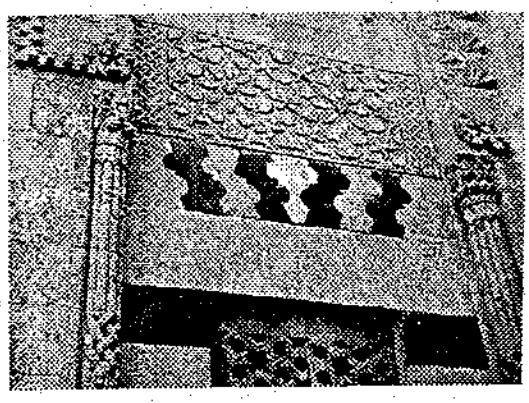
وهنا أيضاً، كما في التشبيكة النباتية، نجد أنّ العنصر النباتي أخذ يَصغُر وكأنّ الفنّان يريد به طلاوةَ الإنشاء، لا عظمة الابتكار الذي عهدناها في منجزات **بني أيوب والمماليك** (الصورتان 120 و121). وسيظَلّ هذا الطراز قائمـــا

[1] - Sauvaget (J.), **Les Monuments ayyoubides de Damas**, *Institut français de Damas*, 1938 - pp. 121 122.
- Sauvaget (J.), **L'Architecture Musulmane en Syrie,** in *Revue des Arts Asiatiques*, 1934 - p. 186.

الصورة 120: المدرسة الحلوية في حلب: المحراب الخشبي.

خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر للميلاد، إلى أن تفرض الفنون الإيرَانيّة التُّركِيّة نفسَها على الفنّ الإسلامي مع مطلع القرن السادس عشر.

ففي إيران، أخذت التأثيرات الوطنية الفارسية تقوَى وتعظُم بقدر ما أخذت السُّلطة *المغولية* في الضُّعف؛ وقد انتهت بسقوط الأسرة *التيمورية* التي كانت ضحيّة لقيام *الصّفَويّين* وهُم من أهل البلاد. وأوّل عمل أمر به السّادة الجدُد ــ فيما نعلم ــ هو الإقلاع عن الحنيفيّة السُّنّيّة التي مَجَّدها *المغول* وأذكَوا حركتها مدّةً تزيد عن الثلاثة قرون، واستبدالها بالشّيعة مذهباً قوميّاً. والحقّ يُقَالُ إنّه كان لهذا التوجيه الجديد أثرُه الكبير في العمل الفنّي وفي ضبط ملامحه الكُبرَى. وحسبُنا أن نتبيّن منه ما كان لفنّاني الشيعة، في جملة ما تميّزوا به من سلوك، من إيثار للموضوعات المستوحاة من الطّبيعة وحُبٍّ للتصوير[1]. فكان من عواقب ذلك أنّهم تغافَلُوا عن ترقيّة العنصر الهندسي في التوشيح وحصرُوه في مواضيع هندسية غايةٍ في البساطة والوزم.

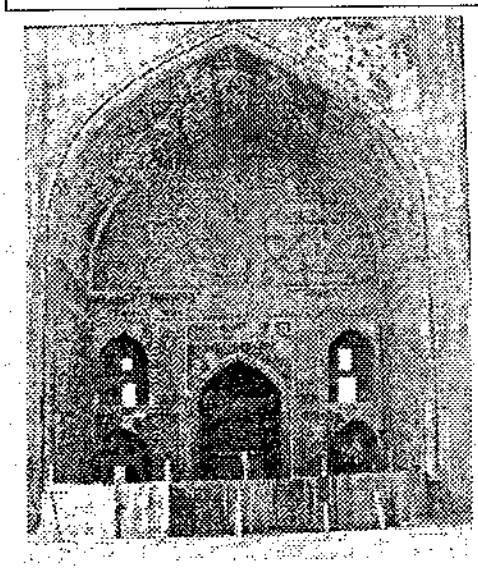


الصورة 121: تربة أغلوبيك بـحلب: الواجهة.

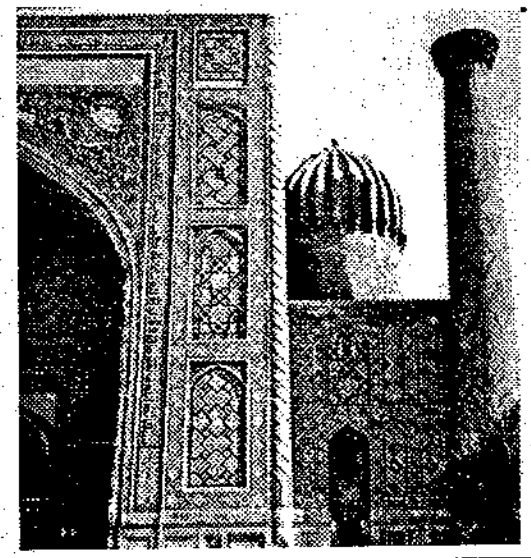
[1] – كاشة (ثروت)، تاريخ الفن، ص ص. 44–45.
- Rogers (J. Michael), **The Genesis of Safawid Religious Painting**, in *Iran, Journal of the British Institute of Persian Studies* - Vol. 3 - 1970.

ويبدُو أنّ الأشكال التي احتُذِيت فيها ـــ أكثرَ من غيرها ـــ تمثّلت أساساً في التأليف القديم ذي *الهيئة النّجمية* بثمانيّة رؤوس أو في *الشكل الصّليبي* ذي الفروع المتساويّة (الصورتان 122 و123).

وشَبيهٌ بهذا المصير ما انتهى إليه أمر التوشيح الهندسي في الزخرفة التركيّة العثمانية. فقد فَقَدَ العنصر الهندسي ما كان له من رونق وحسن وإشراق في العهود السابقة، وانقلب مع بني عثمان إلى تركيبات فَظّةٍ مُبتذَلةٍ، تُعوِزُها الرُّوح المبتدِعة والبراعة الآلية (الصورة 124). ولعلّ هذا القصر كان مرجعُه – هنا كما في العنصر النباتي – إلى دفع المحاكاة بالنماذج الفارسيّة أو – كما يعتقد بعض من مؤرِّخي الفنّ – إلى التأثيرات الأورُوبية التي أخذت تتأكّد بقدر ما أخذت الصِّلة التي تربط الامبراطوريّة العثمانيّة بالعالم الغربي تتوطّد[1].



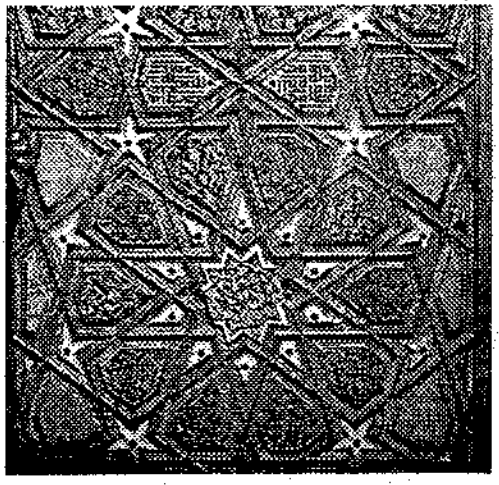
الصورة 122: مدرسة شيردار (سمرقند).



الصورة 123: مدرسة أغلو بيك (بخارى).

[1] - Marçais (G.), **L'Art Musulman,** op. cit. - pp. 164-165.

حسبُنا هذا بياناً لموضوع العنصر الهندسي في مجالات تطوّره، وإشارةً مقتضبةً إلى أظهر المراحل التي عرفها تحوُّله البطيء في الناحية الشرقية من ديار الإسلام. ولنعقب عليه ــ ولو في عجالة ــ بتقصِّينا لأهمّ المَحَاطّ التي حدّدت صناعته في بلاد المغرب الإسلامي.



الصورة **124**: تفصيل زخرفي في باب ضريح الحاج بيرم.

2 ـ التّوشيح الهندسي في الغرب:

يؤكّد ما نكتشفه من أمر تطوّر هذا العنصر الزخرفي في *المغرب العربيّ والأندلس* أنّه تَوَافَق مع أهمِّ التبديلات الفكريّة والسِّياسيّة التي عرفتها المنطقة في أثناء مسيرتها التّاريخيّة، ولعلّه كان في ذلك متساوي التّدرُّج مع أصله في المشرق. فقد كان استعماله في زخرفة القرون الأُولَى من الوجود الإسلامي محَدُوداً جدّاً، لا يعدُو مجال *الشبابيك والمصبعات* ــ وربَّمَا كانت شعريّات جامع *قرطبة* (الصورتان 125 و126) وشبائك منبر جامع القيروان (الشكل 34) بالغة التعبير في هذا الباب ــ ثمّ أخذ في التّطوُّر مع مجصَّصات [1] *سدراته* [2] (الشكل 36) ومنبر الجامع الكبير بالجزائر (العاصمة) [3]، حيث بدأ يكسُو السطوح المستويّة في هيئة *شرائط تزيينية*، قليلة البُروز وبأشكال

---

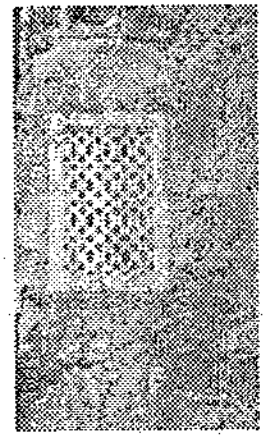
[1] – **المجصصات**: زخارف منقوشة على الجص.

[2] – **سدراته**: مدينة في الجنوب الشرقي من مدينة **الجزائر**، التجأ إليها **الرستميون** بعد أن استولى **الفاطميون** على عاصمتهم **تيهرت** (309 هـ/911 م).

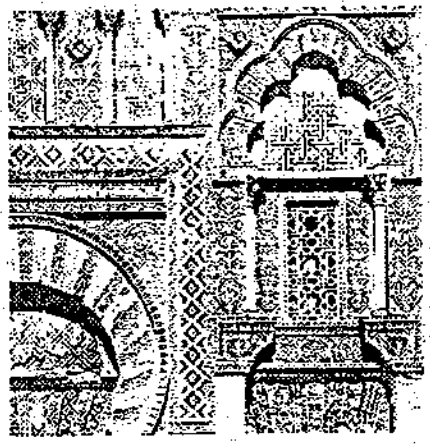
[3] – **جامع الجزائر**: من أعمال **المرابطين** في القرن الخامس الهجري(= الحادي عشر الميلادي).

مستقيمة تارةً ومنحنيّة تارةً أخرى، تعود في العادة إلى عناصر بسيطة غالباً ما نجدها مرتسمة في مربّع أو مكرّرة داخل ألواح بأكملها (الصورة 127).

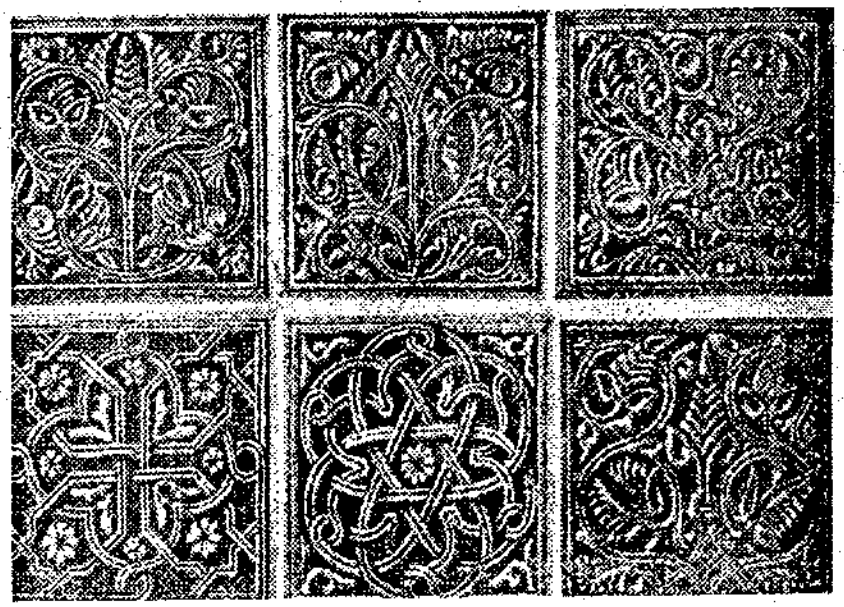
وأمّا الشرائط المستقيمة فينجُم عن تداخلها أشكال متنوّعة قليلة الاتّساع، في صورة *صليب معقوف* (شبيه برمز *الهندوس* في الهند) أو *مربّعات* مرتسم بعضها في بعض، أو *نجوم مثمّنة* وأخرى (الصورة 128)؛ بينما تنتهي منعرجات *الشّرائط المنحنيّة* إلى تراكيب في هيئة *اشتباكات عقود* أو *نقشات بأربعة فصوص* أو *وردّيات* (الشكل 42).



الصورة 125: تشبيكة نافذة في إحدى بوابات المسجد الجامع بقرطبة.



الصورة 126: شعرية في الواجهة الغربية للمسجد الجامع في قرطبة.



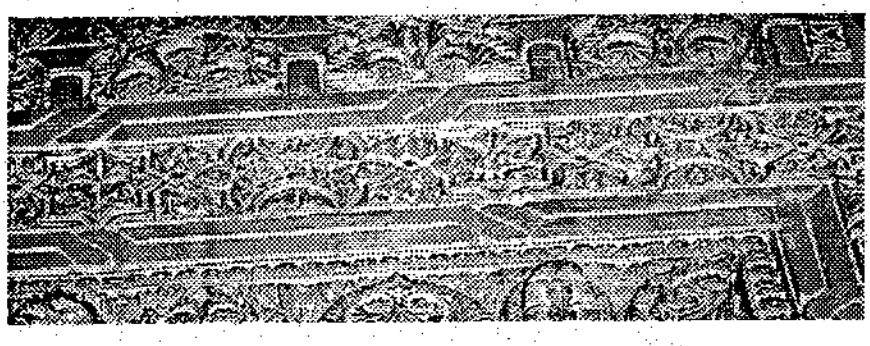
الصورة 127: الجامع الكبير بالجزائر (العاصمة): حشوات المنبر (من عهد المرابطين – 1096 م).

الصورة **128**: آثار زخرفية في القصر الغربي لمدينة الزهراء.

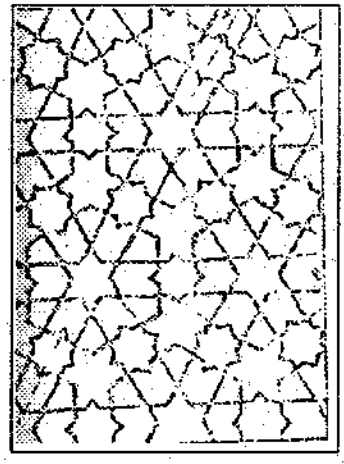
الشكل 42: نموذجان للرصف الزخرفي بقص الزهراء الغربي.

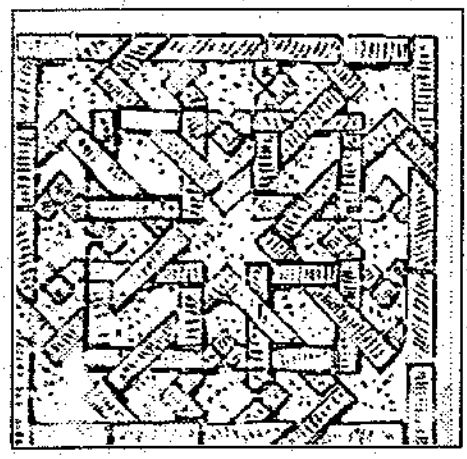
و في القرن الثّاني عشر (للميلاد) اختفى معظمُ هذه الأشكال و لم يبق منها إلاّ النجمة المثمّنة والنجمة المسدّسة، كما في تِنمَل بالمغرب الأقصى وتِلِمسَان بالمغرب الأوسط (الصورة 129).

وبعد ذلك، ابتداءً من القرن الثالث عشر، أصبحت التوشية المغربية تعتمد على تكوينات تقوم صناعتها على مجموعة من الأشكال الهندسية تتمثّل أساساً في: *المربّع والمثمّن والمثلّث والمخمّس والنّجمة بِصُوَرِهَا المُتَعَدِّدَةِ* (الأشكال 43، 44، 45، 46، والصور 84، 85، 86، 130، 131 و132).



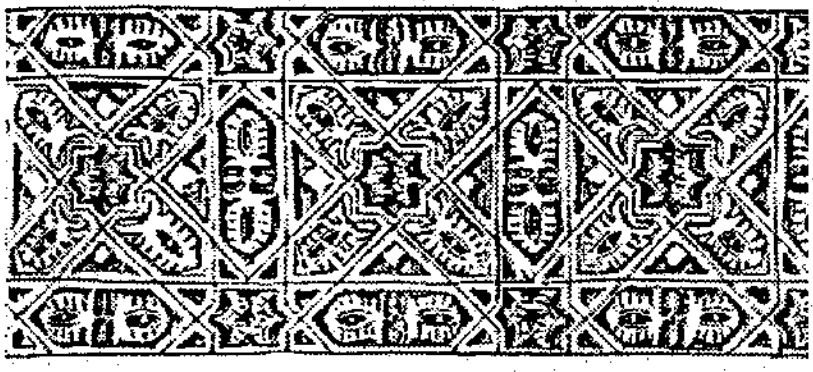
الصورة **129**: شريط زخرفي يعلو واجهة المحراب في الجامع المرابطي بـتلمسان.



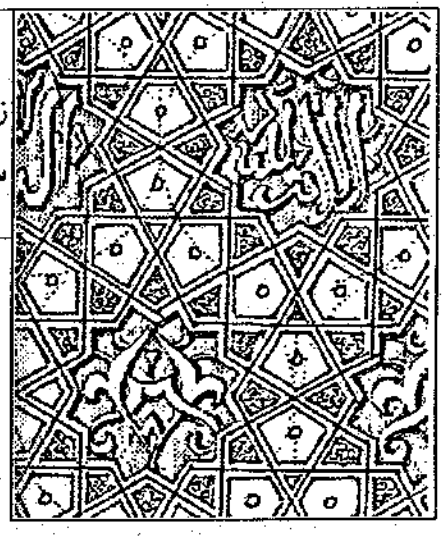


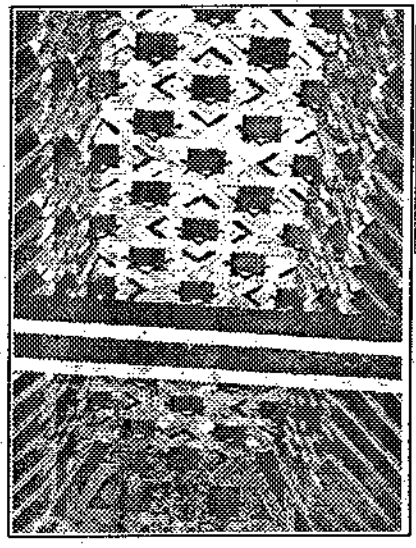
الشكل 43:
شعرية نافذة في مسجد سيدي أبي الحسن (تلمسان).

الشكل 44: أثر زخرفي في مصلّى المنصورة (تلمسان).



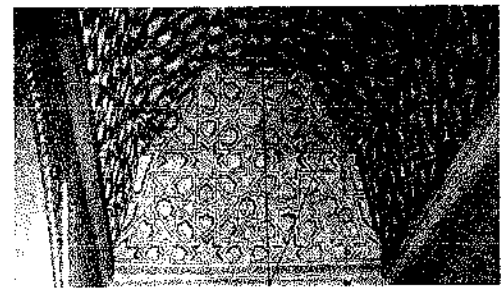
الشكل 45:
إفريز هندسي من جامع سيدي أبي مدين (تلمسان).



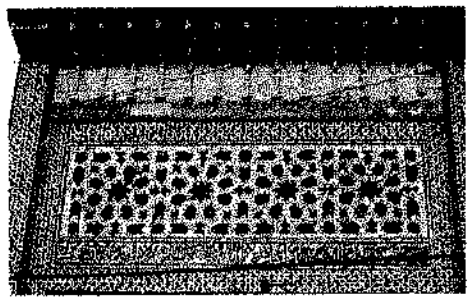


الشكل 46:
زخرفة القبة في ضريح سيدي إبراهيم (تلمسان).

الصورة130:
جزء من سقف مسجد سيدي أبي الحسن (تلمسان).



الصورة 131: زخرفة هندسية في سقف جامع سيدي أبي مدين (تلمسان).



الصورة 132: جامع سيدي الحلوي (تلمسان): البوّابة.

ونأتي إلى القرن الثامن عشر لِنَجِدَ أنّ قشّة التّشبيكات أخذت ــ كما في العنصر النّباتي ــ تَهزُل وتَنحُف لتتحوّل في الأخير إلى خيط لا يترك المجال للتنميقات الداخلية، لكنّه يُكثِر من تجعّداته وكأنّه يحاول ملءَ الفراغات النّاتجة عن دقّته ورفاعته. فالتراكيب تعقّدت وتزيّنت الجدران والسقوف بِمِهاد هائل من الشبائك المتداخلة حيث تبرز الأشكال النّجمية العديدة.

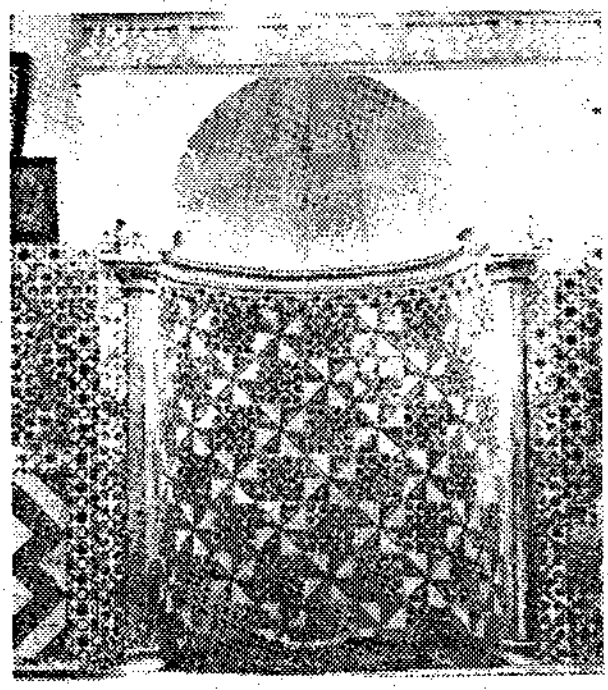
وقد اختفت *القشّة التشبيكية* تماماً من قواعد الجدران وبلاطات الفسيفساء وحلّت محلّها مجموعاتٌ من المضلّعات المتنوّعة، مركّبة بشتّى الوضعيّات بحيث تنشأ عن تراتبها *شارات* وردّية مختلفةُ الاتّساعات تُلبِّسُ مساحات كبيرةً من السّطوح. وسيستمرّ هذا النوع من الرسم الزخرفي في التّرقُّق والتّدقُّق حتّى يَغدُوَ شبيهاً بـ*الأشكال البلّوريّة*، الأكثر تعقيداً في عالم الجماد [1] (الصورتان 133 و134). وجدير بالملاحظة في هذا المستوَى من **التّوشِيَة**، أنّها تقوم على ثلاثة أنواع من **الشبكات الزخرفية**، وهي:

[1] - Ricard (P.), **Pour comprendre l'Art Musulman**, op. cit. - pp. 171 à 178.

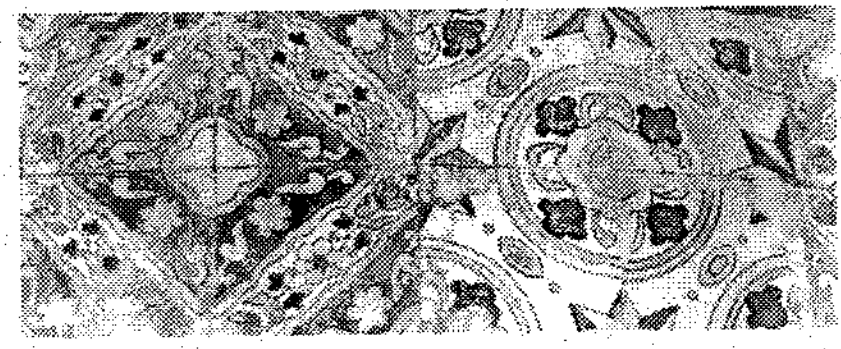
.**شبكة المربّع** وما ينجُم عنه من مشتقّات كـ*المثمّن والنّجمة ذات الثمانية رؤوس* وغيرهما.

.**وشبكة المثلّث** للـمثلّث المتساوي الأضلاع وتفريعاته مثـل المسدّس والنّجمة السُّداسية وغيرهما.

.**وشبكة المستطيل** للـ*مخمّس* و *النّجمة الخماسية* والتكوينات المتنوّعة الناشئة عن تركيب المضلّعات المختلفة.



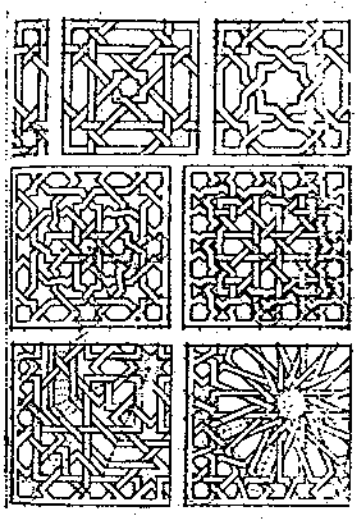
الصورة 133 :
- محراب جامع السفير (الجزائر).



الصورة 134:
زخرفة هندسية من العهد التركي (تلمسان).

ونشير في الأخير إلى أنّ كلّ واحدة من هذه الشبكات الثلاث قابلة للتقسيم إلى فروع من نفس النّظام أو من نظام مغاير للأصل (الشكل 47).

هذه، إذن، إلمامةٌ لم نقصد بها تـــأريخ **التّوشيح الهندسي** تأريخاً دقيقاً مستفيضاً، وإنّما أردنا بها مُجرَّد الإشارة إلى تطوّره منذ كـــان مُذَابـــاً في الفُرُشِ الزخرفية الأُولَى حتّى استقام كياناً متميِّزاً في التوشيح الإسلامي.



الشكل 47: تشبيكات مضلّعة.

بقي علينا الآن أن نقف قليلاً عند ثالث العناصر المُؤسِّسة للتوشيـــح الإســـلاميّ، وهـــو **الخطُّ العربي**، للموازنة بينه وبينها، عسى أن نَستَوفِيَ بذلك حديثنا الذي نحن بصدده.

ج - عنصر الخطّ العربي:

من المسلّم به أنّ فنّ **التّجويد الخطّي**، في الحضارة العربيّة الإسلاميّة، هـــو أكثر الفنون التشكيلية عرُوبةً، وأنّه وَسِيلةٌ ثقافيةٌ ذات مدلـــول حضـــاري استعصم بها العرب ومَن وَالاَهُم من الشعوب التي اعتنقت الإسلام، بحكم أنّ الخط العربي يفتح سبيلاً إلى *إبداء الكلام المقدّس في صوَر مرئيّة* [1]، وأنّـــه إلى ذلك أداةٌ من أدوات التعبير الثقافية الهامّة [2].

---

[1] - Burckhardt (T.), **L'Art de l'Islam**, op. cit. - p. 92.

[2] - آل سـعيد (شاكر حسن)، **جماليّة الخطّ الكوفي المربّع**، *مجلة آفاق عربية*، ع 7، آذار /مارس، 1983 - ص 38.

هذه الاعتبارات، على الرّغم من إجماليّتها، فإنّها توضّح لنـــا الطريـــق إلى الكشف عن الأسُس التي قام عليها الترميز الخطّي في الكتابة العربيّة ومن ثمّة إلى تحديد الأساليب الفنّيّة التي برزت في الزخرفة الخطّية خـــلال الحضـــارة الإسلاميّة.

فنحن عند تأمُّلِنا لفنّ الخطّ العربي ـــ على العموم ـــ نجد أنّـــه ذُو ارتبـــاط جماليّ وثيق بالقِيَم التي ظهرت في الحضارات القديمة، ســـواء في العـــراق أو الشّام أو مصر أو كلّ الوطن العربيّ، وذلك من خلال ما يُسمَّى بـــ*الوضع الأمثَل* (*Exemplarité*)، تلك القيمة الجماليّة التي كانت، في حينـــها، أعمـــق اكتشاف لِمَعْنَى **نسبيَّة** ظهور الشكل الطّبيعيّ وهو في حالة اعتباره شكـــلاً مجرَّداً، أي أن يَستنتِج النّاظِرُ حقيقةَ الشكل لا بالنظر إليه من زاوية إبصـــار واحدة فقط بل من زَاوِيَتَيْنِ همـــا أكثر الزوايا في تَعـــرُّف الشكـــل المنظـــور. فكـــان *السُّـــومَرِيّ* و*الفِرعَونيّ* يَرسُمان الوجه الإنسانيّ منظوراً من الجانب، بينما يرسُمان العين من وضعيّـــة المواجهـــة ثمّ يضعان ذلك في رسم واحد (الشكل 48).

الشكل 48: السيدة المصريّة.

وأمّا الخطّاط العربيّ فقد توصّل، بعد سلسلة من التّطوُّرات، إلى طريقة يُدوِّن فيها حروفه بواسطة قلَم من القصب فيحاول أن يُظهِر آثار تدوينه كـــ*حوار* مستمرّ من الأشكال والخطوط. ولقد استغرق ظهور مثل هذه التّقنيّة ـــ التي تبدُو بسيطة في نهجها العامّ ـــ زمناً طويلاً، حاول الذي يجود بالخطّ العربيّ

خلاله أن يُعبِّر بها (سواء عن وَعيٍ أو لا شعورياً) عن نفس القِيَم الجماليّة التي نشأت في بيئته؛ فراح يُفصِح عن *الوضع الأمثل* الذي تشرّب به بوسائله الخاصّة. فضمَّنه، حيناً، "**النّسق اليابس**" الذي أقرَنه بفكرة *الخصوبة* و*النظام التّربيعي* الّذَيْن رافقا نشوء الزخرفة (والّذَيْن يرتقيان إلى عصر ما قبل السُّلالات في العراق أي ما بين الألف السادس والألف الثالث قبل الميلاد)؛ وضمَّنه، حيناً آخر، "**الخطوط اللّيِّنَة**" التي وافق ظهورُها انتقال مركز الحكم من *الكوفة* إلى *دمشق* (والتي منها قلَم *الطُّومَار* و*الجليل* و*الثُّلث* و*الثُّلثَيْن* وغيرها) [1].

فقد قُدِّرَ للخطّ العربيّ ــ في محاولاته إلى التعبير عن **الوضع الأمثل** ــ أن يتبدّل ويتلوّن بسبب اتِّصاله الوشيج بـ*ثقافة الكاتب* التي تمرحلت فيها شتّى التّوصُّلات الفنّيّة والتي تُعبِّر عن جوهره الحضاريّ البعيد. كلُّ هذا يجعلنا في حِلٍّ من أن نَنسُب ظهور الأساليب الخطّيّة المختلفة لأسباب شكليّة وظيفيّة فحسب؛ ذلك أنّ التّفسير الشّكليّ الظّاهِريّ للعمل الفنّي لم يَعُد كافياً في مجال البحث المعرفي *الابستمولوجي* لإدراك الأسباب في *ديناميكية* التطور الثقافي والحضاري في العالم. وباختصار، فإنّ علينا أن نقوم بسبر غَوْرِ الأشكال الكتابيّة من أجل قراءة السُّطور الحضاريّة والجماليّة فيها، مستخدمين نفس المنهج *الأركيولوجي* في استقصاء الموقع الأثريّ، أي عند التنقيب عن الطّبقات الحضاريّة بالنُّزُولِ إليه من السطح الظاهري إلى الأعماق. فقد يُمَكِّننا ذلك من أن نكتشف سِرَّ التكامل ما بين *الأثر الكتابي* (أو التدوين اللُّغَوِي) و*الأرضيّة* التي يقوم عليها. فكلاهما يُمثِّل لنا حقيقة

[1] – آل سعيد (شاكر حسن)، جماليّة الخطّ الكوفي المربّع، ص ص. 38–39.

الموقف الفلسفي والإنساني للفنّان المسلم، إذ هو يحاول أن يوظّف المادّة التشكيلية اللُّغوية توظيفاً زخرفياً نابعاً من عميق إيمانه بالمضمون الرُّوحي لعمله الفنّي. وهو يسعى لتحقيق التكامل ما بين عالم **الظّاهر** وعالم **الباطن** في عمليّة توفيقيّة إيفائيّة تستمدّ نهجها من المبدإ الذي دخل الفكر الإسلاميّ عن طريق الفكر *الغنوسي* (الهلّينستي)، بعد أن استقرّ في ضمير بعض الفلاسفة المسلمين [1]. وكان رائدُهم في ذلك **جابر بن حيّان** الذي قال بـ**علم الميزان** وهو اكتشاف العلاقة القائمة في كُلّ جسم من الأجسام بين ظاهره وباطنه [2].

مِن هُنا، فإنّ البحث في حقيقة الأشكال الخطّية وفي أسرار جماليّاتها سَيَمُسُّ، بلا ريب، العلاقةَ الصَّمِيميّة ما بين فنَّيْن "*لُغَوِيَّيْن*" متكاملين هما: فنّ الزخرفة (أو *العربسة* على وجه الخصوص) وفنّ *الكتابة* في تحوّله التاريخي؛ بل إنّه سينتهي تدريجياً إلى الكشف عن الفحوى الحضاريّة للطّروح المترعرعة في الفكر الإسلامي وهي في أكثر انديـاحٍ نحو المطلق، ونعني بذلك المحاولات التي أقدم عليها "**عِلمُ الجَفر**" [3] ــ منذ **جابر بن حيّان** حتّى **الإمام البوني** و**المجلدكي** [4].

---

[1] – يزعم تبّاع **الغنوصية** (أو الغنوسية) أن المادة أشبه بسجن زجّت فيه الرّوح؛ وقد تأثّروا في ذلك بآراء **الثنوية**، مذهب **ماني** وأشياعه.

[2] – " إن ثمة **موازين** لقياس كل من *العقل* و*نفس العالم* و*الطبيعة* و*الصور* و*الأفلاك* و*الكواكب* و*الطبائع الأربعة* و*الحيوان* و*النبات* و*المعدن* وأخيرًا *ميزان الحروف* الذي هو أشرف الموازين جميعًا ". ينظر في ذلك:

– **كوربان** (هنري)، **تاريخ الفلسفة الإسلامية**، ج 1، ترجمة **نصير مروة** و**حبيبي**، بيروت، 1966 – ص 203–205. وكل ما ذكره المؤلّف في **الموازين** صلب فلسفة **أفلوطين** أو **الشيخ الأكبر**، كما يرد ذكره في المصادر الأولى.

[3] – **الجفر**: هو **علم الحرف**؛ يقول أصحابه إنهم يعرفون به الحوادث إلى نهاية العالم.

[4] – **جابر بن حيان**: (نحو 776 م) من علماء العرب، اشتغل بالكيمياء والحكمة اليونانية. من أهم

وقصّة التّكامل ما بين الزخرفة والكتابة معروفة منذ تَطوُّر الفنّ الزخرفي قبل *العصر الشّبيه بالكتابيّ* أي في حدود الألف الثالث ق.م. فقد تأكّدت خلال *العصر الزّراعيّ*، حين بدأ الفكر الإنسانيّ يهتمّ بالتعبير عن المحتَوى القُدسي للخصوبة الزراعية، وكذا في *عصر الاقتصاد الإنتاجي* مع انتشار الزراعة في وديان الأنهار ـــ ومنها أوديّة الرّافِدَيْن والنّيل في البلاد العربيّة.

ففي العصر الحجري الحديث استقرّت الحيـــاة الاقتصاديـــة والاجتماعيـــة استقراراً واضحاً، اقترَن بظهور مهنة الزراعة. فبعد أن كان يُزاوِل نظاماً من الرّعي و التدجين ـــ أعقبه نظام من التناوب ما بين التّنقُّل والإنتاج ـــ أصبح الإنسان يعتمد على ما يمكن أن يُسَمَّى بـــ*الاقتصاد الإنتاجي*، إذ غدَا مُنتِجاً للمحاصيل عبر عمليّة تناوبيّة تتمثّل في إنبات البُذُور وإنمائها وحصادهـــا ثمّ إنباتها من جديد. وقد أدّى هذا التّحوُّل، بالضرورة، إلى استقرار الإنســـان لكي يمتلك الأرض المزروعة وما فيها من الدَّواجِن ويَبنِيَ البيـــوت ويُنتِـــج أدواته ووسائل إنتاجه وأشياءه، وبالتّالي وسائلَ التَّواصُـــل والتفـــاهم مـــع مجتمعه. ومثل هذا التّحوُّل من *الاقتصاد الاستهلاكي* إلى *الاقتصاد الإنتاجي*، الذي رافق حياة الاستقرار، ظَلّ يحمل في طيّاته وساطة الإنسان ما بين اتِّكاله

مؤلفاته: **كتاب الرّحمة.**

– **محيي الدين أحمد البوني** (1225 م) من أشهر كتّاب العرب في *العلوم الخفيّة* وقد درس نحوا من مائتي كتاب. من مؤلفاته: **جابر بن حيّان.**

– **علي أبو عز الدين الجلدكي:** أقام في دمشـــق (1339 م) وفي القـــاهرة (1341 م). لـــه مؤلفات في التنجيم والكيمياء، منها: **المصباح في أسرار علم المفتاح ونتـــائج الفكـــر في أحـــوال الحجر.**

– وأمّا **كوربان** فيتحدث عن الأمير المصري **أيدمور الجلدقي** (1342 م) وكتابه **البرهان في أسرار الميزان** الذي ضمّنه أربعة مجلدات ضخمة، يصبّ فيها اهتمامه بـــ*التّحوّل الرّوحي* وبمائله بـــ*العمليّة الكيمياويّة*. ينظر: تاريخ الفلسفة الإسلاميّة، ص 209.

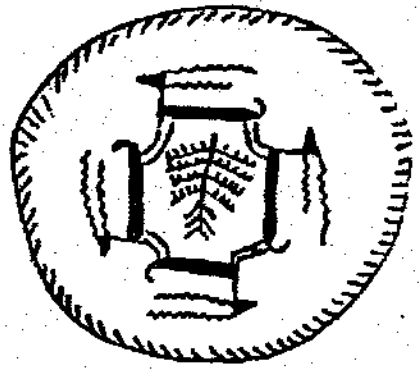
على الطبيعة واعتماده على نفسه، ويعكس دعوى توتُّر فكره بين محيطه وذاته. فبدا هذا الفكر مَلحمِيّاً يترع إلى تأكيد شخصية إنسانية، تجتمع فيها ملامح الطبيعة ــ بِمَا فيها من قُوَى *الخير والشر* ــ والإنسان معاً، وظهر التجريد كوسيلة في تحوير الشكل الطبيعي الاعتيادي إلى شكل غير طبيعي ــ مِثلَ تحوير العناصر النباتية والحيوانية إلى أشكال هندسية ــ [1]. ويمكننا الوقوف على شواهد عديدة لذلك من زخارف فخّار كلّ أطوار عصر ما *قبل السُّلالات* في العراق (الشكل 49) وكذلك رسوم *العصر السُّومَري* (الشكل 50) وما بعده: فمن *الأمّ والطّفل* ــ رمز الخصوبة ــ إلى *الدّائرة القمريّة* ــ رمز دورة الشّهر القمري (أي دورة الحياة الزراعية) ــ إلى *المثلّث* ــ رمز حيوان المهنة الزراعية والذي سيُحَوَّر أوّلَ الأمر إلى مُثلّثَيْن (كما في الرسوم الفخارية) ــ إلى *الرمز المُعَيِّني* ــ رمز السمكة ــ *والخطّ المنكسر* ــ رمز الماء ــ وأخيراً *الشكل المربّع* ــ رمز النباتات ــ دَلاَئِلُ على أنّ الفكر الإنسانيّ في *العصر الحجري الحديث* كان فكراً تجريديّاً، شديدَ الصِّلة بالطبيعة المحايِثَة للأحداث، ينسجم والنَّزعَةِ الفنِّية التنظيمية (الشكل51).

فانحسارُ الرسوم الزخرفية كوسيلة تعبيرية سحرية واختراعُ الإنسان المُزَارِع للرّموز الزخرفية المعبِّرة عن قُوَى ما وراء الطبيعة، ظهرَا كبادرة لـ*لشخصية الدِّينية المُركّبة* التي ستتَّخذ، فيما بعد، هيئات مختلفة مثل صوَر *الإنسان/الحيوان*، أو *الحيوان والنبات* أو *الإنسان/الإله*، وستتطوَّر إلى ما يمكن

---

[1] - Burckhard (T.), **L'Art de l'Islam**, op. cit. - pp. 92-93.

أن نسمّيه بـ*الإشراق*[1] . وباختصار، فإنّ ظاهرة الفكر الإنتاجيّ هي التي رافقت هذه المرحلة الجديدة في حياة الإنسان وأدّت إلى ظهور منظومة زخرفية تكامَل فيها التجريدُ بحيث أصبح يعتمد على عناصر ثلاث هي: **انحسار الشكل الطبيعي وتحقيق الشكل الهندسي ثمّ التعبير الرّمزي** وأخيراً **البنية الاختزاليّة**[2] . وإذا أردنا أن نستقصيَ الجذور الأُولَى للكتابة، عموماً، والخطّ العربيّ، خصوصاً، علينا أن نتقفّى أثرها في هذه الحقبة التاريخية بالذّات. ففيها يَكمُن سِرُّ تحوُّل اللّغة الفنّية من أشكال هندسيّة ذات دلالات رمزيّة، تنسجم مع مُعطَيات اعتقاديّة ووَظِيفيّة، إلى مجرَّد نظام في التكوين الهندسي لَطَالَمَا اعتمد في تطوّره على اجتهادات فرديّة أَفقَدتهُ (مع مرور الزّمن) مَدلُولَه الدِّيني الأوّل[3] . ولعلّ استعراضَنا لفحوى هذا التّحوُّل سَيُبَيِّنُ لنا أنّ ثَمّة إدراكاً إنسانيّاً جماليّاً وشاملاً في تكوين انطباع موضوعيّ عن معنى الحقيقة ــ كما يكتشفها الإنسان في واقعه ــ قد هَدَى الفنّان إلى تصوُّر العلاقة ما بين الصورة والرمز في الفكر الفنّيّ اللُّغَوِيّ في مستوى العلاقة بين الإنسان ووُجُودِه الرُّوحي. فجاءت العلاقة بين المنظومة الزخرفية والمنظومة اللّغوية وثيقةً وكأنّهما في تَتَبُّعِ نفس المنهج صِنوَان.



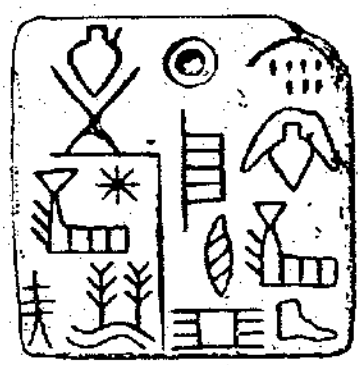
الشكل **49**: فخّارية من عصر ما قبل السّلالات في **العراق (دور سامراء)**.

---

[1] – **الإشراق**: مذهب فلسفي يعتبر المعرفة بفيض من الله بالحس أو العقل.

[2] – **آل سعيد** (شاكر حسن)، **سر البنى الزخرفية**، ص ص. 36–40.

[3] – **كوربان** (هنري)، **تاريخ الفلسفة الإسلاميّة**، ص ص. 250 إلى 260.



الشكل 50:
من أقدم الرسوم السومرية المعروفة (الألف الثالث ق. م.).

الشكل 51: المثلث السومري. ↑

ويَبدُو فيما يخصّ فنَّ الخطِّ العربي، أنّ هذه العلاقة الوثيقة التي تتمثّل في ظاهرة *"الكتابة الزخرفية"* أو *"الزخرفة الكتابية"*، ضلّت مرتبطة ارتباطاً شديداً بالأبعاد الثقافية والتقاليد الجماليّة التي اختصّت بها حضارتُنا منذ فجر التاريخ. فلا بدَّ لنا، والحالة هذه، أن نجد في هذَيْن الفنَّين أي *الزخرفة والخط العربي* حلقتَين في سلسلة واحدة وأن نتبيّن في كِلَيهما نسقاً فنّياً متكاملاً.

لَئِن كانت ولادة الفنّ الإسلامي قد تمّت في بلاد الشَّام، فإنّ الكتابة العربيّة ـــ عماد الثقافة والفن عند المسلمين ـــ قد نشأت أيضاً في الشَّام منذ ما قبل الإسلام ؛ ثمّ كان لِتَبلوُر شخصيّة الفنّ الإسلامي أثرُه في تطوير تنميق الخطّ العربي الذي غدَا ـــ و لم يزل ـــ أهمّ *الواجهات* في نطاق الفنّ الإبداعي عند المسلمين [1].

فلقد أجمع الباحثون على أنّ الكتابة نشأت وتطوّرت في أرض الوطن العربيّ القديم وأنّ إيجاد **الأبجديّة** في مراحلها الأوّليّة ـــ سواء *أبجديّة سيناء* أم *أبجديّة جبيل* أم *أبجديّة رأس شمرا* التي تعتبر أمّ الأبجديّات العالميّة وأوفاها [2] ـــ تحقّق

[1] – **بهنسي** (عفيف)، **الفن العربي الإسلامي**، ص ص. 10–12.

[2] – رأس شمرا: موضع في سورية جنوبي اللاذقية، اكتُشِفت فيه آثار مدنيّة زاهرة يرقى عهدها إلى القرن 13 ق م. من أهم الدلائل على ذلك كتابات ب**الأبجديّة** التي اخترعها **الفينيقيّون**.

في أجناد الشّام. وإذا ما تجاوزنا الكتابات القديمة كـ*الهيروغليفية* وتطوّرها *والمسمارية*، مثلاً، فإنّنا نجد أنّه تمّ اكتشاف عدد من الكتابات العربيّة القديمة التي استعملت في جزيرة العرب؛ منها:

- **المُسنَد الصّفوي** (نسبة إلى *جبل الصّفا* في بلاد الدروز).
- **الثّمُودِي** (نسبة إلى *ثمود* في *مدائن صالح*).
- **اللّحيَاني** (نسبة إلى *بني لحيان*).
- **الحِميَري** (نسبة إلى *حِمير*).
- **السَّبَئي** (نسبة إلى *سبأ*).

الحِيري (نسبة إلى *الحيرة والأنبار*). وقد انتقل إلى عرب الحجاز في الجاهليّة وكان بغير نقط [1] (الشكل 52).

الشكل 52 : – نقوش وكتابات بالخط الحميري على صخور في ديار **عاد** و**ثمود** ومشهد **وادي ثقب**.

وإذا كانت المعلومات الدّقيقة المُباشِرَةُ عن هذه الكتابات تُعوِزنا فالمعروف أنّ

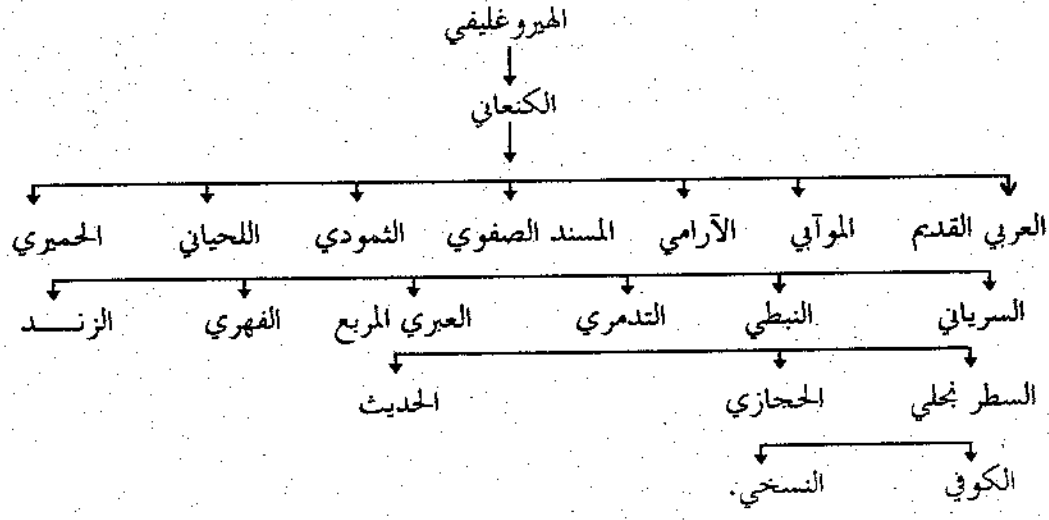
[1] – **الوفائي** (أنور)، **تاريخ الفن**، ص124.

الخطّ العربي الحديث يستمدّ أصوله البعيدة من *الكتابة الآرامية* التي تفرّع عنها *الخطّ النَّبطي*، الذي شاع تداوُله جنوبي فلسطين. ويُعتَبر هذا الأخير أقرب ما يكون للخطّ العربي عند أوّل اتّصال حروفه بعضها ببعض[2]. فقد استعمل الأنباط في *البتراء* وفي *بُصرَى* وتَدمُر الكتابة الآراميّة مُطوَّرةً إلى مرحلة وُسطى بين العربيّة والآراميّة. ومن أقدم النقوش النبطية، نقش *مرانا*، ملك *الأنباط*، ونقش *أمّ الجمال* في جنوبي *حُوران*، بأنحاد دمشق — وهو أقدم نقش يحمل كتابة من الخطّ المُسَمَّى *الكوفي* — ممّا يُقِيم الدّليل على أنّ هذا النوع من الخطّ إنّما ينتسب إلى تقاليد الكتابة في الشّام قبل أن يشيع استعماله في *الكوفة* [1] (الشكل 53).

من هذه النقوش، أيضاً، شاهِد مدفَن **امرئ القيس بن عمرو**، ملك العرب في فلسطين ونقش *زَبد* (جنوب شرقي *حلب*)، المؤرَّخ في عام 512 م (الأشكال 54، 55، 56 و57) . غير أنّ الوثيقة التي عُثِر عليها في *حرّان*

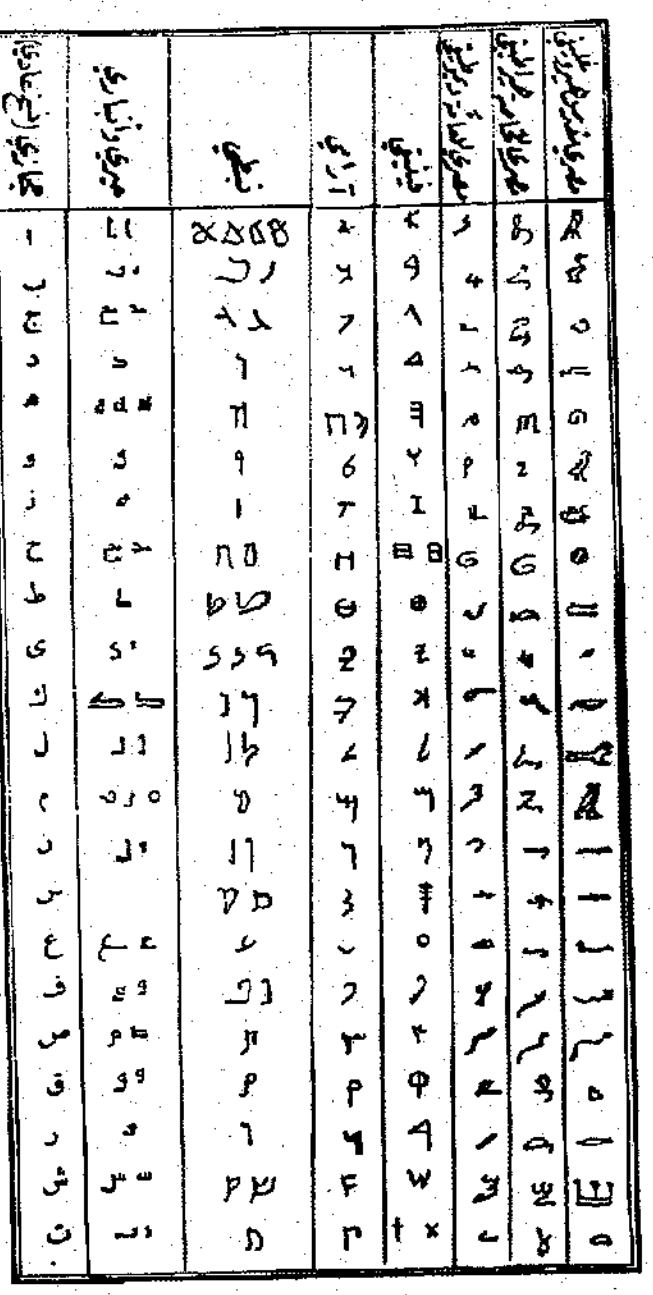
---

[2] – حدد **محمد الطاهر أحمد مكي** تطور **الخط العربي** بالشجرة التالية:

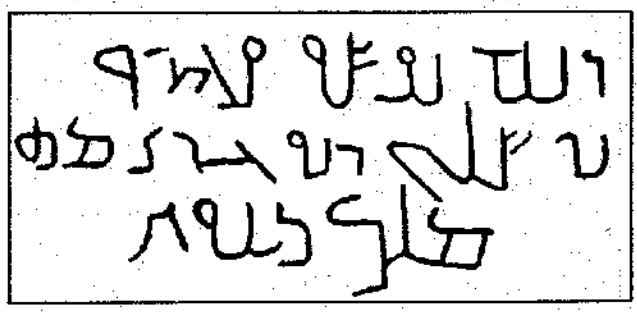


ينظر في هذا الصدد: **جمعة** (إبراهيم)، **قصة الكتابة العربية**، و**زين الدين المصرفه** (ناجي)، **بدائع الخط العربي**.

اللّجا (شمالي *جبل الدروز*) والتي يرجع تاريخها إلى عام 568 م ، فإنّها تُعتَبر أوّل نصّ عربيّ جاهليّ يُحدِّد ملامح الكتابة العربيّة التي استقرّت بعد الإسلام وتطوّرت في طريق التّشكُّل الزخرفي (الشكل 58 أ).



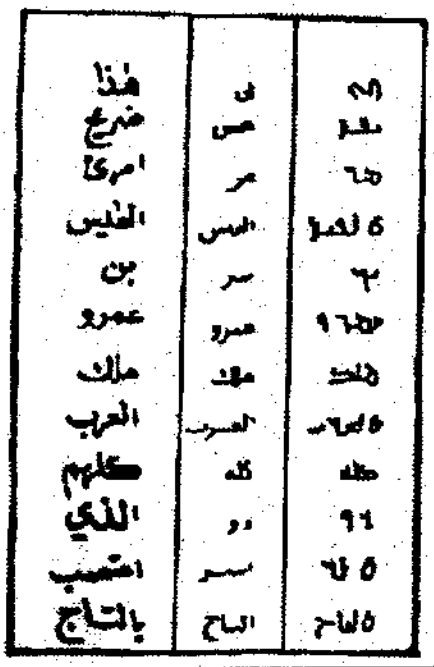
الشكل 53: الحلقات المفترضة لسلسلة الخط العربي.

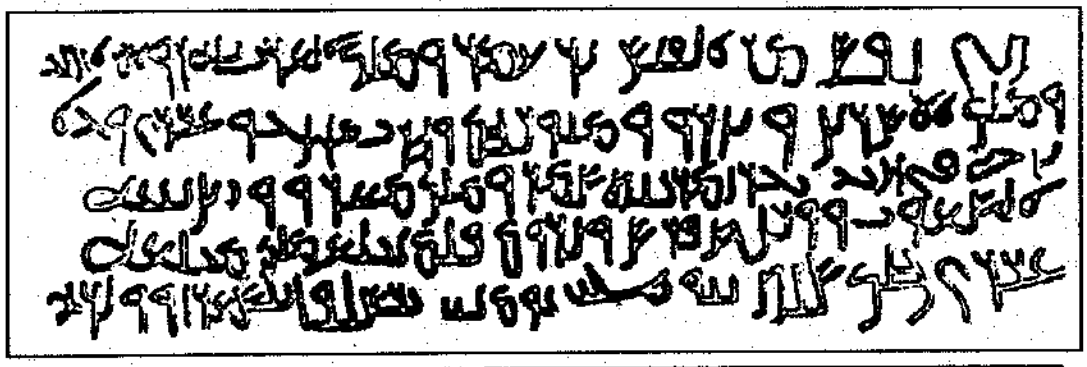


الشكل 54 : – نص أم الجمال (حوالي 260 ق.م.).

الشكل 56 : – توضيح لمطلع النص الوارد في الشكل 55 في ما يقابله بالحرف العربي الحالي.

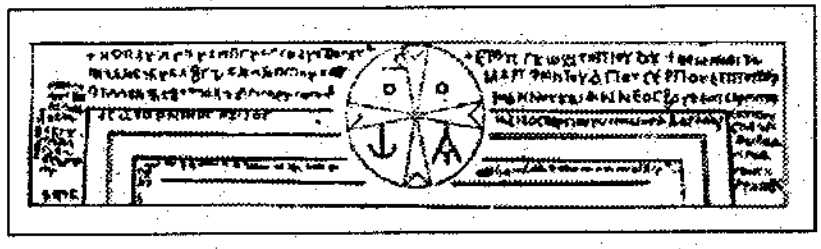
←



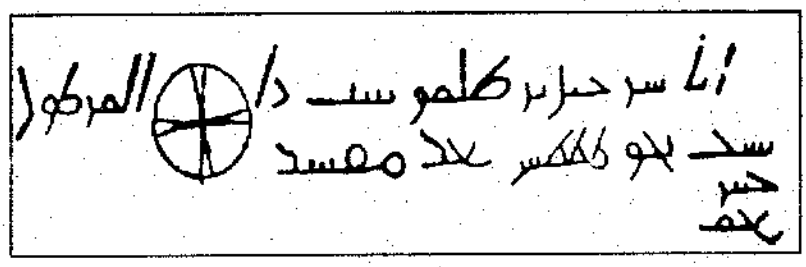


الشكل 55: "نص النمارة": كتابة عربية في لغة عدنان التي كانت دارجة في أوائل القرن الرابع للمسيح، وجدت على قبر امرئ القيس، أحد ملوك اللخميين (328) م)؛ وتشف أحرفها عن أصلها المأخوذة عنه وهو أحرف الكتابة النبطية.

الشكل 57:
نقش زبد بالخطين العربي واليوناني (512 م).
←



الشكل 58 أ:
نص حران اللجا بخط نبطي (568م).
←



كلُّ هذه الشواهد المكشوف عنها في ديار الشّام كافية، إذن، لإثبات الاعتقاد بانحدار الخطّ العربي من الخطّ النّبطي المتأخّر. وتروي كتب الأدب أنّ *الترتيب الهجائي* للأبجديّة العربيّة تمّ في عهد **عبد الملك بن مروان**، على يد **نصر بن عاصم ويحيى بن يعمر**، وهو ترتيب مبنيّ على تقارب أشكال الحروف، بينما اعتمد مؤلّفو المعاجم الأوائل ترتيباً يرتكز على مخارج الحروف من الحلق أو الفم. وكان **الحجّاج** من الّذين عُنُوا بأمر علامات *الإعجام* وضبطها للتّمييز بين الحروف المتشابهة كالباء والتاء والثاء، كما ساعد على إيجاد صُوَرِ الحركات من ضمٍّ وفتحٍ وكسرٍ نقلاً عن *السِّريانيّة* [1]. وقد تطوّر الخطّ العربيّ، بعد ذلك، فصار إلى ما صار إليه من إتقان وتفنُّن الكُتّاب. ونحن لا نقصد بالخطّ الكتابةَ بقدر ما نريد به *تجويد* رسم الحروف بأشكال وأنواع اختلفت باختلاف الحاجة وتغيُّر الزمان أو المكان. فكان لكلّ نوع منها قواعدُه وأساليبُه وآدابُه وقد بلغت الغايةَ في الدِّقّة والإحكام. وتحفظ لنا كتب التاريخ والأدب أسماء العديد من الخطّاطين مِمَّن اقترن ذكرهم بفنّ التجويد الخطّي. من هؤلاء **قطبة المحرِّر والضَّحّاك وإسحق بن حمّاد** من أواخر *العهد الأمويّ* وبداية *العهد العبّاسيّ*، وإليهم تُنسَب هندسة الحروف العربيّة. ومن واضعي أسُس فنّ الخطّ **الأحولُ المحرِّر**، من صنائع *البرامكة*، **والرّيحاني** الذي زها في عصر **المأمون** وابتكر الأسلوب الخطّيّ المعروفَ باسمه.

---

[1] – **مكي** (الطاهر أحمد)، **الخط العربي**، عن "*اللسان العربي*"، ع 6، ص 45.
و: **ابن خلكان** (أحمد البرمكي الإربلي)، **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**، ج 1، ص 220. و:
- Miles, **The Earlist Arab Gold Goinage**, *éd. Tunis*, 1926 - p. 205.

والشائع أنّ جودة الخطّ قد انتهت على رأس المائة الثالثة للهجرة إلى الوزير **أبي علي محمد بن مُقلة** الذي ضبط هندسة الخطوط وحـــدّد نِسَـــبها. وابتكر أخوه **عبد الله** *الخط النّسخيّ* كما وضع **أبو الحسن علي** أصول *الخطّ المحقّق*. ويبدُو أنّ آخر مَن برع من أصحاب القَلَمِ لدى العبّاسيّين كان **ياقوت المستعصمي** وإليه يُعزَى *الخطُّ الياقوتي* (الصورة88).

وازدادت عناية الشّام بالتجويد الخطّي منذ أواخر القرن الخامس الهجـــري، فظهرت فيها أشكال جديدة من الخطوط كـــ*الطُّومَار* ومشتقّاته (الصـــورة 135). وهُجِرت الخطوط الكوفيّة في كتابة المصاحف وحَلّت محلّها الخطوطُ اللّيِّنة كـــ*النسخي الأتابيكي* الذي ساد في العصرين الأيّـــوبي والمملوكـــي (الصورة 136).

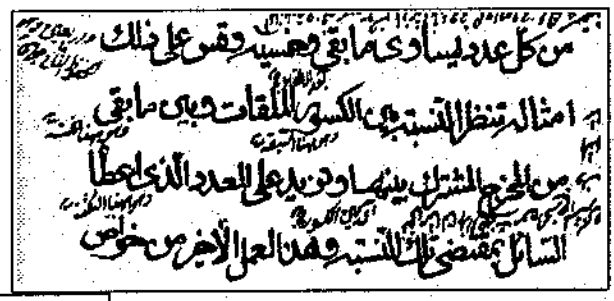
وأمّا في مصر، فقد فُتِحَت مدارس لتعليم فنّ الخطّ نافست مـــدارس بـــني العبّاس وظلّت عامرة حتّى العهد المملوكي. ومن أشهر رجالهـــا الخطّـــاط **طبطبه** الذي برز في *العصر الطولوني* ثمّ **ابن أبي رقيبة وشمس الدين الزفتاوي** وغيرهم [1].

وفي المغرب العربي والأندلس اتّبع تطوُّر الخطّ طريقاً خاصّاً، ارتقى بـــه إلى ظهور أساليب أصيلة: فإلى جانب الكتابات الكوفيّة التي استمدّت أساريرها من التشكيلات الشرقية العتيقة، برز عدد من الخطوط النسخية اللّيِّنة كـــان أهمّها: *القيرواني والأندلسي والقسنطيني والفاسي*. هذه الخطوط التي تبـــدُو

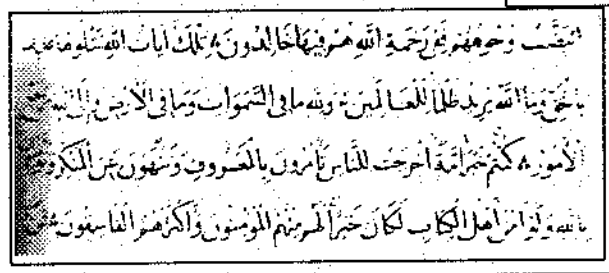
[1] - **الرفاعي** (أنور)، **تاريخ الفن**، ص ص. 129-134.

متقاربة فيما بينهما من حيث صَوغُها العامّ، تُعتبر حدّاً وَسطاً بين *التربيع* و*التدوير*[1] (الصورة 137).

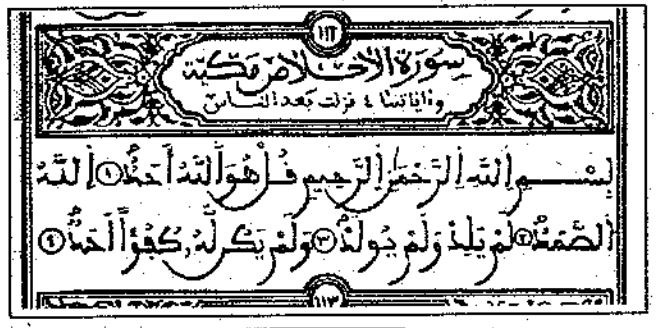
وفي إيران، تطوّر هذا الفنّ، كذلك، إلى أن وصل إلى خطّ *التعليق* الفارسي المعروف بأنواعه (الصورة 138).



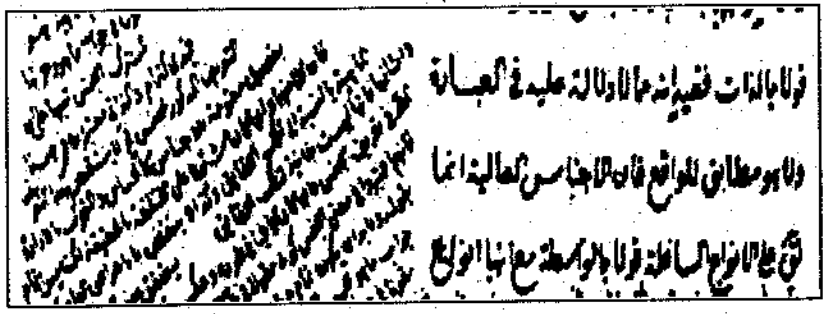
الصورة **135** : – كتابة بخط الطومار (عن القلقشندي).



الصورة **136** : – نموذج للخط النسخي الأتابيكي (القرن 13 م).



الصورة **137** : – خط من النوع المغربي القسنطيني.



الصورة **138** :
– كتابة بخط التعليق.

---

[1] - Paccard (André), **Le Maroc et l'Artisanat Traditionnel Islamique dans l'Architecture**, *éditions Atelier 74* - pp. 312-313.

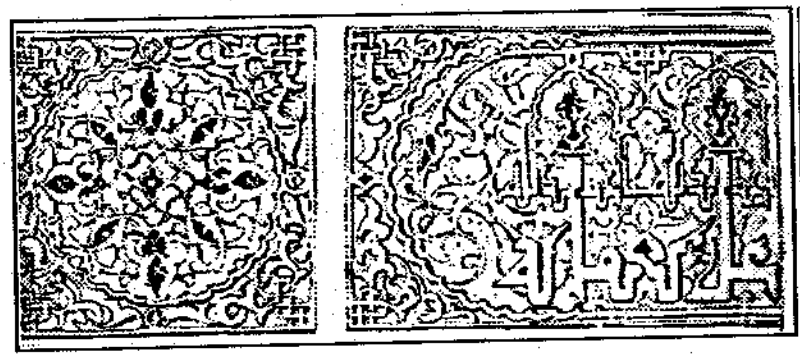
بِمِثْلِ هذا إذن نتصوّر مسيرة التّطوُّر التي غيَّرت ملامح الخطّ العربي والتي انطلقت في نهاية القرن الثاني الهجري؛ لكنّها ازدادت شيوعاً منذ القرن الرابع لِتَبلُغَ ذورة الرّوعة في القرنين الخامس والسادس (أي الحادي عشر والثاني عشر للميلاد). والواقع أنّ نواة التوشيح الخطّي في الفنّ الإسلامي قد ظهرت بصفة خاصّة وترعرعت في نوعَيْن من الخطوط، تَمَيّزا عن غيرهما بقابليّتهما للتّطوُّر الزخرفي واستعدادِهما للتآلف مع العناصر الزخرفية الأخرى، بل والتجانس معها. هذان النوعان هما: **الخط النسخي** ذو الأشكال السائبة **والخطّ الكوفي** الذي يقوم على حروف جامدة، يجمع ما بين دقّة السُّطور ومَيلِ إلى التوليف الهندسي. ولعلّ البداية كانت في صدر الإسلام مع كتابة *الحيرة والأنبار*، حين انشعبت إلى خطٍّ مُقَوَّرٍ **نسخي** وآخر مبسوط أطلق عليه اسم **اليابس**[1]. ثمّ ظهرت العناية بالتجويد الخطّي بين **مكّيّ ومَدَنيّ**، إلى أن برزت *الكوفة* التي تُعتَبر من أُولَى الأمصار التي بُنِيَت من قِبل العرب المسلمين الفاتحين، في مطلع القرن السابع للميلاد (الصورة 139).

الصورة **139** :
– صفحة من مصحف **القرآن الكريم** بالخط الكوفي ذي النسق اليابس (من صدر الإسلام). ←

1 ـ الخطّ الكُوفي:

ترسَّخ هذا الأسلوب في الكتابة الفنّيّة منذ أن أصبحت الكوفة الـــتي اتُّخِذت مقرّاً للخلافة، أيّامَ **علي بن أبي طالب** (ض)، مركزاً من مراكز التجويد والافتنان في الخطّ العربي [1]. وزَاد من ترقيّته وانتشاره أنّه أضحـــى، بما له من خصائص جماليّة، الخطّ المفضَّل في كتابة كلمة الله المقدَّسة ورَســمِ المصاحف. وظَلّ كذلك حتّى نهاية القـــرن الرابـــع الهجـــري (=العـــاشر الميلادي)، حين تأكّدت فضائل التجويد بالخطوط اللّيِّنـــة. ولقـــد أجمـــع المتخصّصون في دراسة هذا النّمط الخطّي أو كادُوا أن يُجمِعـــوا علـــى أنّ انتخابه وتطويره تَمَّا نتيجة توظيفٍ معماري واضحٍ لفنّ الكتابة. وكـــانت طبيعة الخطّ العربي *اليابس* أقرب إلى هذا التوظيف من ســـواه [2]، فكـــانت لزخرفته أشكالٌ مختلفةٌ منها:

أ – المُوَرَّق: وفيه تنتهي معظم الحروف بنهايات على شكـــل *الورقة النباتية*، وقد تتشعّب مكوِّنةً خلفية زخرفية تُوحِّد ما بـــين التدويـــن والخلفية (الشكل 58 ب).



الشكل 58 ب:
كتابة بالخط الكوفي المورق على أحد جدران الروشن في **جامع سيدي أبي مدين (تلمسان)**.

---

[1] – المعروف عن الكتابات القرآنية الأولى أنها تَمّت بـــالخط المقور النسخي على يد **زيـــد بن ثابت**. ينظر في هذا الشأن:
– **المصرفي** (ناجي زين الدين)، **مصوّر الخطّ العربي**، *الطبعة الثانية*، بغداد، 1974، ص 19.

[2] – **وجمعة** (إبراهيم)، **قصّة الكتابة العربيّة**، ص 39.

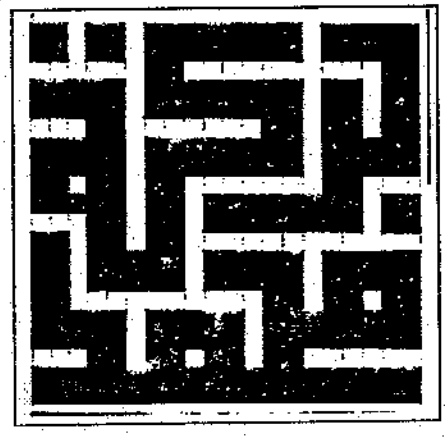
ب – المُزهِر: (أو *المشجَّر*) وتبدُو كتابته معزولة عن خلفيتها التي تتكوّن من أشكال نباتية، تشتمل وحداتها على ما يمكن حدسُه بـ*أشداف الزهور والأوراق والأغصان المتشابكة* (الشكل 59).

الشكل 59: الجامع الكبير في تلمسان: كتابة على واجهة المحراب بالخط الكوفي المزهر.

ج – المظفُور: وهو الذي تتشابك فيه حروف الأَلِف واللاّم، مكوِّنةً استطالات يربط الفنّان بها ما بين كلماته لتأليف إطار على هيئة *جدائل معقّدة* (الشكل 60).

الشكل 60: جامع سيدي أبي الحسن (تلمسان): كتابة بالخط الكوفي المظفور على واجهة المحراب.

د – المربَّع: وهو الذي يعتمد على التجريد الهندسي في رسم الحروف، بحيث يصبح *الشكل المربّع* فيه هو الوحدة القياسيّة الصُّغرَى لكلّ الحروف المدوَّنة (الشكل 61).



الشكل 61: كتابة بالخط الكوفي المربع في قاعدة منارة جامع سيدي أبي مدين (تلمسان).

وحسبُنا هنا أن نتقصّى بعض آثار الخطّ الكوفي في العمارة الإسلاميّة لندرك التغيير الذي طرأ عليه في تحوُّله البطيء والمطّرد.

إنّ ما كشفته لنا الكتابة المنقوشة في باطن *محراب المغارة*، تحت صخرة المعراج بـ**بيت المقدس**، وتلك المرسومة بالفسيفساء على الجدران الدّاخلية لـ**قبّة الصّخرة** التي شيَّدها **عبد الملك بن مروان** ــ سنة 72 للهجرة ــ يؤكّد أنّ الزّخرفة العربيّة الإسلاميّة لجأت مبكّراً إلى استعمال الخطّ الكوفي كعنصر من عناصر الحِلْيَة المعماريّة [1] (الصور 2، 3 و4). هذا الابتداع الجديد الذي استخدمه الأُمويّون ــ وإنْ بكمّيات ضئيلة نسبياً ــ في ترقيم منشآتهم وتزيينها، بَدَا أوّلَ أمره في حُلَّة بسيطة، معزولاً عن المقوِّمات الزخرفية الأُخرَى. فلم تعتَرِه أيُّ توشيّة، عدَا في حروفه العَمُوديّة التي استطالت أبدانُها واتّسعت رؤُوسها على غرار *رؤوس الرِّماح*؛ وقد يأتي حرف النُّون على هذا المثال، إذا كان في أواخر الكلمات. واكتُشِف ــ علاوة على كتابة *قبّة الصّخرة* ــ رقيمٌ مشابه منقوش على باب خان ، عُثِر على أطلاله بالقرب من *قصر الحير الغربي*، يدلّ على أنّه *"عُمِلَ في رجب سنة تسع ومائة هجريّة"* (أي حوالي 731 م) أيّامَ السلطان **الأموي عبد الله بن هشام**. هذا النقش الخشبّي يتّسم بنفس الخصائص من حيث طريقة تعريقها وجدبة تدبيجها. ولعلّ التدارج إلى بسط هذه الصناعة وانتشارها في رقعة العالم الإسلامي، أخذ طريقه على عهد الخلافة العبّاسيّة. وقد صدر عن

---

[1] – توجد تحت **الصّخرة** مغارة يُنزَل إليها بدرج وفيها محراب مسطّح من الرخام المنقوش بالزخارف والعروق النباتية، يعلوه عقد مدبّب حدوي، كتب في باطنه جملة "لا إله إلاّ الله محمّد رسول الله". – ينظر: **المقدسي البشاري** (شمس الدين محمد)، **أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم**، ليدن، 1909 – ص 165. و:

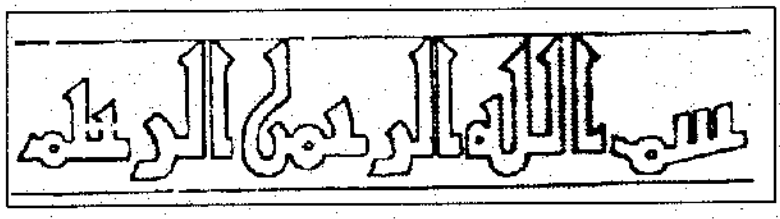
- Sauvaget (J.), **La Mosquée Omeyyade de Médine**, Paris, 1947 - p. 101.

مَركزَيْن متوازيَين، في مصر *الطُّولُونيّين* وأَندَلُس *بني أُميّة*، حيث انكشف لنا عن كتابات تزيينيّة وُسِمت بها تُحَفٌ فنّيّةٌ من فترات متلاحقة. من ذلك ما كتب على ***مقياس النّيل*** في **جزيرة الرّوضة** بالقاهرة، في شريط موجُـود في أعلى البئر، نستدلّ به على أنّ هذا الأثر المعماريّ ــ الفريدَ من نوعه ــ تمّ تنفيذُه في عهد الخليفة **المتوكّل**، سنة 247 هـ/861 م [1] (الشكل 62).

ويَمُدُّنا منبر جامع قرطبة بشريط من الكتابة الكوفيّة المماثِلة تعلُوه وَصلاتٌ حاملة لإفريز بارز مكتوب كذلك بالخطّ الكوفي وتشير إلى تاريخ إتمام محراب **الحكم الثاني** (في ذي الحجّة سنة 354 هـ) وإلى أسماء المشرِفين على الأشغال [2] (الشكل 63). وتتجلّى خصائص هذا الأسلوب أيضاً في طائفة أخرى من الدِّيبَاجَات تُعَدّ على رأس الأعمال الفنّيّة في المغرب الإسلامي: كـ*رواق* طراقُونة و*واجهة ديل كريسطو دي لالوث* في طُلَيطِلة، و*أسوار* سُوسَة و *مَدافِن باب السّلم* في القيروان ببلاد تونس. وممّا يَجلُب الانتباه أنّ لكلّ هذه النماذج الخطّيّة ــ وعلى ابتعاد أوطانها ــ طرائق واحدة في النسج تكفي، من حسن الحظّ، لتزويدنا بالاتّجاهات البارزة لهذا الأسلوب الذي ازدهر في أيّام الخلفاء العبّاسيين، وبمَدَى تأثُّره بالفنون العتيقة وقدرته على استيعاب العديد من التّيّارات الفنّيّة، كما سيتّضح لنا فيما بعد.

الشكل 62: ← كتابة بالخط الكوفي على مقياس النيل في جزيرة الرّوضة (مصر).

[1] - الريحاوي (عبد القادر)، العمارة في الحضارة الإسلامية، ص ص. 40-123.
[2] - الدولاتلي (عبد العزيز)، مسجد قرطبة وقصر الحمراء، ص 80 .

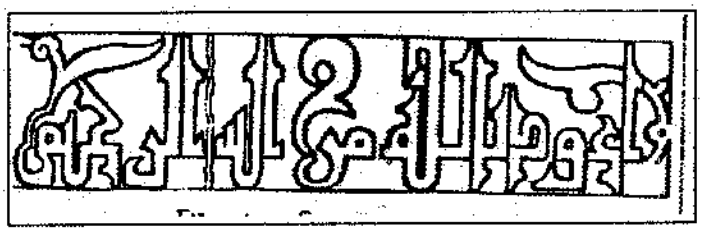


الشكل 63: كتابة بالخط الكوفي على واجهة محراب جامع قرطبة (الأندلس).

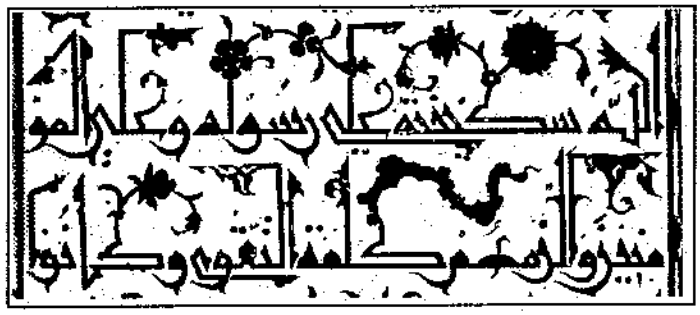
وَ لنَمضِ، بعدئذ، في سيرنا عبر التاريخ لنجد أنّ الخطّ الكُوفي أخذ يُداعب بتِلقائيّة، لم نعهَدها من قبلُ، عناصر العربسة المجاورة. فتآخى في البدء مع أفنان منفصلة أو سيقان مكتملة ــ كما هو الشأن في جامع تلمسان الذي شيّده *المرابطون* في المنتصف الأوّل من القرن السادس الهجري (12 م) ــ (الشكل 64)، وفي باب *قصبة الوداية* بالرِّباط التي يُعزَى بناؤها إلى عهد *الموحّدين* في القرن 7 للهجرة (أي القرن 13 للميلاد) (الشكل65). على أنّنا نلحظ في أسلوب هذه الأخيرة أنّ الفنان نحا نحوَ التبسيط في التوريق ونوعٍ من الخطّ عمودي تقليدي صارمٍ بمثل صرامة *بني عبد المؤمن*. فالعناصر المدوّرة تتوافق خلاله مع الأشكال الزَّاوِيَّة وتبدُو بعض حروفه (مثل العَين) في صورة *ورقة بفصَّيْن* على غرار الزخرفة النباتية المحيطة بها. وقد تتّخذ الحروف الكبيرة أحياناً أشكالاً مشبَّكة أو معقوفة متقاطعة، تنبثق منها صُوَرٌ مقوَّسةٌ مشابهةٌ لِمَا نراه في الزخرفة العِماريّة، وبطريقة تجعل من الخطوط المعلّقة على العربسة عربسةً بعينها. ومثل هذا النوع من الكتابة المعروفة بـ***القَرمَطِيّة*** منتشرٌ في مصر، على وجه الخصوص؛ ومن سِماته أن الوَاو والنُّون ــ في أواخر الكلمات ــ ينكسِران و ينعَرِجان ثمّ يرتفعان إلى أعلى الإفريز، بينما يتّخذ الكَاف هيئة حرف كبير ينتهي تعريقه بعُروَة صغيرة.

ونستجلي في عُمق التشكيل الزخرفي تكوينات من الأوراق الملتفّة تغمُر الخلفية كلّها ولا تترك أيّ مجال للفراغ (الصورة 140).

الشكل 64: كتابة بالخط الكوفي على واجهة المحراب في الجامع الكبير بتلمسان.



الشكل 65: كتابة بالخط الكوفي على باب قصبة الوداية بالرباط (المغرب الأقصى).

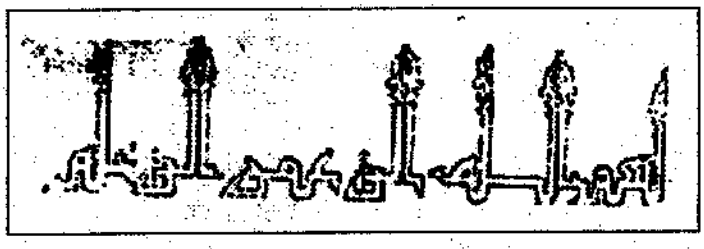


الصورة140 :
- كتابة بالخط القرمطي في مصحف من القرآن الكريم.

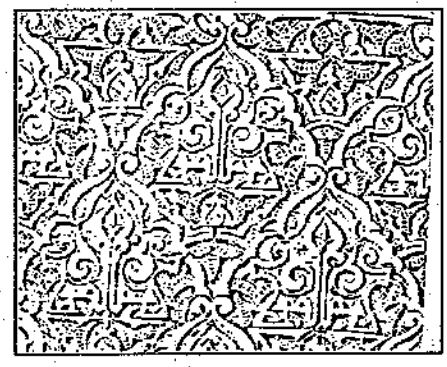
ونأتي، بعد ذلك، إلى القرنَين الثالث عشر والرابع عشر (م) لنقف على بعض التّغيُّرات التي أدّت إلى تزاوج وتمازج أكبر، ما بين الخطّ والعناصر الزخرفية الأخرى، سواء منها النباتية أم الهندسية. فالألِف واللاّم والكَاف يندفعون إلى أعالي الإفريز، في حركة مستقيمة أو ملتَوِية تنتهي برؤوس مشطوبة مائلة، تشير إلى *رمية القلم*، أو بـ*أوراق من ذوات الفصّين* غالباً ما تنبعث من العصائب، أو بعدد من *التجعُّدات الزّاوِيّة* تنتج عنها أشكال مشبّكة. وفي بعض الأحيان، تنعقد أبدان الحروف أو تتعانق، مُساندةً بعضَ مرّات *أقواساً* ــ ملساءَ أو مفصّصة ــ كثيراً ما تتطعّم

بـاشتباكات منحنية *الأضلاع* ؛ وقد تعُود أطراف هذه الاشتباكات ثانيـة إلى التدوين الخطّي (الشكلان 66 و67).

ولاشكّ في أنّ القرن الرابع عشر كان يمثّـل، بالنسـبة للأندلـس والمغرب، العصرَ الذّهَبِيَ للخطّ الكُوفِي، و بخاصّة في نوعَيه *المزهر* و*المظفور*؛ أمّا *الكوفي المرّبع* فلم يظهر بِجِدّيّة إلاّ مع نهاية هذه الحقبة، وكان يشبـه في تكويناته التربيعية تلك الأشكال الزّاوِيَّة المنكسرة الـتي سـادت الزخرفـة اليونانية الرومانية [1] (الصورة 119). لكنّ الخطّ الكوفيّ أخذ في التراجع، بعد هذه الفترة الفسيحة، فهزل وتجرّد من التنويقات التي لازَمتهُ سابقاً بل أصبح من النّادر العثورُ عليه، حتّى أنّه كاد أن يختفي اليومَ تماماً.



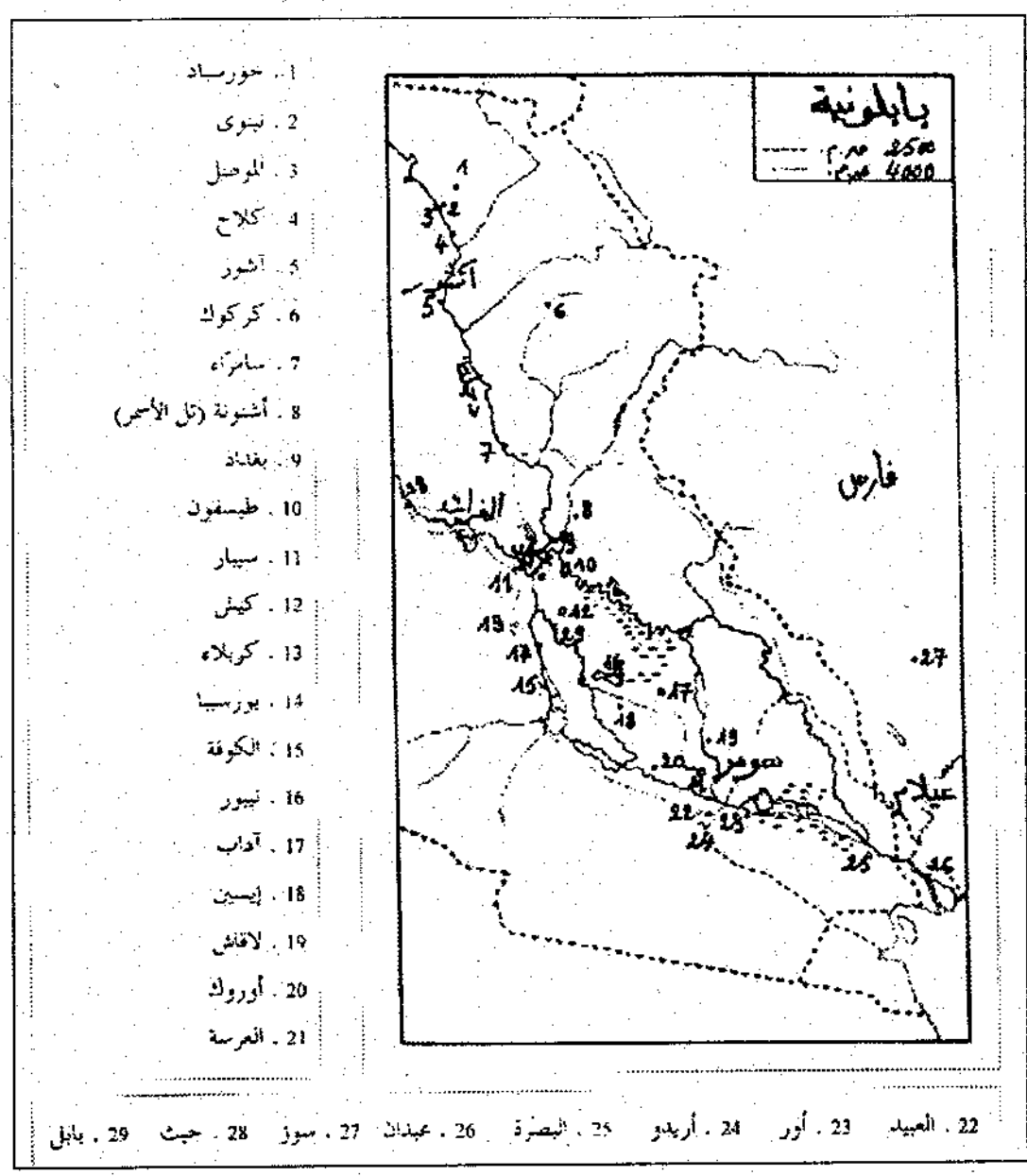
الشكل 67: كتابة زخرفية في مسجد سيدي أبي الحسن (تلمسان).



الشكل 66 : - كتابة على محراب جامع سيدي أبي مدين (تلمسان).

وإذ ندَع كُلَّ هذا، لَرُبّ سائل يسأل عن أصل الظّواهـر النباتيـة في الخطّ الكوفي وعن تاريخ بدايتها وتحديد مكان ابتكارها. فجوابُنا أنّه مـن الصّعب الوقوفُ على أدِلّة دقيقة مرقومة، نَستَبِينُ من خلالها أصـل هـذه

[1] - Ricard (P.), **Pour comprendre l'Art Musulman**, op. cit. - pp. 138-184.



الشكل **68** : – خريطة منطقة **وادي الرافدين** (بلاد *بابلونية*).

الظواهر، وذلك على الرّغم مِمَّا ورَد فيها مـــن آراء وطروحـــات متباينـــة متضاربة. فالمعروف أنّ الآثار الفنّية الإسلامية التي تحوِي ضمنـــاً نصوصـــاً كتابيّة مزيَّنة بأمثال هذه الأشكال النباتية، تُعتَبر من أبرز الصّـــوَر الخطّيـــة

الزخرفية إلفاتاً للنّظر وانتشاراً في فنّ الخطّ، كما تشكّل ـــ في الوقت ذاتـــه ـــ قمّةً في مراحل التّطوُّر والتّنوُّع الفنّي. ومن المعلوم، أيضاً، أنّ الكوفة، التي اعتنَت بهذا النّوع من الخطّ فأتقَنت صناعته وطوّرتها، هي من مُدن العـــراق الأوسط التي نستطيع أن نعتبرها *الوَرِيث الحضاري* لكلّ ثقافـــات العـــراق القديم. فهي قريبة من الحيرة، عاصمة *المناذرة*، ومن بابل والوركاء، ضمّت إليها عناصر من أجناس مختلفة فاكتمل بها بناؤها *السّيكو سُوسِيُولُوجي* وتَمَّ بناؤها الثّقافي من خلال بنيتها الجديدة (الشكل 68).

فإذا ما نحن تغلغلنا في البحث عن اللاّشُعُور الاجتماعي فيها، وهـــو الذي يُعَلّقُ عليه كُلُّ إنتاج ثقافي فنّي، وقَفنا عند ساحل بحرٍ متلاطم الأمواج من التقاليد التي يمكن أن يمتزج فيها الوعيُ القديم ـــ *السُّـــومَري والبـــابلي والحيري* ـــ والذي أصبح، بظهور الإسلام و الوعي *العربيّ الجديـــد*، مـــن مكوِّنات اللاّوعي أو "**العقل الباطن**" [1]. ولعلّنا وجدنا أنّ الفنّـــان العـــربيّ المسلم، الذي لجأ إلى فكرة تجميل حروف الخطّ الكوفي بإدخال العنـــاصر النباتية على أشكالها، كان قد استمدّها من آثار الزخرفة النباتية الموجودة في الحروف الأوّليّة *اليونانيّة* والحروف *القِبطيّة* والمخطوطات *العِبريّة* التي تنتسب ـــ في مجموعها ـــ إلى عالم الفنّ الهلّينستي الذي تكوّن، كما سبق ذكـــرُه، في الشرق بحدود القرن الثالث قبل الميلاد، من امتزاج فنون **اليونان** بفنـــون الشرق القديم، على أثر الغزو العسكري لـــ*الإسكندر* واجتياحـــه لبـــلاد المشرق. فلقد عُثِر في بعض حروف هذه اللُّغات على زخرفة نباتية تماثل ـــ بشكل أو بآخر ـــ التزيين النباتي في الحروف الكوفيّة.

---

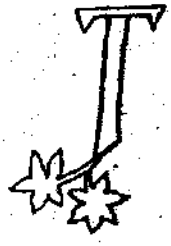
[1] – آل سعيد (شاكر حسن)، جماليّة الخطّ الكوفي المربّع، ص 38.

* ففي الحروف ***اليونانية***، مثلاً، ظهرت العناصر النباتية في تشكيل حرفَيْ الـــ **I** (الإي) والـــ **T** (التِّي).

- في الحرف الأوّل "**I**" ـــ الذي نُقِـــل عـــن مخطوطة مؤرّخة بالقرن السابع الميلادي [1] والذي يأخذ شكل شريط مظفور ـــ تظهر الزخرفة النباتية على صـــورة *ورقـــة ثلاثيّة الفصوص* أُضِيفت إلى بدن الحرف في نهايته السُّفلَى من جهة اليسار، وعند النهاية العُليا من جـــهتي اليســـار واليمين (الشكل 69).

الشكل 69:
حرف الـــ**I** اليوناني على هيئة شريط مظفور.

- وفي الحرف الثّاني "**T**" ـــ المنقول عن مخطوطة يَرقَى تأريخها إلى القرن التاسع الميلادي [2] ـــ تبـــدُو الزخرفة النباتية مقتصرةً على النهاية السُّفلِية للحرف ومُؤلّفةً من *غصن تنبُت منه وَرقتان*، إحداهما بستّة فصوص والأخرى بخمسة فصوص، وفي كِلاَ النموذجَين تبدُو الأشكـــال النباتية مُلصَقةً بالحروف (الشكل 70).



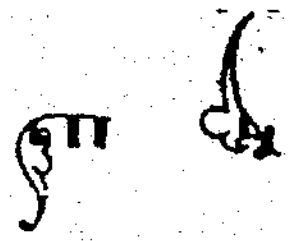
الشكل 70:
حرف الـــ**T** اليوناني مزين بعناصر نباتية.

* وأمّا الأشكال النباتية التي وُجِدت في بعض الحروف ***القبطية***، كما تثبت ذلك مخطوطات تؤرّخ بالقرن السادس الميلادي وأخرى لـــ*إنجيل قبطي* من القرن الثامن الميلادي، فتتمثّل في *ورقة نخلية ثلاثية الفصـــوص* عَلِقـــت بِحرفَي الأَلِف والبَاء (الشكل 71).

---

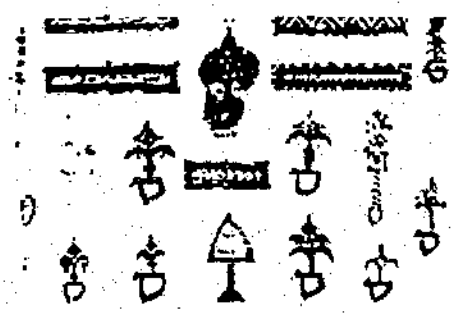
[1] – محفوظة في مكتبة ليون(Lyon) بفرنسا، تحت رقم 432.
[2] – محفوظة بالمكتبة نفسها، تحت رقم 510.

* أمّا فيما يخصّ الظواهر النباتية في حـــروف اللّغة *العِبرية* فتقدّمها لنا مخطوطة مؤرّخة في القرنَين التاسع والعاشر للميلاد (الشكل 72).

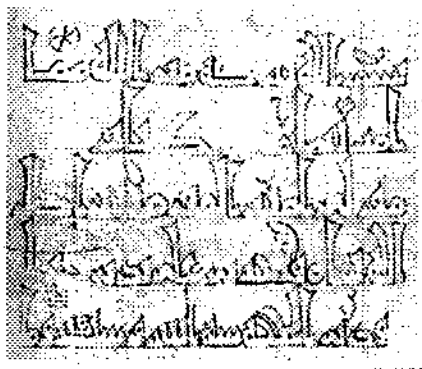


ولقد اتّجه القائلون بأنّ الفنّان العربيّ المسلم استلهم عُصَارةَ *احتكاك* الفـــنّ الهلّينســـتي بالرّواميز الشرقية القديمـــة ـــ في تشكيـــل نماذجه الزخرفية النباتية [1] ـــ إلى دعم وجهة نظرهم بمؤشّـــرات عديـــدة أهمُّـــها أنّ المخطوطات اليونانية المُزيَّنـــة بالعنـــاصر النباتية ترجع في تاريخها إلى القرن السابع الميلادي (أي الأوّل للهجرة). فهي بذلك تسبق مثيلاتها في دنيا الخطّ العربيّ، بمـــا يزيد عن المائة عام، إذ يرَون أنّ أقـــدم مثـــال إسلامي لارتِباط الحرف العـــربي بـــالعنصر النباتي يتمثّل في نقش صهريج **بئر العنيزيّة**، شمال غرب *الرّملة*، على الطريق المؤدّي إلى *يافا* في فلسطين (الشكـــل 73). وفي هـــذا النقش تظهر العناصر النباتيـــة لأوّل مـــرّة

الشكل **71** : – حرفا الألف والباء في الكتابة القبطية، و قد زيّنا بأوراق نخلية من ذوات الثلاثة فصوص.



الشكل **72** : – حروف عبرية بأشكال نباتية.



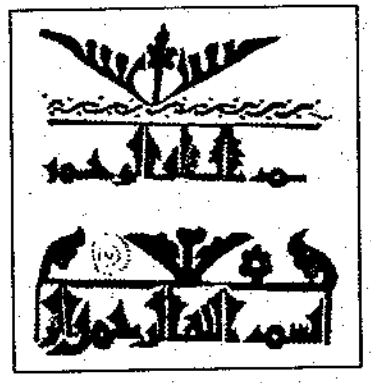
الشكل **73**: نقش **بئر العنيزية** ونصه: "بسم الله بركة من الله مما أمر به الا (مير)...كتاب...مولى أمير المؤمنين أطال الله بقاه و جرى على يدي (عبد ا) ...فذي الحجة سنة اثنين وسبعين ومائة".

1. - Grohmann (A.), **Arabische Palaographie**, *Teil II*, Wien. 1971 - pp. 131-114.
- Grohmann (A.), **The Origin and Early Development of Floriated Kufic,** in *Ars Orientalis* - Vol. II.- 1953 - pp. 204-205 et 213.

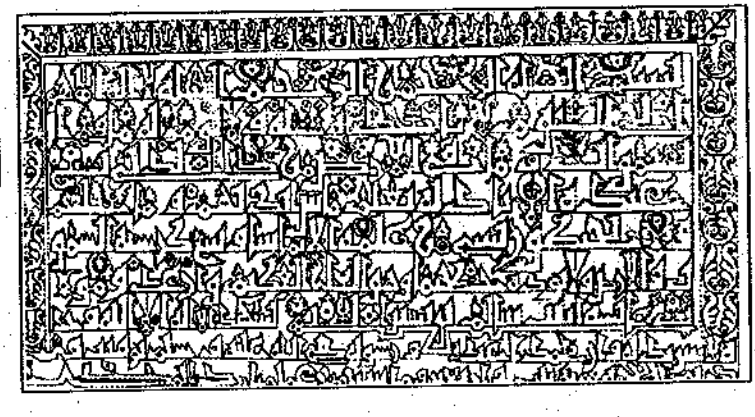
مُلصَقةً بالحروف، على طريقة التِصاقِها في الحـــروف *اليونانيـــة والقبطيـــة والعبرية*، كما يتّضح من حرف البَاء في لفظ (به) ـــ في السطر الثاني، وفيه لصقت *ورقة نباتية بأربعة فصوص* ـــ أو من حرف الوَاو في لفظ (و جرى) ـــ في السطر الرابع، وبه *ورقة نباتية ثلاثية الفصوص*.

ومن المُؤَشِّرَات، أيضاً، أنّ أشكال التأطير النباتي في ألواح بعض القبور العربيّة قد تعود، في أصلها، إلى مثيلاتها في الألـــواح *القبطيـــة والإغريقيـــة* (الأشكال 74، 75، 76 و77) ـــ إذ أنّ الورقة النخلية التي تُزيِّن الحـــروف الكوفية والتي أخذت شكل *الغصن النباتي* أو *الشجرة*، في بعض الأحيان، ما هي إلاّ صورة منقولة عن نماذجها في المنسوجات القِبطية والـــتي تمثّـــل في الأصل "الشّجرة المقدَّسة" (أو *شجرة الحياة*) [1] ـــ (الشكلان 78 و79)؛ وقد ترقى إلى ذلك النوع من الزخارف الذي يُنمِّـــق حواشـــي المخطوطـــات *الإغريقية* من القرنَين الرابع والخامس الميلاديَين [2].

الشكل 74 : – نموذجان من ألواح القبور العربية (القرن 3 هـ / 9 م).

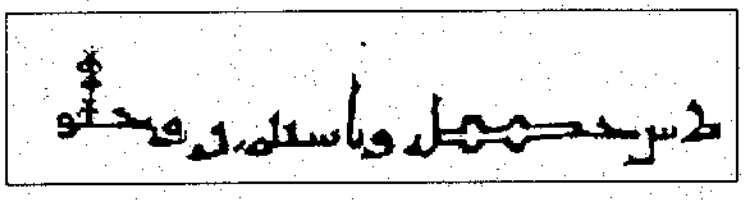


الشكل 75: لوح قبر من مصر (243 هـ / 858 م).

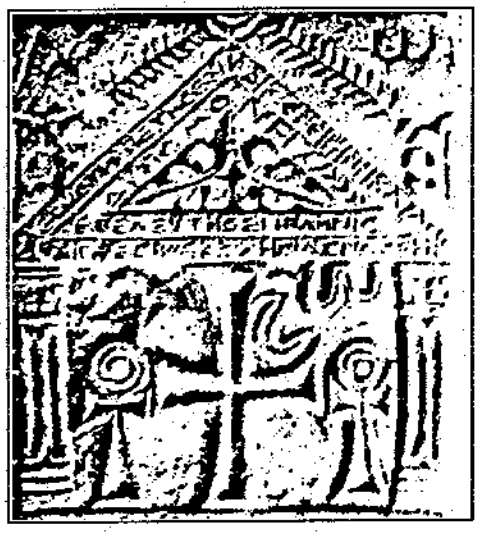


1 - Lechler (G.), **The Tree of life in Indo-European and Islamic CultureK** in *Ars Islamica* - Vol. IV - 1937 - pp. 369-416.

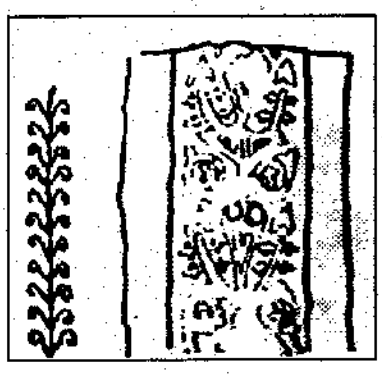
2 - Grohmann (A.), **The Origin and Early Development of Floriated Kufic**, op. cit. - pp. 204-205.



الشكل 76: من البرديات العربية الإسلامية.



الشكل 77 : – زخارف نباتية في لوح قبطي.



الشكل 78:
شجرة الحياة في زخرفة منسوجات قبطية.

ومع هذا يبقى الاستنتاج القائم على التشابه الصُّوري وحده غيَر كاف للإقرار بإرجاع المظاهر النباتية في الحروف الكوفية إلى أصول يونانية أو قبطية أو عبرية، بل يتجاوزه إلى اعتبارات اجتماعيّة حضاريّة تتخطّى موضوعنا الرّاهن إذ أنّ التّغيُّر الفنّي لا يَتْبَعُ التّغيُّرَ السياسي فحسب، وليست الحدود التي تفصل العصور السياسية ــ بعضها عن بعض ــ هي بعينها الحدودُ التي تفصل العصور الفنّية. فالتّطوُّر في النَّوَاحِي الثقافية الفنّية بطيء ويحتاج إلى وقت طويل لكي ينمُوَ ويظهر. وقد يذهب بنا التّأمُّل النظريّ في هذا المجال إلى استحضار الانصهار الغريب الذي حدث، مثلاً، ما بين الخطّ العربيّ والأساليب الخطّية

الشكل 79:
من زخارف حواشي لمخطوطات يونانية، من القرنين 4 و5 م.

المتنوِّعة في كتابات المسلمين من أهل *سِينكِيانج* (*Sinkiang*) في الصِّين. فهو تلاقٍ بين قِصّتَين متباعدتَين جدّاً، تمتدّ إحداهما عمودياً في حركة *كهنوتية* تندفع من *السّماء* إلى *الأرض*، بينما ترقى الثانية في *أُفق الصّيرُورة* من اليمين (*مَبعَثِ كُلِّ أداء*) إلى الشِّمال (*ناحية القلب*). وهو تفاعلٌ بين تقليدَين عريقَين يبدُو الأوّل منهما ضرباً من الفنِّ التصويري القائم على أدلاء يُعتَبر كلٌّ واحد منهما صورةً لِفِكرةٍ بعينها. أمّا الثاني فهو رسمٌ على أسلوب مجرَّد، لا يرتبط بأيِّ أصل تصويري. وفي هذا الانصهار الفنِّي الذي يُعَدّ من أكثر التآليف الحضاريّة توفيقاً، يُوحِي اقترانُ الخطّ التدويني بالعنصر النباتي المحوَّر بالتشابه القائم ما بين "*سفر الكون*" و"*شجرة الكون*"، وهما رمزان معلومان في عالم المذاهب الباطنيّة عند المسلمين [1]. فالكَون *كتابٌ مترّل* وهو — في ذات الوقت — *شجرةٌ* تنبُت أغصانها وأوراقها من جِذع واحد؛ وإنما حروف الكتاب المترّل مثل أوراق الشّجرة التي تَنشَدُّ بالأغصان إلى الجذع، فهي مشدودة إلى الكلمات والجمل، ومن ثمّة إلى *الحقيقة الكُلّية الواحدة* التي يُقِرّها الكتاب المُوحَى به.

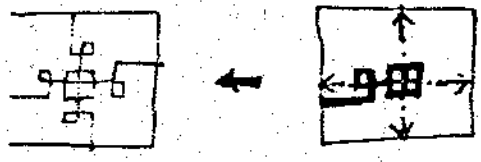
وحسبُنا أن نعقب، في ختام هذه الإشارة الاستقرائية لأصل الظواهر النباتية في الخطِّ الكُوفِي، بكلمة عن ظاهرة كتابيّة زخرفيّة أخرى لجأ الفنّان فيها إلى استخدام الخطّ الكوفي *ذي النسق اليابس* في تشكيلة تجريديّة هندسيّة تحقّق من خلالها التوفيقُ ما بين نظام *التدوين الخطّي* و*مبدإ التربيع* في *عِلم الأوفاق*[2]. إنّ نظام التربيع في الخطّ الكوفي المربّع يعود — من حيث نشأتُه

---

[1] - Burckhardt (T.), **L'Art de l'Islam,** op. cit. - pp. 92-93 et 113.

[2] – يراجع في هذا الموضوع كتاب أبي العباس محيي الدين أحمد البوني: منبع أصول الحكمة وكتاب هنري كوربان: تاريخ الفلسفة الإسلامية، ج 1 – ص 209.

ـــ إلى نظام التربيع في فنّ الزخرفة، وهو ما ظهر على فخّاريات *دور سامرّاء* التي يرقى تاريخُها إلى عصر *ما قبل السُّلالات* في العراق [1] (الشكل 49). في هذه الفخّاريّات تبدُو الوحدة الزخرفية التي تُمثّل حيوان *الغزال* مكرَّرة في أربع جهات، تماماً كما في الخطّ الكُوفي المربّع الذي تتمّ قراءة محتَواه من الجهات الأربعة للمربّع، مع مراعاة طبيعة استمرار الكتابة في الكلمة الواحدة (الشكل 80). ومِمَّا ورد في تحليل هذه الظاهرة أنّ التمثيل لأشكال الحيوانات ـــ وأحياناً النساء ـــ إنّما كان يُقصَد به *جلاء الرّمز إلى قوّة الحياة القائمة في كُلّ المخلوقات من البشر والحيوانات التي تدُور سَويّةً في حلقات لا نهاية لها* [2]. وهذا ما يتجلّى أيضاً في زخرفة تربيعيّة ـــ تجمع ما بين الشكل المربّع ونقاط وأشكال شِبه مثلّثة ـــ على آنية فخارية عُثِر عليها في *الأربجية* [3]، تعود إلى عصر *حَلَف* من منتصف الألف الخامس ق.م (الصورة 98).



الشكل **80**: كلمة "هو" مكررة أربع مرات حسب جهات المربع.

ومن اتّفاق الصُّدَف أنّنا، عند البحث عن سِرِّ هذه الظاهرة، نقف على نظام *التكرار* في نوع آخر من الكتابة غير الكوفيّة، يُطلَق عليها اسم *الخطّ المسماري*. وهي كتابة مَقطَعِيّة يرى فيها بعض المختصّين الدّارسين

---

[1] – **باروت** (أندريه)، **سومر، فنونها وحضارتها**، ترجمة و تعليق **عيسى سلمان وسليم طه التكريتي** – بغداد، 1979 – ص 93.

[2] – **باروت** (أ.)، المرجع نفسه، ص 92.

[3] – **بصمجي** (فرج)، **كنوز المتحف العراقي**، بغداد، 1972 – شكل رقم 14733 – م 4.

للكتابات الفنّية الأصلَ الجمالي للخطّ الكوفي المربّع [1]. وبيان ذلك في الأدلّة التّالية:

أ / أنّ الخطّ المسماري يعتمد ـــ من حيث الوحدة الكتابيّة في المقطع الواحد ـــ على المثلّث الذي ينتهي بالخطّ أو *المسمار* (الشكل 81). كذلك الخطّ الكوفي المربّع، فهو يعتمد على الشكـــل المربّع كأصغر وحدة في كتابة الحرف الواحد؛ وهو بهذا يختلف عن الخطوط العربيّة الأخـــرى التي تحتفظ بشخصيّة **الحرف الأبجدي**.

الشكل **81**: كتابة بالخط المسماري.

ب / أنّ الخطّ المسماري يتّبع نسقاً، في الكتابة، يمتُّ إلى مرحلة *ما قبل الفكر الأبجدي* في علوم اللّغة؛ وكذلـــك الخطّ الكوفي المربّع، فهو من حيث بنيتُه أقلُّ وضوحاً من الخطوط العربيّـــة الأخرى، لأنّه يستهدف التعبير الزخرفي أكثرَ من التدوين اللّغوي.

ج / يستعير الخطُّ المسماري المثلّثَ كرمز لـــ*مدلول روحي-ديني* [2]، مثلما يستعير الخطُّ الكُوفي المربّعُ الشّكلَ الهندسيّ المربّع كرمز واضح ينسجم مع *الفكر التوحيدي* في العصر الإسلامي [3].

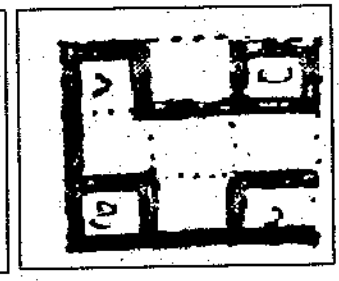
---

[1] – **آل سعيد** (شاكر حسن)، **جمالية الخط الكوفي المربع**، ص 40.

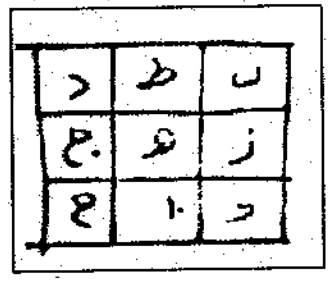
[2] – **المثلث** رمز لفكرة **الخصوبة** ذات المدلول الأنثوي، وقد عبّر عنه **السومري** في كتاباتـــه (باتخاذه نموذجا لترجمة الكلمة التي يَنعَتُ بها العضو المؤنث) وفي نحوته الممثلة لإلاهـــات خصوبـــة وبالخصوص الإلهة *عشتار*.

[3] - Bakhtiar (Laleh), **Le Soufisme - Expressions de la Quête Mystique**, t. 2 par M.F. de Paloméra, *éd. du Seuil*, 1977 - pp. 15,16,17.

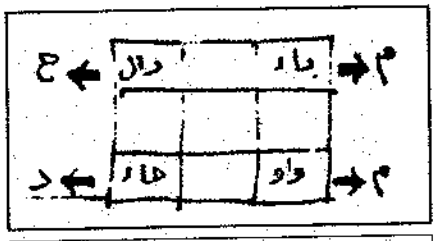
ويتّضح من مقارنة النظام المؤسِّس للخطّ الكُوفي المربّع بعِلم الأوفـــاق أنّهما يتكاملان أحياناً. وواقع ذلك، أنّ *عِلم الحروف* (في كتابة الأوفـــاق) استطاع أن يحقّق بعض النتائج عند تطبيقه لأنواع الخطّ الكوفي المربّع. فمن ذلك، مثلاً، أنّ كلمة (**محمّد**) التي كثيراً ما تظهر بشكل محوَّر علـــى هيئـــة المربّع (الشكل 82)، تتطابق تماماً مع **الوفق الثلاثي** ــ المعروف بـــــ**مثلّث الغزالي** ــ على **فلك زُحَل** (الشكل 83)، إذ يتجلّى من تراكُـــب الكـــوفي المربّع والوفق الثلاثي المذكور أنّ ما سوف يقابل حروف كلمـــة (محمـــد) الأربعة (وهي: م ح م د) على ذلك الوفق الذي تشغل مربّعاتـــــه التِّســـعة بالتَّوالي الحروفُ (ب ط د ز ه ج و أ ح)، هي الحروفُ (ب د ح و)، وأنّ هذه الحروف الأربعة الأخيرة (أو *البديلة* لكلمة "محمد") ســـتكون أساســـاً للتربيعة المستهدَفة ،أي من خلال كلمة "بدوح" [1] (الشكل 84).



الشكل **82**: كلمة "**محمد**" في تربيعة.



الشكل **83**: الوفق الثلاثي (**على فلك زحل**) بالحروف.



الشكل **84**: الحروف البديلة لكلمة "**محمد**" من خلال تراكب الخط الكوفي المربع وحروف الوفق الثلاثي.

على أنّنا لن نعرض هنا للبحث في معنى استخدام *عِلم الأوفاق* لكلمة "*محمد*" باستعارتها من الخطّ الكوفي المربّع، بل نكتفي بالإشارة إلى أنّ هـــذا العلم الذي ظلّ مستوياً ببعض المبادئ السِّحريّة (من حيث استخدامه لفكرة

[1] - **المصرفي** (ناجي زين الدين)، **بدائع الخط العربي**، ص 92.

"البديل" في تأكيد المفعول السِّحري) قد استلهم الخطّ الكوفي المربّع في بعض أنظمته؛ والأمثلة على ذلك كثيرةٌ كتلك الحركة اللولبية التي يُكتَب بها حرف "ق". فهي تُماثِل تماماً الحركة الرُّباعيّة التي تستمرّ من المحيط إلى مركز المربّع في كتابة تربيعيّة متواصلة [1] (الشكلان 85 و86).

الشكل 85:
كتابة حرف "ق"
في حركة لولبيّة.
←

الشكل 86: نص قرآني مكتوب في اتجاهات مختلفة.
←

فتلقى	آدم	من	ربه	كلمات	فتاب
آدم	من	ربه	كلمات	فتاب	عليه
من	ربه	كلمات	فتاب	عليه	انه
ربه	كلمات	فتاب	عليه	انه	هو
كلمات	فتاب	عليه	انه	هو	التواب
فتاب	عليه	انه	هو	التواب	الرحيم

لقد تطوّر الخطّ الكوفي المربّع، في الحضارة الإسلاميّة، أيّما تطوُّر واتّخذ أشكالاً مُتَعدِّدَةً تلتقي جميعها في مبدإ **التربيع**؛ فكان من أبرز هذه الأشكال:

1- كتابة الكلمة الواحدة بحيث تُقرأ على مدار محيط المربّع ومن الجهات الأربع.

2- تكرار الكلمة الواحدة أربعَ مرّات حسب جهات المربّع نفسها ولكنّها قد تلتقي في مركز المربّع بحرف واحد هو أوّل حروف تلك الكلمة.

3- تكرار الكلمة الواحدة أربعَ مرّات بحيث تكاد أن تلتقي في حرف واحد منها.

---

[1] - **المصرفة** (ناجي زين الدين)، **مصور الخط العربي**، الطبعة الثانية - بغداد، 1974 -ص 340.
و:
- Guyard (S.), **La Théorie Nouvelle de la Métrique Arabe**, Paris, 1940.

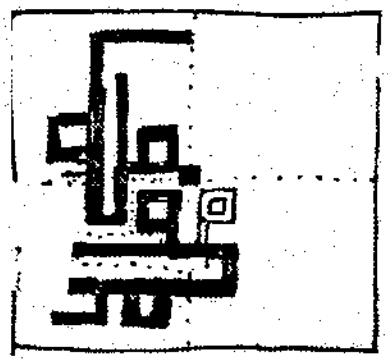
على أنّ أهمّ ما تطوّرت إليه تقنية الكوفي المربّع ما يُسَمَّى عادةً **جار محمد** أو ***جار علي***، وهو تكرار كلمتَي **محمد** و**علي** أربعَ مرّاتٍ ضِمنَ وفقٍ رُبَاعي يقوم على كتابة بخطٍّ كوفي مُزَوَّى، نَصُّهَا (**محمد**) تُقرأُ من جهات أربع بداخل مربّع، وقد تولّد عن فراغ كتابة اسمِ محمد اسمُ **علي** كأرضيّة خلفيّة لسطح المربّع [1] . هذا التشكيل الذي ينطَوِي على شيء من خداع بصر المشاهد ــ إذ يجعله يتأرجح بين أثرَيْن: أثرِ **شيء مرسوم** (أي الكتابة باللّون الغامق) وأثرِ **الأرضيّة** النّاجمة عنه (وهي الفراغ بلون الورقة الفاتح الذي يُقرَأ (**علي**)(الشكل 87) ــ يفترض، دونما شكّ، منظوراً فكرياً كان يصبُو إلى إظهار **الباطن** وإخفاء **الظاهر** إلى حدّ الموازاة ما بينهما. ومعنى ذلك أنّ طبيعة الرُّؤية الفنّية التي كانت تستشعر هذا النوع من العمل كانت تتخلّلها رؤية فلسفية عامّة لمبدإ التربيع وأنّ الفنان المسلم كان يستقي فَحوَى بِنيته التصمِيمية من نَبعِه الرُّوحِي، مدفوعاً إلى ذلك بتأثير **اللاّوعي الجمالي والأثنولوجي**.

ومهما يكن من أمر هذه الرؤية، فإنّ الذي لا خلاف فيه أنّ أبعاداً فلسفيّةً عميقةً، لعلّنا نجتثُّ بوادرَها من *الفكر الهلّينستي الفارسي* بوجه خاصّ، قد أسّست لتقنيّات هذا الأسلوب الخطّي الذي تطوّر ما بعد القرن الثاني للهجرة (=الثامن للميلاد) وهو القرن الذي عاش في حدوده **جابر بن حيّان** نفسه [2] (الأشكال 88، 89 و90).

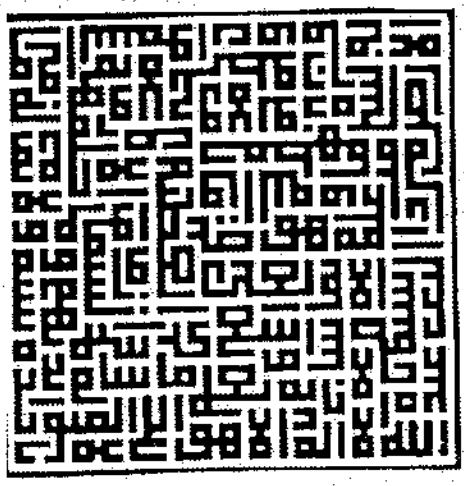
---

[1] – **المصوفه** (ناجي زين الدين)، **مصور الخط العربي** ص 340.

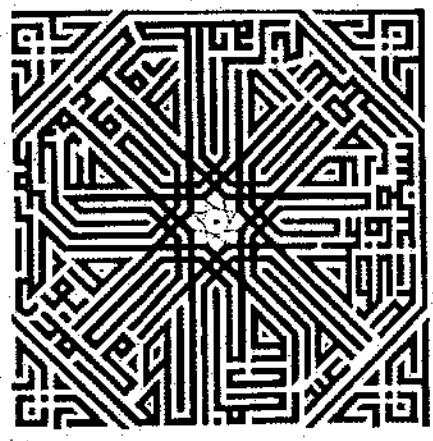
[2] – **كوربان** (هنري)، **تاريخ الفلسفة الإسلامية**، ص 203.



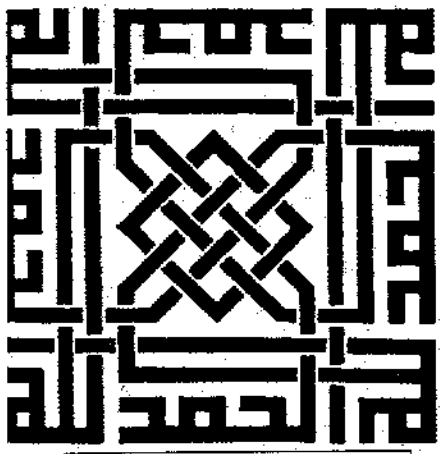
الشكل 87: تخطيط جزئي لرباعية "محمد علي".



الشكل 88: آية الكرسي بخط كوفي مربع.



الشكل 89: قطعة تزيينية بأسماء الصحابة العشرة المبشرين بالجنّة.



الشكل 90: "الحمد لله": كتابة بالخط الكوفي المربع.

2 ـ الخطّ النّسخِي:

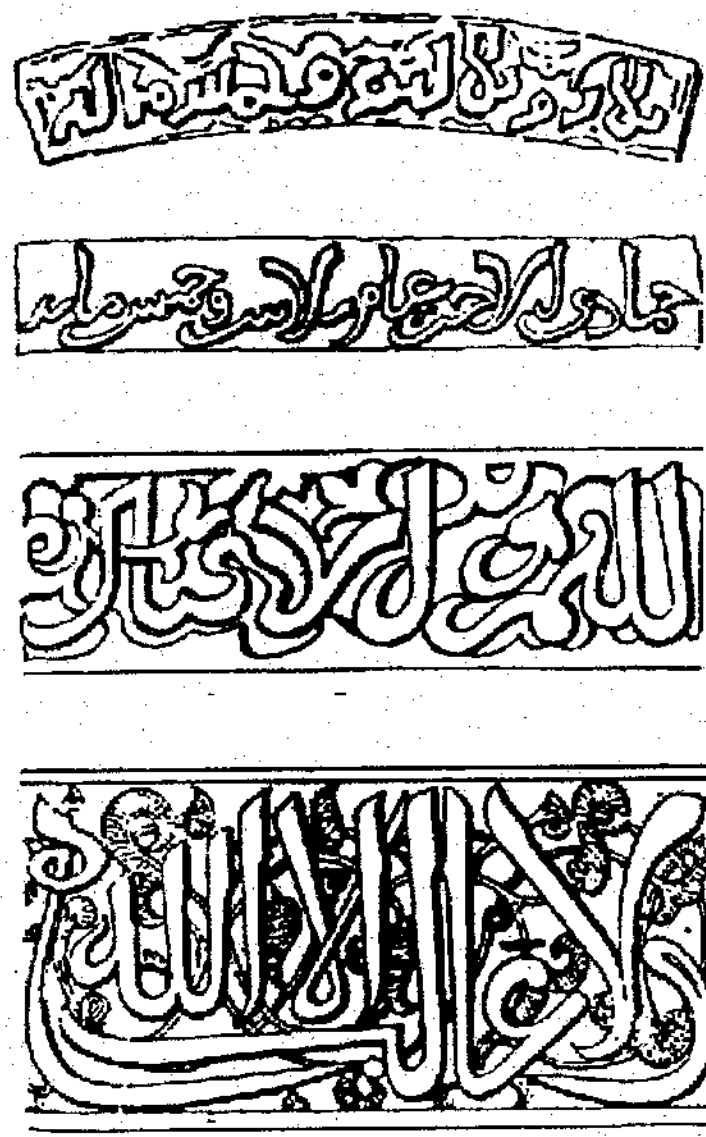
إذا تدبرّنا تاريخ هذه الظاهرة الهامّة من مظاهر **التجويد الخطّي** في فنّ التوشيح الإسلامي، باعتبار ما مرَّ بها من الأحوال في أثناء نُموِّها وارتقائها وتفرُّعها، رأيناها وقد تعرَّضَت، في سيرها البطيء، إلى تغيُّرَات وتحوّلات وافقت ــ أبدًا ــ المَنْبَتَ والمَرْسَى. فتنوّعت صُوَرُهَا بالنّحت والإبدال، وتشعّبت إلى أنماطٍ وأساليبَأكسَبتها **موازين جماليّة ووظيفيّة** خاصّة.

والخطّ النّسخي الذي نحن بصدده هو، بالإجمال، ذلك النـــوع مـــن الكتابات التي تتزَع في تعرُّقاتها المتموِّجة إلى شيء من **اللُّيُونة**، يُسيل الأشكال الجامدة التي تميّزت بها الحروف الكوفيّة و يُجريها في حركة واحدة متواصلة. ولقد تطوّر هذا الفنّ من الكتابة بالموازاة مع الخـــطّ *ذي النســـق اليـــابس*، المنسوب إلى الكوفة ـــ ولو أنّ نُموّه ونُضجَه جاءا متأخِّرَين عنه نسبياً ـــ إذ أن انتشاره في الحضارة الإسلاميّة لم يتأكّد إلاّ في أواخر القـــرن الخـــامس الهجري (= الحادي عشر الميلادي)، وبالخصوص في بلاد الشَّـــام ومصـــر، حيث استقر أيّما استقرار. ومِمَّا لاشك فيه، أن **الخطّ المغربي** ـــ الـــذي امتدّت رقعة انتشاره من أسبانيا الإسلاميّة إلى مناطق الساحل الإفريقـــي ـــ كان مُشتَقّاً من توليفٍ ما بين خطّ **التدوين اللَّيِّن**، الذي عرفته مصر منـــذ الفتح الإسلامي، و **الخطّ الكوفي** المعروف.

فاقتداءً بما حدث في مصر، اعتمد المغرب الإسلامي، منذ القرن الثاني عشر (للميلاد)، نوعاً من الحروف اللَّيِّنة أكثر مطاوعةً في يد كاتبها وأَميَـــل إلى **الاستدارة والتقوير**. وقد قُدِّرَ لهذا الأسلوب في الكتابة، الذي اتّسم أكثر من غيره، بـــقوّة *المَلمَح وسرعة الانسياب*، أن يَسلُك في حركته إلى النُّضج طريقاً مُمَيَّزاً.

فإليه يُعزَى الرّقِيمُ المنقوش على باب *المقصورة السلطانية* من الجـــامع المُرَابِطِي بـــتلمسان (الشكل 1/91)، وهو حَدٌّ أوسط ما بين المربَّع والمقوَّر. كما يمدّنا المسجد نفسه بِمُستَندٍ آخر، سابقٍ على الأوّل ببضع سنوات، يُزيِّن أحد الأطناف في قبّة المحراب (الشكل 2/91) ويختلف عن الأوّل بخُلُوِّه مـــن المنعطفات الزَّاوِيَّة وبسلاسة استداراته بصورة لم نعهدها في غيره. هذا، و لم

يَحُلّ القرن الثالث عشر (م) حتّى استوى الحرف المغربيّ أسلوباً واضح المعالم، له مبادئه والأصول التي تحكُمه (الشكل 3/91). ولا شك في أنّ ما بلغه الحرف الأندلسي ــ وهي إحدَى تجلّياته العديدة في عهد **بني نصر** ــ من ذروة ذاتية، يُعَدّ أمراً رائعاً. فقد غدَا لَدناً مطلقاً، رَبيلاً مكتلاً، تُداعِب أساريرَه في اعتدال واحتشام أوراقٌ نباتيّةٌ من ذوات الفصّ أو الفصّين، وتَحدُوه حركة مَيسُورة تُعبِّر عن براعة زخرفيّة حدّدت اتّجاهَها التقاليدُ الأندلسيّة الخصبة.



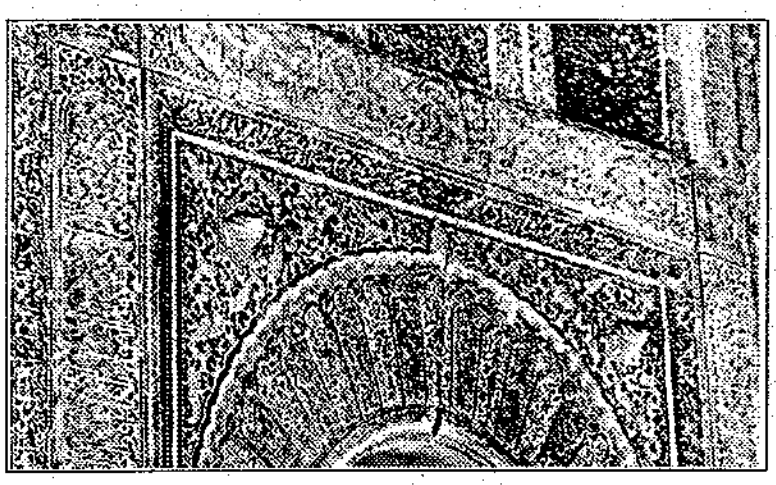
الشكل **91** :
- نماذج من الخط النسخي المغربي الأندلسي:
1 . نسخي مرابطي من **الجامع الكبير (تلمسان)**.
2 . نسخي مرابطي من **الجامع الكبير (تلمسان)**.
3 . نسخي أندلسي **(تلمسان)**.
4 . نسخي أندلسي **بـقصر الحمراء**.

←

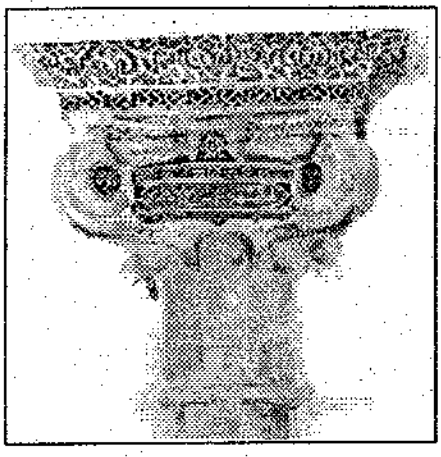
ومع مطلع القرن الرابع عشر، أخذ هذا الخطُّ المغربي الأندلسي في التّحوُّل فانقشع وأصاب في المشق والرِّقَّة وغدَا يُمثَّل بأبعاد متغيِّرة في براويز الواجهات الزخرفية، محيطاً بغيطان من العربسات النباتية أو خراطيش من الخطِّ الكوفي. وهو في هذا الطّور من نُمُوِّه مرفوق بسيقان نباتية متواصلة وحاملة لأفنان تَنبُتُ في أطرافها وُرَيقَاتٌ وأزهار (الصور 141، 142، 143، 144 و145). ولعلَّ مِن أبرز الأمثلة على هذا النّمط الخطّي، الذي انتشر استعماله في العمائر الأندلسية و المغربية على السواء، ذلك الأنموذج الذي كُتِبت به عبارةُ: "**و لا غالب إلّا الله**" التي اتَّخذها ملوك غرناطة شعاراً لهم[1]، لِمَا بلغه من حذو ومهارة وجمال (الشكل 4/91). فقد أودَعه الفنَّانُ في شرائط تزيينيّة تكراريّة، مستخدِماً حروفاً ملساءَ على أرضيّة من المراوح النخلية الدقيقة التفاصيل، وحَفَرَ الفراغات بِعُمقٍ حتّى بدَت الكتابة على قدر كبير من الوضوح.

وسيبقى هذا النوع من الخطِّ متداولاً في المغرب، طوال القرنين الخامس عشر والسادس عشر (م)، ولو أنّه سيخضع لبعض التعديلات النوعية من قبل *الزّيانيّين* (في المغرب الأوسط) و*المَرينيّين* ثمّ *الأشراف السّعديّين* (في المغرب الأقصى)، حيث سيطّرد استعماله في أشكالٍ ستزداد ثقلاً وكثافةً مع الوقت. أمّا في المغرِبَيْن الأوسط والأدنى، فسيُستَبدَلُ بـ**الخطِّ الشرقي** الذي نقله الأتراك إلى هذه الناحية من العالم الإسلامي، حين استوطنوا بها في القرن السادس عشر(م).

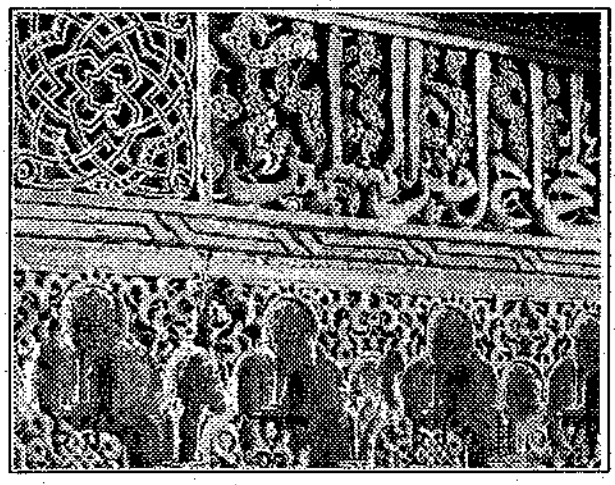
[1] - **الدولاتلي** (عبد العزيز)، **مسجد قرطبة وقصر الحمراء**، ص 142.

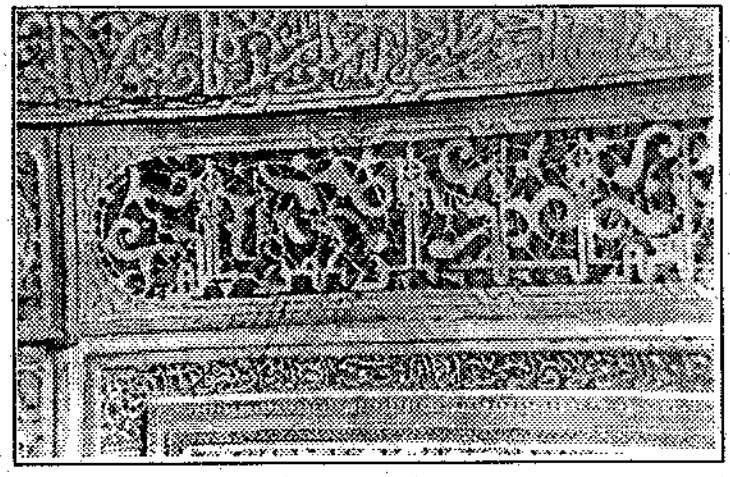


الصورة **141**: جزء من محراب **مسجدسيدي أبي الحسن (تلمسان).**



الصورة **142**: كتلبة زخرفية على جدران **"قاعة العرش"في الحمراء.**



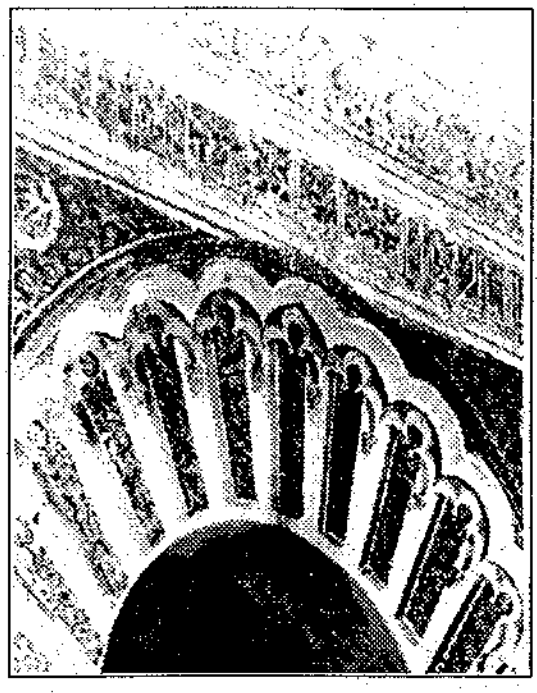


الصورة **144**: كتابة نسخية على تاج عمود في **مسجد سيدي أبي الحسن (تلمسان).**

الصورة **143**: أساليب في الخط المغربي الأندلسي **(تلمسان).**

وتَتِمّةً لِمَا أسلفناه من الحديث عن الخطَّيْن الكوفي والنسخي، نذكُـــر أنّ تعارُض الأُسلُوبَيْن لم يكن حاسماً مطلقاً، بل إنّنا نجد ـــ في كلِّ مرحلـــة

من مراحل تَرَقّيهِمَا ــ محاولات للتّوليف بينهما؛ وذاك ما نتبيّنه في خطّ الثُّلُثِ الذي يَكمُن جمال ابتداعه في أنّ قُطبيَّة النّزعتَيْن (**اليبس واللّين**)[1] مدفوعة إلى أقصى الحدود، لكن من دون تمزيق الوحدة الشاملة[2].



الصورة **145**: واجهة المحراب في الجامع الكبير (تلمسان).

فالتّكرار الحادّ لخطوط العموديّة، التي تتشكّل أساساً من الهامات المُطوَّلة لِحَرفَي الأَلِف واللاّم، يقابله ــ في اتّجاه المَجرَى الأُفقِي ــ نَغَمُ المنحنيات الفضفاضة والمتغيِّرة. وكأنّ هذا الخطّ، إذا ما نُقِل إلى الأثر واستُعِيض به في الكتابات القرآنية، فإنّما يُرَادُ به الشهادة المُصدِّقة للـ**وحدة الإلهية** والتعبير عن توَقان الرُّوح إلى **الهدوء والسّكينة**.

ومِمَّا يستحقّ الذّكر أيضاً أنّ الخطّاطين كانوا عارفين بقواعد الكتابة وبالموازين والمقاييس التي وضعها أيمّتُهم لضبط رسومها وحفظ جمالها. وقد كان *المِعيَارُ* المعتمَد في الخطّ نُقطةٌ أو عددٌ من النّقط المربّعة، تُوضَع بالقلَم

[1] – الزعتان: الكوفية والنسخية.

[2] - Burckhardt (T.), **L'Art de l'Islam,** op. cit. - pp. 95-96.

الذي يُكتَب به: فالأَلِف، مثلاً، طُولُه خمسُ نُقَطٍ مصفَّفة عمودياً بينما يتشكّل البَاءُ من خمسِ نُقَطٍ مصفوفَة أُفقياً [1].

ولَنستَمِع إلى **أبي محمّد علي بن مُقلة**، وهو يُحدِّد *الوظائف والقِيَم الجماليّة* للخطّ العربي [2]:

1- **التّوفِيَة**: أَخْذُ الكلمة حقّها في العبارة بِمَا يُحقِّق التوازن والانسجام بين الكلمات فلا تتلألأ كلمة على حساب أخرى.

2- **الإتمَام**: إعطاء الحرف ما يلائمه من فراغ وقوّة ووضوح.

3- **الإكمَال**: خروج كلّ حرف في شكله الملائم المُحدَّد لِهُويّته وغرضه التعبيري.

4- **الإشبَاع**: إعطاء كلّ حرف ما يتطلّبه لِيَبدُوَ جميلاً في عين الرّائي.

5- **الإرسَال**: أن ينبثق السّطرُ حُرَّ الحركة، لا يعُوقه تَرَدُّدٌ أو خلخلةٌ، ومِن ثَمّة يكون قادراً على خَلق قوّة دافعة ذات سرعة عاليّة [3].

والمقصود من وراء هذه التّعليمات الفنّية تحقيقُ التوازن والانسجام وانبثاق الخطّ حرّاً طليقاً، لا يتردّد ولا يَشُوبُه أيُّ اضطراب، وكُلُّهَا شروطُ نجاح للحركة الذّهنية التي يشحذها العمل الفنّي. وقد تُزوِّدنا الدراسات التحليلية لمراسم هذا الفنّ، في ابتداعاته الرائعة، بالاتّجاهات البارزة التي

---

[1] - **شريفي** (محمد بن سعيد) **دروس الخط العربي ــ خط النسخ**، الجزائر، 1400 هـ-ص ص 2،3،4.

[2] - **ناجي** (زين الدين)، **أطلس الخط العربي**، *المجمع العلمي العراقي* - بغداد، 1968 -ص355.

[3] -لـ**أبي الحسن علي بن هلال**، الكاتب البغدادي الشهير بـ**ابن البوّاب**، قصيدة على روي *الراء*، يذكر فيها صناعة الخط وموادّها؛ يقول في مطلعها:

يا مَن يريد إجادة التحرير ... ويَروم حسن الخط والتصوير
إن كان عزمك في الكتابة صادقا ... فارغب إلى مولاك في التيسير
أعدد من الأقلام كل مثقف ... صلب يصوغ صناعة التحبير (إلخ...).

اختصّت بها القوميّات الإسلاميّة المختلفة. فـالفُرس، مثلاً، أنمَوا نوعاً مـن الخطّ النسخي المُقَطَّرِ يتّسِم برشاقة وسيوبة ـ تكاد تكون هوائيّة ـ لتدوين لغتهم بالحرف العربي. أمّا **الكتابات المغربيّة** فهي ـ على النقيض من ذلك ـ تتميّز برسم تخطيطي حادّ يتضمّن حرّات بيّنةً واضحةً مرفقةً بانحناءات كبيرة منفتحة إلى الأعلى.

وتأتي **الكتابة التركية** في الأخير، فاخرةً، لا تختلف كثيراً عن الكتابات المشرقية؛ إلاّ أنّها تهوَى التراكيب المعقّدة السِّحريّة والشعارات الخطّيّة التي تُذكّر بعناصر **الفنّ المغولي**.

وفي خاتمة هذه الإشارة المقتضبة عن تطوّر عناصر الخطّ العربي في الكتابات الإسلاميّة، نقول على لسان **ابن خلدون**: إنّ *"الخطّ العربيّ من الصّنائع العُضويّة"* [1]، وإنّ إحكامه وإتقانه *تابعان* للعمران : فـ*"على قدر الاجتماع والعمران والتّناغي في الكلمات والطّلب لذلك، تكون جودة الخط في المدينة إذ هو من جملة الصنائع... ولهذا نجد أكثر البَدو أُمّيّين لا يكتبون ولا يقرأون، ومَن قرأ منهم أو كتب فيكون خطّه قاصراً وقراءته غير نافذة. ونجد تعليم الخطّ في الأمصار الخارج عمرانها عن الحدّ أبلغَ وأحسنَ وأسهلَ طريقاً، لاستِحكام الصّنعة فيها... فكان الخطّ العربي لأوّل الإسلام غير بالغ إلى الغاية من الإحكام والإتقان والإجادة ولا إلى التوسّط لمكان العرب من البداوة والتّوحّش وبُعدِهم عن الصّنائع... ثمّ لَمّا جاء المُلك للعرب وفتحوا*

---

[1] – **ابن خلدون** (عبد الرحمان): **كتاب العبر و ديوان المبتدإ و الخبر في أيام العرب والعجم و البربر و من والاهم من ذوي السلطان الأكبر**– الجزء الأول: " **المقدمة** "– طبعة *المكتبة التجارية الكبرى* بمصر – ص ص. 417-421 – و الطبعة الثانية بـ*مكتبة المدرسة* و *دار الكتاب اللبناني للطباعة و النشر* – بيروت، 1961 – ص ص. 744–754.

الأمصار وملكُوا المماليك ونزلوا البَصرة والكُوفة واحتـــاجت الدولــة إلى الكتابة، استعملوا الخطّ وطلبوا صناعته وتعلّموه وتَداوَلُوه، فترقّت الإجــادة فيه واستحكم وبلغ في الكوفة والبصرة رتبةً من الإتقـــان... ثمّ انتشــرت العرب في الأقطار والمماليك وافتتحوا إفريقية والأندلس واختطّ بنو العبّــاس بغداد وترقّت الخطوط فيها إلى الغاية لَمَّا استبحرت في العمران و كانت دارَ الإسلام ومركزَ الدّولة العربية. وخالفت أوضاع الخط ببغـــداد أوضاعَــه بالكوفة في المَيل إلى إجادة الرّسوم وجمال الرَّونَق وحسن الرُّوَاء ... وبعُدت رسوم الخطّ البغدادي وأوضاعه عن الكوفة حتّى انتهى إلى المُبايَنة ثم المُخالفة بعد تلك العصور بتفنّن الجهابذة في إحكام رسومه وأوضاعه حتّى انتهت إلى المتأخّرين مثل ياقوت والولي علي العجمي. ووقف ســـند تعليـــم الخـــطّ عليهم... وطما بحر العمران والحضارة في الدُّوَل الإسلامية في كلّ قطـــر. وعَظُم المُلك ونفقت أسواق العلوم وانتسخت الكتب وأُجيد كَتبُها وتجليدها ومُلِئت بها القصور و الخزائن المملوكية بما لا كفاء له وتنافسَ أهل الأقطـــار في ذلك وتناغَوا فيه. ثمّ لَمَّا انحلّ نظام الدّولة الإسلامية وتناقصَت تنـــاقصَ ذلك أجمع... وتراجع أمر الحضارة والترف بتراجع العمران، فنقص حـــال الخطّ وفسُدت رسومه وجُهِل فيه وجهُ التعليم بفساد الحضـــارة وتنـــاقُصِ العمران "[1].

هذا ما تدِين به، إذن، ملاحظة الظّواهر في فنّ التجويد الخطّي لمنهج التطوّر وافتراض الفروض لتفسيره بالرجوع إلى الواقع . لقد تلقّى هذا الفنّ

---

[1] – ابن خلدون (عبد الرحمان): كتاب العبر و ديوان المبتدإ و الخبر في أيام العرب والعجم و البربر و من والاهم من ذوي السلطان الأكبر– الجزء الأول: " المقدمة "، ص ص 744/755.

في مَيَاسِمه المتنوِّعة آثارَ العديد من الدُّوَل والشعوب وكان سَيرُه ملازماً ـــ على الدّوام ـــ وتيرة التاريخ الإسلامي في دفعه الحضاري. فكان أنْ أعَادت فهمَه كُلُّ ثقافة محلّيّة وصاغت أداءَه وِفقاً لتصوُّرِها الخـــاصّ [1]، وكـــان أن اقترنت *شكلِيّته التعبيرية* برُوحيّة هذه الثقافة ومداركها الذاتية .

ويتّصل بالبحث في تأثُّر الفنّ الإسلامي بمقوِّماته الثّقافية والحضاريـــة، النّظرُ في العلاقة التي انتظمت منذ النشأة بين *تجلّياته الحِسّيّة* المختلفة *والبنيـــة الرُّوحيّة الدِّينيّة* التي هيّأتها ووجّهت ســـبكها. وقـــد حـــاول الدارســـون والمتخصِّصون أن يكشفوا هذا المجال المحجَّب فوضعوا مذاهب شتّى حلـــولاً إشكاله.

وبعدُ، فمِن الخير أن نعقب على الكلمة التي حَسِبنَاها بياناً لِلـــتَّطَوُّرِ التّاريخي الذي عاشه هذا الفنّ من خلال موقفه من مبدإ التصوير، والإشارة الخاطفة للـــ*مذاهب المختلفة* التي سَنَّهَا فلاسفة الفنّ من المســـلمين حـــلاًّ لإشكالاته، ولأهمِّ *المدارس* التي انبثقت عن هذه المذاهـــب الفنِّيـــة مكانـــاً وزماناً، بكلمة نعرض فيها للـــ*أسباب العقديّة التّصَوُّريّة* التي حكمت مسيرة الفنّ الإسلامي ونتبيّن مدى تأثيرها فيه، عسى أن يزيدنا هذا فهماً بحقيقـــة هذا المجال.

---

[1] - Khatibi (A.) et Sijelmassi (M.), **L'Art Calligraphique Arabe,** *Chêne*, Paris, 1985, pp. 146-153.

الفصل الثّاني:

العطاء الإسلامي في الجماليّات.

- المبحث الأوّل: حدود التّفكير الجمالي في الإسلام.
- المبحث الثّاني: مقوّمات الجماليّة الإسلاميّة.
- المبحث الثّالث: التّذوّق الجمالي في الإسلام.

العطاء الإسلامي في الجماليّات.

إذا كان الفنّ عُنوَاناً لاستحكام الحضارات، فتراثُ الحضـــارة الإســـلاميّة يُلتَمس مِمّا حقّقه المسلمون من إنجازات في الحقول الفنّيّة المتنوّعـــة. وأيّـــاً كانت الطريقة التي تُتَّخذ للنظر إلى هذا التراث، فإنّها تُفضي بنا حتماً إلى أنّه يُمثّل ـــ بمفهومه التّاريخي العامّ ـــ كُـــلّ المكوّنـــات *العقديّـــة والفكريّـــة والتّشريعيّة والأدبيّة والفنّيّة* التي أنتجها المسلمون، وإلى أنّ تأثـــير العقيـــدة الإسلاميّة (بمعناها الاصطلاحي) على إنتاج المسلمين الفنّي حقيقةٌ لا سبيلَ لإنكارها.

وبيان ذلك أنّ فلاسفة الإسلام قد اهتمُّوا بالبحث الجمالي منذ القديم وجاءوا بمفاهيم تختلف، في جوهرها، عمّا انتهت إليه النّظريّـــات الجماليّـــة الغربيّة التي تقول بـــ*التّفرقة* ما بين جمال الأشياء في طبيعتها وجمالها الفنّـــي والتي تَعتبِر الفنّ *تمثيلاً جميلاً لشيء ما*، لا *تمثيلاً لشيء جميـــل*. وكـــان أوّلُ اعتمادهم على *كتاب الله* عزّ وجلّ، باعتباره *قمّة الجمال*، إذن أوّلَ منطلـــق لفهم الجمال وفهم أثره وتذوّقه [1]. لقد جاء الإسلام إلى العـــالم بمشـــروع حضاري يقوم على فلسفة مستكملة الرُّؤَى وموقف من الحياة متميِّز شامل لمظاهرها. وكان للمسلمين اهتمام بالفنون وموقف حتّـــى وإن لم تتّصـــل جوانب البحث الجمالي عندهم لِتُكَوِّنَ نَظرِيّةً إسلاميّةً خاصّةً في الجمـــال، فهمه وتذوّقه . فلم يفردوا له باباً و لم يعالجوه على نحوٍ مستقلٍّ كما فعلـــت المدارس الفلسفيّة الغربيّة منذ القديم، و لم يضعوا تفاصيل مدقّقة لضبط مسائله

[1] – **حمدون** (محمد أحمد)، **نحو نظرية للأدب الإسلامي**، *دار الفنون للطباعة والنشـــر*، جـــدة، (دون تاريخ)، ص ص. 68–69.

الكثيرة. ومع ذلك، فمن المؤكّد أنّ الحدود الأساسيّة لِلرِّسالة المُحَمَّدِيّة هي التي رسمت الحدود المَعلِميّة للفنون الإسلاميّة. وقد حاول النُّقّاد المستشرقون أن يستخلصوا نظريّةً عامّةً للفنون الإسلاميّة، فلم يستطيعوا عزلها عن عنصر الدِّين الذي يعتبر من أهمِّ العناصر الثقافية تأثيراً. وأفصح مَن عبّر عن هـــذا الاتّجاه هو **ريتشارد إيتنجهاوزن** (*Ettinghausen*) في مقالة لـــه بعنـــوان : "خصائص الفَنِّ الإسلامي"، حيث ربط المَسار الفنّي في الإسلام بأوّليـــات أربع هي:

- الخوفُ من اليوم الآخر،
- وكَونُ محمّد (ﷺ) بَشراً،
- والخضوعُ لله القادر على كلِّ شيء،
- والأهمّيةُ الرّئيسة للقرآن الكريم [1].

وإذا كان أن نقرّ صدق هذه المبادئ وثباتها في صلة العقيدة الإسلاميّة بالنّتاج الحضاري الإسلامي ـــ أدباً وفنّاً وعمارةً ـــ فإنّ علينا إقرارَ حقيقة أخـــرى أنّ التطوّر التّاريخيّ الذي تلا عهد تَكَوُّن هذه الحضارة حمل أكثر من موقف إسلامي من مسألة الفنّ. فالموقف المتشدِّد الذي فُرِض على الفنّان، في فجر الدّعوة وسِنِيهَا الأُولى، غيرُه في أواخر المائة الأُولى، وهو غـــيرُه في القـــرون الثلاثة التي تلتها، إلى أن بلغ في القرن الرابع حدّاً لم يبق معه مـــن النظـــرة

---

[1] - Ettinghausen (R), **Arab Painting**, *Skira*. 1969.

- أو الكتاب نفسه في نسخته العربيّة: **التصوير عند العـــرب**، ترجمـــة **عيسى سـلمان وطـه التكريتي**، بغداد، 1974.

السلفية إلاّ الشكلُ، بعدما أُفرِغ أو كاد أن يُفرَغ تماماً من مضمونه. فمع اتّساع رقعة العالم الإسلامي، تدفّقت الثروات الطائلة على البلاد وكان ذلك سبباً في إشاعة مُناخ من التّرف والرّفاه كثُرت فيه الفنون وتعدّدت أشكالها واتّسعت دائرة متذوّقيها. فكان من الطّبيعي أن تتطوّر أحكامهم الجمالية بتطوّر البيئة وأن تتعدّل المعايير التقييمية للجمال؛ بل كان طبيعياً، أيضاً، أن تقوم عندهم نظرة متكاملة في ***الجميل*** ومقاييسه. ومع هذا التحويل الحضاري لم يبق من التشدّد الديني الأوّل إلاّ قليلُه، اَللّهُمَّ إلاّ في الفنون الرَّسمِيّة أو تلك التي لا يمكن تفاديها.

وجملة القول: إنّ استقراءنا للتراث الفنّي الإسلامي، في تطوّره التاريخي، يُبيِّن لنا بوضوح أنّ موقف الإسلام من الفنّ لم يكن مُطلَقاً مُتصلّباً، بل كان موقفاً جدَلِياً مَرِناً، ينظر إلى الفنون من حيث الوظيفةُ التي تؤدّيها والنَّفعُ الذي تُسدِيه للإنسان من أجل أن يُحقّق أهدافه الرُّوحيّة والاجتماعيّة [1]. فلم يكن الفنّ للفنّ ولم تكن لسِماته الشكلية أو التعبيرية قيمةٌ مستقلّةٌ عن مضمونه الذي كان مرتبطاً ــ بالتأكيد ــ بآفاق أخلاقيّة محدَّدة.

هذه الآفاق، كانت تحكُمها أصول مبدئيّة يمكن الإشارة إلى أهمّها:

- **أوّلاً: التَّمَسّك بالتَّصَوّر الإسلامي للكون** وعدم إجازة استبداله بغيره أو تحريفه، بحكم أنّه علامة تمييز بين الثقافة الإسلاميّة وغيرها من الثقافات الجاهليّة الوثنيّة التي سبقتها. فالإسلام، عندما حارب عبادة الأوثان وأسقطها بما كانت تحمله من مُثل واعتقادات وطقوس، فإنّما ألغى بذلك جميع المظاهر

[1] - نوكس (إ)، النظريات الجمالية، ص ص. 26 وما يتبعها.

الفنّية المتّصلة بـ أو النّاشئة عنها أو الدّاعية إليها؛ ويمكننا القول ببساطة: إنّ دخول أهل مكّة الإسلامَ كان يستوجب على المسلمين تحطيمَ الأنصاب والأصنام التي كانت جزءً جوهرياً في الدّيانات الوثنيّة، ولم يكن في الإمكان استبقاؤها لاعتبار قيمة فنّية وجماليّة فيها بمعزل عن المرجع الذي تقوم عليه.

أمّا *الكعبة* التي كانت تحتضن معظم هذه الأوثان والتي كانت تتميّز ببساطة إنشائها — من حيث موادُّها وشكلُها وزخرفتُها — فإنّ بعضاً يرى فيها *راموز الفنّ المقدّس* [1]. فهي *القِبلة* و*القَلب* من الإسلام: هي القبلة التي يُصلّي إليها المسلمون من كلّ فجّ عميق وهي القلب الذي يشدّ الإسلام إلى سنّة **إبراهيم**، وبالتّالي إلى الأديان السّماويّة كلّها.

فالرّمزيّةُ اللازمة للكعبة والقُدسيّةُ التي ميّزها بها العرب والمسلمون — والتي أثبتها **القرآن الكريم** في سورة **آل عمران** (الآية 96): { إنّ أوّلَ بَيْتٍ وُضِعَ لِلنَّاسِ لَلَّذِي بِبَكَّةَ مُبارَكاً وَهُدىً لِلعَالَمِينَ } — لتحمل في أعماقها بذور القوّة والغزارة اللّتين سيتميّز بهما الفنُّ الإسلامي على مرّ العصور [2].

---

[1] - Burckhardt (Titus), **L'Art de l'Islam langage et Signification**, *Sindbad*, Paris, 1985 - pp. 15-16.

[2] - يذكر **المسعودي** في "**مروج الذهب ومعادن الجوهر**" - طبعة مصر لعام 1948 - أن **إبراهيم** أنشأ **الكعبة** مستعينا بابنه **إسماعيل**. وكان البناء من الحجر الغشيم، رضاما دون ملاط، واستفاد في عمارته من أحجار مقام أثري. ولم يجعل للكعبة بابا أو قفلا أو سقفا. ولقد أعيد بناء الكعبة في عهد *العمليق* وجرهم، ورمّمت في عهد *خزاعة*، ثم أصبحت مستودعا للأصنام. وقبيل **الإسلام** أصيبت الكعبة بحريق ثم بسيل ومطر غزير فتوهّن بناؤها وقامت *قريش* بهدمها وإعادة بنائها. ويذكر التاريخ - لرسول **محمد** (ص) كان ينقل الحجارة على رقبته.

وكان ارتفاع الكعبة تسعة أذرع، فاستقصرته قريش فجعلت ارتفاعه 18 ذراعا وكرهت أن يكون **البيت** بغير سقف فسقفه مسطّحا وجعلته يقوم على ست دعائم في صفّين. وزوق القرشيون السقف والجدران والدعائم بصور الأنبياء والشجر والملائكة؛ فكانت منها صورة **إبراهيم الخليل** في هيئة شيخ يتسم بالأزلام وصورت **عيسى بن مريم** وأمه وصورة **الملائكة** أجمعين. وقد أمر الرسول

- ثانياً: **الاعتقاد بغاية الكَون كما رسَمها الإسلام**، وبه تتحدّد الغايات والأهداف التي يجب أن تلتزم بها الثقافة الإسلامية بكلّ مظاهرها، وبالخصوص المظاهر الفنّية المتنوّعة. فالمعروف أنّ *الإسلام دينٌ وأسلوبٌ للحياة* بأوسع معانيها وبالتّالي فإنّ غايات الكَون *ما ورائيّة واجتماعيّة* في آن واحد، وإنّ أحوال الدُّنيا ترجع كلُّها إلى اعتبارها بمصالح الآخرة: " *فالأرض لا تنفصل عن السّماء، بل هي مَمَرٌّ إلى السّماء*"[2]. والعمارة تُزوِّدنا بالتعبير الماثل لهذا الدّافع، لأنّها لا تنشأ لإشباع حاجات ولا تظهر مع الكوخ، بل هي أشبه بأَمَارَةٍ تدلّ على الدّفع الاجتماعي حين يُحِسُّ المجموع بقدرته على اتّخاذ صورة دائمة فيقيم عندئذ تركيباً عضوياً يترجم المَثَلَ المشترك لعناصر كثيرة منظّمة، تكتفي بنفسها إلى حدّ ما؛ وهذا المثل يقوم على عقائد *فوق/المادّة* ويتغيّر حسب المجال الذي يستقرُّ فيه، سواء كان ذلك تمجيداً بشرياً يبلغ حدّ التأكيد أو مجرّدات تقوم على مظاهر متّصلة بالخلق العالمي أو وحياً إلهياً. فالقصر والمقبرة والمعبد صُوَرٌ لذلك المثل.

- ثالثاً: **العمل على قيام المجتمع الإسلامي**، و هو هدف لا يقِلّ أهمّيةً عن الأهداف الميتافيزيقيّة الأخرى؛ ولذلك كان من الواجب الجهاد لتحرير الناس والحكم بين الناس بالعدل وقيام الحكومات الشرعية.

(ص) بطمسها وغسلها بالماء وأعاد إلى الكعبة **الحجر الأسود** الذي كان بها منذ عهد **إسماعيل**. وعندما قام **ابن الزبير** بالخلافة في **مكة** – عام 61 هـ – هدم الكعبة (64 هـ) ونقل الحجر الأسود إلى بيته ، ثم أعاد بناءها وحلاّها بالفسيفساء وفتح أبوابا ونوافذ. وقام **الحجاج بن يوسف** بإعادة بناء الكعبة وجعل لها بابا واحدا على ما كانت عليه (سنة 74 هـ). ولما قام **عبد الملك** بالحج أمر بتجديد سقف **المسجد الحرام** المحيط بالكعبة واتخذ له خشبا من الساج واستورد له السواري محلاّة رؤوسُها بالذهب .

[2] – نوكس (إ)، النظريات الجمالية، ص 25.

جاء الرّسول **محمّد** (ص) بدِين وشريعة تتّفقان ورُوح شعب كان سادراً في جاهليّته، صلِفاً مُحتَقِراً كُلَّ ما ليس له، شغوفاً بالشّعر الغنائي والقصصي. وقد تفرّق هذا الشعب إلى قبائل لا تجمع بينها إلاّ أواصر الأسرة، دون أن تربطها عطفة بالأرض التي تعيش على أديمها. كانت حياته رعباً ولم يخضع لطغيان طاغية ولم يقتعد مكاناً في الثقافة حتّى يُخلّد ذكره بالعلوم والفنون. وجاء الإسلام فأيقظ في نفس العربيّ عبقريّته الوثّابة وأذكى ذهنَه بعالم المحسوس فانطلق يفتَح العالم بقوّة وعزم، يحدوه في ذلك دافع كريم. والشيء الذي تفرَّد به هذا الشعب أنّه لم يطأمن من كبريائه ما امتازت به بعض الشعوب ــ التي أخضعها ــ من سُمُوٍّ في الثقافة، بل احتضن حضارتها وما لبث إلاّ قليلاً حتّى صار كلُّ شيء عربيّاً إسلاميّاً.

وتنعكس في الفنِّ هذه الرُّوح المَرِنة للدِّين الإسلامي، بيد أنّها تُخضِع الغيرَ لسلطانها. ويلتزم الفنّ بتيسير ارتقاء المجتمع الإسلامي وتوصيل تعاليمه والدفاع عن أهدافه [1]، بحيث يصبح مع أواسط القرن الثاني للهجرة (8 م) شعاراً رئيساً للمسلمين استطاع أن يستقطب النّاس على نحوٍ واسعٍ. ومن الخصائص التي ميّزته، أيضاً، وَفاؤُه للتطوّر وتلك ثمرةُ التماسك الاجتماعي الناتج عن الترابط الأخلاقي الذي ظلّ قائماً قويّاً بين المسلمين. ففيه لا يتلاشى شيءٌ، بل يتطوّر في اتّجاه صُعودي أو نُزولي مكتسباً ــ أحياناً ــ قِيَماً إنشائيةً، كانت أوّلَ الأمر، شيءً عرَضياً ويُدخِل ــ أحياناً أخرى ــ في مجال المُتَمِّمَاتِ أشياءَ كانت في جوهرها إنشائيةً. وإذا دخلت عناصر جديدة

---

[1] -Gomes-Moreno (Manuel). **Monumentos arquitectonicos de Espana**, 2a edicion, *Solo comenzado*, 1907 - p. 3 à 15 .

فإنّما تتلاءم على خير وجه مع العناصر الذاتية بحيث يتألّف الموضوع منهما معاً ويتحقّق للجميع التناسبُ في التطوُّر. فلم يكن الفنّ الإسلامي متمرِّداً ثائراً على غرار ما كان عليه الفنّ الأوروبي، يَثِبُ من أسلوب إلى آخر، كما لو كان متنكِّراً لنفسه على مرّ العصور، بل ظلّ في مسيرته الطويلة مُعبِّراً عن التطوّر الذّاتي، يتجدّد بالتأثيرات المشرقية والمغربية المتدرِّجة في تطوّرها. فأفاد من تجاربها الطويلة وألَمَّ بأساليبها الطريفة واكتمل بغَضارتها الواسعة الخصبة، ثمّ اصطبغ بصبغة أصيلة مستجيباً لحساسيّته الذاتية.

هِي ذي بعضُ التخمينات حول المناور التي أدارت الصَّيرُورة الجماليّة للفنون الإسلاميّة وميّزتها عمّا سبقها. فالموقف الإسلامي (الذي كان في مجمله مرِناً متطلِّعاً إلى كلّ جديد) أسهم بأشكال مختلفة وبوتائر متباينة في تكوين شخصيّةٍ للفنون الإسلاميّة، قائمة بذاتها، لها قوانينها وتصوُّراتها الخاصّة.

واختلفت حول طبيعة هذه الشخصية وجهاتُ النّظر بين مدارس الفكر الفلسفي المعاصر وتضاربت آراء الباحثين الجماليّين فيها. ويقتضي الأمر أن نقف عند هذا الموقف، عسى أن نجلُوَ غامضه ونقارب حقيقته.

المُهِمُّ في الأمر أنّ ملامح علم الجمال الإسلامي لم تكتمل بَعْدُ وأنّ البحث في عناصر النَّظريّة الجماليّة الإسلاميّة لا يزال قائماً، يحتاج إلى تقصِّي الذّخائر التي أنتجها علماء الإسلام في مجال الفنون المختلفة ورَبطِها ببعضها من وجهة نظرٍ تَفْهَمُ الثقافة الإسلاميّة وتُؤْمِنُ بدورها في الإنتاج العالمي

والعطاء الإنساني. ولا ندّعي هذه الدّراسة سوى أن تفتح باباً للرّأي والنّظر بعرض نقطتين نعتقد أنّهما رئيسيتان في هذا المجال وهما:

1 – حدود التفكير الجمالي في الإسلام.

2 – العطاء الإسلامي في الجماليّات.

المبحث الأوّل:

حدود التّفكير

الجمالي في الإسلام

- أوّلا: مصادر التّحريم.
- ثانيا: إيقونوغرافية الرّسم.

"في الأصل كان القرآن"، قولة مجازية[1] تعبّر ــ إن صحّت ــ عن تأكيد المكانة الأساسيّة التي احتلّها الإسلام في حضارة المسلمين. فالقرآن يَذكُر حقائقَ تتعلّق بالله تعالى وصِلة الإنسان به، وحقائقَ تتعلّق بالحياة الدُّنيَا والآخرة. إلاّ أنّه ضمَّ، إلى جانب هذه الحقائق الدِّينيّة، عناصرَ فلسفيةً وأقوالاً تُقدِّم مادّةً للتّأمُّل. وإنّنا نجد ــ فيما يتعلّق بالله والخَلق والكَون والإنسان والقدَر وتنظيم الجماعة وتنظيم أفكارها ــ أنّ إشاراته إلى هذه الأمور دقيقةٌ تَقُودُ اختيار المفكّر في اتّجاهٍ محدَّدٍ وواضحٍ. والفنّ الذي هو لِحَاظ الفكر في تصوّر حقائق الوجود وتصويرها، فلا يمكن أن يعارض هذه "الأحكام القرآنيّة" دون أن يبتعد مَن يفعل ذلك عن جوهر الإسلام. وقد تُؤدِّي هذه العلاقة التفاضُلِيّة ما بين الفن ــ كتجسيدٍ لِمَنظَرٍ حِسّي أو مشهدٍ خيالي ــ

[1] – مجاراة لأسلوب الفقرة الأولى من "**الإصحاح الأول**" لـ**إنجيل يوحنا** التي تقول: "*في البدء، كانت الكلمة*".

والتّصوُّر الذي أوحَى به في مخيّلة الفنّان، إلى البحث في المفـــهوم الشـــامل للإسلام ككُتلة حضاريّة لها مقوِّماتُها الماديّة والرُّوحيّة.

فعندما تُطلَق كلمة الإسلام في أيِّ موضوع من المواضيع، ينصـــرف الذّهن إلى ثلاثة معان تستقرّ جميعاً في وجدان المسلم ووَعيه الباطن.

- أمّا الأوّل: فهو **المعنى اللّغوي** المجرّد عن مرجعيتـــه التاريخيـــة، ونَقصِد به الأوّلية العقدية المترتِّبة على معنى فِعل **أسلم** ، وهي إسلامُ الذات لله والخضوعُ له سبحانَه، والانقيادُ لشريعته الخالدة في أيِّ زمان ومكـــان. وذَلك هو المعنى المستمَدّ من قوله **تعالى**: { وَمَنْ أَحسَنُ دِيناً مِمَّنْ أَسْـــلَمَ وَجْهَهُ لله وَهُوَ مُحْسِنٌ وَاتَّبَعَ مِلَّةَ إِبْرَاهِيمَ حَنِيفاً }[1] ـــ وقوله: { مَـــا كَـــانَ إِبْرَاهِيمُ يَهُودِياً وَلاَ نَصْرَانِياً وَلَكِنْ حَنِيفاً مُسْلِماً }[2]. فالإسلام هنـــا يتحـــدّد معنَاه في سياق تسليم الذات لبارِئها والانصياع لأوامـــره ونواهيـــه، دون الدّخول في أيّة تفصيلات *شعائريّة* أو *سلوكيّة* تترتّب على هـــذا الانقيـــاد، ودون الارتباط بالعلائق التاريخية التابعة لشريعة **محمّد** (ص)، لدرجـــة أنّ **إبراهيم** عليه السّلام ـــ ووُجودُه سابقٌ لمحمّد (ص) بخمسة وعشرين قرنـــاً أو يزيد ـــ وغيرَه من الأنبياء يُعَدّون مسلمين بهذا المعنَى.

- و أمّا المعنَى الثّاني للفظة إسلام ، فيتمثّل في **المعنى الاصطلاحي** للكلمة. وفيه يتّحد مفهوم الإسلام مع مفهوم الدِّين، كما حـــدّده القـــرآن الكريم شريعةً واضحةً شاملةً، في قوله **تعالى**: { اليَوْمَ أَكْمَلْتُ لَكُمْ دِينَكُمْ

---

[1] - من سورة " النساء ": الآية 125.

[2] - من سورة " آل عمران ": الآية 67.

وَأَتْمَمْتُ عَلَيْكُمْ نِعْمَتِي وَرَضِيتُ لَكُمُ الإِسْلاَمَ دِيناً}[1]، وقوله جلّ شأنه: {إِنَّ الدِّينَ عِنْدَ اللهِ الإِسْلاَمُ}[2]؛ وهو نفس المعنى الذي ترك عليه **محمّد** (ص) أمّته إذ تركها على المَحجَّة الواضحة. فالإسلام بمعناه الاصطلاحي يندرج في نطاق تعبيرات شعائريّة وسُلوكيّة تضمّنها حديث "شهادة ألاّ إله إلاّ الله وأنّ محمّداً رسولُ الله وإقام الصّلاة وإيتاء الزكاة وصوم رمضان وحجّ البيت مَنِ استطاع إليه سبيلاً".

- و أمّا المعنَى الثّالث لكلمة إسلام، فلا يقف عند حدّ التخمين اللّغوي أو عند حدّ الاصطلاح وإنّما يتجاوزهما ليمتدّ إلى **البعد التّاريخي** العامّ. وفيه ينصرف الذّهن إلى حصيلة أربعة عشر قرناً من تراث الإسلام الحضاري. فمفهوم الإسلام، بهذا المعنَى، عامٌّ يَحوِي كلّ المقوّمات الروحية والمادّية التي أنتجها المسلمون، خلال هذه الفترة من الزمان، أو هو ــ بعبارة أخرى ــ تلك **الكُتلة الثقافية الحضارية** التي اجتمعت على تشكيلها كلّ المكوّنات العقديّة والفكريّة والتّشريعيّة والأدبيّة والفنّيّة التي أجملها المسلم من معايشته للإسلام وتعاليمه ومعطياته الأساسيّة.

و الواقع أنّ البحث عن أثر الإسلام في تذوّق الجمال يجب أن يَطرُق دائماً المعنى الاصطلاحي، إذ أنّ المعنى اللّغوي الابتدائي غيرُ محدّد في الزمان أو المكان، في حين أنّ المعنى التاريخي يشمل أشياء هي نفسها نتاج للمعنى الاصطلاحي. ويبقى هذا الأخير *البوتقة الشّرطيّة* الأُولَى التي ينشأ فيها تصوّر الفنّان المسلم الذي يلجأ إلى التصوير لإبراز الصّور التي انسبكت في مخيّلته

---

[1] - من سورة " المائدة ": الآية 3.

[2] - من سورة " آل عمران ": الآية 19.

بشكل فنيّ خارجي ؛ أي أنّه يستخدم التعبير الفنّي لتصوير التجربة الشعورية التي مرّت به وللتأثير في شعور الآخرين بنقل هذه التجربة إلى نفوسهم في صورة مُوحِيَة، مُثيرة لانفعالهم.

قال **ابن الأثير**: الصُّورَة تَرِدُ في لسان العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشيء وظاهره وهيئته وعلى معنى صفته [1]. وإذا شاهد الإنسان صورةً مَا فإنّه ينفعل بها ويُدرِكها إدراكاً حسّياً ؛ والإدراك الحسّي هو *"الأثر النفسي الذي ينشأ مباشرة من انفعال حاسّة أو عضو حاسّ... وهو يَعني الفهم أو التّعقّل بواسطة الحواسّ وذلك كإدراك ألوان الأشياء وأشكالها وأحجامها وأبعادها بواسطة البصَر"* [2]. وعن الإدراك الحسي ينشأ التّصوُّر الذي هو استحضار صُوَرِ المُدرَكات الحسّية عند غيبتها عن الحواسّ ، فهو إذن علاقةٌ بين *التصوير والصورة* التي تُستَعمل عادةً للدّلالة على كلّ ما له صِلَةٌ بالتعبير الحسّي ، وقد تُطلَق أحياناً للاستعمال الاستعاري ومَدلولُها يتّسع حتّى يشمل الأسلوب والخيال الذي يُكوِّن العاطفة ويُصوِّرها [3] . وإذا أرَدنا تعريفاً مُحَدَّداً للصّورة، قُلنا إنّها *"تجسيم لمنظر حسّي أو مشهد خيالي، أداته العمل الفنّي* [4] ، *وعباراته* ــ بالإضافة إلى التجسيم ــ *عواملُ تكميليّة، كاللّون والظّلّ أو الإطار، ولكلٍّ منها قيمته في تشكيل الصّورة وتقويمها"* [5] .

---

[1] – **ابن منظور** (جمال الدين محمد الإفريقي)، **لسان العرب**، *دار صادر*، بيروت ، 1968، ج 4 – ص 473.

[2] – **عتيق** (عبد العزيز)، **في النقد الأدبي**، *دار النهضة العربية*، بيروت، ط 2، 1972، ص 68.

[3] – **ناصف** (مصطفى)، **الصورة الأدبيّة**، *مكتبة مصر*، ط 1، 1958، ص 3.

[4] – **ناصف** (مصطفى)، **الصورة الأدبية**، مكتبة مصر، ط 1، 1958، ص 3.
– **الخالدي** (صلاح عبد الفتاح)، **نظرية التصوير الفني عند سيد قطب**، شهاب، الجزائر، 1988، ص ص. 74–77.

[5] - Burckhardt (Titus). **L'Art de l'Islam**, op. cit. - pp. 79-80.

ومن هنا يستمدّ التعبير الفنّي قِيمتَه في عالم النّقد، إذ هو العمـــل الكـــامل باعتبار ما يُصوِّره من التجارب الشعورية. وللصّورة الفنّية، على اختـــلاف أشكالها وتعدُّد أنواعها، عناصرُ في المقياس النقدي الفنّي. فالفن الرفيع هـــو الذي يُحِيل الأفكار التجريدية الجامدة إلى صُوَرٍ نابضةٍ بالحياة والعمل الفنّي الذي يرسُم للمعنى صورةً لا يخاطب الذهن وحدَه وإنّما يخاطب معه الحسَّ والوجدان ويُثِير في النفس شتّى الانفعالات والأحاسيس. وما أظنّ أنّ الفـــنَّ العربيّ الإسلاميّ ــ الذي تمّ له النفوذ على نطاق واسع من العالم ،ولقرون طويلة ــ حَادَ عن هذا المجاز في تعبيراته عن الوجود.

فمن المقطوع به ، كما سبق ، أنّ الإسلام لم يتقيَّد منذ البدء بنطـــاق *"الظّاهرة العِرقيّة"* لكنّه ــ مع ذلك ــ تضمّن في تعبيراته الشكلية عنـــاصرَ عربيّة أهمُّها اللّغةُ التي حدّدت، بحكم طابعها المُقَدَّس وبمســـتويات مختلفـــة، *"أسلوب التفكير"* عند الشعوب الإسلاميّة. من ذلـــك، مثـــلاً، أنّ بعـــض السجايا والنزعات النفسية التي كشفت عنها رُوحُ السُّنّة النّبويـــة الشريفـــة والتي كانت تخصّ أساساً المِزَاجَ العربيّ، دخلـــت في تراكيـــب الاقتصـــاد النَّفسَانِي للعالم الإسلامي كُلِّهِ وانعكست مباشرة على الفنون [3]. فهذا **أبـــو الرَّيحان البيروني** يقول في حديث له عن اللّغـــة العربيّـــة: *"إنّ دِينَنـــا وسلطاننا عربيّان... لقد تجمّعت، عبر التاريخ وفي العديد من المرّات، قبائل رعَيَّة لإسباغ الطابع العجَمي على الحكم فلم تبلُغ مرَامَها إذ مـــا دام الأذان يَرِنُّ في آذان الناس خمسَ مرّات في اليوم ومَا دام القرآن يُتلَى بلُغـــة عربيّـــة*

واضحة على المؤمنين وهُم صفوفٌ وراء الإمام، ورسالتُه المنعِشة القلـــوب تُلقَى على مسامعهم في المساجد، ما على تلك القبائل إلاّ الخضـــوع؛ فلـــن يُقطَع وِثاق الإسلام ولن تُهزَم حُصونه. وقد نُقِلت علوم الدنيـــا إلى لغـــة العرب فزادوها جمالاً واجتذاباً، فنَقَلت بدائع الكلام إلى عـــروق الرّعيّـــة وشرايينهم، رغم اعتداد كلّ أمّة بلغتها التي نشأت عليها والتي تستخدمها في قضاء حاجتها. وأنا أُفصِح عن تجربة إذ تربّيت على لغة يكون من الغريـــب حِفظُ عِلمٍ من العلوم فيها. ثمّ انتقلت إلى العربيّة والفارسيّة وأنا ضيفٌ على هاتين اللّغتين بعد أن بذلت جهداً في تحصيلهما. إلاّ أنّني أُوثِـــر أن أُهجَـــى بالعربيّة على أن أُمدَح بالفارسيّة" [1].

غير أنّنا، وإن أكّدنا التأثير العربيّ الشديد علـــى الإســـلام، فإنّنـــا لا نستطيع القول ب**عَرْبَاوِيَّةِ** كلِّ سلوكات المسلمين وتعبيراتهم، بل يجـــب أن نعترف بأنّ **عرُوبة** الإسلام قد توسّعت وتغيّر وجهُها بفضل الاتّصال الذي حدث بين العرب وغيرهم من الأقوام التي اعتنقت الإسلام ديناً.

وحتّى نتفهَّم طبيعة الفنِّ الإسلامي العربي ونَكتَنه أسراره العميقـــة، لا بدّ لنا من أن نأخذ في الحسبان ذلك *التزاوج* الذي جمع ما بين رسالة فكريّة روحيّة ذات مضمون مطلَق ومَورُوث عِرقيّ تحوّل بحكم هـــذا القِـــرَان إلى *"أسلوب تعبيري"* متميِّز تجاوزت رقعةُ انتشاره حدُودَ العالم العـــربيّ. وقـــد أثبت التاريخ أنّ الدَّفع الحضاريّ الذي عرفه العرب، ابتداءً من القرن السابع الميلادي، لم يكن ليتحقّق لو لا بعث الإسلام الديني. فلم يلبـــث أن تجلّـــى

---

[1] – **البيروني** (أبو الريحان) – 973 / 1048 م – مؤلف عربي من أصل فارسي، درس الرياضيات والفلك والطب والتقاويم والتاريخ والعلوم اليونانية والهندية. وكانت بينه وبين **ابن سينا** مراســـلة. من مؤلفاته: " **الآثار الباقية من القرون الخالية** " – طبعة لايبزيك، 1838 م.

استقلالهم الروحي الطبيعي وخيالهم وقوة إبداعهم في مبتكراتهم الحديثة، وقد رأينا أنّه لم يمضِ سوى وقت قصير حتّى طَبَعوا على سائر الفنون ــ ثمّ على مباحثهم العلميّة ــ طَابَعَهُم الخاصّ الذي يبدُو أوّل وهلة في آثارهم.

ولقد أبدع العرب من فَورِهم ــ بعد أن استعانوا بحضارة *اليونان* وحضارة *الرّومان* وحضارة *الفرس* ــ حضارةً جديدةً ، أينَعت فيها العلومُ والفنونُ وبلغت الذّروة [1].

أوّلاً: مصادر التّحريم :

من المعروف أنّ أثر الشيء هو *"ما نتج عنه أو بقي منه أو جاء بعده"* . وهذا الأثر، كما يذهب إليه صاحب *"أساس البلاغة"* [2] ، يكون دليلاً على المُؤَثِّر ويظهر على المتأثّر فيكون على هيئة إيجابيّة أو سلبيّة بأن يدفع إلى بعض الخصائص أو يمنع من بعضها .

إذا أخذنا بهذا المفهوم، فإنّنا لا نشُك لحظةً في أنّ الإسلام ــ بمعناه الاصطلاحي وبكونه أهمَّ عنصر من عناصر الثقافة الإسلامية ــ كان له الأثر البالغ على عمليّة الإبداع الفنّي، حيث أنّه كان، بصفته منهجاً أخلاقياً ونظاماً اجتماعياً، يَشمُل كلّ المقوّمات الروّحية والمعنوية التي طبعت مناهج

---

[1] – لوبون (غوستاف)، **حضارة العرب**، ترجمة: عادل زعيتر، القاهرة، 1969 م، ص ص. 11-15.

[2] – الزمخشري (أبو القاسم محمود بن عمر)، **أساس البلاغة**، *طبعة دار الكتب*، القاهرة، 1972، ج1 – ص 4 .

المسلمين، خلال القرون الطويلة. وحسبُنا أن نقول في هـذا السياق: إنّ المسلم اكتسب من مُعَايشته للإسلام، ومعطياته الأدبية والفنّية والحضارية، ما لعب دوراً كبيراً في تكوين ذوقه كـ**مُنْتِجٍ ومُتَلَقٍّ** للفنون في آنٍ واحدٍ، بالإضافة إلى أنّ تعاليم الدِّين الإسلامي ــ في سعيها إلى هَدي حياة المسلمين ــ جعلت من مَبْدَأَيْ *الأمر والنّهي* جزءَين أساسيَّيْن في مكوِّنات الحكم الجمالي عنده.

لقد أحدث ظهور الإسلام، في مطلع القرن السابع الميلادي، ثورةً كبرى في منطقة شبه الجزيرة العربية التي كانت تضمُّ ــ باستثناء مجتمعات *مكّة واليمن* أو مماليك *اللّخميين والغساسنة في الشّام* ــ قبائل متناثرة متباينة اللّهجات لا تعرف الاستقرار ولا الانتماء إلى الوطن. وكان التناحر والتطاحن دأب هذه الجماعات إلى أن كانت دعوة الإسلام فجمعت أشتاتها تحت نظام واحد ولِسَان واحد، وجعلت منها أمّة لها مقوِّماتها الأدبية والمادّية. وإذا بها تضمُّ تحت لِوائِهَا شعوباً أخرى ــ أخذت عنها وأعطت ــ وإذا لها من هذا التفاعل والتمازج صفاتٌ متميِّزة وسِمَاتٌ خاصّة. لقد استطاع الطّابع الإسلامي، منذ أن وُجِدَ وتفرَّد، أن يفرض وُجوده وأن يصارع من أجل هذا الوجُود مستمدّاً قوّته في جميع مراحله من ذات صدره. فإذا كان من السّهل على دارس الفنون الإسلامية إثباتُ التأثيرات المختلفة الآتية إليها من مشارق الأرض ومغاربها، فمن السّهل عليه أيضاً أن يربط فيما بينها، بصورة لا تقبل الشك. وما يكُون، في هذه الحال، سببُ التوحيد بين إنتاجات مجموعةٍ من الأمصار المختلفة التي تَمَلَّكَ عليها ــ عبر أحقاب طويلة ــ أمراءُ من كُلِّ الأجناس قَدِمُوا، في كثير من الأحيان، من بعيد

كـالمغول والأتراك والوينجور ؟ - ما عساه يكون غيُر الدِّيـــن الإســـلامي وتصوّرُه للعالم؟

فلا بدّ من أنّ *جمالية إسلاميّة* حقّةً قد وُجدت للفـــنّ الإســـلامي ـــ وعلى نحوٍ واعٍ تماماً ـــ إذ من المُثبَتِ أنّ الأعمال الفنّية التي وصلتنا، والـــتي تنتسب إلى الفترة ما بين القرن الثالث عشر ونهاية القرن السابع عشـــر (م) بوجه خاصّ، تستجيب جميعها إلى جمالية أساسية ذات صبغـــة مشترَكـــة. ويمكن تفسير ذلك بأن الفنان المسلم توصّل إلى إيجاد سُبل واكتشاف وسائلَ فنّيةٍ مختلفة سمَحت له بوضع أساليب تلتقي ـــ من بعض الوجـــوه ـــ مـــع أهداف الإسلام وغاياته. هذا يعني أيضاً أن مفهوم الفن كان قـــد اتّسـع ليشمل جوانب وأنواعاً يَقبَلُها الإسلام وأخرى يرفُضها. غير أنّه يجب أن نُنَبِّهَ إلى أنّ أنماط القَبول والرّفض لأيّ لون من ألوان الفنّ لم تكن لِتقفَ عند حدِّ الدَّور الاجتماعي والغاية، بل كانت تتجاوزهما إلى معايير إدراكية ذهنيـــة. ولَنأخُذ مثالاً على ذلك ما ورَد في حقّ **التصوير والتجسيم** من تحريم فقهي.

أ - التأويل الفقهي :

بالرّغم من أنّ **القرآن الكريم** لم يتعرّض لموضـــوع التحـــريم في التصوير والتجسيم بصريح العبارة، فقد وَرَد في **السُّنّة** ما يُفيد *المنعَ* لقـــول **ابن عبّاس** (رضي الله عنه)، عن **النّبيّ** (صلى الله عليه وسلّم) ، قـــال: *"مَن صوّر صُورَة في الدُّنيا كُلِّفَ يومَ القيامة أن ينفُخ فيها الـــرُّوح وليـــس*

[1] - باباديوبولو (أ.)، جمالية الرسم الإسلامي، ص 32.

بنافخ"[1]. وأبلَغُ من هذا في المنع حديثٌ لـرسول الله (صلى الله عليه وسلّم) عن مُسلِم (رضي الله عنه) قال: "إنّ أشدّ الناس عذاباً يومَ القيامة المصوّرون"[2]، وحديثٌ رواه عبد الله بن عمر[3] عن محمّد (ص) أنّه قال: "إنّ الّذين يصنعون هذه الصّوَر يُعذّبون يوم القيامة يُقال لهم أحيُوا ما خلَقتُم". وفي الحديث عن عائشة (رضي الله عنها): "أشدُّ الناس عذاباً يومَ القيامة الّذين يُضَاهون بخلق الله"[4]، و"المصوّرون يُعَذّبونَ كالمشركين"[5] و"البيوت التي فيها الصّوَرُ والكلاب والجُنب لا تدخلها الملائكة"[6]. ومِمَّا يثبت هذا الحديث الأخير ما يُحكَى من أنّ عائشة (رضي الله عنها) اشترت مرّةً نمرقة فيها تصاويرُ؛ فلمّا رآها رسول الله (ﷺ) من خارج الغرفة ظلّ واقفاً بالباب و لم يدخل، فعرفت عائشة في وجهه الكراهيّة، فقالت: "يا رسول الله أتوب إلى الله وإلى رسوله، فماذا أذنبت ؟" فقال رسول الله (ﷺ): "ما بال هذه النمرقة ؟" فقالت: "اشتريتها لك تَقعُد عليها وتَوَسَّدُهَا" فقال رسول الله (ﷺ): "إنّ أصحاب هذه الصّور يُعذّبون ويقال لهم: أحيُوا ما خلقتم". ثمّ قال: "إنّ البيت الذي فيه الصّور لا تدخله الملائكة"[7].

---

[1] – البخاري (الغمام أبو عبد الله محمد)، صحيح البخاري، ط. دار الفكر عن طبعة دار الطباعة العامرة باستانبول، ج 7 – ص 67 .

[2] – المرجع نفسه، ص 64.

[3] – المرجع نفسه، ص 65.

[4] – المرجع نفسه، ص 65 وأحمد بن حنبل، ج 6، ص 36.

[5] – الترميذي، كتاب "جهنم"، باب 1 .

[6] – البخاري، كتاب "بدء الخلق"، باب 17، وابن حنبل، ج 1، ص 632.

[7] – مسلم، "كتاب اللباس"، حديث 96، قارن حديث 85–87، 91–99. والبخاري، "كتاب اللباس"، باب 92 . وابن حنبل، ج 6، ص 172، و"موطأ " الإمام مالك، ص 686.

. ويُروَى أنّ **عائشة** وضعت في بيتها ستراً عليه تصاوير. فقال **الرسول** (ﷺ): *" أميطي عنّي فإنّه لا تزال تصاويره تعرض لي في صلاتي "* [1].

كذلك روَى **الأزرقي** في كتابه "أخبار مكّة" أنّ **رسول** الله (ﷺ) لمّا دخل الكعبة بعد فتح مكّة قال: *" يا شيبة امحُ كلّ صورة فيه إلاّ ما تحت يدي "*. ثمّ رفع يده عن صورة **عيسى بن مريم** وأُمِّه، وهذا الذي روَاه أيضاً **ابن حجر** في "شرح البخاري" [2]. كما يُحكى عن **عائشة** أنّها حين زفّت إلى **الرسول** حملت معها دُمَى كانت تلعب بها، ولقد سألها عنها **الرّسول** مرّةً فأجابته بأنّها خُيول **سليمان**، فسكت **الرسول** و لم يعُد لسؤالها مرّةً أخرى [3].

من أجل هذا كان التّزمُّت في النظرة إلى التصوير وغيره مِمّا يشبهه، إذ كان الإسلام حريصاً ألاّ يكون بين العابد وربِّهِ شاغلٌ من رسوم وتصاوير. وقد حاول فقهاء المسلمين أن يشرحوا هذه الأحاديث في إطار ما ورد من أحاديث أخرى قد يُفهَم منها جواز اقتناء بعض الصُّوَرِ دون أخرى، أو في إطار أنّ المنع في المجسَّمات فقط ،أو في إطار الحاجة والضرورة، أو زوال المانع ، الخ. و هكذا حتّى صار لهم آراء تختلف حول ما يجوز وما لا يجوز، بِغَضِّ النظر عن موقف الفنّان وطرقه في الأداء والتعبير.

---

[1] - **البخاري**، المرجع نفسه، ص 66.
[2] - **عكاشة** (ثروت)، التصوير الإسلامي، ص 13 - **البخاري**، ج 2، ص 37.
[3] - **ابن سعد**، الطبقات الكبرى، ج 8، ص 42.

فها هو ذا الإمام **النّووي** يمنع تصوير كُلّ ما فيه روحٌ، إذ يقول في شرحه ل**صحيح مسلم** [1]: " *قال أصحابنا وغيرهم من العلماء: تصوير صورة الحيوان تصويرٌ حرامٌ شديد التحريم، وهو من الكبائر لأنه متوعّد عليه بهذا الوعيد الشديد المذكور في الأحاديث. وسواء صنعه بما يمتهن أو بغيره فصنعته حرام بكلّ حال لأنّ فيه مضاهاة لخلق الله تعالى وسواء ما كان في ثوب أو بساط أو درهم أو دينار أو فلس أو إناء أوحائط أو غيرها. وأمّا تصوير الأشجار ورحال الإبل وغير ذلك ممّا ليس فيه صورة حيوان فليس بحرام. هذا حكم نفس التصوير. أما اتّخاذ المصوَّر فيه صورة حيوان، فإن كان معلّقًا على حائط أو ثوبًا ملبوسًا أو عمامةً ونحو ذلك، ممّا لا يُعدّ ممتهنًا، فهو حرام، وإن كان في بساط يُداس ومخدّة ووسادة ونحوها ممّا يمتهن، فليس بحرام. ولكن هل يمنع دخول ملائكة الرّحمة ذلك البيت فيه كلام... ولا فرق في هذا كلّه بين ما له ظلّ وما لا ظلّ له. هذا تلخيص مذهبنا في المسألة وبمعناه قال جماهير العلماء من الصحابة والتابعين ومَن بعدهم، وهو مذهب **الثوري ومالك وأبي حنيفة** وغيرهم. وقال بعض السّلَف: إنّما نُهيَ عمّا كان له ظلّ ولا بأس بالصّوَر التي ليس لها ظلّ. وهذا مذهب باطل. فإنّ الستر الذي أنكر النّبيُّ (ص) الصورةَ فيه، لا يشك أحد أنّه مذهوم وليس لصورته ظلّ — مع باقي الأحاديث المطلقة في كلّ صورة. وقال **الزّهري** [2]: النّهي في الصورة على العموم، وكذلك استعمال ما هي فيه ودخول البيت الذي هي فيه، سواء كانت رقماً في ثوب أو غير رقم،*

---

[1] – **كتاب اللباس**، حديث 81، ط. القاهرة، 1283 هـ، ج 4 – ص 443.

[2] – **الزهري** (670 ؟ – 780 م) المعروف بـ**ابن شهاب**: محدّث شهير رأى عشرةً من **الصحابة** وجمع نحو ألفي حديث. كان يسكن الشام. قيل إنه أوّل مَن دوّن الحديث بالكتابة.

وسواء كانت في حائط أو بساط ممتهن أو غير ممتهن، عملاً بظاهر الأحاديث، لاسيما حديث النمرقة الذي ذكره **مسلم**. *وهذا مذهب قويّ. وقال آخرون يجوز منها ما كان رقماً في ثوب، سواء امتهن أم لا وسواء عُلّق في حائط أو لا. وكرهوا ما كان له ظلّ أو كان مصوّراً في الحيطان وشبهها، سواء كان رقماً أو غيره، واحتجّوا بقوله في بعض أحاديث الباب: إلاّ ما كان رقماً في ثوب وهذا مذهب* **القاسم بن محمد**. *وأجمعوا على ما كان له ظلّ ووجوب تغييره. قال* **القاضي عياض**: *إلاّ ما ورد في اللّعب بالبنات لصغار البنات والرّخصة في ذلك، لكن كره* **مالك** *شراء الرّجل ذلك لابنته. وادّعى بعضهم أنّ إباحة اللّعب لهنّ بالبنات منسوخ بهذه الأحاديث"*[1].

على حين يروِي **القرطبي**، صاحب "أحكام القرآن" [2] أنّ فئةً من المفسِّرين انتهت بأن اعتبرت الفنّ والتصوير شرعِيَّين، اعتِماداً على ما ورد في **القرآن الكريم** بشأن تماثيل ومحاريب وجفان **سليمان** (عليه السلام): {يَعمَلُون له ما يَشاءِ من مَحارِيبَ وتَماثِيلَ وجِفَانٍ كالجَوَابِ وقُدُورٍ رَاسِيَاتٍ اعمَلُوا عَالَ دَاوُودَ شكراً وقَلِيلٌ من عِبَادِيَ الشَّكُورُ} (سورة **سبا** – الآية13).

من أجل هذا كُلِّهِ كان ذلك التزمّت في النظرة إلى التصوير وما يشبهه في الفنون الإسلاميّة، إذ كان الإسلام كعقيدة يَحرِص كُلَّ الحِرص

---

[1] – النووي، المنهاج في شرح صحيح مسلم بن الحجاج، " كتاب اللباس"، حديث 81، ص 447 وما بعدها.

[2] - Zaki (Hassan), **The Attitude of Islam Towards Painting,** *Bulletin of the Faculty of Arts*. Fouad I University - Vol. 1.7, July. 1944 - pp. 1-15.

على أن يُزيح كلّ شاغل بين العابد وربّه؛ كُلُّ ما نجده من رأي حول تحريم التصوير فمَرَدُّه إلى تأويلات فقهية تُعزَى إلى جمهرة من الفقهاء اجتهدوا في استخراج ما يُؤيِّدهم على ذلك من أحاديث.

ولكن ثمّة شيءٌ يستلفتنا هنا قليلاً، وهو أنّ هذه الوقفة التحرُّزية المتشدِّدة إزاء التصوير والتجسيم، وهذا الرُّعب المتوارَث من كلِّ ما كان يُعَدّ صارفاً للمتعبِّد عن عبادته، لم يكونا يَخُصَّان البيئة الإسلاميّة دون غيرها. فقد رأيناه في بُقَعٍ عديدة من العالم، منذ العصور القديمة، كما زاولته شعوب أوروبية عدّة في العصور الوسطى. ويمكن السّؤال عمّا إذا كان تحريم الصّوَر في الإسلام قد تأثّر بالرّأي *اليهودي*، إذ أنّنا نجد في *العهد القديم من الكتاب المقدّس* آياتٍ صريحةً في النّهي عن اتّخاذ ما يُنحَت للعبادة. ففي نصّ *الوصيّة الثانية من الوصايا العشر* (سِفر الخروج 4/3 وسِفر التثنية 8/5) نقرأ ما يلي: *"لا يكون لك آلهة أخرى أمامي، لا تصنع لك تمثالاً منحوتاً ولا صورةً ما عمّا في السماء من فوق وما في الأرض من تحت وما في الماء من تحت الأرض. لا تَسجُد لهنّ ولا تعبدهنّ لأنّي أنا الرّبُّ، إلهك"*[1]. والواضح من سياق هذا النص أنّ التحريم يستهدف النحت الذي يُراد به تصوير القُوَى الإلهية قصد عبادتها، وهو عيْن ما جاء به فقهاء الإسلام من تضييق نطاق تحريم الصّوَر. فاليهودية لم تنهَ عن صناعة التماثيل إلاّ خوفَ عبادتها، شأنُها في ذلك شأنُ الإسلام الذي حرّم التصوير خشيةَ أن تترع نُفوس المسلمين إلى تعظيم الصّوَر والتّبرُّك بها بل وعبادتها. ولا شكّ في أنّ هذا التأثير

---

[1] – دائرة المعارف الإسلاميّة، ترجمة محمد ثابت الفندي وأحمد الشنتناوي وإبراهيم زكي خورشيد وعبد الحميد يونس، المجلد الرابع – ص ص. 377 ؛ و: الإصحاح: 20 ، آيات 3–5.

اليهودي، الذي تردّد صداه كثيراً في *التّلمود* نصّاً وحرفاً[1]، يتأكّد مرّة أخرى بما فعله النّبيّان **موسى** و**سليمان**، عندما رسم الأوّلُ *الكاروبيم الملاك*[2] ـــ في *قبّة الشهادة* وقام بصنع حيّة من نحاس في البريّة، بينما أمر الثّاني بصنع تماثيل وأُسود لتزيين المعبد. فهذه الفعلة وتلك تشهد بأنّ العقيدة لم تكن تُحرِّم صناعة التماثيل والصّوَر لذاتها، بل لِمَا قد يترتّب عنها من زَوغ المؤمنين وانحرافهم. وما كان موسى وسليمان ليرتكبا الإثم[3]. كذلك نجد مَن تصدّي لمحاولات الكشف عن صِلَةٍ بين الموقف *المسيحي البيزنطي* والتحريم في الإسلام، فقال بأنّ الموقف الإسلامي الرّافض لفنون التصوير يكون قد ظهر أثراً من آثار حركة تحطيم الصّوَر المقدّسة التي حدثت في العالم المسيحي الشرقي عام 726 م. والحقيقة أنّه من الصّعب الإقرارُ بمثل هذا القول إذ أنّ حركة تحطيم الصّوَر هذه كانت عند المسيحيّين حدثاً تاريخياً طارئاً له بدايتُه ونهايتُه، بينما كانت مواقف تحريم التصوير عند المسلمين اتّجاهاً تنازَعتهُ آراء الفقهاء منذ النشأة وإلى العصور الحديثة.

ومهما يكن من أمر، فإنّ الدراسات التاريخية تثبت أنّ وقفة العالم الإسلامي من التصوير والتجسيم لم تكن مطّردة النّسَق ولا على درجة واحدة، على مرّ العصور. فكما أسلفنا في بداية هذا الفصل، لم يكن المجتمع الإسلامي الأوّل معادياً للتصوير شأنَ ما تلاه من الأجيال، حين أصبح تحريم

---

[1] - **Lammers (H.A.), L'attitude de l'Islam primitif en face des Arts figurés**, *Journal Asiatique* - Sept-Oct.1915 - pp. 274-279.

- **Guillaume (A.). The influence of Judaïsm on Islam**, Oxford, 1927; pp. 129-153.

[2] – **الكاروبيم** أو **الشاروبيم**: اسم يطلق ـــ عند المسيحيّين ـــ على *الأرواح السماوية* من مصافّ الملائكة، دون الساروفيم.

[3] – **محرز** (جمال) **فصلة**، من *مجلة كلية الآداب*، العدد الثامن، المجلد الثاني، القاهرة، ديسمبر 1946م.

الفنّ التشكيلي والتصويري أمراً مُسلَّماً به بالاستناد إلى تـــأويلات بعـــض الفقهاء مِمَّن أعمَلُوا فكرهم في تحليل النصوص الدينية. ذلك أنّه مـــا كـــاد القرن الثامن (الميلادي) يَبزُغ حتّى انقلبت تلك السماحة ــ الـــتي رأيناهـــا بالخصوص في بلاط الخلفاء الشغوفين بالمتعة والرّفاه ــ إلى ألوان من الصّرامة والتشدّد ضدّ الفنون التشكيلية. ولعلّ هذا التشدّد، الذي انتـــهى إلى طبـــع نفوس المصوِّرين بنوع من الرُّعب الشِّبه الغريزي، كان له أثـــرُه في نُـــدرة التصوير بين الشعوب الإسلاميّة العربيّة أكثرَ من غيرها، مثل *الفرس والمغول والهنود والأتراك*[1]. فالبيئة العربيّة الحجازيّة في جاهليتها لم تعرف التصوير فنّاً كما عرفته الأممُ الأخرى، وبسبب ذلك لم تظفر هذه الفترة من حياة الأمّة العربيّة بشيء من التصاوير مِثلَ ما عُثِر عليه عند الأمم الأخرى.

ب - البعد الثقافي :

قد يكون لهذا البُعد الثقافي أثرُه في توجيه المفسِّرين ــ بعد أن أظـــلّ الإسلامُ البلادَ العربيّةَ ــ نحو ما أُثِرَ عن **الرسول** خاصّاً بالتصوير[2]. عـــلاوةً على ذلك، كانت مواقف تحريم التصوير عند المسلمين اتّجاها يختلف ظهورُه باختلاف المذاهب والأقاليم. فلقد كان المغرب العربي من البلاد التي حـــرِّم فيها التصوير تحريماً يكاد يكون شاملاً لتشدُّد أهلها في التّمسُّك بالـــمذهب *المالكي*، الرَّافض للتصوير رفضاً صارماً، بينما كانت الحال على الضّدّ مـــن ذلك في بلاد فارس وغيرها من البلدان الشرقية التابعة للخلافة الإســـلامية.

---

[1] - Weit et Hautecoeur. **Les Mosquées du Caire**, *Librairie Ernest Leroux*, Paris, 1932 - p. 170.

[2] – محاشة (ثروت)، تاريخ التصوير، ص 12.

فمن المحقّق أن هذه البلاد ـــ التي بها موروث عريق من الفن يرقى إلى غابر العصور ـــ تأثّرت بالفاتح، فنّاً وعِلمًا، تأثّراً كاد يُنسيها قديمَها. لكن ما أن خفّت قبضةُ الحاكم العربيّ عليها حتّى رجعت إلى موروثها الفنّي من عهد *ساسان*. ثمّ بدَت فيها حركةٌ شعوبيّة قويّة أخذت تحارب كلّ ما هو عربيٌّ الطابع فنّاً أو غيَر فنٍّ. وتَوسّعت هذه الحركة إلى حدٍّ جعل المذهب المُعادي لتصوير الأشخاص ينحصر في بيئة محدودة تنتظم *العراق والشّام ومصر والمغرب العربي*.

وتكشف لنا مطالعة كتب تاريخ الفن الإسلامي[1] عن بعض شواهد تنطِق بما غدَت عليه مسايرة الحُكّام في *إيران والهند* لِمَاكان يَدِين به الرّأي العامّ ـــ خلال القرنين الخامس عشر والسابع عشر (م) ـــ من تقدير وتشجيع لمختلف أنواع التصوير. فكثيراً ما رفض السلاطين والملوك اعتراضات الفقهاء وأهملوها حين تعارضت مع مُيولاتهم، رغم تمسّكهم العامّ بالعقيدة وإخلاصهم لدِينهم. من ذلك ما أُثِر عن العاهل **أكبر**، ثالث أباطرة *التّيمُوريّين في الهند*، من قوله في الدّفاع عن المصوِّر من جهة نظر الدّين أنّه قال: *" يُخيَّل لي أنّ للرّسّام طريقةً خاصّةً في الإقرار بالله تعالى، إذ أنّه عندما يقوم بعمل تخطيط لأيّ شيء حيّ، وعندما يعمد إلى إبداع أطرافه، واحد بعد الآخر، لا بدّ أن يشعُر بقصوره عن أن يهَب عملَه ذاتيّته وشخصيّته، وبالتالي يجد نفسه مضطرًّا إلى التفكير في الله واهب الحياة فتزداد على هذا النحو معرفتُه "*[2]. من ذلك أيضاً ما جاء في *الموسوعة الفارسيّة* التي

---

1 - بلوخمان، عين الأخبار، ترجمة، كالكتا، 1873، ج 1، ص 108.
2 - الباشا (حسن)، التصوير الإسلامي في العصور الوسطى، 1959، ص 484.

وضعها **القاضي أحمد** (عام 1606 م) من أنّ فنّ التصوير ما هو إلاّ ثمرة من ثمرات *"القلم"* الذي أقسم به **الله** في كتابه الكريم. وعليه فتكريم مُصَوِّري الكائنات البشريّة واجبٌ لأنّهم يستخدمون القلم في عملهم، بل هُم أجدر بذلك لأنّهم *"استلهموا الصّوَر المعجزة التي خطّها قلم* **علي ابن أبي طالب**"[1]. وإذا كان من الصّعب الأخذُ بمثل هذا الرّأي فعلى أيّة حال نحن نُفيد منه بأن العالم الإسلاميّ كان فيه، مع مطلع القرن السابع عشر، مَن يدافع عن شرعيّة رسم صُوَرِ الكائنات الحيّة بل وعن قُدسيّتها أيضاً. وكان القاضي أحمد، في هدايته، يرَى في مطابقة الصّوَر للواقع *معياراً* لتقدير جودتها — على عكس ما ذهب إليه الإمام النّووي الذي ارتأى في ذلك التطابق *اعتداءً على إبداع الله ومحاولةً لمجاراة صنع الخالق فيما خلق*[2]؛ على أنّ هذا المُفتِي المتشدِّد تراجع في الأخير عن تعصّبه وأباح للفنّانين التصويرَ إذا كان زخرفةً فحسب.

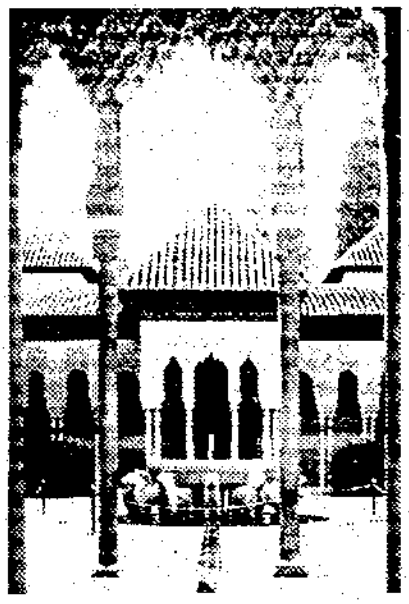
وفي **الأندلس**، حيث زُيِّنَت بعض البيوت من القرن الرابع عشر بنفس السخاء الذي أُثِرَ عن تشجيع أمراء **بني الأحمر** للفنّانين على تزويق المخطوطات وتصويرها[3]. كانت تعاليم الفقهاء ورجال الدين موضِع تجاهل واستخفاف. ولا تزال هناك نماذج من التماثيل شهادةً على مدى ما بلغه فنّا التصوير والتجسيم من رعايةِ الحكّام ودفعهم ،مثلَ ما يبدُو في *الاثني عشر أسداً المرمرّية* القائمة في صحن الأسُود بـ*قصر الحمراء* (الصورة 146)؛ بل ومن الثابت أنّ أمثلةً أخرى تفوقها حذقاً ومهارةً قد سبقتها، لكنّها اختفت

---

[1] – الباشا (حسن)، **التصوير الإسلامي في العصور الوسطى**، 1959، ص 484.

[2] – **عكاشة** (ثروت)، **التصوير الإسلامي**، ص 41.

[3] - Stierlin (Henri et Anne). **Alhambra**. *Imprimerie Nationale Editions*, Paris, 1991, pp. 56-59.



الصورة **146**: **قصر الحمراء**: باحة الأسود.

واندثرت: كذا *صورة الشخوص الإنسانية* التي أتى بها **عبد الرحمان الثالث** من القسطنطينية ووضعها بمدينة الزهراء ثمّ أضاف إليها اثني عشر شكلاً ذهبياً بصور حيوانات تتدفّق المياه من أفواهها [1]؛ كما أمر هذا العاهل ــ الذي يُعتَبر أعظم الملوك في تاريخ الأندلس ــ بإقامة تمثال لـ**زهرة**، أحبِّ زوجاته إليه، فوق بوّابة القصر المنيف الذي شيّده لها في ضواحي قرطبة وأطلق عليه اسمها [2].

وقد يُستَدلُّ بهذه الأمثلة جميعها على أنّ العرب السابقين في الأندلس انتهجوا طريق الفنون التشبيهية المتأثّرة بالتّيّارات التصويرية الشرقية منذ البدء خلافاً لِمَا نظر فيه **عبد الرحمان بن خلدون** من أنّ حبّ الفنون التصويريّة بين مسلمي الأندلس، في القرن الرابع عشر (م)، يرجع إلى خضوعهم للحكم المسيحي [3]، حيث قال: *"إذا كانت أمّة تجاور أخرى ولها الغلب عليها فيسري إليهم من هذا التشبه والاقتداء حظٌّ كبير كما هو في الأندلس لهذا العهد مع أمم الجلالقة* [4]. *فإنك تجدهم*

---

[1] - Moreno (M.G.), **La Civilisation Arabe y sus monumentes en Espana,** Lastejon y Otros, « **Excavaciones en Medina Azzahra** » - *Memorias de la Zunta...* 1922-23-29. *El Salon de Abderrahman III* - Al.Andalus, 1949.

[2] – المقري (أحمد)، **نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب**، تحقيق **محمد محيي الدين عبد الحميد** – بيروت، 1949 – الجزء الأول – ص 19.

[3] - Arnold (Thomas), **Painting in Islam,** op. cit. - pp. 32-37.

[4] – الجلالقة: نسبة إلى إمارة جليقية (Galice)، شمالي غربي أسبانيا.

يتشبّهون بهم في ملابسهم وشاراتهم والكثير من عوائدهم وأحوالهم حتّى في رسم التماثيل في الجدران والمصانع والبيوت، حتّى لقد يستشعِر من ذلك الناظر بعين الحِكمة أنّه من علامات الاستيلاء. والأمر لله وتأمّل في هذا سِرَّ قولهم العامّة على دين الملك" [1].

والواقع أنّ هذا الاشتباه الذي وقع فيه كثير من مفكّري الإسلام في محاولتهم تفسير فلسفة التصوير، مَرجِعُه إلى أنّهم كانوا يتراوحون في نظرتهم إليها بين الآراء التي ذهب إليها مجتهِدُو الفقهاء. فالتحريم لم يكن مطلقاً في الزمان والمكان وإنّمَا كان موقوتاً بزمن معيَّن وبظروف خاصّة [2].

وخير ما نعقب به هذه التأمّلات والفتاوى الشرعية التي وردت حول تحريم التصوير ما قاله الإمام **محمّد عبدُه** في الموضوع: *"إنّ الذين قالوا بمنع التصاوير وقفُوا جامدين في تأويل قوله صلى الله عليه وسلّم* "إنّ أشدَّ الناس عذاباً يوم القيامة المصوِّرون" *وفات هؤلاء أنّ الحديث ينصرف إلى ذلك التصوير الذي شاع في الوثنية والذي كان القصدُ فيه إلى تأليه بعض الشخصيات. أمّا ما جاء لغير ذلك من تصاوير قُصِدَ فيها إلى المتعة والجمال فلا يُحمَّل قول الرّسول عليه"* [3].

وأرَى بهذا الصّدد أنّه لا مَندُوحة لنا عن الإشارة إلى بعض ما جاء في تفسير معنى الصورة باعتبار أنّه من أهمِّ المفهومات في الفكر الإسلامي. فالقرآن يستعمل كلمة **صَوَّرَ** في عدد من السُّوَر، منها سورة **آل عمران**،

---

[1] – ابن خلدون (عبد الرحمان)، **المقدمة**، *المكتبة التجارية الكبرى بمصر*، ص 147.

[2] - Zaki (H.). **The Attitude of Islam Towards Painting**, op. cit. - pp. 1-15.

[3] – رضا (رشيد)، **تاريخ الشيخ محمد عبده**، *مطبعة المنار*، المجلد الثاني، صحيفة 498–501.

الآية 6: { هُوَ الَّذِي يُصوِّرُكُم فِي الأَرحَامِ كَيفَ يَشَاءُ لاَ إِلَهَ إِلاَّ هُوَ العَزِيزُ الحَكِيمُ }. وفي سورة **الأعراف**، الآية 11: { وَلَقَد خَلَقنَاكُم ثُمَّ صَوَّرنَاكُم ثُمَّ قُلْنَا لِلمَلاَئِكَةِ اسجُدُوا لآدَمَ فَسَجَدُوا إِلاَّ إِبلِيسَ لَمْ يَكُنْ مِنَ السَّاجِدِينَ }. وفي سورة **الحشر**، الآية 24: {هُوَ اللهُ الخَالِقُ البَارِئُ المُصَوِّرُ لَهُ الأَسمَاءُ الحُسنَى يُسَبِّحُ لَهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَالأَرضِ وَهُوَ العَزِيزُ الحَكِيمُ }. وفي سورة **التغابن**، الآية 3 : { خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالأَرضَ بِالحَقِّ وصَوَّرَكُمْ فَأَحسَنَ صُوَرَكُم وإِلَيهِ المَصِيرُ }.

نستبين من هذا الاستعمال اللُّغوي ترادُفاً معنوياً بين كلمة **صَوَّرَ** وكلمة **خَلَقَ**، وقد جاء بهما القرآن بمعنى **بَرَأَ**. ويُفسِّرها **عبد الله بن عمر البيضاوي** [1] بقوله: *"إنّ الله هو المُقدِّر للأشياء على مُقتَضَى حكمته، المُوجِدُ لها بَريئةً من التفاوت، المُوجِدُ لِصُوَرها وكيفياتها كما أراد"* [2]. وفي **الأثر** نجد هذا الحديث: *"خلق الله آدمَ على صورته طُولُه ستُّون ذراعاً فلمَّا خلقه قال اذهَب فسلِّم على أولئك النفر من الملائكة جلوس فاستمِع ما يُحيُّونَك فإنّها تَحيَّتُكَ وتحيَّةُ ذُرِّيتِكَ فقال السَّلامُ عليكم فقالوا السلام عليك ورَحمَةُ الله فزَادُوه ورحمةُ الله فكُلُّ مَن يدخُل الجَنَّةَ على صُورَةِ آدمَ فلم يزَل الخَلقُ ينقُص بعدُ حتّى الآن"* [3]. والعلماء ينقسمون طائفتَين في تأويل هذا الحديث: طائفةٌ أُولَى تُمسِك عن كلِّ تفسير خوفَ الوقوع في التشبيه، والثانية تَرَى

---

[1] – أحد مفسري القرآن، ابن قاضي قضاة فارس، ولي القضاء في شيراز. توفي في تبريز (نحو 1282 م). أهم تصانيفه: أنوار التنزيل وأسرار التأويل ومنهاج الوصول إلى علم الأصول وطوالع الأنوار من مطالع الأفكار (في الإلهيات). وهو ذو مكانة عند أهل السنة.

[2] – الشيرازي (أبو إسحاق)، **كتاب التنبيه**، *طبعة جوينبول*، ليدن، 1879، ص 206 وما بعدها.

[3] – البخاري، **كتاب الاستئذان**، باب 1 – ص 125 . ومسلم، **كتاب الجنة**، حديث 28.

فيه إشارةً إلى أنّ الله **تعالى** خلق آدم على صورة لم يُشاكِلها شيءٌ من الصّوَر في الجمال. ويقول **أحمد القسطلاني** في شرحه لهذا الحديث [1] : *"إنّ الضمير في صورته عائدٌ على آدم، فالمعنى أنّ الله خلق آدم على صورته أي تامًّا مستويًا"* [2] . وبناء عليه، فإنّنا إذا أخذنا بظاهر المعنى فيما جاء به القرآن من أنّ الله تعالى هو المُصَوِّرُ الأكبر، رأينا أنّه يترتّب على ذلك ما جاء في الحديث من أنّ مَن صوَّر فهو يُضاهي فعلة الإلَه وهذا الذي حمل الكثير من الفقهاء إلى اعتبار التصوير من الكبائر، لأنّه مُتوعَّد عليه بذلك الوعيد الشديد المذكورَ في الأحاديث. ومن المفارقات التاريخية الدّالّة أنّ الفكرة نفسها جاءت صريحة في *العهد القديم* حيث ورد ذكر (**يهوه**)[3] باسم (**يُصِر**) أي الخالق المبدع الذي يُصوِّر كلّ شيء أحسن تصوير [4] . ولا يستبعد هنا أن يكون ــ على المستوى اللّغوي ــ تقاربٌ شديد بين مادّتَي (**ي ص ر**) و(**ص و ر**) ؛ ثمّ إنّنا نجد في *التوراة* [5] إشارةً واضحة إلى أنّ *"الإنسان خُلِق على صورة (صِلم) الإله"* . وكلمة **صِلم** في العبريّة تقابلها في العربيّة كلمة **تصويرة** التي تدلّ في الواقع على عمل صورة للشيء [6] . بهذا الثّبت، افترض بعضهم وجود التأثير اليهودي على نظرة الفقهاء للتصوير وبه رجّحوا دخول التحريم في الحديث النّبَويّ الشّريف. فقد قال بعض المؤرّخين بأنّ تحريم تمثيل

---

[1] – **إرشاد الساري إلى شرح صحيح البخاري**، ج 9، ص 144.

[2] – **ابن منظور، لسان العرب**، *ط. بولاق*، 1890، ج 6، ص 143.

[3] – **يهوه** - *Yahuve*- أو " **الكائن** ": هو الاسم الذي أطلق في **التوراة** على الله سبحانه وتعالى أوحي به إلى **موسى** على **جبل حوريب**.

[4] - Salman (Isa). **Islam and Figurative Art**, *Summer* - Volume XXV - 1969 - n° 1 et 2 - pp. 5 à 96.

[5] – **سفر التكوين، الإصحاح:1**، آية 27.

[6] – **دائرة المعارف الإسلاميّة**، ص 327.

التشخوص عند اليهود جاء في فترة متأخّرة من تاريخهم، حين أعاد كهَنَتُهم تفسير بعض آيات *العهد القديم* بما يُحرِّم هذا الفن كمحاولة لـ*محاكاة* الله في صنعه. ويرى آخرون أنّ هذا التفسير المستحدث قد واكب فجر صياغة الفقه الإسلامي وأنّه نفَذ إلى الفكر الإسلامي على أيدي يهود اعتنقوا الإسلام فحملوا إليه رواسب من تعاليم *التلمود* وشرائعه، بقيت عالقة بأذهانهم ثمّ لم تلبث أن انتقلت إلى فكر بعض الفقهاء. وإنّهم يستدِلّون على ذلك ببعض الأحاديث الدينية التي تضمّنت صراحة نفس الموقف الذي وقفته *الشريعة الموسَوِيّة* تجاه التصوير، بحجّة أنّه تطاول على ما اختصّ الله به نفسَه. والحقيقة أنّ التاريخ يؤكّد أنّ بعض أحبار يهود أسلموا في حياة **الرّسول** (ﷺ) ولازَمُوه وصاروا من *صحابته* وناقِلِي أخباره ورُوَاةِ أحاديثه. ولنا منهم **عبد الله بن سلام** المتحدِّر من بني *قينقاع* ــ والذي كان أستاذاً لـ**أبي هريرة** ومصدراً للـ**طبري** في تأريخه أخبار الثوراث ــ و**أبو إسحاق كعب بن ماتع** الملقّب بـ*كعب الأحبار* لمعارفه الواسعة في التوراة ؛ كان يهودياً يمنياً فاعتنق الإسلام على أيّام **أبي بكر** أو **عمر** وتتلمذ على يديه **ابنُ عبّاس**. ولنا، كذلك، في **عبد الله بن سبا**، يهوديّ آخر جاء من مصر إلى *المدينة* على أيّام **عثمان**، فدخل الإسلام وأنشأ مذهباً قال فيه برجعة **محمّد** وإنّ **علياً** وَصِيّ محمّد، وغيرهم كثير [1].

---

[1] - Lammens (H.), **L'attitude de l'Islam primitif en face des Arts figurés**, in *Journal Asiatique*, Sept.-Oct.1915 - pp. 274 à 279.

. هذه، إذن، فكرة مجملة عن الاستعمال اللّغوي لكلمة **صـــور** ومـــا ترتب عنه من تأويل لسانيّ وفقهيّ. فإذا نحن تجاوزنا عن المعـــنى التقليـــدي للصّورة وعَن سَيل المصنَّفات والشروح والتعليقات الكلاميّة التي أقبل عليها علماء الدِّين في القديم والحديث، استطعنا أن ندرك مستوىً آخر من مفهوم هذه الصورة في بيانها للموجودات.

لقد جاء في رسالة **الكندي** في "ماهيّة النّوم والرّؤيا" [1] أنّ ملكـــة التّخيُّل والتّوهُّم (أو *المخيّلة*) هـــي **القوّة المصوِّرة أو الفنطاسيا** [2]، *"وأنّ صورة الشيء هي التي بها يكون"*. وتحـــدّث **ابـــن ســـينا** ــ في كتـــاب "النّجاة"[3] وفي رسالته عن "الحدود" [4] ــ عن الصّورة ومدلولاتها فقال: إنّها *"الحقيقة التي تقوم المحل الذي لها"*.

نستخلص من هذه التحديدات أنّ صورة الشيء هي بوجـــه عـــام، الكيفيّة التي يتميّز بها في مادّته وأنّها تكون إمّا في أذهاننا أو خارجها، أي:

أ- صورة خارجية (بمعنى خارجة عن العقل البشري) ويُرَاد بها **العين** أي الشيء المدرَك بالحسّ.

ب- وصورة ذهنية وتعني الشيء المدرَك بالفهم وقوّة العقل، وهو ما يُعبِّر عنه بعضهم ب**المعنى** أو **التّشخُّص العقلي**.

وإذا كان في الذّهن صُوَرٌ، فلا بدّ من التمييز فيها بين ما يقتصر على مجرّد *التّصوُّر* ــ كأن يتمثّل الشيء في ذهننا كما يتمثّل في المرآة ــ وبين ما

---

[1] – الجزء الأول من رسالته، طبعة *القاهرة*، 1950 – ص 295 وما والاها.
[2] – الكلمة مأخوذة عن اليونانية وتعني بالضبط: " القدرة على الابتداع والابتكار".
[3] – القاهرة، 1331 هـــ، ص 159 وما بعدها.
[4] – وهي عبارة عن مجموعة تسع رسائل في **الحكمة والطبيعيات**، الآستانة ، 1298 هـــ.

يصل إلى *التّعقّل*، إذا ما أدركنا مفهوم الشيء وحقيقته بحيث يتمثّل مميَّزاً في ذهننا. وهذا ما حمل بعض المفكّرين ـــ منذ فلاسفة اليونان وما جاء بعدهم من المسلمين وفلاسفة العصور الوسطى وحتّى من العصور الحديثة ـــ إلى اعتبار الصّورة في مُدركِها *الفلسفي الميتافيزيقي* [1]. فقالوا إنّها **جوهر** ـــ لا عرض ـــ منه *ما يلابس المادّة ومنه ما يفارقها*:

• فأمّا **المُلابِس للمادّة** : فلا وجود له مستقلاً عنها وهو نوعان:

1 – صورة جسميّة في معناها المطلَق وهي *الجوهر* الذي يحلّ في **الهَيُولىَ الأُولى** أي في المادّة الأولى، وله أسماء مختلفة: *الطبيعة المقدارية، المتّصل، الاتّصال الجوهري، الامتداد، الأمر الممتدّ*. فالصّورة الجسميّة هي الجوهر الممتدّ في *الجهات الثلاث* أو الجسم بحسب التصوّر الأوّلي في بادئ الرّأي.

2 – صورة نوعيّة تتمثّل في الجوهر الذي يحلّ في **الهيولى الثانية** أي المادّة الجسمية وهذا الجوهر هو المبدأ لظهور آثار عنه *كالإضاءة والإحراق والإرواء* وغير ذلك من الفاعليّات. فالصّورة النوعية هي التي تُميِّز الشيء عن غيره وتمنحه طبيعته الخاصّة [2].

• وأمّا **الجوهر المفارق** للمادّة في طبيعتها، فمنه *ما يلابس المادّة ثمّ ينفصل عنها* ومنه *ما يلابس المادّة أصلاً*.

---

[1] – **الطويل** (توفيق)، **أسس الفلسفة**، الطبعة الخامسة، *دار النهضة العربية*، القاهرة، 1967، ص ص. 238–253.

[2] – **مغنية** (محمد جواد)، **معالم الفلسفة الإسلامية**، *دار العلم* للملايين، بيروت، 1960، ص ص. 49–71. و، **تاريخ الفلسفة في الإسلام**، لـ دي بور، ط 4، 1957، ص ص. 216–219.

وذهب الفلاسفة في تصنيف الصّور وبيان مراتب الموجودات مذاهبهم[1] فأعلنوا أنّ أنواع الصّوَر في التحقيق الكشفي قسمان: صوَر *عُلويّة* وأخرى *سُفليّة*:

1 – أمّا **الصُّوَر العُلوية**: فإمّا *حقيقية* تختصّ بأسماء الرّبوبية والحقائق الوجوبية ومادتُّها **العماء**، وإمّا *إضافية* وهي حقائق الأرواح العقليّة المُهَيمِنَة والنّفسيّة ومادّتُها **النّور**.

2 – وأمّا **الصُّوَر السُّفليّة**: فتختصّ بالحقائق الإمكانيّة وهي تنقسم بدورها إلى:

– **عُلويّة**: ومنها ما سبق من *الصّور الروحانية* ومنها *صُوَرُ عالم المثال المطلق والمقيّد*،

– **سُفليّة**: ومنها ما يتعلّق بـ*عالم الأجسام غير العنصريّة* كالعرش والكُرسي ومادّتها **الجسم الكلّ**؛ ومنها ما هو مرتبط بـ*العناصر والعنصريّات* كالصّور الهوائية والنارية والمارجية، أو ما غلب في نشأته العنصُران الثقيلان الّذان هما الأرض والماء.

وكلّ عالم من هذه العوالم يَحوِي صوَراً مشخّصة لا تتناهى ولا تحصى وتبقى الحقيقة الفعّالة للصّوَر جميعها هي **الحقيقة الإلهية**. وقد يَرِد على لسان بعض المحلّلين عبارة **الصّورة الإلهية** ويراد بها الذّاتَ الإلهيّةَ المُنَزَّهَةَ عن مماثلة ما عداها كقوله **تعالى**: { لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيءٌ }[2]. وإلى جانب

---

[1] – **دائرة المعارف الإسلامية**، ص ص. 379–380.

[2] – **العفني** (عبد المنعم)، **معجم مصطلحات الصوفية**، *دار السيرة*، بيروت، الطبعة الأولى، 1400 هـ/1980 م – ص 156.

وينظر أيضاً: **الغزالي** (أبو حامد)، **مشكاة الأنوار**، تقديم وتحقيق **أبي العلا عفيفي**، *الدار القومية للطباعة والنشر*، القاهرة، 1383 هـ/ 1964 م، ص ص. 41–58.

مثل هذه الإرهاصات ذهب الفقهاء وعلماء الدين في تأويلهم للأحاديث النبوية واختلفت آراؤهم وتنوّعت. وقد تعرّض الإمام **أبو حامد الغزالي** هو أيضاً ــ وفي مواضع كثيرة من كتُبه ــ لمعنى ما ورَد في *الحديث الصحيح عن* **النّبيّ** (ﷺ) من نحو قوله: *" خلَق الله آدمَ على صُورَتِه "* وقوله (ﷺ): *" أتاني ربّي في أحسَن صُورَة "*. فهو يستنكر كُلّ فهم حِسّي لمعنى الصّورة ويرى *" أنّ المقصود هو الصّورةُ المعنوية والمناسِبة بين الإنسان وبين الله "* وأنّ هذه المناسَبة تتجلّى في أمور كثيرة منها: أنّ رُوح الإنسان ليست من معالم هذه الأشياء المحسوسة وأنّ أحكامها مغايِرة لأحكام الجسمانيات الأرضية وأنّ الإنسان حامل لصفات إلهية أفاضها الله عليه، *من الحياة والعلم والقدرة والسمع و البصر والرّحمة والإحسان واللُّطف وإفاضة الخير*، وأنّ أفعال الإنسان ــ الذي هو في حقيقته عبارة عن *الرُّوح* ــ تصدر عنه *بحسب العلم والقدرة والاختيار والأحكام و" أنّ في تصريف الرُّوح لبَدنِها وفي أفعالها الظاهرة من آثار التدبير ما يشبه التدبير الإلهي البادي في هذا العالم...وهذه المُناسَبة بين الإنسان وبين الله في الصِّفَات واستعداد الإنسان للتدبير بحسب العلم بالحقّ وإرادة الخير وإفاضته، وهي أساسُ استخلاف الله للإنسان في الأرض "* [1].

---

[1] – كتاب الإحياء، مجلد 4، وكتاب المحبة وكتاب المضنون الصغير، *طبعة القاهرة*، 1309 هـ، ص ص. 9–10.

ثانيا: إيقونوغرافية الرّسم:

إنّ الآراء التي طبعت الأحاديث النّبويّة الشّريفة والتي ترتّب عنها القول بتحريم تمثيل الكائنات الحيّة لم يُؤَدِّ إلى تخلّف التصوير التشبيهي في الحضارة العربية الإسلامية بتوقيف نموّه وحبسه في *الطّفالة*، كما ذهبت إليه بعض الظُّنون ، بل كان لها ــ على عكس ذلك ــ الفضلُ الأوّل في دفع الفنّان المسلم إلى الاجتهاد في إيجاد فنٍّ تشبيهي أصيل، قائمٍ بذاته وبالغ الخصوبة. ولا شكّ في أنّ النّجاح الذي تمّ في التوفيق بين التحريم الفِقهي وبين قواعد التصوير، قد حصل نتيجةَ الاعتماد على جملة من الأساليب والتقنيات التشكيلية البحتَة التي تهدف أساساً إلى الابتعاد عن محاكاة الطّبيعة ونقل الواقع إلى الصُّورَة.

أ ـ الأساليب التّشكيلية:

هذه الأساليب ــ التي تتمثّل جوهرياً في إهمال المظاهر الحسّية في العمل الفنّي وتجنُّب خِداع النظر والمنظور وعدم استعمال الظّلال والأضواء وإثبات بعض العناصر الوهميّة مُوزّعة على مقوّمات المادّة الفنّية، كاستعمال الألوان أو الأشكال بطرائق بعيدة عن الواقع، تنضَوِي كلُّها تحت ما أسماه بعض الدّارسين بمبدأ **الاستحالة** [1] ، وهو المبدأ الذي يُمَكِّنُ الفنّان من إثبات صِدق نيّته في أنّه لا يطمح قطعاً إلى *التّشبُّه* بالله تعالى ومحاكاة مخلوقاته الحيّة.

[1] – بابادوبولو (ألكسندر)، **جمالية الرسم الإسلامي**، ص 7.

وقد أدّى هذا التوافق مع مُتطلّبات النّهي الفِقهيّ إلى صَوغ تصوُّرٍ خـــاصٍّ للعمل الفنّي في الحضارة العربيّة الإسلاميّة وإخراجه على هيئة عالَم متمـــيِّز بأشكاله وألوانه، يُديره منطق تشكيلي صارم ويَحكُمه تنظيمٌ رياضيّ دقيق، بَعِيدٌ كُلّ البُعد عن نقل العالم المرئي الذي يبقى عنصراً ثانوياً في الصّورة.

إنّها معالم تشكيليةٌ جديدةٌ نتبيّن من خلالها أنّ الفنّان المسلم قد تخلّى عن **المَنظُور البَصَري** المعهود، فغَدَا يخالف قواعده النّاظِمة لدقّة التعبير عـــن الواقع والتي سيطرت عهوداً طويلةً على رؤيته للأشياء. وربّمَا كـــان هـــذا الفنان، برفضه عُنصُرَ النقل المحض عن العالم المرئيّ واعتماده لعالَم مستقلّ لا يخضع إلاّ لمنطقه الخاصّ، قد اخترع *جمالية الفن الحديث* التي ستنبعث مـــن جديد في العالم الحديث بعد ستّة أو سبعة قرون. ولا شـــكّ في أن فنّـــانين انطِبَاعِيّين ــ أمثال **مُونيه** (*Monet*) و**بِيسَارُو** (*Pissarro*) و**سِيسـلَى** (*Sisley*) و**رُونوَار** (*Renoir*) و**صِيزَان** (*Cézanne*) و**فَان قُوغ** (*Van Gogh*)، وكلُّـــها أسماءُ لَمَعَت في سماء *الفنّ التأثُّري*، خلال القرن التاسع عشر (م)، قد تشرّبوا من مبادئ الفنون الشرقية بقَدرٍ جعلهم، على الأقلّ، يتحوّلون نهائياً عـــن المنظور البصريّ ويُورِثُون تطبيق **المنظور الانطباعي**.

أمّا *جمالية الفنّان المسلم* فلم تقف عند حدّ ملاءمة النّصُوص الفقهيـــة الناهية عن التصوير، والإعراض عن نقل العالم، بل إنّها تجاوزت ذلـــك إلى التعبير عن الرُّوح الإسلامية عندما ارتبطت وثيقاً بإبداعات الذّهنية الإسلامية في العصر الوسيط، لدرجةٍ تَحَوَّلَ فيها الرّسمُ الإسلاميّ إلى "*صلاة حقيقيّـــة تَرفَعُ الرُّوحَ إلى الله*"[1].

[1] – اللواتي (علي)، مقدمة لجمالية الرسم الإسلامي، ص 7.

. فإذا كان المنظور البصريّ ــ الذي يُحدِّد رياضيّاً أوضاع الهيئات المتعاقبة في البُعد الثالث وحجومَها، انطلاقاً من زاوية البصر واعتماداً على خطٍّ أفقي يحدّد مستوَى النظر ــ يقوم على كشف الأبعاد المتبيِّنة في زاوية البصر، فإنّ المنظور الإسلامي أو **المنظور الرُّوحي**، كما يسمِّيه بعضهم [1]، يحدّد مرتَسم الأشياء على مسطّح أو يؤُول إلى رسم شريحة الأشياء والمواضيع، وقد تكشّفَت فيها جميع الخصائص الشكلية لهذه الأشياء.

ومن هذا، نخلُص إلى أنّ مهمّة *الفنّان المسلم* تمثّلت ــ دوماً ــ في التعبير عن الرسم بذاته، فيما كانت مهمّة *الفنان اليوناني* أو *الكلاسيكي* التعبيَر عن المَشهَد بذاته. إنّ المنظور الرّوحيّ يلتزم بعدم تصوير البُعد الثالث والتعبير عنه لأنّه يعني المضمون *الرُّوحَاني* للأشياء، هذا المضمون المرتبط بقدرة الله تعالى الذي ينفُخ الرُّوح في الأشياء دون مقدرة الإنسان. وهذا على عكس *الفنان الإغريقي* أو *فنان عصر النهضة* الذي سعَى أبداً إلى التعبير عن *الكمال الإلهي* من خلال *الكمال الإنساني*، ولذلك لجأ إلى القواعد الرِّياضية التي تُحدِّد الأصول المطلقة للجمال و*"الواقع الأمثل"*.

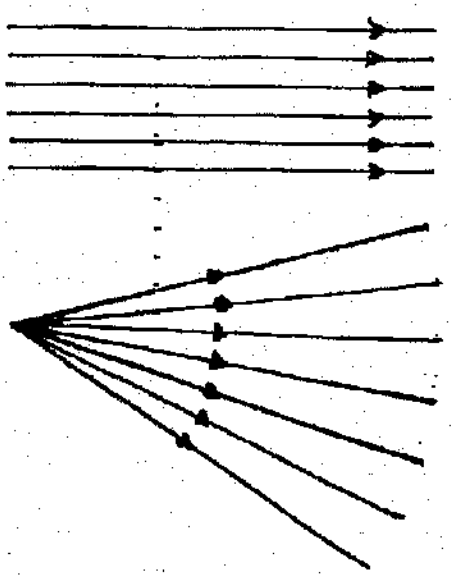
وثَمّة أمرٌ هامٌّ في المنظور الرُّوحيّ هو أنّ الكَون بكائناته كلِّها موجودٌ بالنسبة لله، لأنّه من صُنعه وخلقه، لا من خلق الإنسان. وعليه فإنّ الأشياء المُشَاهَدة تُرَى من خلال **" عين الله المطلقة "** التي لا تَحدُّها زاوية بصر ضيّقة [2]، بخلاف المفهوم الغربيّ **الذي** يجعل الأشياء المشاهَدة مَرئيَّة من خلال

---

[1] - Aziza (M.), **L'Image et l'Islam,** *Albin Michel* - Paris. 1978.

[2] – إشارة إلى **ذات الشيء** الذي تبدو منه الأشياء. قال **الواسطي**: *"وقوم علموا مصادر الكلام من أين، فوقعوا على العين فأغناهم عن البحث والطلب "*.
ينظر: **معجم المصطلحات الصوفية**، لـ**عبد المنعم الحفني**، ص 191.

عين الإنسان. وشتّان ما بين رؤية شاملة وأخرى محصورة، ما بين **رؤية الله ورؤية عبده**. وربّما وجدنا في المقارنة بين *الشمس* و*الشمعة* مثالاً يوضّح لنا هذه الخصيصة. فالأُولَى مصدرٌ ضَوئي شاملٌ والثّانية مصدرٌ ضوئي محدّدٌ ونحن نعلم أن ليس للشمس زاوية ضوئيّة على نقيض الشمعة (الشكل 92).



الشكل 92 : – المصدر الضوئي و المنظور:
1 . مع الشمس (في الأعلى).
2 . مع الشمعة (في الأسفل). ←

ولذلك فإنّ الأشياء المتعاقبة في الحُزمة الشمسية تظهر بقياسٍ واحدٍ وانعكاسُها واحدٌ. أمّا الأشياء المتعاقبة في الحزمة الضّوئية الصّغيرة فهي ذات قياسات متغيِّرة يتحكّم فيها قانون **المنظور الضّوئي**.

إلاّ أنّ المثال يبقَى قاصراً. فإذا كانت أشعّة الشمس أسطوانيةً وأشعّةُ الشمعة مخروطيةً فإنّ الأشعّتين هما مصدرٌ ضوئي ثابتٌ لا يسقُط على الأشياء إلاّ من جانب واحد، أي أن الرُّؤية في الحالَين تكون من جانب واحد. أما الرّؤية الإلَهية فهي أسطوانية لـ*شمولها* و *ضخامتها*؛ ثمّ هي رؤيةٌ من جميع الجوانب لأنّها صادرة عن نقاط لا حَدَّ لها وغير ثابتة لأنّ الله *يملأ* الوجود. ويترتّب على ذلك أنّ حُزَم الرُّؤية الإلَهية الأسطوانية المسلّطة على الأشياء، بزوايا قائمة، لا تتجمّع في مصدر واحد، بل إنّها لَتصدُر من جميع الاتّجاهات. ولأنّ الفنان عاجز عن أن يرسُم ــ بشكل مجسَّم ــ جميع

وجوه الأشياء الموجودة بالفعل وبالنّسبة لله، فإنّه يقوم بتجميع إسقاطات الرُّؤية الإلَهيّة الأسطوانيّة من جوانبها المختلفة ورَصفِها على سطح واحد (وهذا ما سعَى إلى تحقيقه **بيكاسو** (*Picasso*) فيما بعد)[1].

وهنا نقول : إذا كان الموضوع الرُّوحِيّ لا يُرَى من خلال عين الإنسان بل من خلال **عين الله** ، فإنّ هذا الموضوعَ ينفصل عن الواقع ويصبح شيئاً جديداً وواقِعاً جديداً يَفرِضُ نفسه على النّاظر الذي يحدّد مفاهيمه العلمية وقَوانينه المكتَسبة على الفنّ؛ وهذا مخالف لأهمّ مبادئ الفنّ وهي *الطَّرافة والجِدَّة*. ومع ذلك فإنّ المنظور الرّوحيّ لا يتنكّر للواقع ولا يُهمِل دور النّاظر. فإذا كان المصوِّر ــ الذي يطبّق قواعد المنظور البصريّ ــ يحاول إبراز الواقع كما تلتقطه عدسة آليّة، ساعياً لإرضاء عادة الرّؤية عند المشاهد، فإنّه، بذلك، إنّما يصوّر الأشياء من زاويةٍ اختارها هُوَ وفرَضها على المشاهد. أمّا المصوِّر الذي يعتمد المنظور الرّوحيّ، فإنه يأخذ من الواقع عناصرَه الفنّية (كالإطار المعماريّ، مثلاً، والسَّجَّادَة والطّاولة وغيرها ــ وربّما الأشخاص ــ ويَرسُمها ثمّ يرصُفها على سطح واحد حتّى يَبْدُوَ ما فيها من جمال فنّي، فليس يهتمّ بالجمال الشيئي والموضوعي.

على أنّ هذه العناصر المقسَّمة والمستقلّة كثيراً ما يُدمِجها الفنّ الإسلامي بسبب صغر حجم الصّوَر، وهذا ما ألِفناه في المنمنمات بوجه خاصّ وفي الصّوَر الترقينية المصاحِبة للمخطوطات. أمّا في الصّوَر الكبيرة التي تزيِّن المباني، في واجهاتها وجدرانها ، فإنّنا نرى أنّ العنصر الواحد في اللّوحة قد ينفصل عن غيره لكي يصبح لوحة مستقلّة بذاتها ؛ وهذا واضح في أنواع

---

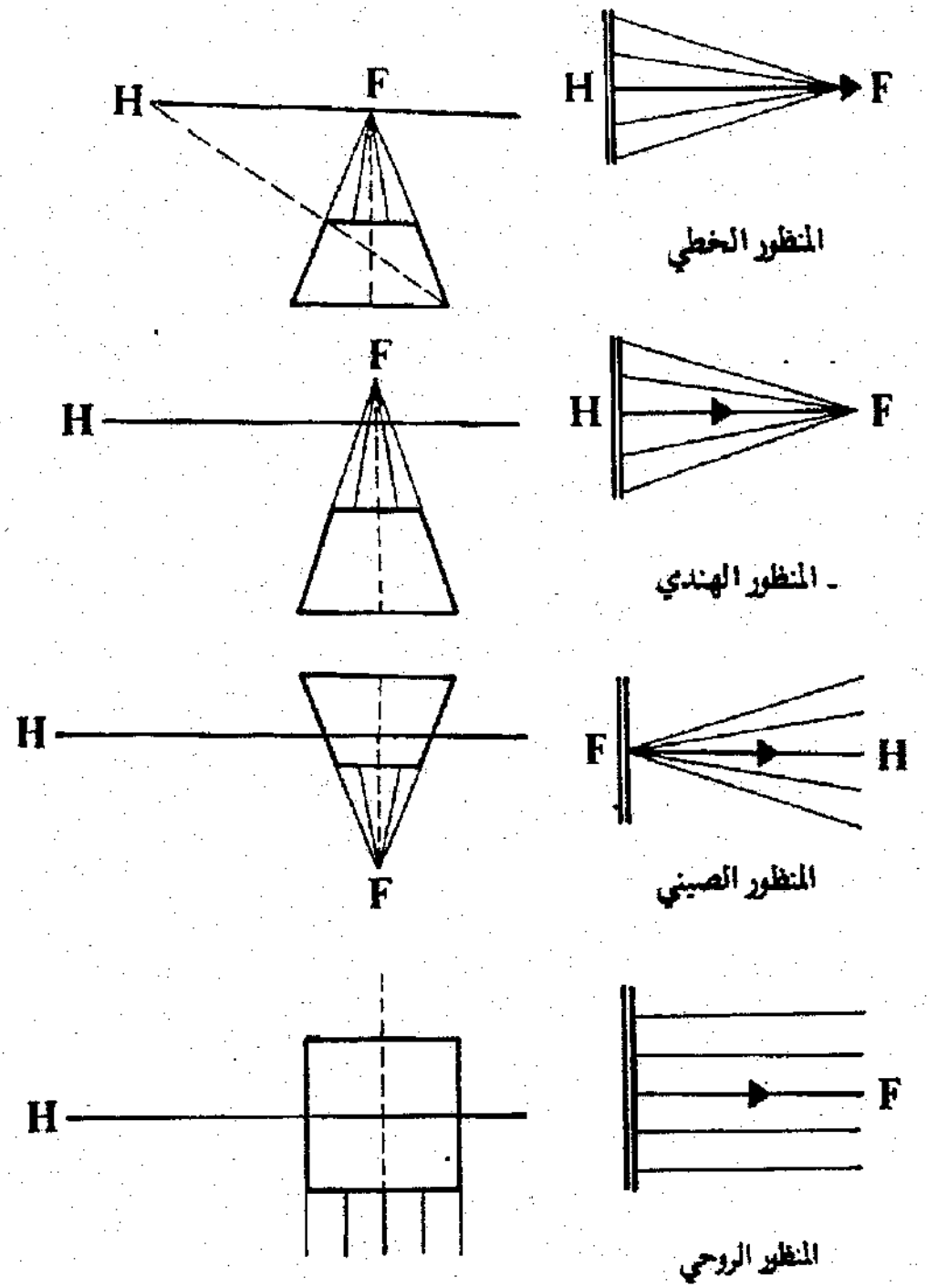
[1] – رسّام أسباني ، عاش في فرنسا (1881–1973 م) – طبع الفنّ الحديث بأسلوبه المتميّز.

الرّقش العربيّ على الخصوص، وقد درج النُّقّاد على تفسيره بأنّ **الجزءَ كُلٌّ** في حدّ ذاته. وهكذا، فإنّ المنظر في لوحة مُسطّحة يبقى حرًّا مطلقاً لا تُقيِّده قواعد المنظور البصري في مسارها المتعمِّق في البعد الثالث من خلال زاوية البصر المحدَّدة.

إنّ هذا التّعدُّد والاستقلال، في تشكيل عناصر الموضوع الزخرفي، يجعل *اللّحظة الزّمنية* للعمل الفنّي متعدِّدة بتعدُّد هذه العناصر. وهي متفاوتة في المدّة بحسب ما فيها من تدقيق تكويني وتجميلي، على عكس الصّورة المعتمدة على المنظور البصري فإنّها تبدُو محدَّدة بلحظة زمنيّة واحدة، تشبه في سرعتها سرعة اللّقطة الفوتوغرافيّة. إنّ هدف الفنان المسلم هو أن يجعل الأشياء مجابهة للناظر من خلال أجمل ما فيها دون أن تُشوِّه قواعدُ المنظور حقيقتَها وجمالَها لحساب الرّؤية المنظورية المقيِّدة. فإذا كانت الرّؤية الإلهية، التي تتحكّم في المنظور الرّوحي عند الإنسان، ذات أشعّة مستقيمة كأشعّة الشمس نظراً لشُمولها وإطلاقها، فإنّ وصولها إلى الأشياء لا تقطَعه حواجز صُنعية كما تقطع أشعّةَ الشمس العدساتُ المقعَّرة أو المحدَّبة، أو المؤاشِير التي تُضيِّق الحُزَم الضوئية أو تنشُرها أو تُحلِّلُها فتبقى الرّسومُ *إسقاطاً* لأشياء وليس *انعكاساً* لها.

ومع التفاعل الذي حدث بين الثقافات الشرقية، لا بدّ من الإشارة هنا إلى الفرق الموجود بين المنظور الرُّوحي *العربي الإسلامي* والمنظور *الهندي*. فإذا كانَا متشابهَيْن في عدم استقرار عين الناظر للمَشهد، فإنّ العين في المنظور الرّوحيّ تبقى مُطلَقةَ الحركة بدون قَيد، في حين أنّها تتحرّك في المنظور الهندي ضمن تعدُّد خطوط الأُفق عنده، أو ضمن تعدّد نقاط الهروب

على خطّ الأفق الواحد. وهما مختلفان تماماً في جميع الأمور التي يبقى المنظور الهندي بحكمها مشابهاً للمنظور البصري الغربي (الشكل 93).



الشكل 93 : – المنظور البصري في الفنّ.

ويبدُو الفرق ضعيفاً ما بين المنظور الرّوحي *والمنظور الصّيني* الـــذي كان له الأثر البعيد على الاتّجاه *المغولي* في التصوير. ذلك أنّ نقاط اهروب عند الصّينيّين تتجمّع على خطّ الأفق الذي يقع خلف المُشاهد، لا أمامَه. بيد أنّنا نراها في المنظور الرّوحي متوازنة في الفراغ ولا تتجمّع، أو أنّها تتجمّـــع في بُؤرة تقَع على خطّ الأفق الذي يقع خلف المشاهد في نقطة اللاّنهاية. أمّا الظّلُّ فقد يكون موجوداً في التصوير العربي، ولكنّه ، إن وُجِد ، فلن يخضع لوحدة المصدر الضوئي ـــ كما هو الحال في التصوير الغـــربي ـــ بـــل إنّ مصدر النُّور فيه متغيِّر. فهو *نورٌ إلهي* وليس نور الشمس. وهو على الأقـــلّ يخضع لمشيئة المصوِّر، شأنه شأن الظّلّ في التصوير الهندي.

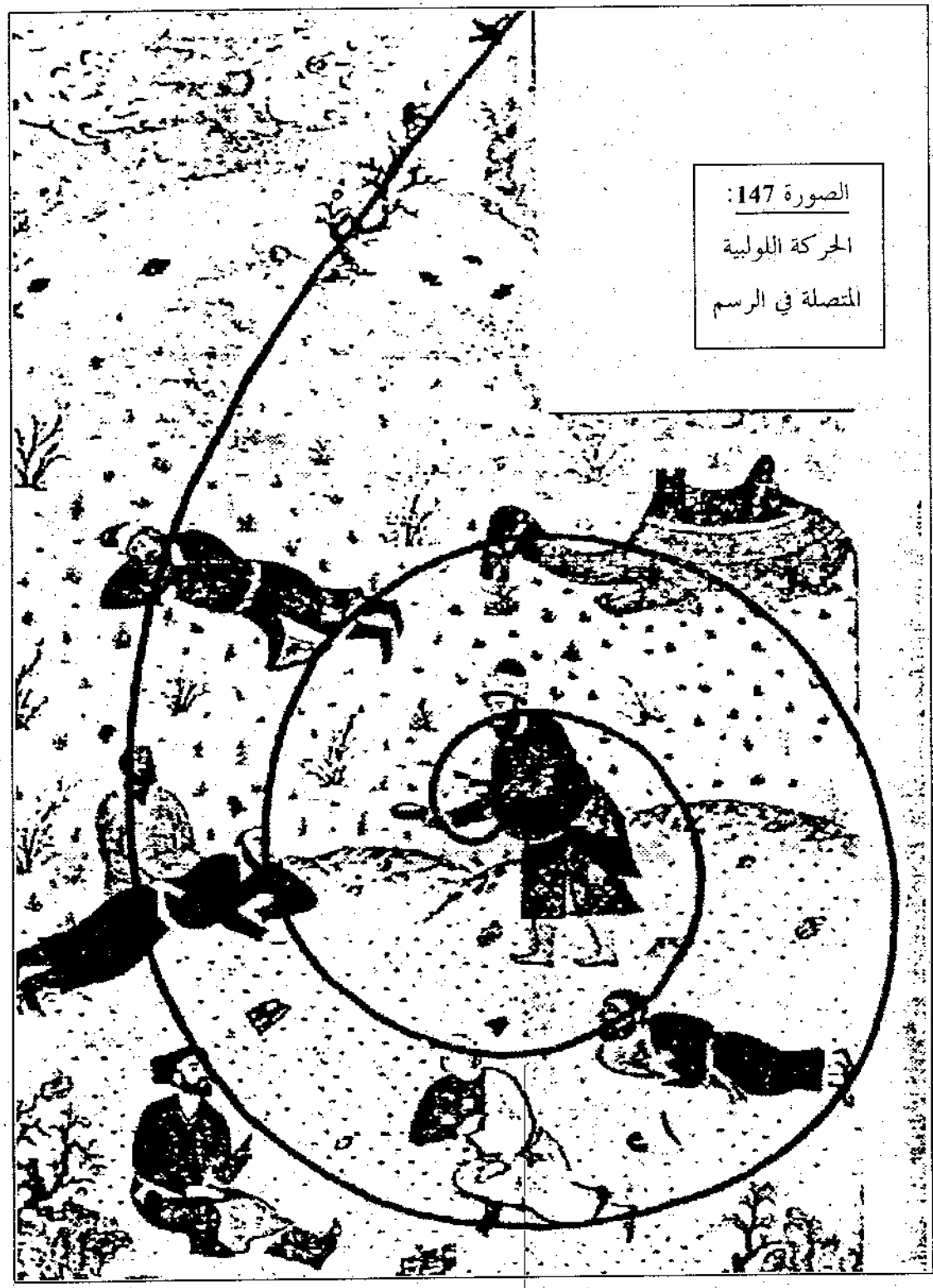
وإذا عمَدنا أخيراً إلى المقارنة ما بين *المنظور الخطّي* والمنظور الروحي تبيّن لنا أنّهما يختلفان في أنّ الأوّل يسعى إلى إبراز البعد الثالث أو العُمـــق بأسلوب رياضي عِلمي، بينما نجد أنّ الثاني يُبدِي تجاهله لهذا البعد ومع ذلك فإنّه يستشعِرنا بمقاربته وِفقَ مسيرة مختلفة.

فالعَين لا تنظُر إلى الأشياء نظرة محدَّدة، بل إنّها تنتقل من بؤرة الصّورة إلى حواشيها بـــحركة *لولبيّة متّصلة*. ويَمُرُّ خطُّ النظر من أهمّ النقاط القائمـــة على الأشكال وهي العين أو اليد [1]. والواقع أنّ هذا البعد الثـــالث اللّولبّـــي يتماشى مع **المفهوم التّصَاعُدِي الرُّوحَاني** للمنظـــور في الفـــنّ الإســـلامي (الصورة 147).

---

[1] – لقد قام **ألكسندر بابـــادوبولو** بإثبات هذه الطريقة باستعراضه مئات من صور المنمنمات ، فلم ير من بينها ما يخرج عن هذه القاعدة. ينظر كتابه:

- **L'Islam et l'Art Musulman,** éd. *Mazenod* - Paris, 1977.



الصورة **147**:
الحركة اللولبية
المتصلة في الرسم

. وإلى جانب هذا المنظور الروحي الذي تراءى لنا ـــ منذ البداية ـــ كأحد المعالم التشكيلية الأساسية التي طبعت الرسم الإسلامي، ثمّة أمرٌ يدعُو للتفكير يتمثّل في ظاهرة إملاء فراغات العمل الفنّي بعناصر كثيفة. فلقد احتار الجماليّون في تحليل الهدف الذي دفع الفنان المسلم إليه وحاول النقاد تفسيره بـ*الفزع من الفراغ* [1] أو الـ*"رُومشُو"* ـــ كما يقول **وُورِينغ** (*Worring*) [2]. ويَبدُو أنّ هذا *"الفزع"* متأصّل في الإنسان وقديم في فنونه، ولكنّه متأكّد بنزعة مُلِحّة في الفنون الإسلامية بدرجةٍ أثارت ـــ على ما يظهر ـــ نوعاً من الجدَليّة الحذلَقيّة التي تتحوّل فيها النتائج إلى مقدّمات والمقدّمات إلى نتائج، دون الوصول إلى إقرار كُلّي. فقال بعضٌ: *"إنّها سلسلة من الأشكال، لا بداية لها ولا نهاية، إنّما تريد أن تمتدّ وتمتدّ لتُعبِّر عن هذا الاستمرار الأزَلي للحياة وعن انطلاقة الرُّوح الإنسانية من قيود المادّة التي تحدّها"* [3]. ورأى غيرُهم أن هذه الزخرفة ضرب من ضروب *محاربة إبليس*، التي لا يقابلها بالأهمّية إلاّ عبادة الله ذاته. فحيث يسعى المرء إلى مقاومة إغراء إبليس يكون قد أرضى الله وأطاعه ـــ و العكس بالعكس ـــ ولكي لا يترك الفنان المسلم مجالاً في عمله الفنّي لعبَث إبليس وتخريبه، فإنّه يقوم بإشغال جميع الفراغات في عمله الفنّي إمّا بإضافة عناصر شكلية في تصويره التشبيهي، أو بتفريغ عناصر تجريدية هندسية أو نباتية في رقشه الزخرفي [4]. وكلُّها تفاسير ناطقة

---

1 - Berque (A), « *Horreur du vide: Horror Vacui* » - in: **L'Algerie, Terre d'Art et d'Histoire,** Alger, 1937.

2 - Worring, « **Abstraktion und Einfuhlung** » - Munich, 1908.

3 - الألفي (أبوصالح)، **الموجز في تاريخ الفن**، ص 185. وكذلك: **الفن الإسلامي، أصوله، فلسفته، مدارسه**، ط 2، *دار المعارف*، القاهرة، (د.ت) لنفس المؤلف.

4 - Aziza (M.). **L'Image et l'Islam**, *Albin Michel* - Paris. 1978.

باهتمامات أصحابها؛ والأحرى أن نعود إلى نظرية المنظور الروحي، التي سبق عرضها، لنجد الأمرَ مُبرَّراً ضمن نطاق الرؤية التي تحدّدت ماهيَّتها.

إنّ الأشعّة البصريّة الكثيفة التي تصدر عن المشاهد متّجهة إلى الأشياء، وقَد صوّرها المصوِّر بحسب كونها موجودةً بفعل الله تعَالى. هذه الأشعّة تتّجه إلى جميع الأشياء وعلى اختلاف وجودها في عمق الوجود؛ ولذلك فإنّها تصطدم بعدد لا حدَّ له من الأشياء التي يلتقطها الفنان وينقُلها إلى عمله. ومَهما توسّع الفنان في التِقَاطِهَا فهو عاجز، بلا شك، عن إكمال واجبه بالتقاطها كلِّها بسبب وَفرَتِها في الوجود. ويتجلّى ذلك بمثال *الكواكب* في السَّماء. فأشعّة الشمس الغاربة تصطدم بها على اختلاف وجودها في أعماق السماء فتُظهِرها على صفحة واحدة، كثيفةً لا حدّ لكثافتها. أمّا نحن، فإذا لم نستطع رؤيتها كلّها، فذاك لعجزٍ في رؤيتنا، ولعلّها تُغَطِّي قبّة السماء بكثافة وجودها.

إنّ هذه الأشياء التي تبدُو في خلفيات العمل التصويري كثيفةً مسطّحةً إنّما تساعدنا على تفسير وجودها المترامي في البُعد، فتتداخل في كَون منسجم وتبدُو الصّورة شديدة الاندماج. فعندما لا ندري مكانَ المشاهد من هذه الأشياء، أَهُوَ في أقصى البعد عنها، أم في أدنى القُرب منها ؟ أم هو في أعماقها ؟ فإنّ المسافات والفراغات تنعدم في تصوّرنا لِتَغدُوَ لُحمة في هذا الكون التصويري الجديد، الذي تشابكت فيه مصادر الرؤية إلى أقصى حدّ ممكن. ويَبدُو أن الأمر يكون أكثر وضوحاً إذا ما لجأنا إلى **الرّقش الهندسي**. فنحن نرى العناصر الهندسيّة المجرَّدة تلتحم بانسجام مطلق ضمن حركة **جاذبة نابذة**، تَصِلُ المُطلَق ــ وهو **الله** ــ بالكَون غير المحدَّد. وهذه العناصر

مفروشة في جميع أنحاء رقعة التصوير، لا تترك مجالاً لثغرة في هذا الوجود الرّائع.

هذه، بإيجاز، أهمُّ الخطوط الموجِّهة لإيقونوغرافية الرّسم الإسلامي، في علاقتها الحميمة مع البِنية الرُّوحيّة الدِّينيّة في الحضارة الإسلاميّة. فإذا جمعنا نتائج الأحاديث والأخبار وتفسيراتها التي وردت بخصوص التصوير والمصوِّرين، نكون حصّلنا على أهمِّ السِّمات الخارجيّة التي تطبع الرّسم الإسلاميّ. ولا يخفى ما لهذه النظرة من الطَّرَافَة والسَّبْق في مجال معالجة ماهيّة هذا الرّسم ــ أسبابه وأبعاده ــ إذ لم يعرض المهتمُّون، كما سبق ــ والغربيّون منهم على وجه الخصوص ــ إلاّ سطحيّاً لعلاقة هذا الفنّ الأصيل بالتّحوُّلات الفكريّة والرُّوحِيّة التي ميّزت الحضارة الإسلاميّة؛ بل راحوا يعتبرون أنّ التصوير *زائدة طُفيليّة* نَمَت على هامش هذه الحضارة وأنّه لا يمكن، بحال من الأحوال أن تكون *إفرازاً حقيقيّاً لها* [1]. وقد نشأ عن عدم الاعتراف بهذه العلاقة الهامّة خطأٌ ارتكبه مؤرِّخو الفنّ الإسلامي في فهمهم **الوظيفة الكُمُونِيّة** للتصوير في المجتمع الإسلامي. وتولّد عن هذا الخطإ ــ بالتالي ــ تقويمٌ سقيمٌ لأساليبه التشكيلية، أدّى إلى إغفال الكشف عن جمالية إسلامية خالصة. فاضطرّ الناقدون إلى تفسير الأشكال والأساليب المعتمَدة في التصاوير الإسلامية بالرُّجوع إلى نماذج جمالية مستوحاة من واقع الفنون الغربية، بعيداً عن الاهتمامات الروحية التي تشغل حيِّزاً كبيراً من حياة المسلمين. فكانت نتيجةُ ذلك أن حكَم بعضهم على الرسم الإسلامي *بالنّقص في المهارة* أو *بالسذاجة*. وقال غيرُهم: *إنّ الرّسّامين لم يعرفوا*

[1] - اللواتي (علي)،مقدمة حول جمالية الرسم الإسلامي، ص 7.

بعدُ تصوير المنظور أو إنّهم لم يعرفوا بعدُ كيف يحفرون العمق ويصوّرون البُعد الثالث والحجم أو إنّهم يجهلون القمولية، إلى غير ذلك من الأحكام التّعسُّفِيَة. وكثيراً ما يشير مؤرّخو الفن الإسلامي إلى ما يسمّونه **المظهر الزخرفي البحت**، مستعملين هذه العبارة في معنى التحقير، بيد أنّهم يتحدّثون عن بعض *التقدُّم* عندما يعثُرون على أعمال تتمثّل فيها بعض الواقعية الحِسّية مع شيء من الخداع الفضائي والعمق والبروز أو بعض الذاتية في الأشخاص.

والأغرب من هذا أنّ نقّاداً عرباً ومسلمين تناقلوا هذا الحكم ــ الذي غدَا من *ثوابت* تاريخ الفن ــ عن أساتذتهم الغربيّين. فهذا النّاقد **زكي محمد حسن** يقول في معرض حديثه عن التصاوير الإسلامية [1]: *"نرى أنّ الفنون الإسلاميّة لم تعرف في تصوير الكائنات الحيّة تطوُّراً طبيعياً وسيراً في سبيل الإتقان وحسن تقليد الطبيعة. فظلّ المصوِّرون المسلمون جامدين ومقيَّدين بأساليبهم القديمة، يرمزون إلى الطبيعة وكأنّهم لا يجسُرون على تقليدها تقليداً أميناً خشيةَ أن يكون في ذلك محاكاة لقدرة **الخالق** عزّ وجلّ. فلم يصل معظمهم إلى المرحلة التي عرفها التصوير الإيطالي على يد جيُوطُو حين خفّ تأثير الفن البيزنطي وبدأ المصوِّر الإيطالي في العناية بالطبيعة والبعد عن التكلف وعمل على احترام التّطوُّر والتشريح وأصاب توفيقاً نسبياً في التعبير عن العواطف"*. وأطنب زكي محمد حسن في إبراز التصوير الإسلامي في *"مظهره السلبي"* محطِّماً بذلك كُلّ محاولةٍ لاستجلاء أبعاده الحقيقية

---

[1] – **حسن** (زكي محمد)، **أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية**، المقدمة، *مطبعة جامعة القاهرة*، 1956.

والخوض في استقراء رموزه الحضارية البعيدة، وذلك باللُّجوء إلى **معايير جمالية** في حضارات أخرى.

والواقع أنّنا نستشفُّ بعض التّردُّد في طرحه ــ وربَّما بعض التناقض حين نقرأ قوله: " *فظلّ المصوِّرون المسلمون... مقيَّدين بأساليبهم... يرمزُون إلى الطبيعة وكأنّهم لا يجسُرون على تقليدها... خشيةَ أن يكون في ذلك محاكاة لقدرة* ***الخالق*** عزّ و جلّ..." فهو يعترف ضِمنيّاً بوجود علاقة نوعيّة ما بين الفنان المسلم والعالم المَرئي، لا تتّفق ومحاكاة الطبيعة، خاضعةٍ لتوجيه ديني في تشكيل أسلوبيّة خاصّة.

ويبدُو أنّ غيره من المختصِّين أحسُّوا ــ هُمْ كذلك ــ بتأثير التحريم على وسائل التصوير، ولو أنّهم عادوا ــ هُمْ أيضاً ــ للحديث عن محدوديّة الرسم التشبيهي الإسلامي الأساسية، والتي لا سبيل إلى تجاوزها إلاّ بإدماج هذا الفن في حِجر الجمالية الغربية. من هؤلاء **تِيتُوس بُوركهَارت** (*Titus Burckhardt*) الذي يرَى "*أنّ النّهي عن تصوير الأحياء كان له أثرٌ حقيقيّ على الفن التشبيهي إذ كان هذا الأخير يتجنّب دائماً التمثيل الواقعيّ الطبيعيّ للأشياء، ولِذلك فإنّ عدم اعتماد التصوير الإسلامي للمنظور والقولبة والظِّلال والأضواء لم يكن يرجع إلى سذاجة أو جهل بوسائل نقل العالم المرئي*"[1]. وتَوقّف بوركهارت ، مثلما توقّف زكي محمد حسن ، عند هذا الحدّ و لم يتخطّاه لينظر في حقيقة علاقة *العِلّة* بـ*المَعلُول* ويتعرّض لدراسة أثر

---

[1] - Burckhardt (Titus), **L'Art de l'Islam: Langage et Signification,** op. cit.- Chapitre 5: « *Art et Liturgie* » - p. 129 et suivantes.

وينظر أيضاً كتابه باللغة الإنجليزية:

- **Art of Islam: Langage and Meaning**. *World I Islam Festival - Publishing Company* - London. 1976.

البنية الروحية والفكرية الإسلامية على توجيه الرسم الإسلامي والبلوغ به إلى أرقى قمم الإبداع الفنّي وأدقّ التعبيرات الجمالية التي حقّقها الإنسان في التاريخ.

هذا بالنسبة للمشرق الإسلامي. أمّا فيما يتعلّق بالنّاحية الغربيّة من ديار الإسلام، فالمسألة تزداد تعقيداً. فقد فسَّر بعض المستشرقين ــ وعلى رأسهم الباحث المعروف **ماكس فان برشم** ــ نُدرة التصاوير بأنّ شعوب *شمال إفريقيا*، إذا التزمت تحريم التشبيه، فليس لأنّها *أعمق إسلاماً* من غيرها، بل لكونها *أقلّ موهبةً* في الفنون *وأقرب إلى الأفكار البدائية*[1]. ولا يخفى على أُولي الألباب ما لِمِثل هذا الرأي الغريب والجائر من افتراء وبَغي على ثقافة الغرب الإسلامي. فكيف يمكن اعتبار شعوب هذه المنطقة أقلّ استعداداً وأهليّةً في الفنون وقد شهِد التاريخ أنّها عرفت قبل الإسلام جميع الفنون التشكيلية المُمَارسة ــ كالنّحت والتصوير والخزف ــ وبلغت مجداً كبيراً في فنّ الفسيفساء، إذ كانت *مدرسة إفريقية* من أعظم مدارس الفسيفساء في العصر القديم ؟ ــ ثمّ كيف يمكن الادّعاء بأنّ هذه الشعوب لا زالت بدائية في أفكارها وهي التي أنجبت نوابغ وعباقرة مُبَرَّزين ،أمثال **ابن خلدون وابن رشد وابن البنّاء وأبي الحسن الحصري وعبد المؤمن بن علي**، وغيرهم مِمَّن ساهموا على كلّ المستوَيات في بناء حضارة الإسلام

---

[1] - Van Berchem (Max), **Jerusalem, Mohammadan Architecture**, in *Encyclopedia of Religions and Ethics* - Edenburgh, 1908 - T1 - pp. 746-760.

وينظر كذلك: **عبد الحميد** (سعد زغلول)، **تاريخ الحضارة الإسلامية العربية**،" *الحياة الفنية* "، ص ص. 443–446.

الروحية والمادّية على مرّ العصور ؟ وهل يستطيع بَصِيرٌ عَاقِلٌ أن يسحب هذا الحكم على مَن شيّد *جامع قرطبة* و*قصر الحمراء* وأقام *مساجد تونس* و*تلمسان* و*فاس* و*مدارسها*، من قبيل نقص الموهبة الفنّية ؟

إنّ اتّجاه **فان برشم** وأتباعه إلى هذا التفسير الغريب يعُود — بلا شكٍّ — إلى رفض إقرار العلاقة ما بين **الفن** كعنصر ثقافي حضاري و**البنية الفكريّة الروحيّة** للإسلام ويتّصل، دونَما ريب، بتلك الأحكام التي اعتاد بعض المستشرقين إطلاقَها جُزافاً وتعسُّفاً على حضارة الإسلام لانتِقَاصِها بإرجاع كلّ ظواهرها إلى مقاييسهم الخاصّة، فارِضين من خلال ذلك " كَوْنِيَةً مُزَيَّفَةً " على بقيّة العالم، هذا العالم الذي لا يريد له الغرب أن يكون حاضراً ثقافياً ومُستقلاً خارجَ نظرتِه الخاصّة للحياة والوجود [1]. وقد عانى الغرب الإسلامي كثيراً، في معرض الحديث عن تاريخه، من آراء المستشرقين العنصريّة والمستعمِريّة التي لا تتردّد في إصدار الأحكام المتطرّفة الباغِية.

والحقّ أنّ تأثير الفكر السُّنّي المَالِكِي الذي ساد ذهنية المسلمين المغاربة — ولا زال — كان حاسماً في عدم وجود فنٍّ تصويري بالمغرب، باستثناء عصر الفاطميّين الذي ظهرت فيه تقاليد تصويريّة ثمّ ذهبت بذهابهم، إذ نكاد لا نجد مثيلاً لها قبل حكمهم وبعده [2]. فتمسُّك أهل السُّنّة بأحكام **الحديث** وقيام حركتَي المرابطين ثمّ الموحِّدين على أسُس دينيّة زُهدِيّة جعل من موقف هؤلاء الأنجاد المتحرِّزين من التصوير التشبيهي موقفاً روحياً عميقاً، لا تخلُّفاً ونقصاً في الموهبة الفنّية، كما ظنَّ فان برشم وتلامذته. وقد انعكس هذا

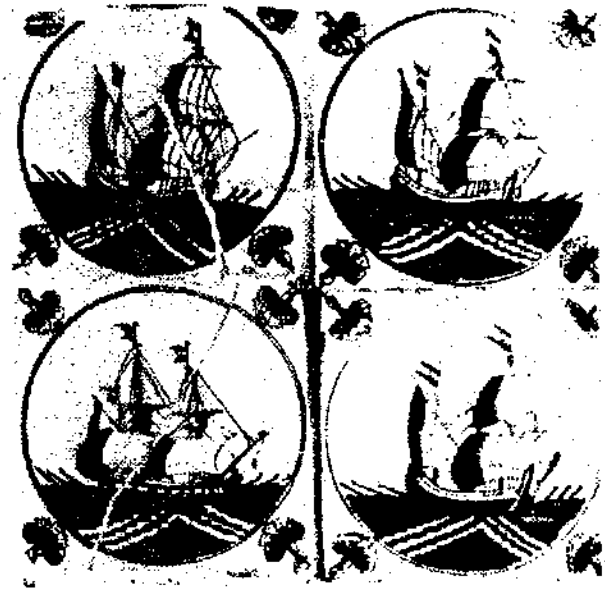
---

[1] - اللواتي (علي)، مقدمة حول جمالية الرسم الإسلامي، لـ ألكسندر بابادوبولو، ص 9.

[2] - Bourouiba (Rachid). **L'Art Religieux Musulman en Algérie,** Sned. Alger. 1974 - pp. 49 à 60.

الموقف الرُّوحي على فنون العمارة والزخرفة ــ بوجه خاصّ ــ فجاءت تعبيراتُ الفنّ المغربي الأندلسي المتنوِّعة، والمتميّزة ببساطة خطوطها وثراء زخرفتها التجريدية، تنضح بـ*روحانيّة* بلاد المغرب وتعلُّقها بـ*مفاهيم* **التنزيه والتوحيد المطلق**[1].

مع ذلك سيشهد المغرب، بحلول الأتراك في صقعَيْه ــ الأدنى والأوسط ــ خلال القرن السادس عشر (م) ، بعضَ التّحرُّر من الانتحاء الأسلوبيّ المتشدِّد الذي ورثه عن العصور الوسطى. ذلك أنّ المجتمع التُّركي، وإن كان سُنِّيّاً، فهو حَنَفِيُّ المذهب، والمعروف عن هذا الأخير أنّه كثيراً ما يختلف مع المذهب المالكي في تأويل السُّنَّة ــ وبالتالي ــ في أمر تحريم التصوير، نتيجة اختلاف البيئات الحضاريّة الأصليّة التي احتضنت كلاً من المذهبَين (الصورة 148).



الصورة **148**: زخرفة جدارية في دار "**خداوج العمياء**" بحيّ "القصبة" (**الجزائر العاصمة**).

[1] – تتجلى ببساطة فن **الموحدين** في أيامهم بصورة واضحة في المسجد الذي أنشأوه في مدينة **تنمل** والذي زاره **عبد المؤمن** – سنة 548 هـ/1153 م – فأمر بتوسيعه و إعادة تشييده. وقد تهدم المسجد بعدد ذلك و لم يصل إلينا منه إلا بقايا، نستطيع أن نلتمس فيها فن الموحدين ، لا سيما في زخرفة المحراب التي يتجلى فيها الوقار وعدم الإسراف.

وقد تجدر بنا الإشارة بهذا الصدد إلى رأي **أبي علي الفارسي** [1]، الذي ظهر في العراق خلال القرن الرّابع الهجري (الموافق العاشر الميلادي) ــ والذي كان يعتقد أنّ تحريم التصوير لا يتّجه إلاّ لِمَن " *صوّر الله تصويرَ الأجسام*" ــ وإلى ما كان له من كبير الصّدى عند الحَنَفيّين في العراق وخارجه.

نشعُر، إذن، من خلال القليل الذي أوردناه هنا، بمدى خطإ التقديرات المنطلقة من الرسم الغربي ــ الواقعيّ النّزعة ــ عندما نأخذ بالمقدّمات المنطقية لجماليّة الفنّ الإسلامي. وسنكتفي بالتعريض بأنّه لم يكن معقولاً أن يجهل الفنّانون، الذين أبدعوا الفنون الإسلاميّة، تقنيّات الرسم الواقعي ــ من منظور وتصوير للعمق والحجم وقولبة ــ لأنّهم، ببساطة، انطلقوا منها. فهُم أنفُسهم الذين كانوا يُصوِّرون المجموعات *الإنجيليّة السّريانيّة* [2] التي تتمثّل فيها كلُّ اصطلاحات *الإيقونولوجيّة البيزنطيّة* المعتمِدة على بيان العمق والحجم والقولبة. بل إنّنا نجد أنّ أُولَى المخطوطات العربيّة المصوَّرة ــ مثل **مقامات الحريري** و**كليلة ودِمنَة**، وهُمَا من بداية القرن الثالث عشر (م)[3] ــ لا زالت تحمل، وإلى حدّ بعيد، آثارَ الجماليّة البيزنطيّة (لاسيّما من حيث القولبة). ولن تبرَح هذه الأخيرة فنّ التصوير الإسلامي إلاّ مع نهاية القرن الثالث عشر.

---

[1] – **أبو علي الحسن بن أحمد عبد القادر الفارسي** (288 / 377 هـ و 900 / 987 م). ولد في فارس (إيران) من أم عربيّة. قدم بغداد وسمع الحديث وبرع في علوم اللغة والقراءات. كانت له منزلة عند سيف الدولة في حلب وعند عضد الدولة البويهي في فارس. له: الإيضاح والتكملة في النحو، مخطوط في الإسكوريال.

[2] - Leroy (J.). **Manuscrits Syriaques à peintures**, Paris, 1964 - p. 72

[3] – تجدهما بالمكتبة الوطنية الفرنسية تحت رقمي: - B.N. - Arabe: 6094, et Arabe: 3465.

ب - علاقة الشكل بالمضمون:

يمكن القول، بعد ما جاء من التفصيل، إنّ الفنّان المسلم كان يملك من المهارة في التصوير ما يُؤهِّله لرسم العالَم المَرئي ونقلِه بصورة واقعية إذا أراد ذلك؛ لكنّ قَبوله بالأحاديث الناهية عن محاكاة الحياة جعله يتكيّف ببراعة مع التحريمات الواردة فيها ويرنُو إلى جماليّة إسلاميّة حقيقيّة. وليس من المستبعَد أن يكون لظهور رأيٍ ــ كرأي أبي علي الفارسي في بلاد ما بين النهرَين ــ بعضُ التأثير على نموِّ التصوير الإسلامي. فرأيٌ كهذا جعل المصوِّرين يشتغلون بحرّية دون أن يَسقُطوا تحت طائل التحريم أو يكونوا في حاجة إلى حِيَلٍ يعتمدونها لرفع الحظر المفروض بمُقتضَى النَّهي عن التصوير، ما دام هذا النّهيُ لا يتّجه إلاّ لِمَن *"صوّر الله صُوَرَ الأجسام"*.

لقد أدرك المسلم أنّ الفِعل الإنسانيّ لا يهدف إلى السيطرة على المادّة في ذاتها وإنّما يسعَى ــ من خلال تنظيمه لها وتصنيفه لقوانينها العمليّة ــ للتعرُّف على قدرة **الخالق** جلّ جلالُه [1]. وانعكست هذه النظرة إلى العالم المحسوس على رؤية الفنّان المسلم الذي انبرَى لإدراك الحقيقة، يُفرّق بين مظهرَيْن أساسِيَّيْن من مظاهر العمل الفنّي، هما: **العالم المُمثَّل** وهو المَشهَد المُصوَّر، و**العالم المستقلّ للأشكال** ويريد به الأسلوب المصوَّر به، المتمثِّل في الاصطلاحات والخطوط والألوان والعلاقات الداخلية التي تربط فيما بينها والمستقلّة عن الأشياء والكائنات الممثَّلة [2]. وما دامت محاكاة الواقع محظورة

---

[1] - Nicholson (R.A.), **Studies in Islamic Mysticism,** Londres. 1923 - p. 84. et:
- Anawati (G.C.) et Gardet (L.), **Mystique Musulmane**, Paris. 1961- p. 58.

[2] - Papadopoulo (A.), **L'Islam et l'Art Musulman**, Paris, 1969 - p. 167.

فقد تركّز كلُّ اهتمام الفنّان على العالم المستقلّ للأشكال أي على المساحة المرسومة في ذاتها.

وليس من باب الهرطقة أن يكون هذا الفنّان قد اتخذ من مبدأيْ **الاستحالة والغموض**[1] قاعِدَتَيْه الذّهبيّتَيْن إلى أبعد ما يكون التطبيق. فهُمَا طريقتان في التعبير تكون الصّورة بمقتضاهما في حيِّز وسَط ما بين **العالم الواقِعي وعالم رمزي**، موجود خارج كلّ محاكاة للعالم المادّي ؛ والظاهر أنّها تعبيْر آخرُ عن صِلة الضمير الإسلامي بالواقع وأنّها تتّصل ،على العموم، بقضايا العلاقة بين الشكل والمضمون، أي بين **الظاهر والباطن** في الاصطلاح الفنّي الإسلامي. فنحن نُدرِكها في أشكال متنوِّعة وبالخصوص في **الشّعر الصّوفي** حيث تتجلّى في ذلك الازدواج الغامض ما بين لغة **العشق الأرضي و العشق الإلهي**. يقول المستشرق **رِينُولد ألن نِيكُلسُون**[2] (*Nicholson*)[1] في مقدّمته لقصائد مختارة من ديوان **شمس تبريز** من الشعر الغنائي الفارسي: *"إنّ كبار شعراء فارس، باستثناء القليلين، استعاروا لغة التّصوُّف ونَطَقُوا بلسانه... فهُم بتعذيبهم القارئَ و بجعله كأنّه معلّق بين المادّة والرُّوح، إنّما يستثيرون براءته ويضاعفون من لذّته. فكلُّ بيت يكاد يكون مسرحية لاذعةَ الفهم، والحبّ والخمر تُرسَم كلُّها بأشدّ الألوان حرارةً وإغراءً، لكن مع أناقة في العبارة بلغت حدًّا يجعل القصيدة الواحدة*

---

[1] – " **الاستحالة** " و" **الغموض** " : *L'invraissemblance et l'ambiguïté*

- Papadopoulo (A.), **Esthétique de l'Art Musulman**, Paris. 1971 - pp. 93-96.

(ترجمة علي اللواتي).

[2] - Nicholson (R.A.), **Studies in Islamic Mysticism,** op. cit. - p. 229.

بعينها تُولِّدُ في أحيان كثيرة نشوةً في نفس المُذنب وسبحات سامية في نفس القدِّيس" [1] . ويقول **ألكسندر بابادوبولو** في حديثه عن بنية اللغة العربية، خاصّة في الشعر والأدب: إنّها *" تُلِحّ على المظاهر الشكلية والموسيقية البحتة وإنّ متكلّم العربيّة لا يعتبر عادةً المعنى، وهو المرادف للـ* **عالم المُمَثَّل** *في الرسم، بقدر ما يعتبر التسلسل الصّوتي المحض أي البنية الزمنية التي تنشر المنطق المستقلّ لنبراتها وتمويجاتها وأصدائها كتضادّ النغمات الكلامية وبراعة الجِناسات والسجع المحبوك في قوالب تقليدية مضبوطة وكلّ ذلك يعادل في الرسم* **عالم الأشكال المستقلّ**... *ويرى متكلّمو العربية أنّ البراعة الصّرفية وثراء اللّغة والبنية الصّوتية تكوّن الجوهر الحقيقي للشعر والأدب. فامتداد اللذغة العربية إلى المجموعات اليعقوبية والنّسطُورية والقِبطية التي أنبتت الفنّانين (سواء منهم مَن اعتنق الإسلام أو لم يفعل) كان عاملاً إيجابياً هامًّا يشجّع النزعة القائلة بأنّ المُهِمَّ في الرسم أيضاً هو المنطق المستقلّ لعالم الأشكال والألوان"* [2] .

قد نتبيّن بوضوح، ممّا سبق، أنّ أثر التيارات الإسلامية المختلفة (ونخصّ بالذكر *المذاهب الباطنية* منها) مَاثِلٌ في تركيب العناصر الأسلوبية للرسم الإسلامي وأنّه ليس من قبيل الصُّدفة أن يكون ميلاد هذا الفنِّ في الشرق الأوسط. فلا شكّ في أنّ البنية الخاصّة للّغة والآداب العربيّة لعبت دورَها في تدعيم النزعات القديمة وساعدت على ازدهارها التّامّ و الوَاعِي من

---

[1] – بدوي (عبد الرحمان)، **الإنسان الكامل في الإسلام**، الكويت، 1976، ص 78.

[2] - Papadopoulo (A), **Esthétique de l'Art Musulman**, op. cit. - pp. 94-95

الزخرفة التجريدية إلى التصوير التشبيهي. إلاّ أنّ هذا التأثير لم يكن كافيـــاً لخلق فنٍّ جديدٍ. فقد كان من اللاّزم، إلى ذلك، وُجودُ استعداد للإحســـاس بدلالة الأشكال بذاتها وفهم منطقها المستقلّ والقدرة على الاستمتاع بنقائها الرِّياضِي أو للإحساس بطُوبُولُوجيَة العلاقات بين الأشكال والألوان. ولَئِـــن تولّد عن تحريم محاكاة الحياة فنٌّ كبيُر، فذلك لأنّ هذا التحريم سَمح بتبلـــوُر نزعات كانت موجودةً في هذه المنطقة من العالم، نتلمَّسُها بكلّ وضوح في الفنون *السُّومَرية والآشُورية والبابلية* وذا *المصرية والقِبطية* [1].

نفهم، عندئذ، أنّ الرسم الإسلامي، الذي يقتعد في أعماقه التأثـــيراتِ الأسلوبيةَ الموروثةَ عن الحضارات السابقة في الشرق الأوســـط، وصـــل إلى التعبير بعُمق عن نظرة الإسلام إلى الوجود و أنّه لم يكن، كما يظنّ بعـــض النُّقّاد، هامشيّاً طُفَيلِيّاً في الثقافة الإسلاميّة. وهذا عائدٌ ــ بلا ريـــب ــ إلى موقف الإنسان المسلم من الواقع. فإذا كانت علاقة الفكر الغـــربيّ بالعـــالم المحسوس مبنيّةً على سيطرة الإنسان على المادّة كموضـــوع، فـــإنّ الفكـــر الإسلامي سَمح للصُّورة المرسومة بالاستقلال عن العالم الواقعي، وليس ذلك لفرض الرّسَّام تمثيلَ الواقع كما هو خوفاً من مضاهاة خلق الله تعالى ، بـــل لأنّه لا يُحِسّ أصلاً بضرورة النقل الواقعي للعالم الممثَّل.

حسبُنا هذه المحاولة السّريعة سعياً عن الأسباب العقديّة التي عيّنـــت اتّجاه الفن الإسلامي في تصوّراته وبُنَاه. فإنّ في المعروف من مصادرها ما قد يسُدّ حاجة الذين ينشُدون الإفاضة. بَقِيَ أن نعقب على ما أسلفنا بكلمة عن

---

[1] - Meir (Miriam). **Islam** . in: *Prestige du Passé* - diffusion: *J. Lazarus* - Munich, 1987- p. 9 et suivantes.

مظاهر أثر الإسلام في **تربية الذَّوْق الجَمَالِي** وعن القسَمات الجوهريّة الـــتي اتّخذها النتاج الفني الإسلامي المتمشّي مع الإسلام ـــ نصّـــاً وروحـــاً ـــ نموذجاً يستمدّ منها قِيَمه الجماليّة. ففي الآثار الماثلة التي تســـتوقف النظـــر بأشكالها المتنوّعة ـــ من *علوم* و*آداب* و*فنون* و*صناعات* و*نظم* وغيرهـــا ـــ يتجلّى نفوذ *العرق* وتأثير *البيئة* و*المعتَقَد*، وهي تعبِّر كلُّها عن رغائب الزمن الذي قامت فيه ومشاعره تعبيراً صادقاً.

المبحث الثاني:

مقوّمات

الجمالية الإسلامية.

- أوّلا: العناصر التّشكيلية.
- ثانيا: عناصر التّفاعل.

ما اختلف النقاد في شيء قدرَ اختلافهم حـــول مفـــهوم **الـــذّوق والجمال**، ومن ثَمّة، تذوُّق الجمال. فبين القِيَم الإنسانية نوعٌ من القيم ــ مع كَونه صعبَ التعريف ــ يلازم خلق الفنِّ وتذوّقَه ملازمةً وثيقةً، كمـــا يلازم تجربتنا لتلك الصِّفات الطبيعية التي ترافق الفنَّ مرافقةً دقيقةً. تلك هي القِيَم الجمالية أو **الجماليّات** التي تُعرَّف أحياناً بأنّها *فلسفة الفـــن*[1] وأحيانـــاً يزعُم الزّاعمون أنّ اهتمامها الأهمّ هو *طبيعة الجمال*. وكَثِيرُون هُمُ الذيـــن يعتبرون هذَين التعريفَين مترادفَين، بيدَ أنّه يبدُو واضحاً، مع ذلك، أنّـــهما مختلفان، إذ قد يُوجَد الجمال في أمكنة ليس للفنِّ بها من علائق. ومفـــهوم الجمال هو واحد فقط من عدّة مفاهيم في فلسفة الفن؛ أمّا السبب الـــذي جعلنا نوكّد على قيمة الجمال فهو أنّنا، في سعينا إلى تقويم العمـــل الفنِّـــي، نستطيع أن نؤُولَه إلى العلوم المعيارية التي تهتمّ أوّلياً بالقِيَم الثلاث الأساســـية

[1] – رانـدال (ج. هـــ.) وبوخلر (ج.)، مدخل إلى الفلسفة، ترجمة: ملحم قربان، *دار العلم للملايين*، بيروت، 1963 – ص 293.

التي فرّق بينها القُدماء وهي: **الحقّ والخير والجمال**. وتكون أُولَى النتائج العملية لهذا المنهاج هي التمييز بين *الفاعلية الجمالية* و*الفاعلية الخُلقية*، بين **القِيَم الجماليّة والقيم الخُلقيّة**.

لقد اتُّفِقَ على أنّ مظاهر الحياة الخُلقية ليست شيءً ذا صفات محدَّدة تُميِّزه عن المظاهر الحياتية الأخرى. فقد تتّخذ تجارب الإنسان وسلوكياته، جميعها ، طابعاً خُلقيّاً إذا كان له محمل يؤثر على مجموع عاداته وتقاليده؛ وبهذا الاعتبار يكون لكلّ تجربةٍ من تجاربه الجماليّة مغزىً خُلقِي. وبالعكس، فإنّ ما يُنعَتُ بـ*السُّلوك الخُلقي* أو *الحياة الخُلقية* قد يُمنَح قيمة جمالية وهذا يؤدّي إلى التأليف ما بين **جمال الأشياء** في طبيعتها ــ وذلك عبارة عن توفُّر *صفة الجمال* فيها ــ **وجمالها الفنّي** الذي هو عبارة عن توفّر *العرض الجميل* فيها (وما يترتّب عليه من مفعول على العقل الذي يقوم بإدراكه). وقَد سارت الأبحاث الجمالية الغربية، لفترة طويلة، في محور هذا الزّمت النظري فانتهت إلى فصل الجمال الطبيعي عن الجمال الفنّي ومن ثمّة إلى اعتبار *أنّ الفنّ ليس تمثيلاً لشيء جميل وإنّما تمثيلٌ جميلٌ لشيء ما*[1].

أمّا عن النّقد العربي، فلَئِن لم ينحُ هذا المَنحَى في دراسة الجمال والجماليات ــ لِمَا اتّسم به هذا الأخير من فلسفة نظرية، من ناحية، ولإنقاصه من أهمّية المضمون الأخلاقي للجمال، من ناحية أخرى ــ فقد كان للنُّقّاد المسلمين عموماً (والعرب على وجه الخصوص) ، عبر التاريخ،

---

[1] – **حمدون** (محمد أحمد)، **نحو نظرية للأدب الإسلامي**، ص 70. وهي القضية التي اندفع *الرومنسيون* على أعقابها، ليؤكدوا أن " تمثيل الأشياء القبيحة " فن أيضاً. وهو ما عقب به المفكر الفرنسي **شارل لالو** على رأي كانط في أن *الفن تمثيل لشيء ما حتى لو كان قبيحا*. ومثله ما ذهب إليه **بودلير** في قصائده التي تحمل عنوان " **زهور الشر** ".

وقفاتٌ تطبيقيةٌ مع الجمال ولمحات تعدّدت فيها نوافذه واختلفت مجالاته حتّى صار عندهم مُمَثّلاً في **الحق والخير والمعرفة** . فتحدّثوا عن صُوَرِهِ في السّماء والأرض وفي الإنسان والطبيعة والكَون وفي الخالق إلى أن انتهَوا إلى أنّ *"الله جميلٌ يحبّ الجمال"* .

ومن هنا نشأ الاتّجاه الأخلاقي في أبحاث الجمال عند المسلمين فرأَوه في الأخلاق والأفعال الإنسانية، ورأَوا أنّ عليهم أن يبثّوه في كلّ ما حولَهم إذ أنّه ـــ في تصويرهم ـــ قَدْرٌ من الزِّينَة، له في النفس وَقعُ السِّحرِ، يحملها إلى حال من *الانشراح والبهجة* ويبعث فيها *السكينة* التي هي أقصى حالات الرَّاحَة النَّفسيَّة، طِبقاً لقوله عزّ وجلّ: { هُوَ الَّذِي أَنْزَلَ السَّكِينَةَ فِي قُلُوبِ الْمُؤْمِنِينَ }[1].

فكان **التّصوُّر الجمالي** من هذا المنظور مرتبطاً دائماً ـــ ولو ضمنيّاً ـــ بمفهوم **الحِكمة** في سعيها إلى العِلم بحقائق الأشياء ومعرفة أفضلها بأفضل العُلوم ، وفي ذلك تعليقٌ لمعطيات عقلية على أسباب كُلِّية[2]. وهذا ينتهي بنا إلى صراحة القول بأنّ التّحكُّمَ في أيِّ فنٍّ تقليدي وتعهّدَ أسراره يُجيزان الحلّين *التّقني والجمالي* ـــ معاً ـــ في معالجة مسائله الخاصّة. فالمعمار إذا ما أحسن رسم حدود قوسٍ من الأقواس، فإنّه يضمَن لشكله الثبات والأناقة لأنّ *النّفع والجمال* يتناظران في الفنون التّقليديّة، بل *يتزاوجان* فيها أحياناً، إذ هما وجهان لشمائل **الكمال** لا ينفصلان. وهذا ما يتّفق والحديث النّبوي الشّريف ، في قوله (ﷺ): *"إنّ الله كتب الإحسان على كلّ شيء"* .

---

[1] – من سورة " الفتح ": الآية 4.

[2] - Burckhardt (T.), **L'Art de l'Islam,** op. cit. - p. 293.

فالإحسان يشترط الإتقانَ في العمل وهو صنيعُ *لمعروف* أي أنّه يقرن بين **الجمال والفضيلة**، بين المنفعة الحسّية التي ينالها صاحب العمل من عمله والمنفعة الأخلاقيّة التي يأمُلها من صنيعه، لأنّ الله عزّ وجلّ يرحم *كلّ من عمل عملاً فأتقنه*[1] . فالإحسان، إذن، طموحٌ إلى الكمالَيْن: كمال الدّنيا وكمال الآخرة.

ويبقى هذا التّصوُّر لمفهوم الجمال في عالم الإسلام أساسَ البناء الأخلاقي والروحي لكلّ الفنون والصناعات التقليدية: فلكلّ عمل فنيٍّ ــ مَهما كانت درجتُه في البساطة أو التّعقُّد ــ قِيَمُهُ بحدّ ذاته، بقطع النظر عمّا له من قِيَم اقتصادية. وقد تكون العُدّة في تحقيق ذلك العمل بسيطةً كبساطة *الكلمة واللّفظ*، أو *الجصّ* الذي يتحوّل ــ بحذق الفنّان ومهارته ــ من مادّة متواضعة وسريعة التّلَف إلى زخارف بلّورية تُبارِي نُورانِيَّتَهَا أفخر الأحجار الكريمة. فكأنّ الفنّان المسلم لم يعتن بتحسين أدواته ولا باختيار أثبَتِ الموادّ وأدوَمِها، قدرَ عنايته بتحسين عمله الذي أَوْلاَهُ كلّ هِمّته واندفاعه. وربّما أدركنا سبب هذا السُّلوك في وعيه الحادّ بالطبيعة الزائلة للأشياء: فما الفنُّ عنده سوى *مظهر موقوت* وعابر يؤكّد قولَه **تعالى**: { كُلُّ شَيْءٍ هَالِكٌ إِلاَّ وَجْهَهُ }[2] ، وأجوَد ثماره في تسخير قُوَى المادّة لخدمة الإنسان. وفي هذه النقطة بالذّات، يلتقي الفنُّ بالمادّة الرُّوحية: ففيها يتماثل فقر العُدّة مع فقر العَبد " الفقير إلى الله " وينبَرِي جمال العمل وَهَجاً يعكس **صفات الرَّبِّ الجميل الجليل**.

---

[1] – إشارة إلى الحديث المأثور.
[2] – من سورة " **القصص** ": الآية 88.

ومجمل القول إنّ للصناعة الفنّيّة وجهَيْن يُهيّئانها لنقل منهاج خاصّ في الإنجازات الرُّوحية. فهي، من جهة، عبارة عن تحويل نافع ودقيق لمادّة خام وغَير متبلورة إلى شيء مشكّل على مثال تصوُّري معيَّن. وهي في هذا الصَّوغ، وبشكل لا يقبل النزاع، صُورة للعمل الذي يستوجب الإنسانُ تأديتَه في ذاته وعلى نفسه التوّاقة إلى التّأمُّل في الحقائق الرَّبّانيَة والاتّصال بالله عن طريق الإشراق الوجداني؛ هذه النفس التي تضطلع بدور المادّة الأوّلية التي ــ وإن بدَت غامضة التقاطيع ومبهمة المبنى ــ فإنّها في الواقع كريمةُ الأصل، جزيلة الكمين. ويبدُو، من جهة أخرى، أنّ موضوع التّأمُّل ذاته مهيّأ بتصوُّر سَبقِي للجمال المحسوس الذي ترتسم حدودُه بحدود ما تدركه الحواسّ. فحتّى لو لم يكن كلُّ صانع مطبوعاً بالفطرة على التّأمُّل بما تحمله هذه الكلمة من معنىً عند *الرهبانيّين*، فإنّ القرابة الفكريّة والرُّوحيّة بين الفنِّ والتّأمُّل في الإسلام كانت تكفي لدفع *الأبعاد الباطنيّة* للجمال، من وراء تلك الأشكال التي تكشف عن *ظاهريّة العالم المحسوس*، سيّما وأنّ المِثاليّة الرُّوحيَّة، التي نتبيّنها من خلال قراءتنا لأخلاقيّة الحضارة الإسلاميّة، تهدف أساساً إلى تحسين طبيعة الإنسان. فهذا عمرو **بن معديكرب** [1] يقول:

ليس الجمال بمِئزر * فاعلَم وإن رديت بُرداَ

أنّ الجمال مَعادِن * ومناقب أورَثن مجداً [2].

وهذا حجّة الإسلام، الإمام **أبو حامد الغزالي**، يقول في بيان معنى **الحُسن والجمال**: *"اِعلَم أنّ المَحبُوس في مَضيق الخيالات*

---

[1] – من **بني زبيدة** في اليمن. توفّي في حصار نهاوند (641 م). من الشعراء الفرسان في الجاهليّة، أدرك الإسلام فأسلم (631 م)، إلا أنه ارتدّ بعد موت **النبي** (ص).

[2] – **حمدون** (م.أ.)، **نحو نظرية للأدب الإسلامي**، ص 70.

والمحسوسات ربّما يظنُّ أنّه لا معنى للحسن والجمال إلّا تناسب الخِلقة والشكل وحسن اللّون وكون البياض مشرباً بالحُمرة وامتداد القامة، إلى غير ذلك مِمَّا يوصَف من جمال شخص الإنسان. فإنّ الحسن الأغلب على الخلق حسنُ الأبصار وأكثر التفاهم إلى صوَر الأشخاص فيظنّ أنّ ما ليس مبصَراً ولا متخيَّلاً ولا متشكّلاً ولا متلوّناً مقدّر فلا يتصوّر حسنُه وإذا لم يتصوّر حسنه لم يكن في إدراكه للذّة فلم يكن محبوباً وهذا خطأٌ ظاهرٌ. فإنّ الحسن ليس مقصوراً على مُدرَكات البصَر ولا على تناسب الخِلقة وامتزاج البياض بالحُمرة. فإنّا نقول هذا خطٌّ حَسَنٌ وهذا صوت حسَن وهذا فرَس حسَن، بل نقول هذا ثوب حسَن وهذا إناء حسَن. فأيُّ معنىً لحُسن الصوت والخط وسائر الأشياء إن لم يكن الحسن إلّا في الصّورة ... فاعلَم أنّ الحسن والجمال موجودٌ في غير المحسوسات إذ يقال هذا خُلق حسَن و هذا عِلم حسن و هذه سيرة حسنة وهذه أخلاق جميلة وإنّما الأخلاق الجميلة يرَاد بها العِلم والعقل و لعفّة والشجاعة و لتقوَى والكرَم والمُرُوءَة وسائر خلال الخير. وشيءٌ من هذه الصِّفات لا يُدرَك بالحواسّ الخمس بل يدرك بنُور البصيرة الباطنة..."[1].

ولاشكّ في أنّ أظهر مَن يمثّل الذّاتيّة المتطرّفة في فهم الجمال - بأن اعتبَره معنىً عقلياً أكثر منه صفةً عينيةً قائمةً في الشيء الجميل، مستقلّةً عن

---

[1] - الغزالي (أبو حامد محمد)، إحياء علوم الدين، عالم الكتب، مكتبة عبد الوكيل الدروبي، دمشق، ص ص. 256-257.

- الغزالي (أبوحامد محمد) - 453 هـ = 1059 م/ 505 هـ = 1111 م - ولد في طوس (خراسان). من عظام فلاسفة العرب، تعلّم في نيسابور ثم أقام في بلاط نظام الملك السلجوقي وعلّم في نظاميّة بغداد. انصرف إلى الحياة الصوفية. من مؤلفاته: المنقذ من الضلال وتهافت الفلاسفة وإحياء علوم الدين.

كلّ إدراك – هُمُ *المتصوِّفة* الذين رأوا في الجمال معنَيَيْن: أحدهما **الجمال الذي يعرفه الجمهور**، مثلَ صفاء اللّون ولين الملمَس وغيره ممّا يمكن كسبُه، والثّاني **الجمال الحقيقيّ** الذي يقضي بأن يكون كلُّ عضو من الأعضاء على أفضل ما يجب أن يكون عليه من الهيئة والمزاج. وقد جاء في شرح "القصيدة الفارضيّة"[1]، أنّ الجمال الحقيقيّ صفةٌ أزليةٌ لله تعالى ، شاهَده في ذاته أوّلاً *مشاهدة علمية* فأراد أن يراه في صُنعِه *مشاهدة عينيّة* فخلق العالم كمرآة شاهد فيه عَين جماله عِياناً. واعتقد **الجرجاني**[2] أنّ في الجمال من الصِّفات ما يتعلّق بالرِّضَا واللُّطف، بينما رأى فيه **الكاشاني**[3] أوصاف لُطفِ الله ورحمته. وميّز **ابن الدّبّاغ** بين "الجمال المطلَق" و"الجمال المقيَّد"[4] :

• فأمّا **المطلق** فهو الذي ينفرد به **الحقُّ** تعالى دون خلقه ، فلا يشاركه فيه غيرُه ولا يدركه سواه وعَنه يقول **الصديق الأكبر**: *"سبحان مَن لم يجعل سبيلاً إلى معرفته إلّا بالعجز عن معرفته، تعالت سبَحاتُه أن تُدرَك بسواه وعزّت قسَماته أن يُنالَ جانبُ عِزِّهَا بسببٍ حاشاه"*.

• وأمّا الجمال **المقيَّد** فهو نوعان:

---

[1] – قصيدة لـ**عمر بن الفارض** (1180– 1234 م). وهو من مفكري الإسلام والمتصوفين. وفيها تحت رموز الألفاظ الغرامية الولهُ بـ**الحق** سبحانه وتعالى:

"شربنا على ذكر الحبيب مدامة * سكرنا بها من قبل أن يخلق الكرم
وقالوا شربت الإثم كلا وإنّما * شربت التي في تركها عندي الإثم".

[2] – **الجرجاني** (علي بن محمد الشريف) – 1339 / 1413 م – متكلم وفيلسوف، علّم في **شيراز** ونقله منها **تيمور** إلى **سمرقند**. كتب عدة رسائل في الفلسفة وشروحا على أهم الكتب في أصول الفقه والفلسفة وعِلم الهيئة.

[3] – **عبد الرزاق الكاشاني**: عاش على أيام سعيد ملك فارس (1316 – 1335 م). ذهب مذهب أستاذه **ابن العربي** في التصوف وفسر أقواله ودافع عنه في **الاصطلاحات الصوفية** وتأويلات القرآن والرسالة في القضاء والقدر.

[4] – **الاصفهاني** (أبو نعيم)، **حلية الأولياء**، القاهرة، *طبعة الخانجي* (بلا تاريخ). وكذلك:

- Anawati (G.C.) et Gardet (L.), **Mystique Musulmane**, Paris, 1961.

أ – جمال كُلّي: يُعبِّر عن نور قُدسي فائض من جمال **الحَضرة الإلهيّة**، سرَى في سائر الموجودات، علواً وسفلاً، باطناً وظاهراً. فأوّل إشراقه على عالم *المَلَكوت* ثمّ على عالم *الجَبَروت*. وهو عالم النُّفوس الإنسانيّة، ثمّ على القُوَى الحيوانيّة فالنباتيّة، ثمّ على سائر أجسام العالم السُّفلِي على اختلاف أنواعها وتبايُن أجناسها. فما من ذرّة من العالم إلاّ وقد أشرق عليها من هذا النُّور الإلهي والجمال القُدسيّ بقدر احتمالها، وهو أظهر الأشياء ولا يُدرَك إلاّ ب**نور العقل**. وكما أنّ نور الشمس به ظهرت الألوَان والأشكال والصّور ولولاه لم تظهر للحسّ، فكذلك الجمال الكُلّيُّ لم يخلُ منه موجودٌ، لكن لا يُدرِكه على الحقيقة إلاّ مَن كانت ذاتُه كلّية. والكُلّيُّ الذّات هو الذي تُناسِب ذاته جميع الذوات فيكون كلَّها وتكون كلَّه. وذلك أنّ العارف لِمَا يناسب الأشياء كلّها بما له معها من الاشتراك في النور الإلهي الذي لم يخل عنه موجود لم يَرَ ذاته غير ذلك النور ولا يرى الأشياء إلاّ ذلك ، فيكون كلّها وتكون كلّه.

ب– جمال جزئي: وهو نور عُلوي يتيسّر للنفس الإنسانية عند إدراكها الصّورةَ الجميلةَ الحاصلةَ في *لوح الخيال*، تتهيّج به فتستعدّ لقَبول إشراق نورٍ أشدّ روحانيةً منه من عالم *الأنوار المقدّسة*، يُعِدّها للمحبّة التي تفضي بها إلى العشق. وهذا النوع من الجمال ينقسم في رأي المتصوِّفين إلى *ظاهر وباطن*.

1. فـ**الظاهر** منه ما يتعلّق بالأجسام فلا يُدرَك إلاّ معها. وهو ــ وإن تعلّق بظاهر الجسم ــ مُنزّهٌ عن الحلول فيه وإنّما معناه تجلّي النفس الإنسانية وإشراقُها على بدنها بأنوار الجمال. ولا يُدرَك مجرّداً من الحواسّ، وإنّما يُدرَك

بنور العقل لدقّة معناه ولطافته. فإنّ العقل نور والجمال نور فالنور يَستَدعِي النور ولا يُدرَك النور إلاّ بالنور.

2. والجمال **الباطن** ما تُفِيده *الأنوار القدسيّة الإلهيّة* إذا أشرقت على العقول الزكية من الاتّصاف بالعلوم الدينية وأسرار المعارف الرّبّانيّة المُوصِلة إلى المحبّة الحقيقيّة والفضائل والكمالات. ولا يُدرِك هذا الجمال إلاّ العقول التي في غاية الصَّفاء، المستنيرة من أنوار الله تعالى التي تكون سبباً لحصول محبّة **الحَقّ** عزّ وجلّ بجملة القلب [1].

هكذا قال المتصوِّفون في مفهوم الجمال وعلاقة الشيء الجميل بالعقل الذي يُدرِكه. ونحن، إذن، لا نَحِيد عن الصّوَاب إذا قُلنا إنّ البحث الجماليّ الإسلاميّ ارتبط أوّلاً بالبحث عن **السّكينة والرّحمة**. وقد ردّهما **السهروردي** [2] إلى **نور الله وفيضه** إذ قال: *"إنّ الله نور الأنوار ومصدر جميع الكائنات. فمن نوره خرجت أنوارٌ أخرى هي عماد العالم المادّي والرُّوحِي والعقولُ المفارقة ليست إلاّ وحدات من هذه الأنوار تحرِّك الأفلاك وتشرف على نظامها"* [3]. و*"إذا كان العالم قد برز من إشراق الله وفيضه، فالنفس تصل كذلك إلى بهجَتها بواسطة الفيض والإشراق. فإذا تجرّدنا عن الملذّات الجسمية تجلّى علينا نورٌ إلَهي لا ينقطع مَدَدُه عنّا. وهذا النور صادر عن كائن... هو الواهب لجميع الصّور ومصدرُ النفوس على اختلافها*

---

[1] – **الحفني** (عبد المنعم)، **معجم مصطلحات الصوفية**"، مادة: *جمال*.

[2] – **السهروردي** (شهاب الدين أبو حفص الصوفي الشافعي) – 1145 / 1234 م – شيخ الصوفية في بغداد. حج إلى مكة وتعرّف فيها إلى **ابن الفارض**. اشتهر بالوعظ والحديث . من مؤلفاته: **عوارف المعارف** في التصوف.

[3] – **السهروردي** (شهاب الدين)، **هياكل النور**، طهران، 1898، ص ص. 28–32 .

ويُسمّى ***الرّوح المقدّسة*** *ــ أو بلغة الفلاسفة* ***العقل الفعّال***"[1]. ويرى **محيي الدّين بن عربي**[2] أنّ **الإنسان الكامل** هو وحده الذي تتمثّل في صورته **الكلمة** في أصدق أوجه الكمال وأرقى التّجلّيات الإلهيّة[3]. فالإنسان هو *"الحادث الأزليّ والنشئ الدائم الأبديّ، والكلمة الفاصلة الجامعة، قيام العالم بوجوده. فهو من العالم كفصّ الخاتم وهو محلّ النقش والعلامة التي يختم بها المَلِك على خزانته وسمّاه خليفةً من أجل هذا، لأنّه* ***تعالى*** *الحافظ به خَلقه كما يحفظ الختم الخزائنَ... فلا يزال العالم محفوظًا ما دام فيه هذا* ***الإنسان الكامل***"[4] وفي هذا الإنسان يتحقق الغرض من الخلق وهو أن الله أحبّ أن يعرف[5].

في هذا الجوّ الباطني الثّري بالرّموز والتّلميحات الصُّوفية والذي فرضته بيئة ثقافية غذَت ملائمةً لِنُمُوّ الأفكار التّأمُّلِيَة مثل *الأفلاطونية الجديدة* ــ التي تغلّبت في الشرق نهائيًا على الأفكار *الأرسطيّة* ــ وأفكار السُّهرَودي،

---

[1] – **السهروردي** (شهاب الدين)، **حكمة الإشراق**، طهران، 1898، ص 371.

[2] – **محيي الدين بن العربي الأندلسي** (1165 – 1240 م). ولد في مرسية وتوفي بدمشق. صوفي أقام 30 عاما في الأندلس ثم رحل إلى الشرق. كان **ظاهريا في العبارات، باطنيا في الاعتقادات**. اتخذ دليلا لحياته "النور في قلبه، لا في الشريعة". من مؤلفاته الشهيرة: **الفتوحات المكية وفصوص الحكم**.

[3] – يقوم **مذهب ابن عربي** على نظرية " **الكلمة** " – *اللوغس* - *Logos* – وقد استعمل ما لا يقل عن اثنين وعشرين مصطلحا لكي يعرّف هذه الفكرة التي يمكن أن يُنظَر إليها من ثلاثة وجوه: الوجه المتعلق بعلم الوجود، أي: **الأنطولوجي** – وتبعا لذلك فإن "الكلمة" هنا تعتبر تصورا للعالم– ووجه **صوفي**، والوجه الثالث **أسطوري** (أي يرمز إلى أسطورة " **الإنسان الكامل**").

[4] – تحدّث **ابن عربي** – بصفة خاصة – عن **الإنسان الحقيقي** أو **الكامل** (لا الإنسان بما هو حيوان). فقال: "*إنه الكلمة الجامعة، كل ما في العالم جزء منه وليس الإنسان بجزء لواحد من العالم*". وقال: "*إن علم الله بذاته يصل إلى ذروته في هذا الإنسان الكامل*".

– ينظر في هذا الموضوع: **فصوص الحكم**، القاهرة، 1946، ص ص. 50–56 . ولنا تفاصيل أوفى عنه في كتاب **عبد الرحمان بدوي**، **الإنسان الكامل**، ط 2، الكويت، 1976، ص ص. 63–72.

[5] – **ابن عربي** (م.د.)، **فصوص الحكم**، القاهرة، 1946، ص 48.

صاحبِ *الحِكمة الإشراقيّة* المتأثّرة بـ*المانويّة* والفكر الصّوفي الفارسي الذي بلغ أوجه في أشعار جلال الدين الرومي، وأخيراً، مذهب ابن عربي ونظريته في الإنسان الكامل[1]، كان طبيعيّاً أن يشارك الفنُّ، بأشكاله المتنوِّعة، في غِمار الحياة الروحية وأن يقوم بدور هامّ وإيجابي في الإبلاغ عن كنوزها الدفينة بفضل امتلاكه لخصائص تعبيرية وأساليب إفصاحية جادّة، تُصوِّر بشتّى الوسائل أحوالَ النفس في بحثها عن حقيقة الله والكَون. وهكذا تبدُو الأعمال الفنّية في التراث الإسلامي شاهداً على الأفكار الأساسيّة التي ميّزت النظرة الإسلامية للعالم في عصورها المختلفة، والتي مارست تأثيرها العميق في توجيه الجماليّة الإسلاميّة في صورة فنونها المتنوِّعة.

فإنّنا ، عندما نتحدّث عن التّراث الزّاخر الذي تشمله الحضارة الإسلاميّة عبر العالم، نُسلِّم بأنّه من الناحية الجمالية يُكوِّنُ وحدةً متّصلةً أجزاؤُها بعضها ببعض[2]، إذ على الرغم من الاختلافات التي يمكن وصفُها بأنّها فرُوقٌ في "اللّهجة المحلّية" ، فإنّ هناك خصائصَ ذات طابع غالب موحَّد تجعل الفنون في دار الإسلام تتكلّم "نفس اللّغة" أساساً.

ولكن ــ مع إقرارنا بهذه الحقيقة ــ ينبغي أن نؤكّد أنّنا لا نستطيع أن نتكلّم عن عصر واحد كبير، ازدهرت فيه كلّ الصناعات الفنّية الإسلامية أو معظمُها ؛ كما لا توجد قمّة عامّة تشمل العالم الإسلامي كلّه في صناعة ما. ونَجد، على العموم، أنّ التّطوُّر الفنّيّ مرتبط بالازدهار السياسيّ في زمان

---

[1] – إذا كان من المؤكد أن مذهب محي الدين بن عربي مارس تأثيره في الحياة الروحية والفلسفية الشرقية، فيبدو أنه لم يستطع التأثير في الأندلس حيث بقيت **الأفكار الأرسطية** ــ وبالخصوص آراء ابن باجة وابن رشد ــ تعيش إلى جانب **النظرة الأشعرية** الغالبة هناك.

[2] - Marçais (G.). **L'Art Musulman,** op. cit. - pp. 1-14.

معيّن أو مكان معيّن وهو الازدهار الذي يتمثّل في استتباب السلام والرخاء الاقتصادي ورعاية خاصّة من الأمراء للفنون (حتّى في البلاد ذات القوّة الابتكاريّة العظيمة). فإنّ هذه الظاهرة ليست مستمرّة بل تَحدُث على شكل موجات تنشأ عنها مراكزُ إبداع تختلف من وقت لآخر.

هذا الواقع أدّى إلى اتّخاذ موقف تجزيئي من الفنّ الإسلامي، مُوَجَّهٍ إمّا إلى قطاع جغرافي ضيّق من الرّقعة الإسلاميّة ــ ذي حدود تاريخية واسعة أو ضيّقة ــ أو إلى موضوع معيّن له حدود جغرافية أوسع. وكان من نتيجة ذلك أن أصبح لدينا مختصّون في الفن الإسلامي *المغربي الأندلسي* أو *المصري* أو *الإيراني* أو *التركي* أو *الهندي*، بشتّى فروعه وأشكاله، أو مختصّون في *العمارة* أو *الخزف* أو *الزجاج* أو *المنمنمات* أو *السجاد* في العالم الإسلامي كلّه.

لكنّه لا يُعْنِينَا الآن أن نتحدّث عن التّغيُّرات الأسلوبيّة التي حدثت من عصر إلى عصر، ولا عن الاختلافات في الترتيب الأُفقي حسب اختلاف الطّبقات الاجتماعيّة أو الأجناس العِرقيّة وغيرها، وهي سِمات قد تُضَيِّعُ منَّا خطوط الرَّبط بين اتّجاهات الفنّ ومدارسه في عالم الإسلام ، بل سنتحصّن وراء الفكرة التي تسُود أذهان المهتمِّين بالفنِّ الإسلامي والتي تقول بوجود طابع إسلامي عامّ يتخطّى حدود الملامح الفرديّة التي أخرجها كلُّ بلد وعَصر. وإذا ما أخذنا هذا الهدف في اعتبارنا، فإنّنا نجد أنّ العنصر الحاسم الذي يتوفّر بحقٍّ في كلِّ أعمال الفنِّ الإسلامي، أي السِّمَة التي كانت لها فتنة جماليّة بعيدة الأثر على الناظرين ــ من داخل العالم الإسلامي أو من خارجه ــ هي ذلك التناسقُ العامّ والتوازنُ القائم ما بين الأجزاء وكمالُ التكوين

الفنّي كُلِّه. ويَبْدُو من المعقول أن نفتَح البحث في هذا الاتّجاه ونستخلص هذه العوامل المميِّزة من الفنون الزخرفية والتصوير قبل غيرهما، على اعتبار أنّهما أبرز الفنون التي شهِدتها المنطقة الإسلامية وأغزرها، وبالرغم من أنّنا نعلم أنّ العوامل نفسها موجودة بالمثل في العمارة.

لقد وصف الإمام **الغزالي** طبيعة هذه الظاهرة وصفاً جيّداً بقوله [1] :

"كلُّ شيء فجمالُه وحسنُه في أن يحضر كماله اللاّئق به الممكن له. فإذا كان جميعُ كمالاته الممكنة حاضرةً فهو في غاية الجمال وإن كان الحاضر بعضها فله من الحسن والجمال بقدر ما حضر. فالفَرس الحسَن هو الذي جمَع كلَّ ما يليق بالفرس من هيئة وشكل ولون وحُسْنِ عَدْوٍ وتيسُّر كَرٍّ وفَرٍّ عليه ؛ والخطُّ الحسَن كلُّ ما جمع ما يليق بالخط من تناسب الحروف وتوازيها واستقامة ترتيبها وحسن انتظامها. ولكلِّ شيء كمالٌ يليق به وقد يليق بغيره ضدُّه. فحسن كلِّ شيء في كماله الذي يليق به فلا يحسُن الإنسان بما يحسُن به الفرس ولا يحسن الخطُّ بما يحسن به الصّوت ولا تحسن الأَوانِي بما تحسُن به الثياب وكذلك سائرُ الأشياء" [2].

ولَمَّا كان الكمال هو العامل الحاسم في توفير الحسن والجمال للأشياء، فسنجتَهِد إلى الكشف عن العناصر الأساسية للسِّمات الجمالية في الفنِّ الإسلامي. وقد يكون من العبَث محاولة وضع قوانين تحدِّد فلسفة

---

[1] – **الغزالي** (أبو حامد)، **إحياء علوم الدين**، ج 4، ص 257، وكتابه: **كيمياء السعادة**، وهو أحد المؤلفات التي وضعها الغزالي في نطاق اهتماماته الصوفية. وقد ألّف الكتاب بالفارسية، وهو عبارة عن مختصر موجز لجزء من كتابه **إحياء علوم الدين**. وقد تُرجِم إلى الأرديّة والعربيّة والألمانيّة وغيرها.

[2] - Ettinghausen (R.). **Al Ghazali on Beauty**, in: *Art and Thought* - London, 1947 - pp. 160 à 165.

- Coowaraswamy (Ananda K.). **Notes on the Philosophy of Persian Art**, in: *Ars Islamica* - V. 15-16 - 1951 - pp. 125-128.

الجمال وعلاقتها بالتّذوُّق الفنّي، خاصّة وأنّ اللُّغة التي نحن بصدد دراسة مفرَداتها تختبئ وراء التجريد وتتّصل ــ لدرجة كبيرة ــ بحساسيّة الفنّان التي اكتسبها من ممارسته الطويلة، وأنّ الجمال ليس مقداراً كمّياً نستطيع ببساطة أن نقابله بمقدارٍ قياسِي. ولا شكَّ في أنّ الموضوع شائك وطريف في الوقت نفسه، لاِتّصاله بجوانبَ كثيرةٍ من المعرفة المعاصرة. إلاّ أنّ هناك بعضَ المؤشّرات التي يمكن للناظر إلى العمل الفنّي أن يستعين بها في ارتشاف متعته منه. فالمُتَأمِّل للوحة زخرفية، مثلاً، تجوس عيناه ــ دون أن يشعر ــ مع الخطوط مستكشفة علاقتها، في ارتفاعاتها وانخفاضها، في سكونها وحركاتها وفي اندفاعها ونُقط الاستقرار فيها ؛ أي، بعبارة أخرى، تستقصي العينان في الخطوط نغماتها وتقلّباتها ثمّ تحكُمان على العلاقات الخطّية بأنّها منسجمة أم لا، وإنْ كانت تقول شيءً أم هي خرساء.

ومن المعلوم في الفنذ الإسلاميّ أنّ لبّ المنظومة الزخرفية كامنٌ في طيّات *العربسة* وأنّ هذه الأخيرة مهيّأة ومدبَّرة وفقاً لإيحاء إنّما هو تجريديّ بالطبع. هذا الاستنتاج، الذي نستشعره من خلال قراءاتنا الأُولَى لِفنّيّة العربسة، نستطيع أن نتبيّن فحوَاه من خلال دراستنا للوحدات التي يتألّف منها نسيجُها التركيبي وبالوقوف على الحركة الناشئة عن ترتيب هذه الوحدات، صعُوداً وهبُوطاً، يَمْنَةً ويَسْرَةً، وفي كُلِّ مَيلٍ وانعطافٍ مُمكِنٍ للحركة. فينتهي بنا هذا الاستقصاء إلى إبراز عدد من العناصر التلازُمية، بعضُها صريح وبَعضُها الآخر ضمير، وكلُّها **مقوِّماتٌ شرطِيّةٌ** تجتمع بقدر ما تُؤدِّيه من وظيفة لِبَسْطِ نفس الكائن البشريّ وتفريحها.

أولاً: العناصر التشكيليّة

ينبغي التأكيد على أنّ الأشياء غير المزخرفة نادرةٌ بحَقٍّ في الفنّ الإسلامي، وأنّ الزخرفة ليست أكثر من **فنٍّ إنساني تشكيلي** يُحاكي في ذلك فنوناً ويكمّل أخرى *كالرسم والنحت والعمارة*. وهذا يعني أنّ لها صِيَغاً معيّنة وبِنيَة مكانيّة نستطيع إدراكها عن طريق حواسّنا وبتقفّي عناصرها المختلفة. وهذه العناصر نوعان :**صريحة وضميرة.**

أ ـ العناصر الصّريحة :

هي التي ندركها بحاسّتي **البصر واللّمس** ويَتَّضِحُ لنا، عند تتبُّعِنا للنظام التركيبي الذي تقوم عليه البنية الزخرفية في الفن الإسلامي، أنّ الوحدات التَّأسِيسيّة لا تُعالَج كلوحات مستقلّة، إذ لا تُرسَم بمفردها مطلقاً، لكنّها تُوضَع في إطار من *دوائر ومربّعات* تتكرّر على السطح تكراراً لاَنِهَائيا في كُلِّ الجهات، وكأنّها زاحفة لا تقف عند حدٍّ معيّن. وبِوُسعِنا أن نضع أيدينا، عند التّحرِّي، على عدد من الخصائص التي تنجُم عن تأليف هذه الوحدات الزخرفية، وهي ما أسمَيناه بـ**العناصر الصريحة.** هذه العناصر نُوجزها فيما يَلِي:

1 – التّكرار:

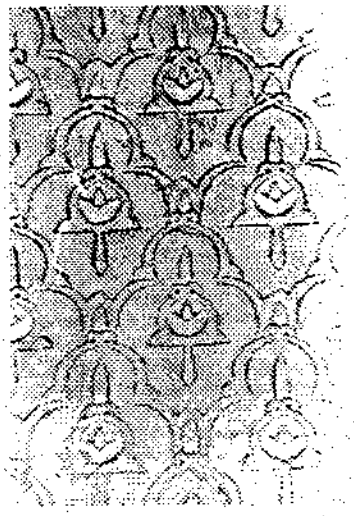
وهوأبسط أنواع العلاقات بين الوحدات التركيبية في اللّوحة الزخرفية، إذ يعتمد على إعادة رسم الرَّقشَة على مدى اتِّساع المساحة

المزخرفة، دُونَما إضافة أو تقليص، وبحسب نظام محدَّد. والظاهر من توزيع فضاءات التركيب المختلفة، أنّ الفنَّان يُولِي هذه الرقشة ذاتها اهتماماً بالغاً ــ أكثر من اهتمامه بالعمل ككُلّ ــ وأنّه يعتبرها محور التصميم وحجر الأساس الذي يقُوم عليه التكوين الزخرفيّ كلُّه. ومن هنا، فإنّه سيكرّرها بعد ذلك كيفَما شاء. غير أن هذا التكرار خاضع لضوابط ومُحدَّد بحدود تفرض نفسها على الفنَّان. من ذلك، مثلاً، أنّ العمل مُقيَّدٌ بإمكانات الخامَة التي يعالجها، من ناحية، ثمّ بطبيعة الشكل والمساحة التي يُنمِّقها، من ناحية أخرى.

ومهما يكن من أمر، فإنّ استخدام التكرار بأبسط أشكاله على هذا النّحوليس مَدعاةً للـمَلَلِ، كما ادّعى بعضٌ من نقّاد الفن الإسلامي أمثال **هارتزفيلد** (*E.Hertzfield*) الذي أسّس نقده على غياب الأشكال الطّبيعيّة، وهوما يُعَدّ ــ في نظره ــ رفعاً للزّينة وتكراراً على حساب الأشكال الفنّية الكبيرة [1]. نَعَمْ، إنّ التكرار قد يكون مُضايقاً حين تكون دلالاته مسبقةً وصُوَره رتيبةً، على وتيرة واحدة. ولكنّه يكون، على العكس، مَدعاةً للتّشويق والتّوقُّع حين تتّحد النَّغَمَاتُ مع اختلاف الظّلال الفنّية. ولهذا، عُدَّ التكرار من أهمّ مباحث **البلاغة الفَنّيّة** لِمَا فيه من اتّحاد وانسجام مع الحركة الدّاخِلِيّة للشّعور الإنسانيّ (الصورة 149).

---

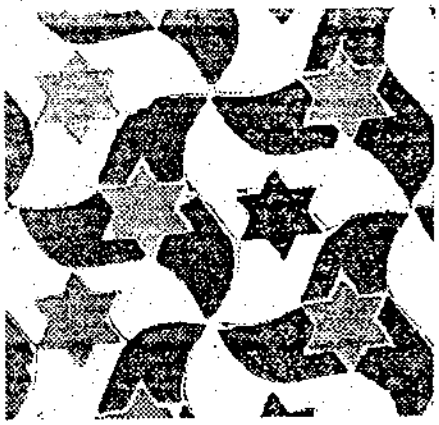
[1] - **الفاروقي** (إسماعيل)، **الإسلام والفن** (**Islam and Art**)، ترجمة **محمد أحمد حمدون** و**حسن أبو عيدود** و**همام سعيد**، عن *مجلة المسلم المعاصر*، الأعداد: 23-24 و25، يوليو، 1980 إلى مارس 1981. وبخصوص **هارتزفيلد**، ينظر: العدد 23، ص ص. 161-163.



الصورة 149: جامع سيدي أبي مدين
(تلمسان): مثال لتكرار الوحدة الزخرفية.

2 – الإيقاع:

لعلّ أهمّ المقوّمات الجماليّة في الزّخرفة الإسلاميّة هي *الإيقاع*. وعندما نتحدّث عن الإيقاع، فلا بدّ من أن نتحدّث عن **النّغم الخطّي** الذي يضفي على الرسم قِيمَة حيَّة مُتحرّكة تتمثّل في ثنايا الخطوط والتِوَاءَاتِهان وفي اطّرادها وتتابعها، في تشابكها وتقاطعها، في التِقَائِها وافتِرَاقِها. وإنّ الذي يُحدِّد الإيقاع فيها هوالعلاقة بين مسافتها الزّمنيّة ونقط الارتكاز منها، إلى غير ذلك من مَعالمها الثّابتة (الشكل 94).



الشكل 94: رسم لزخرفة "الرفراف المقسوم".

أمّا بالنسبة للإيقاع في العمل الفنّي ككُلٍّ، فهومرتبط بسُلَّم، تترتّب – وِفقاً لأبعاده – العناصرُ المختلفة الكَيفِيّة، بحيث أنّ تلاحق كُلِّ عنصُرَيْن مختلِفَيْن لا يُكوّن بعداً واقعياً، فحسب، وإنّما هوأيضاً انتقالٌ من درجة إلى درجة وِفقَ هذا البُعد الثّاني [1].

[1] – الديب (بدر)، رأي سُوريُو في ماهية الفن، *مجلة علم النفس*، فبراير، 1953، أورده سعد يونس في *مجلة الثقافة العربية*، ع 10، شوال، 1318 هـ، ص 92.

وبهذا، يمكننا أن نتبيّن في اللّوح الزُّخرُفِيّ مجموعةً من الإيقاعات تكمُن في ترديد *الغوامق والفواتح*، *الأفقيّة والتعامد*، *الطُّول والقِصَر*، *الالتقاء والافتراق*، *الحركة والسكون*، *التباين والتوافق*، كلُّ هذا بِلُغَة الشكل والمساحة واللّون إلى غير ذلك من **البَرامِتَرات والمقاييس**.

ومن هذا المنظور، يبدُولنا الإيقاع نوعاً من التكرار المتناوب ما بين الحركة والسكون. وإذا كان التكرار الرَّتيب يلُوح في صورة تكرار للنقطة أو للحرف الواحد من النِّظام الأبجديّ الزُّخرُفِيّ، فإنّه ــ بصيغته التَّناوبيّة ــ يُمثِّل **كلمةً زخرفيّةً** ذات حرفَيْن *أبجديَّيْن* من مجموعة النظام الزخرفي. وعلى كلّ حال، فهو ذو دلالة نفسيّة بالغة، ينسجم والحالة الشعورية الوجدانية للإنسان[1] بفضل ما يحقّقه من استمرار الوحدة والتوافق في البناء الفنّي بربط أجزائه المختلفة وتحقيق التجانس والانسجام بينها.

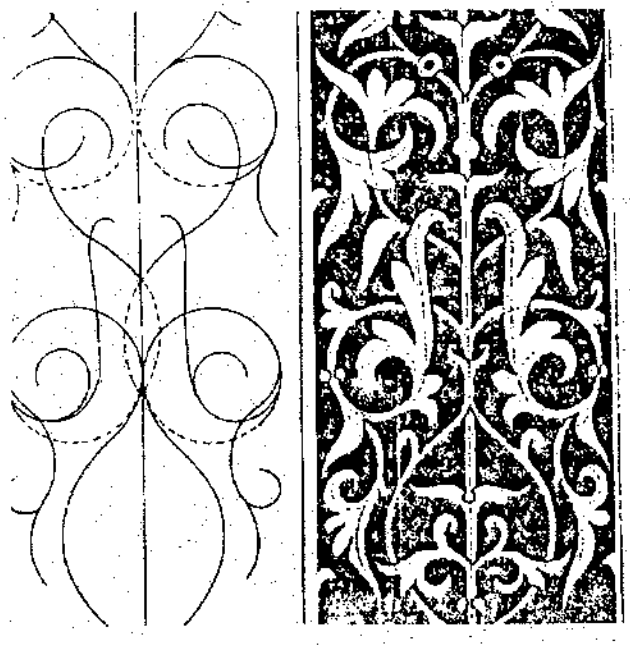
3 – التّماثل:

ويقُوم على تكرار حالتَين ــ أو أكثر ــ في وحدة زخرفيّة واحدة أو عدّة وحدات (الشكل 95). وهو، من حيث تكوينُه الموضوعي، ينِمّ عن مدَى تناسق الأجزاء تناسقاً متّزناً، سواء من حيث الأشكال أو الألوان. وأمّا من حيث البنية التّامَّة لِلُّغة الزخرفية، فهو لا يؤلّف لنا كلمة زخرفية فحسب، بل يجعل منها **كلمة مفهومة** تنتهي بنا ــ في حالة تتابع الوحدات المتماثلة ــ إلى تأليف **جملة مقروءة**.

---

[1] – سليمان (حسن)، **سيكولوجية الخط**، *المكتبة الثقافية*، ع 175، *مطابع الدار*، ص 87.

ويرى بعض المفكّرين أنّ هذا الأسلوب في التعبير الفنّي مكرّس أساساً للفكر الدّيني لأنّه، من حيث طبيعة الحركة الشعورية الداخلية للمنظومة الزخرفية، يطبَع الوعي الإنسانيّ بطابع الإدراك وليس مجرّد الوجدان أو الإحساس التّلقائي، وهو يُؤدّي بذلك إلى *السّكون*[1].



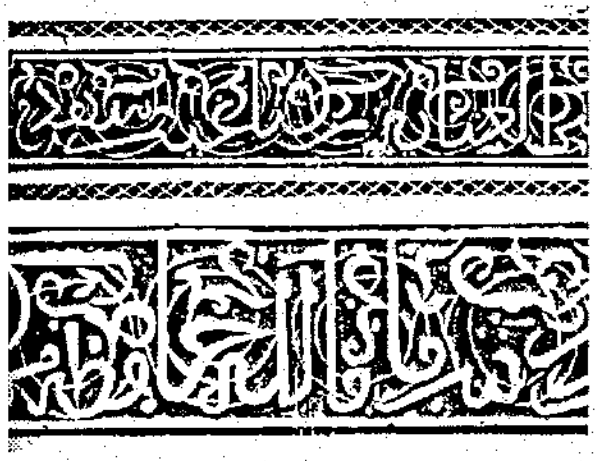
الشكل **95** : – تماثل العناصر في التكوين الزخرفي.

4 – الانسيابية:

وتعني إعادة الوحدة الزخرفية *باستمرار*، دون الخضوع إلى نظام التجزئة التقليدية للوحدات أو تتابع الخطوط والأشكال والألوان. وهذا النوع من التنسيق يختصّ أساساً بالكتابة الزخرفية حيث **الاندماج** التامّ **بين اللُّغتين الزخرفية والكتابية** (الشكل96).

[1] – **آل سعيد** (شاكر حسن) و**هيادية زالوشر**، عن *آفاق عربية*، ع 9، أيار، 1981.

وهذا النوع من العلاقات الزخرفية الذي نستطيع التعارف على تسميته بـــ **الجملة البليغة المعنويّة** في علم التجويد الخَطّي، يتجاوز مثول المعنى عند الربط بين الوحدات الأبجديّة، ويتعدّاه إلى معنىً داخلي لن يتأتّى لِمُستقرِئه أن يَبلُغَه إلاّ بكثير من الوعي الذاتي. وقد ذهب بعضٌ من النقاد الجماليّين في هذا المجال إلى أنّ تقويم الصفات الجماليّة للعمل الفنيّ معناه **إسقاطٌ لمشاعرنا** وعواطفنا **على العالم الخارجي** ورأوا أنّ ما نسمّيه جمالاً ليس إلاّ *إشباعاً عاطفيًّا* ؛ فإضافة الجمال إلى شيءٍ معناها أنّ دوافع في نفوسنا قد أضحت ــ بالتّأمُّل فيه ــ في حالة **توازن** أو **انسجام عاطفي**[1] .



الشكل 96 : - الكتابة الزخرفية والزخرفة الكتابية.

وقد ينسحب هذا الموقف ظاهراً على مقُولات الحكم الجمالي فيما يتعلّق بالمُصوِّرين، كما ذكرها **ميرزا محمّد حيدر دوغلات** (من حوالي سنة 906–958 هـ/1500–1551 م)[2] إذ ربطها بـ*التناسق* و*النعومة* و*الطلاوة* و*الرقة* و*الوقع اللطيف* و*النظافة* و*الصفاء*، وكلُّها أحكام تنبعث من رؤى ليست ذاتيّة محضة ولا موضوعيّة خالصة ولكنّها مزاج من **الذّاتية والموضوعيّة** معاً. فالإنسان لا يستمتع بجمال شيء خُلو من الجمال، لأنّ

---

[1] - ينظر في تفصيل هذا الرأي ومناقشته:

- Richards (A.), **Principles of Literary Criticism, and Fondations of Aesthetics**.

[2] - هو أمير تيموري من أقارب بَابُر، فاتح الهند. وقد درس التصوير على يد **درويش محمد** كعادة الأمراء في ذلك العصر.

الجمال ليس نشاطاً عقليًّا خالصاً ؛ إنّه لا يتوقّف على العقل الذي يتذوّقه وحدَه ولا على الشيء الذي يَحُلّ فيه وحدَه ؛ إنّه علاقة الإنسان الذي يتذوّقه بالشيء الذي يحلّ فيه. والواقع أنّ أمر الحكم الجمالي يتحدّد أساساً بالمسافة التي تربط ما بين الواقع الحسّي الذي يتمثّل في العمل الفنّي ــ المستحَثّ في سياق ظرفي معيّن ــ وذاتيّة المُتلَقّي وحالته النفسية عند تذوّقه للأثر الفنّي. وقد يختفي الاختلاف في أحكام الأفراد على الجمال *باشتراكهم في ثقافة واحدة* ومعيشتهم في ظلّ *حضارة واحدة*، فتصبح تلك المسافة *ثابتة موضوعيّة*، من أدقّ الثوابت وأعمقها لفهم الشعور بالجمال لدَى المجتمع. وهذا يجرّنا، ثانيةً، إلى اعتبار **العامل الباطني** الذي يقوم عليه الحكم الجمالي عند المسلمين وهُم ــ كما نعلم ــ أهل مدنيّة متقدّمة ورهافة حسّ وخبرة في *علم الكلام والشعر الصّوفي*. فـ**المتعة** التي يبحث عنها **المريد** [1] تبقى مرتبطة بـ**جماليّة الغموض** [2] المرتكزة على ازدواج المعنى في العمل الفنّي وهو ما يشكّل، بالضبط، الأسُسَ الباطنيّة الوضعيّة للفنّ الإسلامي: *باطنية* بحكم أنّ متعتها مخصّصة لِقلّةٍ من المريدين، ووضعية لأنّ أسرارها ماثلة في العمل الفنّي ذاته، وفي إمكان أيٍّ واحد استشعارُها إذا كان قادراً على استيعاب *منطق* الأشكال والألوان *المستقلّ* وعلى اكتشاف *الهياكل الرّياضية العميقة* التي تنظّم امتداداتها الأساسيّة.

---

[1] – **المريد**، في لغة **المتصوفين**، مَن انقطع إلى الله تعالى عن نظر واستبصار، وتجرّد عن إرادته، إذ علم أنه ما يقع في الوجود إلا ما يريده الله عزّ وجل، لا ما يريده غيره؛ فيمحو إرادته فلا يريد إلا ما يريده **الحق**.

[2] -Papadopoulo (A). **Esthétique de l'Art Musulman,** op. cit. - Chapitre sur «*L'Esthétique de l'Ambiguité* », pp. 115-119.

لقد وصل إحساس الفنّان المسلم بهذه *الازدواجية* في التصوير التشبيهي إلى درجة أنّه حصر تجاربه في حَيِّزٍ وسط ما بين الواقع الحسّي والأشكال الهندسيّة المحضة، جاعلاً العالم الممثّل في أعماله مطابقاً لهذا الحيّز. وكان كلُّ حِرصه أن يبقى الوجود الظاهر للصّورة الفنّية، داخلَ الاصطلاحات المعرُوفة واللّغة المألُوفة، معقولاً تصديقيًّا لدى الجميع. إنّ اهتمامه العميق بهذه المشكلة يبدُو لنا من خلال تطوّر هذا النوع من التعبير الفنّي، على وجه الخصوص، حيث تبدأ التجربة من تلاشي العالم الممثّل أو من تبسيطه في خطوط هندسيّة لِتَنتهِيَ إلى وجود قابل للتصديق ولكنّه مُحكَمُ البناء بمفعول الضّرورات الشكلية المستقلّة. فـ*الحكاية المصوَّرة والعالم المُمَثَّلُ* لا يشكّلان عنده الجوهر الحقيقيّ للعمل الفنّي، وإنّ هذا الجوهر يقع ــ في تقديره ــ في مستوى الوجود المستقلّ للأشكال والألوان مُجمَّعة حسب نظام معيَّن. من أجل ذلك، وجد الفنّان المسلم متعته في الإحساس بالغموض وفي التَّضَادِّ بين العالم الممثَّل والوجود المستقلّ للصّورة. إنّها متعة المريد الذي يرى جمهور الناس تستوقفهم ظواهرُ الأمور بزَيفِها عِوَضَ أن يخترقوها للوصول إلى واقع الفنِّ الحقيقيّ وهو، هنا ــ كما عند **أفلاطون** ــ عالم *"الأشكال"* و*"الماهيات الرياضية"*[1].

ويستبعد الفنان كلَّ محاولة لمحاكاة الحياة أو منافسة **الخالق** تعالى في خلقه ويسلّم باستخدام التجربة المنبثقة عليه من الموقف الباطني الذي كان يعمّ كلَّ الميادين في العصر الوسيط، وهو عصرٌ امتدّ في العالم الإسلامي إلى ما بعد العصر الوسيط الأوروبي (أي حتّى عصر النهضة في نهاية القرن

[1] – نوكس (إ.)، **النظريات الجمالية**، ص ص. 13–15.

التاسع عشر الميلادي). فـ*اللاّهوت والفلسفة والتيوصوفيا*[1] *والعلوم والأدب والشعر الصّوفي* حقولٌ سادَتها التّأمُّلات الباطنية، وكان طبيعياً أن يرتبط بها الفنُّ الإسلامي وترتبط بها باطنيته الوضعية الواعية. ونُضيف إلى هذا أنّ **ثُنائية** الواقع الظاهري والحقيقة الباطنيّة[2] كانت تُمثِّل بنيةً من البُنَى الفلسفيذة والاجتماعيّة الثّقافِيّة التي أسّست لِذِهنيّة ذلك الوقت. وفي تاريخ الفن الإسلامي كثيرٌ من الشواهد التي تؤكّد ذلك وتفسّر لنا المناهج الموضوعة من أجل معالجة الأداء الفنّي.

ويُعدّ **حيدر دوغلاط**، بالنسبة للنقد الفني الإسلامي، من المصادر النادرة ذوات الأهمّية الأولى في معرفة بعض أسرار الصناعة الفنّية واكتناه حقيقة الأساليب البارعة التي ازدهرت ازدهاراً تامّاً وواعياً في الفن التصويري بأجمعه، من الزخرفة التجريدية إلى المنمنمة. فالواضح أنّ هذا الأمير كان صاحب ذوق وأنّه كان أستاذاً كبيراً في الرسم، كثيراً ما لجأ مُؤرِّخُوالفنّ إلى كتاباته لإدراك **معقوليّة** اصطلاحات الرّسّام الإسلامي ولغته.

وتَيسيراً لِفَهم هذه الاصطلاحات، يمكن أن نسوق بعضاً من العناصر الباطنة التي تؤثّر في تجسيد الهياكل الكبرى المنظِّمة للفضاء التشكيلي في العمل التصويري، وقد عبَّرنا عنها بـ**العناصر الضميرة**.

---

[1] – مذهب يعتمد نظرية الحكمة الإلهية، التي يُعتقد أنها كلية الوجود في الكون والإنسان.

[2] – الواقع الظاهري بالنسبة للعامة والحقيقة الباطنية بالنسبة للخاصة. ينظر في هذا الموضوع:

- Corbin (Henri), **Histoire de la Philosophie Islamique**, Paris. 1964 - passim.

ب - العناصر الضّميرة:

إذا كانت طبيعة العناصر الصريحة التي أو ردناها ـــ فيما أسلفنا من البحث ـــ سهلةَ المنال، يتيسّر علاجها باصطناع المنهج العِلمي الذي يقوم على *المشاهدة والتجربة*، فإنّ طبيعة **العناصر الضميرة** ـــ لِخَفائها ـــ تقتضي اصطناع مناهج *المعرفة العلميّة والمعرفة الفلسفيّة* معاً. وحسبُنا هنا أن نذكر ثلاثةً منها، نُجمِلها فيما يلي:

1 - الطّرح:

إنّ قراءة تنظيم الصّورة في الفنّ الإسلامي ليست عمليّة سهلة وينبغي، من أجل ذلك، اكتسابُ خبرة كبيرة وبُعدِ نظر. وليست المسألة، بطبيعة الحال، في *تسطير* الخطوط المستقيمة والمنحنَيات كيفما اتّفق. فقد اختار الفنانون المسلمون أساساً لأعمالهم **العربسة** ـــ بأنواعها الكثيرة والمُثيرة ـــ في صناعة التزويق، وفي زخرفة ألواح الجصّ أو الحجر، وفي أشغال الخشب ونقش المعادن. فكان من الطبيعي أن يختارُوا الخطوط ذاتها كهياكل أساسيّة خفيّة، تنظّم الفضاء المستقلّ للرسوم [1]. ولقد أثبتت الدراسات التحليلية التي أُقِيمَت على العديد من الأشكال الزخرفية أنّ هذه الأخيرة تقوم على **هياكل رياضيّة خفيّة** لا تُمثّل ثوابت موضوعيّة فحسب، بل إنّها تَبرُز من خلال تدقيق تجريبي حقيقي يخضع لأدقّ متطلّبات التّحرّي العِلمي.

ويبدُو من خلال كتابة **حيدر دوغلاط** أنّ **الهيكل** كان يُصوّر قبل **الرّسم** وأنّه يرتبط مباشرةً بتجميع شخوص اللّوحة الزخرفية. فهو ما يسمّيه

---

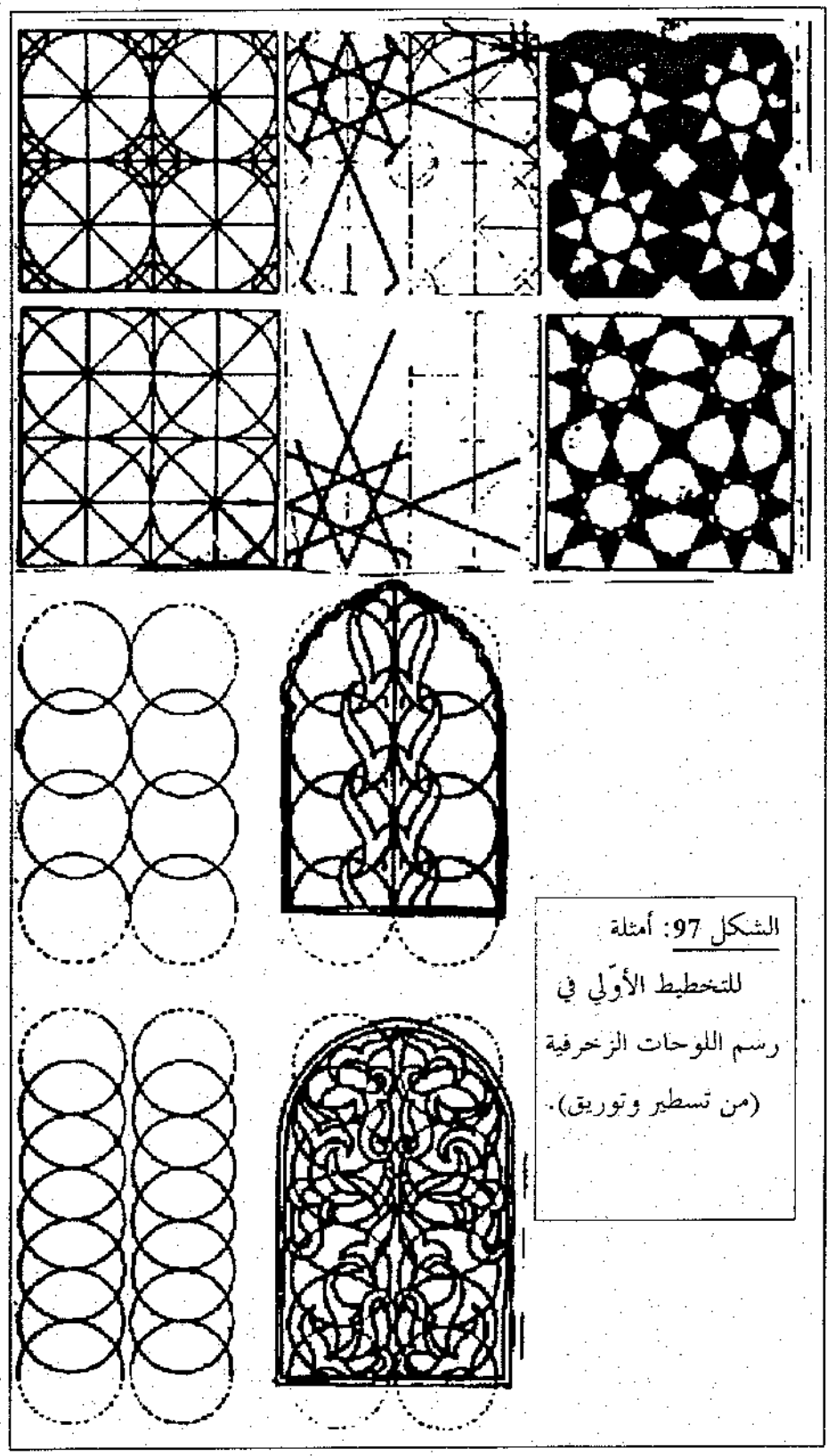
[1] - Papadopoulo (A.). **Esthétique de l'Art Musulman**, op.cit. - pp. 101 à 103.

الطَّرح ومعناه **التخطيط الأولي** ــ أو ما يمكن استبدالُه اليومَ بكلمة **شكل بياني** أو كلمة **برنامج** ــ حيث يقول متحدّثاً عن رسّام كبير من نهاية القرن الخامس عشر، وهو **آغا ميرالك**، أستاذ **بهزاد**: *"إنّ تخطيطاته الأصليّة (أي الطّرح) تمتاز بنُضج أكثر من تخطيطات بهزاد، على أنّه يعادل بهزاد في الإتقان والجودة"*. ويقول عن هذا الأخير: *"هو كرسّام أستاذٌ كبير رغم أنّه لا يبلغ مرتبة* **شاه مظفر** *بخصوص نعومة اللّمَسات. ولكنّ ريشته أكثر حزماً وهويُفوقه في التخطيطات الأولية وفي تجميع الوجوه"*[1] (الشكل97).

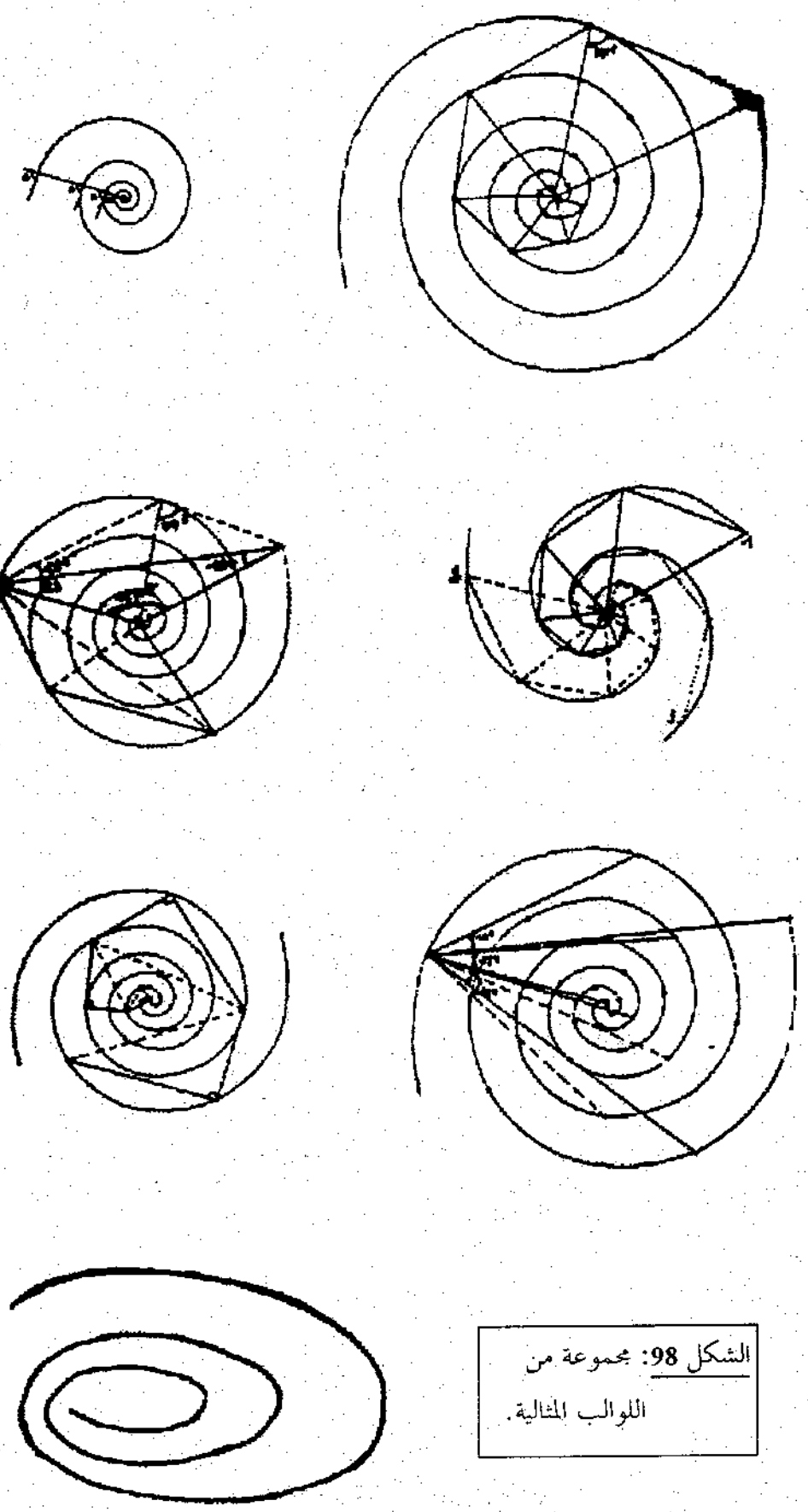
وإذا تأمّلنا تلك الهياكل الرياضية التي تضبط التكوينات الزخرفية المختلفة، وجدنا أنّها تتردّد ــ أوّل ذات يدَين ــ بين *المنحنيات الجيبيّة* و*الدوائر* و*اللّوَالِب* لتنتهي بانتصار النوع الأخير. ويمكن إرجاع النّماذج المثاليّة لهذه اللّوالب إلى خمس مجموعات من المنحنيات وهي: **اللولب التجريبي** والمسمَّى كذلك بـ**اللولب ذي النبض الرُّبعي**، و**لولب أرخميدس** و**اللّولب الزائدي القطع** و**اللولب اللّوغارتمي** و**المنحنيات الملولبة**. وفي بعض الأحيان، يكون اللّولب الأساسيّ ــ الحاملُ للتكوين ــ بيضاوياً كَمَا لو كان مُحرَّفاً نتيجةً لإسقاطٍ من خلال زاوية معيَّنة (الشكل 98). إنّ هذه الطّريقة في تنظيم الفضاء المستقلّ لِلصُّوَرِ تطمح، بلا شكّ، إلى رسم *عالم أصغر* خاصٍّ بالعمل الفنّي، على مثال صُنع الله تعالى في رسم *العالم الأكبر*.

---

[1] - Robinson (W.G.), **Persian Drawings from the XIVth through the XIXth Century**, New york, 1965 - pp. 12-13 à 190.



الشكل 97: أمثلة
للتخطيط الأوّلي في
رسم اللوحات الزخرفية
(من تسطير وتوريق).



الشكل **98**: مجموعة من اللوالب المثالية.

وقد اتّصل بالبحث في تفسير الشكل اللّولبي مفاهيمُ سِرِّيَّة باطنيّة [1] انتـــهت كلُّها إلى **أرجَحِيّة الحَرَاكِ اللّولبي** في حياة الإنسان وفي الكَون، وهذا ما تثبته البحوث العلميّة الحديثة في الفيزياء والفلك.

2 – الشّكل :

يُكَوِّنُ الشكل في العمل الفنّي جوهرَه الموجود القائم بنفسه. فالعالم المستقلّ للأثر الفنّي يخضع لما يسمّيه بعضٌ *"منطق الأشكـــال"*. ويُقصَـد بالعبارة ـــ في مفهومها الواسع ـــ الضّرورةَ المجرَّدة والمستقلّة لوجود علاقات للخطوط فيما بينها، وفي معنىً أدقّ يُرَاد بها العلاقات المنطقيّة الـــتي يمكـــن إرجاعها إلى بنية عقليّة مضبوطة *كـــالإخراج والتضمين والتماثل والتضـــاد والقياس والمجموعات الهندسية الجزئية للذّرات الزخرفية*[2] المُكَوِّنة لِبُنَى قابلـــة للعكس، وكذلك *المجموعات الطُّوبُولُوجيّة الصُّدَفويّة* المعتمدة لعناصر غـــير هندسيّة *والعلاقات بين المجموعات* المرتكزة على تماثل عناصرها أو تشابهـــها أو تضادّها أو على قابليّتها للعكس، إلى غير ذلك من العلاقات المُحتَمَلة.

أمّا في الألوان، فإنّ مجرّد وجود مساحات متجانسة ذات نُطُقٍ وحُدود واضحة يؤدّي إلى إيجاد *علاقات متاخمة وحدود ونهايـــات وتجـــاور*، الخ. (وقد يؤدّي إلى إيجاد *النظام الموضوعي* للعلاقات الطوبولوجيـــة نفســـها).

---

[1] – يرى **المتصوّفون** أن الشكل اللولبي يرمز إلى **الحركة اللولبية** التي تنبعث من **الحق** سـبحانه نحو الروح ثم ترجع إلى **البارئ** بعد أن تحل في سيرها إلى المريد بدائرتي "**النبوة**" و"**التلقين**". وقد جاء هذا الشكل رمزا للـــحركة **الدوّامة** التي تعتري "**ريح الجنوب الكـــبرى**" في الغنوصيـــة المسيحية والإسلامية معا.]نظر في الموضوع:

- Nicholson (R. A.). **Studies in Islamic Mysticism**, Londres, 1923 - pp. 84-102.

[2] – تشير العبارة إلى أصغر جزء في التكوين الزخرفي.

وهناك عامل، أيضاً، في العالم المستقلّ للأثر الفنّي يلعب دوراً أو ليّاً يتمثّل في شغل المساحة المرسومة على نطاق واسع بأنواع الأشكال وعددها وأحجامها وتوزيعها. ولقد شعر الرّسّام المسلم بالمَيلِ إلى جماليّة تعتمد *"النفور من الفراغ"*[1]، مُجَسِّداً بذلك أفكار **أرسطو**وذَرِّية **ديموكريتس**[2] التي اعتمدها **الأشاعرة**[3] كواحد من أهمّ مبادئهم؛ وتُمثّل القوّةُ المتفاوتة لهذا الشعور *ثابتةً* من ثوابت عالم الصّورة المستقلّ ودراسة جماليّتها. أمّا بخصوص المساحات الهندسية أو الحرّة، فنجد أنّ هناك منطقاً كاملاً لكثافاتها المختلفة يُكَوِّنُ عنصراً من العناصر الأساسيّة لمنطق الأشكال الجزئيّة، على أنّه من الضّرُوري اعتبارُ عنصر زمني في هذه البنى يتمثّل في *"السرعة"* أو *"الحركيّة الداخليّة"* للأشكال وهُو عامل زمنيّ في العالم المستقل يكوّنه الإيقاع الخاصّ للذّرّات الجماليّة المستعمَلة داخل المجموعات، كما يرتبط أيضاً بالكثافة.

وعندما ندرك المنطق العلاقي الذي يوجّه البنية القاعديّة للعمل الفنّي، ينكشف لنا سِرُّ تنظيم الصُّوَر بسرعة وهُتدي إلى *الهياكل الخفيّة* التي تضبط التكوين الزخرفي. ولا يمكن التفكير أبداً في أنّ التطابق ما بين نقاط هذه الهياكل المثبّتة مسبقاً والعناصر التشكيلية الماثلة في الصّورَة الفنّية راجعٌ إلى

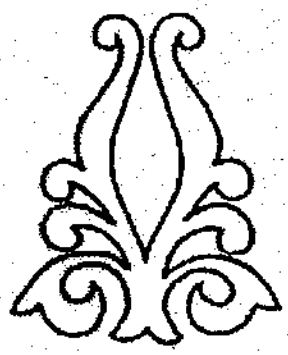
---

[1] - Berque (A.), **L'Algérie, Terre d'Art et d'Histoire,** *G.G. de l'Algérie,* 1937, p. 91 et passim.

[2] – فيلسوف يوناني من القرن الخامس ق م. قال إن حدوث العالم مصدره مجموعة **ذراري** لا نهاية لعددها، تتحرك حراكا أبديا في فضاء لاحد له، وإن كل شيء حدث عرضا. كانت تعاليمه الأدبية عالية نبيلة، منها أن السعادة بضبط أهواء النفس؛ قيل إنه ثمل عينيه ليغوص في أعماق أفكاره. له مؤلفات عديدة نذكر منها: **في سلامة النفس، وفي طبيعة الإنسان وفي الجحيم.**

محض الصُّدفة، كما لا يمكن تفسيره بالموهبة الإشراقيّة أو العبقريّة الفذّة التي لا نظير لها. والحالُ أنّ هذا التطابق أمرٌ يثبته الواقع بصورة متأكّدة في مختلف الرسوم الإسلامية على امتداد خمسة قرون، إلى درجة أنّنا نستطيع اعتبار هذه الخاصّية قانوناً تؤكّده التجربة على نحومُستَفِيضٍ[1].

وإذ أضفنا ــ كما سبق أن أكّدنـــاه ــ أنّ الأشكال اللّولَبيّة تكاد تمثّـــل مجمـــوع الهيـــاكل التنظيمية الخفية، أصبح من الجائز اعتبارُ اللّوالـــب مبدأً عامّاً للتكوينات. و**العربســـة** مـــن الناحيـــة التشكيلية ــ وليس بالضرورة من الناحية الرياضية ــ مُشَكَّلَةٌ، بالفعل، من لولبَين متناظِرَين بالنسبة إلى مركز معيّن (الشكل 99). والواقع أنّ *الشكلَيْـــن الحَلَزُونِيَّيْنِ* لا يكونان بحجمٍ واحدٍ، على العمـــوم، ولكنّهما متماثلان بالمعنى الرياضي للكلمة. وبنـــاءً عليه، يمكن القـــول إنّ **اللّولب** يُشكِّـــل **الهيكل الأساسيّ المُرَجَّح** ــ والأوحد تقريباً ــ للرّسم الإسلامي، وذلك بالنسبة لصُوَر المخطوطات *العربيّة والفارسيّة* والفنون *المغوليّة* أو *التُّركيّة* ورسوم *الشرق الأدنى* المتأخّرة.



الشكل 99: تشكيلات تماثلية في **العربسة**.

ورُبَّ سائل يسأل عن موقع هذه اللّوالب التنظيمية ــ التي لا تظـــهر للعيان ــ من مفردات اللّوحة التصويرية، مثلاً ؟ - من الطبيعي أنّـــها لـــن

---

[1] - Papadopoulo (A.). **Esthétique de l'Art Musulman,** op. cit. - p. 103 et passim.
- Massignon (L.). **Les méthodes de réalisation artistique des peuples de l'Islam.** in: *Revue Syria* - Vol. II - 1921 - pp. 47-53 et 149-160.

تظهر في عالم تشبيهي رِوَائي. فقد كان للفنّان المسلم من الذّكاء والفِطنة والذّوق ما يَحظُر عليه إظهارها ؛ فهي إنّما تُمثّل سِرَّ تكويناته. وتجدر الإشارة إلى أنّ هذه اللّوالب تتجسّد، بصورة جَلِيّة، بواسطة الأشخاص وخاصّة في مستوى الوجوه التي تُشكّل *المنطقة الجوهريّة* من الجسم لأنّها تعبّر عن الفكر والرُّوح ولأنّها تمثّل *الشاهد* على ما يقع [1]، وكذلك الأيدي لأنّها تكتُب الكتاب وتُنفّذ أحكام الإدارة وتُجسّد *تفوّق الإنسان* على سائر الخَلِيقَة فتأتي في المرتبة الثانية بعد الوجه.

وعلى أيّة حال، فإنّ الوجوه والأيدي هي الظاهرة الأساسية في الرسوم الإسلامية، وما بقي من الجسد لا يقوم بأيِّ دور في قراءة المنحنيات الخفية المنظِّمة لعالم الصّورة. وهي، فوق ذلك، تبرُز بصورة طبيعيّة عن المساحة المرسومة بأن تُشكِّل بُقَعاً لونيّةً أفتَح منها فتبدُو كأشكال متميّزة عن الأرضيّة، تُسَهِّلُ تجسيد الهياكل الكبرى الضابطة للفضاء المستقلِّ من الناحية التشكيلية. ونلاحظ بعض الأساليب التي تتكرّر على نحوغريب كرسم الرُّؤوس منحنيّةً وفي مواضع مهيّأة لِمُرُورِ القسم المركزي من اللّوالب، أو رسم بعض الرؤوس في أسفل الفضاء المستقلِّ للصُّورة مع تصوير الوجه في وضع مواجه وشديد الانحناء، أو وضع شخص من الشخوص على الحافة الخارجيّة لمجموعة أشخاص حتّى يَمرّ منه الخطُّ الحلزوني، الخ. وتفسير هذه الأوضاع غير الطبيعية، لا نجده إلاّ في ضرورات الهياكل الخفية وفي ضرورة تجسيد اللوالب من قُدّام الهضبات المُشَكِّلة للصُّورة (الصورة 147).

---

[1] - Schroeder (E.), **Persian Painting**, in: *Revue Parnassus*, London, 1940 - Vol. 12 - p.33 et passim.

على أنّه لا ينبغي الاعتقاد أنّ المُتعَ التي تُوفّرها **جماليّة الغموض** تقف عند حدّ **الازدواجيّة** بين العالَم المُمَثَّل وعالَم الأشكال المستقلّ الذي تُنظّمه الهياكل الرياضية. فهناك ازدواجيات أخرى موجودة، تعطي لمفهوم الفن الإسلامي أبعاده الكبرى.

3 – **الرّمز:**

كثيراً ما يرمي المعنى الظاهر للمَشهد المُصوَّر إلى *دلالة باطنية صوفية*. ولنأخذ مثالاً على ذلك مشاهدَ الحُبِّ بين عشّاق مشهورين (**كليلى والمجنون ويوسف وزليخة وسليمان وبلقيس وبياض ورياض وغيرِهم**) وكُلّ المشاهد الخمريّة المماثلة لِمَا نجده في الشعر الصّوفي العربي والفارسي، فإنّها ترمي إلى البحث عن **الحبّ الإلهي** ونشوة **الغبطة الأبديّة** [1]. ويأتي هذا المظهر الباطنيّ للرّسم من الأدب الصّوفي خصوصاً حيث يستعير الرّسمُ رموزَه: فبعض المشاهد التي لا تبدُوللنظرة الأُولَى باطنيّة الأبعاد، تشير في حقيقتها إلى مرموزات وردَت في بعض القصائد الصُّوفية الشهيرة.

إلاّ أنّ الجماليّة الإسلاميّة لم تغترف رموزَها من الباطنيّة الصّوفية وحدها، بل اقتبست من مجموع الفكر الباطني الذي ميّز النظرة الإسلامية للعالم، في العصور الوسطى [2]. لذلك، نجد مثلاً أنّ المفاهيم **الثيُوصُوفية** كآراء **السّهروردي** – وبصورة عامّة الباطنيّة الشّيعيّة والصُّوفيّة وبعض المعاني

---

[1] - Binyon (L.), Wilkinson (J.V.S.) et Gray (B.), **Persian Miniature Painting**, London, 1933 - pp. 189-191.

- Lanm (C.J). **The spirit of Moslem Art** ,

[2] – ينظر في هذا الموضوع:
أو: **روح الفنّ الإسلامي**، بحث نشر في *مجلة كلية الآداب* بجامعة فؤاد الأوّل في القاهرة، المجلد الثالث، ماي 1935، ص ص 1–7.

الخيميائيّة التي ظهرت في بعض المناطق من العالم الإسلامي مع مطلع القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) ــ **التقت** في **غنوسيّة فيثاغوريّة** جديدة، كانت تعزو للأعداد دلالات رمزيّة مشحونة بمعان دينيّة انتشرت بين الناس في ذلك العصر، بمَا فيهم أكثر المفكّرين محافظةً مثل **أبي حامد الغزالي**[1]. غير أن المعنى الباطنيّ لا يتحدّد بالموضوع وحسب ؛ فهناك الأساليب التي يعالج بها الفنّان عمله. وهنا يبدُو تأثّر الفلسفة الإسلاميّة بالمذهب الأرسطي، كما سبق [2] ــ من خلال جماليّة **الماهية والنفور من الفراغ** ــ الذي يعبّر أيضاً عن **الذَّرِّيّة الأشعريّة**.

إنّ حرّية الفنّان في تعامله مع الأشكال ومبدأ *الاستحالة*، الذي اعتمده تجاوزاً للتحريم، يُشيران، بلا شكّ، إلى فكرة **الإراديّة الإلهيّة** (ومذهب المناسبة الناتج عنها) وإلى مفهوم **الذَّرِّيّة** في إنكارها للأشكال في ذاتها والإشارة إلى أنّ كلّ التركيبات الشكلية ممكنة [3]. كما تُذكّر *الألوان النّقيّة الرّائعة والطّلاءات الذهبية والفضّية* التي كثر استعمالها بـ**المانويّة**، وتُذكّر *الهالات الملتهبة* بـ**المزدكيّة**، وهما مذهبان دارجان في إشكاليّة **الحِكمة التلفيقية** [4] على غرار مذهب السهروردي. وقد قال أحد المستشرقين، وهو **لويس ماسينيون**، في بحثه عن أسرار فنّ التلوين في الفنّ الإسلامي: *"إنّ فنّ الرسم الإسلامي بفقدانه للمؤثّرات الجوّية والمنظور*

---

1 - Anawati (G.C.), **Le Nom Suprême de Dieu**, in: *Atti del IIIè Congresso di Studi Arabi et Islamici* - Ravello, 1966.

2 - Berque (A.). **L'Algérie, Terre d'Art et d'Histoire,** *G.G. de l'Algérie*, 1937, p. 91 et passim.

3 - Massignon (L.). **Les méthodes de réalisation artistique des peuples de l'Islam**, op. cit. - passim.

4 – القائمة على مبدإ الأخذ في الموضوع الواحد ــ وما يترتّب عنه ــ باجتهادات شتّى.

والظلّ والقولبة وبروعة البريق المعدني لألوانه المتعدّدة لشاهدٌ على أنّ مُبدِعيه كانوا يمارسون شبه عملية إعلاء كيميائية لجزيئات النور الإلهي المحبوسة في مادّة الصورة. إنّ المعادن النقية من ذهب وفضّة تعلو على سطح الأصابع والغربان والقرابين والأقداح للإنفلات من مادّة الألوان"[1]، وكان يرى أنّ رسم ما هو جميل مَرَدُّهُ إلى نظريّة شيعيّة تقول بأنّ *"كلّ جميل شاهدٌ على الجمال الأعلى لـ**خالقه** ومُذكّرٌ به"*.

وبَعْدُ، فإنّ كُلَّ هذه المظاهر المعيّنة لِلأَهُوتِ والفلسفة الإسلاميّين كانت مُتَشبِّعة بـ**الأفلاطونيّة الجديدة** التي طبَعت تصوّف **ابن عربي** وحكمة **الإشراق** عند **السهروردي**. إلاّ أنّ الأهمّ يكمن في الدلالات اللاهوتية والفلسفية التي تتّصل بعالم الأشكال المُستَقلّ الذي يُمثّل واقعاً باطنياً، بالمعنى الوضعي. وهذا يجعلنا نلمس مستوىً جديداً لجماليّة الغموض، إذ أنّ مجرّد وجود هذا الباطن في عالم اللّوحة الفنّية الصّغير يرمُز إلى ما تُقِرّه كلُّ المذاهب *الباطنية* أو *الهرمسية* بخصوص العالم الكبير، والكَوْن بصورة عامّة. إضافةً إلى ذلك، فإنّ العالم المستقلّ الذي يَقُودُهُ منطق الأشكال ويضبط نظمه هيكلٌ رياضي دقيق، يُجسِّد تماماً المفهوم *الأفلاطوني والرياضي* للكَون، وهومفهومٌ نلمَسه في مجموع الفلسفة والعِلم عند المسلمين.

وقد يذهب بنا التخمين إلى أنّ اختيار **اللّوالب** هيكلاً أساسيّاً في تنظيم العالم المستقلّ يُشير إلى رمز آخر — يرقى إلى حضارتَي كريت

---

[1] – عن مقالة من مجموعة:
- **Survey of Persian Art** (1935-1936).

وسُومَر ـــ تداولته المذاهب الهرمسيّة من عصر إلى عصر وانتهى إلى الرَّمزيّة الدّينيّة المسيحيّة ثمّ الإسلاميّة. فالشكل الخلزوني يُذكّر، بلا ريب، بصـــورة *"اللّولب المتاهي"* التي ترتبط بمعنى *"المُختفي"* و*"القُطب"* (وهو الذي لا يُدرَك إلاّ باتّباع *دوائر سماويّة* تكون أضيق فأضيق كُلّمَا صعدت إلى فوق). ومن المؤكّد أنّ الاعتقاد بهذا القياس طبَع ذهنيّة العصر الوسيط، فكان موجـــوداً بالفعل في *الخيمياء* وفي الديانات *الباطنية* وفي كلّ الفلسفات *الغنوسية*[1]، وكذا في مختلف مرموزات المذاهب *الصوفية والشيعية*[2].

فـــ**اللّولب**، إذن، **رمزٌ للحقيقة الباطنيّة** التي لا نصل إليـــها إلاّ عـــبر حلقات *المُريدين* وما مركز اللّولب إلاّ *القطب* من هذه الحقيقة التي تُمثّل في الفكر الباطني ـــ عبر العصور ـــ *يَدَ الخلاص وإكسير الحياة*[3]. وقد كـــان يُرمَز بالخمر إلى هذا الإكسير (أو *"ماء الحياة"*) منذ أقدم العصور،[4] وهـــي الفكرةُ التي تَمثّلَهَا السُّومَريّون (ابتداء من الألف الثالث قبل الميلاد) في هيئة *" أمير رافع كأسه "*[5]، ورَاوَدَتْهَا الرمزية المسيحية ـــ فيما بعد ـــ باعتمادها الخمرَ رمزاً لـــ*" دم يسوع "*، وضامناً للـــ*" خلود "*. أمّا الرسم الإســـلامي، فإنّه أخذ بالفكرة وصَوّرها في حركات جليلة بشكل مَجالِس شراب، فيها أُمرَاء وغلمان حاملون بأيديهم كؤوسَ الخمر؛ لذلك، فإنّنا نجد المعنى الباطنيّ

---

1 - Jung (C.G.), **Psychology and Alchemy**, 2nd ed., New-York, 1966 - passim.

2 - Corbin (H.), **Histoire de la Philosophie Islamique**, op. cit. - passim.

3 - Papadopoulo (A.), **Esthétique de l'Art Musulman** , pp. 64 à 75.

4 - فكرة **الإكسير** وردت في الوثائق القديمة بمعنيين: أحدهما يشير إلى مـــادة كـــان الأقدمـــون يعتقدون أنها تحوّل المعادن الخسيسة إلى معادن ثمينة. والثاني يعني شرابا زعم الأقدمون أنـــه يطيـــل الحياة.

5 - *Etendard, Face de la Paix, Ur* ; première moitié du IIIème Millénaire - Londres, *British Museum*.

في كلّ المشاهد والزخارف المرتبطة بـ*الكرمة والخمر*. فـــاللّولب يُذكّـــر بالكرمة لأنّه يشبه العَطفات والالتواءات التي يتسلّق بها جذع الكرمة، كما يشبه حركة الأغصان التي توحي بزخرفة *الغصنية* المُكوَّنة مـــن المنحنيـــات نفسها (الشكل 100). ويمكن القول من ثمّة ـــ ومن خلال تسلسل الفكر السّياقي ـــ إنّ اللّولب يرمز إلى ***الخلود والغبطة الأبدية***. ويبقى الإنسان ـــ الذي يُجسِّد اللّولب بوجهه في ذلك العالم المُمَثَّلِ ـــ مَحَطَّ اهتمام الفنَّـــان الإسلامي. فالإنسان، في جوهره، هوالخاطرة الكَونيّة التي تُجسِّـــد ارتبـــاط الكائن المطلَق بعالم الطبيعة[1] وفِيه تتمّ غاية الخلق و"*رغبة الله في معرفة ذاته*"[2] ؛ وهو "الأنثرُوبُوس" الذي يتماثل عند الباطنيّة الشيعية مع الإمام المَســـتُور المطابق لمعنى "الفَارقْليط"[3]. وهذا ما أفصح عنه الشاعر الصُّوفِيّ الشَّهِير **عمـــر بن الفارض**، عندما أعطى لنفسه مرتبة القطب، في قوله:

*ورُوحِي للأرواح روحٌ وكلّ ما * ترَى حُسناً في الكَون مِن فَيض طِينَتِي*[4].

الشكل **100**: رسم بياني لمهاد نباتي في محراب **مسجد سيدي أبي الحسن (تلمسان)**.

---

1 - Nicholson (R.A.), **Studies in Islamic Mysticism,** London, 1923 - pp. 84.

2 – ينظر عن ابن عربي:

- Anawati (G.C.) et Gardet (L.), **Mystique Musulmane,** op. cit. - p. 58.

3 - Jung (C.G.), **Psychology and Alchemy,** op. cit.,Chapitre: « *The Lapis Christ parallel* ».

4 - Arberry (A.J.), **Le Soufisme,** Paris, 1952 - p. 112.

يبدُو لنا، من خلال ما أوردناه، أنّه يُمكن تبريرُ اختيار اللّولب وتَفسيرُ ضرورة تشخيصه ــ في الفضاء المستقلّ لِلّوحة ــ بالإنسان الذي به ومن أجله وُجِدَ الكَون. لقد كان من الطبيعي أن يكون التعبير عن هذا الاعتقاد العامّ للفكر الإسلامي، في مفاهيمه الباطنية، باتّخاذ الإنسان ووَجهه ــ وخاصّةً عينيه ــ وأحياناً يديه " *اللّتين بِهما يكْتُب الكتاب* "، كعناصر بها ومن أجلها يُوجد العالم الأصغر للعمل الفنّي. فالإنسان يُجَسِّدُ اللّولب المُنَظِّمَ لفضاء الصّورة مثلما يُنَظِّمُ ***لولبُ العقول*** الكَوْنَ ومثلما يُنَظِّمُ ***لولبُ النبوءة والولاية*** تاريخَه الرُّوحِيّ[1]، أو كما تُنَظِّمُ الحركةُ الحلزونيّةُ ــ التي تقوم بها الأرواح ــ ***تعالِيَ الرّوح نحوالله*** عند **دونيس المنتحل** (*Le pseudo-Denys*) أو ***ريحَ الجنوب الكبرى*** في المذهب الهرمَسي والصّوفي. وهكذا كان الرّسّام يُعَبّر بروعة فائقة عمّا كان **جلال الدّين الرّومي** يَرمُز إليه بـ"رقصة الدراويش"[2] (الصورة 63)، بل ذهب إلى تصوير **الأنثروبوس** في هيئة **النّبيّ** (ص) و**عليّ** وأصحابهما وأنبياء العهد القديم و**يسوع**، وتصوير المُتَصَوِّفَةِ في هيئة الأولياء. وهو برسمه هذا يرمي إلى إعطاء المُشاهِد "الرّعشة الميتافيزيقيّة" التي يذكرها **هنري كوربان** (*Henri Corbin*) في وصفه لِمُنَمْنَمة مُمَثِّلة لصعود الرّسُول **محمّد** (ص) فوق الكعبة، في "قصة المعراج": *"إنّ المعراج، وهو الصّعود الرُّوحانيّ الذي أُطلع فيه الرّسول (ص) على الأسرار الإلهية، يبقى المثال الأعلى للتجربة التي حاول المُتصَوِّفة بلوغَها"*[3].

---

1 -Corbin (H.). **Histoire de la Philosophie Islamique,** op. cit. - Chap.7- pp. 96 à 100.

2 - Papadopoulo (A.). **Esthétique de l'Art Musulman**. op. cit. - p. 102.

- Anawati et Gardet. **Mystique Musulmane**. op. cit. - pp. 78. 110-111 et 269.

3 - Corbin (H.). idem.

إنّ اللّولب في الرّسم الإسلامي ــ ذلك **اللولب الخفيّ الباطن** الذي رُبّمَا كان المفتاح والحلّ السرّيّ لِلُغز *"تربيع الدائرة"* والسّيرورة *الخيمياتيّة* المشابهة لـ*حركة العالم الكبير الحلزونيّة*، والمشابهة أيضاً لـ*صعود العقل* عند الصُّوفية ــ يُشكّل، في نهاية الأمر، **الدّائرةَ الباطنيّة** المختبئة في عالم اللّوحة الفنّية مثلما يختبئ الشكل *الكوسْمولوجي والصّوفي والخيمائي* (الذي يُمَيِّزُ اللّوالب) في واقع العالم. وقد يكون المُريدُونَ، هُم أيضًا، اتّبعوا في المذاهب الباطنية طريقاً لولبيّاً للانفصال عن الكَونَيْن والوصول إلى المركز المختفي أو إلى **المنطقة المقدّسة**[1] أو إلى **الحجر الفلسفي** أو إلى **الإمام المستور** أو إلى **اتّحاد الإنسان بالله تعالى**، وكلّ هذه رموزٌ لِـ**إكسير الحياة**. ولعلّ من طبيعة هذه الإشارات الرمزية أن تُعطِيَ السّالك إحساساً بالدُّوَار الميتافيزيقي وبنوع من النشوة المُتّصِلة برُؤيَا تلفيقيّة للتوافقات المنعكسة عبر الخليقة، والدّالّة ــ من طرف خفيّ ــ على العلاقات القائمة ما بين العالم الأكبر ومغزى الحياة الإنسانيّة. ويوافق ذلك ذهنيةً كانت ترى في التشابه القياسي بين مختلف جوانب الكَون أدلّةً وبراهين ممتازةً. ومن هنا، يصبح العمل الفنّي ــ في نظر الديانة الباطنية ــ أداةً تقوم بدور الحركة الصّاعدة نحو *"العقول"* بفضل الهيكل الجوهري المُنَظِّمِ للفضاء المُمَثّلِ أي بفضل *"الدّائرة السّرّيّة"* وهي ذلك الشكل الرياضي المخبّأ في المعنى الظاهري والمُجَسِّدُ لحركة الخلاص الحلزونيّة.

وينظر كذلك:

- Anawati et Gardet, **Mystique Musulmane**. op. cit. - pp. 100.

[1] – يراد بها **التيمينوس** ــ *Le Temenos* ــ أي *البيدر المقدّس* يحيط به سور حرم في المعابد القديمة.

إنّ لـ**جماليّة الغموض** أبعاداً كثيرةً تُشكّل ـــ حول العالم المُمَثَّلِ وطريقة تمثيله، وحول العالم المستقلّ وأسرار تنظيمه، وحول العلاقة ما بين هذَين العالَمين وهي العلاقة المُجسِّدة للباطنيّة في الفنّ ـــ هالةً جوهريّةً تتنضّد على مستويات مختلفة وتُغذّي بأصدائها وومضاتها، المنعكسة من مستوىً إلى آخر، المُتَعَ الجماليّة التي تنشأ عنها.

ثانياً: عناصر التفاعل.

بعد أن استعرضنا أهمّ العناصر التشكيليّة التي تقوم عليها جماليّات الرسم الإسلامي، نُضيف إليها أنّ التفاعل ما بين الفنّان المسلم ومادّته الفنّيّة ـــ في إطار التأثير العقدي ـــ قد أدّى إلى تعليق العمل الفنّي على ضوابط ثلاثة، هي:

أ ـ الحركة الذّهنية:

إنّ الفنونَ جميلةٌ بما تثيره فينا من أحاسيس تؤدّي إلى *الراحة* و*اللّطف* و*النظام* و*الانتظام* و*الانسجام* و*التوافق* والتي لَخّصنا أثرها جميعاً بلفظة "**السكينة**". وإنّ قولنا *"ما تثيره فينا"* يشير إشارة خفيفة إلى مصطلح **الحركة** الذي كثيراً ما يستخدمه نقّاد الفنون كوسيلة من وسائل فهمنا للفنون وتجاوبنا معها. وهذه الحركة *داخلية* - ***Momentum*** - وليست *مكانية* - ***Motion*** -

وكأنّنا، في هذه الحركة، ننتقل رويداً ــ وبواسطة ما نقــرأ أو نسـمع أو نشاهد من حالتنا الراهنة ــ إلى حالة أخرى هي السكينة أو إليها أقرب.

ويُجمِع الذين خَبِرُوا الفنون الإسلاميّة على أنّها جميعاً تقود إلى نــوع متماثل من الحركة. يبدأ فيها المرء بالتِقَاء بعض حواسّه (طِبقاً لنــوع الفــنّ الذي هو بصدده) بوحدة تركيبيّة تتآلف في القالب مع وحدات أخــرى، في أيّ اتّجاه ممكنٍ، وفي كُلّ اتّجاهٍ ممكنٍ. وهذه الحركة ليست حركة عاطفيةً، أي أنّنا لا نكون في حاله غضب أو سرور أو حزن أثناء هذا الالتقاء، وإنّمــا هي **حركة ذهنيّة** تقُودنا إلى عالم **المطلق والمجرَّد**[1]. ولنأخذ دليــلاً علــى ذلك أمثلةً نَسُوقُهَا من فنون مختلفة.

• سنستمع، أوّلاً، إلى صوت **أبي تمام الطّائي** في قوله:

أخاف إلهي ثمّ أرجُو نواله ولكنّ خوفي قاهرٌ لِرَجائِيَ

ولولا رجائي واتّكالي على الذي توحّد لي بالصنع كهلاً وفاشيَا

لَمَا ساغ لي عذبٌ من الماء بارد ولا طاب لي عيشٌ ولا زِلت باكيَا[2].

• ثمّ نشاهد قطعة من "**العربسة الخطّيّة**" (الشكل 89) وفيها نقــرأ مفردات مُرَتَّبَةً كما يلي: الله، محمَّد، أبوبكر، عمر، عثمان، عليّ، طلحــة، الزبير، إلخ. فكلٌّ من الشعر الذي أوردناه، واللّوحة المزوَّقة بالخطّ الكُــوفي المربّع، دِينِيٌّ بِمُحتَواه ولا شك في أنّ الناحية الدينية من هــاتَيْن القطعتَيْــن

---

[1] – **حمدون** (م.أ.)، **نحو نظرية للأدب الإسلامي**، ص 79.

[2] – **ديوان أبي تمام**، *الطبعة الأدبية*، بيروت، 1889، ص 432. وهو **حبيب بــن أوس الطــائي أبو تمام** (781–845 م) ولد في **جاسم** (الشام). شاعر عباسي، درس الحكمة اليونانية وامتاز بخياله الواسع. له: "**ديوان**" و" **الفحول**" (وهو مختارات من أجود قصائد شعراء الجاهلية) و"**الحماسة**".

الفنّيتَيْن إنّما هي ثمرة تَأثُّرِ *الشاعر والخطّاط* بـــالدّين الإســلامي. ولكــن "الإسلاميّة" (أي الصبغة الإسلاميّة) التي تكمن في مضمُون العمَلَيْن ــ على أهمّيتها ــ ليست هي الأثر الدّيني المقصود والمُمَثَّل في الحركة الذّهنية الــتي نتحدّث عنها (فالظاهر أنّ اعتماد الفنّان فيهما على الدّلالة الجماليّة كــان أكثرَ من اعتماده على الدّلالة الفِكريّة). هذه الحركة الذّهنية عبــارة عــن الانتقال من الوحدات الصغيرة إلى وحدات أكبر في الشكل الفنّــي: مــن *التفعيلة* إلى *الشطرة*، إلى *البيت*، إلى *القصيدة* في **الشعر**. ومــن *الحــرف* إلى *الكلمة*، إلى *العبارة* في **الخطّ**. والمعروف في الفنّ الإسلامي أنّ هذه الحركة تنتهي عند الفراغ المُتاحِ، وهوالحال الغالب على أشكال الفنون الزخرفيــة المرئية. وقد تنتهي بانتهاء موضوع معيَّن، خاصّة بالنسبة للخطّــاط الــذي يُحدِّد الفراغ والعبارة مسبقاً ثمّ يُنفِّذ في إطار العلاقة بينهما. ولا شك في أنّه يُحقّق أصول فنّه بناءً على **معايير موضوعيّة** جعلت من الكلمة المكتُوبَــة ــ وخلال جيلَيْن فقط بعد ظهور الإسلام ــ فنّاً مَرئيّاً سائداً في كُلّ المجتمعات الإسلاميّة ومُميِّزاً لها [1]، حتّى أنّنا نجد كبار الخطّاطين يُحدِّدون وظائفه وقِيَمه الجماليّة [2].

إنّ أهمّ العناصر الجماليّة في هذا **التقنين** للخطّ، وهو بلا شكٍّ أحــد الظواهر المميِّزة في الثقافة الإسلاميّة، تتلخّص في *التوازن والانسجام* وانبثاق العبارة المنقوشة خطّاً حُرّةً لا يعُوقها تردّد أو خلخلة. وهذه الخصائص تلتقي بِكُلّ تأكيد مع أهمّ خصائص فنّ العربسة والرّقش العربي؛ بــل إنّنــا نجــد

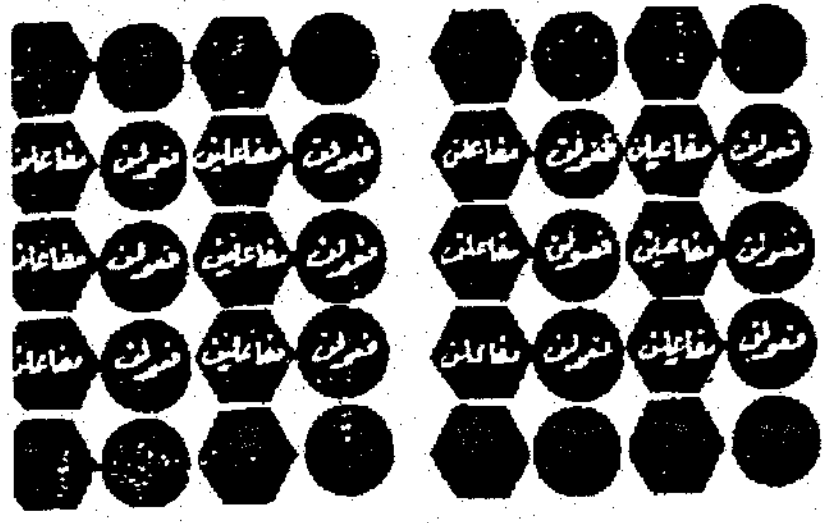
---

1 – زين الدين (ناجي)، **أطلس الخط العربي**، *المجلس العلمي العراقي*، بغداد، 1968، ص 335.

2 – شريفي (محمد بن سعيد)، **دروس الخط العربي**، *المدرسة الوطنية للفنون الجميلة*، الجزائــر، 1400هـ.

الحروف والكلمات في كثير من الأحيان جزءً مُتمِّماً للنقـــوش الزخرفيـــة، لدرجة أنّنا لا نتعرّف عليها، أحياناً، ككلمات. وإنْ تعرّفنا عليـــها يُصبِـــح المحتوى الفكري للعبارة أقلّ أهمّيةً ـــ في انفعالنا بها ـــ من تشكيلها الجمالي في اللّوحة أو النّقش. على أنّ هذا لا يعني أنّ العبارة أو النقـــش الزخـــرفي خُلْومن المحتوى الفكري، إذ يصبح هذا الأخير مرتبطاً بالحركة الذهنية الـــتي تقُودنا إلى خارج الشكل، كما أنّه ـــ بالتأكيد ـــ ناتج عنها.

وقد نصل إلى نفس الاستدلال إذا ما تصوّرنا منظوم **أبي تمّـــام** في شكل منظورٍ يقوم على خصائص الفن المرئي نفسها [1]. فإذا اعتبرنا التفاعيل وافترضنا "فعولن" وحدةً و"مفاعيلن" وحدةً أُخرَى واجتماعَهما وحدةً ثالثةً وتَكرارَهما بعد اجتماعهما وحدةً رابعةً، وهَلُمَّ جرّاً، فإنّ الشعر يَصِيرُ مـــن حيث الشكل كالعربسة: نقرَأُه بِعُيُونِنَا فنًّا منظوراً يقُوم على الحركة الذّهنية المفتُوحَة التي تقُودنا إلى **إشباعٍ جماليّ** خارجَ الشكل ذاته (الشكل 101).



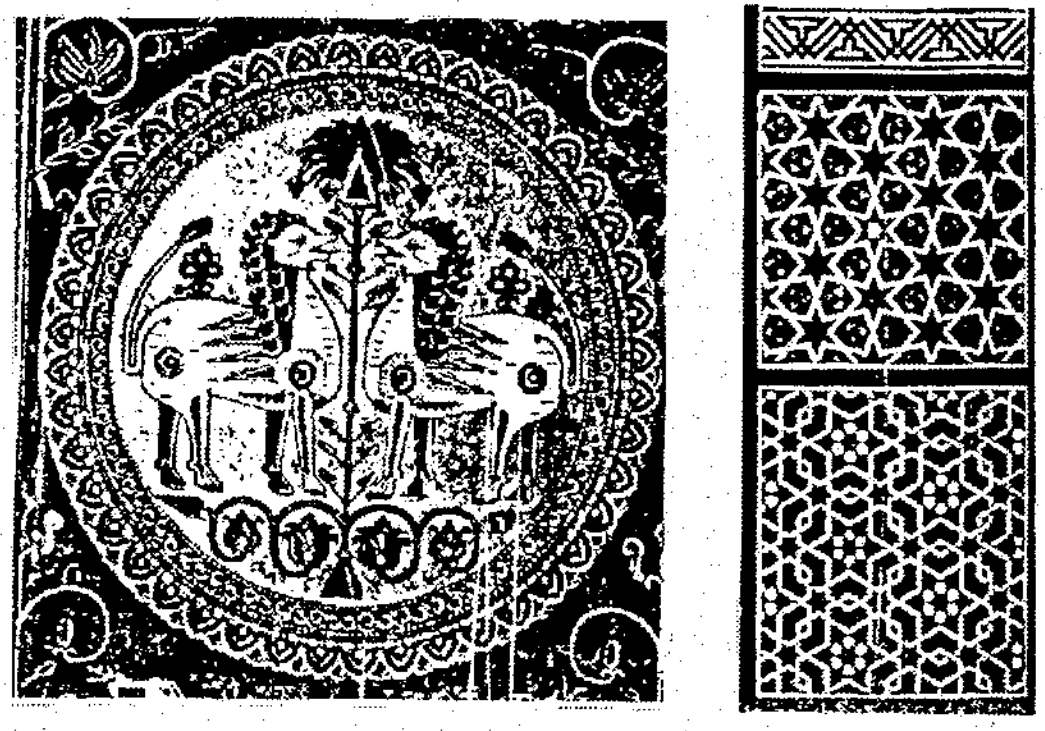
الشكل **101** : – الأبيات الثلاثة من شعر **أبي تمام** في قراءة " أرابيسكية ".

[1] – حمدون (م.أ.)، نحو نظرية للأدب الإسلامي، ص 88.

• ولننظُر أخيراً إلى الشّكلَيْن (102- أ) و(102-ب):

- فالأوّل عبارة عن مجموعة بلاطات من الخزف الجـــــداري، تُمثّل زخرفتُها وحدات هندسيّةً متنوّعةً.

- أمّا الثّاني فهوعبارة عن لوحة فنّية تُصوِّر حيوانات. وفيـــها يُخرِج الفنّان النماذج المُصوَّرة من دلالاتها الطبيعيـــة إلى دلالات شكليـة هندسية، فتصبح الطيور والحيوانات الأخرى نماذج وأشكالاً ذهنيّة تســاعد على رؤية الحركة من الشكل إلى خارجه، أي ترفض المادّةَ والطبيعةَ كأساس للـــ**جمال الغائي والمطلق** .



الشكل 102: - أ. فسيفساء رخامية من القرن 15 م.	- ب. لوحة من الرسم التشبيهي.

وإذا ما حاولنا استقراء هذه النّماذج الفنّية المتنوّعة وفهمَـــها فـــهماً عميقاً، انطلاقاً من معطياتها المتفرّدة ومنطقها الخاصّ، تَبيَّن لنا أنّ القواعـــد

الأساسيّة التي تحكم الحركة الذهنية في كُلٍّ منها تتلخّص في الخاصّيات التّالية:

1 – **النَّسَقِيَة:**

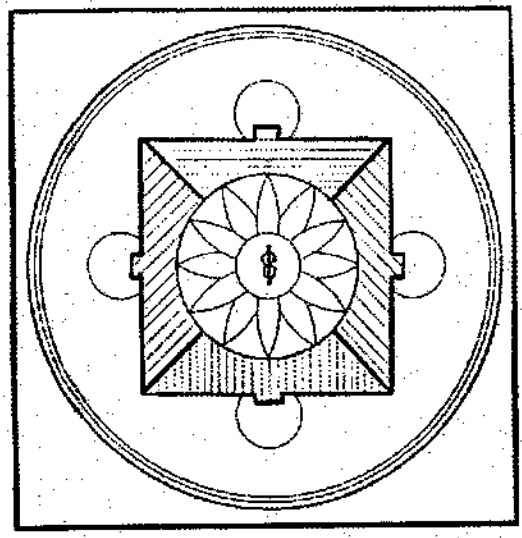
وهي عبارة عن *توازن* ــ في توزيع الجزئيّات والوحدات المُكوِّنة للشكل وفي علاقاتها ــ يُعطِي للحركة البصريّة ثمّ الذّهنيّة *صورةً منتظمةً ومطّردةً* يسهُل تخيُّل امتداداتها عبر الفراغ.

2 – **الرِّياضية:**

وهي قيام علاقات الأشكال والألوان على *التساوي* أو *التّضادّ* أو *التوازي*، إلى غير ذلك من الأوضاع الهندسيّة التي تستجيب لـ*نمط رياضي منتظِم*، لا يَختَلّ إلى ما لانهاية.

3 – **المراجعة:**

وهي النّتيجة العمليّة لـ*اجتماع النَّسَقية بالرِّياضية* في شكل من الأشكال، بحيث يترتّب على اجتماعهما، ليس فقط تكرارُ الوحدات الجزئيّة بل تكرارُ صُوَرِ الفراغ الناتج عن تجاوز هذه الوحدات، وتكرار الحركة الناشئة عن تماثل الوحدات والفراغات،



الشكل **103** : –المندلة.

صعوداً وهبوطاً وفي كلّ الاتّجاهات الممكنة (الشكل 103).

4 – **الأسلبة:**

أو ما يُسمّيه بعضٌ بـ"**الاقتضاب**" [1] ــ وهو *معالجة المادّة واقتطاعها وتضميرها وإعادة صوغها* من حيث تركيبها المُمكِن، لا من حيث مظهرُها الحاصل. فَحِين يُدخِل الفنّان عناصر الطبيعة في فنونه المرئيّة إلى جانب الأشكال الهندسية ــ من *مثلّثات ومربّعات ومخمّسات ومسدّسات ومثمّنات ودوائر وخطوط متشابكة متعانقة*، تارةً، و*متقاطعة*، تارة أخرى، فهو يُجرِّد تلك الأشكال من صفاتها الطَبيعِيَّة ويُحَوِّلُهَا إلى رموز ودلالات هندسيّة رياضيّة، تصبح فيها *الزّهرة* أو *الحيوان* **دلالة ذهنيّة** فقط، تُمثِّل جزءً من الحركة الذِّهنيّة العامّة للشكل.

هِي ذِي، في الواقع، سِماتُ الفنِّ المرئي الإسلامي وقد تدلّ على أنّ الفنّان، في جانب ما أعطى من إبداعات وابتكارات، إنّما قصَد ألاّ يقف عند المادّة والوحدة المُشَكِّلَةِ منها. إنّ هذه المادّة والوحدة الصغيرة والوحدات الأكبر منها والفراغات إنّما هي، جميعاً، البيئةُ الفنِّيةُ التي يتحرّك فيها الذِّهن ــ لا العاطفة ــ إلى مصدر الطُّمأنينة والسَّكينة. وهي حركة في كلِّ اتِّجاه وكلِّ مكان. فالفنُّ الإسلامي، بذلك وعن طريق الحركة الذهنية، إنما يُرِيد أن يؤكّد جانباً هامّاً هو الفصل ما بين *المُدرَكات المحدودة بالأشكال* (وفيها) *والمُدْرَكِ اللاّنهائي* الذي { لَيسَ كَمثلِهِ شَيءٌ }، وهو **الجمال المطلق**، أي أنّه يريد التّمييزَ ــ شعورياً أو لاشعورياً ــ بين **المخلوق والخالق**.

---

[1] – حمدون (م.أ.)، نحو نظرية للأدب الإسلامي، ص 88.

ب - إنكار المادّة:

لقد نفَى الإبداع الفنّي في الإسلام تجسيد الأشكال الطبيعية ما دام قد ثبت لدى الفنّان المسلم أنّ هذا التجسيد، من جانب مُجَسِّـــدِيهِ، مُحَاولـــةٌ ساذجةٌ للتعبير عن *الذات العُلويّة* التي يرى أنها مُترّهَة عن الحوادث، لا تتمثّل فيها ولا تشبهها، إذ هي ذات **الخالق** سبحانه وتعالى عن الخلق كلّه. فحتّى في النماذج الإنسانية والحيوانية والنباتية التي صوّرها، كـــانت لـــه **أسلوبيّة** خاصّة تُخرِج هذه النماذج من طبيعتها، على نحو ما رأينا. ولقد امتدّ هـــذا النّفيُ إلى التجسيد المعنَوي للشخصيات في مختلف الفنون المعتمِـــدة علـــى تصوير الإنسان، اعتقاداً منه بأن مصير الكائنات الحيّة كُلِّهَا إلى الزوال. فإذا كان كذلك، فما قيمة رسم طَبِيعَةٍ تحمل بذور الزَّوَالِ ؟

- { لا إِلَهَ إِلاَّ هُو كُلُّ شَيْءٍ هَالِكٌ إِلاَّ وَجْهُهُ } [1].
- { كُلُّ شَيْءٍ فَانٍ وَيَبْقَى وَجْهُ رَبِّكَ ذُوالجَلاَلِ والإِكْرَامِ }.

لقد ابتعد الفنان المسلم عن محاكاة الطبيعة ورسم ما كان فانياً منـــها واكتفى برسم الخطوط والألوان والمساحات في أصولها حتّى إذا تعامل معها الرَّائِي تعامل معها في إطار هذا *الفناء*. قال **ابن عبّاد النّفري الرّندي** [2]، في شرحه على "متن الحكم" لـــ**ابن عطاء السّكندري**: *"قالوا الفنـــاءَ على ثلاثة أوجُهٍ: فناءٌ في الأفعال ومنه قولُهم لا فـــاعل إلاّ الله، وفنـــاءٌ في الصِّفات أي لا حيّ ولا عالِم ولا قادر ولا مريد ولا سميع ولا بصـــير ولا*

---

[1] - قرآن كريم: من سورة " **القصص**"، الآية: 88.

[2] - هو **ابن عباد أبو عبد الله محمـــد** (1333-1390 م)، ولد في رندة بالأندلس؛ فقيه وشاعر صوفي وواعظ. أتم دروسه في فاس وتلمسان. خطيب في جامع القيروان. له: **غيث المواهـــب العلية في شرح الحكم العطائية**.

متكلّم على الحقيقة إلاّ الله، وفناءٌ في الذّات أي لا موجود على الإطلاق إلاّ الله تعالى وأنشدوا في ذلك: فيفنى ثمّ يفنى ثمّ يفنى، فكان فناؤه عين البقاء"[1].

٤ - العلّة الغائيّة:

نَتبيّن مِمَّا تقدَّم أن اهتمام الفنّان الإسلامي انصرف منذ البداية (وذلك عن طريق الشعور واللاّشعور) إلى التّمييز بين بُعدَيْن:

- أحدهما *ضَيِّقٌ، مَحدُودٌ*، يتمثّل في كلّ ما هو **مادّي طبيعي**،
- والآخر *مُطلَقٌ، لاَنِهَائِي، رُوحَانِي وقُدسِي* يتطلّع إلى **العالَم الجَمَالِيّ الخَيِّر**.

ومن هنا، يبدُو أنّ وظيفة الفن تكمن في المحافظة على هذا التّمييز وهي تَنبُع من منطلقات عقديّة عميقة تتّخذ العمل الفني المطبوع بالدين الإسلامي ــ ظاهراً وباطناً ــ نموذجاً تَستمِدّ منه القيمة الجماليّة. ولن يُتَاح لأحد أن يستشفّ سرَّ هذه الجمالية إلاّ إذا راح يتقصَّى معطياتها في مبادئها الأساسية التي تتمشّى مع الإسلام نصّاً وروحاً. وفي إطار المنطلقات الإسلامية وحدها، يمكن أن يقال: إنّ تعليق الجمال على "الحركة الذّهنيّة" المؤدِّية إلى اللاّنهائي، المطلَق والمجرَّد - تلك الحركة التي تنفي المادّة في أبعادها الطبيعية الزائلة - إنّما هو **أثر الإسلام** الذي يؤمن بأن *الخلود والبقاء والقداسة* إنّما هي صفات لمستوى واحد في الوجود: ذلك هو **المستوى الإلهي**[2].

---

[1] - **بوجيل** (حماد)، **منهج الفن الإسلامي**، ص 6.

[2] - **ابن منظور الإفريقي** (جمال الدين محمد)، **لسان العرب**، *دار صادر*، بيروت، 1968، ج 13، ص ص. 326-328.

المبحث الثالث:

التّذوُّق الجمالي

في الإسلام.

- أوّلا: ألوان التّعبير الفنّي.
- ثانيا: إدراك الجمال الفنّي.

أولاً: ألوان التعبير الفنّي.

وردَ في كتاب "لسان العرب" لِـــابن منظـور[1]، تحـت مـادّة (ف.ن.ن) عن معنى الفن ما يلي: *"والرجل يُفنِّن الكلام، أي يُشقِّق في فـنٍّ بعد فنٍّ، وافتنَّ الرجل في حديثه وفي خطبته إذا جاء بالأفانين. وافتنَّ: أخـذ في فنونٍ من القول... ويقال: فنَّ فلان رأيه إذا لوّنه ولم يثبُـت علـى رأي واحد، والأفانين الأساليب: هي أجناس الكلام وطُرُقه ورجل متفنِّن أي ذو فنون"*. ولِلفنِّ مَعنَيَان، هما: [2]

[1] – الخالدي (صلاح عبد الفتاح)، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، شـهاب، الجزائـر، 1988، ص 78.

ـــ **معنىً عامّ**: يشمل كُلّ عمل إنساني مُنَظَّم يرمي إلى هدف معيَّن ويدلّ على شيء من الحذق والمهارة. ويندرج تحت هذا المعنى جميعُ الحِرَف والصناعات والمهارات.

- و**معنىً خاصّ**: يُراد به كلُّ عمل راق يرمي إلى ابتكار ما هوجميل من الصُّوَرِ والأصوات والحركات والأقوال. وهو، بهذا المعنى، لا يُعيِّن إلاّ الأعمالَ الإنسانية المنظَّمة الراقية، التي تؤدّي إلى ابتكار أشياء تتَّصف بالجمال لِمَا تُحدِثه في النفس من لذّة وسرور. ومن هذه الأعمال كلُّ الآثار الفنية التي تتمخّض عنها قرائح الفنّانين [1].

أ - المادّة الفنّية:

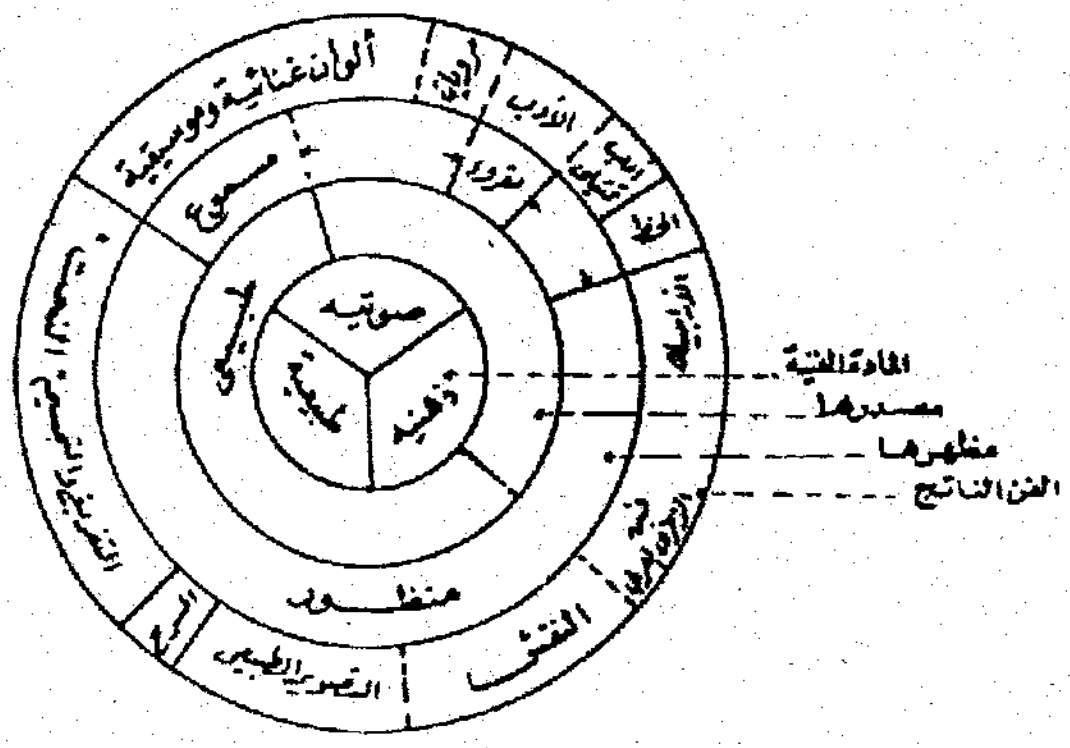
نستنتج من التّخمينات السابقة أن المادة الفنية قد تكون *صوتية* أو *ذهنية* أو *طبيعية*، وأنها قد تظهر بطريقة *مسموعة* أو *مقروءة* أو *منظورة*. فتكون الأنواع الفنية، من الوجهة النظرية، تسعةً ولكنّها، عملياً، لا تعدُو السِّتَّةَ حيث لا ترِد المادة الذهنية مسموعةً أو مقروءةً، كما لا ترِد المادة الطبيعية مقروءة. وبَيَانُ ذلك في الجدول التّالي:

↓ الجدول 1 : - أنواع المادة الفنية.

المادة الفنية / طريقة عرضها	صوتية	ذهنية	طبيعية
مسموعة	. الحكايات المروية . الأغنيات	/	. الموسيقى
مقروءة	. الأدب	/	/
منظورة	. الخط . أصله صوتي= لغة	. الأرابيسك (نقش وتصوير زخرفي)	. نحت ومجسمات

[1] - لحديق (عبد العزيز)، **في النقد الأدبي**، *دار النهضة العربية*، ط 2، بيروت، 1972، ص ص. 10-11.

يتّضح من هذا الجدول أن العلاقة بين المادة وصورتها، في الفنون، قادت ــ ولا زالت تقود ــ إلى ألوان فنّية متعدّدة، وأنّ صلات الفنون بعضها ببعض تتداخل في كثير من الأحيان، خاصّة فيما يتعلّق بمنتوجات المادة الصوتية التي تقع في حيِّز الفنون المقروءة والمسموعة والمنظورة على حدٍّ سواء، كما نشهد ذلك في دائرة علاقات الفنون التالية:[1]



الجدول 2 : – صلات الفنون.

يبدُو من خلال هذه الدائرة أنّ نصفها الأيمن يشمل الفنون التي اهتمَّ بها المسلمون أكثر من غيرها. ومعنى هذا أن التفاعل بين الفنان المسلم والمادة الفنية، في إطار التّأثُّر بالدِّين، قد أدّى إلى عمليّة *انتخاب* ما ينسجم مع

[1] – حمدون (م.أ.)، نحو نظرية للأدب الإسلامي، ص 77.

التصوّر الإسلامي ورفض ما يتناقض معه، أو ـــ بعبارة أخرى ـــ أنّ معايشة المسلم للإسلام كمشروع ديني، *ثقافي* وحضاري لعبت دوراً أساسياً في تكوين ذوقه **المُنتج والمُتلقّي** للفنون على حدٍّ سواء. فمحبّة الفن وتذوُّق الجمال فِطريّان في النفس الإنسانيّة السَّوِيَّة، ولَكِنْ قيمةُ الفن تتوقّف على *الرؤية* التي ننظر إليه منها، والمِعيارُ الذي يمكن التّعرُّف به إلى وجود هذا الفنِّ وإدراكِ قيمته يَرجِعُ إلى *التأثُّر الوجداني*، إذ الفنُّ ليس إنتاجاً للجمال في أيِّ عمل وإنّما هوإظهارٌ لوجوده وكشف الستار عنه والوجدانُ هوالمسرح الذي يتمّ به إدراك الفن وتذوق الجمال. وعلى قدر ما في أشخاص النّاس من إرهاف وجداني وإحساس عاطفي يكون استعدادُهم لتقبّل بواعث الجمال والاستجابة لها.

نَخلُص من هذا إلى أنّ **الفنّ هوالحذق** والمهارة وأنّ **الذّوق ما هوإلاّ قوّةٌ في نفس الإنسان**، يُقدِّر بها الأثرَ الفني وتبقى هذه القوّة مرتبطةً ـــ بالدرجة الأولَى ـــ بالحواسِّ التي تدرك الفن وتبلُغ جمالَه: وهي *البصر والسمع واللمس*. ولِلعَيْنِ المَحَلُّ الأوّل في هذا المجال. فهي التي ترَى وتنقُل إلى النفس الأشكال والألوان والحركات. ولِلأُذن المَحَلُّ الثّاني إذ أنّها تسمع الصوت وتَنقُل إلى النفس حسيسه وإيقاعه وموسيقاه. أمّا *اليد* فتتلمَّس الشيء لتُثِير الانفعال ثمّ ترسُم للمعنى صورةً أو ظِلاًّ يخاطب الذّهن والحسّ والوجدان. ويبدُوأنّ منطق الفنون، عند عرب الحجاز، كان فَنَّ القول وأنّ **الأدب** كان أهمّ ألوان الفنون على الإطلاق، تتجلّى فيه مهارة الفنّان وحذقه عندما يُنتِج من الكلمات معرضاً *للصّوَر الفنّية*، يُحَمّله عاطفته المتحفِّزة

وإحساسَه المُرهَف ويفسَح المجال لخياله أن يَجُوب الآفاق الجميلة [1]. فلا غرابة أن نَرَاهُم، وقد شَملهم الإسلام ديناً ودُنيا، يتصرفون إلى كتاب الله عزّ وجلّ ويبحثون في *الإعجاز القرآني* للوصول إلى معرفة سِرّ جماله وقوّة تأثيره. وقادتهم أبحاثهم إلى نظرة متكاملة تقوم على علاقات **التناسق والانسجام** وقد عبَّر عنها **عبد القاهر الجرجاني** في دراسته للإعجاز بـ"النّظم" أي تَتالِي جزئيّات الصّورة الفنّية على هيئةٍ منسجمةٍ متناسقةٍ [2]. فَاللُّغَةُ، عنده، *مجموعةٌ من العلاقات المتفاعلة والفاعلة* تَحمِل نسيجاً من المشاعر والأحاسيس يُظهِرُه ويُوضِّحُه النّظم الذي يتمثّل في صياغة الجُمل ودلالتها على الصورة. وهذه الصياغة ــ في رأيه ــ هي *مِحوَر الفضيلة والمزيّة* في الكلام حيث يقول: *"وليس النظم سوى تعليق الكلِم بعضها ببعض وجعل بعضها بسبب من بعض. والكلام ثلاثٌ: اسمٌ وفعلٌ وحرفٌ وللتعليق فيما بينها طُرُقٌ معلومةٌ وهو لا يعدُو ثلاثةَ أقسام: تعلّقُ اسمٍ باسمٍ وتعلّقُ اسمٍ بفعلٍ وتعلّقُ حرفٍ بهما"* [3]. ويرى عبد القاهر الجرجاني أنّ **المحاسن** التي هي السبب في النظم ــ وهي *الاستعارة والتمثيل والكناية وضروب المجاز المختلفة* ــ تُشكِّل العناصر التّصويريّة للمعنى. وهذه المحاسن التي ينشأ عنها النظم تشكّل العلاقات الأسلوبيّة بين الألفاظ وهي موطن **البلاغة**. فمن

---

1 – **الخالدي، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب**، ص ص. 78–79.

2 – **دهمان** (أحمد علي)، **الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، منهجا وتطبيقا**، ج 1 و2، *دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر*، ط 1، 1986.

3 – **الجرجاني** (عبد القاهر)، **دلائل الإعجاز**، *طبعة المنار*، 1331 هـ، *المدخل*: ص ص. 2 و3.

4 – **زغلول سلام** (محمد)، **أثر القرآن في تطور النقد العربي**، *دار المعارف*، القاهرة، ط III، 1968، ص 338.

مجموع العلاقات القائمة بين دلالات الألفاظ وأنواع المجاز المختلفة تتكـــوّن الصورة التي يظهر **الجمال والحسن** فيها.

ولا بدّ من الإشارة في كُلّ هذا إلى أنّ **الجرجـــاني** كـــان يســـتمدّ أحكامه النَّقدِيَّة من أسُس موضوعيّة منهجيّة وذوق عربيّ صافٍ وإحســـاس أدبيّ أصيلٍ. فكان من الطّبيعيّ أن يرجع إلى القرآن وأساليبه وبيانـــــه ثمّ إلى الشعر القديم وفنونه وعموده، إذ كان يرى فيهما عمُد الذّوق وعنصرَه الهامّ، يَستمِدّ منهما النّاقدُ البَصِيرُ مَقاييسَه النقدية لبيان درجة الصياغة الفنّية مـــن *الأصالة* ومن *الخلق والإبداع*.

وأقبل المفسِّرُون والأُدبَاء والمتكلِّمُون على القرآن الكريم، يَدرُسُـــونَه ويُفسِّرُونه ويحاولون إدراك الخصائص العامّة لجماله الفنّي. فوقف بعضُـــهم عند نظرات جزئيّة حُدودُها بحدود عقليّةِ النقد العربي القديمة، بينما توصّـــل آخرُون إلى بيان تلك الخصائص وتعليل الجمال الفني على أساسها. ولعلّ مِن أهمّ أسباب توفيقهم إلى ذلك أنّهم نظروا إلى القرآن الكـــريم كـــوحدة *موضوعية متناسقة متكاملة* وأدركوا *الرَّابِطَ العامّ والخيط الدقيق المتين* الذي يَشُدّ جميع آياته وسوره إلى بعضها بعض، بتناسق موضوعي وفنّي مُعجِز[1].

على أن الملاحظات الجماليّة، التي أوردها البلاغِيُّون، بدأت تخرج عن إطار الصورة الفنية *القولية* لتبحث في الصّور *السمعية* أو *المرئية*. وبدلاً مـــن البحث النظري في *التفرقة* بين *الجمال الطبيعي والجمال الفنّي*، على نحومـــا جاء في الدراسات الغربيّة، نَحَوا مَنحىً تطبيقياً للتفرقة بين الجمال وغيره من الصِّفات التي قد تختلط به ــ كـــالحسن *والحلاوة والملاحة* ومـــا إليـــها ــ

[1] - الخالدي (ص.ع.)، **نظرية التصوير الفني عند سيد قطب**، ص 14.

سواء فيما يتعلّق بما يُطلَق عليه اسم **الجمال الطّبيعي** في المرأة أو بما يُسمَّى **الجمال الفنّي** في الشعر، مثلاً. ويبدُو أنّهم تصوّروا الحسن صفة عامّة تنطوي على نوعَيْن هما: المَلاحة والجمال. أمّا الملاحة ــ وصِنوُها الحلاوة ــ فهي أقرب إلى الأمور المعنويّة الخفيّة منها إلى الحِسّيّة، بعكس الجمال الذي يُعْتَبَرُ ضرباً من الزّينَة فهوأقرب إلى الأمور الحسّيّة [1]. على أنّ **أبا هلال العسكري** [2] يذهب إلى ما يخالف ذلك فيما يتّصل بالجمال؛ فلا يراه نوعاً من الحسن وإن وافق على أنّه متّصل بالنواحي الحسّيّة، إذ يقول: *"الجمال هو ما يشتهر ويرتفع به الإنسان من الأفعال والأخلاق ومن كثرة المال والجسم. وليس هومن الحسن في شيء. ألا ترَى أنّه يقال لك في هذا الأمر جمالٌ ولا يقال له فيه حُسنٌ..."* [3].

وعليه، فإنّ الجمال يختلف عن الحسن وغيره من الصفات. وسواء اختلف أو اتّفق فإنّه يقوم عندهم دائماً على التناسق والانسجام، صِفتَيْن أساسِيّتَيْن بدأتا تنسحبان على كُلّ ألوان التّعبير الفنّي في الإسلام ابتداءً من فنّ ***قراءة*** القرآن الكريم و***الإنصات*** له. وقد صار فنّاً له قواعدُه وشروطُه [4] ــ وحتّى فنُّ الرّقش والزّخرفة ــ بِمَا استقرّ عليه من أصول وقواعد.

---

[1] – ذكر صاحب " **الأغاني**" ما يروى عن ملاحة **السيدة سكينة بنت الحسين** وجمال **عائشة بنت طلحة**. ويعلق **عبد الكريم يافي** على هذه القصة بأنها تدلنا على نوعين من **الحسن: الملاحة والجمال**. ينظر كتابه: **دراسات فنية في الأدب العربي**، دمشق، 1382 هـ/1963 م، ص ص. 32-35.

[2] – **أبو هلال حسن العسكري**: لغويّ. من مؤلفاته: **كتاب الصناعتين الكتابة والشعر**، وهو تكملة لكتاب "**البيان و التبيين**" للجاحظ.

[3] – العسكري (أبوهلال)، **الفروق في اللغة**، *دار الآفاق الجديدة*، بيروت، 1400 هـ/1980 م، ص 257.

[4] – مثل ذلك أحكام النون الساكنة والتنوين والغنة والإدغام والإظهار والمد بأنواعه، مما حفلت به كتب الترتيل والتجويد.

والمؤكّد أنّ هذا التناسق وهذا الانسجام كانَا أبرز مظهرَين للتعبير الجمالي بشموليته لمختلف ألوان التعبير الفني؛ مِمَّا جعل النظرة الجمالية الإسلامية مرهونةً بفاعليّة ذهنيّة تبلُغ عالَم المطلَق والمجرَّد وليست مقصورةً على النشوة النَّاتجة عن الانطباع المباشر على الحواسّ [1] . بمعنى أنّنَا نستطيع القول: إنّ النظرة الجماليّة الإسلاميّة ــ رغم أنها تبدأ من النظر في جزيئات ووَحدات صوتيّة أو تعبيريّة مختلفة، سعياً إلى تحقيق تواؤم وانسجام بين هذه الجزيئات ــ فإنَّهَا تُؤدِّي بالضرورة إلى التّجرُّد عن الجزيئات ذاتها وما تُحدِثه من تأثير في الحواسّ. وهذا التجرّد عن العلاقة بين الجزيئات والحواسّ هو الذي يقودنا إلى حالة **السّكينة** التي يَنشُدها الإنسان من وراء تعامله مع العمل الفنّي.

وإذا رجعنا إلى القرآن ــ مصدرِ كلِّ تقييمٍ في الإسلام ــ وجدنا أنّ كلمة "**الجمال**" ورَدت في النَّصِّ مرّةً واحدةً وفُسِّرت بمعنى *الزّينة* [2] ، وذلك في سورة **النّحل** (الآيات 5، 6 و7): { والأَنْعَامَ خَلَقَهَا لَكُمْ فِيهَا دِفْءٌ ومَنَافِعُ وَمِنْهَا تَأْكُلُونَ. ولَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وحِينَ تَسْرَحُونَ. وتَحْمِلُ أَثْقَالَكُمْ إِلَى بَلَدٍ لَمْ تَكُونُوا بَالِغِيهِ إِلاَّ بِشِقِّ الأَنْفُسِ إِنَّ رَبَّكُمْ لَرَءُوفٌ رَحِيمٌ }. وإنّ المُتَأمِّلَ لهذه الآيات يتبيَّن حقّاً أن الجمال غيرُ المنفعة وغيرُ اللّذّة الحسّية. فـ**المنفعة** هنا على أربع:

1.ــ **الدِّفء**: وقد فسَّروه بالملابس التي تؤخذ من أصواف الأنعام وأَوْبَارِهَا وأشعارها.

---

[1] – **محمود** (زكي نجيب)، **تجديد الفكر العربي**، ص 483.

[2] – " **مختصر تفسير ابن كثير**" – اختصارات وتحقيق **محمد علي الصابوني**، *دار القرآن الكريم*، بيروت، 1402 هـ/1981 م، ج 2، ص 323.

2. – **المنافع**: وقد رأوا فيها نسل الأنعام وما تدرّه من ألبان.

3. – **الأكل**: من لحومها وشحومها.

4. – **العون**: على التّنقُّل والاتِّصال من بلد إلى آخر بعيد .

ويلاحظ أنّ "الجمال" قد وردَ ذكره في *مترلة وسطى* بين المنافع الثلاثة الأولَى والمنفعة الرابعة. وفي هذا دلالتان:[1]

- الأُو لَى: أنّه ليس سابقاً للمنفعة ولا تالياً لها، وإنّما يُصاحِبها.
- والثّانية: أنّه يتّفق معها في الغاية والحكمة التي من أجلها سخَّر **الرَّءُوفُ الرَّحِيمُ** هذه الأنعام.

وقد جاء معنى **الزينة** مُرَادِفاً للجمال في آية أخرى من القرآن الكريم، خَاصّةٍ بالحيوانات التي سخَّرها الله عزّ وجلّ للإنسان، وذلك، في قوله **تعالى**: { وَالخَيْلَ والبِغَالَ والحَمِيرَ لِتَرْكَبُوهَا وزِينَةً ويَخْلُقُ مَا لاَ تَعْلَمُونَ}[2]. فالزِّينة تقابل هنا **المنفعة** ــ وهي صِنوُ الجمال ــ وهذا يعني أنّ القرآن لا يفصِل بينهما وأنّ الزّينة تبقى، إذن، المظهرَ الأساسيّ للجمال الفنّي الإسلامي.

بهذه الرُّؤية ولَج النقاد العرب عالم الجمال الفني وراحوا يعرضون لدراسة ظواهره المحسوسة، ابتغاءَ الكشف عن *عِلَلها* و*معلُولاَتِها*، حتّى إذا تهيّأ لهُم الإلمام بذلك وَضعُوا له ضروباً شتَّى من **المقاييس التَّوجِيهيّة ومعايير**

[1] – الزمخشري، أساس البلاغة، ج 1، ص 305.

[2] – سورة " النحل"، الآية: 8.

التقويم. وذهبوا في تحليل علاقة الإنسان بالفنّ وتقدير تجربته الجماليّة مذاهبَ مختلفةً.

ب ـ الحساسيّة :

الواقع أنّ مشكلة التّذوّق الفنّي من المشاكل الرئيسة في **عِلم الجمال** الذي يبقى **عِلمَ الحساسيّة** [1] . فالفنّان *يتذوّق* عَمله الفني بعد أن يُبدِعه والمُتذوّق يضَع نفسه مكانَ الفنّان المبدع وهو *يتعاطف* مع هذا العمل الفني أو ذاك؛ ولا شك في أن المتذوّق لن يتمكّن من إدراك الجمال وتذوُّقِه إلاّ إذا كان **مُتأمِّلاً ومُشاركا** في الوقت نفسه. ولهذا، ذهب بعضٌ إلى أنّ الأمر ليس أكثر من مجرّد موضوع "*سيكولوجي*" يُعبِّر عن نشاط الذات تُجَاهَ موضوع جمالي أو عمل فني. فقالوا إنّ الذوق مزيج من العاطفة والعقل والحسّ وهو ـــ في أصله ـــ هِبَةٌ طبيعيّةٌ تُوجَد في نفوسٍ عندها الاستعداد بالقوّة إلى التّذوُّق. فَبِهِ نؤول تقديرَ الجمال والاستمتاعَ به ومحاكاتَه ـــ بقدر ما نستطيع ـــ في أفكارنا وأقوالنا وأعمالنا. على أنّه من الممكن ترقيةُ هذا الذّوق وتهذيبُه بِـ"**التربية الصحيحة**" [2] .

ولقد مرّ تذوُّق الجمال الفني، في الإسلام، بِمَرَاحِلَ مختلفة كانت أُولاَها مرحلة **التّذوُّق الفطري**. فقد ربط العرب بين **الذّوق والطّبع**، أوّلَ

---

[1] - Valéry, **Eupalinos. Introduction à l'étude de Léonard de Vinci, etc.**, *N.R.F.*

– أورده: دنيي هويسمان، **علم الجمال**، ترجمة ظافر الحسن، *المكتبة العلمية*، س.و.ن.ت، ط 2، 1975، ص ص. 7–16.

[2] – الشايب (أحمد)، **أصول النقد الأدبي**، *المكتبة الأنجلو مصرية*، القاهرة، ط 2، 1964، ص 120.

أمرهم، فقالوا مثلاً: *" فلانٌ حسَن الذوق لِلشِّعر"* إذا كان مطبوعاً عليه[1]. وكان الذين تَلقّوا القرآن الكريم منهم يتذوّقون جماله الفني بِحاسَّتهم الفنّية، فيشعرون بتأثيره المباشر على قلوبهم ويتحسّسون أثر سلطانه العجيب على نفوسهم. وإذا رأينا إلى الرِّوايات التي سَجّلت هذا التأثير في قلوب المؤمنين والكلمات التي تحدّثوا بها عمّا يُحسّون من أثر القرآن، فإنّا نجد فيها تعليلاً فكريّاً لهذا الأثر. فهذا **عمر بن الخطّاب** (ض) يقول: *"ما أحسنَ هذا الكلام وأكرمَه... فلمّا سمعت القرآن رقّ له قلبي، فبكيت ودخلني الإسلامُ"*[2]. ويقول **الوليد بن المُغيرة** عن كتاب الله عزّ وجلّ: *"والله إنّ له لَحلاوةً وإنّ عليه لَطلاوةً وإنّه لَيحطّم ما تحته وإنّه لَيَعْلُو وما يُعْلَى"*[3]. وهؤلاء هُم زعماء **قريش** يجدون شيءً خفيّاً يُسَيِّرُهُمْ كُلَّ لَيْلَةٍ ليستمعوا قراءة **رسول** الله (ص) ولا يستطيعون الامتناع عن السَّير إليه مع تعاهدهم عليه، ولا يملِكُون مخالفة هذا *الدّافع الخفيّ* الذي يحدُوهم إليه[4]. هذه شهاداتٌ مُعبِّرةٌ، نلمَس من خلالها تأثُّر المؤمنين الأوائل بجمال القرآن ومدى انبهارهم به واستسلامهم له. لكنّنا لا نجد فيها صورةً واضحةً عن الجمال الفنّي للقرآن، تكشف لنا عن سرّ ذلك التّأثُّر أو تُعَلِّلُهُ. فالإنسان العربيّ كان في مرحلة التذوق الفطري المباشر للجمال الفنيِّ القرآني لا يحاول البحث عن سرّ ما يلمس. وهي المرحلة الأولى في تذوّق الفنون بشكل عامّ: *"فالبحوث الفنّية*

---

[1] – **الزمخشري** (جار الله)، **أساس البلاغة**، ج 1، ص 305.

[2] –**ابن هشام**، **السيرة النبوية**، تحقيق وضبط **إبراهيم الأبياري** وزميله، *طبعة مصطفى الحلبي* بمصر، 1936، ج 1، ص 372.

[3] – المصدر نفسه، ج 1، ص 288.

[4] – المصدر نفسه، ج 1، ص ص. 237–238.

ترَفٌ عَقلِيّ ونَفسِيّ لا يكون في طفولة الأمم ولا في أوائل فتوّتها، بل يجيء بعد أن تستكمل ضروريّاتِها وتستكفي حاجاتِها وتشبع بنيتها ؛ ثمّ تأخذ في الترف وقد فرغت من مطالب الضرورة... فإذا عنيت بالنواحي الفنّية قبل ذلك، فهي عناية **المتملّي** *أو عناية* **المتذوّق** *أو عناية* **المأخوذ**"[1].

بعد هذا تأتي ـــ مع منتصف القرن الثاني للهجرة (= الثامن الميلادي) ـــ مرحلة **إدراك مواضع الجمال المتفرقة** التي انتهت إلى مباحث غلبت عليها روحُ *القواعد البلاغية*، فانصرفت عن دراسة الجمال الكُلّي إلى النواحي الجزئيّة. ولن يتمّ الوقوف على الخصائص العامّة للجمال الفنّي إلاّ في العصر الحديث، باكتشاف القاعدة العامّة والطريقة الموحّدة في التعبير القرآني وهي **نظرية التصوير الفني** التي ترَى في القرآن، كما أسلفنا، *وحدة موضوعيّة متناسقة متكاملة*، مَكْمَنُ **البلاغة** فيها في *اللّفظ والمعنى والضلال والسياق والأداء والتصوير*، الخ[2].

من هذا نرى أنّ العلاقة قائمةٌ بين الذوق ومحصّلات الظروف الاجتماعيّة والفكريّة التي تُهذّبه وتُرقّيه، وأنّ مِن أهمّ العوامل التي لها أثر مباشر في تنميّة موهبة الذوق: **البيئة** التي يعيشها الإنسان **والتربية** التي يتلقّاها من محيطه العلمي والثقافي والاجتماعي، ومن التجارب الخاصّة التي يَخُوضُها أثناء ممارساته الحياتيّة. وقولُنا إنّ الذوق هبة *طبيعيّة* في النفوس، قابلة للترقية والتهذيب، أو إنّه استعدادٌ فطريّ مُكتَسَب[3]، يؤكّد وجود علاقة خفيّة بين

---

[1] – سيد قطب، مقال عن التصوير الفن، *المقتطف*، فبراير 1939، مجلد 94 ، ج II، ص ص. 206–207.

[2] – سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، *دار الشروق* (دون تاريخ)، ص ص. 24–30.

[3] – الشايب (أحمد)، أصول النقد الأدبي، ص 120.

القدرة على تقدير الجمال وبين السُّلوك المـــهذَّب، لأنّ تنميّـــة الإحســـاس بالجمال تُعِين على تَفهُّم الإنسان لأسرار **الجميل** والاستمتاع بهـــا وربّمـــا محاكاتها.

والواقع أنّ في فلسفة التذوق الجمالي أقوالاً وأحكاماً، يَرُوق لأصحابها أحياناً أن يَحُدّوا ما بين *العنصر الذاتي* في الـــذوق ـــ والـــذي مَـــرَدُّهُ إلى الاستعداد الفطريّ عند الفرد ـــ *والقوّة المكتسَبة* التي تتحقّق فيـــه بصقـــل الفكر والتجربة الجمالية، أو أن يُوَحِّدُوا، أحياناً أخرى، بين هذَيْن العُنصرَيْن مُؤكِّدِين أنّ غاية الفن التَّعبيرُ عن الجمال وأنّ عمل الفنّان ـــ شاعراً كان أو مصوِّراً أو مِعمَاراً... ـــ لا يَكمُل إلاّ بإدخال أحكام الواقع علـــى الترعـــة الطبيعية الكامنة فيه. ومرجع التوحيد بين **فطريّة** التذوق الجمالي و**اكتسابيّته** ـــ بهذا المعنى ـــ إلى أنّ ذوق الفرد، من ناحية، *ذاتيٌّ*، غيرُ مُحَدَّد بمعطيـــات ثابتة تجعل منه قانوناً صارماً ومصدراً ثابتاً للحكم الجمالي، ولكنَّه، من ناحية أخرى، *قوّةٌ* مكتسَبةٌ تحتوي بدرجة كبيرة على لحظات ذهنيّة وفكريّة وعلى أنظمة قياسيّة وسَوِيّة طبيعيّة.

وحسبنا أن نقول إنّ التفكير الجمالي الذي يَرُدُّ الذّوق إلى عُنْصُرَيْـــهِ *الفطريّ والمكتسب*، قد شدّت أزرَه نظريّةُ **ابن خلدون** حـــول **"مَلَكَـــة الذّوق"** في اللُّغة. فهو يعتبر الذوق *ملكة* إذ يقول: *"إعلم أن لفظة الـــذوق يتداولها المعتنُون بفنون البَيان، ومعناها حصول ملكة البلاغة لِلّســـان"*[1]. ثمّ يشرح لنا معنى الملكة ويوضّح علاقتها بـــ*الطبع* فيقول: *"فإنّ المَلَكـــات إذا*

[1] – ابن خلدون (عبد الرحمان)، كتاب العبر...، المقدمة، ص 1085.

استقرّت ورسخت في محالّها ظهرت كأنها طبيعةٌ وجبلّةٌ لذلك المحلّ. ولذلك يظنّ كثير من المُغفلين مِمّن لم يعرف شأن الملكات، أنّ الصّواب للعرب في لغتهم إعراباً وبلاغةً أمرٌ طبيعيّ. يقول: كانت العرب تنطق بالطّبع، وليس كذلك، وإنّما هي ملكة لسانيّة في نظم الكلام تمكّنت ورسخت فظهرت في بادئ الرأي أنّها جبلّةٌ وطبعٌ[1]".

يرَى **ابن خلدون** أنّ اتّحاد الملكة بالطبع لا ينبغي أن يُؤدّي إلى الخلط بينهما. فالملكة غيُر الطبع وهي تحدُث نتيجةَ خبرة وممارسة؛ والمقصود بهذه الأخيرة، هنا، ممارسةُ التراكيب والخواصّ الفنّية لا القوانين. فالقوانين لا تُوجِد الملكة. وإنّ لِرَأْيِ ابن خلدون، هذا، قيمتَه الكبيرة. فهو لا ينفي طبيعة التذوق الازدواجية، بل يؤسّسُها على **السَّجِيَّة والتَّمَلُّكِ** أو ــ كما يقول علماء النّفس اليوم ــ على الناحيتَين: *الذاتية والمكتسبة*. ولا شك في أنّنا لن نخرُج عن الصواب إذا أسقطنا هذا الرأي على علاقة الإسلام، ديناً وحضارةً، بالفنّان المسلم في تذوّقه للجمال. فالإسلام، بالنسبة للمسلم، قوّةٌ ذات سيطرة وهيمنة وشمول، وهي أقرب إلى الطبيعة والفطرة منها إلى الوعي والخِبرة. حتّى أنّنا لَنَجِدُ الفِكرةَ نفسَها في حديث **رسول الله** (ﷺ): "*ما من مولود إلاّ يُولَد على الفطرة، فأبَواه يُهوِّدانه أو يُنصِّرانه*[2]"، ونجدها في القرآن الكريم مُسلّمة مؤكّدة بقوله **تعالى**: { فَأَقِمْ وَجْهَكَ لِلدِّينِ حَنِيفاً،

---

[1] – ابن خلدون (عبد الرحمان)، **كتاب العبر...، المقدمة**، ص 1085 المرجع نفسه، ص 1085.

[2] – أخرجه مسلم في **القدر**، باب: معنى كل مولود يولد على الفطرة... رقم: 2658.

فِطْرَتَ اللهِ الَّتِي فَطَرَ النَّاسَ عَلَيْهَا لاَ تَبْدِيلَ لِخَلْقِ اللهِ ذَلِكَ الدِّينُ الْقَيِّمُ ولَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لاَ يَعْلَمُونَ }[1] .

إنّ هذه الفِطرة وثيقةُ الصِّلة بالأحاسيس التي تعكِس عند المتذوّق حُكماً جماليّاً، وهي ــ فضلاً عن المعطيات الثقافية والاجتماعية المبنية على الرأي أو القياس ــ موجودةٌ بالفعل وبالقوّة[2] . ومن ناحية أخرى، فمن المؤكّد أنّ معايشة المسلم للإسلام بتعاليمه الدينية وتوجُّهاته الحضارية تُكسِبه ــ كمنتج للفن ومتلقّ له ــ ذوقاً للجمال متميِّزاً.

من هذا نرى، إذن، أنّ الفن الصحيح يأخذ أُولَى مقوِّمات خلوده من الجانب الإنساني الفطري الخالص وأنّه يظَلّ ــ في الوقت نفسه ــ على اتِّصال بحدود المكان والزمان، فتصطبغ مبادئه بصبغة محلّية تَستمِدُّ طابعها من زمانها ومكانها. ولكن، كيف يتأتَّى لِلمُشاهِد المسلم أن يُحِسَّ بجمال هذا الفن وكيف يتسنَّى له أن يبلُغ متعته فيه ؟ – سنحاول الإجابة عن هذا التساؤل بمحاولة بيان بعض الاتِّجاهات في تصوّر طبيعة علاقة الفنَّان بعمله ومعرفة المقاييس التي وُضِعت لتيسير فَهمِ تلك العلاقة.

---

[1] – من سورة " **الروم** "، الآية: 30.

[2] – في بعض القصص ذات الطابع الرمزي، مثل "**حيّ بن يقظان**" لابن طفيل، نجد أن الكاتب يصل أحيانا إلى الحكم بأن الإنسان قادر ــ لِمَا ركِبَ فيه من طبيعة وخبرة ــ على اكتشاف ***الحق والخير والعدل والجمال*** التي هي روح الشرائع و جواهرها. وموضع **الفطرة الإنسانية** وتركيبها قائم أساسا على **الخير**: { لَقَدْ خَلَقْنَا الإِنْسَانَ فِي أَحْسَنِ تَقْوِيمٍ} – (**التين**، 5) – ولا ينقضهما ما يقال من أن علم النفس الجنائي قد يكشف أن بعض الأشخاص مجبلون على الشر، ذلك لأن تردّي الإنسان في الشر يرجع لما يحيط به من مؤثرات، على حين تعتبر أمثلة علم النفس الجنائي شاذة لا يقوم عليها حكم على الطبيعة الإنسانية برمتها.

ثانيا: إدراك الجمال الفنّي.

أ - مستويات الإحساس:

اهتمّ الكثير من الفلاسفة في الإسلام ببحث مسألة **إدراك الجمال وتذوّقه**، فقالوا: إنّ الإحساس بجمال العمل الفنّي يتكوّن لدى المستمتع به على مستويات متعدّدة.

• ففي المستوى الأوّل ــ الذي قد يَعُدّه *الميتافيزيقي* أدنَى المستويات ــ نجد ما يمكن تَسمِيَتُه بـ**الجاذبية الجمالية** القائمة على **اللّذة أو المتعة**[1].

وفي هذا يقول **جلال الدين الرّومي**، في كتابه "المَثنَوِي" (ج 1، البيت 2383)[2]: *"كلُّ ما كان جميلاً رَائِقَ الحُسن فقد صُنِع من أجل الإحساس السليم الذي يُدركه ويتذوّقه"*[3]. ويقول **أبو حامد الغزالي** في "إحياء علوم الدين": *"كلُّ ما إدراكُه لذّةٌ وراحةٌ فهو محبوبٌ عند المُدرِك"*[4]. وهذه الناحية من الجمال والتناسق هي الدّافع الذي أدّى ــ أصلاً ــ إلى صنع العمل الفنيّ والذي جعل مثل هذا العمل موضوع إقبال المهتمّين والذّوّاقة. والرأي عند الغزالي أنّ *"اللّذّات تابعةٌ للإدراكات وأنّ الإنسان جامعٌ لجملة من القُوى والغرائز. ولكلّ قوّة وغريزة لذّةٌ ولذّتُها في نَيلها لمقتضى طبعها*

---

[1] – **نوكس** (أ.): " **النظريات الجمالية** " – المرجع السابق – ص 78.

[2] – **المثنوي**: ملحمة شعرية تضم 26600 بيتاً باللغة الفارسية مع بعض أبيات بالعربية. لها مقدمة بالعربية أيضا. و يشتمل **المثنوي** على مجموعة من ***القصص*** و ***الأساطير*** و ***التأملات*** و ***الحكم*** و ***المواعظ*** ذات إطار من الرموز و المبهمات التي يتميز بها الشعر الصوفي، و تقع في ستة أجزاء.

[3] – ديوان "مثنوي" لـ**جلال الدين الرومي** – نشره مع ترجمة إنجليزية **رينولد أ. نيكلسون** في سلسلة: *Gibb Memorial Series* - London, 1925 / 1960

[4] – الغزالي (أبو حامد)، **إحياء علوم الدين**، ج 4، ص 296.

الذي خُلِقت له. فإنّ هذه الغرائز ما رُكّبت في الإنسان عبثاً بل رُكّبت كلُّ قوّة لأمرٍ من الأمور هومقتضاها بالطّبع"[1]. ويتّسع الإدراك الحسّي والعقلي لتقدير هذه اللذات التي تشهَد التجربةُ على أنّـــها *"مختلفـــةٌ بـــالنوع أوّلاً كمخالَفة لذّة الوقاع لِلذّة السّماع ولذّة المعرفة لِلذّة الرياسة وهي مختلفـــةٌ بالضعف والقوّة كمخالَفة لذّة الشبق المغتلم من الجِماع لِلذّة الفاتِر للشهوة وكمخالَفة لذّة النظر إلى الوجه الجميل الفائق الجمال لِلذّة النظر إلى ما دونه في الجمال وإنّما تُعرَف أقوى اللذات بأن تكون مؤثّرة على غيرها..."*[2].

• وعلى المستوى الثّاني، نجد ما يمكن نَعتُـــه بـــ**الاستجابة لحاجة النفس**. وفيه يبدأ المرء بمُواجَهة بعض حواسّه بوحدة تركيبيّة تَسُرُّ بِمَا فيها من سمات تعبيريّة، وهو أمر جوهريّ في الذّوق. لكنَّ هذا لا يكفي لجعلها موضوعاً جميلاً ؛ فلا بدّ لها من تآلف في الصّورة والقالب مـــع وحـــدات أخرى في أيّ اتّجاه ممكن. وهو المستوى الذي ينطلق من حاجة النّفـــس إلى **التصميم**. فالتصميم يُلَبّي عَوَزاً نفسيّاً وهو يخاطب الحساسية الإنسانية الـــتي يُزعِجها ما يُحِيط بها من المناظِر الطبيعية ـــ التي لم تَمُسَّها يَدُ التـــهذيب ـــ والمَشاهِد المُفزِعة، وأحياناً المعالِم التي تبدُو لِرَائِيها كهيئات الأشباح. فيكون الرَّدُّ على ذلك كلّه هو **التناسق الخطّي** الذي تكون خطوطُه مســـتقيمةً في حالة الأعمال *المعمارية* مثلاً. ثمّ يزداد جمالاً بإغنائه بالألوان التي تُعتَبر *"دواءً من المَلل والرتابة الشاملة المنبعثة عن امتداد الرَّمل أو الصَّخر في كلّ مكان"*[3].

ويتبيّن المرءُ مدى افتقاره إلى لَمسَة الألوان في ذلك القدر الكبير من *الخزف*

---

[1] –الغزالي (أبو حامد)، **إحياء علوم الدين**، ج 4،، ص 264.

[2] –المرجع نفسه، ص 265.

[3] - Ettinghausen (Richard), **Arab Painting**, op. cit. - p. 80.

الغنيّ بالطّلاء الميناني ذي البريق المعدني، كما يتجلّى ـــ في صورةٍ أدعَى إلى الإعجاب ـــ في تغطية الجدران بأشكال *معمارية* متنوِّعة، مثلما هو الحال في *الآجرّ الإيراني والفسيفساء القيشاني* والقِطَع الفنّية المنحوتة في *الطين المحروق* بوسط آسيا؛ وكذلك في كسوة الجدران بـ*الرُّخام المتعدِّد الألوان* في مصر والشَّام، وفي استخدام *الزِّليج* في الأندلس والمغرب. ويبدُو نفس الشغف بالألوان في *تسفير* الكتب بالجِلد و*ترقينها* ـــ وبالخصوص تلك التي عُمِلت في القرون الثامن والتاسع والعاشر للهجرة (= الرابع عشر والخامس عشر والسادس عشر للميلاد) في مصر والشَّام وإيران وتركيا ـــ وفي مصنوعات من *النحاس الأصفر أو البرونز*، مطعَّمة بالنحاس ومكفَّتة بالفِضَّة ومُموَّهة بالذهب ومُلوَّنة بالميناء السوداء النِّيلِيَّةِ.

على أنّ أبلغ استعمالات الألوان دلالةً هو أقربُها إلى الانتفاع الشخصي ونعني به *الملابس* التي كانت تتميّز (أكثر من غيرها) بالألوان والأصباغ المركّبة. وقد أبرز هذه الناحية المستشرِقُ **سولمون دوف جويتين** (*S.D. Goitein*) في دراسته لوثائق "الجنيزة" التي عُثِر عليها في *مصر القديمة* بالفسطاط والتي تعُود إلى القرنَين الخامس والسادس للهجرة (=الحادي عشر والثاني عشر للميلاد)[1]. فتحدّث عن *"التّعدُّد الهائل في الألوان التي كانت تُستَخدم في تلك العصور والتي كانت تجعل الإنسان في*

---

[1] – عثر عليها في مستودع ملحق بالكنيس اليهودي القديم عندما هدم لإعادة بنائه، عام 1889/1890 م. ويبلغ عدد هذه الوثائق نحو عشرة آلاف وثيقة كتب معظمها بالعربية وبعضها بالعبرية. وهي تصور وضع اليهود في الدولة الإسلامية في عصور مختلفة كما تضم الكثير من المعلومات عن الحالة الاجتماعية والاقتصادية لتلك العصور وتشمل رسائل وعقود وسجلات محاكم وفتاوى وحسابات تلقي ضوءً على جانب من التاريخ الاجتماعي والاقتصادي للفاطميين والأيوبيّين والمماليك. وإن قسما من هذه الوثائق يتعلق بالتجارة مع الهند وبعض بلدان البحر الأبيض المتوسّط.

العصور الوسطى يبدُو كالطيور الاستوائية وهي تصدَح بين الأشجار، بألوان متداخلة وأشكال لامعة برَّاقة، ذات أطياف متغيِّرة وخطوط وتموُّجـــات" [1]، ونوَّه، في الوقت نفسه، بالتناسق العامّ الذي مَيَّزَ مظهر الناس بحيث كـــانوا يتحرَّون الانسجام بين الملابس الغَنِيَّةِ بالألوان وما يناسبها من نِعال وعمائم ؛ وهذا يدلُّ بلا شك على ديدَن مجتمعات تلك العصور في الأناقة والحلـــول اللَّبِقَة.

ب ـ النّظرة الأخلاقيّة :

عرضنا، فيما أسلفنا، مُستوَيَيْن من مستويات إدراك الجمال في العمل الفنيِّ ولعلَّهما يندرجان تحت ما يُسمِّيه بعض المفكِّرين **الجمال الحرّ التلقائي** الذي لا يحتاج في تقييم موضوعه لأيِّ تصوُّر مُسبَق. غير أنّ هناك نوعاً من الجمال [2] يفترض وجود غاية مُعيَّنة تُحدِّد ما يجب أن يكون عليه الموضـــوع وتفرض، بالتالي، تصوُّراً لكماله. ذلك هو **الجمال اللاّحق** الذي يتجـــاوز المادَّة الظاهرة إلى باطن الصّورة الثانية.

فإذا كان الشخص العادي يقف عند حدود التأثـــيرات الـــتي تُحَدِّدُهَـــا الجاذبيّة الجماليّة واستجابة الحاجة النفسية، فإنَّ أناساً آخرين ـــ من ذوي الطبائع التّأمُّليّة والدِّينيّة ـــ قد يشعرون بسرور داخلي من خلال نظرتهـــم العميقـــة إلى الفنِّ؛ ومن هنا أمكن أن نجد نظرةً أخرى إلى الفنِّ يُمكِـــن تســـميتها **النظرة**

---

[1] - Goitein (S.D.), **The Main Industries of Mediterranean Area as Reflected in the Records of the Cairo Geniza**, in: *Journal of Economic and Social History of the Orient*, Vol. IV - pp. 180-181.

[2] – نوكس (إ)، النظريات الجمالية، ص 105.

الأخلاقية التي تجعل من العمل الفنّي *مفتاحاً* لإدراك حقائق أسمى وترى في الفنّ صورةً للـ**فضيلة**[1] .

فقد كان **القاضي أحمد** ــ صاحب تأليف إيراني (من أوائل القرن الحادي عشر الهجري = السابع عشر الميلادي) عن الخطّاطين ومصوِّري الكتب ــ يقول : *"إنّ صَفاء الكتابة ينبُع من صفاء القُلوب"*[2] وهو يُسنِد رأيَه هذا إلى مصدر رفيع يقول عنه : *" إنّ غرض* **عليٍّ المرتضى** (ويقصد به الخليفة عَلِيًّا بن أبي طالب، كرّم الله وجهه) *من تجويد الكتابة، لم يكن ابتكار الحروف والنُّقط، ولكنّه كان يرمي من ورائها إلى تحقيق الهدَفين الأساسيّين وهما الصَّفاء والفضيلة"*[3] .

هذا الموقف التَّأمُّلي والأخلاقي من الفن كان قد أدركه *الصّوفية* قبل ذلك بخمسمائة عامٍ وعبَّر عنه **أبو حامد الغزالي** بقوله:*" فمَن رأى... حُسن نقش النَّقّاش وبناء البنّاء انكشف له من هذه الأفعال صفاتُها الجميلة الباطنة التي يرجع حاملُها عند البحث إلى العِلم والقُدرة"*[4] . ذلك أنّ الصّوفية قد قابلوا ما بين العلم الذي يجيء عن طريق **الإدراك الحدسي** والعلم الذي يجيء عن طريق **البرهان العقلي**، واعتبروا أنّ أوّلهما يتيسَّر للـ*أنبياء* (عن طريق **الوحي**) وللـ*أولياء* (عن طريق **الإلهام**)[5] . وإذا كان أهلُ السُّنَّة يستمدّون عِلمهم عن الكتاب والسُّنَّة، والمتكلّمون يرَون أنّ العلم تَفقُّهٌ،

---

[1] – **اتنجهاوزن** (ريتشارد)، **الفنون الزخرفية و التصوير**، *المعرفة* ، ع 11 ، ص 81.

[2] –**القاضي أحمد** (بن مير منشي)، **الخطاطون والمصورون**، في ترجمتها من الفارسية إلى الروسية (*V. Minorsky*) ثم من الروسية إلى الإنجليزية:

- Minorsky (T.), « **Calligraphes and Painters** » - Washington, 1959 - p. 51.

[3] – المرجع نفسه.

[4] – **الغزالي** (أبوحامد)، **إحياء علوم الدين**، ص ص. 303–304.

[5] – **الطويل** (توفيق)، **أسس الفلسفة**، ص 269.

والفلاسفة يعتبرون العقل مصدرَ المعرفة، فإنّ الصّوفيـــة يقولـــون إنّ **العلم اليقينيّ** يجيء عن طريق *الحدس* أو *الذوق* أو *الكشف* أو *العيان* أو *الوجدان*، وكلُّها صفاتٌ موجودةٌ في الفنّان المتبصِّر. وربّما تفهَّمنا ـــ من خلال هذه النظرة إلى الفن ـــ ما كان للفنانين المسلمين من تقدير وما قِيـــل عنـــهُم في التراجم من أنّهم كانوا نماذجَ من التُّقَى الوادع والحكمة.

هذه النظرة الميتافيزيقيّة تصِل إلى استبصار أسمَى يتجاوز بكثير المظـــهرَ السَّطحي للأشياء، وهو ما يَشرَحُه **أبو حـــامد الغزالـــي** في قولـــه: *"إنّ الجمال ينقسم إلى **جمال الصّورة الظاهرة** المدرَكة بعَين الرأس وإلى **جمـــال الصّورة الباطنة** المدرَكة بعَين القَلب ونُور البَصيرة. والأوّل يُدرِكه الصّبيان والبهائم والثّاني يُدرِكه أرباب القلوب ولا يشاركهم فيه مَـــن لا يعلـــم إلاّ ظاهراً من الحياة الدُّنيا. وكلُّ جمال فهومحبوب عند مُدرِك الجمال، فإن كان مُدرَكاً بالقلب فهومحبوب القلب"* [1].

وقد عبَّر **جلال الدين الرومي** عن التّصوُّر نفسه في صُوَرٍ شتَّـــى. فقال: *"إنّ الشخص العادي يرَى في العقل طيناً متشكّلاً فقط، في حـــين أنّ الآخَرين ينظرون إلى الطين على أنّه حافل بالمعرفة والأعمال"* [2]. وقال أيضاً:

" – هل يَرسُم أيُّ رسّام صورةً جميلةً حُبّاً في الصُّورة نفسها، دون أن يـــأمُل في المنفعة من ورائها ؟

– وهل يصنع الفخّاري جرّةً على عجل، حُبّاً في الجرّة نفسها، دون تفكـــير في الماء ؟

---

[1] – **الغزالي** (أبو حامد)،)؛ إحياء علوم الدين، ص 303.

[2] – **الرومي** (جلال الدين)؛ المثنوي، ج 6، البيت 1144.

- وهل يكتب خطّاطٌ كتابةً فنّيةً، حُبّاً في الكتابة ذاتها، دون أن تكون القراءة هي غاية منها ؟

إنّ الصّورة الظّاهرة إنّما عُمِلت لكي تُدرَك الصورةُ الباطنةُ. والصورة الأخيرة تشكّلت من أجل إدراك صورة باطنية أخرى على قدر نفاذ بَصيرتك.

فالصّورةُ الأولَى إنّما تُعمَل من أجل الوصول إلى الثانية، مثلَ ارتقاء درجات سُلّم"[1].

من هذا المُنطَلَق، يُصبح التوازي بين *الصنعة البشرية* و*الصنعة الإلهية* أمراً بالغَ الدّلالة إذ أنّه يصبح وسيلةً لإدراك أسرار عالية. فهذا جلال الدين الرومي يعُود ليقول:

- إذا قُلتَ إنّ الشرور أيضاً من عنده (وهو حقٌّ) فكيف يقال إنّ في ذلك مساساً برحمته ؟

- وحتّى عندما تحدُث هذه الشرور فإنّ ذلك يكون دليلاً على كماله، وسأقُصّ عليك أيُّها الفاضل، قصّةً توضّح ذلك:

- قام مُصوِّر بصنع نَوعَين من الصُّوَر: صورة جميلة وصورة خالية من الجمال.

- فكِلاَ النّوعَين من الصُّوَر دليلٌ على قدرته: فالصورة القبيحة ليست دليلاً على قبحه إنّما هي دليلٌ على فضله.

- فهُو يُصوِّر القبح الشنيع قبحاً فحسب، ويُحيطه بكلّ ما يمكن تصوُّره من القبح.

---

[1] - الرومي (جلال الدين)، المثنوي، ج 4، الأبيات 2881 - 2892.

– ولكي يتجلّى كمالُ صنعته، فإنّ مَن يُنكِر قدرته، ينبغي أن يُلاَم.

– وإذا كان الله سبحانه وتعالى لا يستطيع خلق الشيء القبيح، فإنّ في ذلك مساساً بقدرته. ومن هنا فهوخالقُ كلّ من الكافر والمؤمن" [1].

وفي استطراد هذا التَّصوُّر، يصبح الكمال الفنّي امتـــداداً للإنســـان الكامل ونظيراً له[2]، إذ **الإنسانُ الكامل** ـــ في رأي **محـــيي الدّيـــن بـــن عربي** *"يجمع في نفسه صورة الله وصورة العالم وهو وحده الذي تتجلّـــى فيه* ***الذّات الإلهية*** *بكلّ الصّفات والأسماء (بما فيها الجمال) وهو المرآة الـــتي تنكشف فيها ذاته. ونحن أنفسنا الصفات التي نصف بها الله، ووجودنا ما هو إلاّ تحقيقُ وجوده"* [3]؛ وعليه ـــ وأيّاً كانت الطريقة التي تُتَّخـــذ للنظـــر إلى العمل الفنّي في الإسلام، سواء أكانت تعتمد على تجربة واحـــدة أو تَمّـــت على مستويات شتَّى، وسواء أكانت لقاءً واعياً أم مجرَّد إحساس غامض ـــ فإنّ الصّورة الخارجيّة المتوافقة، التي تبهر عَين الناظر إليها، كانت دائماً هي التي تحمل رسالة الفَنّ. لكنّ هذه الصُّورة ليست سوى مرحلة نحو استبصارٍ أسمَى يتعدَّى مَلمَحَها الظاهر. فالفنّان الإسلامي يسعَى دائماً للكشف عـــن **الجوهر الخالد** بإلغاء كلّ ما هوعرضي من الحياة التي يصوِّرها: فهويتجاوز "العالم المادي الفاني" إلى "العالم الرُّوحي السَّرمَدِي"، عالم **الجوهـر المطلق**، وذلك اعتقاداً منه بـــ*فناء جميع الكائنات وسرمدية الجوهر*. **والجوهر هـــو الله**. ويتمثَّل ذلك في قول أحد النقاد العـــرب عـــن الرقـــش في الزخرفـــة

---

[1] – **الرومي** (جلال الدين)، **المثنوي**، ج 2، الأبيات 2535 – 2542.

[2] – **أتنجاوزن** (ر.)، **الفنون الزخرفية و التصوير**، ص ص. 81–85.

[3] – نقلا عن كتاب "**الطواسين**" للـــحلاّج الذي نشره **لوي ماسينيون**، باريس، 1913، ص 129. وينظر أيضا في هذا الموضوع: **نيكلسون** (ر.أ.) ضمن " **دائرة المعارف الإسلامية** "، ط 1، لندن، ليدن، 1913، 1934، في المقال الذي يحمل عنوان "**الإنسان الكامل**".

الإسلامية: "*وبَعيدٌ أن ينحدر الرقش من بدوات العَبَثِ وإنْ زَعَمَ قومٌ من النقاد هذا. فالرقش ثمرة التَّوَقان الإسلامي: ثمرة منقاد، وتوَقان مِذعان يختلج على هلعٍ على المؤمن أن يتوجّه إلى الله، فالله مصدرُ جذبه وغايةُ سَعيه، في آن واحد ... وعلى هذا إنّ قوّة إدراك الحَيِّز لا تجد راحةً إذ لا تنفكُّ تبحث عن لانهاية* ***المَلاذ الأجلّ***... *ومن هذا لُدونَةُ الرقش وقد آل بها المطاف، بين يدَي الإسلام، أن عتقت من الواقعية الهلّينية وخلصت من الصلابة الفارسية. فلا مبتدأ لها ولا منتهى وما يجوز لها أن تطمع في أحد منهما، لأنّها تسعى وراء الله، الله الذي* { هُو الأوّلُ والآخِرُ }[1]، *منه تبتدئ الأسباب وإليه تنتهي المسبّبات*"[2].

وإنّ المتأمِّل لهذا الفن (بصورتَيه *الصريحة* و*الضميرة*) يَنْتَابُهُ، لأوّل وهلة، ذلك الإحساس الرُّوحَانِيّ الذي حدَا الفنّان على السعي إلى الله، يتبيّنه من خطوطه وتكويناته المتنوِّعة البديعة:

ـــ ففي "**الصّورة الإشعاعيّة**" يبدُوالكَون بما فيه يدُور في فلك واحد مَنشؤُه **الواحد الأحدُ** ومُنتَهاه **الفرد الصَّمدُ**[3]. وإنّ "**المنادل**" الدَّائِريّة[4] تنطلق من نقطة مركزيّة هي **الجوهر**، لا تلبث حتّى تعود مرّةً أخرى إلى الجوهر.

وأمّا في "**الصّورة المنبسطة الأفقيّة**" فكلُّ الخطوط متّجهةٌ إلى الجوهر وسَاعِيَةٌ إليه. فَالتِفَافُ العِرق بِوُرُوده وأوراقه وانبساطُ السطوح يقِفان أحياناً

---

[1] – قرآن كريم: سورة " **الحديد**"، الآية 3.

[2] – **فارس** (بشر)، **سر الزخرفة الإسلامية**، ص 14.

[3] – **يونس** (عيد سعيد)، **الأرابسك**، عن *مجلة الثقافة العربية*، ع 10.

[4] – ضرب **المندل** قديما هو نوع من الرقي وهو أن يخط الراقي على الأرض دائرة يجلس القوم داخلها حين يريدون دعوة الأرواح لاستعلامها أمرا من الأمور.

فجأةً، أو يتكسّران حتماً على الحواجز، عند أطراف الساحة التي تستقبل المَنْمَقَ، لكنّهما لا يَقبَلان الهزيمة: *" فلا الالتفافُ يَختُم مداته ولا السطح تلتحم أضلاعُه، بل كلٌّ يصِلُ المَدَى المُقدّر له. وبعد الرِّحلة الطويلة، يعُود إلى البداية وكأنّما يتأهّب لاستئناف الاندفاع"*[1].

وهكذا فإنّ الفنّ الإسلامي، بنزعته التجريدية ــ وإن تفاوتت في الزمان والمكان ــ وبِسَعْيِهِ الدائب نحوالمطلَق والجوهر، هو خيرُ ما يعبّر عن فكرة **التوحيد** التي هي ــ بدورها ــ **جوهر الرّوح الإسلاميّة**. فقد نبَذ الفنان المسلم المنظورَ المادّيّ وتبنّى المنظور الرُّوحِيّ ولكن في كَلَفٍ سليم، لا يَشُوبُه أيُّ غموض. فهو لا يُعنَى بمحاكاة الطبيعة المرئيّة، بل هَمُّهُ الإعرابُ عمَّا يجول في مزاجه الحسّاس؛ وإذا عَبَّرَ لَمَّحَ، فمن المعروف في عِلم البلاغة أنّ **التّلميح** أبلَغُ من **التّصريح** وأرفعُ مستوىً[2].

---

[1] – فارس (بشر)، سر الزخرفة الإسلامية، ص 15.

[2] – يوجيل (حماد)، منهج الفن الإسلامي، ص 5 .

الباب الثّاني:

موازين التّوافق الكبرى في العمارة.

الفصل الأوّل:

العمارة تعبير حضاري

الفصل الثّاني:

مساطر التّوافق في العمارة

موازين التّوافق الكبرى في العمارة.

إنّ فنَّ البناء والتعمير قديمٌ قِدَم الإنسان، يعُود في أصله إلى تلبيّة حاجة أساسيّة في الحياة وهو، في الوقت نفسه، نتاج ثقافي يعبّر فيه الإنسان (كَمَا في كُلِّ ما يَصنَعُه) عن ذوقه وفكره ومعاناته.

ولقد خضع هذا النّتاج الثّقافي لِـ**سُنّة النشوء والارتقاء** وتأثّر بالبيئة التي أنتجته، فاختلفت أوصافه بحكم الزمان والمكان وكانت له شخصيّة تتوافق وشخصيّةِ الأمّة التي صنعته وكوّنت ملامحه. وهكذا كانت العمارة ــ صناعةً ونتاجاً ــ من أبرز مظاهر النّشاط الحيَويّ وأَهَمِّ دلائل الرُّقَيّ الحضاري لدى الأمم، إذ استوعبت كُلَّ الظروف المُؤثِّرة لِتَخلُق الجسد النِّهَائيّ، المُعبِّر عن نفسيّة ساكنيه. وبذلك، تفاوتت الفنون العماريّة بتفاوت مُنتِجيها وغدا لِكُلٍّ منها طابعُه المتميِّز وملامحُه الخاصّة.

ولكن، بالرّغم من كلِّ مظاهر التّباين والاختلاف التي قد نلحظها بين فنون الأمم، تبقَى أَوجُه التّشابه قائمةً بينها تدلُّ على تأثّرها ببعضها عبر العصور والأقطار. ذلك أنَّ الإبداعات الفنّيّة تتسرّب من بلد لآخر ويجري اقتباسها ــ وربّما تطويرها ــ من قِبل مُقتبِسيها. فالاقتباس، إذن، **تثاقف** بين الأمم، يشتدّ ويقوَى كُلّمَا رقّت الحواجز بينها وزادت صِلاتها وتوطّدت علاقاتُها ببعضها. ولذلك تبدُو العمائر متشابهةً في نواحي عديدة من العالم، خصوصاً في عصرنا الراهن الذي أفقدَ الحُدودَ معناها التقليدي؛ وقد أصبح

الأمل ضعيفاً أمام قيام عمارة إقليميّة أو وطنيّة، بعد أن زالت الحواجزُ بين البلدان وتضاءلت المسافات الزمنية بينها وكاد العالم يُصبح بلداً واحداً.

الفصل الأوّل:

العمارة تعبير حضاري.

- المبحث الأوّل: عمارة العصور الأولى.
- المبحث الثّاني: عمارة العصر القديم.
- المبحث الثّالث: عمارة العصر الوسيط.
- المبحث الرّابع: عمارة عصر النّهضة وما بعده.

يقول المعمار الفرنسيّ **فولكانيلي** (*Fulcanelli*) في مُقدِّمة كتابه عن البِيَع النَّصرَانيّة [1]: *" إنّ الكاتدرائية القُوطِية حَرَمٌ من أحرام التقليد والعِلم والفنّ. فلا ينبغي أن نرى فيها مُنشأً مُكرَّساً لِنُصرَة المسيحيّة فحسب، بل إنتاجاً حضارياً واسعاً يشمل أفكاراً وعواطفَ وعقيدةً شعبيّةً، ويُمثّل كُلاًّ مكتملاً يمكن الاستناد إليه ـ دونما خشية ـ كُلّمَا اقتضى الأمر أن نَنفُذ إلى فكر الأسلاف، ومهما كان المجال: دينياً أم عِلمانياً أم فلسفياً أم اجتماعياً... فهي، بتنوُّع زخرفتها وازدهار زينتها، عبارةٌ عن موسوعة حقيقية فيها فيضٌ من الصُّوَر الأصيلة ومن الشهادات الحيَّة، الحرَّة والمؤثّرة التي تخاطب المؤمنين"*. نفهم من هذا الرّأي أنّ العمارة تُمثّل التفاعل الحقيقي بين الإنسان وبين محيطه، منذ أن قرّر ـ قبل آلاف السنين ـ أن يترك الكهف ليبادر ببناء أوّل مسكَن يَحتمِي به في محاولته البقاء والاستمرار. هذا المسكن، على بدائيّته وبَساطة وسائله، كان المُنطلَق في تثبيت الإحساس بالعمارة لدى الإنسان وتَرسيخ حُبِّ البناء والتعمير فيه، إلى درجةٍ جعلت من هذا النشاط الأساسي إحدى أظهر **وسائل التعبير الثقافية والحضارية** في تاريخ البشريّة. فهو ينطوي على دلائل عامّة يجب عَدُّهَا من أصدق الوثائق **التي يمكن الاعتماد عليها في استنباط معالم صيرورة الإنسان، إذ أنّه** ـ بصفته وليدَ مشاعر الأمم واحتياجاتها في ظروف معيَّنة ـ يخضع بكلّ تأكيد لـحَرَكِيَّتِهَا *الزمنية والمكانية*. فإنْ تَحوَّلت الظروف وجَب أن تتحوّل

---

[1] - Fulcanelli. **Le Mystère des Cathédrales**. *Jean Shemits*, Paris, 1926 et *Omnium littéraire*, Paris, 1957.

نُظم تلك الأمم، وتبعاً لذلك فنونُها. وتتَّضح هذه البديهيّة، بصورة جَلِيّـــة، عند دراستنا للفن المعماري من حيث علاقتُه بالإنسان في النَّاحِيَتَيْن: الوظيفيّة والجماليّة.

لقد أوردنا ـــ فيما سلَف ذكـــرُه [1] ـــ أنّ العمـــارة، بمفهومـــها التقليدي، محاولةٌ من قِبَل المعمار للـــ**موازنة** بين عناصر أربعة هي: *المنفعـــة والمتانة والجمال والاقتصاد*. ويبدُو، بلا شك، أنّ تحقيق مثل هذه الموازنة من الأمور التي يسهُل بلوغُها على كُلِّ ذي خبرة ومِران في مجال البناء والتعمير. لكنَّ التجربة تُثبِت أنّ الواقع غيرُ ذلك وأنّ جذور الموازنة تبقى مشدودةً إلى مجموعة من التفاعلات الاجتماعية، تجعل البناء المعماريّ ارتســـاماً ظاهريـــاً لكائن حيٍّ ينمُو تبعاً لِنُموّ العلاقة التي تربط بين أولائك الذيـــن تســـبّبوا في وجوده [2]. فلا بدّ لهذا البناء من أن يكون ملائماً للنشاط الإنســـاني الـــذي يَحتَويه، من حيث انسجامُه فراغياً مع نوع هذا النشاط، وأن يحقّق شروطاً نَفسيّةً تُؤمِّن لِمُستعمِل الفراغ قسطاً من الإحساس بالرّاحة والسّعة، أثنـــاء ممارساته الحياتيّة والاجتماعيّة.

1. ففي مجال **المنفعة** يُمثّل الإنسان محور كلّ موضـــوع معمـــاري وتُمثّل *الفائدة* هدف كلّ بناء يقوم المعمار بإنجازه. هذه الحقيقة تفرض على

---

[1] – المطلب التمهيدي، المبحث الثاني، من هذا البحث.

[2] – **مهنا وبحر، نظريات العمارة**، ص ص. 111–118.

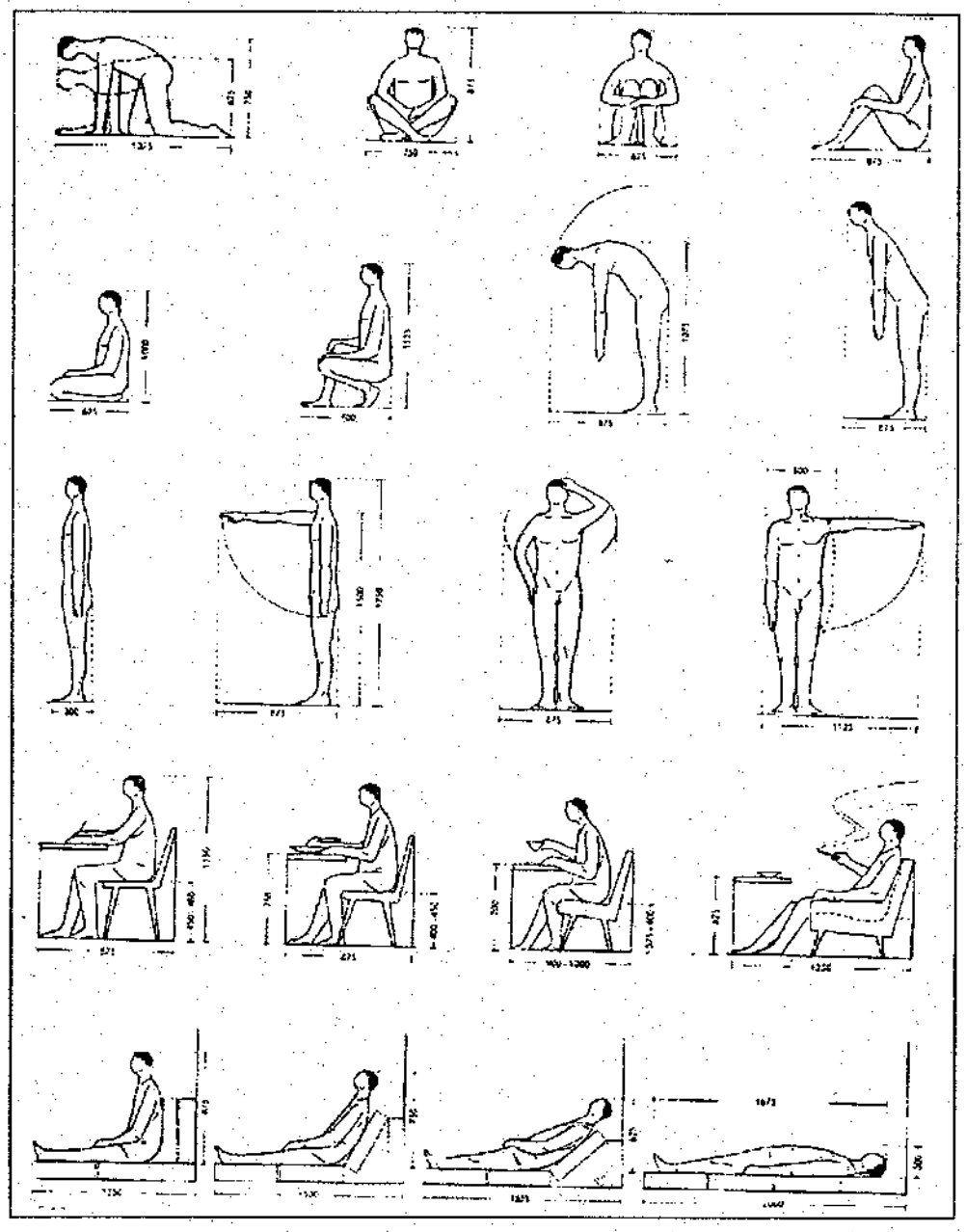
المهندس أن يُقيِم تصميماته بالنظر إلى احتياجات مَن يَبني لأجلهم وذلك على المستويات الثلاثة التالية:

• أوّلًا: أن يحقّق الفضاء المَبنيّ الشروطَ المادّية والطّبيعية لأيّ نشاط إنساني. الشيءُ الذي يقتضي التّطلُّع إلى مستلزمات هذا النشاط بدءً باحتياجات الإنسان الجسَدية والنفسية، وانتهاءً إلى الأدوات التي يستعملها هذا الإنسان أثناء قيامه بعمله ــ مع اعتبار العلاقة التي تربطه بتلك الأدوات والطريقة التي يَتوَخّاهَا في ممارسة نشاطه. وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ الاحتياجات الجسَدية تستوجب معرفةَ *قياسات حجم الإنسان* في أوضاعه المختلفة: واقفاً أو جالساً أو ماشياً أو مضطجعاً (الشكل104)، ومعرفةَ *قياسات الأدوات* التي يستخدمها، حتّى تتّضح أُولَى خطوط التصميم بتحديد عناصر المَبنَى واتّساعات كلّ فراغاته تبعاً لعدد مُستعمِليها ونوع الأثاثات التي ستحتويها.

• ثانيًا: أن يحقّق المبنَى شروطاً بيئيّةً تُمكّن المستفيد منه من إنجاز نشاطه في ظروف حياتيّة تؤمّن له تأدية وظائفه *العضوية والبيولوجية* بصورة طبيعية. فلا بدّ للمأوَى أن يوفّر لصاحبه أسبابَ الراحة الجسَدية، بخلق بيئة صِحّية ــ في الدّاخل والخارج ــ تستَوفي شروطَ *التهوية والتدفئة والتعريض للشمس*، الخ. لأنّ الهواء والشمس عنصران طبيعيّان لا يمكن للإنسان الاستغناء عنهما. لذا وجَبت دراستُهما للاستفادة منهما، ويكون ذلك عن طريق منافذ تخترق جدران المنشأ على قدر تأمين احتياج الإنسان.

• ثالثاً: أن يوفّر المبنَى لصاحبه، إضافة لذلك، أسباب *الراحة النفسية*. ويَدخُل في هذا الباب كلُّ ما من شأنه أن يحقّق للإنسان مُتعَة جماليّة تُيسِّر له

ممارسة نشاطه اليومي. على أنّ تحقيق المنفعة، في هذا المستوى، تبدُو أكـــثرَ صعوبةً من المستويَيْن الآخرَيْن، لا لشيء إلاّ لأنّ توفير شـــروط الإحســـاس بالرّاحة والاطمئنان يحتاج إلى فهمٍ دقيقٍ وتحليلٍ عميق للإنسان في فرديتـــه واجتماعيته وفي كلّ زمان ومكان.



الشكل 104 : – احتياجات الإنسان الفضائية: القياسات الموجدة.

والحقيقة أنّ موضوع المنفعة في العمارة يظهر على درجة كبيرة من النّسبيّة إذ أنّه يتعلّق بنظرةٍ إلى الحياة تتغيّر باستمرارٍ في ظروفها ومعطياتها. وتَبقَى الافتراضات والاجتهادات واردةً في هذا المجال للوصول إلى تحديد الشّكل الفيزيائي الأكثر مُلاءَمةً مع احتياجات الشّخص .

2. أمّا في مجال **المتانة**، فمن المُستبعَد أن يؤدّي البناءُ الفائدةَ المَرجُوَّة منه إن لم يكن قادراً على تحمُّل جميع القُوَى التي يتعرّض لها من *أحمال* حيّة أو *جامدة*، *داخلية* كانت أم *خارجية*. من هنا تبدُو أهمّية هذا العنصر كشرط أساسي في استمرار وجود المبنى. ولنا في ما خلّفه الإنسان من منشآت معماريّة عبر العصور استعراضٌ تاريخيّ للتجربة التي خاضها في اجتهاده الدَّءُوب من أجل تطوير الحلول الإنشائية.

فبعد اللُّجوء إلى الأماكن القائمة بذاتها ــ كتلك المغاور التي سكنها في بداية مسيرته الطويلة ــ نَجِده يُوظِّف ما يلتقطه في محيطه من موادّ طبيعيّة مثل *أغصان الأشجار* وجذوعها *وأوراقها* وجلود *الحيوانات* و*الخيُزران* و*الطين*. ثمّ استعمل *الحجر الخام* فالحجر *المهذّب* و*اللّبن* (من الطين والقش والآجرّ). ثم طوّر الإنسانُ أساليبه في إنشاء المباني، فكانت *الجدران الحاملة* و*العقود* و*القباب* و*الأقبية*. ولقد استمرّ البناء بالحجر زمناً طويلاً حتّى جاء عصر *إدماج الحديد* في الإنشاء ــ مع نهاية القرن الثامن عشر (م) ــ ثمّ عصر *الخرسانة المسلّحة* التي أحدثت ثورةً حقيقيّةً في أساليب البناء التقليدية. فهي تطويرٌ لِمُركّب الخرسانة العادية التي كان بعض أنواعها معروفاً من

عهد الرّومان [1]. وقد ساعد استخدامها على تطوير طريقة الإنشاء بأنْ كَرّس *البناء الهيكليّ* واستُعِيض عن الأشكال القديمة ــ التي كانت مفروضةً سابقاً بحكم الإمكانيات المحدودة ــ بحلول أكثرَ مُرُونَةً وأكثرَ جُــرأةً. فــأمكن بذلك الإجابة على كثير من المتطلّبات الإنشائيّة التي كانت تبدُو مســتحيلةً قبل ذلك. وقد أعطت هذه الحلولُ الجديدةُ المُصَمِّمَ حُرّيةً كبيرةً في قراراتــه وجعلته يتحكّم في توزيعه للفضاء المَبني بما يتلاءم ومســتلزمات البرنــامج المطلوب [2].

3. وأمّا بالنسبة لعنصر **الجمال** في البناء المعماري فيشمــل مجمــوع العوامل التي تبعث في نفس الإنسان *شعوراً بالارتياح*. وقد حاول الكثيرون بَحْثَ هذا الموضوع فأرجعوا أسبابه إلى بواعث حِسّية وعاطفية وفكريــة، اعتماداً على تصنيف الجمال إلى *حسّي وعاطفي وفكــري*. والواضــح أنّ الإحساس بالجمال أمرٌ موصولٌ بالحسّ الحضاري لدى الإنســان وبِبيئتــه والظروف المحيطة به، وكذا بالمفاهيم السائدة في مجتمعه. فمقاييس الجمــال متغيِّرة مع المكان والزمان ولكنَّها تُرَدُّ كلُّها إلى *حُسن الشكل والمنظر*، وهو ما يبعث على المتعة والبهجة والارتياح لدى المُشاهِد أو المُســتَعمِل. وقــد حاول بعض المعماريّين، عبر التاريخ، وضعَ شروط وقواعد لضبط المعايــير الجماليّة في البنيان. فمِنهُم مَن ربَطها بــ*مقوِّمات جوهرية*، ومنهم مَن علّقها

---

[1] – اتفق استعمال الخرسانة المسلحة مع ابتكار **الإسمنت** البورتلاندي.

[2] – **مهنا وبحر**، *نظريات العمارة*، ص 15.

بظواهر تنميقية زخرفية، بينما عمَد آخرُون إلى إقرانها بـ*ملحقات خارجية* كالتماثيل وسِوَاها لتعزيز عنصر الجمال في المباني [1].

4. ونأتي، أخيراً، إلى عنصر **الاقتصاد** وهو أمرٌ تُحدِّده ظروف المعماريّ، كما تُحدِّده القدرةُ الاقتصاديّة التي يتوفّر عليها المستفيد منه والتفضيلاتُ التي يهدف إليها. وهذا يقتضي من المعماريّ دراسةً دقيقةً ووَاعِيَةً لكلّ المُقيِّدات حتَّى يتوصّل إلى تحقيق أحسن عمل من خلال استعمال العنصر المناسب في المكان المناسب وبأفضل الطُّرق من الحساب والتدقيق.

نَخلُص مِمَّا سبق إلى أنَّ الدّور الرَّئِيسَ في مهمَّة المعمار هو الوصول إلى إيجاد توازن ما بين العناصر التقويمية التي تبيَّنَّاها . ولا شك في أنّ عواملَ كثيرةً تتدخَّل في الحكم على هذا التوازن، وهي مختلفة على قدر اختلاف الشعوب والأزمنة . فمن الناس مَن قال بفنِّية العمارة وأعطى عنصر الجمال أولَوِيَّة مرجَّحة على العناصر الأخرى، ومنهم مَن قال بمَنفعيّة البنيان فأسقط من حسبانه النواحيَ الروحية والعاطفية ــ التي لا غِنىً عنها في عملية البناء. ومنهم أخيراً مَن وَجَّهَ اهتمامه إلى الإنشاء دون غيره من العناصر، مُفَضِّلاً مجموعةً من العوامل على مجموعةٍ أخرى في حساب التوازن العامّ للمعادلة المعمارية. وهذا ما حدَا بالمُنظِّرين المعماريّين، عبر العصور، إلى محاولة اتِّخاذ

---

[1] – ينظر في هذا الباب كتابا "النظرية الوظيفية في العمارة" و"نظريات العمارة العضوية" لـ**عرفان سامي**، القاهرة 1957.

موقف تجاه هذه الأمور ؛ فظهرت اتّجاهات وتيّـــارات معماريّـــة مختلفـــة وانقسم الناس إلى وظيفيّين وعضويّين وشكليّين وآليّين ووحشيّين وسِواهم. وكان لكلٍّ منهم مَقولتُه في الموضوع المعماري، يعتبرُها الأساس في عملـــه ويبني عليها كُلّ حساباته.

ويتبدّى لنا ذلك جليّاً في التّجارب المعماريّة التي عاشتها الشعوب عبر التاريخ، وفي الأساليب التي تبنّتها لتوفيّة احتياجاتها المُتغيّرة .

المبحث الأوّل:

عمارة

العصور الأولى.

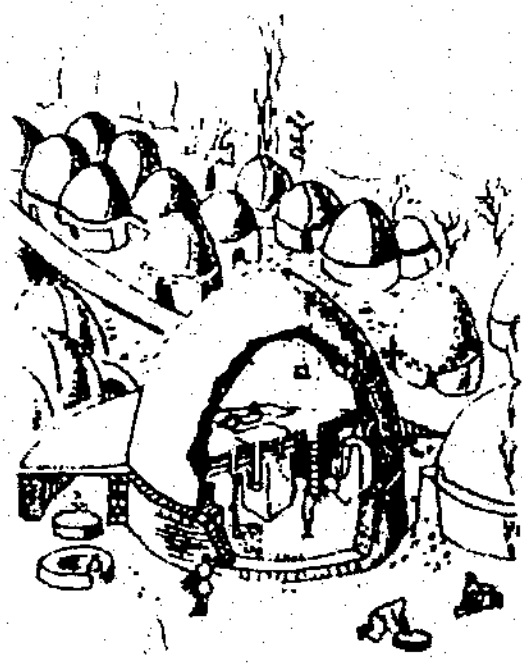
- أوّلا: عمارة العصر الحجري القديم.
- ثانياً: عمارة العصر الحجري الوسيط.
- ثالثا: عملرة العصر الحجري الجديث.
- رابعا: عمارة عصر البرونز.

كانت أوّلُ محاولة للبناء قام بها الإنسان، عندما قرّر ـــ في *عصور ما قبل التاريخ* ـــ توزيعَ فراغات كهفه إلى *فراغ رئيسي* وآخر *فرعي*. وقد تمكّن الأثريُّون من الوصول إلى بعض الاستنتاجات، من خلال دراستهم لكافّة الآثار التي تركها الإنسان الذي عاش في تلك الأزمنة، ومن خلال تحليلها ومطابقتها مع ما كان يمكن أن يقوم به هذا الإنسان من نشاط يومي.

من ذلك أنّ إنسان *العصور الحجرية* بدأ باقتطاع أجزاء في مغارته ـــ تتلاءم مع مقياسه الإنساني ونشاطاته المختلفة ـــ حدَّدَها بغلاف خارجي، هَيكلُه أخشابٌ وغطاؤه جلودُ الحيوانات [1]. ثمّ انتقل، بعد ذلك، إلى عصر

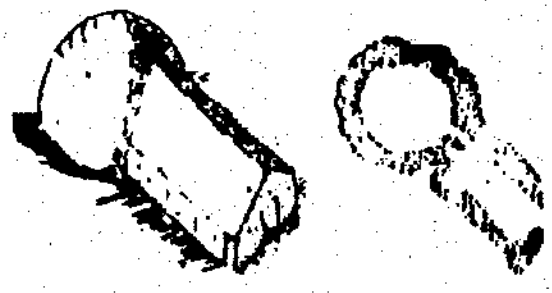
[1] - Faure (Elie) . **Histoire de l'Art - L'Art Antique**. *Editions Denoël ,Collection:Folio-essais*.1985 - pp. 39-à 70 .

الأكواخ التي قام ببنائها ــ كما رأينا ــ معتمداً على المـــوادّ المتوفّـــرة في محيطه. وربَّمَا كانت بقايـــا قريـــة "خيروخيتا" القُبرُصِيّة، في هـــذا المجال، من دلائل المحاولات الأُولَى التي حقّقها الإنســـان في تنظيـــم الفضاء العمراني. ففي هذا التّجمُّع البشريّ الهامّ أُنجِزت منشآت *دائريّة* من الطُّوب ووُزِّعت توزيعاً منظّماً على مساحة واسعة. ويُلاَحـــظ أنّ الفراغ الداخلي لهذه المساكن قـــد قُسِّم إلى منسوبَين يبدُو أنّ أعلاهما كـــان مخصَّصاً للنوم، بينما خُصِّص الجزءُ الـــذي بِمُســـتوَى الأرض للنشاطـــات اليوميـــة (الشكل 105) . وفي العراق نجد آثاراً لِمنازل كانت تجمع في تصميمها بين الشّكلَيْن الدائري والمستطيل. والظاهر أنّ الجزء المستطيل منها كان عبارة عن ممرّ ــ أو ما يجوز تسميتُه اليومَ بالـــبَهو ــ إذ كان يُمهِّد للدخـــول إلى مكان الإقامة والعيش، أي أنّه كان بمثابة *فضاء انتقالي* بين *فـــراغ انتفـــاعي* و*الفراغ الخارجي العامّ*، وكأنّ صاحبه كان يريد بذلك تأكيدَ خصوصيّتـــه وتَميُّزِه عن غيره وهي نزعةٌ متأصِّلةٌ في الإنسان منذ القدم (الشكل 106).



الشكل 105 : – قرية "خيرو خيتا" في قبرص: منشآت من الطوب.

أمّا في وادي النّيل، على ضفّتَي ذلك النهر العظيم الذي يفيض خيراً على المنطقة كُلّ عام ومنذ آلاف السنين ــ مُشكّلاً شريطاً سهلياً خصباً جعل من الموقع مكاناً لسكنى الإنسان وتطوُّره في فترة جدّ مبكّرة ــ فقد عُثِر على آثار عددٍ من التّجمُّعات الحضارية في الشمال والجنوب من مصر، منها ما يعُود للعصر *الحجري الوسيط*، و*العصر الحجري القديم* ومنها ما يعُود للعصر *الحجري الحديث*.



الشكل 106 : – نموذج لمسكن في جنوب **العراق**، من عصور ماقبل التاريخ.

ففي مَوقِعَي مرمدة [1] والعُمَري[2]، كشفت التنقيبات الأثرية عن مباني بيضوية *الشكل*، مُشيَّدة من الطين أو من الطين وأغصان الشجر. ولم يكن لهذا النوع من البيوت بابٌ بالشكل المعروف وإنَّمَا كان يُنزَل إليها من أعلاها، من فتحة جانبيّة؛ وفي الداخل نجد درجةً تصِل ما بين الفتحة العليا وأرضية الغرفة. ولَمَّا كانت البيوت كلُّها قد بُنيت داخل حُفَرٍ أُعِدّت خصّيصاً لها، فلم يكن هناك ما يدعُو إلى وجود سُلَّمٍ خارج الغرف، لأنّ الأرض حولها كانت مرتفعةً بحيث يكون من السَّهل الارتقاءُ إلى الفوهة للنزول إلى جوف الغرف . وفي سقف هذه الغُرف نجد فتحةً لخروج الدخان، وحتّى يُمكنَ حَلُّ مشكلة الأمطار التي تسقط إلى الداخل من هذه الفتحة، وُضِعت جرّةٌ وسط الغرفة ــ وقد استُبدِلت في بعض الحالات بحفرة تتسرّب المياه

---

[1] – **مرمدة**: تقع في الناحية الشمالية الغربية من **القاهرة**، على بعد 50كم تقريبا.

[2] – **العموري**: تقع بالقرب من **القاهرة**، شمالي **حلوان**.

المتجمِّعة من خلالها إلى جوف الأرض عن طبيعة مسام جدرانها (الشكـــل 106 أ).

الشكل 106 أ : – نماذج من البيوت المبنية من الأعصان و الطين في العمارة المصرية البدائية.

وبالمقارنة بين هذه المكتشفات المعماريّة المختلفة، نستنتج أنّ العمـــارة في عصور ما قبل التاريخ تميّزت ـــ منذ بداياتها الأولى ـــ بوجودها المـــادّي المتمشّي مع ضروريات الحياة، من حيث تصميمُها وتنفيذُها وموادُّها، كما تميّزت بحِسٍّ معنوي وجمالي يؤكّده اختيارٌ دقيقٌ لأشكالٍ بسيطةٍ لكن ذات صفات فنّية كبيرة.

وبدراستنا لبداية العمارة في عصور ما قبل التاريخ، نكون قد بدأنـــا انطلاقتنا من القاعدة الأساسيّة لأنّها تبقى الفترة الأهمَّ في تـــاريخ العمـــارة والحضارة بشكل عامّ. ففيها سجَّل الإنسان الأوّلُ تطوُّراً حضاريّـــاً مـــهّد الطريق لنشوء الحضارة الإنسانيّة في العالم وتطوُّرِها. وإذا حاولنا رَبْطَ هـــذا التّطوُّر المادّي والفكري ـــ المتمثّل في الحركة المعماريّة عبر التاريخ ـــ بمسيرة الإنسان في الفترة الزمنية التي سبقت اختراع *الكتابة الحَرفيّة*، معتمديـــن في ذلك على شكل ونوع المُعَدّات البنائيّة التي كُشِفَ عنها في المواقع الأثريّـــة المختلفة، استطعنا أن نُميِّز أربع مراحل سجَّل الإنسان في كلٍّ منها تطـــوُّراً نحو الأفضل.

أوّلاً: عمارة العصر الحجري القديم.

عرف الإنسان، في هذه الحقبة من حياته، استخدام الكهوف والمغاور كـــ**ملجإ** يأوِي إليه من الحيوانات المفترسة ويحتمي به من العوامل الطبيعيـــة التي تهدِّد سلامته. كما عمَد الإنسان، في هذه المرحلة، إلى نوع من *المعالجة*

المعمارية تتلاءم مع مكتشفاته ومَيله الفِطريّ إلى البقاء والاستمرار. فعندما اكتشف النارَ، مثلاً، جعل في سقف كهفه فتحةً لخروج الدخان، كما جعل للكهف باباً يُوصِده ليلاً خوفاً من غدر الغُرباء أو الحيوانات المفترسة. ولَمَّا استوَى عقلُه ونضُج فِكرُه، توصّل إلى رسم بعض المصوَّرات والزخارف على جدران الكهوف والمغاور التي كان يسكنها، تعبّر ــ بشكل بدائي وبسيط ــ عن طبيعة تفكيره المضطرب وخوفِه من المجهول. ولنا في مغارات أسبانيا وفرنسا والأناضول والشّام ومصر، وغيرها في القارّات الثلاث، شواهدُ دالّة على ذلك.

وفي آخر قسم من أقسام هذه الحقبة، دفعت متطلّباتُ الحياة ــ وتطوُّراتُها ــ الإنسانَ إلى استعمال نوع من التقسيم *الوظيفي* للمآوي، يتّفق والاحتياجات الضرورية له.

ثانياً: عمارة العصر الحجري الوسيط.

تُعتَبر الفترة التي شغلها *العصر الحجري الوسيط* قصيرةً نسبياً إذا قِيسَت بالفترة التي سبقتها؛ ومع ذلك نرى أنّها تُسَجِّلُ تطوُّراً حاسماً في حياة الإنسان. فقد تميَّزت بظهور التّمتمات الأُولَى لفنِّ البناء، لأنّ الإنسان ترك الإقامة في الكهوف والمغاور واتَّجه نحو ضفّات الأنهار والبحيرات لِيَسكُن أكواخاً شيَّدها وِفقَ عواملَ وشروطٍ كانت تؤثّر على العمارة وتوجّهها، مُحدِّدةً لها إطاراً عامّاً يُبرِز طرزَها المختلفة. وفي مرحلةٍ متأخِّرةٍ من هذا

العصر ــ بين 9000 و7000 ق.م ــ ظهرت في مناطق متعدّدة من العالم[1] تجمُّعاتٌ بشريّةٌ تتّسم بفعّاليّات اقتصاديّة مشتركة، عُرِف فيها *الصيد والقنص وتدجين بعض الحيوانات*، مثل الماعز والكلاب، كما عُرِفت *الزراعة البدائية* المعتمِدة على جمع الحبوب والثمار. وفي هذه المرحلة، بدأ البناء *المدَني والدِّيني* يتّخذ شكل مجموعات أو قُرَى صغيرةٍ تُبنَى على ضفاف المصادر المائيّة.

ثالثا: عمارة العصر الحجري الحديث.

يُقسِّم الأثريون هذه الفترة الزمنية إلى قِسمَيْن يَعتلِمان بظهور *الفخّار* واستعماله ؛ على أنّ مواقع هذا العصر من حيث الأزمان لا تتطابق حتماً من قارّة إلى أخرى (نذكر، مثالاً على ذلك، أنّ فترة *العصر الحجري الحديث* في جنوبي ووسط أوروبا يقابلها زمنياً *عصرُ المعدن* أو حتّى *البرونز* في الشرق، عامّة، وفي الشرق العربيّ خاصّة).

وقد عرف الإنسان ــ في هذه المرحلة ــ **التشكيل المعماري الداخلي** للمنزل، إذ صُمِّمت الغرف حسب الوظيفة التي تؤدِّيها، كما استُعمِل اللَّبِنُ المُجفَّف على الشمس في البناء فوق أساس من الحجر. وأصبح

[1] – يعتبر موقع "**تل المريبط**" المكتشف في حوض الفرات أشهر المواقع، في هذا المجال، إذ يعود للألف التاسع ق.م. وقد كشف فيه عن أبنية طينية بدون أساسات، بينما كشف في موقع **عينان**، في وادي النطوفيان بفلسطين، عن مباني بأساسات حجرية تعود إلى الألف الثامن ق م. وكلا الموقعين يضم بناءات من غرف واسعة بعضها مستدير الشكل وبعضها الآخر مستطيله.

للمنزل بابٌ رئيس يؤدّي إلى داخله وتنوّعت أشكالُ السقوف بحسب المنطقة والمناخ. وقد أعطت المكتشفات المعمارية في مواقع الأناضول والشّام والرَّافِدَيْن ووادي النِّيل وقُبرُص صُوَراً موضّحة عن المباني من تلك الفترة.

ولم يكتف الإنسان الأوّل بالبحث عن ملجإ وبناء منزل له، إنّما أخذ يُفكّر في ذاته ووجوده وفي علاقته بمحيطه. فنظر إلى عناصر الطبيعة، إلى *الشمس والقمر*، *والعواصف والمطر والنار*. وصادف هذا النُّمُوّ الفِكري ظهورَ كثيرٍ من المنشآت التي تبعث ــ بأشكالها وضخامتها وبالنظر إلى بساطة وسائل الإنسان في تلك الفترة من الزمن ــ على الدهشة والاستغراب. وأهمُّ هذه الإنشاءات هي **المَنهير والدُّولمَن**[1] (الشكل 10) **والجرُوملش**[2] التي كُشِف عن أظهر أنواعها في منطقة غرب أوروبا (في فرنسا وإنجلترا)، وتعُود إلى الحقبة الواقعة ما بين عامَي 2700 و1200 ق.م. كما كُشِف عن بعضها في وَادِي النِّيل ويُعتَقد أنّها ترقَى إلى *العصر البرونزي*، أي الألف الثالث قبل الميلاد[3]. هذه التكوينات البدائيّة، على تجريدها وبساطتها، أعطت للأحجار المأخوذة من الطبيعة **اتّجاهاً رمزياً** بتوزيعها و**معمارياً** بانتظامها وحُسن رَصفِها (الصورة 150).

وتجاوز الإنسان في مسيرته التَّقدُّمية العصرَ الحجريّ الحديث ليدخل في مرحلةً جديدةً ظهَر فيها استعمالُ **المعدن**. وكان *النحاس* أوّل معدن

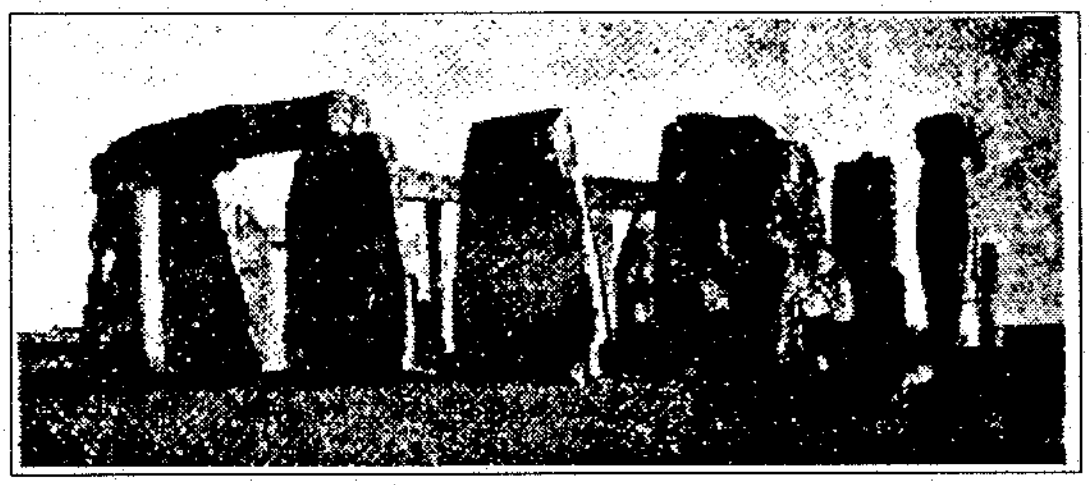
---

[1] – يراجع هذا البحث في: المطلب التمهيدي، المبحث الثاني: العمارة في بعدها الدلالي.

[2] – **الجروملش**: *Gromleche* ــ هي عبارة عن تكوين معماري يتألف من أحجار مرصوفة على شكل دائري.

[3] – **الخضر** (عبد المعطي)، تاريخ العمارة، الجزء الأول، *مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية*، جامعة حلب، 1409ه/1988 م ،ص ص. 15–17.

استعمله الإنسان، ثمّ تلاه *الذهب* و*الفضة* فـ*القصدير* الذي مُزِج بالنحـــاس فأعطى مادّة *البرونز*. وبالوصول إلى إنتاج البرونز دخل العالم المتمدّن عصراً جديداً سُمِّيَ باسمه.



الصورة 150 : – إحدى منشآت " الجروملش".

رابعاً: عمارة عصر البرونز.

نستطيع تقسيم هذه الحقبة من الدَّهْرِ إلى ثلاث مراحل:

• **مرحلة أولى:** ظهرت خلالها **دويلات المدن** في غالبيّـــة منـــاطق الشرق العربي ووادي النِّيل. وشهدت هذه المرحلة تطـــوُّرات عديـــدةً في المجالات الاقتصادية والتجارية والزراعية والعمرانية، كما شهدت ظهور *أولى الكتابات* في وادي النِّيل وبلاد الرَّافِدَين؛ وبذلك انتقل الإنســـان إلى **عصور المعرفة والتّسجيل**.

• مرحلة ثانية: بدأ فيها ظهور **المباني الضّخمة** من معابد وقصور ملَكِية. وتطوّرت أثناءها الكتاباتُ من *الخط التصويري الهيروغليفي* إلى *الخط المقطَعي*، كما تطوّرت النُّظُم ووُضِعت القوانين لإدارة العلاقات بين أفـــراد المجتمع. فظهرت المِلكيّات الفرديّة ثمّ الطبقات وتأسّســـت **الدُّوَل القويّة** في الشرق ووادي النِّيل.

• أمّا المرحلة الثّالثة: وقد تمّ خلالها الانتقالُ من الكتابة المقطعيّة إلى *الكتابة الحرفيّة* التي مكّنت الإنسان من تطوير معارفه وتبادلها مـــع غـــيره، فكانت فترةَ **ظهور الامبراطوريات**. وفي أواخر هذه المرحلة بالذّات يظـــهر استعمال معدن جديد، هو *الحديد* الذي أعطى لصاحبه إمكانيّات جديدة لم تتوفّر لَديه من قبلُ. فتطوّرت، بذلك، المُعَدّات والأدوات وتطوّرت **العمارة** بكلّ أنواعها **المدنية** و**الدينية** و**الجنائزية**، ودخل الإنسان بذلك عهداً جدياً في حياته الحضاريّة.

المبحث الثاني:

عمارة

العصر القديم.

- أوّلا: العمارة في بلاد ما بين النّهرَيْن.
- ثانياً: العمارة المصريّة.
- ثالثا: العمارة الفارسيّة.
- رابعا: العمارة في شرقي آسيا.

من الطّبيعي أن يكون تطوُّر المجموعات البشريّة حول المناطق الخصبة المتمركزة خصوصاً في أحواض الأنهار الضخمة التي تقع في الأقاليم ذات المُناخ المعتدل، مثل وادي النّيل وبلاد الشّام والرَّافِدَيْن وفي الهند والصين، لأنّ هذه المناطق هي الأنسب لقيام الزراعة وتربيّة المواشي وممارسة مجمل النشاطات التي عُرِفت في الحضارات القديمة. ولا شك في أنّ دراسة السِّمات العامَّة للتُّرَاث المعماري، في بعض هذه الحضارات، ستفيدنا في معرفة الكثير من المفاهيم التي ترقَى إلى العالم القديم والتي تُعتَبر أساس الفنون العماريّة الحديثة.

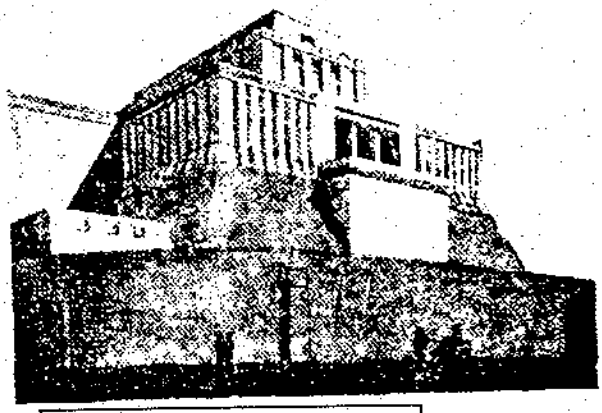
أوّلاً: العمارة في بلاد ما بين النهرين.

لقد أكّدت الاكتشافات الأثريّة الحديثة أنّ أقدم الشعوب التي سكنت بلاد الرّافِدَين، هو الشعب السُّومَري المنتمي، في أصله، إلى العرق الآسـي والذي يعُود له الفضل في اختراع الكتابة بـ*الخطّ المِسمَاري* منذ نهاية الألف الرابع قبل الميلاد، وهي الفترة نفسها التي عرف فيها الشعبُ المصري الكتابة تقريباً. ثمّ وصلت إلى المنطقة ـــ مع حلول النصف الثاني من الألف الثالث، قبل الميلاد ـــ موجاتٌ بشريّةٌ جديدةٌ هجرت من الجزيرة العربيّة وانتشـرت في أنحاءَ متفرّقةٍ من بلاد الرّافدين. هذه الموجات تمثّلت ـــ على التّوالي ـــ في الأكّاديين والكَنعانيين والآشُوريين والبَابليين والعَمُّوريـين، وكلُّـها مـن الشعوب العربيّة القديمة [1].

وقد أدّى استيطان هذه الشعوب في فترات متعاقبة إلى تنوُّع العمـارة في هذه المنطقة، من خلال تنوُّع أساليب التخطيط والتصميم والإنشـاء، إذ رافق ذلك ابتكاراتٌ معماريّةٌ أَغنَت فنَّ العمارة فأصبحت عمـارة بـلاد الرّافدين منهلاً يُرتَشفُ منه. ولقد كانت أبرز صيغة للعمارة الرافدية هـي **العمارة الدينية** التي أولاَها ساكنُو المنطقة منذ البداية اهتماماً كبيراً. ففـي موقع أَرِيدُو، جنوبَ شرقي بلاد الرّافدَين، كُشِف عن بقايا معبد ضخـم، بُنِيَ في منتصف الألف الرابع قبل الميلاد (حوالي 3500 ق.م) ويُمثّل البدايات الأُولَى التي تطوّر عنها بناءُ المعابد علـى **مصاطب** تُشكّـل مـا يُعـرَف

[1] - Rossi (Pierre). **La Cité d'Isis, histoire vraie des Arabes**. *Coll. S.A.D., Enag.*, 1991. pp.27 à 48.

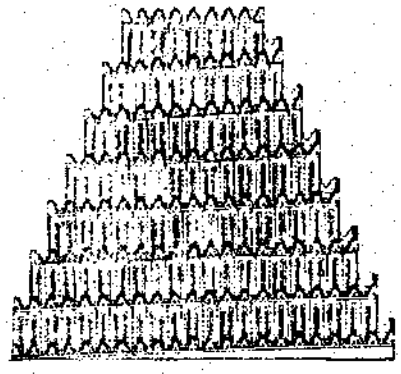
بـــالزِّيقورَات (*Ziggourat*) (الصورة 151). هذه الزيقورات المتكوِّنـــة مـــن مستويات متراكبـــة بشكـــل منتظِم ومتدرِّج في الارتفـــاع والاتِّساع ــ بحيـــث كلَّمـــا ارتفعت إلى الأعلى تنـــاقص حجم المصطبة حتّى تصل إلى المستوى الأخير الذي يُشَيَّـــد فوقه المعبد (الشكل 107) ــ تجد أســـباب نشوئها في فِكرَتَيْن أساسيّتَيْن هُمَا:



الصورة 151 : - معبد " أريدو" (تصميم ترميمي).

• حماية المعابد من الغرَق في حالة فيضان نهرَيْ دجلة والفُرات ومـــن مفعول الرطوبة والحشرات والأوساخ على المباني.

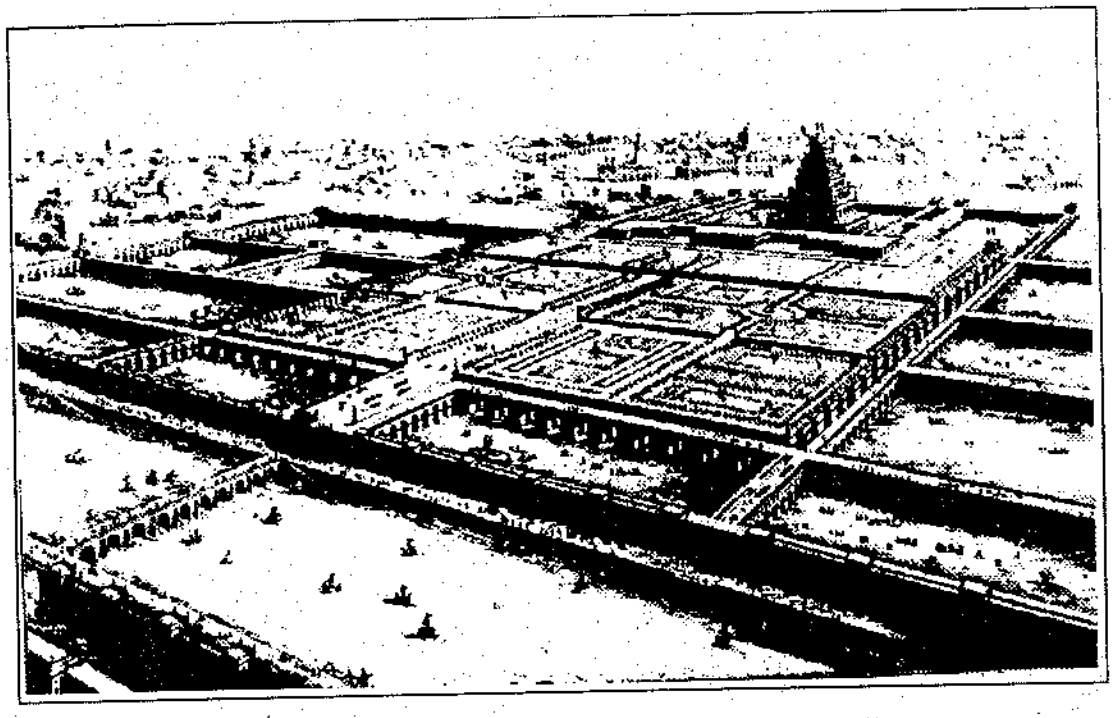
• تجسيد فكرة سُمُوّ الآلهـــة المطلَـــق والتعبير عن رغبة المؤمِن في توطيـــد علاقتـــه بالآلهة.



الشكل 107 : - " زيقورا " رافدية في رسم وجهي.

أمّا من ناحية إنشاء العمارة المدنيّـــة، فقد كشفت التّنقيبات الأثريّة عن العديد من القصور الملَكيّـــة ؛ مـــن أشـــهرها: قصـــر **سارجون** في خُورسَباد وقصر **سنحاريب** في

نِينَوَى وقصرَا **نبوخذ نصر** و**حمورابي** في بابل وغيُرها من القصور التي كانت تزيّن المدن الرَّافِدِيَّة (الصورة 152).



الصورة 152 : – مدينة **بابل**: حدائق "سيميراميس" المعلّقة.

ومن دراستنا للعمارة الرافدية، نتبيّن أنّها كغيرهـــا وليـــدةُ عوامـــل مشتركة *طبيعية* و*تاريخية*، أثّرت في تطوُّرها وحدَّدت أســـاليبها وأعطَتـــها شخصيّتها المستقلّة. ويمكن إجمال السِّمات العامَّة لهذه العمارة في الخصائص التالية:

- استخدام القرميد واللَّبِن المجفَّف على الشمس والخزف في البناء.

---

[1] - يعتبر قصر **حمورابـــي** – أعظم ملوك **السلالة** البابلية القديمة – أقدم القصور الرافدية المكتشفة إلى الآن، إذ يعود لبداية الألف الثاني قبل الميلاد.

• عدم الاهتمام بالاتِّجاهات وبالمحاور في المباني، عدَا في المعبد الذي

• كان ينطوي على بَهو وفِناء مركزي ومذبح وكلُّها على امتـــداد محور وحيد يؤدِّي إلى فجوة جدارية تحتـــوي على التمثال، موضوعِ العبادة.

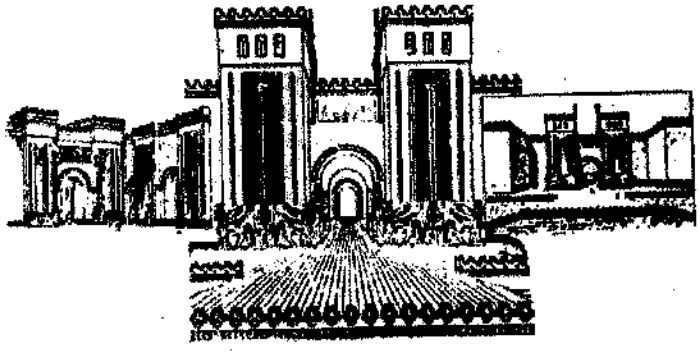
الصورة 153 : – بوّابة "عشتار" في سور **بابل** (تصميم ترميمي).

• استخدام مساحات واسعة ومقاييس كبيرة في المباني.

• الاهتمام بزخرفة واجـــهات المبـــاني ومداخل المدن (الصورة 153 والشكل 108).

• استخدام الشُّرُفَات المُسَنَّنَةِ والأقواس والقباب والأسقف السَّرِيريّة في البناء، وكلُّها عناصر انتقلت إلى العمارة العربيّة والإسلاميّة (الشكل 109).

• استخدام الألواح الحجريّة أو المعدنيّة في تغطيـــــة حـــــوافّ الجدران.

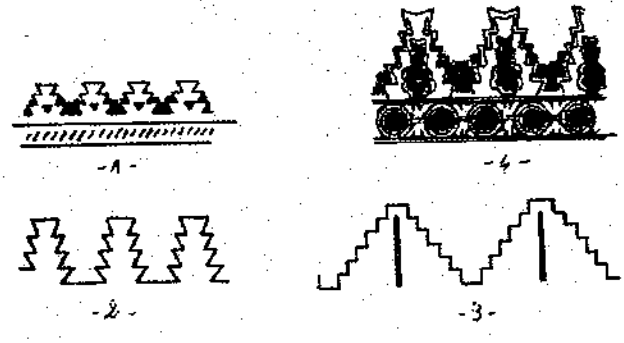


الشكل 108 : – مدخل رئيسي لقصر رافدي.

• اســـــتخدام المصـــاطب في المباني الدِّينيّة والمدنيّة على السّواء.

وبشكل عامّ، فإنّ حُرِّيةَ الإسقاط وعدم التّقيُّد بالمحاور والاتّجاهات في المباني، والتّجربةَ التي اكتسبها من خطّ تطوُّرِه الطويل، وفّـرت للمعمار الرّافدي حرِّية *الحركة والتنظيم* وحرِّية *الإضافات* على المباني دون الإخلال بشكلها العامّ. وعلى الرغم من النِّسَبِ الضخمة التي استخدمها، فإنّه لم يُهمِل الجانب الجمالي للبناء والأجزاء التفصيلية المكمِّلة له. ولنا في الألواح الحجريّة أو القرميديّة أو المعدنيّة التي تُزيِّن واجهات المباني بزخارف أنيقة تعبّر عن مواضيع اجتماعيّة أو حربيّة أو دينيّة، أصدقُ مثال على حذق المعمار الرّافدي في خلق نوع من الرُّوحِ والحركة التي تكسّر رتابة المساحات الفارغة.

كما تتجلّى عبقريّة هذا الفنان في نظام *الأسقُف المضاعفة* الذي تميّزت به البيوت الآشوريّة [1] والحدائق الجميلة التي كانت تعلُوها. ومن غير المستبعد أن تكون *الحدائق المعلّقة* تطبيقاً ملَكيّا لهذا النظام الذي كان يُمثِّل لدى الآشوريّين العاديّين، أوّل الأمر، أبسط حماية لبيوتهم المتواضعة.



الشكل 109 : - شرفات مسنّنة:
1 . ساسانية (بابل). 3 . أموية (قصر الحير).
2 . أموية (خربة المفجر). 4 . عبّاسية (سامرّاء).

ونذكر، أخيراً، بعض الأنواع من الأبنيّة

[1] - كان الجزء الأعلى من هذا السقف المضاعف يستعمل لحماية السقف الحقيقي للمنزل ضد أشعة الشمس ويؤمّن له جريان تيّار من الهواء يتجدّد باستمرار بين السقفين.

كـالأكشاك التي كانت الزّينَةَ الرئيسةَ لحدائق القصور الملَكيّـة، وكذلـك الخيام التي كانت تُصنَع من الجلود أو السَّجَّاد، موضوعةً على هياكل مـن الأعمدة الخشبيّة، والتي استعملها الملوك أثناء غزواتهم سـعياً وراء سـهولة فَكّها وتركيبها عند الضرورة.

وبهذا تكون عمارة بلاد ما بين النَّهرَين قد قدّمت الكثيرَ مِمَّا أرسـى دعائم الهندسة المعماريّة ورفع المشاعل الحضاريّة لِتُنير طريق التّطوُّر للعـالم القديم.

ثانياً: العمارة المصريّة.

لقد مرّ التاريخ المصري القديم بمراحل تَميَّزت بفترات طويلـة مـن الاستقرار السياسي الذي ساعد الحُكّام والملوك على الاتِّجاه إلى الاهتمـام بالعلوم والفنون والاعتناء بفنِّ العمارة بوجه خاصٍّ. فتوزَّعـت الأعمـال العمرانيّة وشُيِّدت الصروح المعماريّة في مجـالَيْن أساسِـيَّيْن هما: **العمارة الجنازية وعمارة المعابد**، مُقَابِلَ عمارة مدَنيّة لم تُولِهَا طبيعة النظام المصري القديم أهمّية كبرى. ويُقَسَّمُ التاريخ الحضاري المصري عند المؤرِّخين إلى ثلاثة أدوار رئيسة، هي كما يلي[1]:

[1] - شكري (محمد أنور)، **الفن المصري القديم**، *المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، الدار المصريّة للتأليف والترجمة، الدار القومية*، القاهرة، 1965 ص ص11-150.

الدّور الأوّل: ويبدأ في عهد *الأسرة الثالثة* وحتّى *الأسرة الحادية عشرة* وهي الفترة الواقعة ما بين عامَي 2778 و2423 قبل الميلاد. وقد بقي من هذه الفترة العديدُ من المباني ــ من *مصاطب ومعابد وأهرامات* ــ إضافةً إلى الكثير من *النُّصُب التذكارية والمنحوتات*. ولكنَّ مجموعة أبنيّة الفرعون **جوسر** ــ من *الأسرة الثالثة* ــ وأهرامات *الجيزة* الثلاثة التي أقامها **خوفو وخفرع ومنقرع** ــ من *الأسرة الرابعة* ــ وتمثال "أبي الهول" ومصطبة "تِي" ــ من *الأسرة السادسة* ــ تبقى أهمَّ منشآت الدّور الأوّل أو عهد الدّولة القديمة التي كانت عاصمتُها **ممفيس**، الواقعة جنوب **القاهرة** الحاليّة.

الدّور الثاني: ويُمثّل فترة *الدولة الوسطى* التي انتقلت عاصمتها إلى **طيبة**، في جنوب البلاد، والتي تميّزت بحال من التأرجُح بين التّطوُّر والرُّكُود بسبب ظروف داخليّة أثّرت على تطوُّر العمارة. ومع ذلك، فإنّنا نجد من هذه المرحلة العديدَ من المباني متمثّلةً في *معابد ومقابر*، أشهرُها معبد **منتوحتب** في **الدير البحري**، على ضفّة النّيل الشمالية، بإزاء **الأقصر**.

الدّور الثالث: ويبدأ بطرد الهِكسُوس ــ الذين أتَوا من بلاد الشّام عبر الشمال ــ على يد **تحوتمس**، وقيام *الأسرة الثامنة عشرة* بتأسيس الدولة الحديثة (التي ضمَّت الأُسَرَ 18 إلى 20). ويَجدُر بالذّكر أنّ الأُسرَتَيْن *الثامنة عشرة والتاسعة عشرة* قدّمتا أعظم ملوك مصر القديمة شُهْرَةً وعطاءً في كلّ المجالات، أمثال: **تحوتمس الأوّل وتحوتمس الثالث وأمنوفس الثالث وأمنوفس الرابع وأخناتون وحَتشَبسُوت ورمسيس الثاني**

وغيرِهم. واحتفظت مصر من هذه المرحلة بكثير من المنشآت على شكل قبور ملَكيّة ومعابد ضخمة كمعبد " آمون" في *الكَرنَك* ومعبد " آمون" في *الأقصر* ومعبد "رمسيس الثاني" في أبوسمبل بأسوان وغيرِها من المباني الشهيرة.

وقد كان لِنَهر النِّيل ــ ذلك الشريط المائي الطويل، مصدرِ كُلِّ خيرٍ على بلاد مصر ــ الدَّورُ الهامُّ في نشوء وتطوُّر الحضارة المصريّة التي تُعتَبر من أقدم حضارات العالم وأعرقها. فهي تعُود في جذورها ــ حسب ما توصّل إليه الأثريّون حتَّى الآن ــ إلى الألف الخامس قبل الميلاد ؛ لكنَّ العمارة المصريّة لم تأخُذ شخصيّتَها المتميِّزة وسِمَاتِهَا الواضحةَ إلاَّ في عهد الأسرتَيْن *الثالثة والرابعة* من الدّولة القديمة، حيث بدأ فيها الفنُّ المعماري يرتقي إلى مراتب رفيعة وبدأ قيامُ مباني غاية في الضخامة ودقّة التنفيذ، مثل *المصاطب والمعابد والأهرامات* التي ما زالت إلى اليوم تُعتَبر من أضخم المباني في العالم كُلِّهِ.

ويبدُو من دراسة معالم التراث المعماري في مصر أنَّ المعمار المصريّ استغلّ الظروف البيئيّة والاجتماعيّة المحيطة به على أكمل وجه، وأنّه أحسن الإفادة منها في خلق أسلوب معماري مُمَيّز أدّى الوظيفة التي من أجلها أُنشِئ المَبنَى. ومن الطبيعي أن يكون للعامل الدِّيني دورُه الأوَّل في توجيه يد المعمار. فقد كان للدين تأثيرٌ مباشرٌ على طبيعة العلاقات الاجتماعية التي كانت سائدة في مصر القديمة، وكان للعمارة الدَّورُ الرّاجح والأساسي في تجسيد هذه العلاقات وتلبية طبيعة المعتقدات الدينية التي انعكست عليها بشكل واضح. فالملك ــ في نظر المصريّين القدامى ــ وَكِيلُ الآلهة على

الأرض، وإرضاؤُه هو إرضاءُ الآلهة. ولهذا السبب بالذات، ظهرت المعابد الفخمة والأهرامات المهيبة وكلُّ المنشآت التي ارتبطت بـ*عقيدة الحياة الأزليّة بعد الموت*[1]. ولا شكَّ في أنَّ الذي ساعد على ازدهار هذا النوع من العمارة ــ ونُريدُ به **العمارة الجنازية** ــ هو أنَّ أفراد الشعب المصري كانُوا مُسَخَّرين لخدمة الملك وخدمة الإله، من خلال القيام بأعمال البناء على شكل سَخَرة لعدّة أشهر في السنة الواحدة، وأنَّ الأَسرَى استُغِلُّوا أيضاً في تلك الأعمال العمرانيّة. هذه الأسبابُ كلُّها أعطَت الدفع كاملاً لِـ*لعمارة الفرعونية الرسمية*، في حين أنّها صرَفت اهتمام المصريّين عن احتياجات الإنسان في الأرض. لِذَا، جاءت منازلهم متواضعة بعيدة جدّاً عن فخامة المباني الملَكية والمعابد الإلَهية.

أ ـ العمارة المدنيّة:

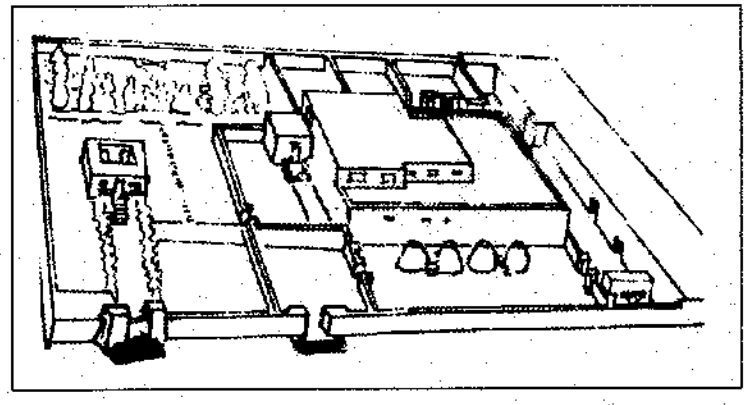
كان التنظيم العامّ للبيت المصري القديم مُشَابِهاً ــ إلى حدٍّ كبير ــ لتنظيم البيت في مختلف بقاع آسيا الغربيّة. فقد كان مُغلَقاً من الخارج، مُنفَتحاً إلى الداخل، يتألّف من مجموعةِ غُرَفٍ مُلتفّة حول أَفنِيّة داخليّة تستمدّ منها النّور والهواء. أمّا سُقوف هذه الغرف، فكانت عبارة عن مساحات مستوية مُحَاطة بجدران قليلة الارتفاع، يَقصِدُها السكان في ليالي الصيف بحثاً عن برودة المساء وطراوة الهواء. وإنّ أفضل أمثلة لهذه المساكن، تلك التي عُثِر عليها في مدينة **العمارنة** والتي توضّعت على خطوط مستقيمة، تُطِلُّ

---

[1] - Faure (Elie). **Histoire de l'Art- L'Art Antique**. op.cit. pp.79-125.

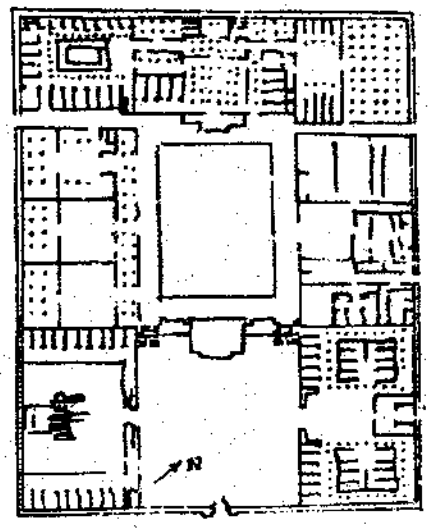
على شوارع متعامدة بشكل يجعلُنا لا نشكُّ في أنّ كثيراً من المدن الحديثة قد تأثّر بهذا النوع من الانتظام (الشكل 110).

أمّا القصور، فلم تكن هي الأخرى تختلف عن قصور الملوك الآسيويّين إذ كان الجزء المُخصَّص للسكن معزولاً، نسبياً، عن باقي الدِّيار وكان يَحوِي ثلاثة أقسام متميِّزة: واحد لـ*إقامة الرجال* والثاني لـ*إقامة النساء* والثالث عبارة عن خان لـ*إيواء الجياد* وما إليها من حيوانات أليفة. وكان يُحِيط بهذه القصور عددٌ من الحدائق وأحواض المياه والنوافير (الشكل111).



الشكل 110 : - تصميم لأحد بيوت مدينة ←

الشكل 111 : - مخطّط قصر " أخناتون " في مدينة العمارنة. ↓

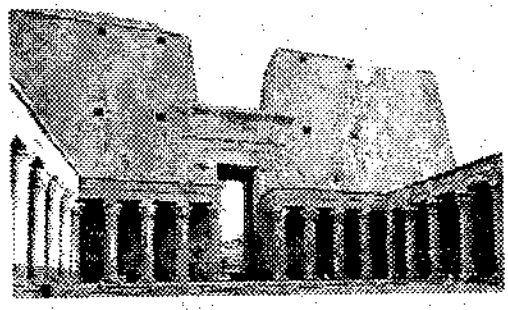


ب - العمارة الدّينيّة:

اهتمَّ قدماءُ المصريّين ببناء المعابد التي يؤدّون بها طقوسهم الدينية تجاه العديد من الآلهة التي آمنوا بها وقدّسوها. وكانت هذه المعابد على نوعَين: الأُولَى مُكرَّسة لـ*تكريم الإله* والثّانية لـ*إقامة الحفلات الجنازية* ولـ*تقديم* القرابين

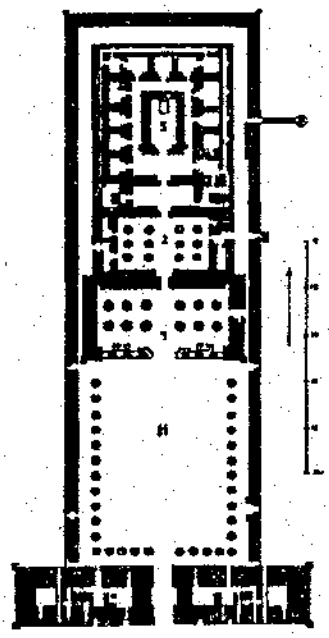
والعطايا. كما أنّها كانت بِنَمُوذجَيْن: الأَوّل مَبنِي والثّاني منحوت. وتختلف معابد المصريين عن معابد الشعوب الشرقية الأخرى بأنّ دخولها مسموحٌ للملوك ورجال الدِّين، فقط، وبأنّ الطُّقوس والشّعائر الدِّينيّة التي تجري بها موقوفةٌ على مجموعة من الكهنة المُتدرِّجة في الرّتب. فاستند المهندس المعماري ــ في تصميمه للمعابد ــ إلى مفاهيم دينيّة تعتمد على الرّمزية وحقّق هذه الرّمزية من خلال تكوينات عماريّة تستجيب لبرنامجٍ كان يُحدِّده الكهنة وحدَهُم.

وإذا رأينا إلى مخطّط المعبد المصري، وجدنا أنّه يَعكِس، بوضوح، المراحلَ المختلفةَ لتتابع الطقوس المؤدّية إلى *"السِّرِّ الأخير"*. فالدخول إلى المعبد كان عبَر شارع طويل تحدّه ــ على الجانِبَيْن ــ مجموعةٌ من التماثيل على هيئة كِبَاش في وضعة *"أبي الهول"*، وينتهي بمدخل رئيس يتكوّن من بوّابة مرتفعة يُحِيط بها بُرجَان عالِيَان أُقِيمَ أمام كلٍّ منهما مِسَلّةٌ أو تمثالٌ للمَلِك. وتَتَّصِلُ البوّابة بفِناء داخلي مُحاط من جهاته بأروقة تحمِل سقوفُها أعمدةً ذات تيجان مزخرفة بأشكال نباتيّة، تُمثِّل معظمَ النباتات المعروفة، آنذاك، في مصر.



الصورة 154: بوّابة معبد "حورس" (أدفو).

والمعابدُ المصريّة ذاتُ مُخطّط مُوَحَّد، لا تختلف إلاّ في بعض الجزئيّات والزخارف. فهي تتكوّن ــ بوجه عامّ ــ من عدّة قاعات متتاليّة، يتناقص ارتفاع سقوفها تدريجياً كُلّمَا أو غَلنا إلى الداخل. ولتحقيق هذه الأبعاديّة، لجأ المعمار إلى رفع الأرض بشكلٍ يتناسب طرداً مع خفض السقوف. فكان من شأن هذا الأسلوب أن يجعل الضوء في الحجرات الداخلية خافتاً ضعيفاً، مِمَّا كان يحقّق رغبةَ الكهَنة في إضفاء جَوّ من الرّهبة والخشوع في داخل المعبد (الشكل 112 والصورة 154).



الشكل 112 : – مسقط عام للمعبد المصري.

أمّا بالنسبة للإنشاء، فقد تمّ استخدام أساليب معماريّة تدلّ على الدِّقّةِ ومَعرِفةٍ واعيةٍ بشروط البنيان وقيوده. فنجد، داخلَ المعبد، التَّخَصُّصَ الوظيفيَّ لكلّ وحدة معمارية وبشكل لا يؤثّر على الكُتَلِ المعمارية الأخرى، بل يُوفّر للمُتعبِّد سهولةً في الحركة وحيَوِيّةً تَنمّان عن مدى تقدُّم المصريّين في مجال الهندسة المعماريّة، من حيث الدِّقّةُ في استخدام موادّ البناء وحساب الضُّغوط ومقاومة الأجسام، وحسن التأليف والانسجام، خصوصاً وأنّ معابدهم كانت تتّسم بالضخامة والعظَمة.

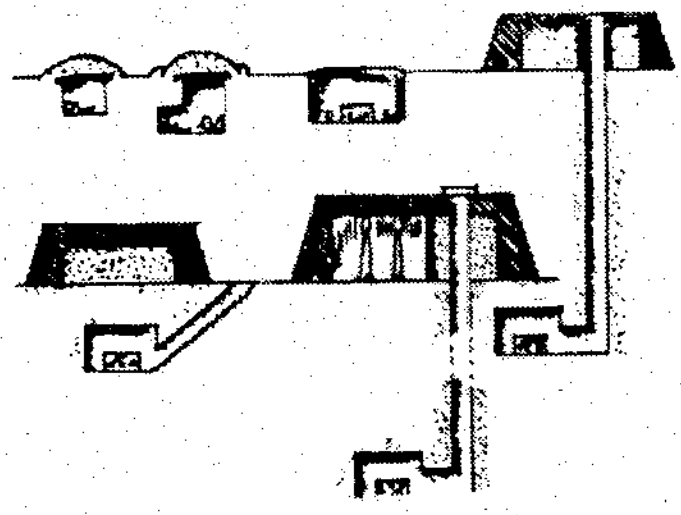
٤ - العمارة الجنائزيّة:

يتوزّع هذا النوع من العمارة المصريّة على نموذجَيْن أساسيّين (بالإضافة إلى القبور الشعبية العادية) وهُمَا : *المصاطب* التي كانت قبوراً لطبقة الأعيان في المجتمع ورجالات الدولة، *والأهرامات* التي كانت عبارة عن مدافن خاصّة بالملوك.

- أمّا **المصاطب**: فيبدأ بناؤُها منذ عهد *ما قبل الأسرات*، حينما كان القبرُ عبارةً عن حُفرة مستطيلة لها فتحة صغيرة في الجدار، تُوضَع فيها أشياء المَيِّت التي ترافقُه في *الحياة الثانية* من زَادٍ ومَاءٍ. وفي بداية *عصر الأسرات*، ظهرت المصاطب على شكل بناء مستطيل يقوم على قِسمَيْن: أحدُهما *عُلوِيّ*، مَبنِيّ (فوق الأرض) من اللّبِن والقِرميد، على شكل مستطيل وبجدران مائلة إلى الداخل بزاوية 75 درجة. وفيه غرفتان: إحداهما مُغلَقة، تَحوِي تمثالاً وأشياءَ خاصّةً بالمَيِّت، والثانية ذاتُ فتحة للتّقدُّمات ودخول البخور.

ويتكوَّن القسم *السُّفلِي* من المصطبة، وهو منحوت في الصخر، من غرفة الدَّفن التي تؤدّي إليها عادةً بئرٌ رأسيّةٌ أو درج منحوت من الأعلى إلى الغرفة المعروفة باسم *السرداب*(الشكلان 113 و114).

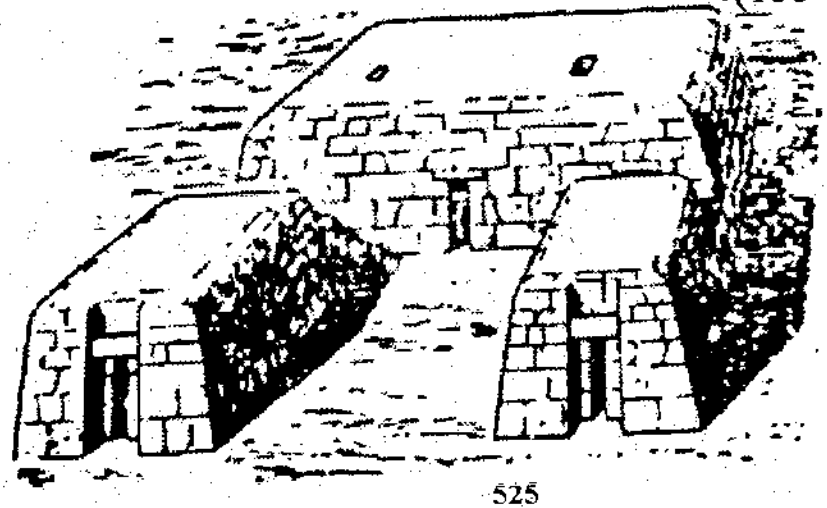
وفي عهد *الدولة القديمة*، حدثت تطوُّرات عديدة في بناء المصـــاطب. فصارت من حيث التصميم تضمّ عشرات الغرف (مثل مصطبة "مرُورْكـــا" التي تتكـــوّن مـــن 32 غرفةً)، كمـــا عرفـــت تطوّراً من حيث النقوش والعناصر الفنّية المختلفة.



الشكل 113 : – مقطع لمصطبة من عهد ما قبل الأسرات.

وتعتبر مصـــاطب *سـقارة* وبـــني حســـن و*وادي الملوك* من أشهر مصـــاطب العمـــارة المصريّـــة، وبالخصوص تلك الـــتي أنجـــزت في عهد الأســـرات الثالثـــة والرابعـــة والخامسة. فمصطبة " تي" (من *الأسرة الخامسة في سقارة*)، مثـــلاً، مـــن المصاطب الضخمة إذ يصل عرضها إلى حوالي 34 م وعمقها إلى حوالي 44 م. وتعتبر نقوشها آية في الفنّ (الصورة 155).

الشكل **114**: المصطبة في قسمها العلوي. ↓



الصورة 155 : – جداريّة
في مصطبة " تي"
في سقارة.

– وأمّا **الأهرامات**: فشادها المصريّون القدماء مدافنَ لملوكهم ويبدُو أنّ البدايات الأُولَى لهذه الممارسة ظهرت في نهاية *عصر الأسرة الثالثة* وبداية *الأسرة الرابعة*، حين خُصَّتِ المصاطب بالأغنياء وتحوّل الفراعنة إلى مدافن أكثرَ هِبةً وعلامةً.

ولقد تعدّدت الآراء حول كيفيّة إنشاء الأهرامات، والرّأيُ الرّاجحُ أنّ المعمار المصريّ استخدم، في بنائها، المُنحَدراتِ الاصطناعيّةَ التي كانت تتزلق عليها الأحجار، فوق جسور من الخشب، حتّى تصِل إلى مكانها في المداميك. وقد اعتمد العمل حتماً ــ نظراً لضخامة الموادّ الصخرية المستعمَلة فيه ــ على فِرَقٍ كبيرةٍ من الرجال، كما استُخدِمت بعض الحيوانات في الجرّ والحمل.

والأهراماتُ متشابهةٌ إلى حدّ كبير، مع بعض الاختلاف في الجزيئات الدّاخِليّة التي لا تؤثّر على الشكل العامّ. وشكلُ الهرم عبارةٌ عن بناء

مَخرُوطِي واسع القاعدة، مُقَامٍ على مصطبة مرتفعة، أَوْجُهُهُ متساويّةٌ ومُتقابلةٌ، والبناءُ معتمدٌ فيه على الحجر. ويتبَع الهرمَ، في غالب الأحيان، سَبعُ مجموعات من الأبنيّة المُلحَقة به، وهي: *المعبد الجنازي* و*معبد الوادي* و*الطريق الموصِل بينهما* و*هرم صغير* أو أهرامات صغيرة خاصّة بالزوجات الملَكيّة، و*مراكب الشمس*، و*مدينة للعاملين بالهرم* من كهنة وإداريّين وعمّال بسطاء، و*هرم صغير رمزي* خاصّ بالرُّوح. ويمكننا تقديم صورة واضحة عن تطوّر بناء الأهرامات في مصر من خلال تقديم نموذجَيْن مُتَباعِدَيْن في التاريخ، يُعتَبر أوّلهما **راموز** هذا النوع من المدافن، بينما يُعتَبر الثاني أكبرَها وإحدى عجائب الدنيا السبع.

• أمّا الأوّل، فهو **الهرم المدرّج** الذي شيّده المعمار **امحتب** للفرعون **زوسر** (*من الأسرة الثالثة*) في الفترة ما بين 2723 و2778 قبل الميلاد. وقد تمّ بناء هذا الهرم ــ الذي يتوسّط مجموعةَ أبنيّة تعتبر أوّل عمل معماري مصري متكامل في عهد الدولة القديمة [1] ــ على ثلاث مراحل:

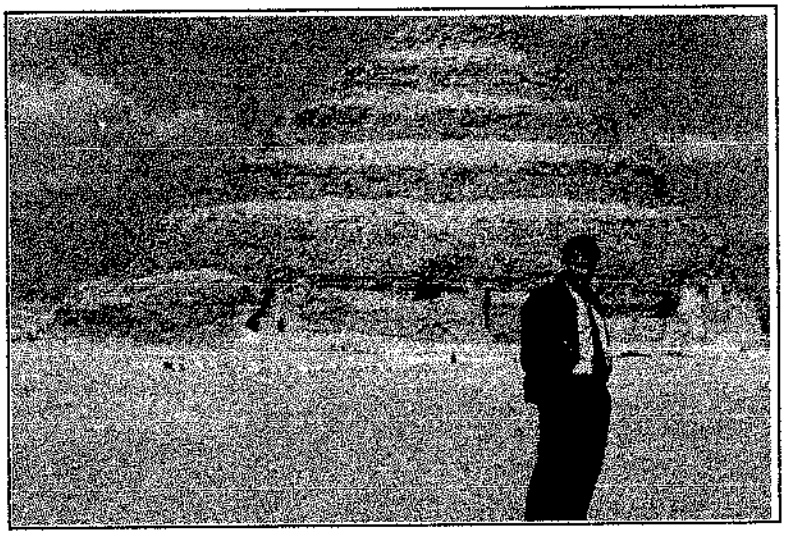
– في المرحلة الأولى: بُنِيَت مصطبة عادية تضمّ سِردَابَيْن على شكل بئر رأسية، يؤدّي أحدُهما إلى قبر الملك ويؤدّي الثاني إلى قبر الملكة والأولاد.

– وفي المرحلة الثّانية: بُنِيَ فوق المصطبة الأُولَى، هَرَمٌ مُدرّج من أربع مصاطب، يساوي ضِلعُه الأساسيّ ضِلعَ المصطبة القاعديّة.

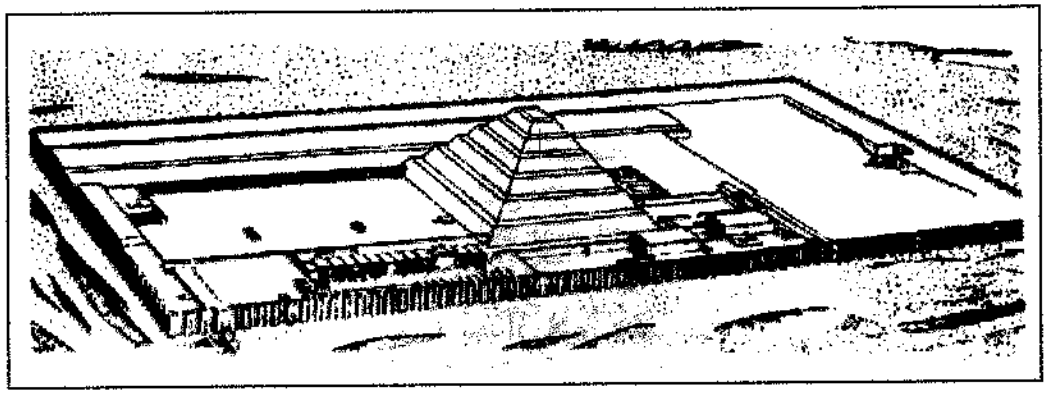
[1] - Jouven (Georges), **LaArchitecture cachée**, *Dervy-Livres*, Paris, 1986, p. 107.

- وفي المرحلة الثّالثة: أُضِيفَ للهرم مصطبتان، فأصبح عـــدد مصاطبه ستّاً واتّخذ الهرم شكله النّهائيّ وبأبعاده الحاليّة، أي:

121 متر x 109 متر، في المساحة القاعديّة و60 متراً في الارتفاع ــ تُضَافُ إلى عُمق 28 متراً لقبر الملك، وعُمقِ 32 متراً لقبر الملكة ــ عن مســتوى الأرض (الصورة 156 والشكل 115).

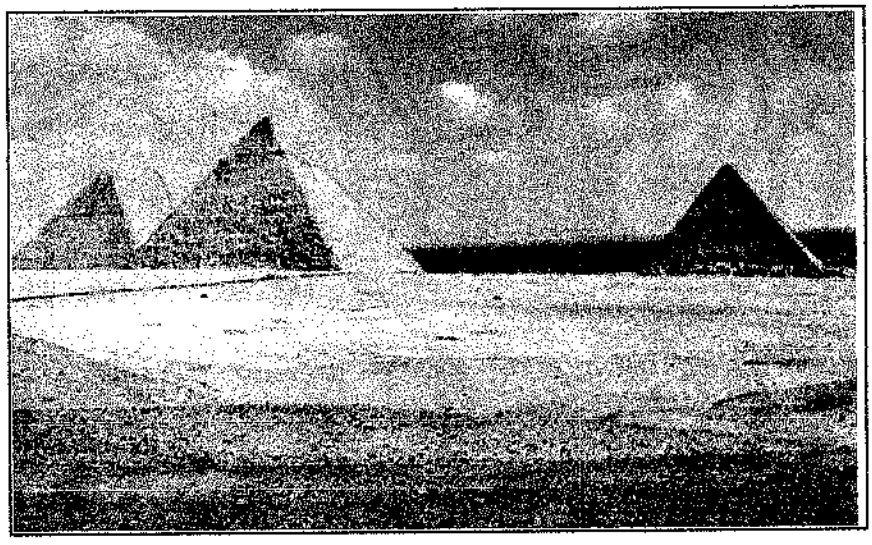


الصورة 156 : - الهرم المدرّج في **سقارة**.



الشكل 115 : - مجموعة مباني " زُوسَر" في **سقارة**.

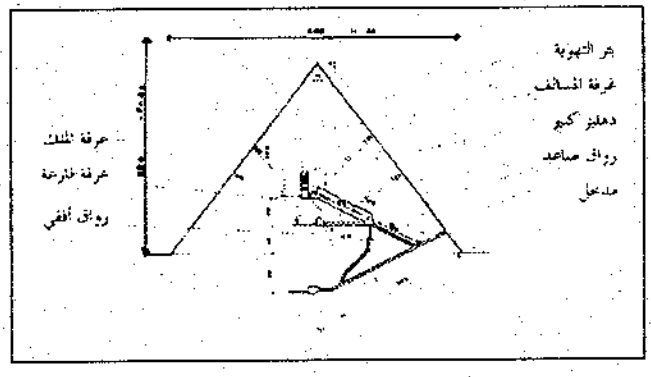
ـــ وأمّا النّمُوذج الثّاني من الأهرام، فنقصد به ذلك الذي شُيِّدَ بأمرٍ من الفرعون **خوفو** (من *السلالة الرابعة*) حوالي 2600 ق.م. (الصورة 157 أ). بُنِيَ هذا الهرم من كُتَلٍ كبيرةٍ من الحجر الجيري وكان وَجهُه مُغطًّى قديماً بالحجر الجيري الناصع البياض. وقد قُدِّرَ عددُ الكتل الحجريّة التي استُخدِمت في بنائه ـــ بمَا في ذلك الكسوة ـــ بحوالي 2.300.000 كتلة، مُتَوسِّط وزن كلٍّ منها 2.5 طُنّاً (على أنّ وزن بعضٍ منها يبلغ 15 طُنّاً).



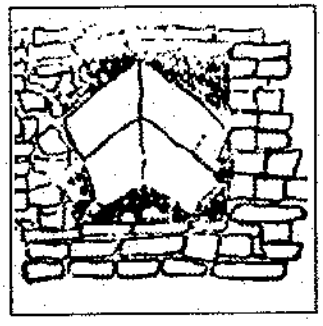
الصورة 157 أ : – أهرام الجيزة.

ويتّصل مدخل الهرم الذي يتّخذ سقفُه شكلاً سَنَمِيّاً ـــ والذي يقع عند المدماك الثّالث، على ارتفاع 20 متراً عن مستوى سطح الأرض (الشكل 116) ـــ بمَمَرٍّ مُنحَدرٍ يؤدّي إلى غرفة الدّفن المنحوتة في الصخر على عمق كبير، كما يتفرَّع عنه ـــ عند مستوى الأرض ـــ مَمَرٌّ صاعدٌ يؤدّي إلى *"غرفة الملكة"*، وهِيَ ذاتُ سقف سَنَميّ يرتفع إلى 15 متراً تقريباً. ويتفرَّع عن الممرّ الصاعد إلى غرفة الملكة ممرَّان: أحدُهما، على هيئة بئر رأسيّة،

يُؤدّي إلى غرفة الدفن في باطن الأرض، والثاني صاعدٌ وطويلٌ ــ إذ يبلــــغ طولُه 47 متراً وارتفاعُه 5.8 أمتار ــ ينتهي إلى "حجرة *الملك*"؛ ويتّصل بهذه الغرفة، من الجدار الخارجي للهرم، فتحتان ضيّقتان يبدُو أنّــــهما مُعَدَّتَــانِ للتّهوِيَة (الشكل 117).



الشكل 117 : – مقطع هرم "خوفو" بــالجيزة.



الشكل 116 :
– مدخل الهرم.

وقد تمّ بناء الهرم بالأبعاد التّالية:

- قاعدة متساوية الأضلاع تقريباً، وطُولِ الضِّلع الواحد: 230 متراً.
- زاوية مَيلِه: 51 درجة.
- الارتفاع: 146 متراً.

ثمّ إنّ أوجه الهرم التي تنظر إلى الجهات الأصليّة الأربع، مقعّرة قليــلاً نحو الخطّ المركزي لِمُنحرف كُلِّ وَجهٍ. ولهذا التقعير ــ الذي يبدو ضئيلاً في حقيقته إذا قِيس بضخامة كتلة الهرم، حتّى أنّ العين المجرَّدة غيرُ قادرة علــى إدراكه ــ أثرٌ هامّ في الانعكاسات الضوئية الصادرة عن كلِّ وجه. ويظــهر أنّ الغرض من إثباته ــ وقد أتت فكرته من منطق رياضي بحــت ــ هــو

تصحيح الخداع البصري الذي يجعل الأسطح الكبيرة المستوية تبدُو مُقبَّبـــة.

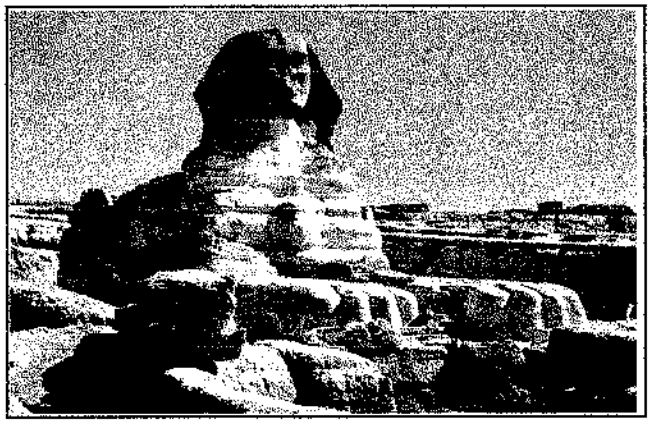
ومن مُميِّزات هرم أنَّه حقّق ــ بطريقة آليّة ــ فكرة الدّلالة على التكرار الميقاتي للسَّنة الفلكيّة والزِّراعِيّة ؛ وكان ذلك مقروناً بشرطَيْن أساســـيّيْن متوفِّرَيْن في المبنى، وهُمَا:

1. أنّ الهرم ذو أوجه متساوية متقابلة؛
2. وأنّ له نِسَباً، صحيحةً من الجهات الأربع.

فلِكَيْ تكون هذه "المزولة" ــ الدَّالّة على الفصول ــ ذاتَ فائدة مؤكّدة، كان لا بدّ أن تتكوَّن من هيكل ضخم يمنحها أسطحاً خارجيّةً كبـــيرةً وأن يكون صَفُّهَا في منتهى الدِّقّة. فلم يُترَك اختيارُ موقع بناء الهرم للصدفـــة أو العبث، بل تَمَّ نتيجة دراسة عِلميّة دقيقة للمنطقة؛ مِمَّا يُثبت عبقريّةَ المصريّين القدماء ومعرفتَهم وتقدُّمَهم في كثـــير مـــن العلـــوم ــ وبـــالخصوص في *الرياضيات والهندسة والفلك* ــ منذ آلاف السنين. وقد تمكّنوا، من خـــلال دراستهم لانعكاسات أشعَّة الشمس على أوجه الهرم، من تحديد الأيَّام الـــتي يَحدُث فيها الانقلاب الشِّتوِي والرَّبيع والانقلاب الصَّيفِي والخريف. ومـــن هذه الفصول تحدّدت السَّنة الشَّمسيّة.

وغيرُ بَعيدٍ من هرم خوفو، هرَمان آخران: واحدٌ للملـــك **خفـــرع**، سليل **خوفو**، والثاني للملك **منقرع**. وهما لا يختلفان عن الأوَّل بشـــيء، سِوَى أنّهما أصغرُ حجماً إذ يبلغ طولُ الضلع في قاعدة هـــرم خفـــرع 212 متراً بارتفاع 143 متراً ؛ بينما يبلغ طول ضلع القاعدة في هـــرم منقـــرع 84 متراً والارتفاع 66 متراً.

وبالقرب من الأهرامات الثّلاثة ــ المتراصفة في اتّجاه واحـــد بدقّـــة تبعث على الدّهشة والإعجاب معاً ــ وعلى مرتفع طبيعيّ شامخ، ينتصب تمثال "أبي الهول" المنحوت في الصخر والذي يُمثّل **فرعون** في هيئـــة إلَـــه بجسم أسد ورأس إنسان. ويبلغ طول التمثال 72 متراً وارتفاعـــه 20 مـــتراً (الصورة 157 ب).



الصورة 157ب: تمثال "أبي الهول" بالجيزة.

بقي أن نعقب على هذه الإطلالة السّريعة، حول أهمّ معالم الـــتّراث المعماري في الحضارة المصريّة القديمة، بكلمة عن السِّمات العامَّة التي ميَّزت هذا التّراث.

د ـ العناصر المعمارية المصريّة:

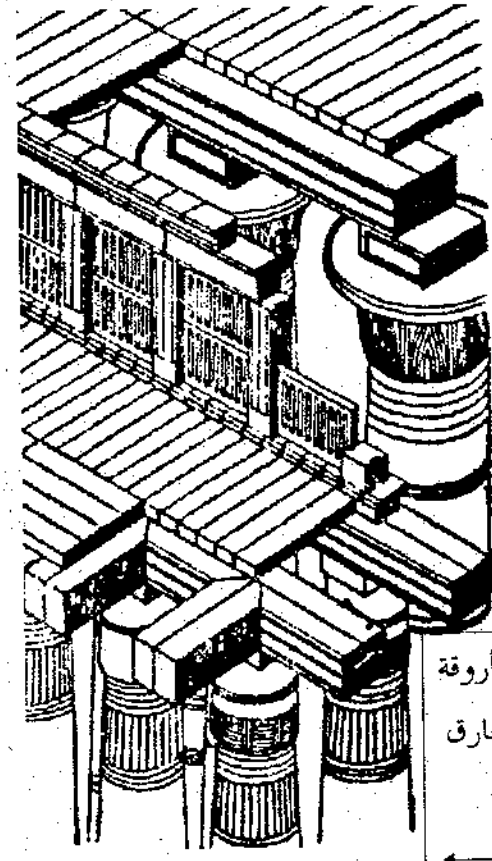
من خلال دراسة العمارة المصريّة، نتبيَّن أنّ المعمار حاول دائمـــاً أن يُحَقّق في مبانيه الشّروطَ الأساسيّة التي تجعلها ملائمةً للغاية التي أُنشِئت من أجلها. فاستطاع أن يُعطِيَ لكلّ وحدة من الوحدات المعمارية التي أنجزهـــا وظيفةً وغرضاً يرتكزان على المفاهيم الدينية والاجتماعية السائدة في عصره. ويمكن حصر خصائص هذه العمارة في النّقاط التّالية:

1. كانت أوّل أعمال الفراعنة بالطّين وجدع الشّجر، ثمّ استُعمِل الحجر في المباني.
2. أدّت الإمكانيات المحدودة في الحصول على المادّة الحجريّة إلى استعمال الكثير من الأعمدة في المباني.
3. بُولِغ في النِّسَب والمقاييس للتأكيد على جوّ الرهبة والخشوع.
4. استُعمِلت الأسقُف المستوية ببلاطات من الحجر.
5. عُمِد إلى الاستفادة من فروق المناسيب في السقوف لإدخال الإنارة على المباني.
6. استُعمِلت الجدران السميكة الضخمة (الشكل 118).
7. استُخدِمت الأفنية الداخلية تعويضاً عن المحيط.

ولم يقف استعمال الأحجام الضّخمة والأبعاد الهائلة حائلاً أمام المعمار المصري وحُبِّهِ للمعاني الجماليّة في البناء. فبعد أن استقرَّت عنده القواعد الهندسيّة للعمارة الحجريّة بشكل خاصّ، بدأ يزيد من إضفاء الملامس الجماليّة من خلال ما نفّذه من وسائل الوضوح، واستقامة الخطوط والاتجاهات، والتقليص من الانحناءات والتعقيدات التي تُقَلِّلُ من بساطة المبنى وتُبعِده عن الصفات الجماليّة. فاتّخذ من المسطّحات الكبيرة والواجهات الفسيحة في المباني أُطُراً للنقوش الفنّية والكتابات التصويرية، لتسجيل الحوادث التاريخية الهامّة في حياة الملك والدولة، وإعطاء اللّمسة الجمالية الصريحة للمبنى في الوقت نفسه (الصورتان 158 و159).

ولكن يبقى من أهمّ سمات العمارة المصريّة، سواء في الإنشاء أو الزخرفة، اعتمادُها على **المحوريّة والتّماثل والتّناظر** وهي خصائص

رسَّخت العديد من المفاهيم والمبادئ الهندسيّة التي أغنَت التّراث المعماريّ في العالم.



الشكل 118 : - أروقة وسطى وجانبية، وفارق الارتفاع بينها.

الصورة 158 : - عمود الإله "خاتون".

الصورة 159 : - "نيو سر رع" على العرش.

ثالثاً: العمارة الفارسيّة.

ترقى جذور الفنّ الفارسي إلى الألف الثالث قبل الميلاد. ويمكن التَّطلُّع إلى شواهد من بوادره الأُولَى من خلال بقايا الفخّار المُلوَّن الذي انتشر استعماله أثناء *عصر البرونز* في الأقاليم الشرقية وبلاد الرافدين. ويمكن تقسيم تاريخ الحضارة الفارسيّة إلى أربعة أقسام، تتّفق مع قيام الدُّوَل المختلفة التي حكمت المنطقة، وهي:

1 – **عصر الميديّين:** الذي يمتدّ من سنة 1100 إلى سنة 558 قبل الميلاد. ولنا من هذه الفترة آثارٌ معماريّة ضئيلة لا تسمح دراستُها باستيفاء ملامحها العامَّة.

2 – **عصر الأخمينيّين:** الذي شمل الفترة ما بين عامَي 558 و311 قبل الميلاد وشهد اجتياح **الإسكندر المقدوني** للبلاد الشرقية. ولنا من هذه الحقبة الزمنية بقايا معماريّةٌ كثيرةٌ في *طيسفون* (*كتيسيفون*) و*بازارغاد* وغيرهما من المواقع الأثريّة.

3 – **عصر البارثيّين:** الذي بدأ مع نهاية القرن الثالث قبل الميلاد وانتهى في الرُّبع الأوّل من القرن الثالث الميلادي؛ وأَهَمُّ مباني هذا العصر هي، بلا شك، تلك القائمة في مدينة *برسيبوليس*.

4 – **عصر السّاسانيّين**: الذي امتدّ من القرن الثالث الميلادي حتّى عام 642 م ــ بداية الفتح العربي الإسلامي للشرق ــ وهو العصر الذي شَهِد أكبر إنتاج معماريّ في العصر القديم.

ومِمَّا لا شك فيه، أنّ هذه العمارة قد تأثّرت، كغيرها من مظاهر الإنتاج الحضاري في البلاد الفارسية، بعوامل *طبيعية ودينية* لعبت الدّور الأساسيّ في صياغة أساليبها وتحديد معالمها.

– أمّا بالنسبة للـ**عوامل الطّبيعيّة**، فبلاد فارس تمتاز بمُناخ جافّ وأراضي صخرية وغابات وفّرت للمعمار الفارسي كمِّيات كبيرة من الأخشاب استفاد منها في تسقيف منشآته بشكل خاصّ.

– وأمّا بالنسبة للـ**عوامل الدِّينيّة**، فيُجمِلها الفيلسوف الفارسي القديم **زرادشت**[1] في "الإيمان بالقوى الطبيعية" التي عبدها الفرس، ولاسيما *الشمس والنار* باعتبارهما مصدرَيْن للضوء والحرارة.

كان الفرس يعتقدون أنّ الطبيعة مليئة بالمتناقضات (*الحياة والموت، الصحة والمرض، الفضيلة والرذيلة، العلم والجهل، النهار والليل، الصيف والشتاء، الأرض المُنبتة والأرض القاحلة*، الخ) وأنّها وَلِيدة قُوَّتَيْن متضادَّتَيْن هما: الخير والشر. لذلك، فإنّهم كانُوا يسعَون دائماً للتكفير عن ذنوبهم فيصعدون إلى المرتفعات لإيقاد النار لِـ "تخليص أرواحهم من الشرور". وربّما كانت عبادةُ الفرس القدماء لهذه القُوَى الطبيعية وتأديةُ طقوسهم

---

[1] – زرادشت: نبيّ الفرس الأقدمين ومصلح ديانتهم الأولى؛ من أتباعه الأخمينيّون والسّاسانيّون.

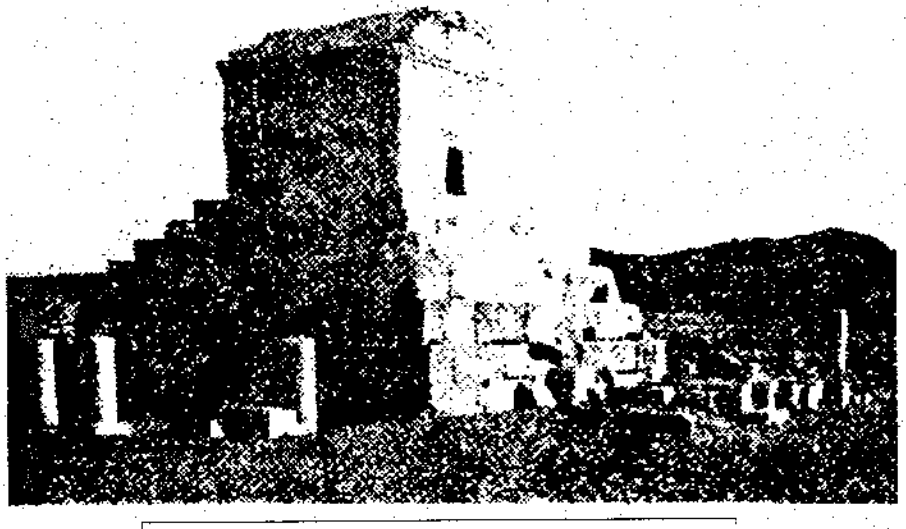
الدينية في أعالي الجبال — وفي أجواء عارية — هي التي أدّت إلى إلهامهم بناءَ المعابد والاكتفاءَ بنوع من *البروج البسيطة* يُصعَد إليها بدرج وتكون العبادة في أعلاها.

أمّا بالنسبة للعمارة الجنازيّة فكانت هي الأخرى فقيرةَ المظهر وكانت على نوعَيْن رئيسيَّيْن:

- الأوّل: عبارة عن بناء مستطيل في شكله، مَبني بالحجارة المنتظمة فوق مصطبة متدرّجة.

- والثّاني: عبارة عن مقبرة في هيئة برج، بداخله ضريح الميِّت وقد انتشر هذا النوع الأخير بكثرة في العهد الساساني (الصورة 160). على أنّنا نجد، إضافةً إلى هذين النوعين، بعضَ الشواهد من نماذج أخرى لقبور منحوتة في الصخر.

لذلك نرى أنّ التّطوُّر المعماري عند الفرس كان من خلال العمارتين المدنية والعسكرية الّتين أَولَتْهُمَا دولةُ "الشَّهنشَاهَات" كُلَّ اهتمامها.



الصورة 160 : - قبر فارسي على مصطبة مدرجة.

أ - العمارة المدنيّة:

وتشمل *المساكن والقصور المَلكيّة* المُشيَّدة في أغلب المدن الفارسيّة.

- أمّا بالنسبة للـ**مساكن**، فإنّ الآثار الباقية منها تدلّ على أنّها كانت مشابهةً للمساكن في بلاد الرافدين، من حيث تصميمها ووجود الفناء الداخلي بها وتغطيتها بسقوف سَميّة وقِباب محمولة على دَعامات وعُقود؛ كما أنّ غُرَفها كانت موزّعة على طابق أو طابقَين ومركّبة على أقبيّة تُشكّل *الطابق التحتاني* الذي كان يضمّ مستودعات تتّسم بالبرودة لحفظ المواد الغذائيّة والمشروبات.

- وأمّا بالنسبة للـ**قصور** ــ وبالخصوص تلك المَبنيّة في *العصر البارثي* ــ فهي مِثالٌ للمنشآت الرافدية، إذ أنّها تقوم على مصاطب مرتفعة يُصعَد إليها بدرج واسع؛ بَيد أنّها اختَلفت عنها في أنّ الأقسام المخصّصة للإقامة كانت كلُّها مبنيةً بالطوب والقرميد لتتوافق مع الشروط المُناخية، في حين كانت الأجنحة الخاصّة بالعرش والضيافة والاستقبال مشيَّدةً من الحجارة والقرميد واستُخدِمت فيها *الأعمدة الحجرية* كحاملات رأسيّة للأسقف. وقد تميّزت القصور الفارسيّة، على غرار روامزها الرَّافِديّة، بتنميق الواجهات والمداخل الضخمة التي تتقدّمها تماثيلٌ نِصفُها إنسانٌ والنصف الآخر حيوانٌ مجنَّحٌ. ومن الأمثلة على القصور الفارسيّة **قصر داريوس** الذي بُنِيَ في **مدينة الفرس** (*برسيبوليس*)، بين عامَي 485 و465 ق.م. ويحتوي على قاعة استقبال (*عبادانا*) بِاثنَي وسبعين عموداً، يحيط بها ثلاث حجرات وثلاثة مداخل

تتقدّمها أروقةٌ؛ وقد بلغت مساحة القصر حوالي 24000 متر مربّع (الصـــورة 161).

الصورة 161 : – قصر "داريوس الأوّل" في "مدينة الفرس" (**برسيبوليس**).

ب – العمارة العسكريّة:

تميّزت حياة الفرس بكثرة الحروب في مختلف منـــاطق الامبراطوريّـــة وخارجها. لكنَّ أهمَّ حروبهم كانت مع الإغريق، في الفترة الواقعـــة بـــين القرنَين السادس والرابع قبل الميلاد، وكذلك مع الرُّومَان بعد القرن الأول الميلادي وحتَّى أواخر القرن السادس للميلاد. وقد نتج عن هذه الأوضـــاع المُهدَّدة بالخطر اهتمامٌ متزايدٌ بإنشاء *التحصينات العسكرية الدِّفاعية* حـــول المدن، وفي داخلها حول القصور. وتدلّ الكُشوف الأثريّة في بعض المدن أنّ الفرس اعتمَدوا في تحصيناتهم على حفر خنادق واسعة من حَولِهَا كانت تُملأ بالماء في حال الحصار. وتلي هذه الخنادقَ أسوارٌ تبلُـــغ سماكـــة جدرانهـــا، أحياناً، أكثرَ من 20 متراً وترتفع إلى حوالي 18 متراً. وتتبع الأسوارَ الخارجيّةَ أسوارٌ ثانيّةٌ داخليّةٌ أقلُّ ارتفاعاً (نحو10 أمتار) يتقدّمها خندق ثان يسبقه سورٌ

متواضع الارتفاع. والأسوار هذه محصَّنة كلُّها بأبراج مربّعة الشكل ومجهَّزة بمرامي السهام وبفَتحات تسمح بمراقبة العدوّ دون التَّعرُّض لقذائفه.

هذه هي، إذن، أظهرُ النماذج في التراث المعماري الفارسي والتي من دراستها نتبيّن أبرز العناصر المميِّزة للعمارة الفارسيّة.

٤ ـ العناصر المعمارية الفارسية:

يمكن إجمال السمات العامة للعمارة الفارسية في ثلاثة عناصر رئيسة، هي:

1. **الأعمدة**: يتّخذ العمود الفارسي ـــ الذي يمتاز برشاقة خاصّة ـــ شكلاً مخروطياً، من القاعدة إلى التّاج [1] وتتّخذ قاعدته هيئة *ناقوس مقلـــوب* مُزيَّن بزخارف نباتيّة، بينما ترتسم على بدنه مساري شاقوليّة مُجوَّفة يتناوب عددها ما بين 32 و52 مسرى. ويُمثِّل ارتفاع القاعدة ـــ من حيث تناســـبُ الأجزاء فيما بينها ـــ $\frac{1}{10}$ من ارتفاع العمود الكُلّي الذي يعادل 13 مـــــرّةً ضِعفَ قطره.

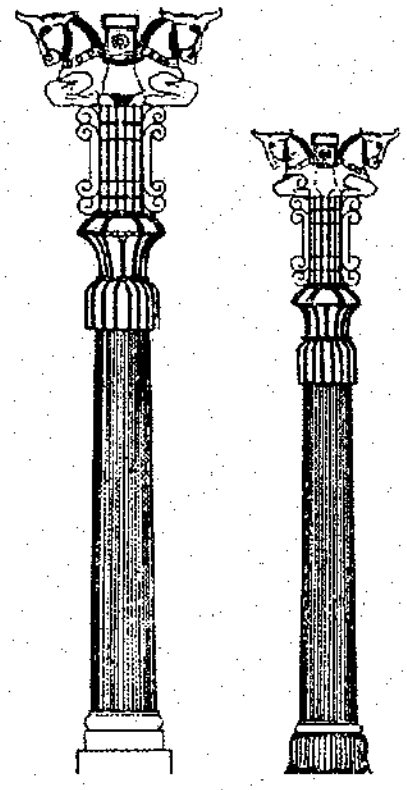
ولعلّ أهمَّ ما يُميِّز العمود الفارسيّ هو تاجُه الذي يتألّف من قطعـــة منحوتة ـــ في هيئة ثَورَيْن متدابِرَيْن ظهراً لظهر، راكِعَيْن على ركبتيـــهما ـــ ويرتكز على عنق عمود أسطواني يخلُو من الزخرفة، تارةً، ويزدان بزخارف

---

[1] – وهو بذلك يقترب من العمود المصري الأقدم.

على شكل حلزونات ملفوفة، تارة أخرى؛ ويبلغ ارتفاع التّاج نسبةَ $\frac{1}{5}$ من ارتفاع العمود الكُلّي (الشكل 119).

أمّا في أواخر *العهد الفارسي القديم* (أي عصر السّاسانيّين) فقد ساد استخدام الأعمدة المتأثّرة ـــ في شكلها ـــ بالأعمدة الإغريقيّة والرّومانيّة على السواء.



الشكل 119 :
- عمود فارسي.

2. **الزّخارف**: اتّصفت المباني الفارسيّة بالضخامة والترف الزخرفي الذي لم يُعرَف له نظيرٌ في الفنون المعماريّة المعاصرة له. وكانت الزخارف تتّخذ أشكالاً متنوّعة يمكن حصرها في نوعَيْن رئيسيَّيْن، هما:

1. الزّخارف المرسومة.
2. الزّخارف المنحوتة.

• أمّا النّوع الأوّل: فكان عبارة عن موضوعات زخرفيّة مرسومة بالألوان وتضمّ نماذج متعدّدة، يَغلُب عليها الشكل النباتي (مثل *أوراق اللّوتس وسعف النخيل وأغصان الشجر*).

• وأمّا النّوع الثاني: فكان عبارة عن زخارف مُنفّذة بطريقة النحت النافر. وكانت موضوعاتها تتضمّن أشكالاً إنسانيّةً وحيوانيّةً تُعبِّر عن مشاهد اجتماعية تتعلّق بالصيد والاستقبال أو تُخلّد بعض الحوادث الحربيّة الهامّة. وكانت مداخل القصور وواجهاتها هي الأماكن المفضّلة لهذا النوع من الزخرفة النافرة، بينما كانت الجدران الداخلية والسقوف مأثورة لِتَلَقّي الرسوم الملوّنة (الصورة 162).

الصورة 162 : - لوح بطريقة النحت النافر يمثل حادثة انتصار "شاهبور الأوّل" على الامبراطور الروماني "فاليريان" في معركة إيديسا.

3. **الأغمية**: استعمل الأخمينيّون والبارثيّون السقوف المستوية المُنفّذة بواسطة لاَطَاتٍ خشبيّة مرصوفة، ترتكز على رأس تيجان الأعمدة. وكانت الفضاءات الفاصلة بين هذه اللاّطات مُغطّاة بألواح خشبيّة تعلُوها طبقة سميكة من الطين، تشكّل أغمية مائلة ــ قليلاً ــ إلى أحد الطّرفَيْن؛ وكانت تيجان الأعمدة الواقعة في أطراف المبنى تبرز بعض الشيء عن العَتَبِ الذي يحمل سقف الواجهة.

وفي *العهد الساساني*، استُبدِل بهذا النوع من الأغمية المستوية قبابٌ وعُقود وأقبية. وكانت القباب ترتكز على العقود بمُثلّثات كُرَوِيّة للانتقال من المسقط المربَّع القاعدي إلى المَسقط الدائري الذي تقوم عليه. كما استُخدِم الطوب في إنشاء هذه القباب، والرَّاجِحُ ــ على ما يبدُو ــ أنّ هذا النظام في بناء القباب كان مُستَوحىً من الفنّ البيزنطي، إذ لم يظهر عند الإيرانيّين إلاّ في أواخر عهد بني ساسان [1].

أمّا بالنسبة للأبواب والنوافذ، فقد أُحِيطت بإطارات حجريّة قويَّة وكان ارتفاع المدخل $\frac{11}{2}$ أو $\frac{21}{2}$ من عرضه؛ وربّما كانت الغاية من وضع التماثيل المركّبة أمام المداخل هو "طرد الأرواح الشريرة" وإعطاء القوّة والضخامة للمبنى.

ويمكن القول، في النهاية، إنّ العمارة الفارسيّة القديمة ــ وإن كثُرت فيها أوجه التقليد والاقتباس ــ فهي نتاج حضاريّ متميِّز، استطاع المعمار من خلاله أن يُوفِّق ما بين التيارات الفنية المختلفة، وأن يصهرها في بوتقة الأصالة بلمسات تهذيبيّة عريقة.

---

[1] – **بنو ساسان**: ملوك الفرس.

رابعاً: العمارة في شرقي آسيا.

يدخل ضمن مفهوم **شرقي آسيا**، في الوقت الحاضر، عددٌ من الدُّوَل التي تشكّلت حديثاً. لكنّا إذا راجعنا تاريخ هذه المنطقة القديم وجدنا أنّ **الحضارة الهندية** كانت تضمّ معظم مناطق وسط شرقي آسيا، بينما كانت **الحضارة الصينية** تضمّ الشرق الأقصى بكامله.

ولا شكّ في أنّ المؤثّرات الثقافية القديمة هي التي حدَّدت مظاهر الحضارة في وسط وشرقي آسيا وسبكتها في طَابِعٍ مُتقَارِبٍ فيما بينها أحياناً، ومُختَلفٍ في أحيان أخرى. ولقد تأثّرت الحضارات القديمة في الهند والصّين بحضارات الشرق العربي، كما أنّ رياح التأثير نقلت الكثير من شرقي آسيا إلى الأرض العربيّة، وبوجه خاصّ في القرون الوسطى.

أ - العمارة الهندية:

تمتدّ الجذور المعروفة للحضارة الهنديّة إلى الألف الثالث قبل الميلاد وكانت في احتكاك بالحضارات المعاصرة لها، مثل الحضارات الرافدية والمصرية والفارسية والصينية، وفي تبادلٍ معها منذ أقدم العصور.

وإنّ اتّساعَ شبه القارّة الهنديّة وطبيعةَ جغرافيتها (التي تجمع ما بين الأراضي المتنوّعة)، واحتواءَها على مُناخات مختلفة، واستعمارَها من قِبَل شعوب متعدِّدة الأجناس والتقاليد، عواملُ أدّت إلى تنوُّع الفنون المعمارية وتَعدّد أساليبها، من حيث المضمونُ والشكلُ وطريقةُ الأداء وموادُّ البناء المستعملة. لكنَّ هذا التَّنوُّع في الإنتاج الفنّي، وبالرغم من التباين الذي تُقِرّه

كثير من الأوجه المادّية والرُّوحية، يؤكّد أنّ وحدة الهند الثقافية ــ ومن ثمّة الفنية ــ أمرٌ واقعٌ سجّله التاريخ حضارةً على مرّ العصور. ويُمكِن تقسيم الحضارة المعمارية الهندية إلى الفترات الزمنية التالية:

1 – **عصر الفيدَا:** (*Veda*)، ويُمثّل الفترة الممتدّة ما بين الألفين الثاني والأوّل قبل الميلاد، وهي فترةُ تَمَرْكُزِ القبائل *الآريّة* الهِندأُوروبية في بلاد الهند.

2 – **عصر البطولة:** ويُعرَف أيضاً بـ*عصر الديانة البراهمانية القديمة*، الذي يمتدّ من عام 1000 إلى عام 500 ق.م. وتتّفِق هذه الفترة التي نستقي أخبارَها من الملحمتَيْن الشّهيرتَيْن: "المَهَابْهَارَتَا" و"الرَّمَايَانَا"، مع *عصر الحديد*.

3 – **عصر البوذية والبراهمانية:** الذي يبدأ بعام 500 ق.م. وينتهي عام 647 م. على أنّ هذا العصر الأخير سيتمدَّد ــ في الواقع ــ حتّى العصور الوسطى، بعد أن تنفُخ فيه البوذية روح التجديد.

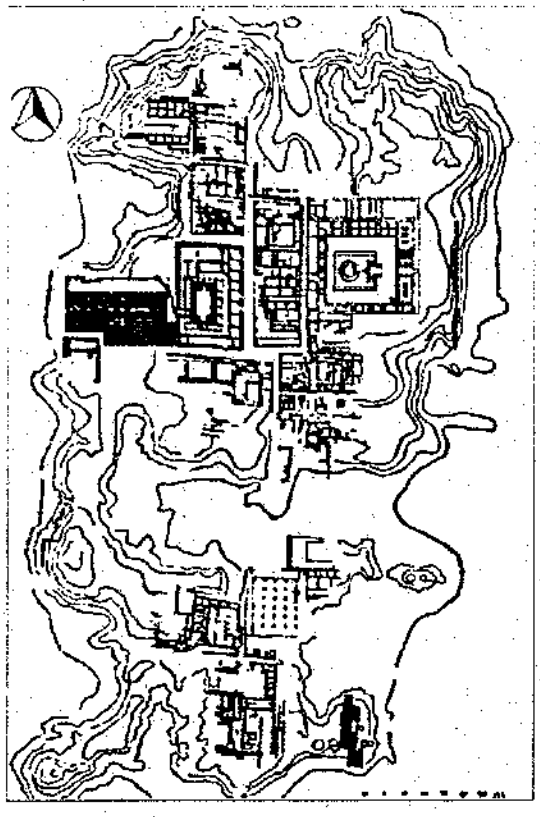
ولعلّ أقدم المعطيات عن النشاط المعماري في الهند نستمدُّها من الآثار التي كشَفت عنها التنقيبات، عام 1924، في منطقتَيْ *مُوهَنْجُو دَارُو* و*هَارَابَا* الواقعتَيْن، على التوالي، في القسم الشمالي والشمالي الغربي من الهند. هذه الآثار التي يُظَنّ أنّها ترقَى إلى الألف الثاني قبل الميلاد (وربّما قبلاً) هي عبارة عن مباني لمنازل ومحلاّت ومخازن للحبوب بُنيت كلُّها بالطُّوب واصطفّت من حول شوارع مختلفة في العرض ومنتظمة بشكل يبعث على الإعجاب (الشكل 120).

1 ـ **العمارة المدنيّة:**

وتشمل البيوت والقصور.

- أمّا **البيوت** فتشبه كثيراً البيـــوت الرّافدية من حيث أنّها تخلُـــو مـــن النوافذ المُطِلّة على الخارج وتحيـــط الغُرَفُ بِبَهو واسع، كما أنّ واجهة البيت محمولة على أعمدة.

- وأمّا **القصور** فهي، مـــن ناحيـــة التصميم، قريبةٌ من البيوت إلاّ أنّـــها كبيرة تضمّ قاعاتٍ واســـعةً محمَّلـــةٌ سقوفُها على أعمدةٍ مزخرفة.



الشكل 120 : - بقايا من موهانجو دارو (الهند).

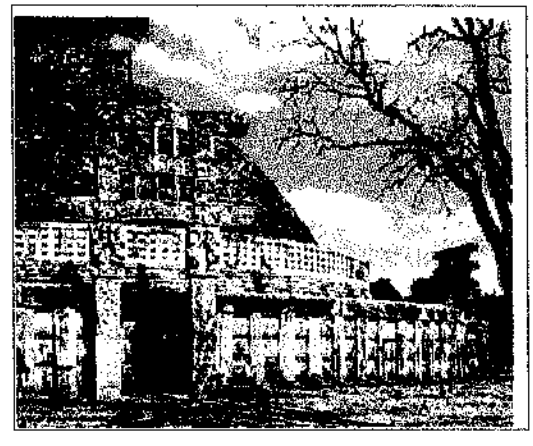
2 ـ **العمارة الدِّينيّة:**

ارتبط وجودها وتطوّرها بالدِّيانتَيْن البراهمانية والبوذية. ويبدُو أنّ أقدم شاهد على هذا النّوع من العمارة في الهند يعُود إلى عصر "مُوريَا". ففيه ظهر نموذجٌ لا يعتمد على البناء بل على الحفر في الجبال الصّخرية. وهو عبارة عن *محاريب ومعابد* من كهوف صناعيّة تتفاوت في السَّعة والحجم.

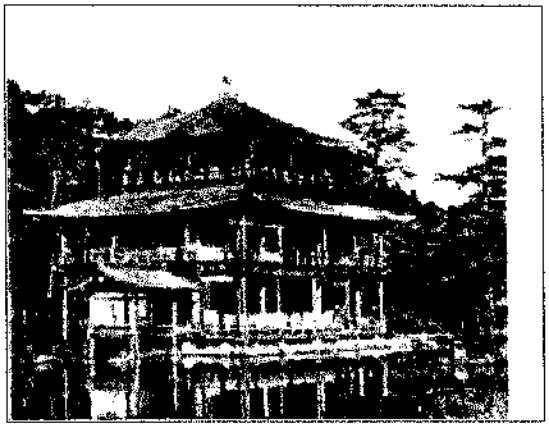
وبعد سقوط حكم *سلالة موريا* ـــ في أوائل القرن الثّاني الميلادي ـــ ظهر نوع من المباني الدينية يُسَمَّى **ستُوبَا**. وهو يعتمد معمارياً على أســـاسٍ يرتفع فوق سطح الأرض لعدّة أمتار ويتَّخِذ شكل قبَّة يؤدّي إليـــها سُـــلّم مزدوج يقع في الناحية الجنوبية منها. هذه القبّة، التي ترتفع بحوالي 15 مـــتراً

ويَبلُغ قطرها 35 متراً تقريباً، بمساحة مربّعة يتوسَّطها عمودٌ (**ياستي**) تعلُـــوه ثلاث مِظلاّت؛ ويحيط بالبناء كلّه سِياجٌ حجري تتخلّله أربعةُ مداخل، كلٌّ واحدٍ منها مُوجَّه نحو واحدة من *الجهات الأصليّة الأربـــع* (الصـــورة 163 والشكل 121). هذا، وإنّ **الستوبا** في مفهوم البوذيّين، مقبرةٌ لآثار **بـــوذا** المقدّس، وهي ـــ في الوقت نفسه ـــ رمزٌ للـــبوذيّة بشكل عـــامّ ومكـــانٌ للعبادة [1].

وفي عهد اتّصال البوذيّة بـــالبراهمانيّة الحديثة، انتشر نوعٌ جديـــد من المباني الدينية يتمثّل في **البَاقُود**، وهي عبارة عن أجسام مكعّبة يعلُوهـــا هرمٌ ناقص ذو أركان محدّبة. وقد أخذت واجهاتها اهتماماً كبيراً من الفنّان الهِندُوسِي الذي أغناها بعناصر زخرفيّة بدَت وكأنّها كُتَـــلٌ متراصّـــة مـــن النقوش والتماثيل الرمزية التي أعطتها ـــ بغزارتها ورونقها ـــ مظهراً فنّيّاً قَلَّ ما وُجد له مثيلٌ في الحضارات الأخرى (الصورة 164).

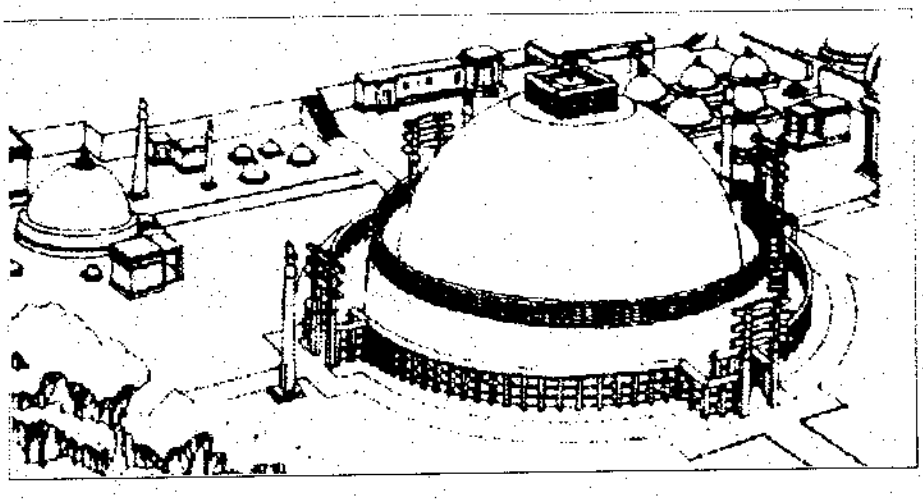


الصورة 163 : – ستوبا "سانشي" (القرن الثاني ق م).



الصورة 164 : – الباقود.

[1] - Moreux (Jean-Charles), **Histoire de l'Architecture**, *PUF*, Vendôme, 1948, p.p.24.



الشكل 121 : - ستوبا "سانشي": منظور.

ب - العمارة الصّينيّة:

تُشَكِّلُ الصّينُ، منذ أقدم العصور، مهداً حضارياً عريقـــاً. لكنّنـــا لا نعرف إلاّ القليل عن تاريخها المعماري القديم، بسبب اندثار آثارها العمرانية وزوالها. وقد يُفسَّر هذا الفراغ الأثريّ بالنظر إلى عامِلَيْن رئيسَيْن، وهما:

- أوّلاً: كونُ الصّين بَلَدَ نجارة. فهي ـــ أكثرمن الهنـــد ـــ تعتمـــد أساساً على بناء هياكلها وجدران منشآتها بأنواع الخشب المختلفة المتوفّرة في غاباتها الكثيفة. فلم يستخدم الصّينيون الحجر والطوب إلاّ عنـــد الضـــرورة الماسّة وفي قواعد مبانيهم وأساساتها.

- **ثانياً: تعرّضُ بلاد الصّين الشّاسعة لأعمال النهب والدمار الناجمـــة** عن الحروب المستمرّة بين قبائل الشمال وقبائل الجنوب.

وإنّ العمارة في الصين قامت ـــ كغيرها من فنون المعمار في العالم ـــ تَلبيةً لاحتياجات البيئة؛ وظلّ البناء الصيني، رغم وُقوعه أثناء فترات انفتـــاح

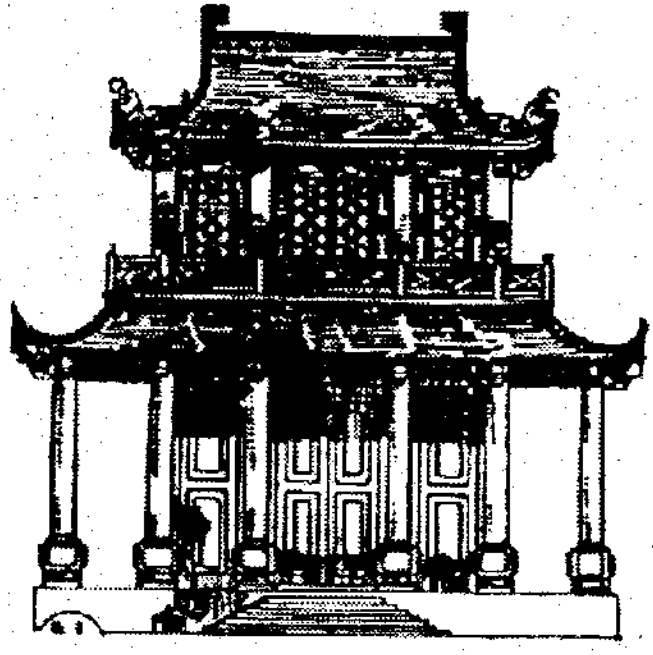
البلاد على جيرانها تحت تأثيرات معمارية عديدة، محافظاً على شخصيّته المميِّزة ومحتفظاً بطابعه الخاصّ في كلّ زمان. ويبدُو من خلال دراسة البقايا المعماريّة في بعض المناطق ــ مثل كانطون ــ أنّ الطريقة المُتَّبعة في البناء الصيني تتشابه من حيث المبدأ مع البناء بالـ*خرسانة*، بالرغم من حداثة معرفة الصينيين لها.

تبدأ هذه الطريقة بنصب هيكل يتمثّل في أعمدة خشبيّة أسطوانيّة تُدَقُّ في الأركان حتّى تأخذَ مداها الأنسب، ثمّ تنشأ الجدران التي تملأ الفراغ بين الأعمدة؛ بعدَها تُرفَع السقوف على العقود. وفي القصور ذات القاعات الفسيحة والعالية، تقوم عشرات الأعمدة الأسطوانيّة ــ المُتَّخَذة سواء من الخشب أم من الحجر ــ برفع الأغمية *المخروطية* الثقيلة، ذات الطبقات العديدة المتراكبة.

1 ـ العمارة المدنيّة:

يتميَّز البيت الصّيني من عهد "الوَيْ" بأنّه مبنيّ بحائط رمادي أصمّ، يعلُوه كورنيش من الطوب الغامق، في أشكال هندسيّة بديعة. ويخترق الحائطَ الشرقي، في الوسط، بابٌ خشبيّ مُلوَّن (في الغالب بالأحمر)، مُثبَّتةٌ عليه أنصافُ كرات من النحاس الأصفر. وللباب عَتَبٌ مرتفع، إذا ما تجاوزناه اصطدَمنا بحائط أصمّ يَحجُب ما وراءه. هذا الجدار الذي يشبه في هيئته جدران الواجهة، يتقدّم فناءً شوفاً مُبلّطاً بشكل منتظم، يُطِلُّ عليه بناءٌ على هيئةِ مستطيلٍ مرتفع عن الأرض بدرجتَيْن، مُخصَّص للاستقبال وتناول الطعام. كما يُطلّ على الفناء، من جانبَيْه، جناحان مُجهَّزان للنوم والعمل.

أمّا المَرافق الصِّحِّيَّة والمطبخ والمخازن فتقَع خلف البيت، ويُغطّي الفضاءَ كلَّه سقفٌ من *القشّ* أو *الأسَل* أو *القرميد البرنيقي*. وقد تتعدد طبقات السقف كما في القصور ويبدُو أنّ عددها كان متناسباً مع ثراء صاحب الدار (الشكل 122).



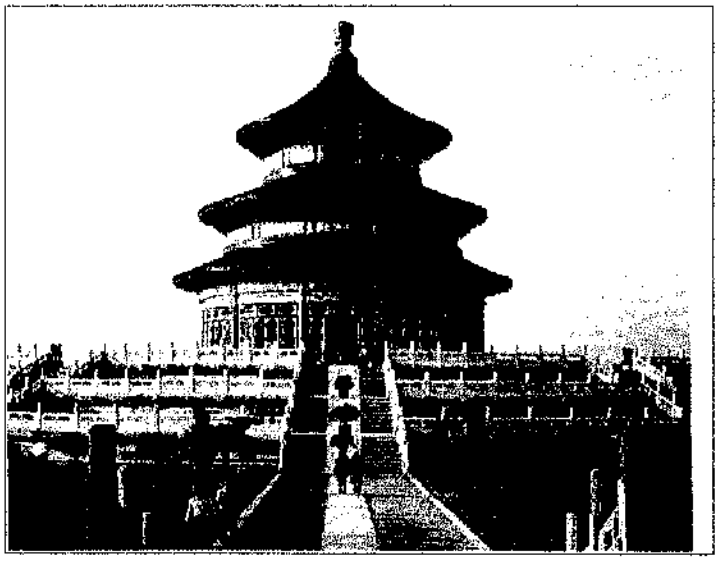
الشكل 122 : – نموذج للسقيفة الصينية.

2 ـ العمارة الدِّينيّة:

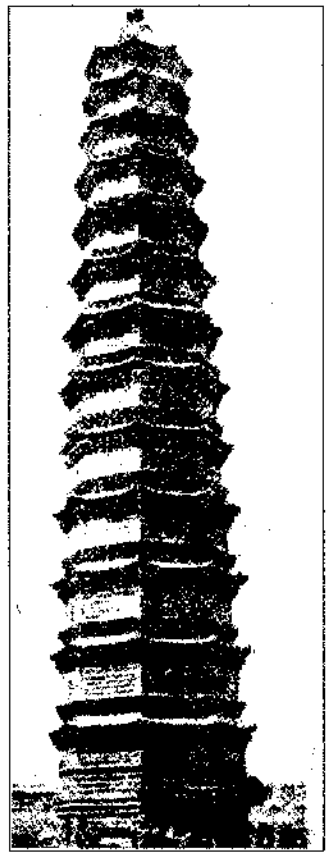
من العصور الصِّينية الأُولَى لم يبق إلاّ عدد قليل من المذابح المبنيّة بالحجر أو المنحوتة في الصخر. وأمّا من العصور الدينية الكبرى، التي غيَّرت وجه الصِّين بين القرنين السادس والخامس قبل الميلاد، فقد بقي عدد من المنشآت الهامّة المتمثِّلة في **الباقود المُبَرَّجَة** مثل التي في حاضرة كانتون،

و**المعابد المدرَّجة** و**المؤسّسات الاستشفائية** و**صوامع** رهبان *البوذ*. والمُلفِت للنظر في هذه المنشآت، أنّها تتّسم كلُّها بالبساطة في مســـاقط التصميـــم، والفخامة في المقاييس، والاعتدال في التزويق. فإذا أخذنا الباقود المدرّجة مثلاً وجدناها تُشبه *زيقورات* العمارة الرّافدية وتتكوَّن من عدد من الطبقات قد يصل إلى 13 طبقة، ويبلغ ارتفاعها أحياناً أكثر من 100 متر. أمّـــا مَســـقطها فيختلف من بناء لآخر، إذ يكون إمّا مربَّعاً أو مخمَّساً أو مسدَّساً أو مثمَّناً أو دائرياً. وتكون الباقود المدرّجة، هنا، مبنيّة بالطوب أو الخشب أو حتّى مـــن الحجر أحياناً. وتختلف الطُّرز المعماريّة فيها من منطقة إلى أخرى؛ فـــهي في الجنوب أكثر بساطةً منها في الشمال (الصورتان 165 و166).

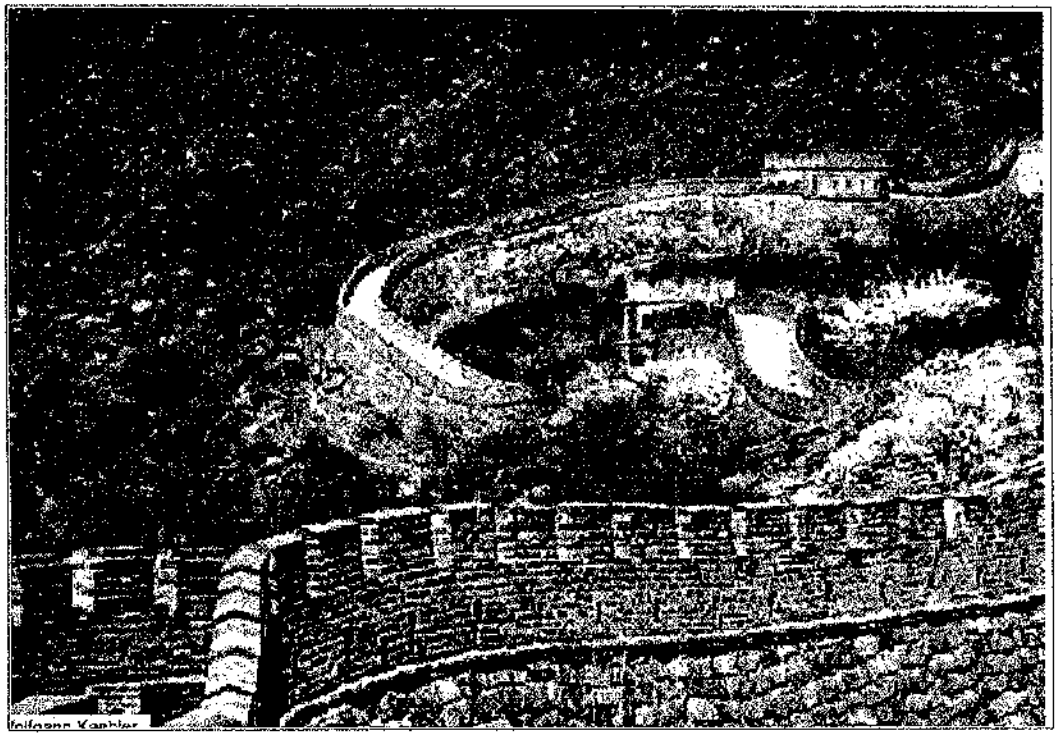
وهناك **جدار الصّين** الذي يُمثّل شعار وحدة الصّين وحصنها الحصين. فقد شُرِع في بناء هذا المَعلَم المعماري في القرن الثالث قبل الميلاد، في عهد أسرة "شُو" وهو عبارة عن سور يَبلُغ طولُه أكثرَ من ثلاثة آلاف كيلومتر وارتفاعه 16،5 متراً وسُمكه 10 أمتار. ويقوم على هذا السورـــ الذي يُعتَـــبر أكـــبر وأضخم بناء في العالم قديماً وحديثاً ـــ حوالي 25 ألف برج مراقبـــة. وهـــو مُشيَّد بالحجر والملاط ومغلّفٌ بالطوب على طول مساره(الصورة 167).



الصورة 166 : – "معبد السّماء" في **بيكين** (من عهد أسرة "مينج").



الصورة 165 : – الباقود المدرّجة.



الصورة 167 : – السّور الصّيني الكبير.

نستنتج مِمَّا سبق أنّ العمارة الصّينية جاءت مُتميِّزة بتلاؤمها مع طبيعة البلاد وبتوافقها مع المجتمعات التي عمّرتها على مرِّ العصور. كما نستنتج أنّ المعمار الصيني، بالرغم من العُزلة التي جعلت هذه المنطقة من العالم مُغلَقة في وجه رياح التبادل الثقافي لمدّة طويلة، لم يتخلَّف أبداً عن الركب الحضاري، وربّما كان في طليعته أحياناً. فالبقايا العمرانية والمعمارية القديمة تشهد على أنّه استخدم *الطوب المشويّ* الجيّد منذ القرن الثالث قبل الميلاد، وأنّه عرف الكثير من العناصر الإنشائيّة المُتطوِّرة كالـ*أقبية الحجرية والسقوف السريرية والدعائم المركّبة* وغيرها ممّا عرفته بعض الحضارات في فترات متأخِّرة. أما في مجال الزخرفة، فقد أبدَى الفنان الصيني قدرتَه الفائقة على التوفيق ما بين الأشكال والألوان الأصيلة والفكر السائد في مجتمعه. ففي اللّوحات الزخرفية القديمة (أي السابقة لعصر سلالة "هَانْ" في القرن الثالث قبل الميلاد)، نجد أنّه كان يعتمد على أشكال هندسيّة وحيوانيّة يَغلُب عليها *الطابع التجريدي*.

أمّا بعد ذلك ــ وبالخصوص بعد احتكاك الحضارة الصينية بالهند البوذيّة ــ فإنّنا نراه يُعِيد صياغة موضوعاته ليُسبِغ عليها غموض *الخيال والوهم*.

خامساً: العمارة الأمريكيّة.

يَعتبِر الأثريّون أنّ الخطوات الأولى للإنسان في **القارّة الأمريكيّة** تعود إلى ما بين 10 أو 9 آلاف سنة قبل الميلاد [1] وأنّ الطريق الذي سلَكه للانتقال

[1] – الخضر (عبد المعطي)، تاريخ العمارة، ص 181 .

من **القارّة الآسيويّة** ــ التي يرجّحون أنّها موطنُــــه الأوّل ــ إلى موطنــه الجديد، كان يمرُّ بـــ"مضيق بيرينْج ". وقد تطوّر هذا الإنسان الذي اعتمــد طويلاً على جني الثمار الطبيعية والصيد والقنص، فاتّجه إلى وسط القــــارّة الأمريكيّة حيث استقرَّ وأقام حضارة تأسست على الزراعة البدائيّـــة حــتى حدود الألف الأول قبل الميلاد.

ومع بداية العهد الجديد، ظـــهرت حضـــارات عديـــدة تمركـــزت بالخصوص في المناطق التي تُدعَى اليومَ: *المَكسيك* و*اليُوكَاتَان* و*القُوَاطِيمَالَـــا* و*البِيرُو*. ويمكن أن نجمل أشهر هذه الحضارات بثلاث، هي:

1 ــ حضارة **الأزتيك**: التي استقامت في الشمال الغربي من المكسيك وكانت عاصمتها *تِينُوكْتِيتْلاَنْ*.

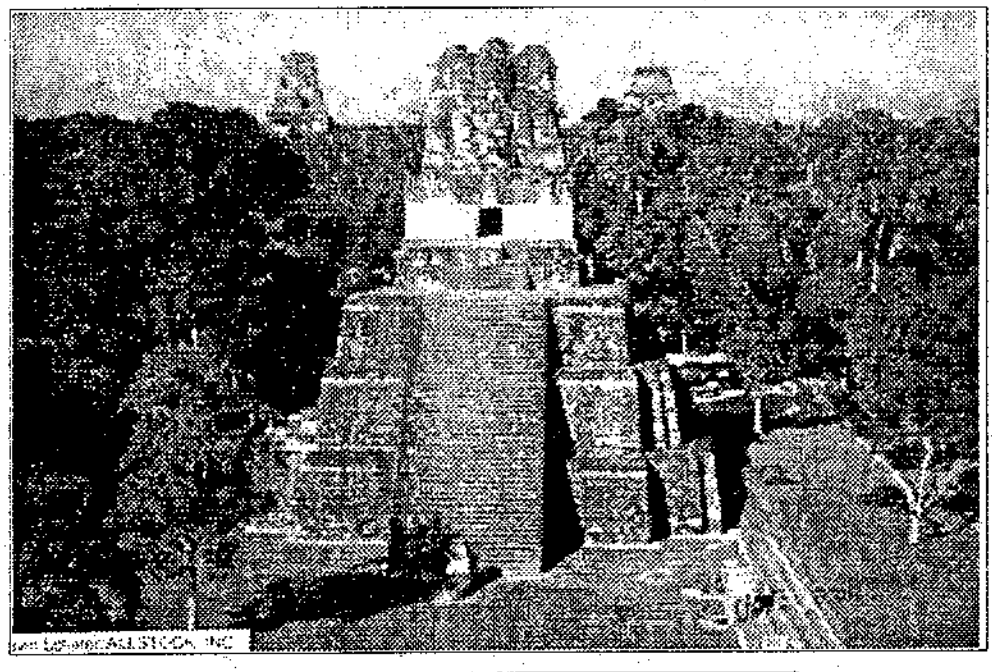
2 ــ حضارة **المايا**: وقد امتدّت على أقاليم *البِيرُو* و*بُولِيفْيَا* وشمـــال *التشِيلِي*. وكانت من أشهر مدنها *كُوزْكُـــو* ــ العاصمـــة ــ و*جِيَابَـــاسْ* و*كُوبَانْ*.

3 ــ حضارة **الأنكا**: التي استوطنت منـــاطق *كُوسْـتَارِيكَا* و*بَنَامَـــا* و*كُولُومْبِيَا* و*الإِكْوَادُورْ*، وكانت لها مدن عديدة أشهرُها: *تَايْخَانْكُو* و*جَـــانْ جَانْ* و*كُوسْكَا* العاصمة.

وقد زالت هذه الحضارات على يد المُحتلّين الأسبان في القرن السادس عشر الميلادي، إلاّ أنّنا نجد حتّى الوقت الحاضر بعض البقايا الأثريّـــة الـــتي تشهد على مدى ما توصّلت إليه هذه الحضارات من مُستوىً حضاري. ولا شكّ في أنّ مجموعة **التِّيُوكَللّي** التي كُشِف عنـــها في المكســـيك (بَابَانْتَـــا وتِيهُوَاكَانْ) وفي البيرو (فِيلْكَاشْوَامَانْ) تُشكّلُ أهمّ مباني الحضارات الأمريكيّة

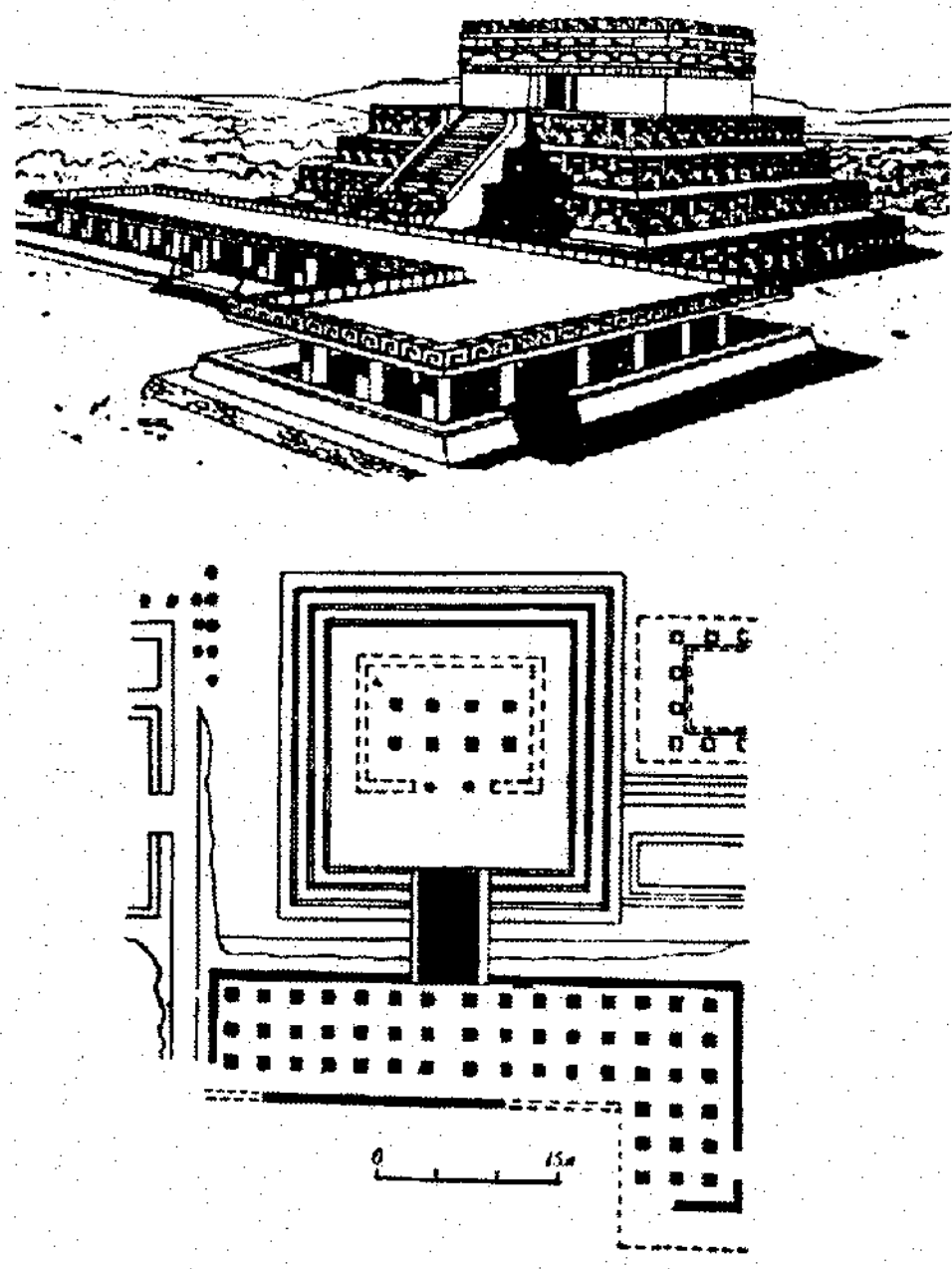
القديمة. فهي عبارة عن أهرامات مدرّجة كبيرة، يتوسّط أحدَ أوجهها درجٌ في صفٍّ أو صفّين يُصعَد منه إلى المعبد الذي يتربّع على سطحها.

أمّا المعبد فقد بُنِيَ لتقديس الظواهر الطبيعية مثل *الشمس* و*القمر* و*الرياح* وغيرها؛ وهو ذوشكل هرَميّ ناقص، قاعدتُه مربّعة أو مستطيلة ومسقطُه يتبَع مسقط الهرم الذي يحمله. وعلى جوانبه وُضِعت مواقد النار التي تشتعل في الأعياد والمناسبات الرسمية والدينية. ويتقدّم المعبدَ، غالباً، مدخلٌ بسيطٌ، وفي بعض الأحيان مدخلٌ ثنائيّ أو ثلاثيّ المنفذ. أمّا ارتفاع المَبنَى الكُلّي فيصل إلى حوالي 60 متراً (الصورة 168).



الصورة 168 : – منظر جزئي لمدينة **تيكال (القواطيمالة)**.

ويبدُو أنّ وظيفة الهرم الأمريكي لم تتعدَّ حمل المعبد إذ كان خالياً من الممرّات والغرف الجنازية التي شاهدناه في الهرم المصري (الشكل 123).



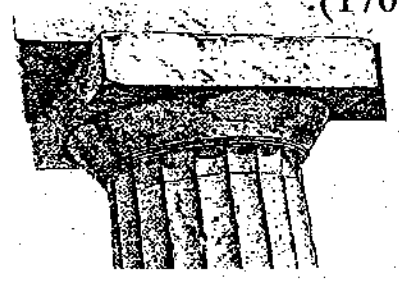
الشكل 123 : - أحد أهرامات المايا في المكسيك: منظور ومسقط.

سادسا: العمارة الإغريقيّة

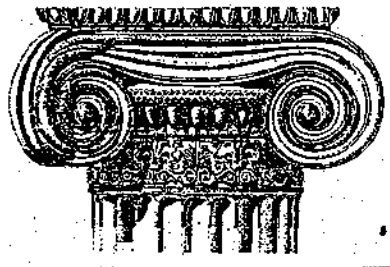
في البدء، كان **الفنُّ الميسِيني**[1] الذي ترقّى جذوره إلى الألف الثاني قبل الميلاد. ومع حلول الألف الأوّل (حوالي 1100) قبل الميلاد، قام *الدُّوريّون* ــ وهُم شعبٌ من الجَبَلِيّين الجُلوف، كانوا يسكنون مرتفعات **مقدونية** في شبه جزيرة **البلقان** ــ باجتياح بلاد الإغريق. فتسبّب ذلك في هجرة جزء من الأهالي ــ *الأيونيّين* ــ إلى الجزر المجاورة وسواحل **آسيا الصغرى**، حيث استقرُّوا نهائياً. وكان منَ التِقَاءِ العِرقَيْن أن نشأ **الفنُّ الإغريقي** الذي ما فتئ أن انتشر في القسم الأكبر من حوض البحر الأبيض المتوسّط. وكان بُرُوزُه في شكل طِرازَيْن مَعلُومَيْن، سرعان ما هَيمنَا على العالم الهلّينستي وهما: **الطّراز الدُّوري** ــ الذي شمل بلاد الإغريق وصقلية وجنوب إيطالية ــ و**الطّراز الأيُّوني** ــ الذي ضمّ كلَّ الجزر المجاورة وسواحل آسيا الصغرى (الشكلان 124 و125). على أنّ الطرازين اجتمعا معاً في شبه جزيرة *أتيكة*، حيث تجلّى قِرانُهما الفنّي بكلّ وضوح في صرح بوّابة "الحرَم المقدّس" (*Les Propylées*) في *أكروبول أثينا* (*Acropole d'Athènes*) (الصورة 169). ويُجمِع المؤرّخون على أنّ الفنّ الإغريقيّ تأسّس ابتداءً من **الألعاب الأولمبيّة الأولى** التي جرت عام 776 قبل الميلاد، وأنّ شمسه غربت

[1] – نسبة إلى **ميسينة** (*Mycènes*) إحدى المدن العريقة في بلاد الإغريق التي شهدت ازدهارا حضاريا في الفترة ما بين الألف الثاني وبداية الألف الأول ق.م.

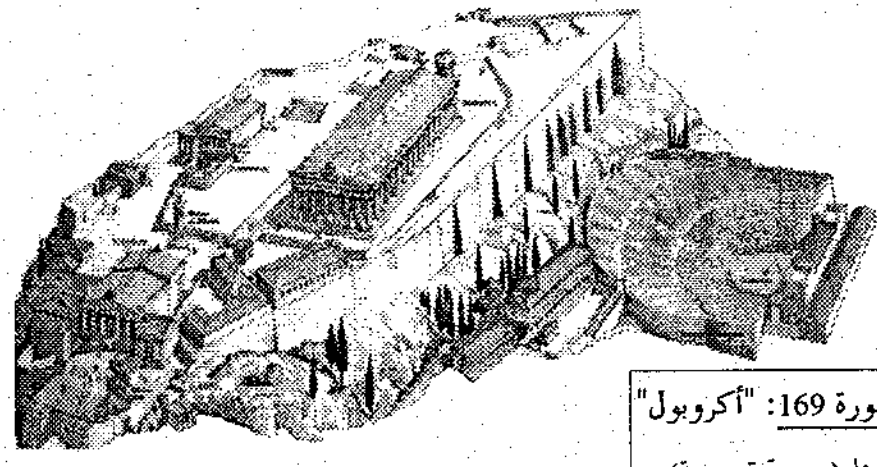
بسبب الاحتلال الرُّومَاني الذي أصابه سنة 146 ق.م، بعد أن سطع نجمـــه عالياً خلال خمسة قرون[1] . والمعروفُ على ساحة النُّقّاد أنّ هذا الفنَّ الـــذي يُنظَر إليه كأصدق تعبير عن الجمال، سواء من ناحية التّركيب أم من ناحية السّيماء، وجد ضالّته في التّشكيل المعماري أكثر من غيره. فالعمارة اليونانيّة منطق وعقل وكلُّ شيء فيها موزون في بنيته وشكله، وكأنّما جمعت ما بين رزانة الدُّورِيِّين وحِكمتهم وصرامتهم وحيويّة الأيُونِيِّين وتفنّنهم واتِّســـاع خيالهم، بحيث أنّنا إذا استثنينا الشذرات الميسينيّة الأولى التي تميّزت بِمَلمَحها الضّخم والمُصمَت وجدناها بالغةً في النَّسْقِ، مُفرِطةً في الدِّقّةِ (الشكـــل 126 والصورة 170).



الشكل 124 : – تاج من الطراز **الدوري** (معبد "البارثينون" ب**أثينا**).

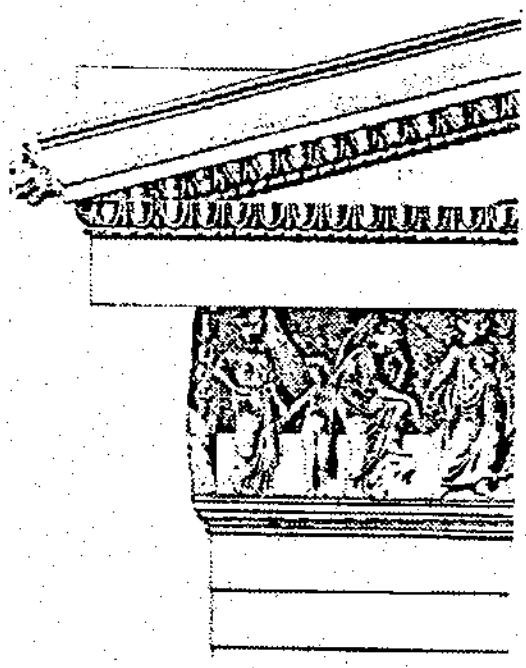


الشكل 125 : – تاج من الطراز **الأيوني** (معبد "الإيريكتيون" ب**أثينا**.



الصورة 169: "أكروبول" **أثينا** (صورة ترميمية).

[1] - Martin (Henry), **L'Art Grec et Romain,** in: « **La Grammaire des Styles** » *Flammarion*, France. 1927, pp.5 à 21.



الشكل 126 : - معبد "النصر أبتير" (أثينا): تكنة بأجزائها الثلاثة (الحمال والإفريز والكورنيش).

الصورة 170 : - إحدى محملات شرفة "الإيريكتيون" بـأثينا.

لقد كانت معظم المعالم المعماريّة في *عهد الدويلات* تتمثّل في **قصور** الملوك والأمراء ذوي السلطة في البلاد، ثمّ جاء نظام *الجمهوريات* وصاحَبه فكرٌ فنّيّ جديد استمدّ روحَه من ***الميثولوجية اليونانية*** الغنيّة. فظهرت **المعابد**، "مساكن الآلهة"، متّخذة في بداية أمرها أشكال القصور القديمة؛ وعندما استوى أمر السلطة الدينية، تحدّدت تقاطيع الفن الجديد وطَبعت بطابعها المحيط المعماري كلّه. فكان من تأثير الأمور الدينية أن استعارت الكثيرُ من المباني العامّة أشكالَها من المعابد؛ حتّى المسارحُ التي أصبحت *علامة* الإغريق، كانت في حقيقتها مُلحَقة ببعض الطُّقوس الدينية المقدَّسة.

وقد شملت العمارة الإغريقية أنواعاً مختلفةً من الأبنية، لم تكن تعرفها مثل **الأغُورَا** التي اتّخذت شكل ساحة تضمُّ عدداً من المباني المختلفة النشاطات (الشكل 6). فكانت سوقاً عامّةً ومَحفَل أعياد ومحكمة عامّة ومركزاً للنشاط الحُكومي. أمّا **السْطُووَى** (*Stoa*)، فكانت نوعاً آخرَ من المباني في هيئة رواق متطاول، يطوف بساحة مركزيّة، ويبدُو أنّه كان مقرّاً للاحتفالات والاستعراضات. وقد وُجِدت بجانبها حلبات للسبق، بها مدرّجات للمتفرّجين.

وأمّا **المنازل** اليونانيّة، فقد تقلّص أمرُها ورُدّت وظيفتُها إلى ملاجئ ليليّة بسبب اهتمام الناس المُفرِط بالحياة العامّة وقضاء معظم أوقاتهم خارج بيوتهم ؛ حتّى أن المَيسُورِين منهم خصّصوا أكبر جناح في منازلهم للضيافة والاستقبال وأطلقوا عليه اسم "قسم العلاقات الخارجية".

وتبقى الميزة الأساسيّة في المنشآت الإغريقيّة خاصّة، واليونانيّة عامّة، ومهما اختلف التعبير الذي أُرِيدَ لها، هي الصِّفة الدينية التي جعلت بعض النُّقّاد يَرَوْنَ في المعبد ملخّصاً كاملاً للعمارة اليونانيّة [1]. ومن هنا أمكن إجمال خصائصها فيما يلي:

- تميّزت بالدقة والعناية بالتفاصيل.
- بالَت بالنِّسب وأعطت المفهوم الجماليّ قَدرَه من الاهتمام.
- استعملت المادّة الحجريّة، والرّخام في بناء المعابد والمنشآت العمومية الضّخمة.

---

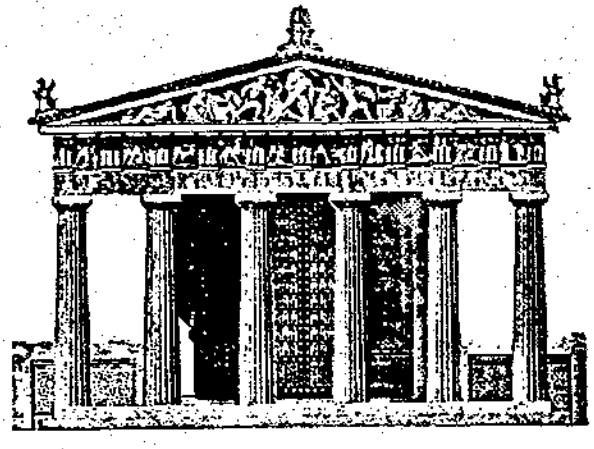
1 - مهنا وبحر، **نظريات العمارة**، ص ص. 52-61.

- استعملت السّقوف المُسنَّمة وكانت من خشب مُغطّـــى بقطـــع الرّخام.

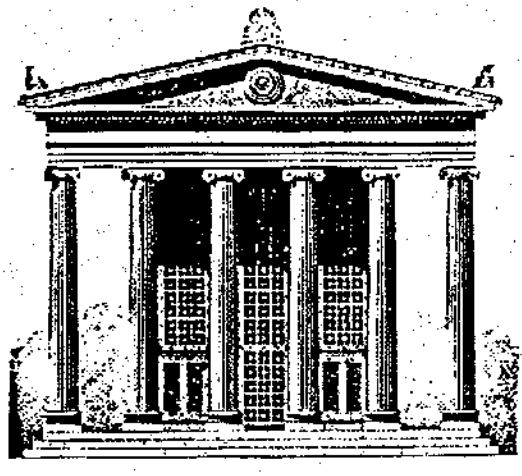
- استخدمت أروقة الأعمدة حول البناءات رداً على احتياج مُناخي.

- اكتشفت التّشويـــه النّاجم عن خـــداع البصـــر وعملت على تصحيحه.

- اهتمّـــت بالمظـــهر الخارجي للمبنى أكـــثر مـــن مظهره الدّاخلي. وهذا مـــا لُوحِظ في تصميم البيوت الخاصّة التي فُتِحت على أفنية داخلية، مَثلُها في ذلك كمثل بيوت مـــا بين النّهرَين وبلاد النّيل.



الصورة 171 : - واجهة معبد " التيسيون " بأثينا.



الصورة 172 : - واجهة معبد " أثينا " بـــكورينثة.

- مساقطها تميّزت دائمـــاً بالبساطة في التّشكيل والتّرتيب.

- عكست بكلّ وضوح، نظام الحياة الاجتماعية والسّياسية والفكرية والدّينية للمجتمع اليوناني (الصورتان 171 و172).

سابعا: العمارة الرُّومانِيّة

نشأ **الفنّ الرُّومَاني** من تمازج الفَنَّيْنِ **الإيتروسكي والإغريقي**. لقد كان *الإيتروسكيون* المنحدرون من آسيا الصغرى [1] يحتلّون إِيتْرُورِيَا (تُوسْكَانِيَا الحالية) حيث بقيت من عهدهم أطلالٌ تشهد على اضطلاعهم بفنِّ البناء. فإليهم يُعزَى إنجازُ شبكة مثاعب رُومَا الكبيرة (*cloaca maxima*) التي لا زالت قائمة إلى اليوم، ومن غير المستبعد أن يرجع إليهم استخدام الرومان للعقود والأقبيّة في بناياتهم.

أمّا الفنُّ الإغريقي فإنّه انكشف للرومان إثرَ احتلالهم لبلاد الإغريق، عام 146 قبل الميلاد. وفي هذا تبقى مَقُولةُ الشاعر اللاّتيني الشهير **هوراسيوس**[2]، أبلَغَ دليل على تأثّر الرومان بالحضارة الإغريقية وما حقّقته من رقيّ في المجالات المختلفة، إذ جاء فيها: *"لقد انتصرت بلادُ الإغريق الأسيرةُ على قاهرها الفظّ"*.

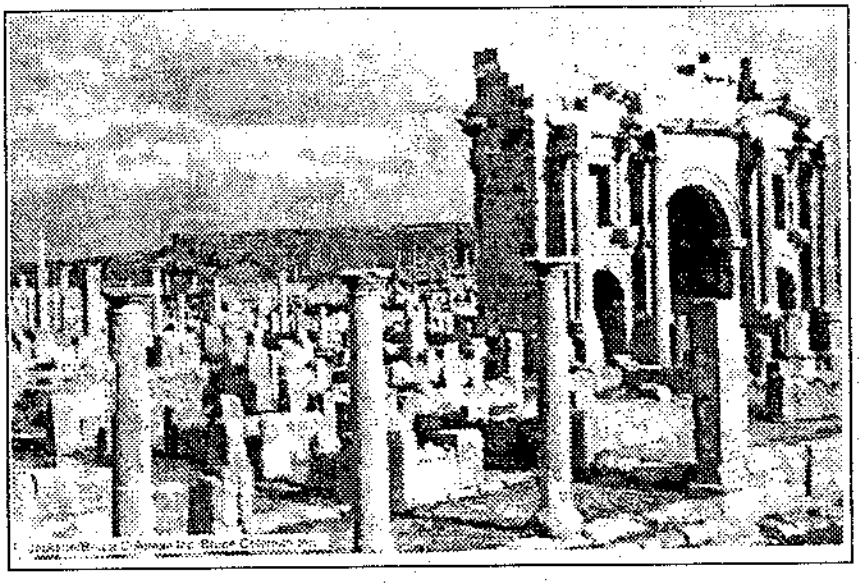
بدأ الفنّ الروماني حياته حوالي عام 100 قبل الميلاد، وانتهى عام 300 للميلاد، أي بعد مسيرة عُمِّرت ما يقارب الأربعمائة سنة، انتشر خلالها في أرجاء كثيرة من العالم المتحضِّر، حيث أنّه غزا ــ خارج إيطالية ــ كُلاًّ من الشمال الإفريقي (*تِمقاد ووالِيلي*)، وبلاد الشَّام (*بعلبك وتدمُر*) وغُولِيَا

---

[1] – بسط **الإيتروسكيون** سلطانهم، بين القرنين السابع والسادس قبل الميلاد، على قسم كبير من أوروبا الغربية وأعطوا لروما زينتها الأثرية الأولى .

[2] – هوراسيوس (Horace) من أدباء العصر الذهبي اللاتيني (56–8 ق.م.) له: "**رسالة في الشعر**" و"**الهجائيات**".

(*نيم وآرل وبوردو وأتون*) والجزيرة الإيبيريّة (*سيقوفيا*) وألمانيا (*تريف*) وبريطانيا العظمى (الصورة 173).

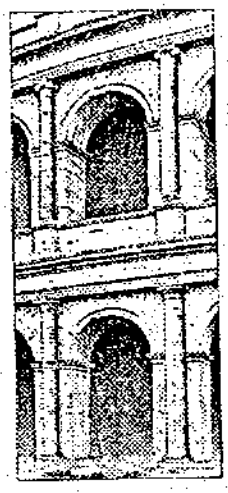


الصورة 173 : – قوس " طراجان " (تيمقاد).

وكانت العمارة الرومانية، التي عُرِفت بضخامة صروحها وأبّهة زخرفتها وجرأة تكويناتها، من أُولَى العمارات في التاريخ التي وجّهت اهتماماتها إلى النواحي الاستعمالية. كما أنّ الرومان كانوا أوائل مَن استخدم العمارة أداةً للسيطرة على الشعوب الخاضعة لسلطانهم.

ففي القرن الأوّل قبل الميلاد، كانت الأبنيّة ــ ونخصّ بالذكر السَّكَنِيَّةَ منها ــ تعكس نوعَيْن من نظام الحياة: أوّلهما في المدن التجارية التي أُنشِئت ردّاً على حاجة اقتصادية ظرفية، كما في بومبيي، والآخر في المدن العادية التي مرّت بمراحل من التّطوُّر نقلَتها من الحياة الزراعية، التي كانت تطبع الشعب الروماني أوّل عهده، إلى الحياة الحضَريّة التي أخذها نمط العيش الجديد. ولقد كان للأنظمة ــ التي مارسها الرومان في حياتهم في مجالات

التشريع والسياسة والتجارة ـــ وللتركيبات الاجتماعيّة التي ميّزت مجتمعهم المدَني، تأثيرُها الواضح على توجيه الإنشاء المعماري ـــ ناهيك عن الاهتمام الخاصّ الذي أَولَوْهُ للنواحي الرياضية والمباريات المختلفة. كلُّ هذا جعل المهندسين الرومان يبحثون عن أشكال معماريّة جديدة تُقدِّم تنظيماً فضائياً وتجهيزاً بنيَوياً وتكويناً معمارياً يتلاءمون مع الأهداف المرجوّة من البناء. وقَد ظهرت في هذا الإطار أساليبُ اختلفت عمَّا سبقها من تقنيّات الإنشاء. فإلى نظام ***العَتَب المستمرّ***، مثلاً ـــ الذي ورثوه عن الإغريق والذي يقوم، في أساسه، على حمل التكنات فوق أعمدة كلاسيكيّة ـــ أضاف الرّومان عُنصُرَ الأقواس لتدعيم الحمَّالات، كما نتبيّن ذلك في مدرج "الكوليزي" الذي يعود تشييده إلى القرن الأوّل للميلاد والذي اعتُبِر أحدَ أهمِّ الرواميز التي لعبت دوراً كبيراً في العمارة العالميّة وبالخصوص في عمارتَي *النهضة* و*العصر الحديث* (الشكل 127).

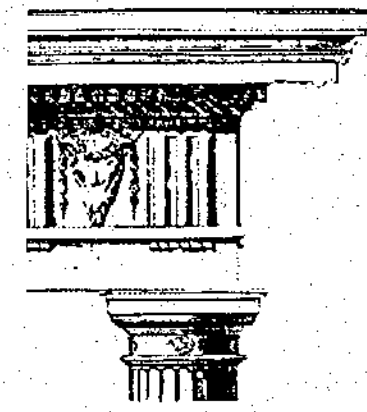


الشكل 127 : – عقود في مدرج " الكوليزي " (روما).

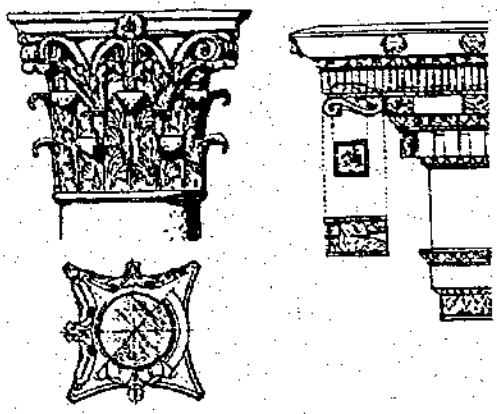
وأخذ الرّومان ـــ كذلك ـــ بالطُّرُزِ المعماريّة الثّلاثة المعروفة في الأعمدة الإغريقيّة الكلاسيكيّة [1] ولو أنَّهم أبدَوا مَيلَهم إلى استعمال الطّراز ***الكورنثي*** أكثرَ من الطّرازَيْن ***الدوري والأيوني***، وذلك بسبب كثافة عناصره الزّخرفية (الشكلان 128 و129).

---

[1] – اعتمدت العمارة الإغريقية (3000–146 ق.م.) منذ أصول تكوينها على ابتداع ثلاثة نظم للأعمدة، كل منها له نسبته الخاصة، وحلياته وزخارفه وهي: *الطراز الدوري* و*الطراز الأيوني* و*الطراز الكورنثي*. ثم أضاف الرومان إليها طرازين آخرين هما: *الطراز الطوسكاني* و *الطراز المركب*، كما أدخلوا عدة تعديلات على الطرز الإغريقية الثلاثة.



الشكل 128 : - تكنة من نوع
النظام الدوري الروماني
(مسرح "مركلّوس" - روما).



الشكل 129 : - تكنة و تاج عمود
من الطراز الكورنثي.

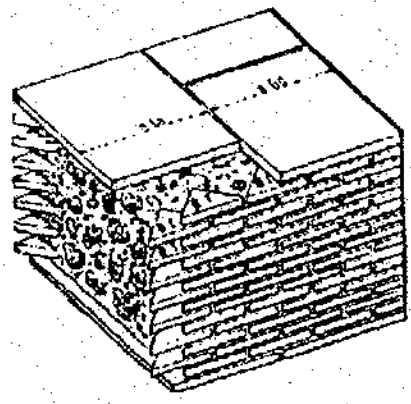
ثمّ إنّهم لجئوا في بناياتهم إلى طَريقتَيْن في الإنشاء، هما:

1. طريقة القولبة الاصطناعيّة الأحَاديّة.
2. وطريقة ربَاط المباني.

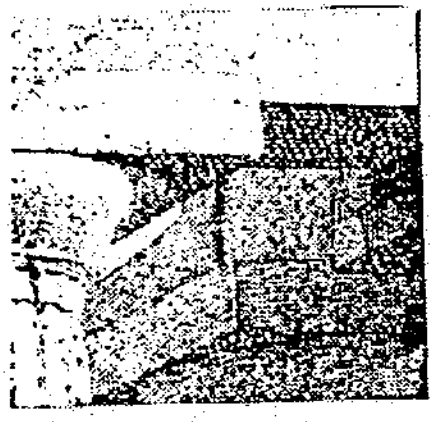
• أمّا **الأُولَى** وهي من وضع الرومان أنفسهم، فكانت تقوم على المزج ما بين رُكَامٍ من حصباء وحجارة ــ ورمل بركاني في بعض الأحيان (كما هوالأمر في إيطالية) ــ والملاط. وقد مكّنتهم هذه الطريقة من ربح الوقت والاستغناء عن اليد العاملة المتخصِّصة، وإقامة بناياتهم في الأقطار المختلفة ــ حتّى التي تفتقر منها إلى المادّة الحجرية ــ فكانوا الأوائل الذين أنشئوا الأقبيّة بهذه الكيفيّة، مِمَّا أجاز لهم تغطية فضاءات أوسع من تلك التي كانوا يُغطّونها بأقبيّة مُنجَزة على طريقة رباط المباني بالحجر (الشكل130).

• وأمّا هذه **الطريقة الثانية** فكانت سابقة الاستعمال عند الإغريق وكانت تقوم على وَصْلِ أحجار مُشذَّبة دون اللُّجوء إلى ضمام من الملاط.

ومثلُها استُغِلّ في مباني عديدة، منها *مدرّجات نيم وبوّابات أوتون* بفرنسا وواجهات حيطان *مدرّج الكوليزي* بروما في إيطالية [1] (الشكل131).



الشكل 130 : – القولبة في بناء الأسوار.



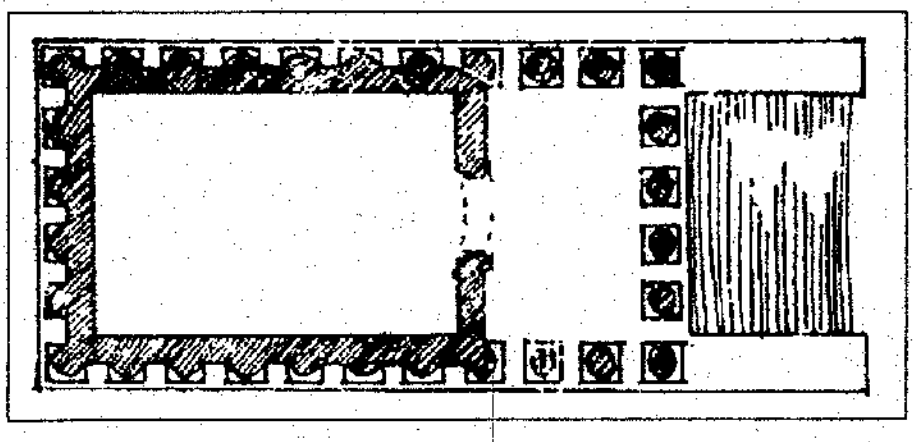
الشكل 131 : – طريقة رباط المباني بالأحجار المشحبة.

بمثل هذه الحلول ردّ المعمار الرّوماني، إذن، على المشاكل التي طُرِحت أمامَه أثناء حركته التَّوَسُّعِيَة عبر العالم. وقد جاءت هذه الردود فريدةً، مخالفةً ــ أحياناً كثيرةً ــ للتقاليد التي وضعها معماريّو العصور السابقة. وقد امتدّت المعالجة المعمارية الرومانية إلى الدواخل بِمثل الأهمّية التي أولتها للإشكالات المعمارية الخارجية. وغير بعيد أنّها عانت من تغيُّرات كثيرة جاءت موازية للتأثيرات الاجتماعية المختلفة.

ويمكن القول إنّ التراث المعماري الذي بقي من أيّام الحضارة الرُّومَانِيّة كثير ومتنوِّع وهو، بشكل عامّ، يتمثّل في المعابد والمسارح

[1] - Martin (Henry). **L'Art Grec et l'Art Romain**. op.cit., pp.40 à 42.

والقصور والبازيليكات[1] والحمّامات وأقواس النصر ومجاري المياه المعلّقة. أمّا البيوت فقد كانت شبيهة بغيرها من البيوت في المناطق المجاورة لحوض البحر الأبيض المتوسِّط، وذلك من حيث توزيعُها إلى قِسمَيْن: أحدهما مُهيَّأٌ للعلاقات الخارجيّة والثّاني خاصٌّ بإقامة صاحب البيت والأقربين؛ وكانت هذه البيوت مؤلّفة من غرف تنفتح على أروقة مُعمَّدة، تُحِيط بأفنية داخلية (الشكل 132).



الشكل 132 : - مسقط لبيت روماني (نيم).

[1] - البازيليكا: مساحة مستطيلة الشكل كانت تستعمل من قبل الرومان فيما يقابل اليوم المحاكم وقد استعير شكلها فيما بعد لِتُصَمَّمَ على أساسه أوائل الكنائس في عصر المسيحية.

المبحث الثالث:

عمارة

العصر الوسيط

- أوّلا: العمارة البيزنطيّة.
- ثانيا: العمارة الإسلاميّة.
- ثالثا: عمارة أوروبا الغربيّة.

أوّلاً: العمارة البيزنطيّة:

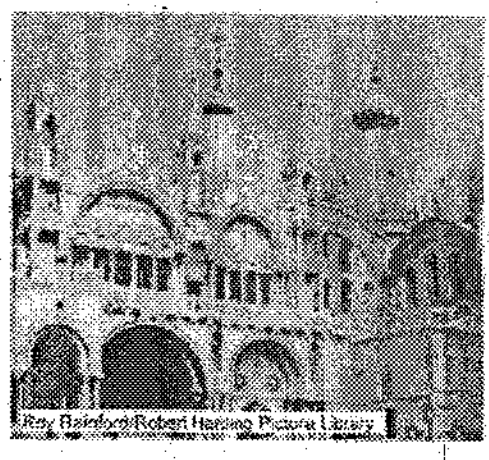
كانت **بيزنطة** نقطةَ وقوف مركزيّة تلتقي عندها أهمُّ الطُّرُق الشرقية الآتية من بلاد فارس والأناضول وسورية ومصر. وكان من الطبيعي أن تتحوّل هذه الحاضرة، بنتيجة ذلك، إلى واحدٍ من أهمِّ مراكز الفنون في العالم منذ العصر الوسيط.

والواقع أن **الفنَّ البيزنطي** تَشَكَّلَ ابتداءً من القرن الرابع الميلادي، في سورية ومصر وفي آسيا الصغرى. وَسَوْفَ يَحْيَى حتّى القرن السادس عشر(م) مع فواصل انكساف هامّة، ستحدث أُولاَها بسبب الفتح الإسلامي (خلال القرن السابع للميلاد) وتتبعها ــ في القرنَين الثامن والتاسع ــ

الخلافاتُ الكنَسيّة التي ستنتهي بتقسيم الفن البيزنطي إلى نزعتَيْن متعارضتَيْن: إحداهما **كلاسيكية** تتمثّل في الفنِّ الكلاسيكي الامبراطوري، والثانية **دينية تقليدية** الـتَزَمَت بوفائـها للتصويـر وكانت وقفاً على الحركة الشعبية الـتي غذّاها *الرُّهبان الحُبَساء*. والمعروف عـن هذه الخلافات أنّها تفاقمت بين عـامَي 726 م و842 م، عندما أمـر الأبـاطرةُ بتحطيم *الأيقونات* (أو صُوَر القِدّيسين) دفعاً لخطر عبادتها والحياد عـن صحّـة المعتقد [1].

الصورة 174 : – بيعة "القديس فيتال" بـرافينا (القرن السادس للميلاد).

ومن دراستنا لمسار الفن البيزنطي ـــ أو ما اصطُلِح عليـه، أحيانـاً كثيرةً، بـ**الفنِّ المسيحي الشرقي**ـ نستطيع أن نتبيّن عصرَيْن ذهبيّيْـن في تاريخه: يقَع الأوّل في الفترة ما بـين القرنَيْن الخامس والسادس للميـلاد، ويمتدّ الثاني من القـرن التاسـع إلى القرن الثاني عشر على يد السُّـلالتَيْن *المقدونية* و*الكومنينيـة*. وإلى هـاتَيْن الفترتَيْن، اللّتَيْن تعتبران مرحلـةَ **نهضة**



الصورة 175 : – بيعة "القديس مرقس" بـالبندقية (القرن التاسع للميلاد).

[1] - Choisy (Auguste), in **L'Art Byzantin**, de *H. Martin*. op.cit. passim.

أولى في حياة الفن البيزنطي، يرجع تشييد العديد من أبرز معالم التّراث المعماري البيزنطي كصروح (*القديس تيودور*) و(*الثيوتوكوس*) و(*دافني*) و(*القديس لوقا*) في بلاد الإغريق، وصروح (*القديسة صوفية*) و(*البانتوكراتور*) في القسطنطينية، و(*القديس ماركوس*) في إيطالية [1] (الصورتان 174 و175).

كبَا نور الفنَ البيزنطي، بعد ذلك، حين غَزْوِ *الصّليبيّين* للقسطنطينيّة في أثناء القرن الثالث عشر، لكن لِيَسطَع مرّةً ثانيةً وأخيرةً مع بداية القرن الرابع عشر وحتّى القرن الذي ولاه. على أنّ مركز الحضارة البيزنطيّة سيتحوّل، في هذه المرّة، من عاصمتهم القسطنطينيّة إلى *آثوس* كي يتوسَّع نحوالأقاليم المجاورة في *سربية وبلغارية وفالاشيا*، ويمتدَّ إلى أقاصي بلاد *الرّوس*.

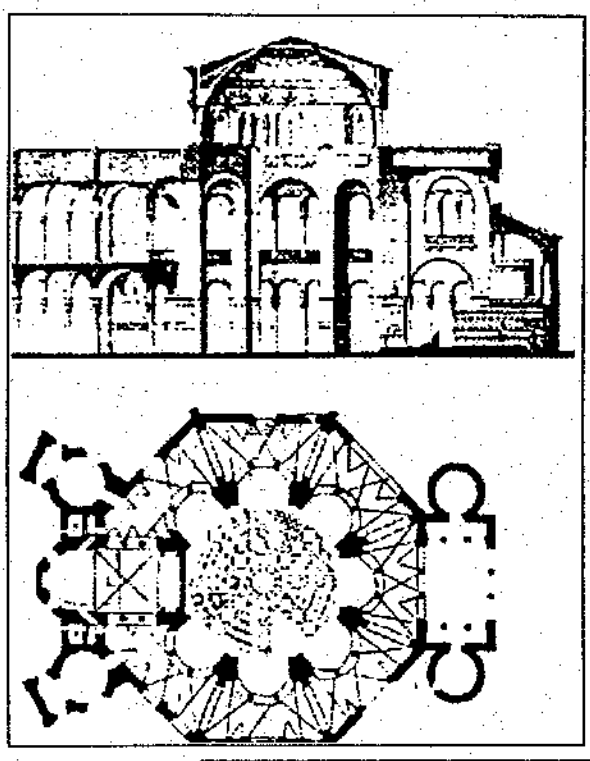
ويبدُو أنّ مواقف النُّقّادِ لم تَحسِم بعدُ أمرَ أصول الفنّ البيزنطي. فمنهم مَن يردّها إلى مصادر غربيّة ــ رومانيّة وإغريقيّة ــ بينما يراها غيرُهم منحدرةً عن الفنون الشّرقية. وبين هؤلاء وأولائك مَنِ اتّخذ موقفاً وسطاً، معتقداً أنّ الفنّ البيزنطي كان، طوال تاريخه، مَسرَحاً لِثُنائيّة نزعتَيْن متعارضتَيْن، فكان ــ كما قال أحدُهم ــ عبارةً عن *"إعمال الفكر الإغريقي في عناصر مُقتبَسة من آسيا"* [2].

---

[1] - Martin (Henry), **L'Art Byzantin**, op.cit., pp.5 à8.

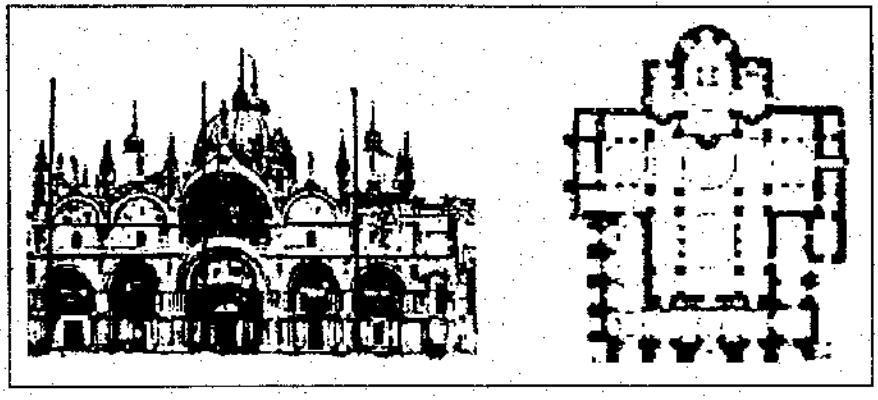
[2] - Choisy (Auguste), in **L'Art Byzantin**, de *H. Martin*, op.cit. p.6.

والحقيقةُ أنّ الفنَّ المسيحيّ الشرقيّ أخذ عن روما، أو بالأحرى عن **الفن الهلّينستي الإسكندراني**، جمالَ الترتيب والتنظيم، وجزالة المظهر والوضعة، وأناقة الصّنعة والنسيج وطرافة الأشكال الأخيرة التي أنجبتها بلاد الإغريق القديمة؛ أمّا عن البلاد الشرقية، وعن سورية وإيران بوجه خاصّ، فقد استمدّ فخمَ الكماليّات والألوان، والمساقط الأفقيّة النَّفلِيّة والبازيليكات المقبَّبة والحنيات الرُّكنيّة والأشكال الاصطلاحيّة الممثِّلة لأنواع الحيوان والنبات (الشكلان 133 و134).



الشكل **133** : - بِيعة "القديس فيتال": المقطع والمسقط.

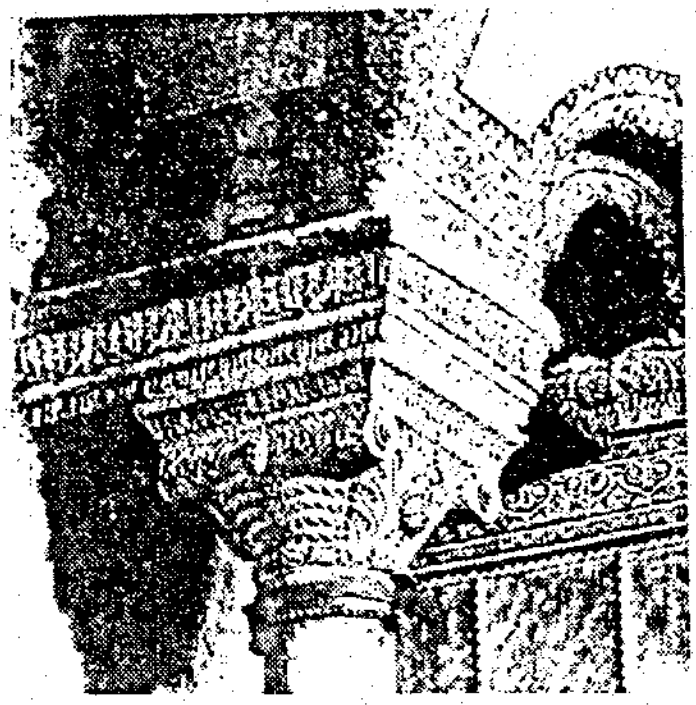
الشكل 134 :
بِيعة "القديس مرقس": المقطع والواجهة.



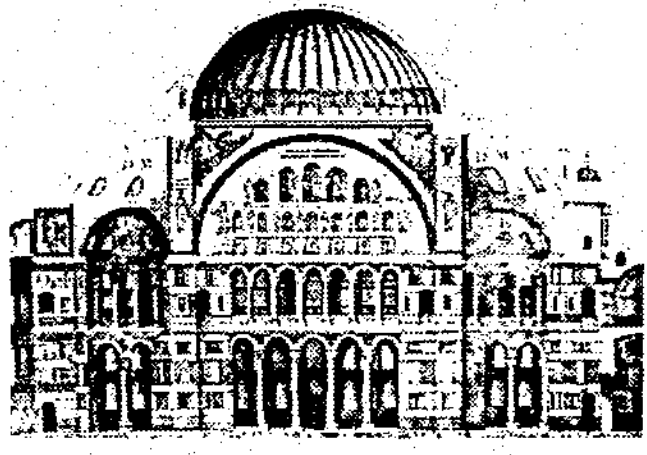
فالفنّ المسيحي الشّرقي، مثل الفنّ الإسلامي، أَنِفَ من التجسيم وآثر عليه الزخرفة الرخامية والفسيفسائية ذات الألوان المتعدِّدة؛ ومثلَه حزَّ المادّة واستعاض عن التحديب بالتخريم والتطريز (الصورتان 176 و177). غير أنه لم يقف عند تقليد الفنّ الشّرقي، بل تجاوزه إلى ابتداع حلول معماريّة جديدة؛ فبحث، مثلاً فيما يخصّ *دفع* الأقبيّة، عن مبدإ آخر للتوازن في الإنشاء: فقاوم ضغط القباب بحملها على أقبيّة *سريرية*، تارة، وبتعلية جوانب المهود في البلاطات الوسطى، تارة أخرى (الشكل 135). وجدّد أيضاً في تطوير الدعامات الداخلية بابتكار القباب المحمولة على *المثلّثات الكُرَوية* عند زوايا الانتقال (الشكل 136)، وإعطاء الزخرفة الداخلية زَهْواً وتألُّقاً غير مألُوفَيْن (الشكل 137).

أضف إلى ذلك أن القُبَّة الرومانية كانت كُتلة أُحَادِيَةَ الحجر، فأصبحت — في الفن البيزنطي — مبنيّةً بالطوب وتستوي مفاصلها مع التقويسة العامّة (الشكل 138)؛ إلى غير ذلك من الإبداعات الفنّية والابتكارات التقنية التي إنّما تدلُّ على قدرة في التركيب والتوليف وعبقريّة في الخلق الفنّي.

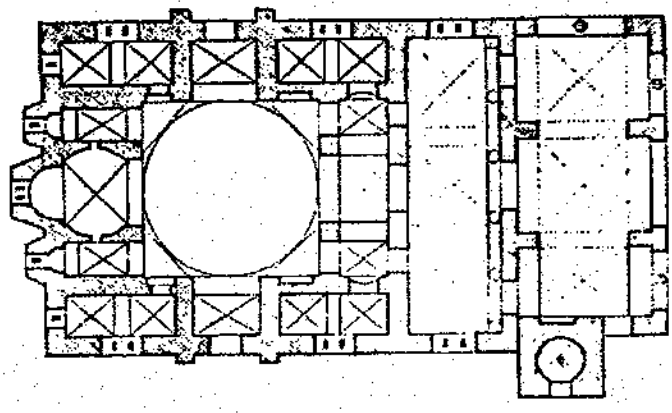
الصورة 176 : – كنيسة – "القديس أبو كينير الجديد" (رافينا).



الصورة 177:
" آية صوفية ":
تاج عمود و منبت عقد.

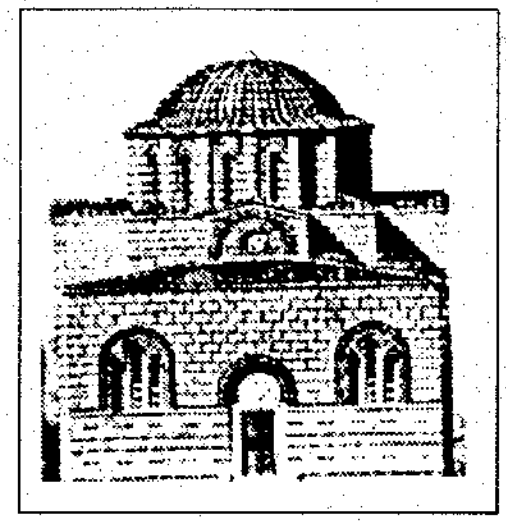


الشكل 135 :
" آية صوفية ":
مقطع طولاني.



الشكل 136 : - مسقط كنيسة " دافني " في **بلاد اليونان** (القرن الحادي عشر):
ترتكز القبة على أربعة مثلثات كروية و ثمانية أعمدة.

الشكل 137 : - عناصر زخرفية في رواق " القديس فيتال " في رافينا).



الشكل 138 : - قبة كنيسة " دافني ".

لقد كان دور الفنّ البيزنطي في تاريخ الفن هامّاً جدّاً وكان لحاضرة **بيزنطة**، منذ القرن السادس للميلاد، موقفُ المُوجِّه والمُعلِّم إزاء العالم المسيحي الغربي الذي اكتشف الفن الشرقي عن طريقها. ولا شكّ في أنّ تشييد "كنيسة القدّيسة صوفيا" في القسطنطينيّة كان مُنطلقاً نحو تصوّر معماري جديد، ليس من حيث التصميمُ وأسلوبُ الإنشاء فحسب، بل من حيث استعمالُ العنصر الزّخرفي في تكوينات تجريدية تُذكّر إلى حدٍّ كبير بـ**الزخرفة الإسلامية** التي تزامنت معها. ولا ننسى أيضاً أنّ المعمار البيزنطي هوالذي تصوَّر تصميم الكنائس المتوسِّطة الأحجام على شكل *صليب إغريقي* ذي السيقان الأربعة المتساوية، الذي شاع استعماله في قسم كبير من البلاد الأوروبية خلال قرون طويلة.

ثانيا: العمارة الإسلاميّة.

يُطلَق هذا الإسم على الفنّ المعماري الذي ساد في المناطق التي مسَّتها **الحضارة العربيّة الإسلاميّة** بعد الفتوحات، ويشمل البلاد الواقعة في الشريط العريض الممتدّ ما بين **خليج البنغال**، في الناحية الشرقية من المعمورة، **والمحيط الأطلسي**، غرباً. هذا النطاق المترامي الأطراف، الذي يَحُدُّ الأقاليم الشمالية المعتدلة في جهتها الجنوبية، ينطوي على ظروف طبيعيّة جدُّ متقاربة. فالأجواء فيه حارّة والإشعاع الضوئي كبير والأمطار قليلة ــ إذا استثنينا بلاد **الأندلس** أو بعض المناطق في شرق آسيا. ويبدُو أنّ أُولَى النتائج المترتّبة على هذا التقارب الطبيعي تمثّلت في وضع أسُس متشابهة لحضارة عماريّة تميّزت، منذ بدايتها، بصِفتَي **الوحدة والتّنوُّع** [1]. فقد بذل المسلمون جهودهم ــ في كافّة العهود والأقاليم ــ لإعمار المدن وتشييد المباني، خدمةً للعقيدة وتلبيةً لحاجات المادّة والرُّوحِ في الحياة. واعتمدوا في بداية أمرهم على خبرات الشعوب التي امتدّ إليها نفوذُهم، ثمّ قاموا بتطوير هذه الخبرات وأقلَمتِها بما يتّفق والمعطيات الجديدة للدّولة الجديدة والمجتمع الجديد. واستطاعوا، بعد فترة وجيزة، أن يَطبعوا كُلَّ البلاد بطابعهم فأصبحت لهم عمارةٌ لها شخصيّتها وخصائصها ومُميِّزاتها. ولم يدّخر المسلمون وسعاً في تزيين عمائرهم وتجميلها وتوفير أسباب الرّاحة والرّفاه فيها، فتخلّف عن ذلك الميل للفن تُرَاثٌ ضخمٌ في كمِّه، غنيٌّ في قِيَمه، انتشر

[1] - Marçais (G.), **L'Art Musulman**, op.cit., p.3.

على مدىً من الأرض لم تبلغه أيُّ حضارة أخرى، سواء قبل أو بعد، وعلى فترة زمنيّة بلغت قرابة أربعة عشر قرنا. هذا التراث العالمي ـــ الـــذي غـــدا اليومَ موطنَ فخرِ أهله واعتزازهم، وموضعَ إعجـــاب أهـــل الاختصـــاص وتقديرهم ـــ عمَلٌ حضاريٌّ استمدّ قوّته ولغته من أسباب عقيدة تميَّزت عن غيرها من العقائد بما فيها من شمول لنواحي الحياة وما نتج عنها من تربيّـــةٍ خاصّة وشَحذٍ للعقول وصقلٍ للمواهب وتوجيهِها نحو الخير والحقّ والجمال وتحقيق السعادة في الحياتَيْن الدُّنيَا والآخرة.

أ ـ تطوّر فنّ العمارة في البلاد الإسلاميّة:

إنّ العمارة الإسلاميّة ـــ في طور نشأتها وخضوعـــاً لسـنّة النشـــوء والارتقاء التي تجعل من ظاهرة التمازج الثقافي بين الأُمَمِ عَتبة كـــلّ تطـــوُّر حضاري ـــ أفادت من معارف الشعوب التي سبقتها ومن فنونها. فاقتبست عنها وقلّدتها، لكنّ المعمار المسلم ـــ على مرّ الزمان والمكان ـــ طوَّر هـــذه المعارف والفنون وصقلها وقدَّمَها في حُلّة جديدة تتوافق مع مفاهيم الحيـــاة الجديدة ومُتطلّباتها وتأتلف مع الثقافة الإسلامية وتعاليم الديـــن الحنيـــف. فخرج النتاج العماري الجديد، في بلاد الإسلام، فنّاً مستقلاً متمـــيِّزاً ثمّ راح يبتعد مع الزمان عن الأصول التي أخذ عنها وتبتعد العناصر التي اقتبسها عن *رواميزها* الأُولَى لِتنسبغ في مبتكرات ومبتدعات فنّية أصيلة، تتبدّل وتتطوّر من عصر إلى آخر لتزيد في تأكيد أصالة الفنّ المعماري في الإسلام وما يتّصل به من أمور الإنشاء والتّزويق.

وربّما جاز لنا أن نشير، هنا، إلى أنّ ما نعتبره اليومَ من صفات العمارة الإسلاميّة أو بعض عناصرها ليس ضروريّاً أن يكون مِمَّا لم يكن معروفاً لدى المسلمين من قبلُ وإنّما مِمَّا غدَا أساسيّاً يعتمد عليه في التكوينات المعمارية الإسلامية ــ من حيث شكله وأسلوب استخدامه ــ وبِمَا أدخله عليه المسلمون من التعديل والتطوير. ونضرب على ذلك مَثَلَ *الفناء* والإيوان والعقد والقبوة والقبّة، فكلُّها عناصرُ مُبتَذلةٌ عند بعض الأمم السابقة لكنّها غدَت وقفاً على العمارة الإسلاميّة لِمَا نالته من اهتمام وعناية خاصّة، ولِمَا أصابها من تنويع وتجديد.

ب ـ وحدة العمارة الإسلاميّة:

هناك من الخصائص العامَّة والصِّفات المشترَكة التي تطبع التراث المعماريّ الإسلاميّ ما يجعلنا نتعرّف عليه بسهولة ويُسر، أينَما تَمثَّل لنا. هذه الصفات وتلك الخصائص هي التي تعطيه طابع الوحدة الذي يجعل العمائر الإسلامية أسرةً واحدةً، والذي مَبعَثُه تلك الوحدة التي انضوت تحت لوائها شعوبٌ بأكملها: وحدة العقيدة والثقافة والحضارة. ولقد أسهم في تحقيق هذه الوحدة ــ بما فيها وحدةُ الفنون ــ تنقّلُ المسلمين بين الأقاليم والأقطار ولقاءاتهم في مواسم الحجّ ورحلات الدراسة والاتّجار وغيرها.

على أنّ الوحدة لا تعني في معانيها التَّمَاثُلَ التَّامّ بين الأعمال الفنّية. ذلك أنّ العمائر والمنشآت لم تكن تُشيَّد وِفقَ نماذج معيَّنة مطلَقة، مَهما بلغت من الجمال والكمال. فإلى جانب الأذواق الشخصية والرغبات

الفردية التي عملت على تنويع الأشكال والتصاميم والطرز، كانت التقاليد والمعطيات المحلّية التي ورثها المعمار عن شعوب العالم الإسلامي.

أضف إلى ذلك التّيّارات السياسية وما كانت تحمله معها على يد مُؤسِّسِي الدُّوَل والسُّلالات الحاكمة من الأوطان التي صدرت عنها، والتي كان لها أثرُها في تغيير ملامح الفنّ وإدخال التطوير والتجديد عليه.

كلُّ هذا أدّى إلى قيام ما نطلق عليه اليوم اسم المدارس الفنّية التي يُنسَب بعضها إلى ***العهود التاريخية*** وبعضها الآخر إلى ***الأقاليم الجغرافية***، وفي كِلَيْهِمَا تتابعٌ تاريخيّ للعمارة الإسلاميّة فنّاً وتراثاً [1].

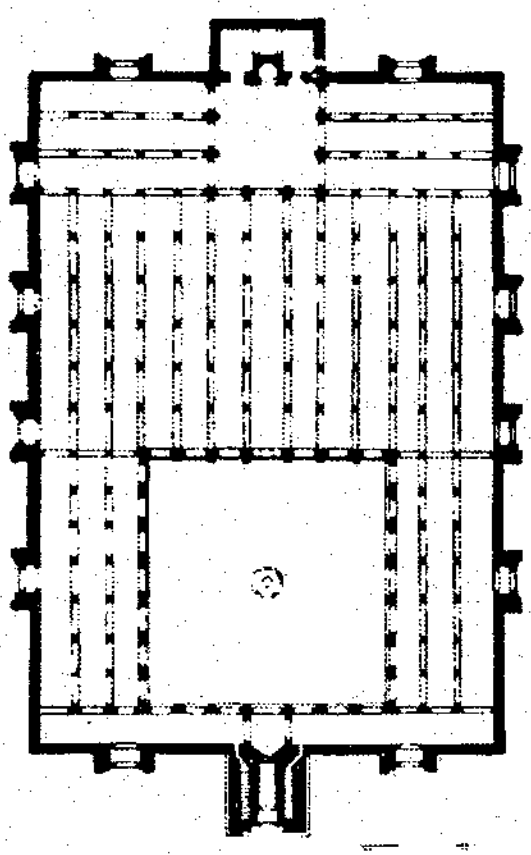
٤ - السّمات العامّة للعمارة الإسلاميّة:

إنّ أهمَّ ما في هذه العمارة بساطتُها من حيث التصميم ومَنطِقيّتُها من حيث العلاقة التي تربط ما بين عناصرها المختلفة، سواء منها *الإنشائية* أم *الزخرفية*. إنّها جاءت، منذ البدء، ردّاً مباشراً على وظيفة معيّنة عبَّرت عن روح العصر الذي طبعه الإسلام بطابعه، وانصهرت في بوتقته شعوبٌ وثَقافاتٌ وتقاليدُ عديدةٌ ومتنوِّعةٌ، عربيّةٌ وعجميّةٌ. فقد جاء شكل المسجد الذي يُعتَبر المنبَت والنموذج الأوّل للعمارة في الإسلام، غلافاً بسيطاً لوظيفة واضحة في الصلاة والطريقة التي تقام بها هذه الصلاة. فتَراصف المُصلّين في صفوف ممتدّة عرضاً ومنتظمة طولاً باتّجاه القِبلة، يتقدّمهم إمامٌ، فَرَضَ على المعمار الإسلامي تصميم بيتٍ للصلاة يستجيب لهذا الغرض، قبل أيٍّ من القيود الاجتماعيّة أو الأدبيّة الأخرى. ومن ثمّ جاءت معظم بيوت الصلاة في

---

[1] - الريحاوي (عبد القادر)، **العمارة في الحضارة الإسلامية**، ص ص 1 إلى 19.

الجوامع مستطيلة الشكل، ضِلعَاها الطويلان موازيان للقبلة وتتوسّط الشَّرْقِيَّ منهما كوّةٌ على هيئة محراب أُعِدَّ للإمام (الشكل 139).



الشكل 139 :
- جامع المنصورة (تلمسان): مسقط.

أمّا الأشكال التي صُمِّمت على غير هذا النمط فلإحتياجات إنشائيّة فرضتها ظروفٌ *طوبوغرافية* بحتَة. وَالشيءُ نفسُه يمكن أن يقال عن تطوير المساكن والقصور وعن الحاجة إلى بناء مدن إسلاميّة جديدة. فحاجة الخلفاء، مثلاً، إلى منازل تُحَقِّقُ لهم الاستجمام والتَّحرُّر من جوّ العمل الصَّارم أدَّت إلى ظهور قصور ــ في المدينة والبادية ــ حافلةٍ بمظاهر النعيم والترف، كالحمّامات والحدائق وقاعات السَّمر. ولتلبية هذه الحاجات

وغيرها، عمَد المهندس والفنان إلى صيغ الاقتباس والاصطفاء من الفنون السابقة والمزج بين ما يختاره منها وتحقيق الانسجام فيما بينها.

فتميّزت العمارة المستحدَثة بمعالجتها المنطقيّة لأسباب الإنشاء والزخرفة واستخدامها في حدود إمكانياتها، باحترام طبيعتها. فمع **فجر الإسلام** بَنَى المسلمون بالطوب وسعف النخيل، ثمّ تطوَّر الأمر فيما بعدُ فاستفادوا من كلّ الإمكانيّات المُتوفّرة في المناطق التي فتحوها باستعمالهم عناصر إنشائيّة كثيرة في أساليب لم يكونوا يألَفوها من قبل. ويمكن إجمال هذه الإمكانيات الجديدة في العوامل التالية:

ـ استخدام موادّ بنائيّة دخيلة كـ*الحجر واللّبن والخشب*، يُضَاف إليها *الرُّخام وفصوص الفسيفساء* وغيرها من العناصر التي لها دورٌ في تحديد خصائص الفنّ المعماري واتّجاهاته.

ـ تقليد المباني القديمة القائمة أمام أعيُن العاملين في تشييد العمائر الجديدة، وقد كانت حتماً مصدراً للاقتباس ومادّةً صالحةً للتعديل والتّكيُّف مع الأذواق والرغبات الحاضرة.

ـ استخدام اليد العاملة المَحلِّية بما كانت تملِكه من خبرات فنِّية وما ورثته من تقاليد، إذ كان أغلبها من أهل الشّام الذين أتقنوا صناعة البناء وفنونه أو من مصر الفراعنة والأقباط أو من عراق الحضارات الرّافدية. وتجلّت في أعمال المسلمين إرادةٌ حقيقيّةٌ في التجديد والابتكار وقدرةٌ على تطوير العناصر القديمة المقتبَسة وتحويرها وصياغتها من جديد واستخدامها بأسلوب مختلِف يتّفق مع الذوق الذي كوَّنه الإسلامُ في نفوسهم ومع ثقافتهم الجديدة. وتجلّت هذه الإرادة أيضاً في محاولة التوفيق ما بين العناصر

المستوحاة من مختلف الأماكن والعناصر المتوفّرة لدَيهم، من أجل تكوين عمل فنّي جديد يتميّز بكلّ وضوح عمَّا سبقه من أعمال.

وصَفوةُ القول إنّ العمارة الإسلاميّة تعني جميع الجهود التي بذلها العالم الإسلامي، خلال مسيرته الطويلة والباهرة، في التعبير عن الجمال وصنع الأشياء الفنّية. فهو أوسعُ الفنون الإسلامية، بل أوسعُ الفنون العالميّة انتشاراً وهو أَطوَلُها عمراً باستثناء الفنّ الصِّيني[1]. وهو، أخيراً، ذُو شخصيّة قائمة بذاتها، له تاريخٌ خاصٌّ وميزاتٌ معيَّنةٌ واضحةٌ. وقد أعطاه الإسلام طابعه الخاصّ وأعطاه، كما قال عنه المستشرق **جورج مارسيه** "*وجهًا جديدًا لا يمكن به التّعرُّف على أصوله. فكَمَى هذا الفنَّ أن يمرّ عليه مائةُ عام من الزمان لكي يترسّخ في أعمال لم يُعد بالإمكان نسبتُها للفنون القديمة التي أغنَته. وهو، عبر القرون، يبتعد أكثرَ فأكثرَ عن المؤثّرات التي أحاطت بمَقدَمِه إلى العالم. ففي القرن التاسع الميلادي، كان يمكن بسهولةٍ اعتبارُ تاج عمُود في مسجد* **دمشق** *أو* **القاهرة** *ــ بلُطفِ سلّته وأوراق الأكانتوس التي تُغلّفه ــ مُستَوحىً من الطراز الكلاسيكي الكورنثي، وفي القرن الحادي عشر الميلادي يصبح تحديد هويّة الأصل نوعًا مَا أكثرَ صعوبةً*"[2].

وإذا تتبّعنا تجربة العمارة الإسلاميّة وظروف وجودها ومقوّماتها وما حقّقته من التجديد والتنويع في الأساليب ــ خلال العهود التاريخية وفي

---

[1] - Marçais (Georges), **L'Art Musulman**, op.cit., pp. 9-14.

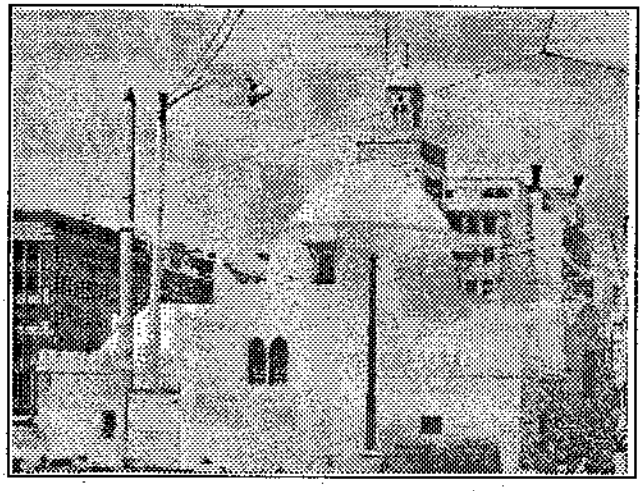
– ظهر تأثير العمارة الإسلامية في أنحاء كثيرة من البلاد الأوروبية حيث أننا نلمسه في عمائر دينية ومدنية بجنوب إيطالية وبوادي الرون في فرنسا (مثل كنائس *تورنوس ولوبوي* وجامعة *مانبيليي*).

[2] – **الرفاعي**، تاريخ الفن ص ص 9–11.

أقاليم العالم الإسلامي المتعدّدة ـــ تلمّسنا العوامل التي تقف وراء الصفـــات الأساسيّة لهذا الفن، من حيث تصميم عمائره وعناصره الإنشائيّة والزُّخرُفِيّة.

1 – من حيث الهندسة العامّة والتخطيط:

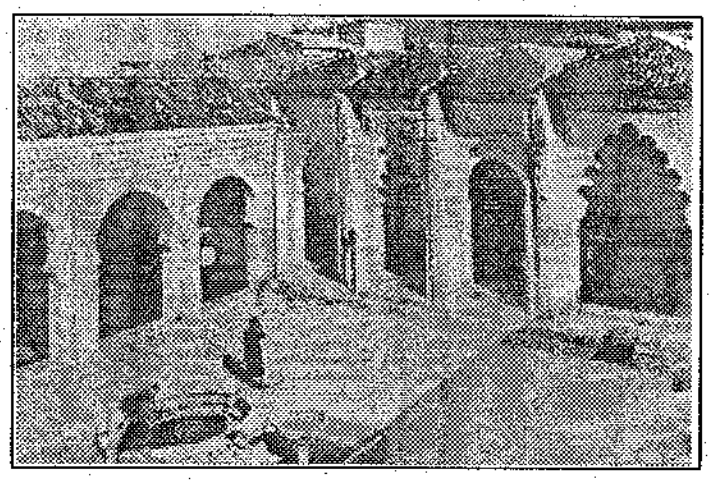
ـــ الاعتماد في تغطية المباني على *القباب والسقوف المعقودة*. وتكاد تكون **القبّة** العنصر الشّائع الذي لا يُستَغنَى عنه في العمائر الدّينيـــة وحتّـــى المدنيّة أحياناً (الصورتان 178 و179).



الصورة 178 :
– الجامع الجديد بـــالجزائر : منظر خارجي عام.

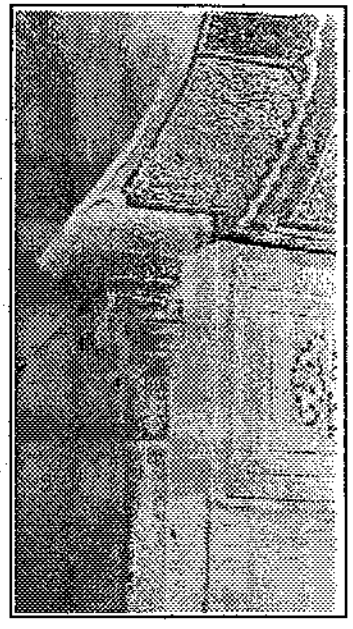
الصورة 179 :
– الجامع الجديد بـــالجزائر: القبة من الداخل.

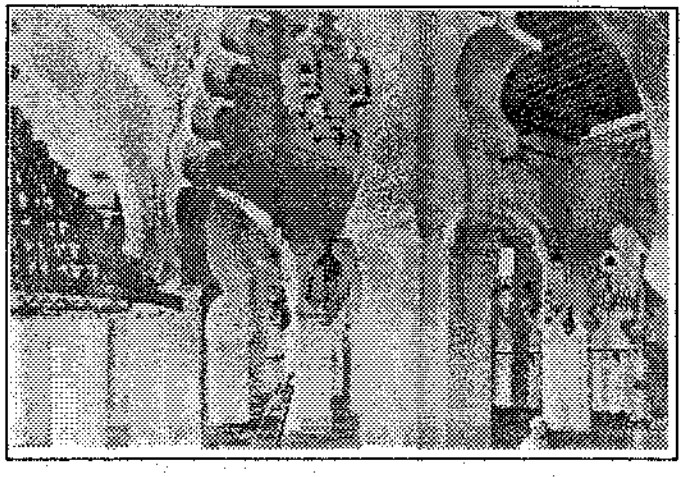
ـــ استخدام *الصَّحن* (أو *الفناء*) المُحَاط بـــــ*الأواوين* أو *الأروقـــة* كعنصر أساسي في تخطيط العمائر بكلّ أنواعها (الصورة 180).



الصورة 180 :
– صحن الجامع الكبير بـــتلمسان.

ـــ الاعتماد على *العقود* ذوات الأقواس المختلفة و*العُمُد* أو *العضـــائد* كعناصر أساسيّة لحمل السّقوف (الصورتان 181 و182).





الصورة 181 : – الجامع الكبير (**تلمسان**):
داخل بيت الصلاة.

الصورة 182 : – مسجد سيدي أبي الحسن (**تلمسان**):
أحد عمودَي المحراب في قاعة الصلاة.

ـــ العناية بـــ*الواجهات* و*أسوار* المباني والاهتمام بـــ*البوّابات* بشكل خاصٍّ (الصورة 183).

ـــ مراعاة *التقاليد الاجتماعية والدينية* في الهندسة والتخطيط وإيجـــاد الحلول للتّكيُّف مع البيئة الطبيعية والمناخ.

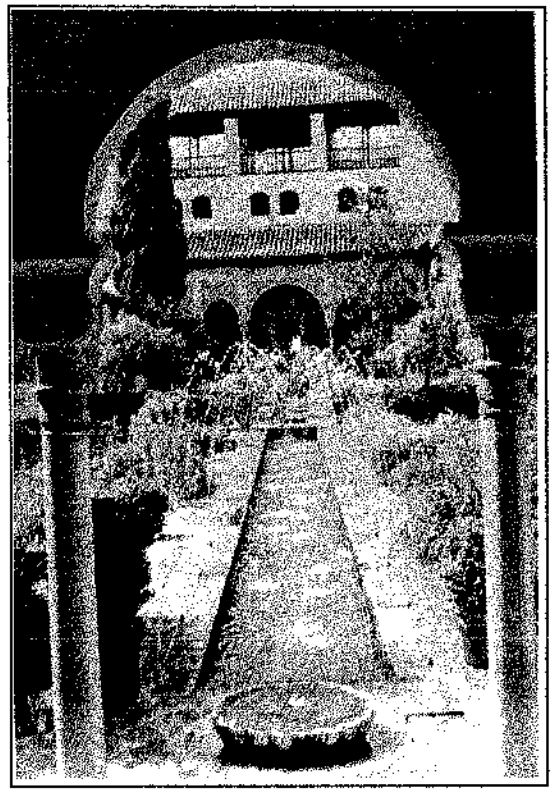
ـــ استخدام *الماء* كمُكيِّفٍ للبيئة وعنصرِ تجميل وترفيه (الصورة184).

الصورة 183 :

– جامع سيدي أبي مدين

(**تلمسان**): البوّابة الرَّئيسيّة.

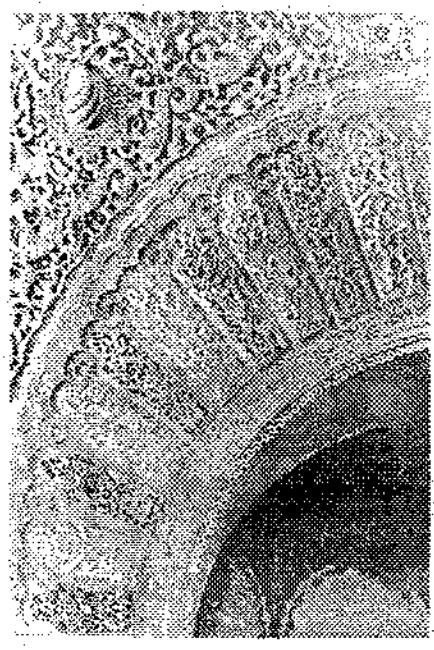
←



الصورة 184 : – قصر **الحمراء**:

"جنّة العريف".

→



الصورة 185 :
- مسجد سيدي أبي الحسن (**تلمسان**): جزء من تقويسة المحراب.

2 – من حيث المظهر الخارجيّ:

ـــ الإكثار من *الزخرفة* والعناية بـــ*التجميل*.

ـــ الميل إلى *التنويـــع* في اســـتعمال العنـــاصر العمارية والزّخرفية (الصورة185).

ـــ تَوَخّي *التناظر* في توزيع العناصر، والاعتماد على *التكرار* في بعضها الآخر.

ـــ تجنيب تمثيل الكائنات الحيَّة (إلاّ نادراً) والتركيز علـــى اســـتعمال *المواضيع الهندسية والنباتية* والعمل على إغناء هذه المواضيع وتطويرها.

ـــ البُعد عن الواقعيّة في محاولة لتطوير المواضيـــع الحيَّـــة وتحويرهـــا والابتعاد بها عن أصولها.

ـــ تسخير *الخطّ العربي* بعد تطوير أشكاله وتنويعـــها وتجميلـــها، في أغراض فنّيّة وفكريّة [1].

---

[1] – **الريحاوي** (عبد القادر)، **العمارة في الحضارة الإسلامية**، ص ص. 15–18.

ثالثاً: عمارة أُوروبا الغربيّة.

إنّ ما يُسَمّى **العمارة في العصور الوسطى** في أورُوبّا الغربيّة هو مجموعةُ الفنون المعماريّة التي تطوّرت في هذه المنطقة أثناء المدّة الواقعة ما بين سقوط الدولة الرومانية وعصر النهضة الأورُوبية. ولِمَن يبتغي الوصولَ إلى تقدير التراث الذي خلّفته حضارةُ تلك العصور والتَّصَدِّي لدراسته وتقويمه يُمكِن الرجوع إلى مئات الكتب المُؤلَّفَة ــ قديماً وحديثاً ــ في تواريخ الفنون، تفصيلاتها ودقائقها، خلال العصور الوسطى. على أنّ الإحاطة التّامَّة والشاملة بهذه الفنون تبقَى، بلا شكّ، ضرباً من المُحَال. ومع هذا يَعمِد علماء الآثار ــ في تصنيفهم لمظاهر هذا الزخم الفني ــ إلى استنباط نماذج عماريّة مختلفة، بالنظر إلى مقوِّماتها الرئيسة الأُولَى، ولو أنّ خُيُوطاً فنِّيةً ذات ألوان أخرى تداخلت فيما بينها، لأنّ هذه الفترة الزمنية في تاريخ أورُوبا الغربيّة (الذي حفل بنشاط كبير في البناء) لا بدّ من أنّها شهدت تجارب معماريّة مباشرة في كثير من أنحاء هذه المنطقة؛ يضاف إلى ذلك تأثُّر كُلٍّ منها بِمُؤثِّرات أجنبيّة خاصّة.

وهكذا نستطيع، بشكل عامّ، أن نُميِّز في التراث المعماري لغرب أورُوبا ــ من العصور الوسطى ــ ثلاث مراحل أساسيّة، وهي:

- عمارة فجر المسيحيّة.
- العمارة الرُّومَانسكِيّة.
- العمارة القُوطِيّة.

أ ـ عمارة فجر المسيحيّة (أوعمارة ما قبل الرّومانسكي):

إنّ فترة **فجر المسيحية** تُؤخَذ، بصورة ثابتة، ما بين عهد الامبراطور قسطنطين (306–337 م) وتتويج شارلمان (عام 800 م)[1]. وهي ـ في تقدير المؤرّخين ـ مرحلةٌ حاسمةٌ في تاريخ الفنون الغربيّة لأنّها، بما شهدته من أحداث سياسيذة وثقافيّة، خَمّرت طلائع النهضة المعماريّة الأُولَى التي عرفتها أورُوبا الغربيّة والتي انتهت إلى وضع القواعد الأساسيّة للفنّ القُوطِي.

ففي عام 376 م جلَبت غزوات *الهون* ـ القادمين من أعالي آسيا ـ الحربَ على الشمال الأورُوبي. وفي بداية القرن الخامس الميلادي (أي حوالي عام 410 م) قامت القبائل *القُوطِية*، المنحدرة من *وادي الدانوب* في *جَرْمَانِيّة القديمة* تحت قيادة **ألاريك الأوّل**، باجتياح البلاد الإيطاليّة ونهب عاصمتها *رُومَا*. فكان من نتائج هذه الحروب أن اهتزّت أركان الحكم في أورُوبا كلّها وتوقّفت الديانة الجديدة عن انتشارها حتّى عام 451 م، عندما انهزم **أتيلا**، ملك الهون، في معركة *شالون*. وفي عام 568 م دخل *اللومبارديون* ـ وهُمْ شعب جرماني كان يقطن في المقاطعات المتاخمة لأنهار *الألب* و*الأودر* و*الدانوب* ـ إيطاليَا واحتفظوا بقِسمها الشمالي لمدّة مائتي عام، إلى أن هزمهم **شارلمان** وتُوِّجَ "امبراطور الرومان كلهم" من قِبَل البابا في روما.

ومن المقطوع به أنّ تسلسل هذه الأحداث التاريخية والسياسية كان له كبيرُ الأثر في تطوّر الفنون المختلفة والفنِّ المعماري بصفة خاصّة. فقد عاصر

---

[1] – **شارلمان** (742–814م) ملك الإفرنج وامبراطور الغرب، حالف **هارون الرشيد** على خلفاء الأندلس **الأمويّين**. أوّل من بسط حمايته على الأراضي المقدّسة.

الفنُّ نهايةَ الامبراطورية الرومانية ـــ في مرحلة انتقالها من الوثنيّة إلى المسيحيّة ـــ وكان منطقيّاً أن يحمل في جوهره بُذُورَ العمارة الرومانية. ولنا وفرةٌ من النصوص التي تُزوِّدنا بأخباره، إضافةً إلى أعمال التنقيب التي تمّت مؤخَّـــراً والتي تسمح بالتّعرُّف على طبيعة العمارة السابقة للرّومانسكي.

ففي موعظةٍ للقدِّيس **آفيتس** ـــ ترقَى إلى بداية القرن السادس عشـــر الميلادي (حوالي 515 م) وتتعلّق بترميم أحد *بيوت المعمودية في فيينّا* ـــ نقرأ *"أنّ البيت الذي كان يتركّب من طابقَيْن، كان مبنياً في بعض أجزائه مـــن الطوب ومُزَيّناً بالفسيفساء، وأنّ بُرجَه المركزيّ وأغميتـــه كـــانت مغلّفـــة بصفائح تلمع كالذهب"*[1].

ونُفِيد من شهادات أُسقف مدينة سور، وهوالحبر **قريقـــوار** ـــ 558 /599 م ـــ أنّ المباني كانت كثيرة وأنّ المُشرِفين عليها من رجال الدين كانوا يغدقون عليها الكثير من أنواع المرمر والفسيفساء والأُزُر الفاخرة. ويذكـــر *مؤرِّخ الإفرنج* أنّ مِن أبرز هذه المباني تلك التي شيّدها المطـــران **بـــيريى** تكريماً للقدِّيس **مارتين الكبـــير** ـــ داعي *الغولّيين* (حوالي سنة 470 م) ـــ والتي كانت عبارةً عن صرح بديع محمول على مائة وعشرين عموداً ومُضَاءً باثني وخمسين نافذةً[2]. هذه الشهادات ـــ وغيرُها ممّـــا لا يَســـمَح المجـــال باستعراضه في هذه الدراسة، وبالرغم من الخطاب التقريظي الذي جاء بـــه الأخباريّون والذي تميّز، أحياناً، بالمبالغة ـــ تدلّ على أنّ عمارة هذه الفـــترة تأثّرت من حيث مخطّط مبانيها ومن حيث زخرفتها بـــ***البازيليكات الرومانية***

---

[1] - Moreux (J.Ch.), **Histoire de l'Architecture**, op.cit., p. 57.

[2] - Moreux (J.Ch.), **Histoire de l'Architecture**, op.cit., p. 58.

ذات الأغمية المحمولة على الجوائز الخشبية، وهذا ـــ بصفة خاصّـــة ـــ في *العهد الميروفانجي*، عندما كان الأساقفة الغَالِيّون الرُّومَانِيّون علـــى اتِّصـــال بِرُومَا، "مدينتهم الأزليّة "، يعملون على تقليدها. وقد ساد اعتقادٌ، آنـــذاك، بأنّ شكل البازيليكا الرومانية هو *"أفضل الأشكـــال ملاءمـــةً للكنيســـة. فالكنيسة بيتُ الله والعدالةُ من نِعَمِ الله وكانت العدالة تجري في البازيليكات، فليس أفضل من شكلها ليكون شكلاً للكنيسة "* [1] (الصورة 186). علـــى أنّ البقايا الأثريّة من هذه الفترة قليلةٌ جدّاً بسبب غزوات *النورمـــان* الهمجيّـــة وتدميرهم للمنشآت الحضاريّة التي وجدوها في البلدان التي حملـــوا عليـــها، وكذا بسبب الحروب الإقطاعيّة التي تصدّى لها شارلمان والحرائق التي أودت في فرنسا وحدها بأكثر من ثلاث وعشرين كنيسة.

ويذكر التاريخ أن المعماريين اللُّومبَارديّين، وقـــد فجعتـــهم هـــذه الكوارث، أرادوا استدراك بعضها بترميم ما استطاعوا من المنشآت؛ فقرّروا ـــ من بين ما فعلوه لمعالجة المباني ـــ استبدالَ السّقوف الخشبيّـــة بـــأقبيّة حجريّة حتّى تستطيع مقاومة الحرائق. وانتشرت هذه الطريقـــة في تغطيـــة الكنائس فأصبحت منذ ذلك الحين خاضعةً لتأثير **الطراز اللومباردي** الـــذي تطوّر وتحوّل إلى فن قائم بذاته [2] .

---

[1] - **كواكبي** (نزيه)، **تاريخ العمارة، عمارة فجر المســـيحية البيزنطيـــة**، د.م.ج، 1991، ص ص1-4.

[2] - **كواكبي** (نزيه)، **تاريخ العمارة، عمارة فجر المسيحية البيزنطية**، د.م.ج،1991، ص 1-4 و:

-Moreux (J.Ch.). **Histoire de l'Architecture**, *P.U.F.*, op.cit. ,p. 59.

ب - العمارة الرُّومَانسكيّة:

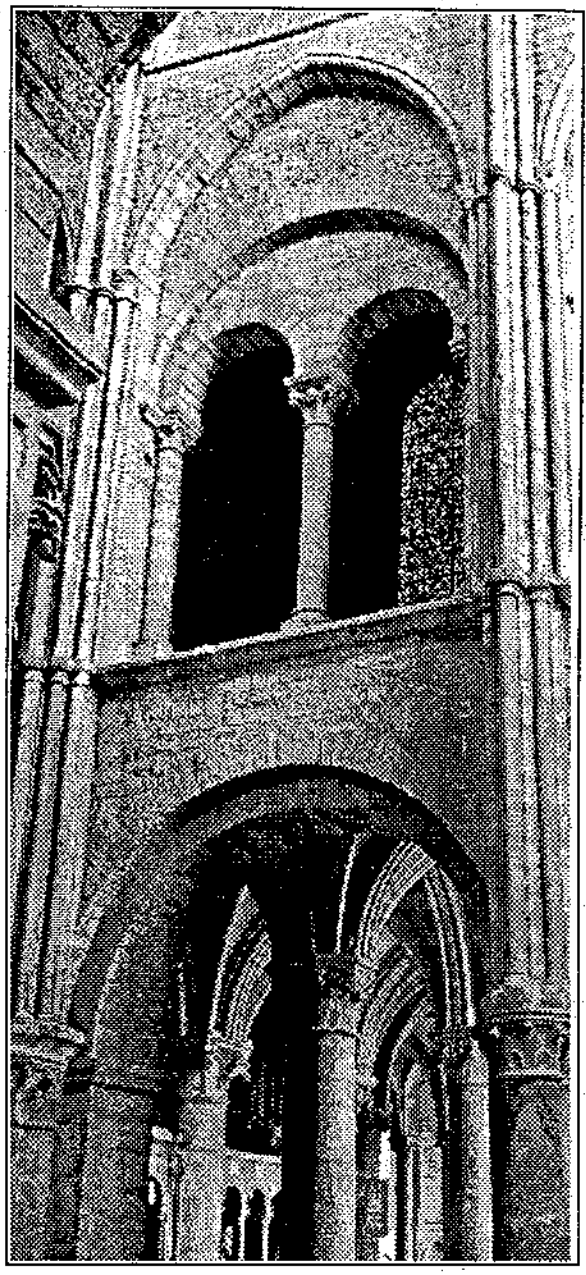
يُطلَق لفظ **الرُّومَانسكِي** على الفنون التي اشتقّت أصولها من الدّولة الرّومانية بعد ذهابها، مثلما اشتقّت اللُّغة الرُّومَانسكِيّة أصولَها من اللُّغة الرّومانية، أي اللاتينية. ونتبيّن في العمارة الرومانسكية فترتَين، هما:

- فترة **التّكوين** عن طريق استعارة بعض المبادئ المعماريّة من طرز سابقة.
- وفترة **الأصالة والابتكار** التي قادت فيما بعد إلى **العمارة القوطية**.

على أنّ الحدود بين الطّرازين غيرُ معلومة، إذ حقّق الأوّل منهجاً للعمل بينما استعمل الثّاني نتائجه المَحلّية.

وقد تميّزت العمارة الرومانسكية، بشكل عامّ، باستعمال *العقد النصف الدائري* في مختلف مواضيعها، كما استعملت *القباب* و*الأقبية* التي تطوّرت إلى *أقبية مُضلّعة* وأخرى *متقاطعة*، تُغطّيها أغمية من القرميد أوصفائح أحجار السبابير أوالرصاص. واتّخذت الأعمدة فيها شكلاً أسطوانياً، تعلُوها تيجانٌ كرويّة ــ مكعَّبة أومخروطيّة ــ ناقصة مقلوبة. وتبدُو هذه التيجان، أحياناً، على هيئة سِلال قصبيّة تُزيِّنها موضوعات زخرفيّة مختلفة: يُمثِّل بعضها أوراقاً نباتيّةً أوطيوراً مُحوَّرةً ويُمثِّل بعضها الآخر أشخاصاً ومشاهدَ رمزيّةً (الصور 187، 188، 189 و190). ولعلّنا نستطيع أن ندرك بعض ما كان لهذا الطراز من رقّة وإبداع، إذا شاهدنا *المحراب المصوَّر* في كنيسة *نَيْفر* أوالآثار الباقية من زخارف كاتدرائية *لُوبْوِي*

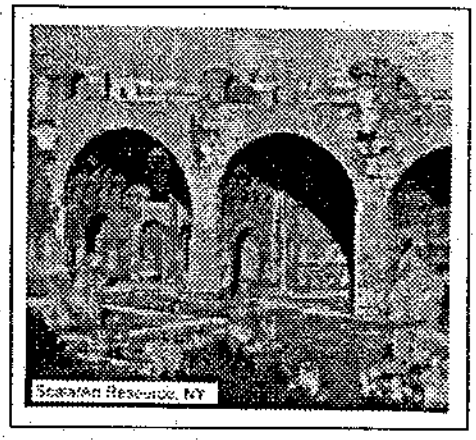
وكنائس *بْوَاتْيِيه*، أوإذا أمعنّا النظر في السقوف الفخمة التي تمتدّ فوق فنـــاء كنيسة *هَلْدشَم*.



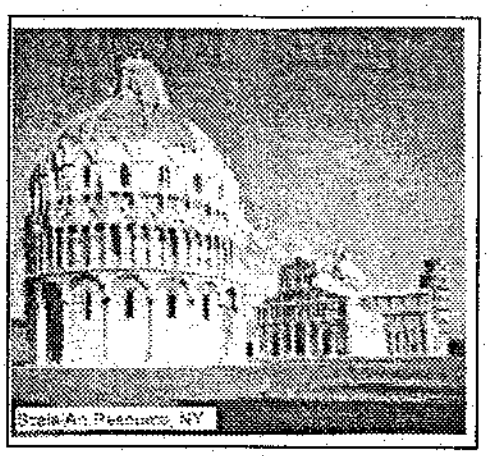
ويبدُو مـــن الصعـــب أن نتخيّل صورة أفنيـــة الكنـــائس الرومانسكية الكبيرة، إذ أنّـــها اليومَ عاريةٌ جرداءُ داكنةٌ، علـــى حين كانت حوائطها في ســـابق عهدها مكتسية كلّها بالزخارف الزاهية كما كانت بها تُحَـــفٌ فاخرةُ المظهر، كبـــيرةُ القيمـــة، مَصُوغَةٌ من الفضّة أو مَكســـوةٌ بالميناء ويتوسَّطُها شمعدان عظيم الارتفاع سُـــباعيّ الفـــروع [1] (الصورة 191).

الصورة 187 :
كنيسة "القديس ريمي":
عقود نصف دائريّة في الصّحن الجانبي.

[1] - Bayard (Jean Pierre), **La tradition cachée des Cathédrales - du Symbolisme médiéval à la réalisation architecturale**, *Editions Dangles, St Jean-de-Braye*. France,1990, pp. 313-330.



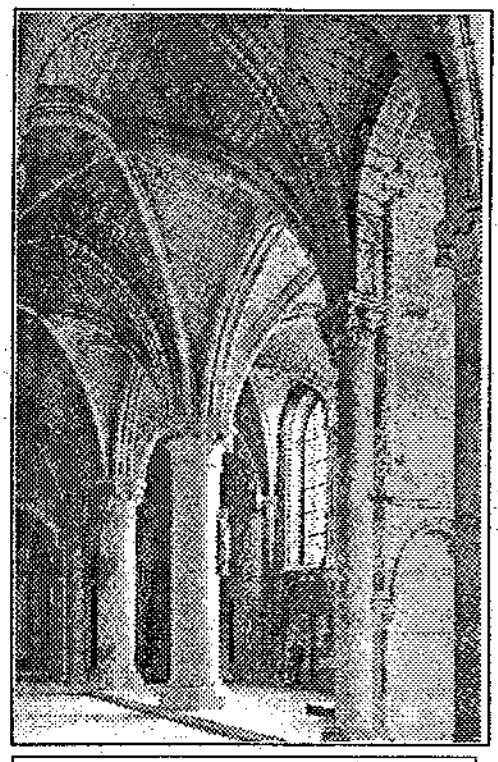
الصورة 186: إحدى البازيليكات الرومانية في **مكزانس (روما**، بداية القرن الرابع للميلاد).



الصورة 188: "ميدان المعجزات" بمدينة **بيزا (إيطالية)**: القبة الرومانسكية.

الصورة 189 :

– بيعة "القديس ريمي" **(رانس)**: أقبية مضلعة متقاطعة وأعمدة أسطوانية.



الصورة 190 :

– بيعة "القديس ريمي": تفصيل لتاج عمود يمثل "قاطف العنب".

الصورة 191:
كنيسة "الفدّيسة"،
بواتييه.

وقد ظهرت هذه التطورات الإنشائيّة والزُّخرُفيّة في الفـــن المعمـــاري الرومانسكي بأقسامه الفرعيّة الثلاثية: **الكارولنجي والسّاكسوني والنّورماني**، مع بعض الاختلاف حسب المناطق. فاتّسَعت النوافذ، مثلاً، في الشمـــــال حيث الضباب والغيوم والأجواء المظلمة، بينما صَغُرت في المناطق الجنوبيّـــة حيث الصّحو والشّمس السّاطعة. وإنّ الظاهرة المشترَكة في أقســـام هـــذا الطراز الرومانسكي هي *ارتفاع السقوف* في البلاطات والرِّواقات و*أبعـــاد العناصر* المكوِّنة والحاملة لها. إلاّ أنّ هذا التّحوُّل الذي طرأ على فنِّ البنـــاء تحت المؤثِّرات المختلفة ــ والذي يعتبره بعض النقاد *"نهضة معماريـــة أولى"* [1] ــ حدث تحت بشائر **الرياضيات الفيثاغورية** التي بـــاحت بهـــا نصـــوصُ **نيكوماك دي جيراز** (*Nicomaque de Gèrase*) من القرن الخامس الميلادي، ونصوصُ **بوييس** (*Poies*) و**كاسيودور** (*Cassiodore*) [2]، مع نهايـــة القـــرن

[1] - Moreux (J.Ch), **Histoire de l'Architecture**, op.cit., p. 64.

[2] – يعدّ كتابه الموسوعي "مؤسّسات الآداب الربّانيّة والزّمنيّة" مختصراً للفنون الحرّة السّبعة التي ستكون في أصل تعليم العصور الوسطى.

السادس الميلادي، إلى أتباع القدّيس **بِنديكتُوس** (*St Benoît de Nursie*)، مؤسِّس *رهبانية البنديكتيّين* في جبل كَسِّينُو بإيطاليا (529 م)[1]. فدراسةُ مساقط المنشآت الرومانسكية وتكويناتها العماريّة المختلفة وتحليلُ أبعادها تدلاّن، دون أيّ ريب، على أنّ المُعلّمِين البنّائين في ذلك العهد أعملوا في بناياتهم نظام **الهيكل التخطيطي** المنبثق من النظريات الهندسية أومن النِّسب القائمة بين الأعداد.

وفي هذا يقول **أوغوست شوازي**: *"إذا لم يعرف الفن الكلاسيكي سوى نوع من التوافق التجريدي المَبني كُلّيًا على النِّسب، فإنّ فنّ إبراز الأبعاد ومبدأ المقياس يُعزَيان بكلّ تأكيد إلى العصور الوسطى"*[2]. والواقع أنّ عمارة العصور الوسطى مُعلّقةٌ كُلّيّةً على طول **المدماك القاعدي** الذي يتكرّر في أجزاء البُنيان جميعِها: في *الجدران والركائز والأعمدة والتيجان والحيطان الكتفيّة* عند الأبواب. كلُّ هذه العناصر مشتركة القياس مع المدماك، باعتباره المعيار الذي يحدّد تناسب الأجزاء فيما بينها ومع الكلّ.

٤ ـ العمارة القُوطِيّة:

يُطلَق لفظ **القوطي** على مرحلة النُّضج الفنّي في العصور الوسطى، وهو اسم أطلقه علماءُ **عصر النهضة** في *إيطالية* للدلالة ـ أوّلاً ـ على "الفنّ اللّومباردي" الذي شَهِدُوا نماذجه بالمدن الإيطاليّة واعتبروه وليد العصور

---

[1] – بنديكتوس: (480–543م) ـ راهب إيطالي، أحد منظمي الحياة النسكية في الغرب.

[2] – أورده جان شارل مورو:

- Moreux (J.Ch), **Histoire de l'Architecture**, op.cit., p. 62

الجرمانية والبربرية. ثمّ تمخّضت الدراسات العميقة عن تسمية الطراز المعماري الخاصّ بأواخر العصور الوسطى باسم "القوطي"، تمييزاً له عن طراز المراحل التاريخية السابقة لتلك العصور، وهي الطُّرُزُ التي استقرّ الاصطلاح على تسميتها باسم "الرومانسكي". والواقع أنّ لفظ "القوطي" يرمز إلى تشبّعٍ بـ*الدم الشمالي* وبالروح الجديدة الناشئة عن اختلاط *الشماليين* بـ*الحضارة الرومانية*، أو بما تبقّى من تلك الحضارة بغرب أورُوبا؛ وهذه الروح في أسُسِها وذاتيّتها شماليّةٌ متميِّزةٌ.

ويشتمل الفنّ القوطي على عناصر ترجع أصولُها إلى بلاد الشرق وتلك مسألة معلومة منذ زمن طويل. ويُسمِّي المعماري **وَرّن** (*Warren*) ــ بِمَا له من صفاء ذهن ونقاوة فكر ــ تلك العناصر باسم ***"العناصر الإسلامية"***[1]. غير أنّ دراسة التّطوُّرات الطبيعية في العمارة دراسةً وافيةً وجَّهت النظر إلى اعتبار تلك العناصر نابعةً من الطراز نفسه، أي أنّ *ذاتيّة* الفنِّ فسَّرت نفسها، مع الاعتراف بِمَا يَدِين به الفنّ القوطي للشّرق. والرأي السائد أنّ هذا الدَّيْنَ يرجع إلى جهود الصليبيين؛ إلاّ أنّ تأثير الفنِّ الشرقي في الفنون الكلاسيكية القديمة وفي الفن الهلّينستي، كذلك، إنّما يرجع نفسُه إلى ما قبل ذلك لأنّ *روما* لم تتّصل بالفن الهلّينستي فحسب ــ وهي التي بلغت أوجَها في مصر وسورية وآسيا الصغرى ــ بل اتّصلت، كذلك، اتِّصَالاً مباشراً بـبلاد الفرس وأرمينيا، كما اتّصلت ببلاد الهند والصين عن طريق

---

[1] - Grump (G.) & Jacob (E.), **The Legacy of the Meddle Ages**,

– أو: **تراث العصور الوسطى**، ترجمة محمد بدران ومحمد مصطفى زيادة، *مؤسسة سجل العرب*، *ط*. مخيمر، 1965، ص 89.

التجارة. وأكثر هذه الصلات أهمّيةً صلةُ روما بـ**الفن المسيحي المصري**، وهو **الفن القبطي** الذي لم تعرف أوروبا آثارَه الرّائعة إلاّ بفضل البحوث التي جرت في النصف الأخير من القرن التاسع عشر. لكن، إذا كانت المسيحيّة أحدَ المنابع الكبيرة التي سقَت الفنون الرومانية بعد جفافها وجمودها، فإنّ ما بين النّهرين وسورية وأرمينيا وآسيا الصغرى كانت المنابع الأخرى التي لا تقلّ أهمّية عنها. وحقيقة الأمر أنّ الظاهرة الكبرى في العصور الوسطى هي تَشَرُّبُ تلك العصور لأفكار الشرق وفنونه في غير انقطاع. فجاءت المسيحيّة نفسُها من الشرق، ثمّ جاءت الرَّهبَانيّة الأُولَى فكانت بذوراً جديدةً في أوروبا الغربيّة، وأعقبتها حركةُ الحَجِّ إلى بيت المَقدِس، فزادت هذه الحركة من أهمّية الشرق؛ ثمّ تلَت ذلك الحروبُ الصّليبيّة وأضحى اختلاط الشرق بالغرب على مقياس كبير.

ومن جهة أخرى، أدّت الفتوح الإسلاميّة في البلاد المسيحيّة الشرقية إلى هجرة عدد كبير من رجال الدين وأرباب الصناعات إلى الغرب؛ ثمّ اتّجه الغرب إلى الشرق سياسيّاً وتجاريّاً من طرُق عديدة، مثلَ طريق *الحكم البيزنطي* في إيطالية، ونشأة العلاقات مع الامبراطوريّة الجرمانية، وحلول المسلمين في بلاد صقلّية وأسبانية. ومن دلائل ذلك الاتّصال أنّ الملك **أوفا** ضرب نقوداً ذهبيّةً على مثال دينار عربيّ وبما تحتويه من نقوش (سنة 774 م).

ووصلت فنون الكنيسة المسيحيّة الأولى إلى بلاد الغرب، وروما لا تزال القوّةَ المسيطرةَ. فنشأت مدرستان هما: **المدرسة الكلتية** و**المدرسة الأنجليانية** وقد أثّر كلٌّ منهما، بدوره، في تطوّر الفنون وفي التجارة

الأورُوبية. فكثيرٌ من التُحَفِ المعدنيذة التي تُنسَب إلى هاتين المدرستَين ترجع ـــ بالنظر إلى طريقة صناعتها الفنّية ـــ إلى مصادر غير مسيحيّة في بلاد الشرق، وقد انتقلت إلى الجزر البريطانيّة عن طريق الشعوب الأنجلو ساكسونية التوتونية. كما أنّ *الكنائس الدّائِرِيّة* ـــ التي ينحصر تخطيطها في إطار شبه دائري مُتَعدِّد الأضلاع ـــ و*الكنائس الساكسونية* ـــ المستطيلة الشكل والتي تحتوي على كتلة مركزيّة عاليّة ذات أجنحة ومداخل وَطِيئَة (وهي التي يعرّفها المعماريون باسم *"الكنائس البرجية"* لِعُلُوّ بنائها) ـــ ليست سوى صوَر من **الطراز الدائري** الذي كان معروفاً قبل القرن الثامن الميلادي.

ثمّ أخذت الحركة الثقافية التي ظهرت في بلاط **شارلمان** تجتذب إليها جميعَ التقاليد الفنّية من أنحاء البلاد المسيحيّة ومن ورائها. وكان شارلمان في محاولة إحياء الفنون الرومانية أثناء تلك الحركة، مؤسِّساً لفنون **العصور الوسطى من جديد**، لأنّ بضعةً من التأثيرات الفنّية ـــ التي اندمجت في فنون العصر الكارولنجي ـــ كانت، قبل ذلك، سائدةً في بلاد الشرق بـ**المدرسة الامبراطورية البيزنطية** والمدارس المتفرِّعة منها، في إيطاليا وفي الغرب بأيرلاندة وإنجلاترّا، وفي الجنوب بأسبانيا.

وكانت التأثيرات الأسبانية أهمَّ تلك التأثيرات جميعاً وأعظمها حيويةً وقُوَّةً؛ ويكون من العدل والإنصاف أن نُعَرِّفَ هذا العصر بنسبته إلى خلفاء الإسلام في شبه الجزيرة الإيبيرية، عوضاً عن تعريفه بالعصر الكارولنجي نسبةً إلى الامبراطور شارلمان (أوكارلمان). وتشهد آداب العصر التالي لعصر

شارلمان بتأثيرات أندلسيّة مماثلة. وآية ذلك " أغنيّةُ رولان" الشهيرة [1]. فإذا أمعنّا النظر في تصويراتها، ألفَينا أفكارَ مُؤلّفِيها ومُستمِعيها مُتشبِّهةً بأخبار العرب والتُّرك وأهل الشرق من المسلمين ــ الذين *"ليس فيهم من بياض اللون سوى أسنانهم"* على قول المسيحيّين الأوروبيين في العصور الوسطى ــ كأخبار أسبانية وإفريقية ومصر وبلاد فارس وقرطبة وطليطلة وإشبيلية وباليرمو وبابليون، وكذلك أخبار الإسكندريّة وميناءها المكتظّة بالسُّفُنِ، وكأنباء الأقمشة الرفيعة من حرير الإسكندريّة وذهب البلاد العربيّة والأقمشة المُطرَّزة والكراسي المطعَّمة والخوذات والسيوف المرصَّعة بالعقيق الأحمر والسُّروج الموشَّاة بالذهب والجوهر والدُّروع المحلاَّة بالرسوم والألويّة الزاهية والجِمال والسِّباع.

ولم يقتصر الأمر في كثير من المنظومات الأخرى في العصور الوسطى على الاهتمام بالأشياء الشرقية فحسب، بل يبدُو أنّ معظم تلك المنظومات انطبع بطابع الشرق، لأنّ بلاد الشرق وبلاد الأندلس ــ في تلك العصور ــ كانت بلاد الخيال والغنى والفنون كما كانت بلاد العِلم وموطن العلماء. وحسبُنا دليلاً على ذلك أنّ علوم اليونان الأقدمين وصلت أوّل ما وصلت عن طريق الشرق واللّغة العربيّة، لا عن طريق المنابع اليونانيّة مباشرةً وهذا باستثناء القليل النادر. ذلك أنّ مستودع العلوم والمعارف، في تلك العصور، كان في الأندلس ثمّ في جزيرة صِقلّيّة وكان طبيعيّاً أن تنال الفنون في غرب

---

[1] – **رولان**: (القرن 8)– من كبار فرسان **شارلمان**. قتل في وادي (رونسيفو) في محاربته *البشكش* و قيل العرب. و"**ملحمة رولان**" ملحمة فرنسية من ملحمات القرون الوسطى بطلها رولان.

أوروبا نصيبها من هذيْن المستودعَيْن وأن تتأثّر بما أنجبته النهضة العربيّة الإسلاميّة في العلوم، مثل *الرياضيات* و*حساب المثلثات* و*التنجيم* و*الفلسفة*، وفي الفنون بمختلف روافدها. ومن الدلائل الجديرة بالملاحظة، هنا، أنّ طرازاً جديداً من الزخارف يَغلُب عليه **الطّابع المغربي** أخذ يظهر في مستحدثات العمارة الإنجليزية زمنَ الملك **هنري الثاني**، أي أثناء النصف الثاني من القرن الثاني عشر الميلادي. أمّا جنوب فرنسا، فقد بدَت فيه تلك المؤثّراتُ العربيّة الإسلاميّة قبل ذلك بكثير وغدَت مدينةُ *تولوز* مركزاً هامّاً لطراز مستشرق من طرُز الفن الرومانسكي. وما يزال يشهَد على ذلك بعضُ الأبواب الخشبيّة في كاتدرائيّة *لوبوي*، وهي أبوابٌ منقوشة نقشاً بأشكالٍ كوفيّةٍ بديعة التّنظيم على طريقة زخرفيذة. وقد انتشر استعمال هذه الزخارف الكوفيّة انتشاراً واسعاً، بعد ذلك، حتّى امتدّ إلى إنجلترّا نفسها.

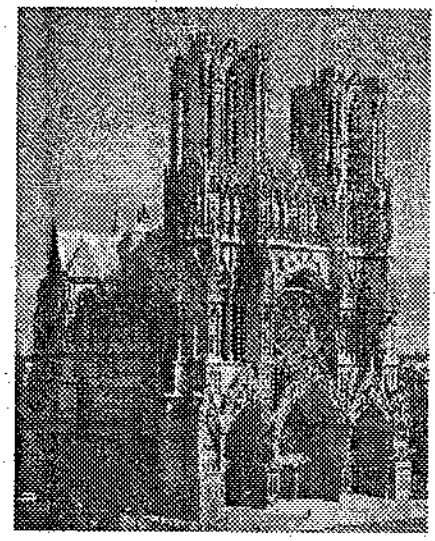
على أنّ بعض علماء الآثار ظلُّوا ينسبون الفضل الأكبر في حركة التّطوُّر المعماريّة التي أدّت إلى ظهور *العمارة القوطيّة* إلى **سوجر** (*Suger*)، مُقدَّم الرُّهبَان الذي أشرف على إعادة بناء كنيسة *سان دونيس* (التي تمّ الاحتفال بتدشين هيكلها سنة 1144 م) زاعمين أنّ الأفراد ــ لا الجماهير ــ هي التي *تخلُق* و*تُنشِئ* [1]. واعتاد آخرون نسبةَ مجموعة المباني التي قامت في إنجلترّا، أثناء القرن التالي لفتح النورمانديّين (أي في القرن 12 م) إلى ***الطراز***

---

[1] -Kergall (Hervé), **La France Gothique**, *Nathan*, Paris, 1989, pp. 10-11.

النورماندي الفرنسي ؛ وهي كذلك بالفعل، إذا نظرنا إلى مُقوِّماتها الأساسيّة وإلى بعضٍ من التقاليد الجرمانية والنورماندية التي أثّرت في الفن المعماري النورماندي. فأساليب البناء في العصر القوطي ليست إلاّ نتيجة تاريخيّة لتطوُّرات في العقليّة والمجتمع الأوروبّيَيْن، تعتمد على الماضي وتنتهي عند العصر الذي ظهرت فيه هذه العمارة. ففيها تتمثّل روح *المغامرة والحبّ* وحياة *الزهد والتّصوُّف*، وهي معمار عصر الفروسيّة ونُظُمِ الحياة الإقطاعيّة والنّقابات والدِّين. ومن السّهل وصف عناصر هذه العمارة ونقل أشكالها، لكنَّ المعاني وَحدَها هي التي تَبُثّ فيها الروح والحياة. وعندما بدأ النشاط الحيويّ يتحرّك، أخذت هذه الحركة تستمدّ نشاطها من جميع الينابيع التي تفتَّحت أمامها. ونجد مركز هذه الحركة في منطقة جزيرة فرنسا؛ غير أنّ المعاني والأفكار التي كمنت وراءها إنّما جاءت من جميع المناطق المجاورة: فوردَت فكرة نظام الكنيسة *المثلّثة المحاريب* من بعض الكنائس الجرمانية الرومانسكية، واقتبس المعماريّون نظام *الرواق الدائري* المحيط بالمحراب من مناطق وسط فرنسا، واستمدُّوا فكرة *المنحوتات المُجسَّمة* ــ وكثيراً غيرَها من العناصر الفنّية ــ من جنوب فرنسا. ولا شكّ في أنّ *بُورْجُونْدِيَا* وشَمْبَانِيَا أسهمتا في هذه العمارة. ولم تقتصر حركة التطور بالفنون الأنموذجيّة القديمة على العناصر التقليدية، بل استندت كذلك إلى عناصر أخرى؛ فتأثّر فنُّ النَّحت بإنتاج العاج في العصور المسيحيّة الأُولَى وفي العصور الكارولنجيّة، كما تأثّر بإنتاج المنحوتات اللُّومباردِيّة الحجريّة. وأوحت التّحف البيزنطيّة والرِّينيّة المشغولة بالميناء بموضوعات جديدة في

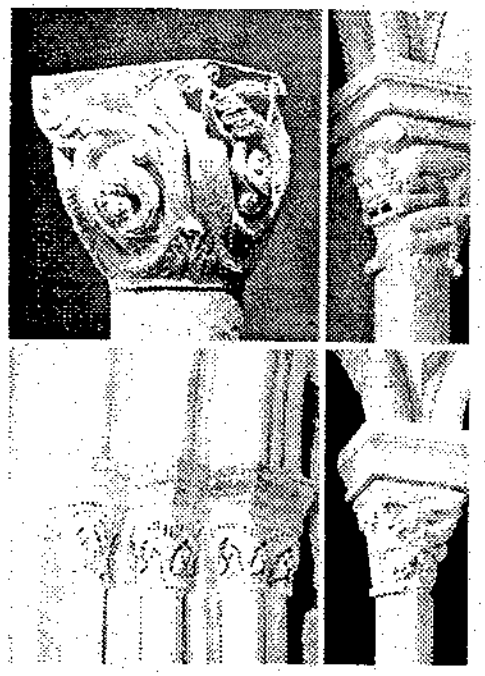
إنتاج الزجاج الملوّن في العصر القوطي؛ وبالنقوش الشرقية المُزيِّنة للأقمشة الحريريّة اهتَدى الفنّيون في التصوير على الجدران (الصورة 192).



الصورة 192 : – كاتدرائية رانس.

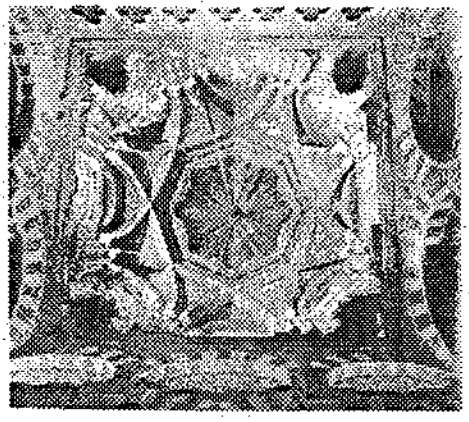
وحاول كثيرٌ من المؤلّفين المعاصرين جاهدين أن يُحدِّدوا المقصود بالعمارة القوطيّة بذكر بعض عناصرها التكوينية. فاعتقد بعضهم ــ بشيء من المغالاة ــ أنّ فكرة التغطية بالأقبية المحمولة على صفوف ممتدّة من الدعائم، لا بدّ من أن تكون تقليداً لِمَناظر الغابات التي رضَعت شعوبُ أوروبا الشمالية من ألبانها وتلقّت الإيحاءَ منها إلى درجة أنّها لم تستطع تشييد مبانيها إلاّ على الصورة التي تتّفق مع مثاليّة هذا الإيحاء[1]. فإذا وجد مثلُ هذا الرأي مُبَرِّراً له بالنسبة للدعامات ولبعض الظواهر التي تربط العمارة القوطيّة بمناظر الطّبيعة لِمَا فيها من مظاهر الغرس والانتشار والتّفرُّع والامتداد والتشابك والتنبيت والإزهار، والتي تُوعِز لنا بأنّ وحي الغابة كان متأصِّلاً في عقول رجال العصور الوسطى، فإنّنا ندرك أنّ الواقع لا يؤدّي هذا الرأيَ بالنسبة للسقوف المُعرِشة العتيقة، التي أصبحت ميزةً تمتاز بها العمائر القوطيّة بعد سنة 1103 م (الصور 189، 192 و193).

[1] - Crump et Jacob. **The Legacy of the Middle Ages,** op.cit, pp. 133-134.



الصورة 193 : – كاتدرائية **رانس**: عضادات.

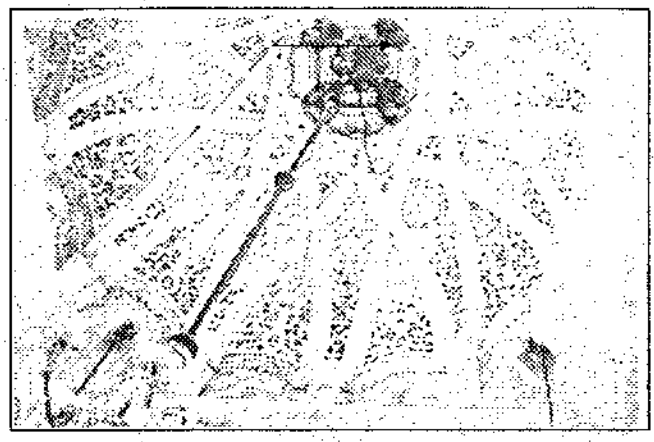
فمثل هذه السّقوف موجودةٌ في آثار *لومبارديا*، غير أنّ تاريخ إنشائها ما زال محلّ جدَل؛ والقباب المستندة إلى ضلوع معروشة تحت سقوفها كانت معروفةً قبل ذلك في العمارة البيزنطيّة، إذ نجد مِثلَها في السطح الأسفل من قبّة *أيا صوفية*، التي أشرف على تجديدها المهندس الأرمَني **تردات** في الربع الأخير من القرن العاشر للميلاد بعد أن زعزعت الزلازل بناءها. كما تُشاهَد مثيلاتُها في قبّة كنيسة *القدّيس تيودور في تيرون*. ويقول المتخصّصون إنّ القباب المُزوَّدة بضلوع وقُضبان ظهرت منذ زمن بعيد في أرمينيا. ومن المحتمَل أن تكون فكرة هذه السقوف المعرَّشة وصلت إلى أوروبا عن طريق بلاد الشرق، كما يبدُو ذلك من نماذج مشابهة في أسبانية الإسلاميّة – بقرطبة مثلاً – وفي المغرب العربيّ – في تلمسان – [1] (الصورتان 194 و195).



الصورة 194: جامع **قرطبة**: القبّة الأماميّة عند المحراب.

---

[1] - Marçais (G.). **Manuel d'Art Musulman,** *T.T.* Paris, 1926. pp. 318-319.
- Marçais (G.). **L'Art Musulman**, op.cit., pp. 86-87.



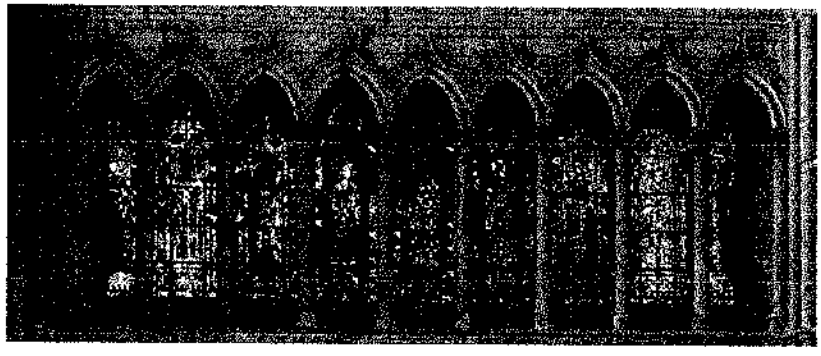
الصورة 195 :
الجامع الكبير
بـــتلمسان:
القبّة الأماميّة
عند المحراب.

بالإضافة إلى هذا، نسجّل بعض التّأثيرات الإسلاميّة الأخرى في تَمَثُّلِ بعض الأشكال التي غدَت من أهمّ المُميِّزات في شخصيّة الطـــراز القوطـــي وهِيَ: **العقد المدبَّب** الذي يفرق بينه وبين الطراز الرومانســـكي ذي **العقـــد النّصف دائري**، و**النّوافذ المتشابكة** التي تجد نماذجها الســـابقة في عمـــارة الأندلس (الصـــورة 196) وأســـاليب **النحت المسطَّح** أو **النتوء الخفيف** لمواضيع زخرفيّة ـــ في صورة أوراق النّبات المُجعَّد ـــ منقوشة على التيجان والأفاريز والمسطّحات (الصورة 197).

ونخلص من هذا كلّه إلى أنّ رجال الفنّ القُوطِي تقبَّلُوا بالترحيب جميع المؤثّرات الفنّية المقتبَسة لِشدّة الحاجة إليها ولِقُدرتهم البارعة علـــى تمثّلـــها وإدماجها في إنتاجهم الفنّي إدماجاً مُتقَناً. فجاءت عمارتهم مُتشرِّبةً بـــقوّة البطولة الجرمانية وبهجة الأغنية الفرنسية وسحر الغابة الإنجليزيـــة وعُنـــف الطبيعة الأيسلندية ووضوح العقل الشرقي وتوفيقية الفـــن الإســـلامي. ولا

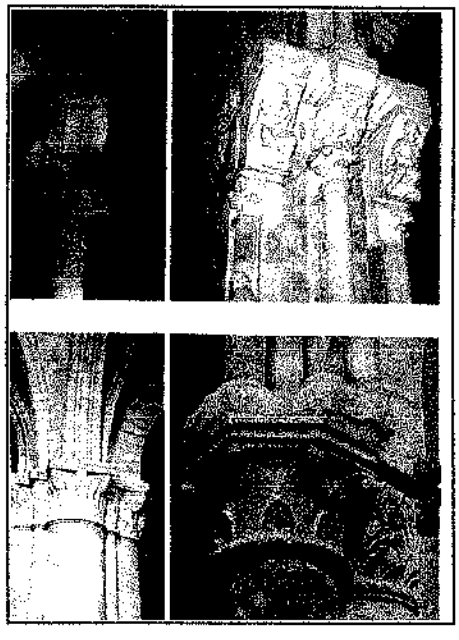
- Lambert (E.). **Les voûtes nervées hispano-musulmanes du XIè siècle et leur influence possible sur l'Art Chrétien,** in: *Hespéris*, 1928. II, pp. 147-175.

في أنَّ مثل هذه الحركة، التي أدّت إلى ابتكار عناصر فنّية جديـــدة، يُعَـــدُّ ظاهرة ضروريّةً في الفنون، عكسيّةً لنظريّة الانتشار والامتداد والتأثير.



الصورة 196 :

– كاتدرائية **رانس**: نوافذ تحتويها عقود مدببة في الواجهة.



الصورة 197 :

– نماذج من تيجان الأعمدة في العمارة القوطية.

المبحث الرّابع:

عمارة عصر النّهضة

وما بعده.

- أوّلا: عمارة عصر النّهضة.
- ثانيا: عمارة عصر ما بعد النّهضة.

أوّلاً : عمارة عصر النّهضة.

تعتبر فترة الانتقال من العصور الوسطى إلى بدايات الثّورة الصّناعيّة فترة انتعاش الفنون والآداب والأفكار العلميّة. وقد أُطلِق عليها اسمُ **عصر النّهضة** وتمتدّ ما بين بداية القرن الرابع عشر وبداية القرن السابع عشر للميلاد (أو حتّى القرن الثامن عشر بالنسبة لبعض المناطق في العالم). ويمكن إرجاع جذور هذه النهضة إلى **الحركات الإنسانيّة** التي سادت في أوروبا وخاصّة في إيطاليا إذ كانت مدينة *فلورنسا*، بسبب وجود قاعدة عريضة للعمل المعماريّ فيها، مُمَثِّلةً لِـرُوحِيَّةِ العصر التي تأثّرت بالأوضاع السياسية والاقتصادية كما تأثّرت ـــ إلى حدٍّ كبيرٍ ـــ بالتطور العلمي الذي ميّز هذه الفترة وما رافقها من اكتشافات.

ويجوز تقسيم عصر النهضة تقسيماً يتلاءم مع التطـــورات *الفكريّـــة والرّوحيّة* التي طبعته إلى ثلاث مراحل، دامت كلٌّ منها قرناً كاملاً، وهي:

- **النهضة الإيطالية** (القرن الرابع عشر الميلادي).
- **العصر الذهبي في إيطاليا** (القرن الخامس عشر الميلادي).
- **النهضة وطراز *الباروك*** [1].

ويتميّز عصر النهضة في مفهومه العامّ، بروح جديدة تفيض بالحُرِّيّـــة وشعور مهيب بالفرد وواقعيّة جديدة في تصوير الطّبيعة وانطـــلاق الفنّـــان باعتباره شخصيّةً خلاّقةً. وقد عزا بعض النقاد هذا التّوجُّه الجديد في الفـــنّ إلى **فريدريك الثاني** ــ ملك صقلّية ــ لفرط شغفه بالآثار الكلاسيكيّة ولِمَا قدّمه من تشجيع لهذه الحركة، التي سيكون من روّادهـــا شخصيّـــاتٌ مرموقةٌ أمثال **فاساري** الذي نادى بـــ*إحياء أمجاد العالم القديم* [2]، و**جيوتـــو** الذي كان له أثر كبير في تطوّر التصوير الأوروبي خلال النهضة ولاسيّما في *تصوير الطبيعة والوجوه المعبّرة وتَخيُّل الحركة* [3].

أمّا العمارة فتأثّرت، كغيرها من الفنون، بـــ**المنظور الجديد** الـــذي اعتمدته الدراسات العلمية والفنّية في تلك الفترة، والذي يمكـــن إجمالـــه في المبادئ التّالية:

---

[1] - Thompson (J.W.), Rowley (G.) Schevill (F.) et Sarton (G.), **The Civilisation of the Renaissance**, *Published by University of Chicago Press*, Chicago, Illinois, 1929, pp. 135-138.

[2] - **فاساري**: معمار إيطالي ومصوّر ومؤلّف، ولد بفلورانسا (1574/1511م). له مؤلّف كبير حول "**سير رجال الفن و النحت و العمارة**".

[3] - **جيوتو**: (1337/1266 م)، فنان فلورانسي، من أشهر روائعه الرسوم الجصية في كنيسة القديس (فرانسوا دي أسيز).

1 ــ استقامة الواجهات وظهور النزعة الذاتية:

يعتمد هذا المفهوم على أساس وضوح الرُّؤيَة للعناصر الـــتي تُســـتخدَم في تصميم الأشياء والتي تظهر على سطحٍ مَا، دون الرجوع إلى أشكالها المجرَّدة أو علاقاتها أو المنظور العامّ لها. أمّا النِّسَب التصميمية فإنّها تُحسَب بـــالنّظر إلى نقطة واحدة أو من النقطة التي يَنظُر إليها المشاهد.

2 ــ الوحدة في التعبير باستخدام القِناع في واجهة المبنى:

وهي الوحدة المتكاملة بين التفكير والشعور، التي تؤدّي إلى إعطـــاء هُويّـــة متميِّزة للناتج الفنِّي باستخدام مقاييس ونِسَب معيَّنة.

3 ــ الوحدانيّة في إنتاج الفكرة:

وتعني التّفرُّد بالعمل الفنِّي كإنتاج لتجربة شخصيّة.

4 ــ إظهار الفن التشكيلي واستخدامه في لغة التعبير المعماري:

بكساء واجهات المباني وجدرانها الداخلية بالزخارف المنقوشة والنحـــوت واستعمال الألوان الزاهية. ولقد تطوّرت وسائل الإظهار هذه في العمـــارة حتّى غدَت من أهمِّ مميِّزاتها وبالخصوص في أواخر عصر النهضة لِتُمـــهِّد إلى فترة البَارُوك التالية.

5 ــ إبراز القوام الإنشائي للمبنى:

ويظهر ذلك جليّاً في إبراز الأعمدة واستخدام الأقواس وتضخيم الجسور في نقاط الرّبط مع الأعمدة، ثمّ استخدام الأقواس الضخمة في وســـط واجهـــة المَبنَى.

6 ــ استخدام الصُّخور كمادَّة إنشائية:

في الفضاءَيْن الدّاخلي والخارجي والعملُ على نقشها لتزيين الإنشاء.

7 ــ استخدام السُّطوح المستوية في الفضاءات الخارجيّة: [1]

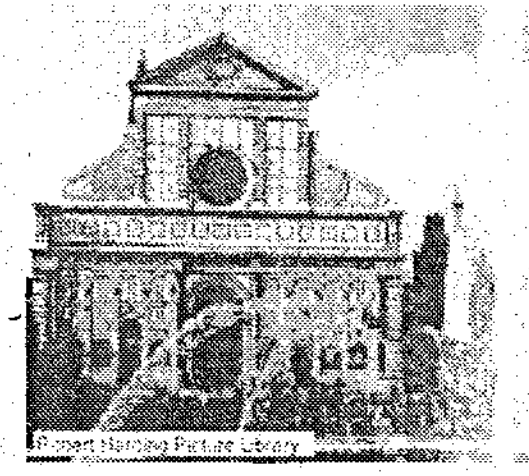
والواقع أنّ هذه العمارة عرفت الكثير من الاتّجاهات الفرديّة لدى المعماريّين الذين راحوا يعملون على إحياء التراث القديم ويتحمَّسُون للاتّجاهات التي عرفتها العمارة الكلاسيكيّة. وقد أدّى هذا الاهتمام المتزايد بمعالم الماضي وتعاليمه إلى إهمال الكثير من الاعتبارات الوظيفيّة ــ وحتّى الإنشائيّة أحياناً ــ وظهور بعض الشذوذ الذي لم يسبق له مثيلٌ في تاريخ العمارة.

ومع ذلك، كان لِعمارة عصر النهضة ميزةُ *المهارة* في تشكيل الفراغ وفي إدخال تكوين **القَبْو الأسطُوَانِي** على منظومة الأقبية المتَّبعة. ثمّ إنّ التّراكيب الإنشائيّة التي حقّقها مِعمَارِيُّو هذا العصر كانت جميعها مضبوطة وِفقَ القواعد التي وضعها **فيتروفيوس** المُعَلِّمُ. فلقد ربط **سارليو** الأجزاء بالكلِّ باستخدام المخطّطات الهندسيّة، وقنّن **فينيول** نظام وحدات البناء، وأدخل عليها **مايكل أنجيلو** مَسْحَاتٍ فنِّيةً جعلتها أكثر مُرونة، وشكّل **كورتونا** رواق الأعمدة في واجهة كنيسة *القدّيسة ماريا دلاّ باشي* على هيئة الإهليلج الذي يبدُو أكثر تأثيراً من الدائرة، وعجّل **بورّوميني** الحركة بأن قابل المُنحَنَى بِمُنحَنىً مُضَادٍّ والمُحدَّب بالمُقعَّر وأدخل الشكلَيْن اللّولبي والمِروَحي على المباني[2] (الصورتان 198 و199).

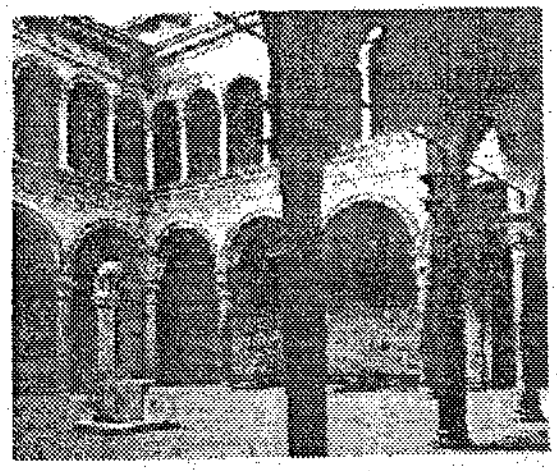
---

[1] – **مطلق** (محمود)، تاريخ العمارة: العمارة الإسلامية والأوروبية في العصور الوسطى، *جامعة حلب*، 1982، ص ص 11–13.

[2] - Moreux (J.Ch.), **Histoire de l'Architecture**. op.cit., pp. 85-86.



الصورة 198: كنيسة "القديسة ماريا نوفلا" (روما – 1470م).

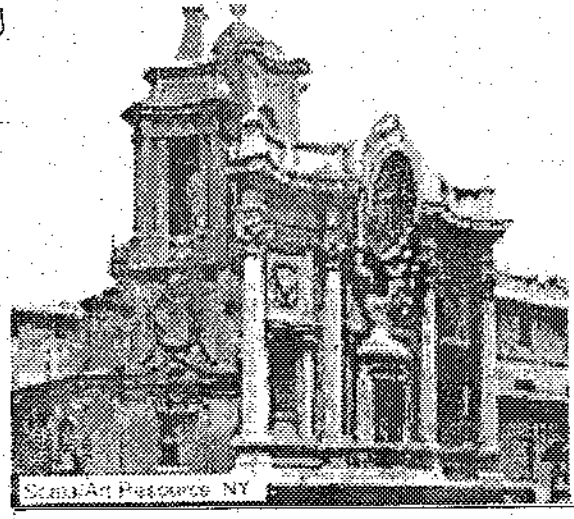


الصورة 199: ساحة قصر بـ "فيلا كو" (بولونيا – 1489).

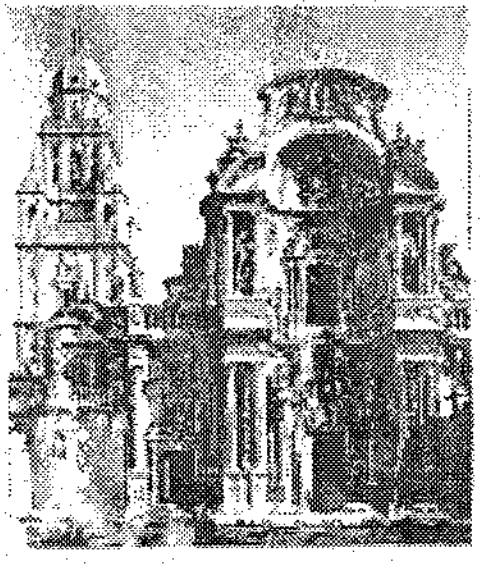
المؤكّد أنّ كُلّ عصر يحاول تفسير نفسه بمصطلح أسلوبه الذّهني المتقدِّم: كمصطلح *العلوم الهندسية* لعصر الإغريق ومصطلح *اللاهوت* للعصور الوسطى ومصطلح *العلوم الطبيعية* للعصر الحديث. أمّا النهضة فقد فسّرت كلّ شيء بمصطلحات *الإنسان وشؤونه*، لا الرّجُل المِثاليّ أو الرّجُل الذي أصبح رمزاً للنماذج الروحية، لَكِنْ ذلك الإنسان المعروف على الأرض ـــ هذه الأرض. ونتج هذا من أجل الفن وبالضرورة في فترة التَّخَيُّلِ الذّهنِي لأنّ الفنّ هو إحالة الطّبيعة بناءً على الآراء المثيرة في العصر. وربَّما وقعت هُنَا أخطارُ عصر النهضة وانتصاراته لأنّ المضمون الفنّي قد اختلف حيناً بعد حين، تبعاً لوجهة الفنان الذاتية إزاء المشكلة الحيويّة للتّصوُّر.

ثانياً: عمارة ما بعد عصر النهضة.

أعقَب عصرَ النّهضة ــ الذي كان عهدَ تجدّد عِلمي وأدبي وفنّي، انطلق من إيطاليا لِيشمل أورُوبا فأمريكا اللاّتينية، والذي تأثّر كثيراً بهجرة رجال الأدب والفنّ البيزنطيّين إلى القارّة القديمة بعد فتح الأتراك القسطنطينيّةَ، عام 1454 م ــ عصرٌ ظهر فيه (بدفعٍ من الإصلاح الكاثوليكي) **الطّرازُ البَارُوكي** الذي تميّز بميله إلى التراكيب المُعقّدة المَبنيَّة على صيغ *الطباق والتشابه والتماثل* واستعماله الصُّوَرَ الأخّاذة والمُحرّكة للمشاعر. وقد تولّد عن هذا النّوع الفنّي الجديد، مع بداية القرن الثامن عشر للميلاد، نزعتَان فنّيتَان اتّجهتَا ــ هُمَا أيضاً ــ إلى التآليف النّزويّة والأساليب المُلتوِية والغامضة في التعبير. غير أنّ الظاهرة المشترَكة لهذه الطّرز الثلاثة كانت، بلا شك، هي *الإسراف والمبالغة في الزخرفة* التي تطغَى على السِّمات الفنّية الأخرى (الصور 200، 201 و202).



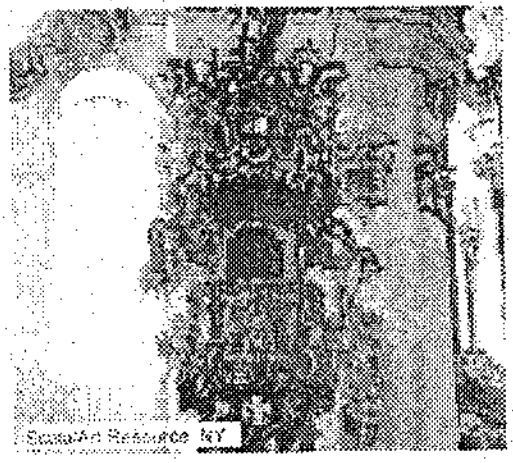
الصورة 200: كنيسة "القدّيس شارل-ذي الحنفيات الأربع" بروما – 1638م.



الصورة 201 : – كنيسة مرثية: مثال للباروكي الأسباني (1737 م).

ولقد شهد الفنّ المعماري، بعد هذه الوثبات الانتفاضيّة الأخيرة، فترةَ ركود وتبسُّط امتدّت إلى بداية القرن التاسع عشر للميلاد حيث ظهرت أحداث كان لها كبير الأثر في توجيه العمارة ووضع مفاهيم وتصوّرات معماريّة جديدة. فقد قامت **الثورة الصناعية** في أورُوبا وخلقت علاقات اجتماعيّة جديدة ومُعطَيات سياسيّة واقتصاديّة غيَّرت وجه العالم. وكان من أسباب ذلك حدَثان هامَّان قلبا موازين المفاهيم البُنيَانيّة السابقة وطوّرا إمكانياتها على غير سابقة. هذان الحدثان هما:

1 ــ تطوير استعمال الحديد ــ الذي كان منذ 1820 م وقفاً على عملة *نانت* ــ إلى المنشآت المعماريّة؛ وقد تمّ ذلك بمبادرة من المِعمَاريَّيْن **هورو وفيكتور بالطار** (الذي شيّد "الأسواق المركزيّة" بباريس، سنة 1854م).



الصورة 202 أ: – كنيسة **فيز (المانيا)**: نموذج لفنّ الرّوكوكو (1745 م).

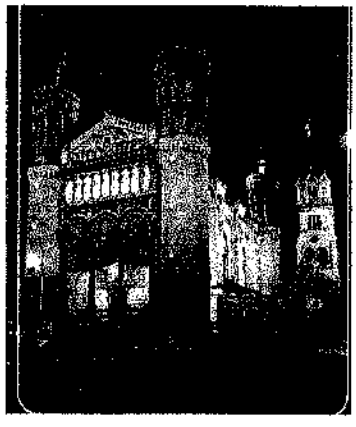
2 ــ اختراع الخرسانة المسلّحة، عام 1867 م في فرنسا، على يد **يوسف مونييه** [1]، فكان ذلك إيذاناً بعهد جديد لِفَنِّ العمارة في العالم.

---

[1] – وكان هذا الأخير صاحب مؤسّسة مختصّة في بيع الورود، تقدَّم بطلب استصدار براءة لطريقة بناء صناديق من الإسمنت لغرس الأزهار. وكانت طريقة البناء هذه قائمة على تقليص سُمك جنَبات الصناديق وتَدعيمها بتضمينها شبكا معدنيا. وفي عام 1889م، فكّر المعماريّون الفرنسيّون **بورديناف وكوتانسا وكوانييه وهنبيك** في استخدام الخرسانة المسلّحة في البناء وأوجدوا طريقة لحسابها والتّحكم فيها. ينظر بهذا الشأن:

- Moreux (J.Ch.), **Histoire de l'Architecture**, op.cit., pp. 125-131.

إنّ استعمال موادّ جديدة كـالحديد والصلب في مجال البنـاء مَنَـحَ المعماريّ كفاءات جديدة، ساعدته في حلّ الكثير من المشاكل التي كـانت تواجهه في أثناء أعماله والتي كانت تَستعصِي على عمارة العصور السـابقة بِكُلِّ عناصرها ووسائلها. لذا، كان من البديهيّ أن تختلف الحلول الإنشائيّة والزُّخرُفِيّة عمّا كانت عليه في الماضي وأن يكون الرَّدُّ على مشاكل العصر بما يلائمها من حلول، في ضوء التّغيُّرات الصِّناعيّة والاقتصاديّة التي طرأت على العالم الحديث.



الصورة 202 ب: كنيسة "القدّيسة دي فورفيير" بـليون –1870م.

وكان طبيعيّاً أن يقـوم البحـث عـن أشكال جديدة تتّفق مع المبادئ العماريّة الجديدة والمعطيات التقنية المستحدثة، وعـن نظريّـات تواكب هذا التطور الذي أصبح يسارع الإنسان بخُطىً عملاقة. والحقيقة أنّ الأفكار اضطربـت وتضاربت بهذا الشأن. فمن المعماريّين مَن رأى ضرورة تطوير الرصيد المَعرِفِيّ القديم وجَعلِه يُسَايِرُ مُتطلّبات العهد الجديد؛ ومِنهُم مَن رأى وُجوب الإقلاع عن مفاهيم الماضي والاهتمام فقط بالبحث عن طرُق جديدة تساعد في حلّ المشـاكل المطروحة.

وظهرت اتّجاهاتٌ كثيرة كان لِرُوّادها الأثرُ البالغ في تطوير المفاهيم المعماريّة، نذكر منها:

- المدرسة الفكرية [1]
- المدرسة الوظيفية [2]
- المدرسة العضوية.

كلُّ هذه الأمور أعطت العمارة أوجهاً متغيِّرةً، تختلف عمّا كـــانت عليه في الشكل والمضمون. فظهرت أبنيّة جديدة لم تكن معروفة من قبـــلُ وقُدِّمت حلولٌ لمشاكل كانت تبدُو مُعضِلة فيما مضى. وقد أضحت عمارة هذا العصر "للنّاس، كُلِّ النّاس". ولَئِن كان بعض مظاهرها تعبيراً غيرَ حقيقيّ عن مشاكل الإنسان واحتياجاته، فعلى المعمار ألاَّ ينسَـــى تلـــك الحِكمـــة التاريخية التي نطَق بها المُعلِّم الفرنسيّ وقد دُعِيَ للتحكيم في مدينة *ميلانو*، إذ قال: *"فنٌّ بلا عِلم علمٌ"*.

فالعمارة – في اعتقادنا – عِلمٌ، لكنّها أكثر من ذلك، تحقيقٌ لِتَوافُـــقٍ بين أجزائها، وتناغم بينها وبين الإنسان.

---

[1] – التي نشأت في فرنسا، بزعامة **هنري لابروست** و **فيولي لودوك**. وقد قام هذا الأخـــير بوضع أوّل **مُعجَم معماري مُعلَّل**، حاول أن يُلقِيَ فيه الأضواء على *مَنطِقِيَة* العمارة وعَناصِرها.

[2] – التي كانت امتدادا معقولا للمدرسة الفكريّة.

الفصل الثّاني:

مساطر التّوافق في العمارة.

- المبحث الأوّل: مفاهيم الجماليّة المعماريّة.
- المبحث الثّاني: مقاييس الضّوابط الظّاهرة للعمارة.
- المبحث الثّالث: مقاييس الضّوابط الباطنة للعمارة.
- المبحث الرّابع: ضابط الدّليل الحدسي.

مساطر التّوافق في العمارة.

استعمل الإنسان، منذ أبعد العصور، **ضوابط هندسيّة** في حياته اليوميّة بقدر ما استعملها في صنع أدواته النفعيـــة أو وضـــع تُحفـــه الفنّيّـــة. وإنّ *الزيقورات والأهرام والبارثينون والمعابد الهندية والكاتدرائيات والمساجد* قد بُنيت جميعها وِفقَ قياسات دقيقة، كانت تُؤلِّف شِرعَةً ونظاماً متماســـكاً: نظاماً استمدّه المعمار من الطّبيعة المحيطة به وقنّن له اعتباراً من مبادئ بسيطة. ويَكاد ينعقد الرأي، اليومَ، على أنّ الشرق القديم قد سبق اليونان إلى تأسيس حضاراته اليانعة على *علوم عمليّة* ناضجة و*دراسات نظريّة* قيِّمَةٍ.

ـــ فأمّا عن **العلوم العمليّة**، فحســـبُنا أن نشـــير إلى أنّ قدمـــاء المصريّين كانوا أوّل مَنِ ابتدع **الرياضيات** واخترع **الميكانيكا**. ويشهد على ذلك وجود ورقة بَردِي [1] تحمل أقدم عمليّة حسابيّة تتألّف من أرقام متعدِّدة وقد نُسِخت منذ ستة وثلاثين قرناً عن أصلٍ أقدم منها بكثـــير [2] . وهنـــاك مقالتان في الرياضيات منشورتان أيضاً على ورقَتَيْ بَردِي، يذكـــر **جـــورج سارتون**، مؤرِّخ العِلم (في أمريكا)، أنّ إحديهما ترتدُّ إلى القـــرن التاســـع عشر قبل الميلاد [3] . ويجاهر **ويل ديورانـــت**، مؤرِّخ الحضارات، في الباب

---

[1] – البَردي: من المصرية القديمة، وتعني نباتا كالقصب كان قدماء المصريّين يســـتخدمون قشـــره للكتابة.

[2] - Wolf , **The History of Science and Philosophy**, in: *Outline of Modern Knowledge*, والورقة المذكورة موجودة الآن في المتحف البريطاني.

[3] -Sarton (G.), **The History of Science and the New Humanism,** 1956, p. 67 et passim - Golenischev papayrus.

الذي عقده على مصر في كتابه "قصّة الحضارة" بأنّ مصر ــ منذ بدء تاريخها المُدَوّن ــ قد بلغت أعظم تقدُّم في العلوم الرياضية وأنّ **فنّ الهندسة** اختراع مصريّ؛ وقد سبق المصريّون فيه اليونان والرّومان وأُوروبّا الحديثة[1].

ويَعزُوالباحث المعماريّ **جورج فان** أقدم نظريّة في *عمارة المباني المقدّسة* إلى **إيه حُوتبه**، معمار الملك **زُوسَر** ــ من السلالة الثالثة ــ وبَاني *الهرم المدرّج* (قرب مَنَف)، الذي ما انفكّ يُدهِش العقول الخبيرة، بعد أربعة آلاف سنة، بما يحمله من صفات الجمال وجُرأة التنفيذ.

هذا المعمار ــ الذي رفعه الإغريق إلى مَصافّ الآلهة بعد خمسة وعشرين قرناً من تواريه، والذي كان في حياته قد تَميَّز بالأوصاف التي سَيُوجِبُهَا **فيتروفيوس** (مهندس الرومان) على المعماريّين أكثر من سبعة وعشرين قرناً بعده ــ ضَمّن تعاليمَه مؤلّفاً وَسَمَه بعنوان: "كتاب إنشاء المعابد" [2]، وهو يرقَى إلى زهاء الثّمانية والأربعين قرناً من الزمان.

وكان المصريّون، إلى ذلك، أوّل مَنِ ابتكر **الكيمياء**[3] وأنشأ **عِلم الطب**[4]، وأوّل مَن أقام **المكتبات ودُورَ الكتب**. وكان الكلدانيّون أوّل مَن

---

[1] - Durant (will), **The Story of Civilisation**, Part I, *Our Oriental Heritage*, 1942, pp.159-179.

[2] -Jouven (Georges), **L'architecture cachée**, *Dervy-Livres*, Paris, 1986, pp. 98-100

[3] – اشتق اسمه من الكلمة المصرية القديمة "كيمي" أي الأرض السوداء. كانت قبل النيل رملية صحراوية، فردها النيل خصبة سوداء. ويشهد بتقدم الكيمياء في مصر القديمة تحنيط الجثث لتبقى عشرات القرون، ومانراه –حتى اليوم– في المعابد وعلى الآثار من ألوان وأصباغ لا تزال زاهية.

[4] – لعلّ من المفيد أن نشير في معرض الحديث عن العلوم العملية إلى علم الطب الذي أنشأته وأنضجته مصر القديمة. يقول (ويل ديورانت) في ذلك: *"إنّ أكبر مفخرة عملية في تاريخ مصر هي علم الطب، و قد كان من النضج بحيث ظهر فيه كبار الأطباء و الجراحين والمتخصصين في فن التوليد وأمراض النساء وطب العيون وتجميل الأجسام ونحو ذلك مما يُظَنّ أنه*

درس **أجرام السماء** وأنشأ **عِلم الفلك**[1] . ومِثلُ هذا يقال في سائر شعـــوب الشرق القديم من حيث سبقُها للغرب الأورُوبي القديم في مجالات البحـــث والعلم التجريبي.

ـــ أمّا عن **التفكير النظري** فمن دلالات سبق الشرق للغـــرب مـــا خلّفه قدماء الشرقيين للإنسانية من وجوه النظر العقلي في مجالاتٍ توصّلـــوا بصددها إلى آراء تردّد صداها، بعد ذلك، عند القدامى من فلاسفة الإغريق. والحقُّ أنّ هؤلاء أفادوا جوهريّاً من تراث الشرق القديم ونهلوا مـــن مَعِينـــه وتشرّبوا بأفكاره، ثمّ أفرغوا للبحـــث في ***حقيقة الكون والموجودات*** وفي ***ماهيتها***، بحثاً كان قوامه التحليل المنطقي والترابط العلمـــي، فتَوصّلـــوا إلى القوانين والنظريات التي تستند إلى *البرهان العقلي*. وكان قد مهّد الطريقَ إلى هذا كثيرٌ من الفلاسفة ـــ مِمَّن قيل إنّ **"أمّ العلوم"** قد نشأت على أيديهم ـــ كـــ**طاليس** و**فيثاغوراس** و**ديمقريطس** و**أفلاطون**، الذين أَمُّوا بِلادَ الشرق القديم واتّصلوا بثقافاتها. وجاء **إقليدس** الإسكندري، بعدهـــم (عام 275 ق.م.)، فوضع كتابه "الأصول" الذي كان عبارة عـــن أوســـع ملخّص للـــ**هندسة الكلاسيكية اليونانية** والذي بقي المثل الأعلى للتفكـــير الهندسي الشمولي في أورُوبا، أكثر من عشرين قرناً. وساهم في هـــذا مـــن

من مبتكرات العصر الحديث... إن أقدم الوثائق المصرية في الطب بردية "ادون سمث" التي يرتـــدّ تاريخها إلى ستة وثلاثين قرناً مضت، فوق أنها تستند إلى مراجع مصرية أقدم منها بكثير، وهي تصف ثمان وأربعين حالة من حالات الجراحة التطبيقية..."، ينظر كتابـــه: "**The History of Civilisivation**" – المجلد الأول، ص. 179 وما بعدها.

[1] – سبقوا شعوب الأرض إلى ملاحظة *السيارات السبع* وربطها بأيام الأسبوع السبع، وتقسيم اليوم إلى أربع و عشرين ساعة، وتنبّأوا –منذ الماضي السحيق– بـ**كسوف الشمس** و**خســـوف القمر** ونحو ذلك مما يوحي بتقدّمهم في هذا المجال.

اليونان الذين عاشوا في جامعة الإسكندريّة القديمة: **أرسطارخوس** (أوّل مَن قال بنظرية *دَوَران الأرض*)، و**أرخميدس** الذي تُعزَى إليه الاكتشافات العديدة كـ"*نسبة قطر الدائرة إلى محيطها*" (وهي نسبة $\frac{22}{7}$) والقانون المعروف باسمه: "*دفعة أرخيميدس*" وغيرهما.

وانتقلت إلينا حكمة الشرق القديم ومعارف اليونان واغترف منها الفكرُ الغربيّ ما استطاع أن يغترف، ثمّ قدَّمها في ثوب جديد. فغدَت *نظريات فيثاغوراس* و*أصول إقليدس* و*مبادئ أرخيمدس* قواعد لا يستقيم بغيرها مدلولٌ في العلم الحديث. والحال هذه، فإنّ جمهرة من مؤرِّخي الفكر البشري، بما اتّصفوا به من التّعصُّب الممقوت والجُنح إلى الغمط والإخفاء، لم يُنصِفوا الإسلام والعرب ــ الذين كانوا سادةَ العالم المتمدّن وأساتذته طوال أكثر من ثمانية قرون ــ حقَّهم في نقل معارف الحضارات القديمة وفي تطويرها، وفَضلَهم على كُلِّ مَن ضرب بسهم في الحضارة الأورُوبية التي انبثق فجرها بعد عصورها الداجية؛ بل إنّهم أخذوا على المغالطة والمكابرة وعمدوا إلى تضليل الأجيال بقول البهتان على العرب وكتمان ما كان للتراث الإسلامي ــ بين الفكر الأورُوبي الوسيط والفكر البشري كلِّه ــ من مكان الصدارة؛ بل قد تناسَوا أن الغرب، حين أخذ ينفُض عن نفسه آثار الجمود الذي جثم على صدره في العصور الوسطى وهَمَّ باليقظة والنهوض، لجأ ــ منذ *العصر المدرسي* ــ إلى العرب وجَدَّ في نقل كتبهم التي طوَت تراث الأقدمين إلى اللغة اللاتينية ــ وكانت يومئذ لُغةَ العلم في أورُوبا ــ وراح يستقي منها العِلمَ بتراث أجداده الأوّلين من اليونان

والرومان، ووقف خلال ذلك على إضافات الفكر العربيّ الأصيل إلى هـذا التراث القديم. وكان هذا من أظهر العوامل تأثيراً في نهضة أوروبا الحديثة وبخاصة في مجال العلوم *الاستقرائية التجريبية* أو *الصورية الرياضية*. فالعرب هم الذين سبقوا إلى اتّخاذ **الملاحظة** طريقاً إلى الكشف عن الحقائق الكَونيّة، واستعانوا بالآلات والأجهزة العلميّة تفادياً لقصور الحواسّ عن ملاحظة الظواهر الطبيعية، واستخدموا التجربة العِلميّة متى تيسَّر إجراؤُها — وقد سمَّاها **جابر بن حيان** "التدريب" وسَمَّاهَا **الحسن بن الهيثم** "الاعتبار"[1] — وافترضوا الفروض لتفسير الظواهر التي يدرسونها، ابتغاءَ التّوصُّل إلى كشف **قوانين** تُفسِّر هذه الظواهر تفسيراً عِلّيّاً؛ فاصطنعوا المنهج العلميّ في دراساتهم، ونشأت بذلك **العلوم الطّبيعيّة** في التّفكير العربيّ، قبل أن تنشأ في تراث الغربيّين بمئات السنين[2]. أمّا في مجال **العلوم الرِّيَاضِيّة** (أو الرياضياتية)، فكان لأعلام العرَب إبّان العصور الوسطى فضلٌ ملحوظٌ في ترقية بعضها واختراع بعضها الآخر. فإذا نشأت هذه العلوم تجريبية في مصر القديمة منذ بضع عشرات من القرون، ونشأ بعضها في صورته *النظرية* في الفكر اليوناني الذي تلا ذلك، فَـ**عِلمُ الجَبر** يَدِين للعرب الذين كانوا أوّل مَن أقامه على قواعد منطقيّة. وعن العرب أخذ الغربيّون اسمَه (*Algebra*).

---

[1] – **ابن الهيثم** (965–1039م)، ولد في البصرة. من علماء العرب في الرياضيات والطبيعيات وفلسفة أرسطو. عرض على الخليفة الفاطمي، **الحاكم بأمر الله**، مشروع تنظيم جريان النِّيل. من مؤلفاته "**المناظر**" و"**كيفيات الأظلال**" و"**في المرايا المحرقة بالدوائر**" و"**في مساحة المجسّم المكافئ**"، نقلت إلى اللغات الغربية وكان لها أثر بليغ في معارف الغربيين.

[2] – **مالك كيبه** (جوزيف)، **مدنيّة المسلمين**، ترجمة **محمد تقي الدين الهلالي**، مكتبة *المعارف*، الرباط، ط. 2، 1405ه/1985م، ص.7 وما بعدها.

وسُمِّيت *اللوغاريتمات* في أورُوبا Logarithmes، نسبةً إلى **الخوارزمي**. وابتدع **ثابت بن قرّة** و**البوزجاني**: **عِلمَ التفاضل والتكامل**، وكان العرب أوّل مَن أقام **حساب المثلثات** علماً مستقلاً عن علم الفلك، إلى غير ذلك من آيِ النظر العقليّ الشامل في كنوز الحضارة الإسلاميّة [1].

وبعدُ، فإنّ الإصرار على تقديم لمحات ــ ولو خاطفة ــ عن تراث الحضارات الشرقية لا يَصدُر عن كلَف بالماضي والرغبة في إبراز مكانته من التراث البشري، كما أنّه لا ينبثق من افتراض تقابل بين الشرق والغرب حسب ما توحي به المُصوَّرات الجغرافيّة في أذهان الناس، وإنّما نريد به التأكيد ــ من جهة ــ على أنّ معارفنا العلميّة القديمة ترتدّ أصلاً إلى الشرق وأنّ فَهم نتاج العقل اليوناني لن يتأتّى إلاّ بوضع تراثه في وسطٍ إنسانيّ واسعٍ وإقَامة العلاقات بينه وبين ما سبقه من وجود النظر العقليّ عند حكماء الشرق القديم؛ كما نريد به التأكيد ــ من جهة أخرى ــ على مدى تأثير الفكر العربي الإسلامي (الشرقيّ في أصله ونزوعه) على الفكر الأورُوبي الحديث، في حركته ويقظته. فالجديدُ في العِلم يقوم، في العادة، على قديمٍ وإذا نزع أصحاب الجديد إلى تقويض القديم أملاً في أن يُقِيمُوا بناءهم جديداً من كُلِّ وجهٍ، تبيّنوا ــ آخر الأمر ــ أنّ البناء الجديد قد أُقِيمَ من لبنات قديمة.

---

[1] - الطويل (توفيق)، أسس الفلسفة، ، ص36، فما بعدها.

ومهما يكن من أمر، فإنّ الأقدمين ــ بصفتهم حَمَلةً لِحضارات عريقة راقية رفيعة ــ قد بنَوا وأشادوا، وهُم بذلك قد مارَسوا **القياسات** وأورثونا **قوانين** تضبط الهندسة المعماريّة و صناعة والفنون (من نحت وتصوير وموسيقى وغيرها). وإنّ تقدُّم العلوم الرياضية في عصرنا الحاضر قد سَما بالإنسان إلى درجةٍ من التّشعُّب لا يبلُغها إلاّ الاختصاصيّون العارفون. ومع ذلك، فإنّ العلم الحديث يعود اليوم شيئاً فشيئاً، وبوسائل جدّ متطوِّرة، إلى اكتشاف **الثّوابت الكُلّيّة** التي تحكم ارتقاء المادّة والحياة.

وهكذا، فإنّ ما يليق أن نسمّيه بـ"**العمارة المقدّسة**" ــ بحكم أنّها كانت تُعتَبر، فيما مضى، علماً إلهيً محفوظاً للمُلَقّنين ــ تجد أسبابها بكلّ بساطة في صُلب المادّة وتحكم جميع الظواهر الطبيعية (كـ*حركة السوائل* و*نموّ النبات*، الخ.)؛ بل تُثبت الاكتشافاتُ الحديثة أنّ نشاطاتنا المُحرِّكة، كـ*الرسم* مثلاً، تخضع لِـ**ضوابط هندسيّة** مماثلة تفرضها علينا تكوينات عصبيّة في مُخِّنا [1].

هذه الملاحظات، وغيرُها ممّا توصّل إليه البحث العلمي من نتائج في هذا المجال، تدفع الباحثين في العمارة ــ فناً وعلماً ــ إلى السعي وراء التوفيق بين النظريات القائلة بوحدة الكَون الكبرى.

---

[1] - Martinache (Michel), **La Géométrie Sacrée: une Géométrie Universelle,** *Université de Valenciennes*, 1989, p. 1.

المبحث الأوّل:

مفاهيم

الجماليّة المعماريّة.

- أوّلا: النَّظريّات الموضوعيّة.
- ثانيا: النَّظَريّات الذّاتية.
- ثالثا: اصطلاحات عماريّة.

من الدّراسة المتواليّة نستطيع أن نُقِرّ حقيقة لا شكّ فيها هي أنّ فـــنّ العمارة، في أصله، نتيجةٌ لحاجة أساسيّة من حاجات الحياة. لكنّه، في الوقت نفسه، نتاجٌ يعبّر عن المستوى العقليّ العام للإنسان الذي أوجده، الصّـــادرِ عن التجربة المتراكمة لديه عبر الأجيال والمتفاعلة مع فكره ومزاجه وذوقه.

ولقد كان لنتاج الشّعوب القديمة دَوْرٌ هامٌّ في تعيين أسباب هذا الفنّ وتحديد الكثير من مقوِّماته المادّيّة والجماليّة معاً، إذ أنّ الفكرة الفنّيّة في إنتاجٍ مَا لا يمكن أن تَفصِل الناحيّة الماديّة الدافعة لذلك الإنتاج عن الناحيّة الجماليّة فيه. فالفنان الذي يجتهد في البحث عن حلٍّ يُلبّي حاجةً في نفسه، سيســـعى حتماً إلى إيجاد أفضل الحلول وأوفاها، بل وأجملها، لأنّ الحاجة إلى الجمـــال ليست إلاّ إحدى الحاجات الإنسانيّة وربّما أهمّها.

فحُبُّ الجمال لدى الإنسان غريزةٌ تُوجَدُ بوجوده وتُرافِقه في كافّة أعماله ونشاطاته. وإذ لا يمكن فصل العمارة عن الحياة الإنسانيّة بكافّة جوانبها، فلا بدّ للعمارة، حتّى تُبرِّر عِلّة وجودها، من أن تستوفي شروط الجمال. والجمال في هذا المجال هو تلك **اللّمسة الإنسانيّة** الخاصّة التي تَفصِل بين العمارة ومجرَّد البناء وتُميِّز بينهما [1].

إنّ هذا القول يطرَح، بكلّ وضوح، مسألة العلاقة بين المكوِّنات الأساسيّة للعمارة وتلك الرغبة الفِطريّة عند الإنسان في أن يجعل كلّ ما يُنتِجه جميلاً، أو بعبارة أخرى، مسألةَ العلاقة ما بين الأشكال البنائيّة في العمل المعماري والمبادئ الأساسيّة التي أدّت إليها ومدى ارتباطهما وكيفيّة معالجة هذا الارتباط حتّى يصل المعمار إلى وضع الحلّ الأنسب. وإذا كان من الصعب وضعُ تعريف دقيق وثابت للجمال المعماري، فإنّ ذلك لا يمنعنا من محاولة فهمه ومعرفة حقيقته بالبحث عن أسبابه ومصادره وعن بواعث الرغبة فيه داخل النفس الإنسانيّة، حتّى نتمكّن من إدراك الأعمال الفنّيّة وتقييمها والحُكمِ عليها بطريقة أكثر موضوعيّة وأقرب إلى الحقيقة. والواقعُ أنّ الباحثين في هذا المجال لا يزالون على خلاف بصدد تعريف جماليّات العمارة وتحديد موضوعها وبيان الغرض منها وتعيين منهجِ البحث فيها؛ فمِنَ الخير أن نتوخّى الإيجاز في نظريّاتهم وأن نتحرّى الاكتفاء بأشيَعِها وأدناها إلى اتِّفاق الرّأي بينهم.

---

[1] – همنا و بحر، نظريات العمارة، ص.3.

لقد تطوّرت مفاهيم الجمال المعماري في خطٍّ موازٍ للتيارات الفلسفيّة العامة، واختلفت باختلاف الزمان والمكان وتباين الوعي والثقافة. ونَستطيع إجمالَها في اتِّجاهَيْن رئيسَيْن، هما:

أوّلاً: النّظريّات الموضوعيّة.

ويُراد بها تلك التي تَرَى أنّ العمل الفنِّيَ يحمل في ذاته أسباب الجمال وبواعث المتعة الفنِّيّة. وقد سادت هذه النظريات في الفترة الكلاسيكيّة (عند *الإغريق والرومان*) وفي العصور الوسطى وعصر النهضة وامتدّت إلى أواسط القرن التاسع عشر. ويمكن تقسيمها إلى اتِّجاهَيْن بيِّنَيْن:

أ ـ الاتّجاه الشّكلي:

ويرى دُعاته أنّ الجمال صفةٌ حَالّةٌ في شكل العمل المعماري وأنّ الذي يُثير الشعور به خصائصُ قائمةٌ في مكوِّنات هذا الشكل، كـ*السُّطوح والكتل والأبعاد والنسب والألوان والأضواء* أو نحو ذلك ممّا يمكن التعبير عنه بلفظ الوحدة وهي المبدأ الضروري المقرِّر في الجمال.

ب ـ الاتّجاه التعبيري:

ومفادُه أنّ سبب الجمال في العمل المعماري يكمُن في مدى ما يحمله من سِمات تعبيريّة، لأنّ الفنّان يحمل في أعماقه أحاسيس نبيلةً يَنقُلها إلى

الناس عن طريق ما يُؤدّيه من أعمال فنّيّة. فكلّما زاد عُمق التعبير كان العملُ الفنّي ناجحاً [1].

ثانيا: النّظريات الذّاتيّة.

وقد ظهرت حين تعرّض علماء النفس للبحث في تذوّق الجمال لمعرفة مصدره. فرأى بعضهم أنّ مَرَدَّ القيمة الجماليّة في العمل المعماري إلى ***عامل باطني*** يتمثّل في علاقة الفنّان بإنتاجه الفني، من ناحيّة، وإلى علاقة المُتَلَقّي عند تذوّقه للأثر الفنّي، من ناحيّة أخرى؛ ومن هُنَا فإنّهم علّقُوا أسباب المتعة الفنيّة عند هذا الأخير بحالته النفسيّة، ساعةَ التجربة، وبتكوينه العلمي والثقافي ومدى استيعابه للموضوع الماثل أمامه.

أ - العوامل الذّاتية:

راح بعض أتباع هذه المدرسة يتحسَّسُون تأثير نظريّاتهم في اختلاف المقاييس التي تبنّاها المعماريّون، من عصر إلى عصر ومن مكان إلى مكان. فمقاييس البُنيَان عند *المصرّيين القدامى* غيرُها عند *الإغريق* وغَيرُهما عند *الرّومان*؛ وتِلك أيضاً غيرُها في العصور الوسطى أو عصر النهضة. وهذا التّغيُّر ناجم بلا شك عن انتمائها إلى ظروف بيئيّة واجتماعيّة معيَّنة.

---

[1] - Hegel (G.W.F), **Esthétique,** traduction: S: Jankélévitch, *Flammarion*, Paris,1983,T.II,pp.162-164 et,T.III, pp.60-61.

إنّ الإنسان، في نظرهم، يتأثّر في حكمه على أيّ شيء بتجاربه التي لا يندثر أثرُها من ذهنه، بل يترسَّب في ذاكرته ويبقى مفعولُها حاضراً مُعَـاوداً يتبدَّى أثرُه على حركاته وسكناته، الواعيّة منها واللاواعيّة. على أنّ الفروق الموجودة بين الأفراد في علاقتهم مع الأثر المعماري تتضـاءل مـتى كـان مستواهم الفكري متقارباً، وكان نصيبُهم من التدريب الفنّي واحداً، وكان تقديرهم لأسباب الجمال يَصدُر في ضوء مقاييس واحدة مشترَكة بينهم.

ب ـ التّجربة الفنّية:

فالمؤكّد الذي لا ريب فيه، أنّ التربيّة أنّى تقدّمت بعد طورها الأوّل، الْتَقَتْ وجهاتُ النظر في أحكام الأفراد على الجمال وتبقَى بعض الخلافات الضئيلة التي يُخفّف من أثرها اشتراكُهم في ثقافةٍ واحدةٍ، ومَعِيشتُهم في ظلّ حضارةٍ واحدة[1].

ويبدُو أنّ النقد الحديث يأخذ بهذا التّصوُّر وأنّ الحركة الفنّيّة المعماريّة، بحدّ ذاتها، تتّجه عموماً إلى التقليل من تأثير العوامل الذاتيّة في إنجازاتها وذلك باحتساب المفاهيم والآراء العامّة وبإلغاء كلّ ما يمكن أن يتعارض معها.

والحقُّ أنّ **العمارة مزاجٌ من الموضوعيّة والذاتيّة** في آن واحد. فـهي موضوعيّة بحكم أنّها وليدةُ الحاجة عند الإنسان، تستجيب لوظائف معيَّنـة وبالتالي فإنّ عليها تحقيقَ وجودها المادّي الأوّل باتّخاذ أشكـال ومَقـاييس تتّفق وغاية إنشائها. إلاّ أنّ الإنسان لا يكتفي بسدِّ حاجته النفعيّة من خلال تحقيقه للبناء، بل هو في حاجة إلى تلك *"اللّمسة الإنسانيّة"* التي تُضفِي على

---

[1] -Knight, **The Philosophy of the Beautiful,** *Part II*, op.cit., p. 8.

البناء جمالاً يُقرِّبه إلى نفسه ويَسُدّ فراغاً آخرَ فيها. وهذا يكشف لنا عن ذاتيّة الفنّ المعماري التي تتوقّف على علاقة الإنسان، *مُنشِئاً* و*مُستَمتِعاً*، بما ينجزه من عمل.

وبعدُ، فإنّنا نفهم ممّا سبق أنّ الجمال المعماريّ مشروط بسببَيْن:

• أوّلُهما: أن تتحقّق في المبنى قواعدُ الوحدة الإنشائيّة والزخرفيّة مثلَ *تناسق* النِّسب والمقاييس و*انسجام* الألوان و*تلاؤم* الأضواء وغيرها، لأنّ الإنسان لا يستريح لرؤية شيء خُلوٍ من أسباب المتعة والحبور.

• والثّاني: أن يكون لِلمُتَذوِّق بعضُ الخبرة بالفنّ وأصوله حتّى تستثير شُعورَه تلك الخصائصُ القائمةُ في المبنى، لأنّ الجمال الذي يُدركه العارف غيرُ الجمال الذي يتذوّقه عديمُ الإلمام، وأسمَى.

وصفوةُ القول إنّ الجمال في العمارة لا يتوقّف على العقل الذي يدركه وحدَه، ولا على الناتج المعماريّ مجرَّداً، وإنّما هو **علاقة** بين الإنسان الذي يستمتِع به والموضوع الذي يَحُلُّ فيه.

حسبُنا هذا عن بعض اتِّجاهات الباحثين في فهمهم لطبيعة الجمال في العمارة وما قِيلَ في علاقة الإنسان ــ مُنتِجا ومُتذوِّقاً ــ بالعمل المعماري. ولَعَلَّ من المفيد، توطئةً لتفصيل القول في مقاييس تقويم الناحيّة الجماليّة في العمارة، أن نُعرِّف ببعض العناصر التي تُعتَبر أساسيّة في التكوين المعماري والتي تُؤدِّي إلى تحقيق العلاقة بينه وبين الإنسان.

ثالثاً: اصطلاحات عمارية.

أ ـ الشكل:

يُعرّف الشكل في اللُّغة بأنّه "الصورة والهيئة"[1] أو "كيفيّة الوجود"[2]. والشكل في الهندسة: *"هيئة للجسم أو السطح محدودةٌ بحدٍّ واحدٍ كالكرة أو بحدود مختلفة كالمثلّث والمربّع"*[3] ؛ وهو من حيث محتواه السِّيميَائِي: *"مجموعة العلاقات التي تُحدِّد نظام الأدِلّة، مُقابِلة للمادّة المتغيِّرة"*[4].

أمّا الشكل في الفنِّ فهو *"التعبير التشكيلي أو التخطيطي عن الفكرة ويأتي نتيجةَ تجميع المكوِّنات المادّيّة للعمل الفنّي تبعاً لنظامٍ معيَّنٍ"*[5]. فهو صِفة تجريديّة يُعيِّن بها الإنسان مقوِّمات العمل الفنِّي التي يُدركها عن طريق الحواسِّ.

* ومبدأ كلِّ شكل في **النقطة** (ولها أبعاد). وبتحريك هذه النقطة نحصل على **الخطِّ** الذي يبقى عنصراً هامّاً في الشكل (وله بُعْدٌ فقط).

---

[1] – **البحر** (خليل)، **المعجم العربي الحديث**، مكتبة لاروس، باريس، 1973، ص.719.

[2] – **سامي** (عرفان)، **النظرية الوظيفية في العمارة**، ص 52.

[3] – **البحر** (خ)، **المعجم العربي الحديث**، ص.719 وما بعدها.

[4] - Rey-Debove (Josette), **Lexique sémiotique**, *P.U.F.*, Paris, 1979, pp. 65-66.

[5] – **مهنا وبحر**، **نظريات العمارة**، ص.22.

وبانتقال هذا الخطّ نحصل على **المستوي** (الثُّنائِيّ الأبعاد). ومن تقاطع عدّة مستويات ينشأ **الحجم الفراغي** (الثُّلاثِيّ الأبعاد) الذي يُكوِّن **الحيِّز المعماريّ** المُحدَّد بجدران وأرضِيّة وسقف (الشكل 140).

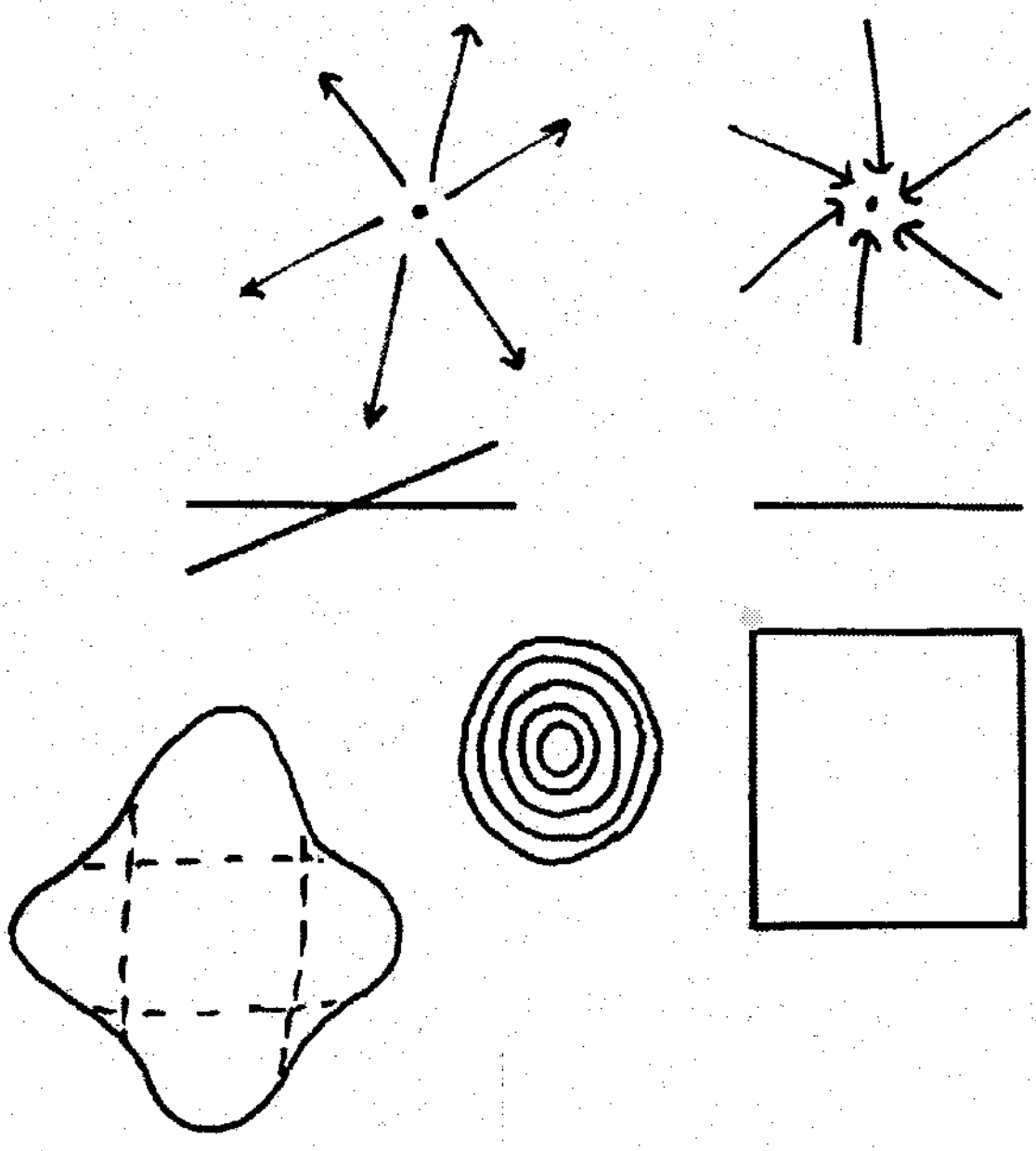
* وأمّا **المكوِّنات المادِّيّة** للعمل المعماري فهي الموادُّ المختلفة التي تتكوَّن منها الأسطُح المحتويّة للفراغات، وبتأليفها ينشأ الشكل العام للعمل المعماري؛ إذن، هو مجموع الفراغات والكتل والأجزاء المكوِّنة للبناء والعلاقات المؤلّفة بينها. ويأتي توازن المبنَى من تنظيم هذه العلاقات ومن ضبط التّكافئ بين مظهر الشكل والمضمون الذي يؤدِّيه. ولنا في ذلك ثلاثة احتمالات:

1. أن يغلُب المضمون على المظهر وهو ما يُسمّى بـ**الصراحة**.
2. وأن يطغَى المظهر على المضمون وهو ما يُطلَق عليه اسم **الشكليّة**.
3. وأن يتكافأ العنصران ويُحقِّقان **التوازن** المنشود.

ولقد كان الشّكل ــ ولا يزال ــ مَثار اهتمام الباحثين، يحاول كلٌّ مِنهُم وضعَ مقاييس ثابتة يُحدَّد بحدودها. لكنّ رغبة الإنسان الدائمة في الابتكار والتجديد والبحث عن الأفضل والأجمل حالت دون ذلك. فالشكل هو الرُّوح في صورة مادّيّة متجدِّدة، لا ينمُو نتيجةً لتطبيق قواعد ثابتة ولكنَّ القواعد هي التي تنمُو منه [1].

---

[1] – **عونة** (محمد محمود)، **عناصر العمارة و الرسم الهندسي**، *منشورات جامعة حلب*، كلية الهندسة المعمارية، 1417هـ/1996م، ص.5.



الشكل 140 : – النقطة والخط و الفراغ.

ويخضع الشكل المعماري لمجموعة من العوامل والمؤثّرات نُجمِلها فيما يلي:

1 ـ **الوظيفة:**

يقول الناقد المعماري **لويس سوليفان**، متحدِّثاً عن علاقة الشكل بالوظيفة التي يعتبرها أهمَّ العوامل المؤثِّرة في العمل المعماري: *"إنّ الشكل يتبع الوظيفة"* [1] . والواقع أنّ الشكل مُكيَّف بالوظائف التي يُوضَع من أجلها. فليست الأسطُح المكوِّنة للشكل المعماري إلاّ مستويات تُحدِّد فراغات أُنشِئَت من أجل وظائف معيَّنة، وبناءً عليه لن يصحّ تقييم الشكل المعماري إلاّ بالربط بينه وبين الوظيفة التي أوجَدتهُ. فالعلاقة بينهما مُؤكّدة ونجاح الشكل مرهون بمدى تطابقه معها. وهذا الذي يعبّر عنه سوليفان بقوله: *"إنّ الوظائف تبحث عن أشكال هي المظهرُ الخارجي للقُوَى والاحتياجات الداخليّة"* [2] .

ولاشك في أنّ البحث عن الأشكال الملائمة للوظائف في تلبيّة هذه الاحتياجات سيقود المعماريّ المبدعَ إلى خلق الأشكال الجميلة المتجدِّدة، النابعة من التحقيق السليم للغرض السليم.

2 ـ **الإنشاء:**

يؤثّر الإنشاء ـــ بصفته وسيلةً لتحقيق الوجود المادّي للعمارة ـــ على الشكل المعماري من خلال الموادّ المستعمَلة في البناء ومن خلال الوسائل

---

[1] -Chadirdji (R.), **Concepts and Influences**, Towards regionalized international architecture, *KPI - IRST ED.*, London,1981, p.189.

[2] -Chadirdji (R.), **Concepts and Influences**, Towards regionalized international architecture, *KPI - IRST ED.*, London,1981, *idem*.

والأساليب المستخدَمة في إنجاز هذا البناء. فلكلٍّ من هذه المـــوادّ صفـــاتٌ وإمكانيّاتٌ تفرض استعمالات مُعيَّنةً، ولكلٍّ منها لغةٌ في التعبير الشكلي. ولا شك في أنّ وسائل الإنشاء مُقيَّدة هي الأخرى بإمكانيّات المـــوادّ وطُـــرق تشغيلها وكيفيّة الاستفادة من خواصِّها، بما يتلاءم مع احتياجات الوظائف. ومن الموادّ المستعمَلة في الإنشاء، ومن طُرق معالجتها والوســـائل المُتَّخـــذة لتنفيذها تتكوّن **شخصيّة** المبنى وتنمو صفات الشكل فيه.

نفهم من هذا أنّ للإنشاء الأهميّة الكبرى في تحديد أساليب البناء، لكنّه لا يعدُو كونَه مرحلةً في البناء المعماري. فكما أنّ العمـــارة لا تَنتُـــج مـــن الوظيفة وحدها، فهي لا تنتج من الإنشاء وحـــدَه، وإنّ اعتبارهـــا إنشـــاءً إجحافٌ في حقِّها وحرمانُها من ذاك الذي تبحث عنـــه عيـــون النـــاظرين وتَرتاح له نفوسُهم. فكما قال **رايت**: *"لا يستطيع الإنشـــائيّ وحـــده أن يُحقّق العمارة أكثرَ ممّا يستطيع أستاذ الرياضيات أن يضع الموسيقى... لأنّ العمارة هي الفنُّ العِلميّ لجعل الإنشاء معبِّراً عن الأفكار... فالعمارة إنشاء متسامي"* [1]، أو كما قال **سوليفان**: *"إنّ الإنشاءات قد تكـــون صحيحـــةً ولَكنّها تبقى باردةً وجافّةً وعقيمةً، ولذلك لا نريد أن نرى العمـــارة وقَـــد اختُزِلت إلى إنشاء كما لا نريد للوَردة أن تُختَزل للدرجة أن يَضيع رحيقُها ويضيع الفنُّ والشِّعر والابتسام"* [2].

---

[1] – همنا وبحر، نظريات العمارة، ص.28.

[2] - Chadirgji (R.), **Concepts and Influences**, op. cit., p. 189 et passim.

ب - السّطح:

هو في اللّغة "أعلى كلّ شيء" أو "ظهر البيت" [1]. وهو في الهندسة: *"ما له طولٌ وعرضٌ بلا عُمقٍ ونهايته الخطّ"* [2]. والسطح المعماريّ هو ما يُغلّف الفراغات وهو الميزة الجماليّة للمستويات المكوِّنة للكتل والأشكال؛

وإنّ دراسة السطح مرحلة أساسيّة في دراسة جماليّات العمل المعماري، بحكم أنّه أوّل العوامل تأثيراً في المُشاهِد وأكثرُها وقعاً على نفسه. ويمكن ردّ وسائل السطح في التأثير إلى عامِلَيْن أساسيَيْن، هما: **الملمَس واللمعة**.

1. الملمس:

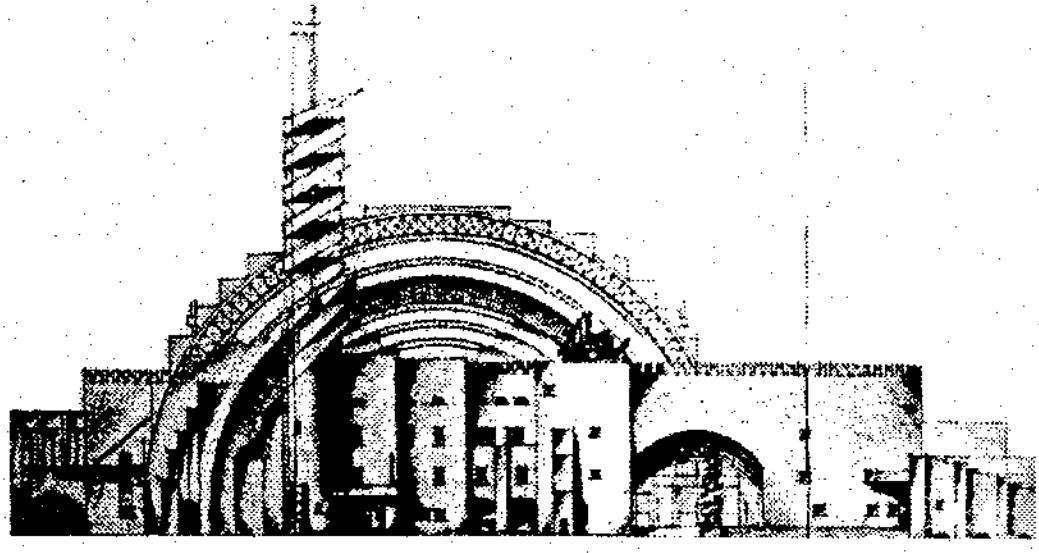
أمّا الملمس فيُعتَبر مصدراً جماليّاً هامّاً بالنسبة إلى عوامل تشكيل العناصر والكتل المعماريّة. وقد اختلف المعماريّون في الاهتمام به عبر العصور؛ فوجدناهم ــ مثلاً، في القرن الثامن عشر، إبّان قيام طُرز **الباروك والروكوكو والروكاي** فيما بعد ــ يسرفون في ملء الواجهات بالزخارف النباتيّة والهندسيّة والخطّيّة ويفرطون عليها بالكرانيش والتماثيل إلى درجة تُوهِم بأنّ زخرفة السطوح أضحت عندهم هدفاً في ذاتها. فَبَدَتْ الزخارف وكأنّها مُلصَقة بها، غيرُ مشدودة إليها ولا إلى وحدة المبنى (الصور 200، 201 و202).

---

[1] - البحر (خليل)، **المعجم العربي الحديث**، ص 661.

[2] - المرجع نفسه.

أمّا بداية العمارة الحديثة، فقد شهدت حركة معاكسة تماماً لتلك النزعة الزخرفيّة التي تميّزت بها الأساليب الترويّة الغربيّة، بحيث بلغ التّطرُّف بها إلى حدّ الدعوة إلى إلغاء استعمال الموادّ الطبيعيّة مكشوفةً ــ مثل الحجارة والطوب وغيرها ــ والاستعاضة عنها بالسطوح الملساء البسيطة مُلبّسة بالألوان الأساسيّة، ابتغاءَ ملمس ناعم وبألوان هادئة. ثمّ ما لبث المعماريّون أن عادوا إلى طلب الموادّ الطبيعيّة التي تمتاز بإمكانياتها الواسعة في إعطاء السطح أهمّيّتَه وأولويّتَه بين المقوّمات الجماليّة المعماريّة. وكان من البديهي أن تلعب الخرسانة دورَها في ظهور تكوينات متنوّعة ومُعالجات جزئيّة فتحت مجالات غير مألوفة في الإنشاء وفي تزيين السطوح (الشكل 141).

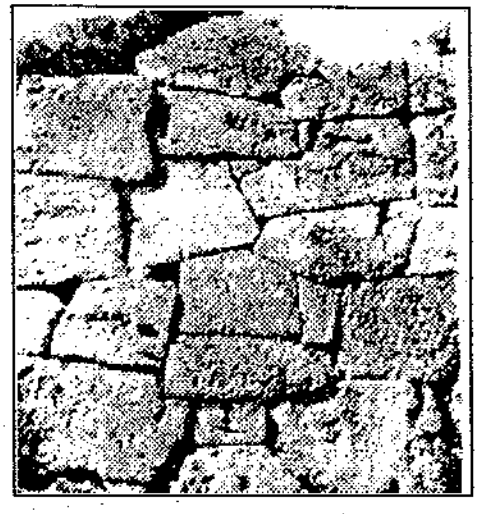


الشكل 141 : - قولوسوفه: مشروع بناء "قصر العمل" - روسيا.

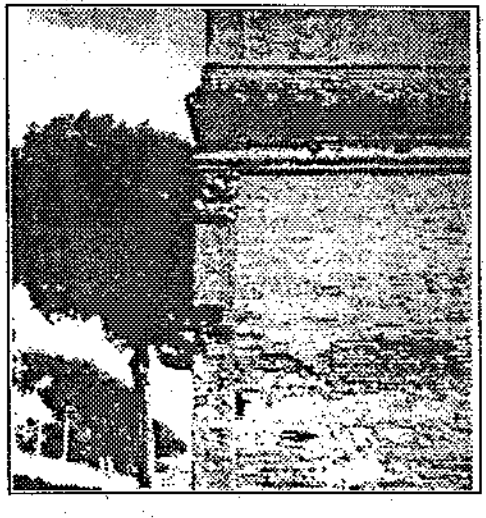
ويمكن ــ بوجه عامّ ــ تقسيمُ السطوح، من حيث ملمسُها، إلى ثلاثة أقسام هي:

- السطوح الناعمة: كالتي من الرخام والزليج والفسيفساء والطوب والزجاج، أو تلك المَطلِيّة بالجص أو الملاط.
- السطوح الخشنة: وهي المتكوِّنة من الحجارة العاريّة أو المغلَّفة بالرشة التيروليّة أو الخرسانة ذات الركام المكشوف أو الخرسانة ذات التجاويف.
- السطوح ذات الخشونة العاليّة: مثل السطوح المكوَّنة من وحدات زخرفيّة مخرَّمة أو كورنيشات أو غيرها من البُرُوزَات الوظيفيّة والتزيينيّة.

وهنا، كما في الشكل، لا تجد العين متعتها في الرتابة أو التوزيع الغير المنتظم الذي لا يظهر فيه ربطٌ بين العناصر المكوِّنة للسطح أو تتابعٌ منطقيّ لأجزائه المختلفة. ولذا وجَب على المعمار أن يُرتِّب الملمس على درجات ويفرض ربطها بعلاقات تشكيليّة واضحة ونظام تتابعي يزيد السطح طاقةً تأثيريّة على مُشاهِده (الصورتان 203 و204) .



الصورة 203 : – بناء بالحجارة المضلعة (كوزا ــ إيطالية).



الصورة 204 : – بناء بالطوب الروماني (فيا لاتينا ــ إيطالية).

2 ـ **اللّمعة:**

وأمّا فهي "صفة" السطح من الأصفر والأحمر والأزرق وغير ذلك ممّا ينتُج عن خلطها و"**الأثر**" الذي يُحدِثه النُّور الذي تعكسه الأجسام المرئيّة في العين؛ وهو ـــ بالتالي ـــ وسيلةٌ من الوسائل الهامّة لتحقيق المتعة الجماليّة عند الإنسان. وللألوان مجموعة من الصفات يجب الاستفادة منـــها للتوفيـــق في اختيارها وتحسين التحكم فيها، نذكر منها:

• **النّوع:**

وهو عبارة عن موجات كَهرُو مغنَاطِيسيّة، يؤدّي اختلافُ الطول فيها إلى تمايز الألوان؛ ويقوم هذا الأخير على الألوان الأساسيّة الثلاثة (السـالفة الذكر) التي ينتُج عن مزج كلٍّ اثنَيْن منها ثلاثةُ ألوان أخرى هي: **البرتقالي والبنفسجي والأخضر**، وذلك على النحو المفصّل في (الشكل 142).

وتُوصَف الألوان الماثلة في الدائرة الموسّعة بـــ*التناقض* إذا تقـابلت وبـــ*التكامل* إذا تجانبت، وهما حالان في تأثُّر هذه الألوان فيما بينها. ويمكن توضيحهما بملاحظة الظاهرتَيْن الآتيتَيْن:

1. **ظاهرة التناقض اللاّحق:** وتتمثّل في أنّ اللّون المعتمَد، إذا وضِـعَ على مساحة مُحايِدة ثمّ رُفِعَ عنها، يترك مكانَه إشعاعاتٍ من اللون المقـابل المتناقض معه (كالأصفر مع البنفسجي أو الأحمر مع الأخضر أو الأزرق مع البرتقالي).

2. **ظاهرة التكامل المنطبق:** وهي كون اللون المعتمَد، إذا وضع على

مساحة محايدة، يَبُثّ حوله إشعاعاتٍ من اللون المتكامل معه (كـــالأصفر مع البرتقالي أو الأحمر مع البنفسجي،إلى غير ذلك من الفواصل النوعية).

• القيمة:

وهي مقدار ما يحمله اللّون من ضوء ويُعتَبر الأصفر أرفعَ الألوان قيمةً بينما يُمثّل اللون الأزرق أدناها. على أنّ إضافة الأَسوَد إلى اللون المعتمَـــد تُخفّض من قيمته، بينما يزيد منها خَلطُه بالأبيض.

• التشبيع:

وهو عبارة عن كمّيّة اللون الأساسي في اللون المعتمَد.وتقلّ درجـــة تركيزه بإضافة اللون الأبيض إليه.

• الحرارة الظاهرة:

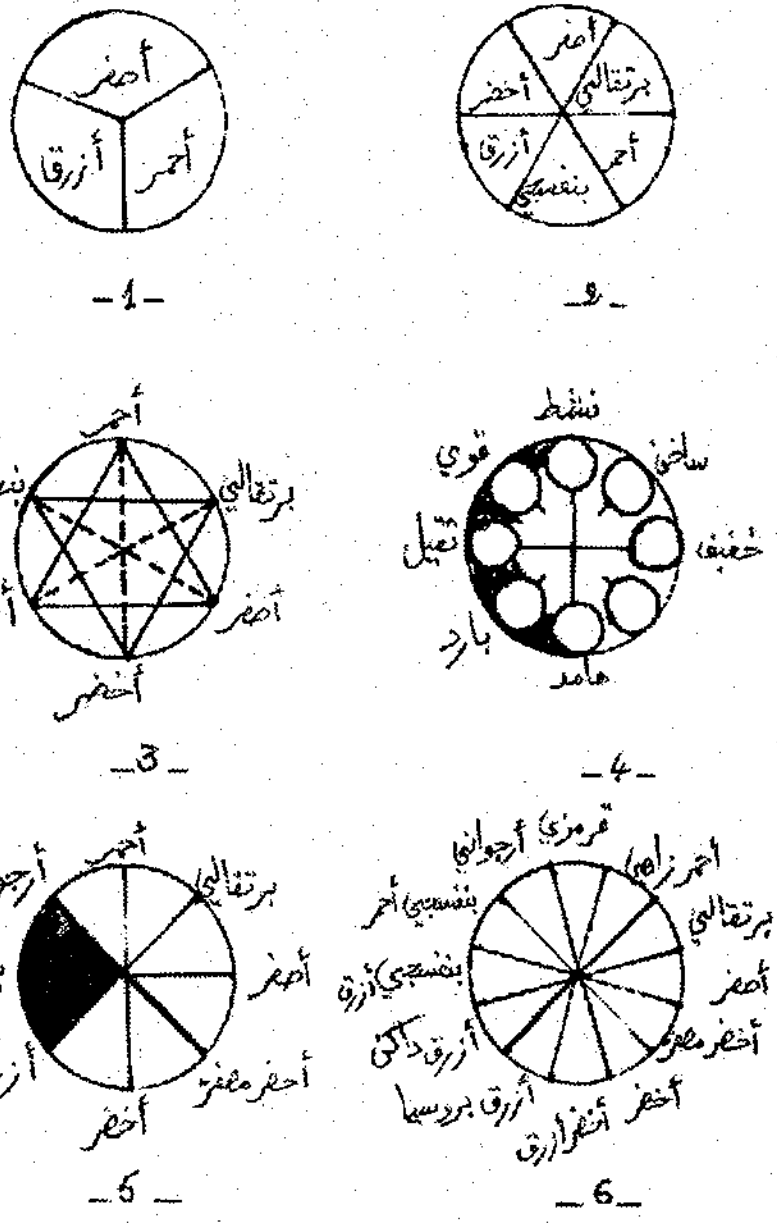
تُنعَت الألوان بـــالدافئة أو الباردة بالنظر إلى ما ينتـــج عنـــها مـــن إحساس بالدِّفء (كالأحمر والأصفر) أو بالبرودة (مثل الأزرق والأخضر). وبإضافة الأبيض أو الرَّمَادِي إليها تنخفض درجة حرارتها الظاهرة.

• البعد الظاهر:

تظهر الألوان الفاتحة قريبةً، بينما تبدُو الألوان الغامقة أبعدَ ممّا هي عليه في الواقع.

وننتهي من ملاحظة هذه الصفات إلى أنّ اللّون يتأثّر بما حوله من الألوان يُؤثّر فيها. فعلى المعماري الفَطِن أن يستفيد من هذه التفـــاعلات لتحســـين

صفات الألوان بـ*إدماجها* أو *تمييزها*، بـ*تشبيعها* أو *تخفيفها*،وإظهار مـا يريد إظهاره باستعمالها حسب ما تقتضيه الحاجة [1].



الشكل 142 : – دائرتا الألوان (1 ــ الأساسيّة و2 ــ الموسّعة) و أثرها على الإنسان (3، 4، 5 و 6).

[1] – لاستيفاء هذا الموضوع، يُنظَرُ في: **نظريات المعرفة**، لِـ*ـمهنا وبحر*، ص ص15–21 أو:
Gerstner (Karl), **Les Formes des couleurs**, *Bibliothèque des Arts*, Paris, 1986, pp. 46 à 73.

ب ـ التكوين:

هو البحث عن توزيعٍ تدرّجي لعناصر شكلٍ مَا أو لِمجموعة أشكال تبعاً لأهمّيّة كلٍّ منها أو لقيمتها الوظيفيّة، بحيث يُعطِي كلاًّ منسجماً. ولتحقيق هذا التوزيع طريقَان:

1 ـ التَّدَرّج النّازل:

وينحدر من العامّ إلى الخاصّ أي من *الكُلّ* إلى *الأجزاء*، أو من *الكتلة* إلى *التفصيل*، بعد تثبيت الفكرة الملائمة والأكثر اتّفاقاً مع المشروع. وهذا يستوجب من المهندس:

ـــ البدءَ بتعيين العناصر الأساسيّة المسيطرة على التكوين (سواء بالارتفاع أو الكتلة أو المساحة) وتجميعها دون الاهتمام بالتفاصيل.

ـــ وتوزيع العلاقات النسبيّة بين الأجزاء المختلفة للتكوين.

ـــ ثمّ توزيع العناصر الداخليّة لكلّ جزء من هذا التكوين.

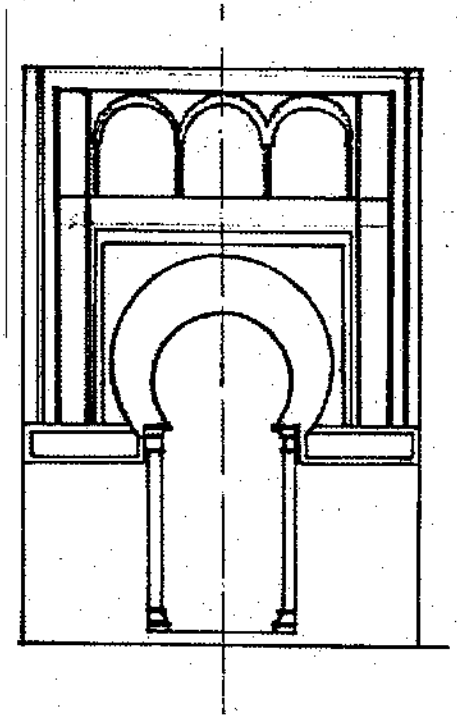
2 ـ التَّدَرّج الصّاعد:

ويرقَى من *الجزء* إلى *الكلّ*، أي من أقلّ العناصر أهمّيّة إلى أعلاها، بتحليل دقيق لكلّ تفصيلٍ بهدف الوصول إلى تنظيم شامل. ويتحقّق ذلك بقياس الوحدات على اختلاف أنواعها لتأمين الفراغ الملائم لِكُلٍّ منها، ثمّ دراسة العلاقات المترتّبة على تواصل الوحدات ذات العمل الواحد، ثم جمع الكُلّ في نسَق مُوَحّد للوصول إلى كلٍّ منسجمٍ.

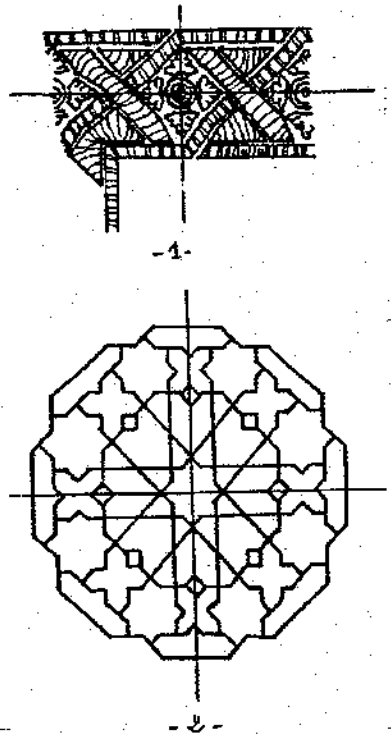
د - المحور:

يُرَادُ به ـــ في لغة المهندسين ـــ **الخطّ المستقيم** المُوصِل بين قُطبَيْـــن أو المُقسِّم لِشَكْلٍ مَا إلى قسمَيْن متماثلَيْن، أحدهما نقيـــضُ الآخـــر. وفِـــي العمارة يتحقّق هذا المفهوم بتوزيع الأجزاء المكوِّنة للسطوح أو المجسَّمات من حول محاور *تقديريّة* وبـــ*التناظر* بالنسبة إليها. ويظهر هذا التناظر في حالتيْن:

- **تناظر بين مجموعة من العناصر**: حيث تترتّب هـــذه العنـــاصر بشكل متساو ومتعاكسٍ على جانِبَي المحور (الشكل 143).
- **تناظر بين مكوِّنات عنصرواحد**: وفي هذه الحال يبقـــى التنـــاظر مَحَلِّيًا، خاصّاً بالمقوِّمات الداخليّـــة للعنصـــر دون غـــيره مـــن العنـــاصر (الشكل144).



الشكل 143 : – التناظر في واجهة المحراب بمسجد سيدي أبي الحسن(تلمسان).



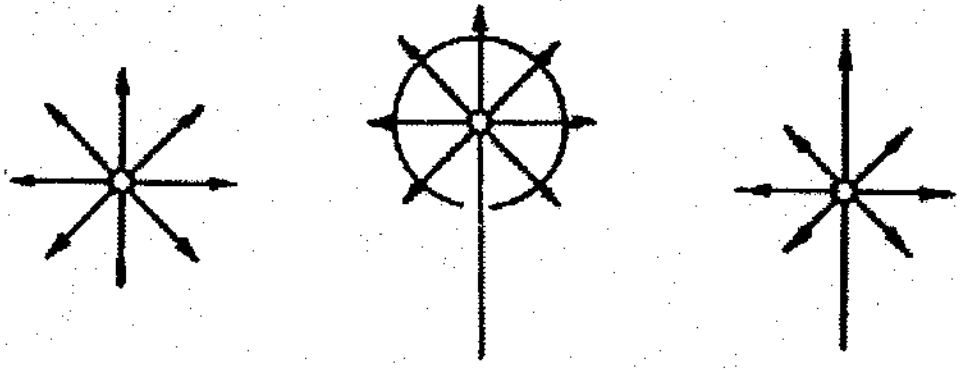
الشكل 144 : – تناظر في الوحدة الزخرفية:
1. في محراب جامع تافسرة (بني سنوس).
2. في مجمّع " المشور " (تلمسان).

ويتّسع مفهوم **المحوريّة** في الفن المعماري إلى احتمالات تشمل مختلف المستويات: سواء منها *الأفقيّة* (أو الرأسيّة) أم *المائلة*، وسواء كانت حجوماً في الفراغ أم الفراغ نفسه؛ وبناءً عليه فإنّ المحاور لن تقتصر على خطوط مستقيمة ــ كما في الهندسة البسيطة ــ وإنّما تتجاوزها إلى مستويات تقسيم، لكون المجال المعماري حيِّزاً ثلاثيّ الأبعاد. وانطلاقاً من هذا الاعتبار نستطيع تمييز أربعة أنواع من المحاور:

1 ـ محاور التناظر:

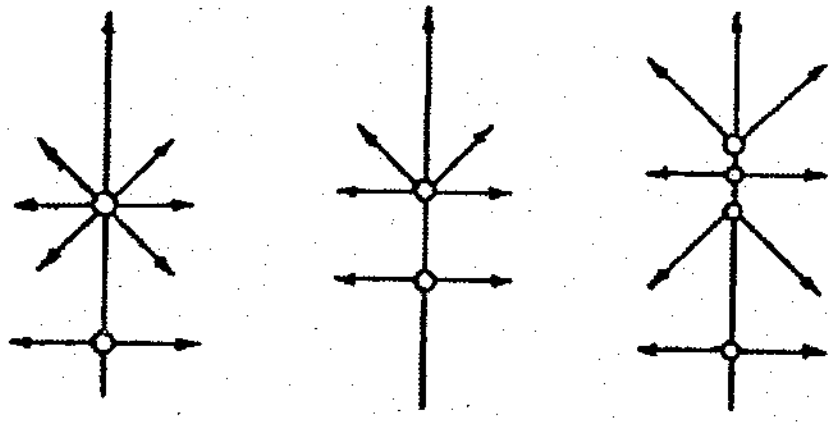
وهي نوعان:

• **محاور تناظر مطلق**: ومجال تطبيقها في الأشكال المنتظمة: المستويّة منها ــ *كالدائرة والمضلّعات* وغيرها ــ أو الفراغيّة ــ *كالكرة وكثيرات السطوح*... ــ (الشكل 145).



الشكل 145 : – المحاور المحتملة في التناظر المطلق.

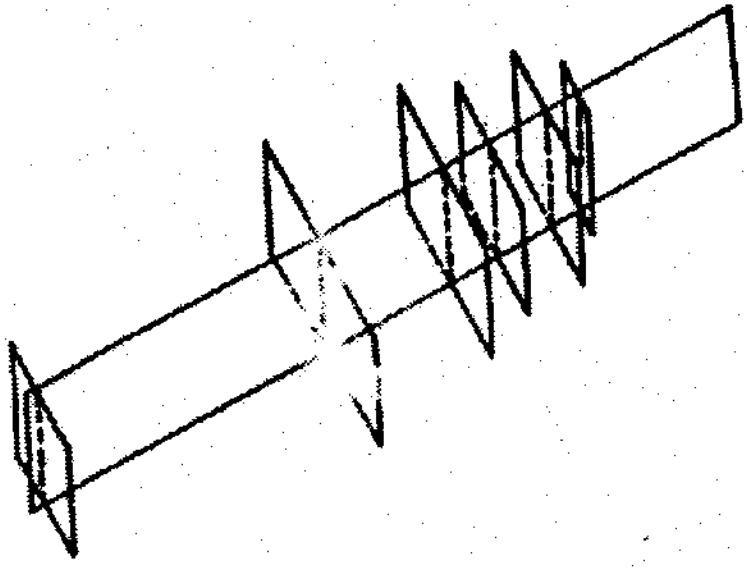
• **محاور تناظر نسبي**: وتخصّ الأشكال *المخروطيّة* بأنواعها *والهرميّة* (الشكل 146).



الشكل 146 : - محاور مطلقة أو نسبية.

2. محاور الاتّجاه:

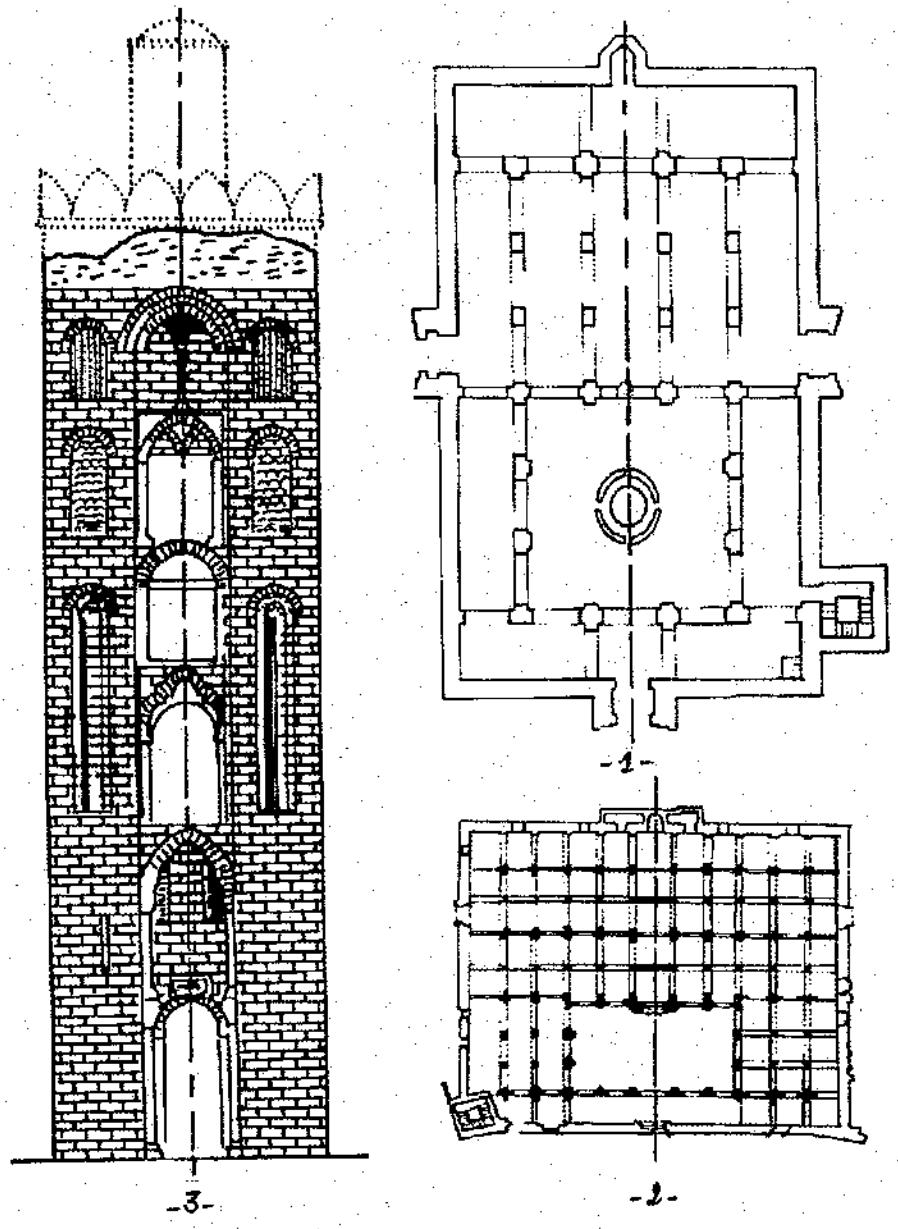
وهي للتنظيم التشكيلي في توجيه الفراغات داخلَ التكوين المعماري. فهي تحدِّد عدد أجزاء التشكيل وتُعيِّن اتِّجاهاتها المختلفة وتقرّ درجة التعقيد في توزيعها العامّ، كما تختار الحركة الملائمـــة لهـــا وشكـــل الواجـــهات (الشكل147)



الشكل 147 : - نموذج لمحاور توجيه الفراغات في المبنى.

3 . **محاور الإنشاء:**

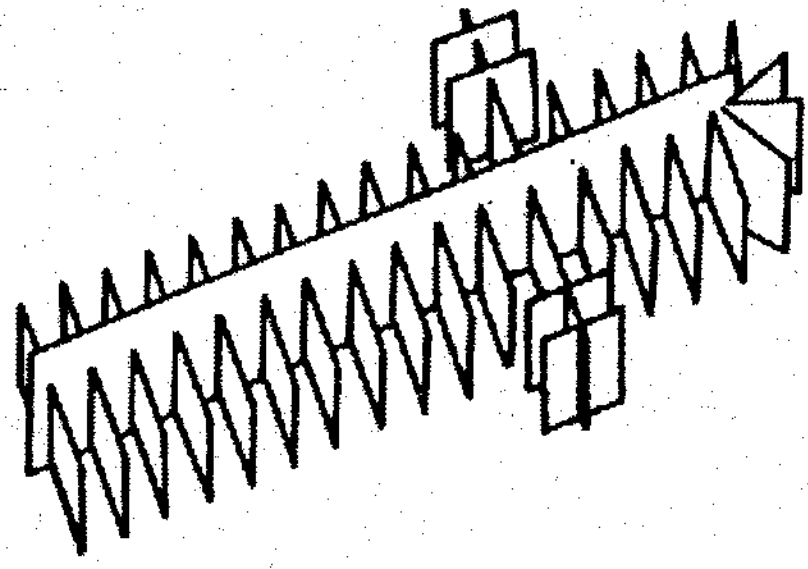
وهي التي تُحدِّد توزيع العناصر الإنشائيّة (تمييزاً لهـــا عـــن المحـــاور التكميليّة أو الزخرفيّة)وفقاً لخطّة إنشائيّة معيَّنة (الشكل 148).



الشكل 148 : – نماذج لمحور الإنشاء في العمارة الجزائرية:1. مسجد سيدي إبراهيم (**تلمسان**).
2. الجامع الكبير (**الجزائر**).
3. منارة جامع **قلعة بني حماد**.

4. محاور الإنارة:

وهي المحاور التي يختارها المعماريّ قاعدةً لِتعيين أمكنة اختراق النـــور لغلاف المبنى، تأميناً لإنارة هذا الأخير ضمن الحـــدود الـــتي تســـمح بهـــا الإمكانيّات الإنشائيّة (الشكل 149).



الشكل 149 : – محاور الإنارة في كاتدرائية قوطية.

ويمكن تدعيم هذه المحاور الكبرى بنوعَين من المحاور التي تنطبق علـــى الأجزاء الصغيرة في التشكيل المعماري، وهما:

• **محاور الاتّجاه الجزئي:** وهي التي تضبط اتّجاه العناصر التركيبيّـــة في التشكيل.

• **محاور التكرار:** وتخصّ العناصر التركيبيّة المتساويّة في الأهمّيّة والـــتي يتكرّر استعمالها في التشكيل الواحد.

4 ـ الفراغ:

إنّ تقديم تعريفٍ وافٍ قاطعٍ لمصطلح الفراغ أمرٌ غاية في الصعوبة، إذ أنّه كباقي المصطلحات الشموليّة لا يَعدُو أن يكون كلٌّ حدٌّ له تعبيراً عن مفهومٍ فرديّ يُصوِّر الناحيّة التطبيقيّة في ثقافة المُعرِّف. وحَدٌّ مثل هذا يُثبِّت من الخصائص مِقدارَ ما يُقصِي منها، وقَلّما يُضفِي عليها فيضاً من الإيضاح. وحسبُنا أن نشير إلى ما أقرّه العُرف المعماريّ من أنّ *"الفراغ هو الحيِّز المقتطَع من الفضاء العامّ ليحتوي نشاطاً إنسانياً مَا"*[1].

ويمكن تمييز ثلاث درجات في الفراغ المعماريّ، تتلاءم مع معطيات نشاط الإنسان المختلفة، وهي:

1. الفراغ الطّبيعي:

وهو الحيّز من الفضاء العامّ الذي يحتوي الإنسان ــ فرداً أو جماعةً ــ والذي يُحدَّد بالنّظر إلى جسمه من حيث قياساته الطبيعيّة، ومن حيث قيامه بفعاليّاته في أيِّ حال من الأحوال. وهو فراغ جامد لأنّ الإنسان لا يؤدّي فيه عملَه الحقيقيّ، بل هو في حالات ثابتة من حالات فعاليّاته.

2. الفراغ الحيويّ:

وهو حيّز فضائي مُكمِّل للفراغ الطبيعي، يسمح باحتواء الإنسان ويؤمّن له الشروط الحيويّة للقيام بنشاط معيَّن قصد الاستمرار والبقاء.

---

[1] – سامي (عرفان)، النظرية الوظيفية في العمارة، و: مهنا وبحر، نظريات العمارة، ص ص١٧٠١ ــ و:

- Pirson (J.F.), **Les structure et l'objet**, *O.P.U.*, Alger, 1988, pp. 23 à36.

3 ـ الفراغ النّفسي:

وهو الحيّز من الفضاء الذي يُوفّر للإنسان شروط الإحساس بالسَّعة والرَّاحة النّفسيّة للقيام بنشاطه الحيويّ.

والواقع أنّ الفصل بين هذه الأنواع الفراغيّة المحتويّة للنشاط الإنساني من الأمور المتعذّرة جدّاً، لأنّ الفراغ المعماريّ تشكيلٌ متكاملٌ لمجموعةٍ من الفراغات الاستعماليّة المحدَّدة بغرض تأديّة هدف معيَّن. فكلّ واحدٍ من هذه الفراغات الاستعماليّة يشكّل درجةً في تكامل التشكيل الفراغي للموضوع المعماري. ويذهب بعض المفكّرين في هذا المجال إلى تجاوز فكرة تمييز فراغ داخلي، ثابت ومحدود، بسطوح تَفصِله عن فراغ خارجي [1]. فالفراغ العامّ ـــ في نظرهم ـــ يُشكّل وحدةً انسيابيّة مستمرّةً تُغلّف كلّ السطوح وتردّ دورها إلى توجيه انسيابيّة الأجزاء المختلفة للفضاء العامّ، توجيهاً يخدُم مصلحة الإنسان في كلّ الحالات. وربّما كان من أكبر نتائج هذه النظرة لمفهوم الفراغ في المجال المعماريّ أن زكّته بذلك البُعد الرّابع الذي أُهمِل دَورُه حتّى بدايات القرن الحالي؛ فحرّرته من جمود المنظور الواحد، المُعلّق على اللّحظة الزّمنيّة الواحدة، وفتحت له آفاقَ الرؤيّة الواسعة المترتّبة على شموليّة الإحساس بالموضوع المعماري، في ضوء تجربة إنسانيّة تأخذ معطياتها من استمراريّة الماضي في اللّحظة الرّاهِنَة وتطلّعها إلى المستقبل.

---

[1] - El-Saïd (I.), **Geometric concepts in Islamic Art**, *World of Islam Festival Publishing Co. Ltd.* 1rst ed., London, 1976, p.154.

المبحث الثاني:

مقاييس الضّوابط الظاهرة للعمارة.

- أوّلا: التّوجيه.
- ثانيا: الأقيسة.
- ثالثا: التّناسق.

أوّلاً: التّوجيه.

تُسجِّل معظم الدراسات التاريخيّة أنّ اختيار موقع المنشآت الدينيّة وتوجيهَها لم يكونا من باب الاعتباط أو الصُّدفة وإنّما خضعا، منذ أقدم العصور، لأسباب عقديّة عميقة قد يكون لبعضها علاقةٌ بأساطير نشأة الكَون واتِّجاهه الشعائري [1].

فمن *أهرام* المصريّين والأمريكيّين *ومعابدهم*، إلى *هياكل* البراهمانيّين والبوذيّين، إلى *كنائس* اليهود وبَيعِ النّصارى، وإلى *مساجد* الإسلام عبر

[1] -Bayard (Jean-Pierre). **La Tradition Cachée des Cathédrales,** *éd. Dangles-St-Jean De Braye,* 1990, pp.143 et passim.

الزمان والمكان، نجد أنّ تعيين مكان الإنشاء وتحديدَ اتّجاهه مَثَلاً، على الدّوام، الخُطوةَ الأساسيّة التي كان المعماريّون يقومون بها في أعمالهم.

يقول **فيتروفيوس**، في هذا الصدد، إن تشييد المعبد كان يبدأ باختيار الموقع وإن أعمال التوجيه كانت تنطلق في منتصف النهار حين تكون الشمس في سَمتِها من السماء بِغَرس عمودٍ وَسطَ *النطاق المقدَّس* ورَسمِ دائرة كبيرة حوله. ويُعيَّن الاتّجاه الشماليّ الجنوبيّ بالنّسبة إلى هذا العمود الذي أصبح، لِوَقتٍ مَا، بمثابة **مركز الكون** (*Axis Mundi*) عندما يكون ظِلُّه في أقصر امتداداته. وقد يُعايَن للغرض نفسه طلوعُ الشمس بالنظر إلى عمودَيْن، خصوصاً أثناء انقِلابَي الصَّيف والشِّتاء أو اعتدالَي الربيع والخريف. وبهذا الشكل كان الأقدمون يُحدِّدون، بدرجة كافيّة من الدقة، خطّ العَرض للمكان المُعيَّن للبناء. ويبدُو أنّ اعتمادهم على الشمس في توجيه بناءاتهم كان منبعثاً من مدى تأثُّر الإنسان بهذا الكوكب النهاري المُضِيء، الذي يمدّ الأرض بالنور والحرارة ويُنظِّم سيرها وحركتها. فلِشروق الشمس وغروبها وقعٌ على الحياتَيْن النباتيّة والحيوانيّة، وعن تعاقبهما ينشأ اللّيلُ والنّهارُ وينشأ توالي الفصول الأربعة. وربّما أخذ العددُ "4"، من ذلك، مدلولَه الرّمزيّ للعالم المادّي الذي يجعله يحرِّك *الجهات الأصليّة الأربع* ويبعث الخوافق التي تخرج منها *الرياح الأربع* ويُحدّد ملامح *الشكل المربّع* الذي يُمثِّل وَقبُه *"سُرّةَ العالم"*.

ويذكر **هيرودوت**، *"أبو التاريخ"* اليوناني [1]، أن بوّابات المعابد المصريّة كانت واقعة في البداية ناحيّة الشرق، مثلَما هو الأمر في *هيليوبوليس* ومَنْف. فكانت أشعّة الشمس تنفُذ إلى داخل الحرم، يقابلها الكاهن في صلاته، بينما ينظر المؤمنون أثناء ذلك إلى جهة الغرب. وفي عهد الامبراطور **أوغسطس**، تقرّر نقلُ البوّابات إلى النّاحِيّة الغربيّة من المعابد حتّى يتمكّن المُصَلُّونَ والكاهنُ معاً من مشاهدة شروق الشمس أثناء إقامة الشعائر الدينيّة وتَقديم القرابين.

وقد سبق إلى هذا "**التشريق**" بُناة مقابر *الدُّولمن* من العصر الحجريّ الحديث[2] حيث نجد أجسام الموتى في الأرماس ممدودةً في اتّجاهٍ غربي شرقي، أرجلُها نحو المشرق والرأسُ في الجهة الغربيّة" *حتى تستطيع النهوض لمشاهدة النجم عند بزوغه*" يومَ النشر [3].

ومن المؤكّد حسب ما جاء به المؤرّخ **إميل مال** [4] ــ أنّ الكنيسة الكاثوليكيّة الرومانيّة وجّهت بِيَعها شطرَ المشرق، منذ أن أنشأت *" دساتيرها البابويّة"*. فاتّخذت هذه البِيَعُ هيئة صليب لاتيني يقع **الخورسُ** فيه ناحيّة الشرق، بينما تُفتَح أبوابه في جهته الغربيّة. وكثيراً ما كان يذهب التدقيق في توجيه هذه المعابد إلى أن يتمّ اختيار الاتّجاه الذي يَتعيّن باليومِ الذي يوافق

---

[1] – كتابة "**التاريخ**"، المجلد II، الباب 134، وهو من أهم المراجع لما دوّن فيه صاحبه من أخبار الأمم وأساطيرها.

[2] – يراجع هذا البحث في: المطلب التمهيدي، المبحث الثاني: العمارة في بعدها الدلالي.

[3] - Bayard (J.P.), **La Tradition Cachée des Cathédrales**, op.cit., p.144.

[4] - Mâle (Emile), **L'Art religieux du XIIè Siècle en France**, *Colin*, 1922; **L'Art religieux du XIIIè Siècle**, *Colin*, 1903; **L'Art religieux de la fin du Moyen Age**, *Colin*, 1908.

فيه شروقُ الشمس يومَ الاحتفال السنوي بـ*القدّيس* أو *القدّيسة* الذيْن كُرِّسَ المعبدُ لهما [1].

وقد يكون اهتمام المسيحيّين المتزايد بالأخذ ناحيّة الشرق في بناء معابدهم مثبَّتاً باعتقادهم الذي يرى في المناطق الغربيّة الشماليّة الباردة دياجيرَ الظلمات التي تسودها قوى الشر، مقابلَ المناطق الشرقيّة التي يغمرها نور الإيمان والوحي. وربّما كان هذا الذي جعل المعمار المسيحيّ يُزيِّن الواجهة الغربيّة في المعبد بمَشاهدَ مستوحاةٍ من فكرة "يوم الدِّين" ويضع فيها بيت المعموديّة عند المدخل.

من الواضح، إذن، أنّ توجيه المباني الدينيّة صوبَ المشرق، كان مبدأً احترمته معظمُ شعوب المعمورة، منذ أقدم العصور وعلى اختلاف أديانها. وأمّا المسلمون فيبدُو أنهم راعُوا التقليد نفسه وإن كانت قِبلتُهم في ذلك الكعبة، محجّةُ الإسلام. فكانوا يُحدِّدون اتّجاه المسجد ويُعيِّنون مكان المحراب منه بالرجوع إلى مشاهدة "برج الجوزاء" [2]. لكنَّ الظاهر أنّهم لم يبالغوا في التّقيُّد بهذا العُرف. فجاءت اتِّجاهات المساجد تختلف من جنوبيّة شرقيّة إلى شرقيّة جنوبيّة شرقيّة، وذلك إيماناً بأنّ وجهة القبلة واسعةٌ، لا تُحَدُّ باتِّجاهٍ ضيّقٍ وأنّنا أينَما توجَّهنا فـ" ثَمَّة وجهُ الله".

---

[1] – يقع هذا اليوم في 15 أغسطس من كل سنة بالنسبة للبِيَع المكرّسة للسيدة مريم العذراء.

[2] – صورة في منطقة البروج: تذكرها كتب الفقه كمنطقة استدلال يُهتَدَى بها في تحديد اتجاه القبلة، ينظر في هذا الباب: البنّاني عن محمد الباقي عن الشيخ خليل، *نشر القاهرة*، سنة 1307هـ، ج 1، ص186.

ثانياً: الأقيسة

إنّ **المقياس** صفة جماليّة ذات تأثير كبير في نجاح العمل المعماري وهو التأثير **البصَريّ** للمقاييس المنقولة عن الأبعاد الماديّة الحقيقيّة. فالإنسان يحاول دائماً عن وعيٍ أو غريزةٍ أن يُقدِّر *الأبعاد والمسافات والأحجام* لأيّ شكل أو فراغ يتعامل معه، لكي يُحدّد نوع العلاقة التي تربطه به ويَحكُم تصرُّفاته معه بناءً على هذه العلاقة.

ويبدُو من خلال دراستنا لأبعاد النماذج العماريّة القديمة أنّها وإن تنوّعت خاضعةٌ لرياضيات الجسم الإنساني. فقد بُنيت في أمكنة معيّنة بذاتها: مصر وبلاد اليونان وآسيا وأوروبا وإفريقيّة وهلمّ جرّاً، ولكنّ الأدوات التي استُعمِلت في بنائها كانت دائماً مرتبطةً بالإنسان. فهي *الساعد واليد والإصبع والقدم والخطوة* وكلُّها جزءٌ لا يتجزّأ من جسم الإنسان، أعطَت قياساتٍ تلائم الأكواخ والمساكن والمعابد التي شُيِّدَتْ في الحضارات المختلفة بموجب مفهومٍ إنساني جرى إدراكُه بالفِطرة والتجربة، وعنها تصدُر تلك **الهارموني** (أو **التناغم**) التي تهزُّنا عند *اتِّصالنا* بالعمائر القديمة. ويمكن أن نتبيّن في تاريخ الأنظمة القيسيّة من خلال المعايير النموذجيّة المحفوظة في المتاحف أو بالرجوع إلى قياس بعض التكوينات التي بلَغتنا تقديراتُ أبعادها بتعبير وحدات الطول الأصليّة أنّ الإنسان قديماً لم يَسْعَ إلى توحيد القياسات على المستوى الواسع، وبالخصوص في الدّول الاتِّحاديّة، كبلاد اليونان، حيث كانت المقاييس تختلف من مكان إلى مكان بل تختلف تحت الإسم

الواحد أحياناً. وهذا راجع بلا شك إلى اختلاف الأشخـــاص واختـــلاف أطوال أطرافهم.

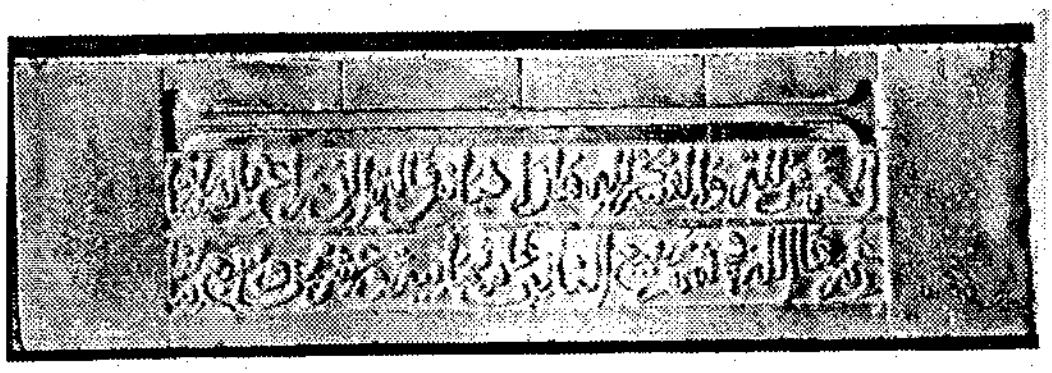
غير أنّ هناك عدداً ولو قليلاً من البلدان التي استعملت نظاماً قَيسِـــيّاً واحداً فرضت تطبيقَه في كلّ الأقاليم التابعة لها، وهي البلدان التي خضعت زمناً طويلاً لِسُلطَانٍ مركزيّ مثلما كان الشأن في مصر أو أورُوبا أو العـــالم الإسلامي. وينبغي الإشارة، هنا أيضاً، إلى أنّ الوحدات المعياريّة اختلفت بين هذه البلدان بسبب اختلاف **القامة** عند الرجال المعتمَدين في تحديد الأطوال القاعديّة. ولنَأخُذ مثالاً على ذلك "الـــذّراع" التي كان يبلغ طولها عند قدماء المصريّين: 52.367 سم [1]، وعند الكـــارولنجيّين: 52.56 ســـم، في حـــين أنّ "الذراع الملكيّة" التي عثر عليها في حيّ "القيصريّة" بـــــتلمسان ـــ والـــتي تظهر عليها كلُّ التّقسيمات السُّفلَى الأساسيّة لم تكن لِتَتجاوز 47 ســـــم [2]، وهِيَ مع ذلك أطولُ من الذراع الرومانيّة (التي تقدر بـــ 44 سم) أو الذراع الإغريقيّة (وطولها 46 سم) وأقصرُ قليلاً من الذراع العربيّة التي استُعمِلت في الجزيرة العربيّة قبل ظهور الإسلام وبعده والتي كـــانت تســـاوي 48 ســـم (الصورة 205). أمّا الذراع المستعملة في الهند وبعض الأقاليم مـــن شمـــال أورُوبا فكان طولُها يتراوح ما بين 44 سم و46 سم [3] .

---

[1] - Jouven (G.), **L'architecture cachée**, op.cit., p.104.

[2] – تمّ الكشف (في حوالي عام 1946 م) بحيّ القيصريّة – الذي كان قلب المنطقة التجارية في تلمسان منذ القدم – على هذا المعيار الذي ما زال محفوظا بمتحف المدينة والذي يرجع تاريخـــه، كما يبدو من نص الكتابة المرسومة عليه، إلى شهر ربيع الثاني من سنة 728 هـــ/شـــهر مـــارس 1928 م، أي إلى عهد السلطان الزياني **أبي تاشفين الأول**. أما التجزيئات الماثلة فيـــه فـــهي: الإصبع: 0.013 م ، والشعيرة: 0.002 م، والشعر:0.0003م.

[3] - Brosselard (Charles), **Les inscriptions arabes de Tlemcen**, in: *Revue Africaine*, 1852-1862, pp. 23-24.



الصورة 205 : – "القالة التّلمسانية " (1328 م) ومفاد النص: " الحمد لله والشكر لله هذا قياس قالة الذراع بالقيسارية * عمّرها الله في شهر ربيع الثاني عام ثمانية وعشرين وسبع ماية *

يُلاحَظ ممّا سبق أنّ الذراع كانت وحدة قياسيّة أساسيّة استخدمتها شعوب العالم عبر التاريخ وأنّ أطوالها تردّدت بين 44 سم و52.367 سم [1]. بقي أن نَستَوفِيَ حديثَنا عن الأقيسة المعماريّة بالوقوف على التقسيمات والمضاعفات التي تفرّعت عن الذراع والتي شكّلت القاعدة في ذلك التزاوج بين **النظام الإنساني** و**النظام الكوني**.

فمن بين المصادر القليلة التي تَمَّتِ الإشارة فيها إلى **التقييس** ومعاييره، إلى جانب بعض المؤلّفات النادرة التي تركتها *الجمعيّات التعليميّة* الخاصّة في أوروبا، نذكر ما جاء في تقاليد المسيحيّين على لسان **حيزقيال**، أحد أنبياء *العهد القديم*، بصدد تحديد أبعاد معبد **سليمان** الذي يُعتَبر الرامزَ الأوّلَ للبِيَع النصرانيّة إذ يقول: *يبلغ كلٌّ من عرض البناء وارتفاعه قياسَ* "عصا".

---

[1] – يرى بعض المؤرّخين أن هذا الطول كان معتمدا من قبل "*المعلّمين المطلعين*" – يمكن العودة في هذا الموضوع إلى كتاب: **Cahier de Boscodon - n° 4** -ص.11.

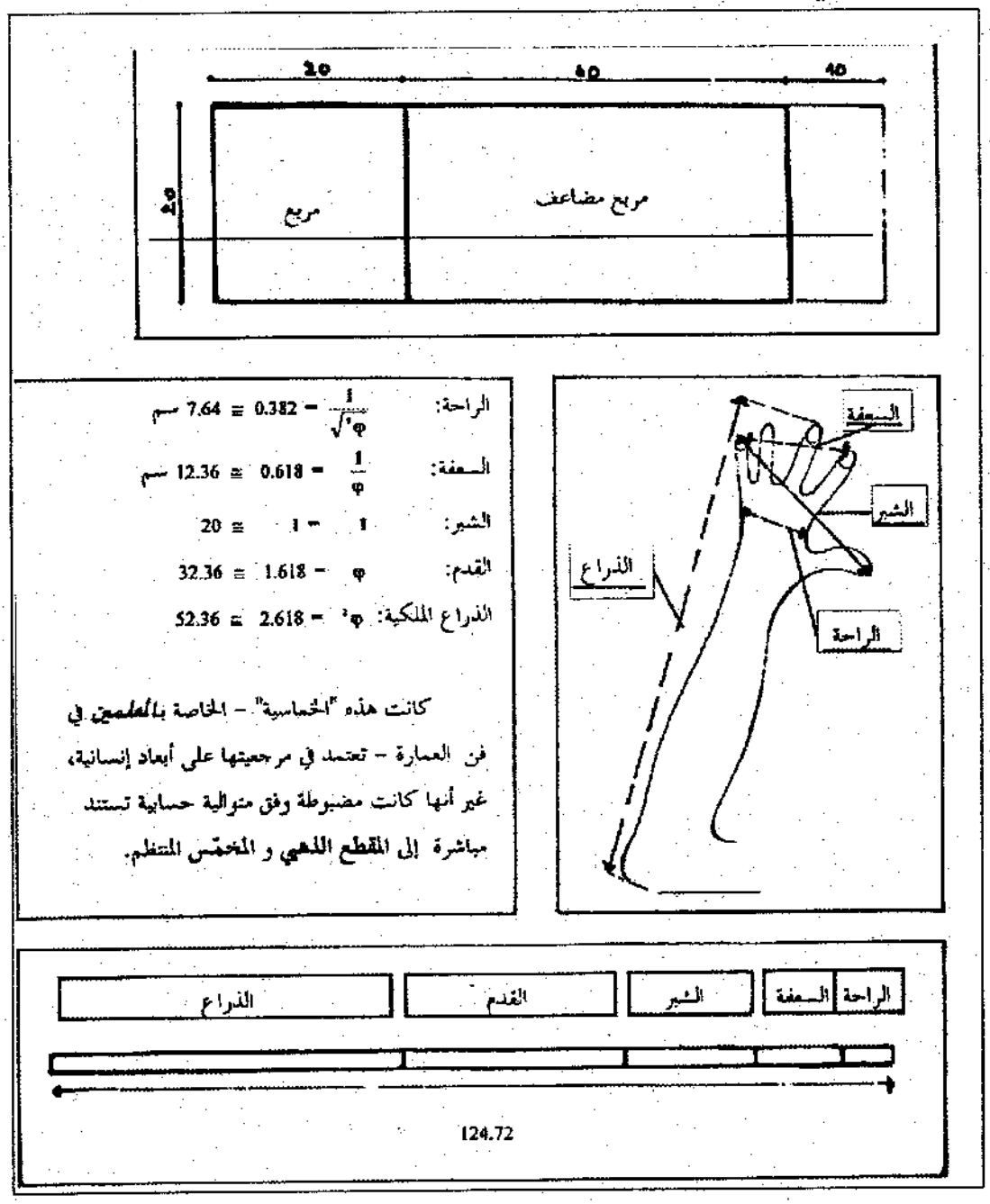
بصناعة الخزف، وبخاصّة ذلك النوع من الخزف ذي *البريق المعدني* الـــذي يبدُو أنّه بلغ أقصى حدود الإبداع خلال القرنَيْن الثامن والتاســع للـــهجرة (=14 و15 م) والذي كان له رواج كبير في جميع بلـــدان البحـــر الأبيـــض المتوسّط. والجدير بالذكر أنّ هذه الصناعة لا تزال ــ إلى اليوم ــ رائجـــة بالمغرب العربيّ حيث تحافظ على نفس الدَّورِ في زينة الجوامع والدِّيار.

ومن الممكن أن نستبين سبب اعتماد الفنّان الإسلامي على الألـــوان الأساسيّة من خلال نصّ من أدبنا الموروث، وهو لِـ**شرف الدين بن المرّة**[1] من "كتاب مفرّح النفس" الذي يتناول في أحد فصوله موضـــوعَ **"الألوان"** وما لها من قِيَمٍ رِقَاقٍ تتّصل بالوجدانيّات، حتّى إنّها تثير في *النفس الزكيّة* ضروب الفرح أو الغمّ. وهذا من أحدث المسائل التي يبحث فيـــها اليومَ علماءُ النفس في العالم. ودونك النّصّ: *"... فالنفس تبتهج بما كان من الأجسام له اللّونُ الأحمر والأخضر والأصفر والأبيض، إمّا بسيطٌ أو مركّبٌ بعضها من بعض. فَنظرُ هذه يُوجبُ راحةَ النفس ولذّةَ القلب وسُرورَ العقل ونشاطَ الذّهن وتَوفّرَ القُوَى وانبساطَ الأرواح. وإنّما قُلنا ذلك لأنّها ألـــوانٌ مشرقةٌ نيّرةٌ. فالنفس لإشراقها ونوارنيتها تميل إلى ما ناسبها، فتحدث هـــذه الحالات المذكورة، لأن النور محبـــوب ومعشـــوق. وانظـــر إلى فرَحِـــك وانبساطك وانشراحك وحركتك وتصرّفك بالنهار وفراغـــك وســـكونك وتجمّعك باللّيلِ. وما سبب ذلك إلاّ النور، تارةً، والظلمة أخرى.*

---

[1] – هو شرف الدين أبو نصر محمد بن أبـــي الفتـــوح البغـــدادي ثم المـــاردينيّ المعروف بـــابن المرة (المائة الثامنة هجريا = 14 م). ويظن أن الكتاب ألّفه أصـــلا الطبيـــب بدر الدين المظفر، ابن قاضي بعلبكّ مجد الدين عبد الرحمان، ابن إبراهيم (تـــوفي عام 660 هـــ).

نفهم من هذا أنّ الوحدات التي وظّفها المعماريّون في قياساتهم خلال العصور القديمة كانت تستند إلى **أبعاد إنسانيّة** وترتدّ، في الوقت نفسه، إلى **العدد الذّهبي** الذي يُعتَبر أساسَ الجماليّة المعماريّة.



الشكل 150 : 1.رسم تخطيطي لمعبد النبي سليمان (في الأعلى).
2. القياس ذو الأبعاد الإنسانية (في الوسط). 3. " العصا " و فروعها (في

أمّا المسلمون فيبدُو أنّهم اضطلعوا هُم أيضاً بدراسة مجاري هذا النظام واستوعبوها واستأصلوها بما كفَل لَهُم تطبيقها على خير وجهٍ. وقد كـــان لبعض فقهاء الإسلام فضلُ الاجتهاد في شرح أبعادها والتعليق عليـــها مـــن خلال استعمالاتها القضائيّة. ويَشهد بهذا كتاب "المختصر" الـــذي وضعـــه **خليل بن إســحاق** في القرن الثامن الهجري (=الرابع عشر الميلادي)، حيث تناول البحث في بعض الوحدات القياسيّة مـــن خـــلال حـــالات محـــدَّدة وبالخصوص في باب "**الوقت المختار**" وفي فصل "**سُنَّ لِمسافر**"؛ وكذلـــك الكتب التي أصدرها عددٌ من الشُّرَّاح جاءُوا بعدَه، فأقبلوا على مَتنه توضيحاً وتَبييناً لِمَا انطوى عليه من معان وأحكام في هذا المجال. ولعلّ أَوْفَى أثر بقي لنا من هذه الأعمال هو "رسالة الخرشي" التي ضمّنها صاحبُها تفاصيل جدّ دقيقة عن الوحدات القياسيّة المأخوذ بها في العالم الإسلامي، عمومـــاً، وفي المغرب بصفة خاصّة [1].

يقول **الخرشي** في رسالته: إن *الذراع العربيّة* مقياس ينقســـم إلى 36 قسمةً متساويّة، متمثّلة في 36 إصبعاً، من الحجم الوسط. والإصبع يســـاوي مسافة 6 حبّات من الشعير، مرصوفة جنباً إلى جنب. وكلُّ شعيرة تـــوازي الفراغ الذي يمكن تغطيتُه بستِّ شعرات من شعَر *البِرذَون* [2].

فإذا أردنا إدراك ما كان لهذه الوحدات من دقة وضبط في التقييـــس، نقَلناها إلى النظام المِتري الحديث وذلك على النحو التالي:

---

[1] - Brosselard (Ch.), **Les inscriptions arabes de Tlemcen**, op.cit ; d'aprés le **Traité du Mokhtaçar**, traduction de **Perron**, Tome 1er, Chapitre II, Section 1ère et Section 14, ainsi que la note 71 du Traducteur.

[2] – **البرذون**: نوع من البغال، دون الخيل و أقدر من الحُمر.

• – **الذراع** = 0.47 م.

• – **الإصبع** = القسمة السادسة والثلاثون من الذراع = 0.013 م.

• – **الشعيرة** = القسمة السادسة من الإصبع = 0.002 م + كسر (حوالي المليمترَيْن).

• – **الشعر** = القسمة السادسة من الشعيرة = 0.0003 م.(أي ثلاثة أعشار المليمتر).

• ومن هذه القواسم المستنبطة من *الذراع الملكيّة*، أمكن تشكيل الوحدات الكسريّة الأخرى وتقييمها كما يلي:

• – الشبر =18 إصبعاً = نصف ذراع =0.235 م.

• – **نصف الشبر** = تسعة أصابع = ربع ذراع = 0.177 م + بعض الكسور.

• – **ثلث الشبر** أو **السعفة** = ستة أصابع = 1/6 من الذراع= 0.078م.

كما اعتُمِدت الذراع كذلك في وضع القياسات المضاعفة لها لتقدير المسافات والمساحات. ويمكن إجمال هذه القياسات في التصنيف التالي:

– **القامة** (وتُدعَى أيضاً **الباع**): وهي مقدار مدّ الساعدَيْن على شكل *الصليب* وتساوي أربع أذرع أي: 1.88 م. وهي بذلك قريبةٌ من **المنصبة** التي ذكرها **بول كانطالو** (1.95 م)[1] ومن **الخطوة النابوليتانيّة** (1.97م).

[1] - Bayard (J.P.), **La Tradition cachée des cathédrales**, *Editions Dangles*, p. 143.

• – **الغلوة**: وهي رمية سهم إلى أبعد مداه، وتُقدَّر بمائة قامـــة أو 400 ذراع، أي: 188 م. (بما يقارب **المرحلة** أو **الستاد** عند الإغريق). وهي وحدة قياسيّة تعادل 600 قدم أي مسافة تتراوح ما بين 147 و192 م).

• – **الميل**: وهو 10 غِلاَء، أو1000 باع، أو 4000 ذراع، أي: 1880 م.

• – **الفرسخ**: وهو 3 أميال، أو 30 غلـــوة، أو 3000 قامـــة، أو 12000 ذراع. فهو يساوي إذن: 5640 م.

• – **العقبة**: وهي ضِعف الفرسخ وتُوازي 6 أميـــال. فـــهي تُمثِّـــل إذن:24000 ذراع أي: 11280 م.

• – **البريد**: ويعادل عقبتَين، أو 4 فراســـخ، أو 12 ميـــلاً، أو 48000 ذراع، أي: 22560 م. وهو أعلى مقياسٍ للمسافات معروفٍ عند المســـلمين خلال العصر الوسيط.

هِيَ ذي، بشكل عامّ، الوحدات الأساسيّة التي يتركّب منـــها نظـــام قياس الأبعاد في بلاد الإسلام، وقد حاولنا تقديرها بالنظام المِتري الحديـــث باتِّخاذ الذراع الملكيّة التلمسانيّة قاعدةً لِحسابنا وذلك ظناً مِنَّا بأنها مَترِلـــةٌ وُسطَى بين الذّرعان المأخوذة بها قديماً. وكان قد أقرّ استعمالَها الســـلطانُ الزّيَاني **أبو تاشفين الأوّل** لِمَا رأى فيها من مزايا العدل والتوفيـــق بـــين أعراف بلاده وأعراف التُّجَّارِ الوافدين عليها من كلِّ حدب وصـــوب [1]. وربَّمَا زكّى هذا الاختيارَ أنَّ قيمة الذراع أقربُ من غيرها لِمُتَوسِّط السّواعد الطَّبيعِيّة.

---

[1] - Brosselard (Ch.), **Les inscriptions arabes de Tlemcen**, op.cit , p. 25 et passim.

ومن دلالات اهتمام الفقهاء المسلمين بمسألة التقييس أنّ بعضَهم توخَّى نَظْمَ قصائد شعريّة *تعليميّة*، حاول أن يجمع فيها بطريق الإيجاز والإيضاح شواخص هذا النظام، قصد تسهيل استذكارها وحفظها. ولا بأس أن نستشهد على قولنا، فيما يلي، بقصيدَيْن أوّلُهما لـ**محمد بن غازي**، أحد مفسِّري مختصر خليل، في قوله:

"المَيلُ ألفَان وقِيل أربعة * وقيل نصف وثلاثةٌ معه
تَمييزُ الألف واحدٌ من أذرع * وطوله نُقَطٌ لها من أصبع
وعَرْضُ الأصبع بالاستقراء * سِتُّ شعيرات بالأمتراء
ثمّ الشعيرة من الشعيرات * سِتٌّ من البرذون يا سدات
والميلُ ثُلثُ فرسخٍ والفرسخُ * من البريد رُبع متّسخ
باعٌ ذراعان وقيل أربع * وعقبةٌ بفرسخَين تسمع"[1].

أمّا القصيدُ الثاني فإنّه للشيخ **محمد ميارة الفاسي**، وقد أورَده في شرحه لِـ"شرح ابن عاشر الأندلسي الفاسي للمختصر". وفيه يقول:

" فباعٌ وغلوةُ وميلٌ وفرسخٌ * بريدٌ وشرحُها أسمَعناه مُكمَّلا
فباعُك مَدُّكَ اليدَيْن وغلوةٌ * بها مائةٌ من باع القول مُفصَّلا
لِمَيلِك عشرة غلوة ثمّ فرسخٌ * ثلاثةُ أميال تعدّها بالولا

---

[1] - أبو عبد الله **محمد** بن علي بن غازي الفاسي المكناسي (841هـ=1437.38م/919هـ=1513.14م). كان واعظا في **جامع القرويّين**. لع "**بغية الطلاب في شرح منية الحساب**" وغيرها من الكتب في الفقه والنحو والتصوف. وتعاليقه على **مختصر خليل** معروفة ومعتبرة.

بَرِيدٌ له من الفراسخ أربـــع فهذا مكيل الأرض خذه مسهّلا"[1]

وحسبُنا أن نقول، في ختام هذه الإشارة، إنّ المعمار المسلم كان على دراية تامّة بأحكام التقييس، بل إنّه سعى إلى ضبطها وتحسينها مع الاستمرار في الاتّجاه التقليدي والحفاظ على تلك النزعة الإنسانيّة التي تجعل العمـــارة عِلماً وفنّاً تبحث عن حلول كفيلة بخدمة الإنسان في نواحيه الماديّةوالرُّوحِيّة.

ولعلّه في وسعنا بعد هذا، أن نُلخِّص في جدول شامل أظـــهرَ مـــا أوردناه حول نظام الأَقِيسَة الذي استخدمه الإنسان منذ العصـــور القديمـــة وحتّى العصر الحديث (أو بمعنىً آخر إلى أن تمّ إقرارُ نِظَامٍ جديدٍ مَبنِيٍّ علـــى مقياس رمزي تجريدي: أي نظام المتر)[2].

جدول شامل للوحدات القياسيّة

في البلاد الإسلاميّة		في الحضارات القديمة		التسميّة
التسميّة	التقدير بالمتر	التسميّة	التقدير بالمتر	المقابلة
الشعر	0.0003	/	/	Le crin
الشعيرة	0.002	الخط	0.0025	la ligne
الإصبع	0.013	الأنملة	0.027	Le pouce

[1] - أبو عبد الله محمد بن أحمد ميارة الفاسي: من أسرة أندلسية انتقلـــت إلى فـــاس في القرن الحادي عشر للهجرة (السابع عشر الميلادي) لتستقرّ بها. تلميذ ابن عاشر الأندلســـي الفاسي (صاحب "المرشد المبين على الضروري من علوم الدين" وهي منظومة على مذهـــب مالك) وله: "الإتقان و الإحكام شرح تحفة الحكام"، في فقه مالك.

[2] - تمّ إقرار النظام المتري في "المؤتمر الأوّل للأوزان والمكاييل" الذي انعقد بـــاريس عـــام 1889م.

السعفة	0.078	السعفة	0.124	le palme
نصف الشبر	0.117	/	/	le demi-empan
الشبر	0.235	الشبر	0.22	L'empan
الذراع	0.470	الذراع	0.5236	La coudée
القامة	1.88	المنصبة	1.95	La toise
/	/	العصى	3.1416	La canne
الغلوة	188	المرحلة	185	Le stade
الميل	1880	الميل	1852	Le mille
الفرسخ	5640	الفرسخ	5556	La parasange
العقبة	11280	/	/	/
البريد	22560	/	/	/

بمِثْلِ هذا نتصوّر بساطة المقاييس عند الأقدمين، بيد أنّها كانت تعطي من الدِّقّة ما كان يكفي مهارةَ المعمار لإنتاج تُحَفٍ فنّيّة لا زالت تشهد لـــه بالإبداع والأصالة عبر الزمان والمكان. لقد أحسن إعمالَها والتّحكُّم فيـــها بدرجة جعلته يُفرِد منها " آلة مُعايَرة "، كان يحدّد أبعادها بمحض إرادتـــه بحيث تضمن له وحدة الشكل المعماري: وذلك بإخضاع كلّ أجزائه لنظام عامّ يربطها ببعضها ويربط كُلاًّ منها بالشكل العامّ. وكانت هذه الآلة الـــتي سمّاها **فيتروفيوس** " مودولوس" (***Modulus***) أي "وحدة البناء" عبارةً عـــن

مسطرة تُتَّخَذُ عادةً بـ"طول نصف القطر الأسفل من العمود" ويعتمدها المهندس في تصميم أجزاء المشروع كلّها [1].

فـ**المودولوس** في لغة الرّومان، أو **المدماك** كما ينعته بعض المعماريّين، وسيلةٌ لقياس الأطوال والحجوم والسطوح ولكنّه، في ذات الوقت، ميزان لضبط الإيقاع وتحقيق الانسجام[2] بين أجزاء العمل المعماري وعناصره الأساسيّة. فبه يستطيع المعمار أن يوفّق بين مختلف القياسات التي يفرضها ترتيب البنيان [3] ، وبه يتمكّن من شدّ التكوينات الإنشائيّة والزخرفيّة إلى بعضها لتكون بالنتيجة شكلاً واحداً واضحاً يسهُل إدراكه واستيعابه كـ*"وحدة متماسكة"* . فوحدة الشكل في العمارة تأتي من وضوح الهدف المزمع تحقيقُه بقدر ما تأتي من وضوح الوسيلة المستخدَمة من أجل ذلك الهدف، وإنّها تأتي أيضاً من مدى ارتباط هَذَيْن العُنصرَيْن (*التعريفيّين والجازمين*) في كلّ جزء من أجزاء العمل المعماري. وليس المقصود بوحدة الشكل هنا أن يكون الشكل دائماً شكلاً واحداً، بل المقصود هو ترابط كلّ جزء في الشكل مع الأجزاء الأخرى ومع الشكل العامّ، بعلاقاتٍ منطقيّة تحقّق استمراريّة العناصر المختلفة فيما بينها واندماجها في الكلّ. فكما يقول **فرانك لويدرايت**: *"في العمارة لا شيءَ تامٌّ بنفسه وإنّما هو تامٌّ كجزءٍ مُندَمجٍ في التعبير العامّ للكلّ"* [4] لأنّ العمارة كائنٌ عضويّ ومن صفات

---

[1] - Jouven (G.), **L'architecture cachée**, op.cit. p.49.

[2] - Gariel (A.), **Dictionnaire Latin-Français**, *Hatier*, Paris, 1957, p.389.

[3] - Vitruve, **De Architectura**, op.cit. passim.

– سبق الإغريقُ الرومانَ إلى تعيين هذه الوحدة في البناء و أسموها: ***embates*** .

[4] – **مهنا وبحر، نظرية العمارة**، ص 35.

الكائنات العضويّة أنّها تتكوّن من عناصر قائمـــة بذاتهـــا، لهـــا وحدتُـــها وشخصيّتُها المُميِّزة، ولكنَّها موجودةٌ ضمن مجموعةٍ من العناصر الأخـــرى المكوِّنة للكلِّ.

ولا ننسى أنّ الوحدة تبقى أهمَّ مصدر من مصادر الجمـــال لأنّـــها بتجمّع الأجزاء وتلاحمها تجعل التأثير العامّ للمبنى قوياً. ففي هـــذا يقـــول **لوكوربوزييه**: *"تتولّد العاطفة من النظام التشكيلي الذي ينشر تأثيره على كل جزء من أجزاء التكوين، من الوحدة في الفكرة، مـــن وحـــدة المـــواد المستعمَلة ووحدة خطوط التسويّة العامة، من الوحدة في الهدف... من ذلك العزم الذي يتزعزع للوصول إلى ما هو غاية النّقاء وغاية الوضـــوح وغايـــة الاقتصاد... وإذا حدث، فوق كلّ هذا، أن تُوِّجَت مجهوداتُنا بالهارموني؟... فمَن يدري ؟..."*[1].

نستجلي من كلِّ هذه التخمينات أنّ **المودولوس** قدّم للمعمار علـــى مرِّ العصور أبسطَ أدوات القياس وأنجعَها لتحقيق مبادئ التوافق في أعمالـــه العماريّة. فهو، إضافةً إلى كونه مسطرةً مُلزِمةً لكلِّ مَن ينشد **الهارموني** في مشاريعه، يبعث على الدقة في الصنع وعلى السرعة في الإنجاز. ولعلّ هـــذا الذي جعل المعماريّين يختارون دائماً لأعمالهم وحدات بناء منبثقةً من *أعداد صحيحة*. ثمّ إنّ هناك سِرّاً آخرَ ينكشف لنا من خلال حسابنا لبعض النِّسب القائمة بين أبعاد مختلف الحجوم في المباني القديمة سواء في مجموعِـــها أم في أجزائها وهو أنّنا ننتهي، في مجمل الأحوال، إلى تبيُّن علاقة حـــاصل هـــذه

---

[1] -Le Corbusier , **Le Modulor**, op.cit. p.21.

النسب بأحد الأعداد الرمزيّة التي كانت تعتبر في نظر القدماء "مصدر كـــلّ شكل"[1] . ولنأخذ أمثلةً على ذلك:

• **الهرم المدرّج بسقارة:** شكلُ قاعدتِه مربّعٌ مكتملٌ، يساوي ضلعه 220 ذراعاً. حيث: 220 = 20 x 11.

• **الهرم الكبير بمنف:** قاعدتُه على هيئة مربّع مكتمل أيضاً، بضلـــع يساوي 440 ذراعاً. أي: 440 = 40 x 11.

إنّ العدد **11** الذي يتردّد في هذيْن المَعلَميْن المصريّين الذَيْن يَسبِقُ بنـــاءُ أوّلِهما بناءَ الثاني بمائة عام تقريباً يشير ـــ في رأي العارفين بِـــ "علم العـــدد" ـــ إلى عنصر الصرامة القاسية في احترام قوانين الهارموني[2] .

• **البارثينون:** قاعدة المبنى مستطيلة الشكل، يساوي أكبرُ أضلاعـــها 360 وحدةً بنائيّة. أي: 360 = 30 x 12.

• **كاتدرائيّة رانس:** يبلغ طول ضلع المستطيل القـــاعدي فيـــها 408 أقدام. أي: 408 = 34 x 12.

يُمثّل العدد **12**، الذي نتبيّنه في حساب أبعاد كُـــلٍّ مـــن *البـــارثينون* اليوناني و*الكاتدرائيّة* الفرنسيّة، عنصراً مُقيِّداً يرمز إلى *تأدية أعمـــال الخـــير والتَبرُّئ من الشر*[3] .

• **مسجد سيدي إبراهيم بـــتلمسان:** قاعدته في شكل مستطيل يبلـــغ طول ضلعه الكبير حوالي 29 م. فإذا كيّفنا هذا البُعد المتريّ بقياس *الـــذراع الملكيّة التلمسانيّة* حصلنا على حدّ 62 ذراعاً.

---

[1] - Bayard (J.P.),**La Tradition Cachée des Cathédrales**, op.cit. pp. 264-265.

[2] - Gilles (René) , **Le Symbole dans l'Art Religieux**. *éd. De la Maisnie*, Paris, 1943, pp.49-50.

[3] -Gilles (René) , **Le Symbole dans l'Art Religieux**. op. cit., p. 50.

بمعنى: 62 = 31 x 2.

والعدد 2 ، في مفهوم الأسرار العدديّة، يرمز إلى الوجود الـــذي يكتنـــف مراحل التَّجلّيات الكَونيّة كلّها *الحاضر والماضي والمستقبل* وهو، في عـــوالم العقل، دليلُ إدراك المَرئيّات والمَخفيّات: أي العِلم [1].

والحقيقة أنّ كلّ محاولة لإدراك هذه الأسرار بإعطائها تفاسيرَ تـــردّ أسبابَها إلى ما يسمّيه الفلاسفة "**العقلَ الفعّال**" [2] ستظلّ مُتوقّفة على مـــدى معرفتنا لذلك "**التّعليم الباطن**"، الذي اختصَّ به أسلافُنا والذي جعلـــهم يتسلّون بالبحث عن العدد الذي يكفل للعمارة معجزة الهارموني.

ثالثا: التّناسق.

وردَ في كتاب "لسان العرب" لـــ**ابن منظور**، تحت مادّة (ن س ق) قوله: *"النَّسَقُ من كلّ شيء ما كان على طريقة نظام عامّ في الأشياء"* [3].

وقال **السيد قطب** إنّ *التناسق* في التعبير هو أن يهيّأ الأديب لحظـــةَ التعبير للألفاظ نظاماً ونَسَقاً وجوّاً يسمح لها بأن تشعّ شحنتها من الصّـــوَر والظّلال والإيقاع، وأن *تتناسق* ظلالها وإيقاعها مع الجوّ الشعوري الـــذي

---

[1] -Gilles (René) , **Le Symbole dans l'Art Religieux**, op. cit., p. 44.

[2] – **العقل الفعّال** هو آخر *العقول المفارقة* الذي يعنى بعالم الكون والفساد ويفيض المعارف على العقل الإنساني. وهو ــ بذلك ــ يتميّز عن العقل النّظريّ والعقل العمليّ.

[3] – **ابن منظور** (جمال الدين محمد)، **لسان العرب**، 352/10.

تريد أن ترسمه، وألاّ يقف بها عند الدلالة المعنويّة الذهنيّة، وألاّ يُقِيم اختيارَه للألفاظ على هذا الأساس وحده. *والتناسق* بعد ذلك ألوانٌ ودرجاتٌ [1].

أمّا **التناسق** في العمارة فهو أن يتمّ تنظيم *المفردات البنائيّة* على الأساس السابق ذكرُه، بحيث يُحقِّقَ التلاؤمَ والانسجامَ في التّكوينات المختلفة وبينها، ويكون التَّشَكُّلُ العامُّ مُتَجَانِسَ النَّظم، مُتَنَاسِبَ الفقرات، حَسَنَ الإيقاع.

[1] – **سيد قطب** ، **النقد الأدبي، أصوله ومناهجه**، *دار الشروق* (دون تاريخ)، ص 36.

أ - إيقاع التعلُّق والارتباط:

يعمل الإيقاع على استمرار الوحدة والتوافق في البناء الفنّي، بأن يربط أجزاءه المختلفة قصد تحقيق التجانس والانسجام الكَامِلَيْنِ. ومفهوم **الانسجام** لا يختلف كثيراً من فنّ لآخر. فقد ظهر استعمال هذا اللّفظ أوّل مرَّة في **الموسيقى** حيث دَلَّ على ذلك الصّوت الثابت والمتكرّر الذي يتخلّل بقيّة الأصوات والأُوكتَافَاتِ النَّغَمِيّة في القطعة الموسيقيّة. وميزة الإيقاع أنّه يربط النغمات فيما بينها سواء كانت مرتفعة أو منخفضة ويُنظِّم الصراع القائم بين أصواتها المتباينة في ألوانها ودرجاتها. وباجتماع الإيقاع والأصوات المختلفة وتصريفهما، بشكل معيّن، ينشأ **التوافق الإجمالي** أو ما يسمّيه أهل الاختصاص بـ**الهارموني**؛ أي أنّ هذه الهارموني تكون خاضعة لقانون يربط بين جميع عناصر القطعة الموسيقيّة من *أصوات متباينة ومسافات زمنيّة* حتّى يتحقّق الإيقاع (أو *الرِّيْتم*) الذي يُنظِّم استمرار هذه القطعة ويجعل لها معنىً.

والظاهر أنّ الفنون كلَّها انتهت إلى استعارة هذا المفهوم إذ لا بدّ لأيِّ عمل فنِّي، حتّى تكتملَ سِماته وتستقيمَ نبراتُه، من وجود قانونٍ ينظّم التفاعل القائم بين عناصره المختلفة ويضبطُ الصراع الناتج عن تناقضاتها. ولَن يساور الشَّكُّ أحداً في أنّنا دون وجود مثل هذا القانون لن نَطرِبَ لِنَغم أو نستريحَ لمجموعة خطوط أو ننسجمَ لبناية.

والحقيقة أنّ هذا الموضوع شغَل الباحثين في العمارة منذ القديم واستغرق جُهودَهم في البحث عن *القوانين المثاليّة* التي تُحدِّد أبعاد التكوينات البنائيّة وتُنظِّم العلاقة بين أجزائها.

يقول **فيتروفيوس** ـــ وقد ردّد قولَه من بعده العديدُ من مُنَظِّـــرِي العمارة ـــ إنّ تحقيق التوافق الإجمالي[1] في مبنىً مَا من المباني يتوقّـــف علـــى مبدأيْن أساسِيّيْن هما:

1 ـ **الاشتراك القياسي** (*Commodulatio*):

ويفترض وجوب إخضاع التكوينات المعماريّة المختلفة في المبنى لِقياس المودولوس، لأنّ وحدة البناء تضمن له التّوازنَ، والتّوازنُ شـــرطٌ أوّلي في الجمال.

إنّ هذا المبدأ الذي أقرّه **المَدْرَسِيُّونَ** (*Les Scolastiques*) قديماً، وأكّـــده المُحدَثُون بالبحث عن الجميل في الوحدة يُعِيدنا إلى رمزيّة المنطق الرّيـــاضي التي كانت تفرض على المعمار اختيارَ قياسات معيّنة تعطي للإنشاء سماتـــه. فكان فيتروفيوس مثلاً، وهو الوارث لتقاليد الإغريق، يُوصِـــي باســـتعمال الأعداد **6** و**10** و**16** أي مضاعفات الأعداد الأوّلِيّة "**الرَّبَّانِيّـــة**": **2** و**3** و**5** لأنّ السّتّة، كما يراها *الفيثاغوريون*، عددٌ مكتمل وتامّ، والعَشرة هي القـــاعدة المُطلَقة للكون والقيمة التي تعتمدها جملة الأنظمة القياسيّة في حوض البحـــر الأبيض المتوسط، والستة عشر، مربّع (4)، يُمثّل في نظـــره رمـــز القُـــوَى الأرضيّة وهو أساس كل النظام القياسي عند الإغريق (القَدَم = 16 إصبعاً)[2].

وقد تعرّض **بلوتارك** (*Plutarque*) أحد أشهر المؤرّخين اليونان، في كتابه "من إيزِيس وأُوزِيرِيس"، للحديث عن خصوصيّات هذا العدد وعن الأهمّيّة الـــتي

---

[1] – أسماه فيتروفيوس "اللأُورِيتمي" – *L'Eurythmie* –

[2] - Vitruve , **Les Dix Livres d'Architecture de Vitruve**, traduits par Claude Perrault, Paris, 1684. Livre III- et passim.

يكتسيها في مجال التعبير المجازي. فأوضح أن مجموع أضلاع العدد المُمَثَّـــلِ (16) يساوي حَاصِلَ ضربها:

$$16 = 4 \times 4 = 4+4+4+4$$

بينما يكون مجموع الأضلاع أكبر من حاصل ضربها عند ما يكون العـــدد الممثَّل أصغر من (16)، كعدد (9)، مربّع (3):

$$12 = 3+3+3+3 \quad \text{و} \quad 9 = 3 \times 3$$

ويكون مجموع الأضلاع أصغر من حاصل ضربها عند ما يكـــون العـــدد الممثَّل أكبر من (16)، على نحو عدد (25)، مربّع (5):

$$20 = 5+5+5+5 \quad \text{و} \quad 25 = 5 \times 5.$$

أمّا **فيليبّار دي لورم** (*Philibbert Delorme*) وهو من أبرز معمـــاريّي عصر النهضة، فقد أضاف إلى الأعداد التي أوصى فيتروفيوس باســـتعمالها، عددَ (7) الذي يرمز إلى "أيّام البرء السَّبعة"، وهو الرمـــز الـــذي اتّخـــذه السُّومَريّون والمِصريّون قديماً. ومن المعلوم أنَّ هؤلاء (والإغريق على أثرهم) كانوا قد اعتمدوا كلَّ الأعداد الأوّليّة الأصغر من عدد (17)، على أنّ سبب وقوفهم عند هذا الحدِّ الأدنى بقي في غيهب المجهول وإن رأى فيـــه بعـــض المفسّرين تقارباً مع المبدإ الوارد في نصّ "المفتاح الثّاني" من علم الأعـــداد والقائل باعتقاد القدماء في أسبقيّة الأعداد ذات الأكثريّة من القواسم لأصغر قيمة. فعَلى رأس هذه الأعداد المفضَّلة وضعوا العدد (1) الموافق للمربّع الذي

كان يمثّل عندهم "الشّكل الأصليّ" والمكتمل إذ كانت له غالبيّة القواسم : (1 =....1x1x1) [1].

وتتبع (الواحدَ) مضاعفاتُ الأعداد الأوّليّة الصّغرى حيث تقابل العواملَ الدُّنيا أكثريّةٌ من القواسم. ويعزّز **أفلاطون** *أمير* علم الأعداد هذا التصور الرياضي بمثالَيْن معروفَيْن:

ـ صاغ أوّلهما في صورة لغز سمّاه "أُحجيّة العدد العُرسي المثالي في الجمهوريّة" وهو: $(5x4x3)^2$ = 12.960.000 الذي يملك 225 قاسماً [2].

ـ وأقام الثّانيَ على إحصاء عدد بيوت " المدينة الفاضلة" الذي قدّره بحاصل (7) في الأعداد الصحيحة "ن" أي: 7 != 5040 الذي يحوز على 60 قاسماً [3].

وأمّا المايا، في وسط القارّة الأمريكيّة، فكانوا أقلّ طموحاً من غيرهم إذ اكتفَوا بالقواسم الخمسة عشر لعدد 364 والقواسم التّسعة لعدد 91.

2 ـ التناسب (*Proportio*):

يستوجب مبدأ **التناسب** الذي يُشتَرط في تحقيق التوافق الإجمالي في المبنى أن تخضع مختلف أجزاء هذا المبنى لنظام **التقايس المتطابق** بواسطة المودولوس.

---

1 - Pocham (A.), **Contribution à l'étude de la Métrologie des Anciens Egyptiens**, Extrait du *Bulletin de l'Institut d'Egypte*, Tome XV . Session 1932-1933 , Le Caire, 1933.

2 - Platon, **Oeuvres complètes**, *Collection Guillaume Budé*, Paris, **La République**, VIIIe.

3 - Platon, **Oeuvres complètes**, *Collection Guillaume Budé*, Paris, **Les Lois**, 737, c.

- حاصل الضرب يعني هنا: *La Factorielle* .

وقد كانت دراسة **النِّسَب** مثلما حدث في الأعداد موضع اهتمـــام الأوّلين وكلَفهم؛ ولا أدلّ على ذلك من الجدل الحادّ الذي قام حولها مـــدّةً تزيد عن العشرين قرناً (والذي ربّما لا نستطيع إدراك أهمّيته بسبب عـــدم اكتراثنا للرياضيات الأصليّة في الوقـــت الحـــاضر). فمـــن **أفلاطـــون** إلى **بلوندَال** (*Blondel*) [1] تحمَّست المجامع العلميّة للبحث في أمر التناسب وبقـــي التساؤل قائماً حول أيِّ الأوساط الرياضيّة يختار المعمار في عمله لتحقيـــق الائتلاف بين العناصر المختلفة ؟ - أيَختَارُ **الوسـط العـددي** أم **الوسـط الهندسي** ؟ - أم يُفضّل عليهما **الوسَط التّوافقي**؟ [2] .

---

[1] - **فرانسوا بلوندال** (*François Blondel*) (1617/1686م) - مهندس معماري فرنسي شيّد بوّابة (سان دوني) في باريس، سنة 1671 م، و نشر كتاب **"درس في العمارة"** في عام 1675م.

[2] - **الوسط العددي**: هو الطول (ب) القائم بين طولين (أ) و(ج)، بحيث يساوي نصف مجموع (أ) و (ج): $ب = \frac{أ+ج}{2}$ ، مثل: أ = 1، و: ب = 2، و: ج =3

- **الوسط الهندسي**: هو الطول (ب) القائم بين طولين (أ) و (ج)، بحيث

$ب = \sqrt{ج أ}$ ، فنحصل حينئذ على: $\frac{أ}{ب} = \frac{ب}{ج}$ ، مثل: أ=1، و: ب= 2، و: ج =4.

وعلى: $\frac{ج-ب}{ب-أ} = \frac{ج}{ب}$

- **الوسط التوافقي**: هو الطول (ب) القائم بين طولين (أ) و (ج)، بحيث يكون معكوس (ب) مساويا لنصف مجموع معكوسي (أ) و (ج): $\frac{1}{ب} = \frac{\frac{1}{ج}+\frac{1}{أ}}{2}$

مثل: أ = 2 ، ب= 3 ، ج = 6 . أي أن الوسط التوافقي يساوي الوســـط العـــددي بـــين معكوسين:

$$1/\ ب = \frac{2 أ ج}{ج+أ} \qquad 2/\ \frac{ج-ب}{ج} = \frac{ب-أ}{أ}$$

وكان الفيثاغوريون قد سبقوهم إلى معرفة هذه الأوساط الثلاثة (*Les médiétés*) وإلى معرفة ما ينتج عن استخدام واحد منها في تخطيط المباني، من رَخَامَةٍ نَغَمِيَّةٍ في الأشكال.

كان الاستعمال النظامي للنسبة الواحدة يخلق نوعاً من المعاودة بين القياسات المختلفة للمبنى، أي أنّه في إمكان المهندس أن يستنبط هذه القياسات من بعضها بمجرّد معرفته لطبيعة النسبة المستعمَلة. وكان المعماري الفلُورَانسي **ألبرتي** (*Alberti*)، الذي اشتهر خلال النصف الثاني من القرن الخامس عشر الميلادي بما ألّفه من رسائل في مواد التصوير والعمارة، على بيِّنة من هذا الطرح إذ يقول في كتابه "دي ري أيديفيكاتوريّة" (*De re aedificatoria: 6-IX-1481*): *" التوافق هو ائتلافُ كثيرٍ من الأصوات المُعجِبة.. . أمّا التوافق العماري فيَحدُث عندما يستخدِم المعمارّيون السطوح البسيطة (التي هي عناصره) ويصلون فيما بينها، لا بالخَلط والمَلط، بل بجعل بعضها مطابقاً لبعضها الآخر بالتناسق والتناظر: فإذا أردنا تشييد أسوار من حول مساحة معيَّنة يبلغ طولها ضعف عرضها وجب علينا استعمال **الرَّتليَّات** الثنائيّة لا الثلاثيّة"* [1].

ولقد ذكر المعماري الفرنسي **بريزو** (*Briseux*) في كتاب له بعنوان "رسالة حول الجميل الجوهريّ في الفنون، وفي العمارة بصفة خاصّة" (باريس، 1712)، حُدودَ التناسب **بطريقة الجبر** مستعيناً بواقعيّة التدوين الفيثاغوري في تعيين أنواع النّسب. فصنّفها على النحو التالي:

---

[1] – استخدم لفظ "**رتليات**" في هذا السياق للدلالة على موازين النظم والتناسق (أو التناغم) بين الأشكال - *La consonance* -

1. النسبة العَدَديّة وحُدودُها: 1، 2، 3.

2. النسبة الهَندسيّة وحدودها: 1، 2، 4.

3. النسبة التّوفيقيّة وحدودها: 2، 3، 6.

كما أورد، إلى جانب هذه النسب، سبعة نماذج أخرى يعود اكتشافها إلى *الفيثاغوريّين الجُدُد*؛ لكنّه لم يأت منها إلاّ بواحدة هي[1] : 1، 3، 9، 27، 81.

وجملة القول إنّ حدود التناسب هذه تتعيَّن وفقاً لمبدإ **"الاقتصاد"** الذي جاء ذكره سابقاً وهي قائمة على تقدير الفواصل الموجودة بين حدود العناصر التركيبيّة للعمل الفنيِّ، وإيجاد الأوساط الأكثر ملاءمةً وائتلافاً معها لتنظيم الرّتَليّات العامّة. ولقد طبَّق **أفلاطون** هذا المبدأ ــ الذي ربّما أخذه عن صديقه **أركيطاس** حين أقام للمرّة الأُولَى ببلاد الإغريق[2] ــ في مجالات مختلفة كـ*الرياضيات والموسيقى والكَونيّات*. ففي الفصل الذي خصّصه للحديث عن "روح الكون" في كتابه "التّيمي" (*Le Timée*)، نجد أنّ أفلاطون يتدرّع بـ**الرُّباعيّة الموسيقيّة المزدوجة**[3] التي حدّدها الفيثاغوريون بإضافة الأعداد الزوجيّة الأربعة الأولى إلى الأعداد الفرديّة الأربعة الأولى لوضع

---

[1] - Jouven (G.), **L'architecture cachée**, op.cit. pp. 52-53.

– على أننا نجدها في كتاب "**Platonicos** "، الذي تناول فيه **إيراستوثان** (276 - 194 ق م) – وقد كان محافظا لمكتبة الإسكندريّة الشهيرة– كتاب الـ **Timée** –لـ**أفلاطون** بالشرح الوافر، وهي: (3،5،6) و(2،4،5) و(1،4،6) و(6،8،9) و(6،7،9) و(4،6،7) و(3،5،8).

[2] – **أركيطاس دي تارنت** (*Archytas de Tarente*) (430–365ق.م)

[3] – الرباعية المزدوجة = ***La double-tétractys***

– ينظر في هذا الموضوع:

- Platon , **Le Timée**, Guillaume Budé. *Collection des Universités de France*, Les Belles lettres.

سُلَّمِه النّغَمي السُّباعي الذي اتّخذه قاعدة لنظم تراتل الكُـــرَى السّـــماويّة:

(1+3+5+7)+(2+4+6+8)= 36.

وكانت الرباعيّة المزدوجة مستوحاةً من **الرُّبَاعِيّة الأساسيّة** التي يُعزَى اكتشافُها إلى **فيثاغوراس** (*Pythagore*) والتي بلغت من الأهمّيّـــة أن غـــدَا ذِكرُها واجباً في تأديّة الفيثاغوريّين لِلْـــ "يَمِين المقدّسة" [1]. هذه الرباعيّـــة الأساسيّة كانت متمثّلةً في متواليّة الأعـــداد الأربعـــة الأولى: 1، 2، 3، 4، وكانت تمتاز بصفات توافقيّة تؤدّي إلى تجسيد الائتلافات الموسيقيّة الرئيسيّة في النظام التناغمي، وذلك وفقاً للتطابق التالي:

1. **الفاصل الثُّمَانِي** : **(l'Octave)** مع نسبة $\frac{2}{4}$ أو $\frac{1}{2}$
2. والفاصل الخُمَاسِي: **(la Quinte)** مع نسبة $\frac{2}{3}$
3. والفاصل الرُّبَاعِي : **(la Quarte)** مع نسبة $\frac{3}{4}$.

والذي لا نشكّ فيه أنّه كان لِاكتشاف هذه القوانين الصّوتيّة الـــتي اعتبرها المدارس، القديمة والحديثة معاً، ابتكاراً عبقريّاً هامّا بَـــالِغُ التأثـــير في توجيه الفكر البشري عبر العصور. فإلى جانب كون الرباعيّة الفيثاغوريّـــة قاعدة لِلـــ"بنية الموسيقيّة" كلّها، وكونها في أصل مجموع الأعداد المُمثّلـــة

---

[1] – نصّ اليمين المقدّسة عند الفيثاغوريّين: "لا، إني أقسم بالذي أرسل إلى النفس تلك الرباعية التي تحتوي مصدر الطبيعة الأزلية وأصلها!". ينظر في موضوع **الرباعية الفيثاغورية**:

- Delatte, **Etudes sur la Littérature Pythagoricienne**. *Champion édition*, Paris, 1919.

(*المستويّة والجامدة* على السّواء) التي تتّصف بحركيّة النُّموّ الثُّلاثي[1] ، فإنّها كانت تتميّز ببُعدٍ عقلي صِرف لأنّها كانت باحتوائها الأعدادَ الأربعة الأولى تتطابق مع **العُشريّة** (*la Décade*) التي تمثّل في عُرف الفيثاغوريّين النموذج الأصلي للعدد "عشرة" الذي يرمز إلى الكَون: (الشكل 151). فعَنها يقول **نيكوماك دي جيرازا** في كتابه Theologumena Arithmeticae " *إنّها الكلّ لأنّها استُعمِلت كالكوس والمرَسة في يد* ***المنظّم الأوّل*** *لِقَيس كل شيء*" . وتفسيرُه لذلك أنّ "*كلّ شيء*" عبارةٌ عن كَثرَةٍ لا متناهيّة تستوجب لتدبيرها وضعَ نسَق محدود، بيد أنّ هذا النسق كان ماثلاً في "العشريّة" في هيئة تجانس طبيعي بين الكلّ والجزء: " *لذلك وضع* ***المبدع الخالق*** *هذه العشريّة معياراً يتّبعه الكُلّ، فكانت الأشياء من السماء إلى الأرض، مرتّبة ومنسجمة على صورتها*"[3] .

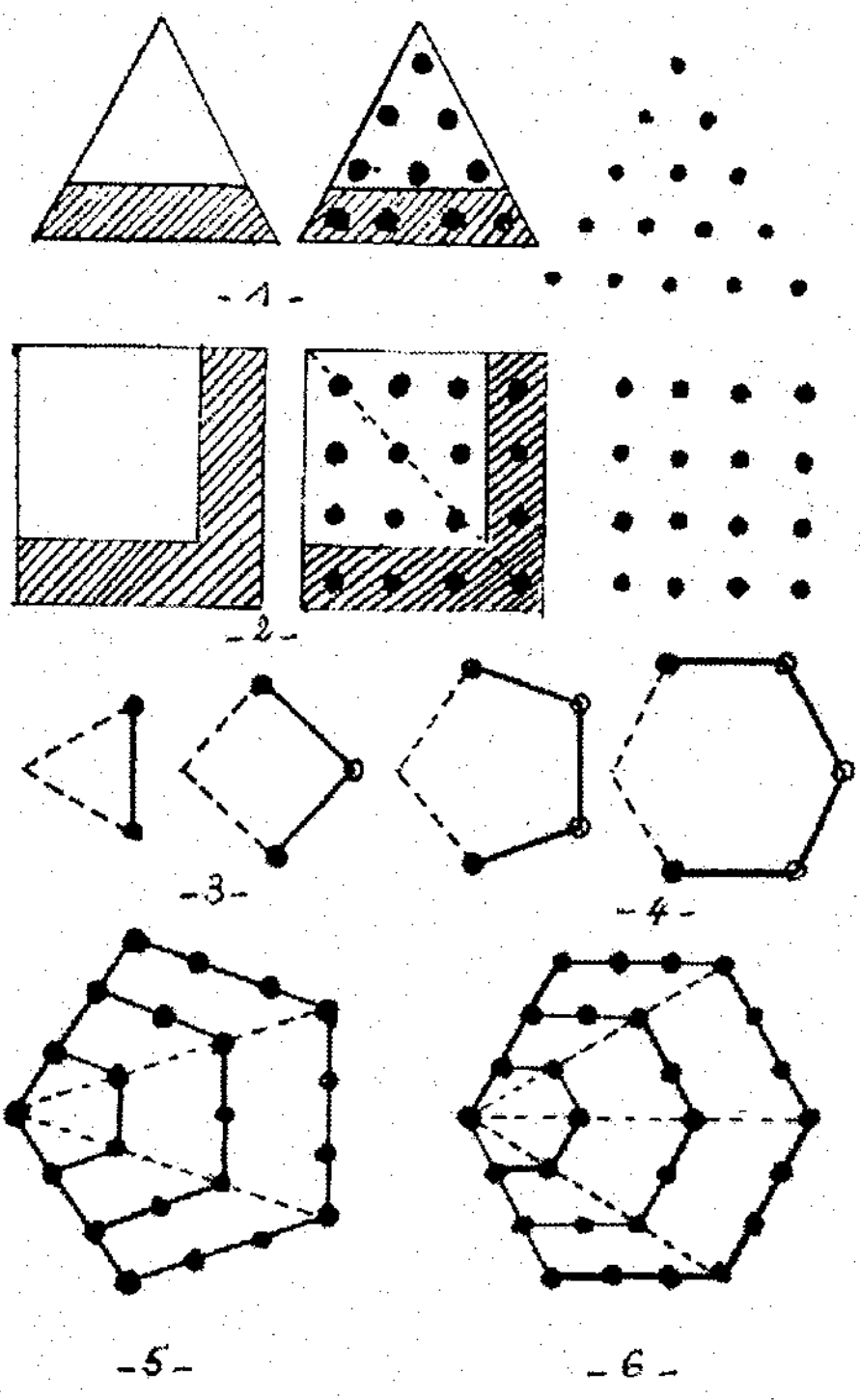
---

[1] – تتولّد **الأعداد المثلّثة** النظامية والمستوية أو مايسمى بـ"**الأعداد المضلّعيّة**" — *Les Nombres Polygonaux* — (المثلّثة والمربّعة والمخمّسة، إلخ) من الأعداد الثلاثية على طريقة "**مثلّث باسكال الحسابي**" - *Le Triangle Arithmétique de Pascal* -

	1 1 1 1 1 1	1
الأعداد الطبيعية----------	6 5 4 3 2 1	ن
الأعداد الثلاثية----------	21 15 10 6 3 1	$\frac{ن(1+ن)}{2}$
الأعداد المربعة----------	36 25 16 9 4 1	2ن
الأعداد المخمسة----------	51 35 22 12 5 1	$\frac{ن(3ن-1)}{2}$
الأعداد المسدسة----------	66 45 28 15 6 1	ن(2ن–1)، إلخ.

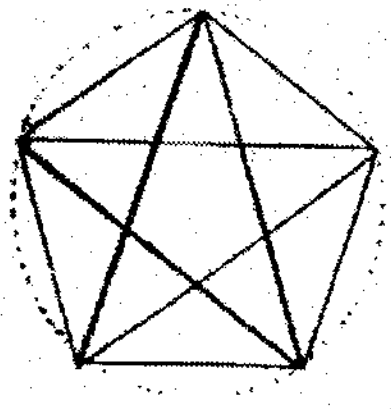
[2] – **الرباعية** - *La Tetractys* - تساوي : 1+2+3+4=10.

[3] - Ghyka (Matila C.), **Le Nombre d'Or**. *Gallimard*, 1959, p.36.



الشكل 151 : - أعداد مُمَثَّلة مُضلَّعِيّة وتمثّلها الهندسيّ.

وقد كان علماء الأعداد مِثلَ أتباع المذاهب الرُّوحَانيّة، يرون في "الخماسيّة"، وهي نصفُ العشريّة، أحدَ أَلْمَعِ شخوص **جماعة الأعداد**. فهي في نظرهم تأخذ من العشريّة جوهرها وذاتها وتُمثّل صورتَها المُلَخّصة؛ ولكنّها، فوق ذلك، تمثّل "عدد أفرُوديت" إلَهة الجمال عند الإغريق[1] بصفتها رمزاً لِلـ"إقتِران المُخصِب والحبّ الإنسانِي" والصورة البدائيّة المجرَّدة لنموذج "التوالد المثالي"، إذ أنّ الخمسة في مفهوم الباطنيّة تعني تركيب *العدد الشَّفعِي* الأوّل (وهو مؤنّث بمثابة الرَّحِمِ التّنَاسُلِي ويراد به العدد *إثنان*) على *العدد الوَتَرِي* الأوّل (وهو مذكّر لا متناظر ويشير إلى العدد *ثلاثة*). و"الخماسيّة" أيضاً رمزُ تحقيق التوافق في صحّة جسم الإنسان وجماله؛ ومن ثمّة فإنّ صورته البيانيّة التي تأخذ شكل *المُخمَّس* (***Le Pentagramme***) كانت شعاراً للحبّ الخلاّق والجمال الحيّ والتوازن في صحّة هذا الجسم الإنساني الذي يعكس إيقاع "روح الكون" أو "الحياة الكُلّيّة" لأنّه هو نفسه عبارةٌ عن إسقاط الرُّوح على المستوى المادّي[2] (الشكل 152).



الشكل 152 : – المخمّس.

ولقد عقد أفلاطون لهذه المطابقة ما بين إيقاعات "**الروح الفرديّة**" (*المنسجمة جدّاً*) وإيقاعات "الروح الكليّة"، جزءً كبيراً من كتابه "**التّيمِي**"

---

[1] – **أفروديت** (*Aphrodite*) هي **فينوس** (*Venus*) عند الرومان و **عشتروت** (*Astarté*) عند الفينيقيّين.

[2] – يمثل **الجمال والتوافق والصحة** عند **أفلاطون** صفات مترابطة وقابلة للتعاوض.

وهو في كل ذلك يخلص إلى " *أنّ التناسق، الذي تُشبه حركاته الأدوارَ المنظّمة للروح البشريّة، يتجلّى للإنسان الذي يتعامل بالعقل مع ربّات الشّعر، لا كمصدر يُوفّرُ له المتعة الغريزيّة فقط، بل كحليف للروح في سعيها إلى إعادة تنظيم الحركات الميقاتيّة التي تختلّ فينا وإلى توحيدها. وهو في ذلك مماثل للإيقاع الذي يعمل على إصلاح نزعتنا إلى التقصير في القياس وإلى الطلاوة*" [1]. ومن المعلوم أنّ هذه الفكرة التي كانت تقوم على التمثيل والمطابقة ما بين **البنيّة** (أي العدد) **والإيقاع** في الكون وبين بعضهما في الإنسان، أو التي اعتمدت بمعنى آخر على الموافقة بين **العالَمين، الكبير** والصّغير (كما ستجري تسميتهما فيما بعد)، قد ألهمت الفكر الفلسفي بما فيه الديني والدنيوي وأخصبته لأكثرَ من ألفَي عام، ونخصّ بالذكر تلك **الغنوسيّة الإسكندريّة** النازعة إلى مزج الفلسفة بالدين وسليلاتها العنيدة التي طبعت فكر العصور الوسطى وعصرَ النّهضة بمتون عقَدِيّة لا زلنا نشتمّ بعض روائحها إلى الآن.

والواقع أنّ "المُخمَّس" الذي غدا رمز "**العالم الصغير**" وإشارةَ الازدلاف عند أتباع الجمعيّة الفيثاغوريّة السِّرّيّة كان يمثّل، أكثرَ من غيره، جُملةَ العلاقات التّناسُقيّة الحاضرة في الأشكال، وذلك بما تميّز به من إيقاعٍ مُعَاوِدٍ ومستمرٍّ إلى ما لانهايّة، مؤسَّسٍ على بوادر التّناسب المثالي، "*تلك التي*

[1] - Coculesco (P.Servien). **Essai sur les rythmes toniques du Français**. Traduction de la *Société d'édition Les Belles - Lettres* (Association Guillaume Budé).

تعطي، لنفسها وللحدود التي تجمع ما بينها وفقاً لما كان ينشده أفلاطـــون، ملامحَ الوحدة الأكثر قوّة" [1].

بهذه الملاحظات الابتدائيّة حول مفاهيم التقييس والعدد والتناســـب، وحول ما كان لها من دور في تشكيل النظرة الجماليّة عند الأقدمين، اهتدينا إلى الحديث إذن عن مفهوم الإيقاع كظاهرة تقوم على مبدأي: **الدَّوريّة** ***la périodicité*** **والمُعَاوَدة** ***(la récurrence)*** الذَيْن ينشآن، في الزمان والمكان، عن سلسلة من الائتلافات والنسب. هذه التراكيب المختلفة تؤدّي عضويـــاً إلى **الانتظام والانسجام**، ومن ثمّة إلى **التوافق** الذي يدركه العقل المُتبصِّر بقدرته على التركيب المَعرِفي والتوليف الخلاّق. ويمكن القول، باختصار أشـــدّ، إنّ هذا التّصوُّر لِـــ**هارمونيا** المعرفة والحياة يُوَحِّدُ بين **الجميل والحق والخـــير**، وكُلُّهَا صفاتٌ في **الواحد الجليل**.

وكان من الطبيعي ـــ أو قل من الأحرى ـــ أن ينعكس هذا الموقف الجمالي، الذي وسَم الفلسفة العامّة منذ شطحاتها الأُولَى، في الفـــنِّ الـــذي يلائمه بما يتوفّر عليه من أسباب تنسيق الفضاء: وهو العمارة "أمّ الفنـــون". فمن المقطوع به أنّ المعماريّين المعاصرين للمفكّرين الذين وضعوا القواعـــد

---

[1] - **Perdrizet, Negotium perambulans in tenebris**, in: *Publications de l'Université de Strasbourg*, **passim.**

- **Shwaller de Lubicz (R.A), Le Temple de l'Homme**, 3 tomes, Paris,1977.

– اختار الفيثاغوريون مصطلح "**أحد**" لتحديد فكرة *المطابقـــة والوحـــدة والتكـــافئ والوفـــاق والتعاطف* في العالم. أما مصطلح "**إثنان**" فكان يعبّر فكرة " **الآخر**" الـــتي ترمـــز إلى *التمـــايز والتفاوت*.

- Moderatus de Gades, **Scholies Pythagoriciennes**. (cité par Porphyre).

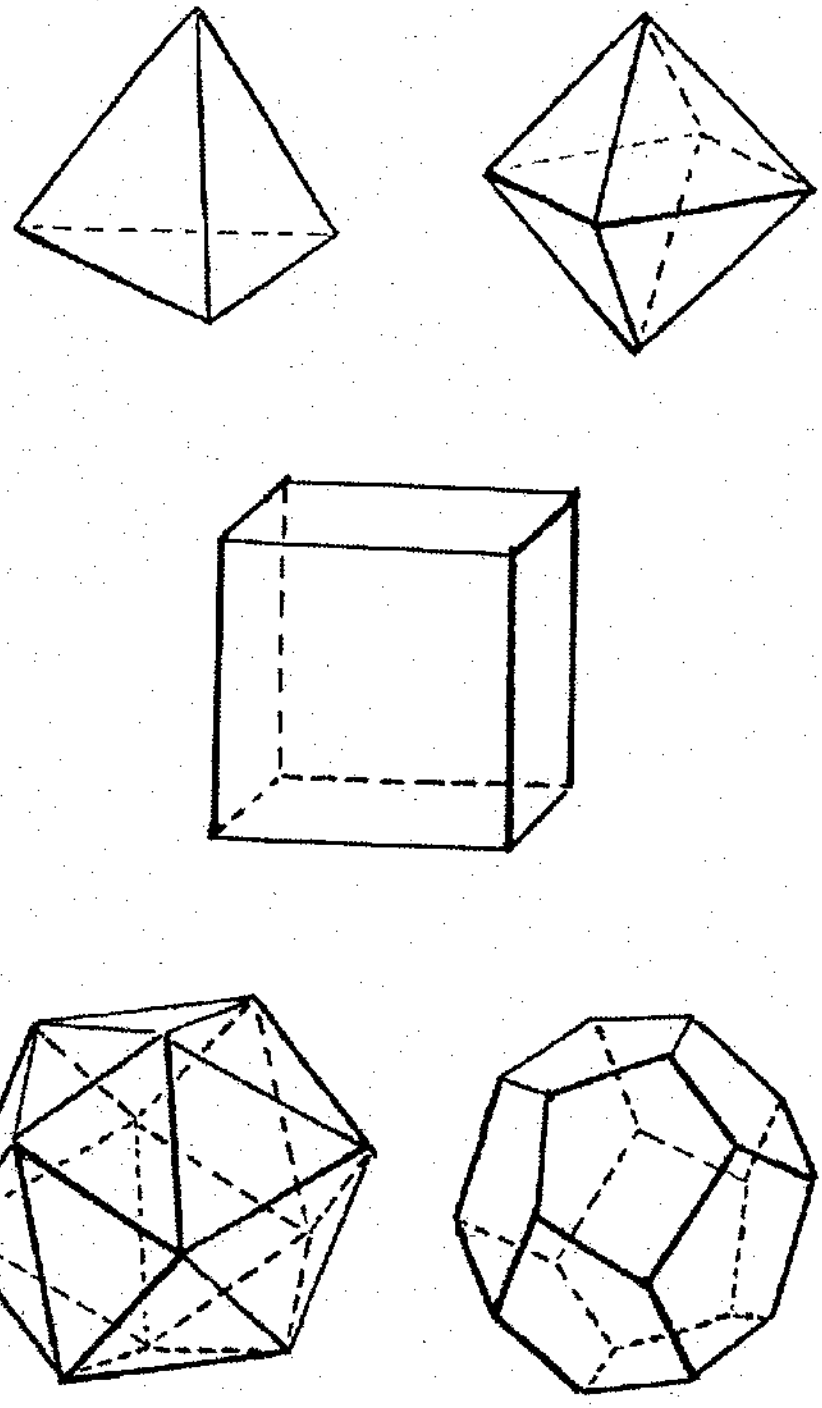
الصارمة للتطابقات الرياضيّة، الناظمة لِمفاهيمَ تجريديّة كمفهوم "روح الكون"، قد مالُوا، هُم أيضاً، إلى هذا التّشدُّد في تطبيق القواعد عينِها في بناء المعابد التي شيّدوها تكريساً لآلهتهم المُفعَمة بـ*الجِبلّة الهندسيّة*. وهذا ما تُؤكّده الأبحاث التي أُجرِيَت على العديد من الهياكل اليونانيّة القديمة أمثال *"البارثينون"* (*le Parthénon*) و*"البروبيلي"* (*les Propylées*) و*"الإيركثايون"* (*l'Erecthéion*) بـ*أكروبول* أثينا (*l'Acropole d'Athènes*)، و*"بوسيدون"* و*"هيرا II"* (*Hera*) بـ*بايستوم* (*Paestum*) وغيرها ممّا اقترن بناؤها بأسماء لَمعت في سماء العمارة اليونانيّة كـ**إيكتينوس** (*Ictinos*) و**كاليكراتيس** (*Callicrates*) و**فيدياس** (*Phidias*). هذه الصروح حتّى وإن لم تُبُحْ إلى الآن بكلِّ أسرارها لأَعْنَدِ الباحثين، على الرغم من الجهود التي بذلوها في محاولة استجلاء البُنَى النَّغَمِيّة التي تقوم عليها، بالرجوع إلى ما ورد من نصوص بهذا الشأن في المتون الفيثاغوريّة التي تركها أفلاطون [1] فإنّها تثبت أنّ بنيتها الهندسيّة استمدّت كُنهَها من ذلك الترابط بين "إيقاع روح الكون" و"إيقاع روح الإنسان"، وأنّها تأثّرت كثيراً بالنظريّة التّشكُّلِيّة لهيئة *المجسّمات المنتظمة* الخمسة (*les polyèdres réguliers*) [2] (الشكل 153).

---

[1] – مثل: التيئيتيت (*Le Théétète*) والتيمي (*Le Timée*) والفيليب (*Le Philèbe*).

[2] - Hambidge (J.), **Dynamic Symetry,** *Yale University Press*, 1924.

- Mossel (Ernst), **Die Proportion in Antike und Mittelalter** , *C.H.Beck -éditeurs*, Munich.



الشكل 153 : – المجسّمات المنتظمة الخمسة (الأجسام الأفلاطونيّة).

ومن الممكن عَمَلِيّاً أن نتبيّن التأثير نفسه في الموازين الأخلاقيّة والجماليّة التي اعتمدها المدارس المعماريّة، بعد ذلك، في تصريف الأنسجة البنائيّة، وقد انتقلت إليها عبر الأجيال عن طريق "*سلسلة ذهبيّة*" تزكّت حلقاتُها بالأعمال التي قدّمتها العقولُ النَّيِّرَة من أمثال: **فيتروفيوس ولوكا باتشيولي** [1] **وليوناردو دا فينتشي** [2] **وسنان باشا** [3]، في المجال الفنّي، **ونيكولاك دي جيراز وباتشيولي وكيبلير** [4] **وديكارت** [5] **وراسل** [6] **وإينشتاين** [7]، في مجال الرياضيات.

وميزة العلم الحديث أنّه بدأ يسجّل، مع مطلع القرن العشرين وبعد قطيعة ربَت على القرن والنصف من الزمن، موقفاً فكريّاً مماثلاً يدعُو إلى إلغاء تلك الحوائل التي نصبتها الثورة الصناعيّة ما بين علوم الرياضيات

---

[1] – **باتشيولي** (*Luca Pacioli*) (1455/1510 م): رياضي إيطالي، نقل الكثير عن العرب. له أيضا مباحث في "**القطاع الذهبي**".

[2] – **دافنتشي** (*Leonardo Da Vinci*) (1452/1519م): فنان إيطالي امتاز بالبناء والهندسة والموسيقى وخاصة بالتصوير.

[3] – **خوجة سنان معمار** (1489/1578م): من الأتراك العثمانيين، اشتهر في فن البناء وبقدرته الكبيرة على التوفيق بين التقاليد المعمارية الشرقية والبيزنطية.

[4] – **كيبلر** (*Kepler*) (1571–1630م): فلكي، وضع نواميس *الكواكب الحائرات*. منها استخرج **نيوتن** - (*Newton*)- **مبدأ الجاذبية العامة**.

[5] – **ديكارت** (*Descartes*) (1597/1650م)، فيلسيوف ورياضي وفيزيائي فرنسي، اشتهر بكتابه "**المقال في المنهج...**" ويعتبر واضع أسس **الهندسة التحليلية**.

[6] – **راسل** (*Bertrand Russel*) (1872–1970 م): فيلسوف ومنطقي بريطاني، أسّس مدرسة "المنطقية" ونظريّة "الأنواع".

[7] – **إينشتاين** (*Albert Einstein*) (1879/1955م)– فيزيائي ألماني أمريكاني، اشتهر بنظريّته حول "النسبية".

والمنطق. فما نظريّة "المجموعات والطبقات والعلاقات"، التي وضعها فريق **كانطور**[1] - **راسل** - **وايتهيد**[2]، ونظريّة "البديهيات"، التي قال بها **هيلبارت**[3]، إلاّ فصولٌ من علم واحد هو **"المنطق الرّياضي الرّمزي"** (*La Logistique*) الذي تبدُو عناصرُه بمثابة فِيشَات رمزيّة، يجوز استعمالها سواء في إرهاصات المنطق أم الأعداد أم التّشكُّلات الهندسيّة.

وهكذا نرى أنّ **الهرمسيّة الرياضيّة** التي أقامها فيثاغوراس من لبنات استمدّها من حكماء مصر وبابل ومَن إليهم من فلاسفة الشرق القديم، والتي التهمها أفلاطون وصاغ نواميسها في تخمينات خصبة اغترفت مِن مَعِينها الأجيالُ المتواليّة واستعانت بها على الخَلقِ العبقريّ الأصيل بقيت على اتّصال وثيق بالماضي وروحه. فمِنَ الأُرومة الكريمة التي خلّفها "معلّم ساموس" نبتت أغصان قويّة وتحوّلت إلى شجرة ضخمة أظلّت التفكير البشري قروناً طويلةً. غير أنّ الدارس لتاريخ هذه الشجرة سُرعان ما يدرك أنّها، على الرغم ممّا اعتراها من تطوّرات، بقيت تستقي نسغَها الغذائيّ من ذلك **"النّاموس العددي"** الذي غدا كاللاّزمة التي رَدّدها أفلاطون في كلّ محاوراته الفيثاغوريّة.

---

[1] - **كانطور** (Georg Cantor) (1845-1918 م)- عالم رياضي ألماني، اهتم بدراسة طوبولوجيّة الخط المستقيم (نظريّة "الحد و الجوار").

[2] - **وايتهيد** (*Alfred North Whitehead*) (1861-1947 م)- عالم بريطاني يعتبر من مؤسّسي المنطق الرياضي له مع راسل كتاب: "**Principia Mathematica**"

[3] - **هيلبارت** (*David Hilbert*) (1862-1943 م)- عالم رياضي ألماني، رائد المدرسة الشكلانية.

وحسبُنا أن نقول هنا إنّ التأملات الرياضيّة التي فصلها أفلاطـــون في بيان تصوُّره للـــ"كون والتوافق والحب"، والتي كان للماضي عليها تأثـــيرُه الخفيّ النَّفَّاذُ، كانت في أصل كُلّ التّصوُّرات الجماليّة التي حدّدت مفـــاهيم **التّطابق والتّشابه** في الاختلاف و**التّنوّع** في الوحدة، تلك التصورات الـــتي نقل فيتروفيوس أصداءها إلينا والتي لعبت دوراً أساسيّاً في تكويـــن الفنـــون المُتوَسِّطيّة إجمالاً وفنِّ العمارة خصوصاً.

إنّ فيتروفيوس يَقِفنا بإلحاح على **"السَّمفُونيّة الرّائعة"** الـــتي يعزفـــها التناسب المكتمل بين أجزاء جسم الإنسان، ويدعُو إلىوجـــوب إخضـــاع البنيان في علاقات أجزائه مع بعضها ومع الكلّ لِمثل هذا التآلف، توزيعـــاً وعدداً، للحصول على التوافق الإجمالي. فعلى المعمار (مثلما فعل *المُنَسِّـــقُ الكبير* في "التّيمي") أن يقتطع ويبسط ويقابل مواكب أشكاله. ثمّ عليـــه أن ينسّق ويربط بين ائتلافاته بأن يسدّ الفواصل باختيار **الأوساط** اللاّزمة. فقد يحدث، في لحظة وميضٍ مُبدِعٍ، أن يتّحد إيقاعه بإيقاع السَّماء فَـــ"ينَـــالَ الرَّتَليّة الكُبرَى"، تلك السمفونيّة التي تُوتِّر وترجّ قوساً محجوبةً في تحفة مـــن الصخر أو المرمر، تحفة تنبُض بالحياة... وتَشْدُو [1].

[1] - Faure (Elie), **Histoire de l'Art - L'esprit des Formes**, T1, *Gallimard, Folio-Essais*, Paris, 1991-pp.14à25.

ب - النّسبة الدّيّانيّة:

يقول **إقليدس** (*Euclide*)[1]، واضعُ مبادئ **الهندسة السَّطحيّة** والمضطلعُ بنظريّة **النّسَب**، استدلالاً بأعمال الفيلسوف الفلكي اليوناني **أودكسوس** (Eudoxos)[2] (أحد تلامذة أفلاطون): *"إنّ التناسب هو العلاقة الوصفيّة بين بُعدَيْن متجانسَيْن من حيث القياس. وتُمثّل النسبة تكافؤ مجموع العلاقات بينهما"*. وإذا ما ترجمنا هذا التعريف إلى لغة **الجبر**، باتّخاذ حروف (**أ، ب، ج، د**) رموزاً لأبعاد معلومة، وقفنا على المعادلة العامّة التاليّة للنّسبة الهندسيّة: $\frac{\text{أ}}{\text{ب}}=\frac{\text{ج}}{\text{د}}$ (وهي ما يسمّى بـ**النّسبة المتفكّكة**).

هذا التناسب بين الأبعاد المعيّنة (أو بين الأعداد التي قد تُمثّلها) يُعتَبر إسقاطاً رياضيّاً للعمليّة الذهنيّة الابتدائيّة التي يقوم عليها الحكم: وهو بمثابة التقييسِ الصحيح لمدى ارتباط الأشياء ببعضها، والوسيلةِ في تحديد العلاقات التي تجمع بينها من جهة وفي وصفِها من جهة أخرى. فعندما يكون البعدان الوسطيّان (**ب وج**) متساوِيَين، فإنّنا نحصل على **النّسبة المتّصلة** الآتيّة:

$$\frac{\text{أ}}{\text{ب}}=\frac{\text{ب}}{\text{ج}}$$

وإذا مدَدنا مبدأ "الاقتصاد" (أو الاختزال) إلى أبعَد من ذلك، أمكَننا الحصولُ على نسبة متّصلة مبنيّة على البُعدَيْن (أ) و(**ب**)، مُضَافٌ إليهما بُعْدٌ ثالثٌ يتكوّن من مجموعهما أي: (أ+**ب**). فمن تناسب مجموع البُعدَيْن

---

[1] – Euclide – 283/306 ق م.

[2] – Eudoxos – 356/409 ق.م.

(أ+ب) على أكبرهما نحصل على **المعادلة**: $\frac{\text{أ+ب}}{\text{أ}} = \frac{\text{أ}}{\text{ب}}$، وهـــيَ في عُـــرْفِ الجماليّين **النّسبةُ لمتّصلة المُثلَى**، لأنّها تقوم على تناســـب **المَقطع الذَّهَبي**. ويمكن تطبيقها على الأطوال، مثلاً، بتقسيم قطعة (**أج**) إلى قطعتَيْـــن (**أب**) و(**ب ج**) باختيار نقطة (**ب**) بحيث:

$$\frac{\text{أ ج}}{\text{أ ب}} = \frac{\text{أ ب}}{\text{ب ج}}$$

وهذا يتطابق مع ما أسماه **إقليدس**: *" قسمة الطُّول إلى حَدَّيْن: أوســط~ وأقصَى"* [1]، وهي، بلا شك، أصوَبُ قسمة لاتناظريّة وأكثرها منطقًا وتناسـقاً (سواء في المجال *الهندسي* أو *الجبري*) بالنظر إلى خاصِّياتها الرياضيّة والجماليّة.

ولِتوضيح ذلك نعُود إلى العبارة الجبريّة التي ترمز إلى النسبة المتصلة:

$$\frac{\text{أ+ب}}{\text{أ}} = \frac{\text{أ}}{\text{ب}}$$

فإذا قسّمنا كلّ حدودها بقدر (**ب**)، حصلنا بعد استبدال **س** من $\frac{\text{أ}}{\text{ب}}$، على المعادلة: $\text{س}_2 = \text{س} + 1$، ذات الجذور:

$$1.618 = \frac{\sqrt{5}+1}{2}\text{،} \qquad \text{و:} \quad -0.618 = \frac{\sqrt{5}-1}{2}$$

إنّ القيمة العدديّة في هذا التناسب (وقد جرت تسميتُها بـــــ **"العدد القياس"**) هي: $\frac{1+\sqrt{5}}{2} = 1.618$ أي المقدارُ الحسابي الخـــاصّ ب**المقطـــع الذهبي**، أو ما اصطُلِح عليه بـــــ**"العدد الذهبي"** [2] الذي يُرمَزُ إليه في العادة بالحرف اليوناني φ (= **فِي**).

---

[1] - Ghyka (M.C.), **Le Nombre d'Or**, op.cit. p.27.

[2] - Cahier de Boscodon , n°4. **L'Art des Bâtissseurs romans**.op.cit. p.06

- Cook (Sir Th.) et Barr (Mark). **The Curves of Life**. *Constable edition.*

ومما سبق، يمكن أن نستخرج المعادلة التالية: $\varphi^2 = \varphi + 1$

بـــ: $\varphi = 1 + \frac{1}{\varphi}$، حيث: $\varphi^2 = 2.618$، و $\varphi = 1.618$، و $\frac{1}{\varphi} = 0.618$،

وبصفة أعم : $\varphi^{ن} = \varphi^{ن-1} + \varphi^{ن-2}$. هذا يعني أن كل حد مـــن حـــدود "مجموعة φ"، أو ما يسمى بـــ**المتوالية الهندسية** أو **النسبة المتصلة الموســعة** يساوي **مجموع** الحدين السابقين له، أي:

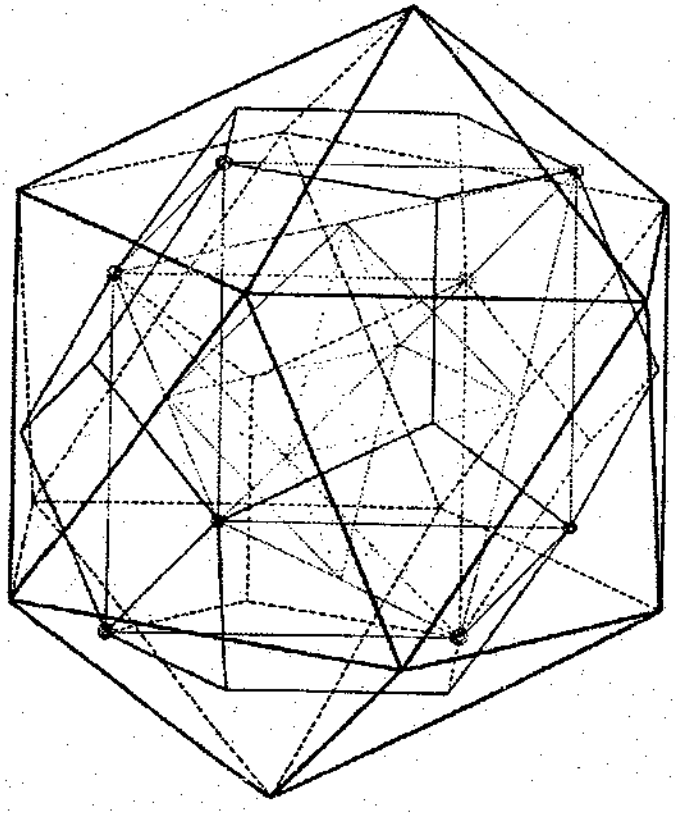
$$1، \varphi، \varphi^2، \varphi^3، ...، \varphi^{ن} ...$$

ونشير هنا إلى أن هذه المجموعة هي المتوالية الهندسية الوحيدة الـــتي تقبل الإضافة بزمنين، فهي متطبعة بطبـــع **المجموعـــة الهندســية** وبطبـــع **المجموعة العددية** في وقت واحد. ويترتب على ذلك أن تكون للأطـــوال المتناسبة مع حدود هذه المجموعة خاصيات هندسية وتخطيطية ممتازة. وســمي هذا النوع من التناسب بـــ**"النسبة الربانية"** من قبل الراهب البولوني **فـــرا لوقة باتشيولي دي بورغو** [1]، وقد خصص لها رسالته الرائعـــة "Divina Proportione " (*البندقية*، 1509 م) التي زينها صديقه **ليوناردو دا فينتشي** فيما بعد برسوم لا تقل عنها روعة.

ولعلنا نجد في الصور الهندسية المشتقة من **المخمس المنتظم** (المخمس النجمي بوجه خاص) أو من **المعشر المنتظم** (المحدب أو النجمي) أفضـــل الشواهد على وجود هذه النسبة الذهبيـــة في أكـــثر الأشـــكال اســـتجابة لـــ**موازين التوافق الإجمالي** (يراجـــع الشـــكلان 152 و153). وبمـــا أن المجسمات الكثيرة السطوح، مثل **الإثني عشري** (12 سطحا مخمســـا أو 30

[1] - Fra Luca Patioli di Borgo.

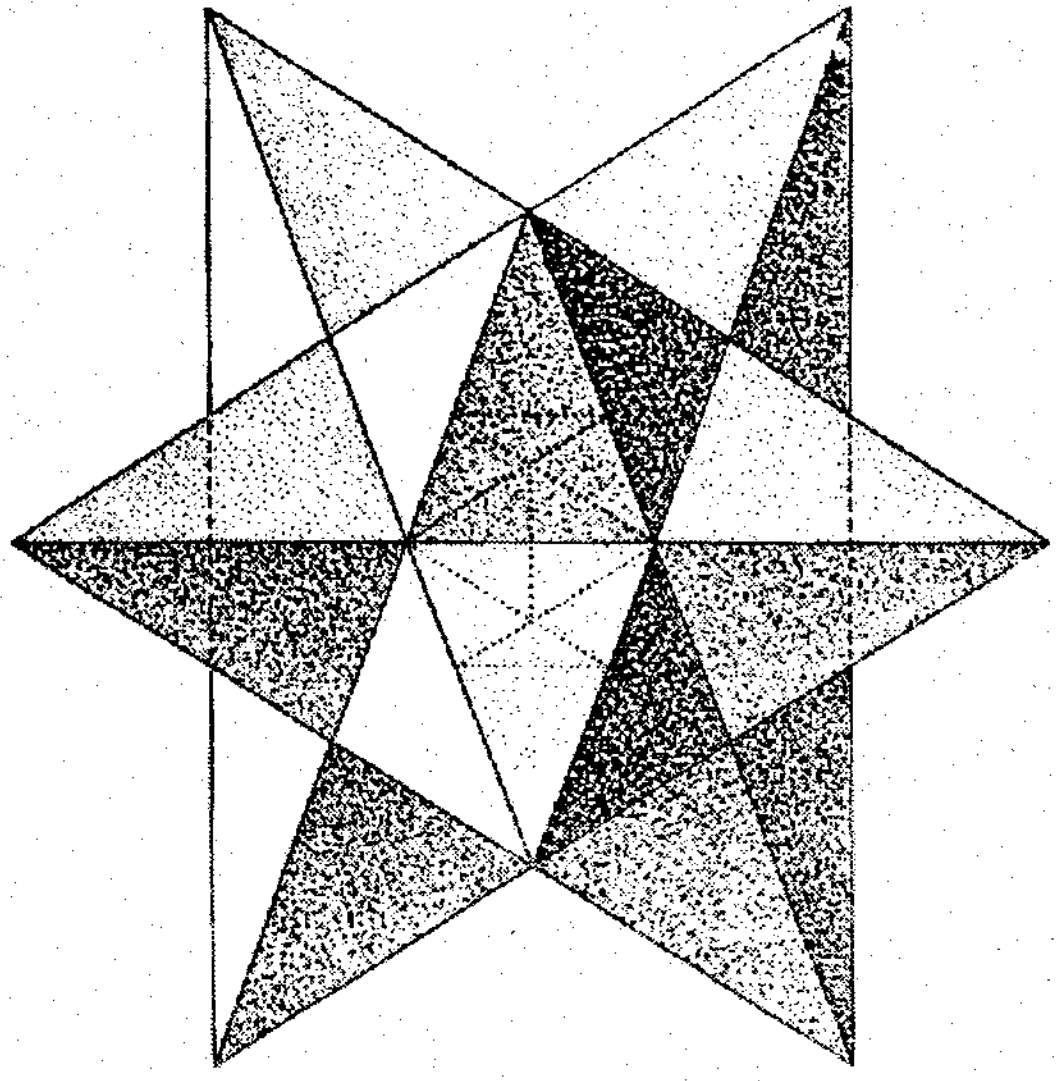
زاويّة تقاطع و20 قمّة)[1] والعشريني (20 سطحاً مثلّثاً أو 30 زاويّة تقـاطع و12 قمّة)[2]، هي في الواقع تضخيمٌ في الفضاء للمخمّس المنتظم، فلا غرو أنّنا نجـد النسبة بعينها تحكم كل العلائق القائمة بين التكوينات المختلفة، سواء علـى مستوى التشكيلات *الخطّيّة* أو *السطحيّة* أو *الصلبة* داخلَ كلٍّ مـن هذَيْـن المجسّمَيْن، أو على مستوى ترابطهما داخلَ الكرة الواحدة أو المكعّب الواحد (الشكل 154). وتنطبق الملاحظة نفسها على نوعَي المجسّم الإثني عشـري الّذَيْن نحصل عليهما بمَدِّ السطوح (أو زوايا التقاطع) في الإثني عشـري أو العشريني والّذَيْن يُشكّلان معاً تضخيماً ثُلاثِيَ الأبعاد للمخمّـس النّجمِـي (الشكلان 155 و156).



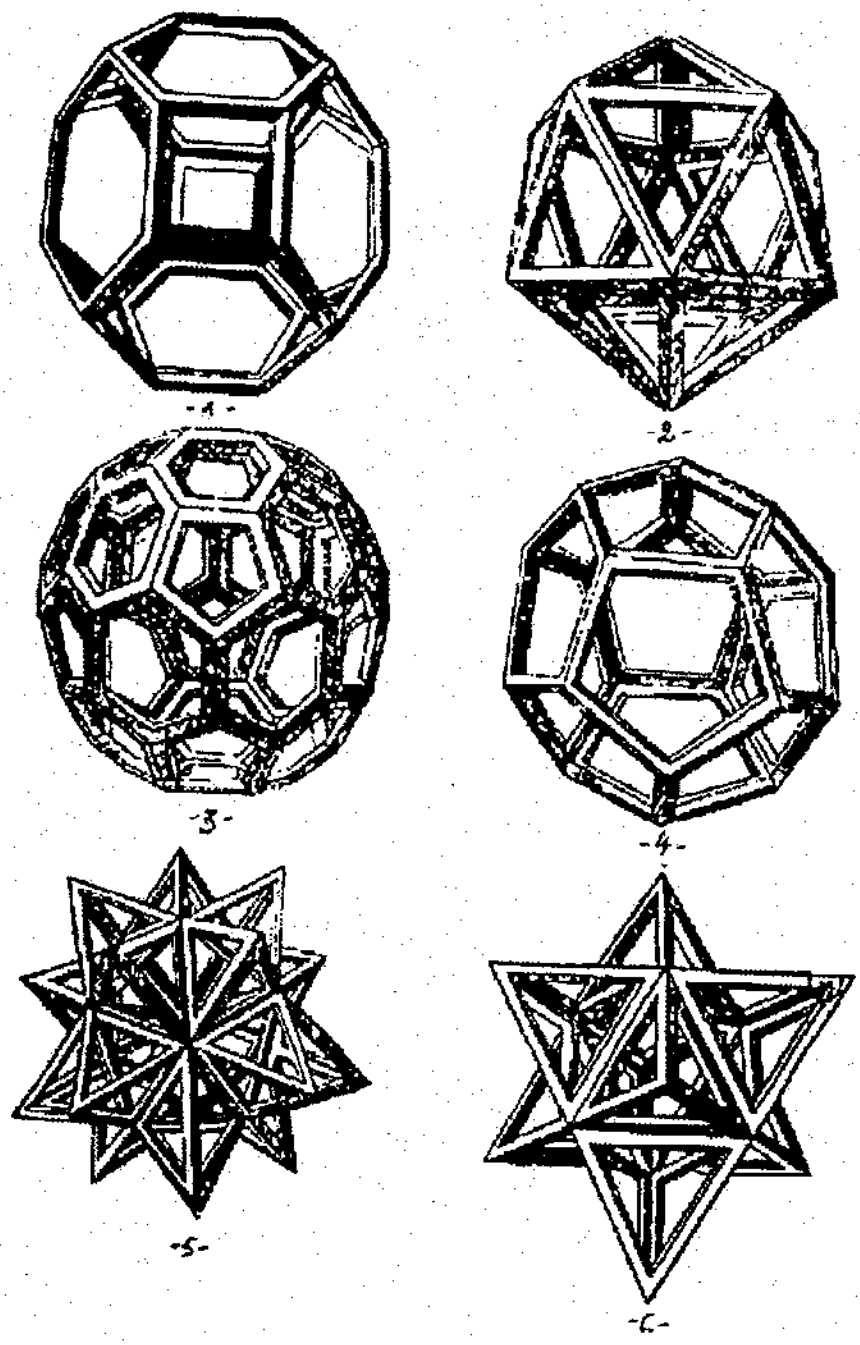
الشكل 154 :
الأجسام الأفلاطونية الخمسة، مرسومة في بعضها.

[1] - Le dodécaèdre.

[2] - L'isocaèdre.



الشكل 155 : - مجسّم إثني عشري.



الشكل156:

مجسّمات رسمها **ليوناردو دافنتشي** لتزيين كتاب **باتشيولي** " النسبة الربانية ":

1 و3. مجسّمات كثيرة السطوح منتظمة. 2. مجسّم عشريني (2).

4. مجسّم إثني عشري. 5. مجسّم إثني عشري نجمي. 6. نجمة ثمانية السطوح.

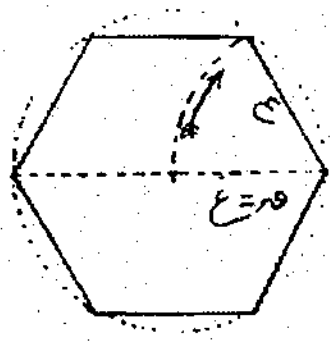
ولقد دلّت بعض الأبحاث العلميّة الحديثة على أنّ الأشكال التي تحتويها الأنظمة الحيويّة الممشتملة على مادّة مُعَضَّاة، كثيراً ما تكون مؤسَّسة على **التماثل المخمّسي**، أي المنبثق من التّشكُّل اللاّتَناظُري للمقطع الذهبي (كما في الأزهار والكائنات البحريّة وجسم الإنسان). ويبدُو أنّ هذه الظاهرة تجد تفسيرها في نموّ الكائنات الحيّة، ذلك النُّمُوّ الذي ينبعث من الداخل نحو الخارج، وفقاً لمبدإ " **التشريب** " (***imbibition***) والانتفاخ، والذي يختلف عن النُّمُوّ بطريقة " الالتحام " (***agglutination***) (كما هو الحال في الأجسام الجامدة مثل البلّوريّات) [1]. والمعلوم أنّ هذه الأخيرةَ خاضعةٌ لمبدإ **"الأدنى حركة"** (أو مبدإ **هاملطن**) الذي ينتهي بها في حالات التوازن إلى اتّخاذ أشكال هندسيّة منتظمة قائمة على تماثلات تكعيبيّة سداسيّة [2] (الشكل 157). ويتجلّى هُهنا الاختلافُ الجوهريّ ما بين التماثل السداسي الذي ينطبق تماماً مع التوازن الهامد (الذي يؤدّي إلى حالات مثاليّة من ملء السطوح أو الفضاءات بمواضيع متشابهة، متناظرة في جميع الاتّجاهات) [3] والتماثل الخماسي الذي يُدخِل، سواء في المسطّحات (بتمديد خطوط المخمّس وتوليد مخمّسات نجميّة تنمو أبعادُها في صورةِ مُتَواليّةٍ هندسيّةٍ) أو في الفضاءات (بإنتاج وتعديد المجسّمات النّجميّة ابتداءً من نواة اثني عشريّة)، نبضةً في شكل متواليّة هندسيّة ذات حركة دوريّة موزونة ومتوافقة مع النُّمُوّ التناظري (الشكل 158 والصورة 206).

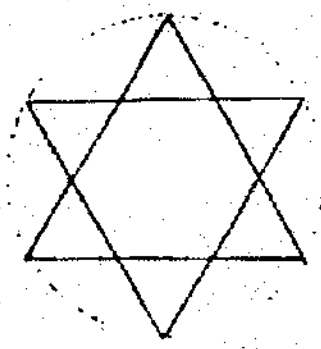
---

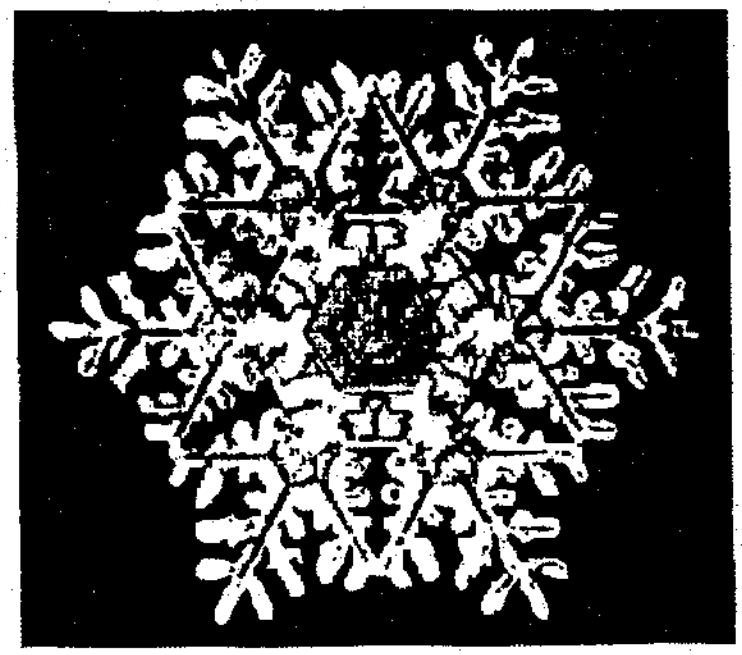
[1] - Ghyka (M.C.), **Esthétique des Proportions dans la Nature et dans les Arts**, *N.R.F. Gallimard*, Paris, 1927, passim.

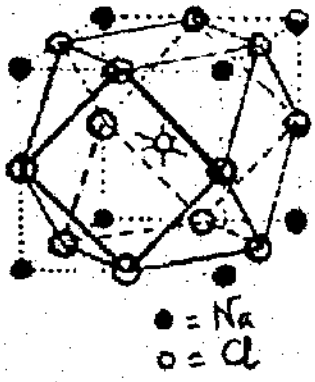
[2] - Hambidge (J.), **Dynamic Symetry**, *Yale University Press*, 1924, passim.

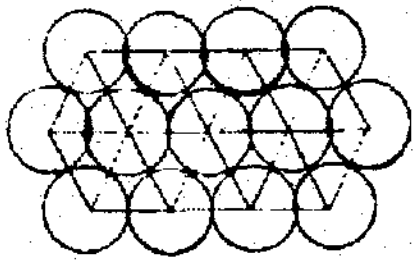
[3] - وهذا يذكّرنا ـــ على الخصوص لـ ـــ بالزخرفة الإسلامية.



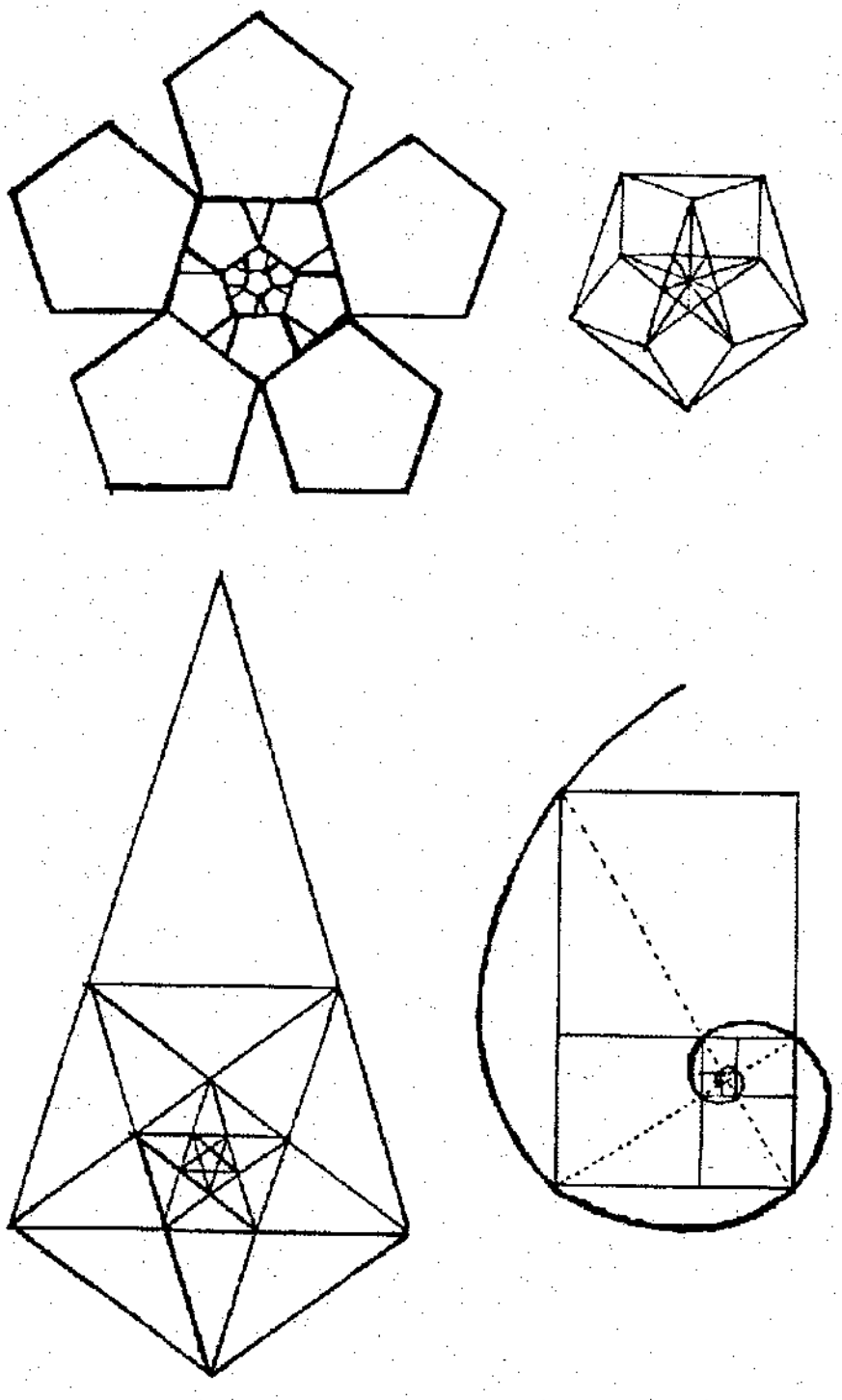




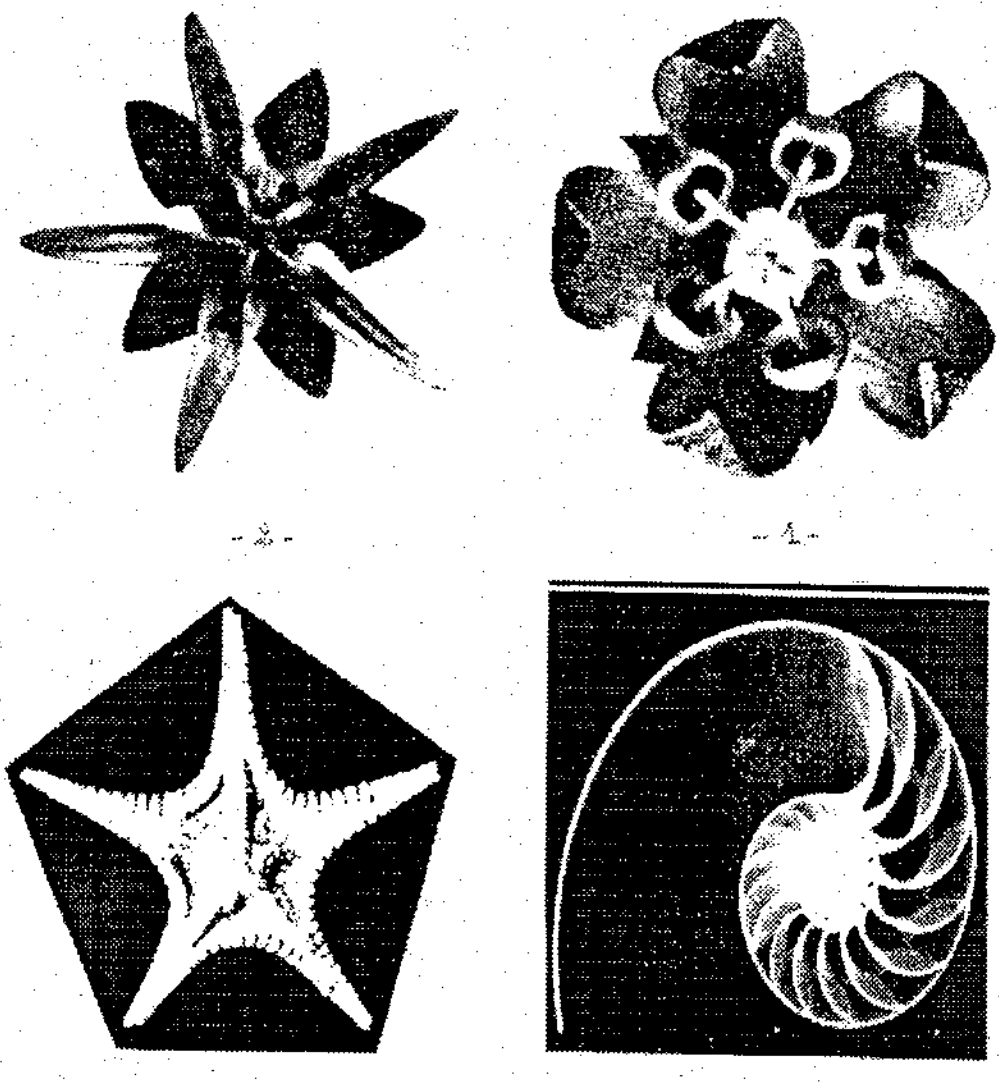




الشكل 157 : – تماثلات سداسية مع مهاة ثلجية في الوسط.



الشكل 158 : – تماثل خماسي ولولب تنموي.



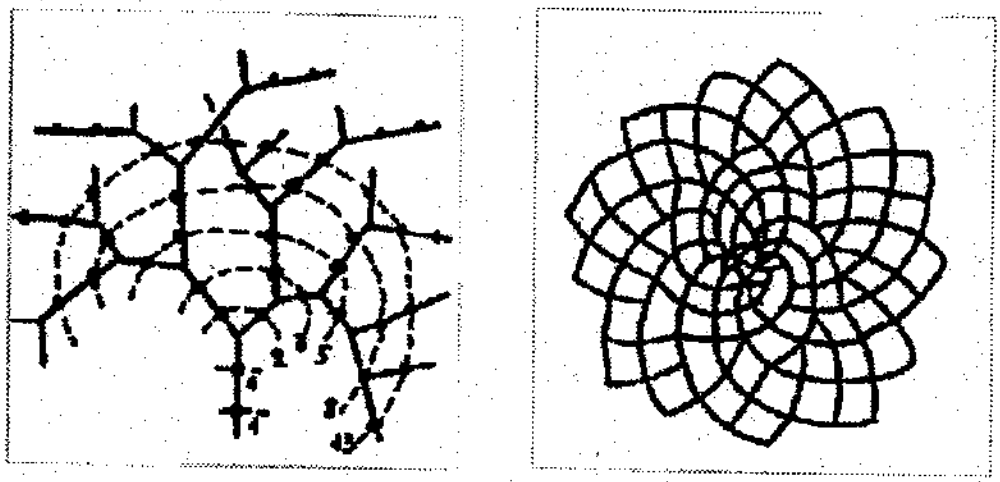
الصورة 206 : - تشكّل خماسي في كائنات نباتية وحيوانية:

1 و2 : نماذج لأزهار خماسية.

3 : ضرب من المحار ذوي التكوين اللولبي.

4 : نجم البحر.

وباعتبار أنّ النسبة φ تمثّل التناسب المُميِّز للـنُّمُوّ الخماسي (بحكم أنّـــها، كما أسلفنا، المجموعةُ الإضافيّة الوحيدةُ ذاتُ زمنَيْن، *هندسي* و*عـــددي*، أي أنّها تَتَالٍ مُتّصلٌ للنّسب)، فإنّنا لا نقف في الأجسام الحيّة على عنـــاصر مـــن قطع أو سطوح متناسبة طبقاً لما تقتضيه مجموعة φ (كما في جسم الإنســان) فحسب، بل إنّنا نقف أيضاً على أعـــداد **مجموعة فيبوناتشي** ***(La suite de Fibonaci)*** [1] : 1.1.2.3.5.8.13.21.34.55.89.144... وهي التي تُعتَبر في معاودتهـا تقرّباً من الحدود الصحيحة لنسبة φ (وقد تَمّت هذه الملاحظة بالخصوص في النباتيات عند دراسة ترتيب الأفنان والأوراق والبذور). (الشكال 159).



الشكل 159 : – تأكيد متوالية **فيبوناتشي** في النباتيات:

1 . عبّاد الشمس ($\frac{13}{21}$ إلى $\frac{89}{144}$).

2 . شجر " الفوكوس " (1 — 1 — 2 — 3 — 5 — 8 — **13** — ...).

[1] – **ليوناردو فيبوناتشي**، الملقّب: *Léonard de Pise* — (1175/1240 م). كان تاجرا ثريا وكـــان على اتصال دائم بالمشرق والمغرب العربيّين (على أيّام **الحمّاديّين**). درس الرياضيات وألّف كتابـــه المشهور **Liber Abaci**، فضمّنه معارف العرب الذين أخذ عنهم *الأرقـــام* و*الصفـــر* و**المجموعـــة المعاودة**.

فإذا حسبنا التناسب القائم بين كل حدين متواليين في هذه المجموعة، تبين لنا أنه يقترب من φ كلما تقدمنا في المتوالية، وذلك على النحو الآتي:

$$1.،1.619=\frac{34}{21}،1.615=\frac{21}{13}،1.625=\frac{13}{8}،1.6=\frac{8}{5}،1.666=\frac{5}{3}،1.5=\frac{3}{2}،2=\frac{2}{1}،1=\frac{1}{1}$$

$$...1.61805=\frac{233}{144}،1.6179=\frac{144}{89}،1.618=\frac{89}{55}،1.6176=\frac{55}{34}$$

وشبيه بهذا ما تنتهي إليه مجموعتا المتتاسبات المزدوجة التاليتان:

$$...،\frac{13}{34}،\frac{8}{21}،\frac{5}{13}،\frac{3}{8}،\frac{2}{5}،\frac{1}{3}،\frac{1}{2}$$ (في امتدادها نحو $\frac{1}{\varphi^2}$).

و: $...،\frac{89}{144}،\frac{55}{89}،\frac{34}{55}،\frac{21}{34}،\frac{13}{21}،\frac{8}{13}،\frac{5}{8}،\frac{3}{5}،\frac{2}{3}،\frac{1}{2}،\frac{1}{1}$ (في امتدادها نحو $\frac{1}{\varphi}$).

ويجدر التنبيه بهذا الصدد إلى أن **متوالية فيبوناتشي** تنطبق تماما على النموذج العاشر والأخير من النسب التي عددها **نيكوماك دي جيراز**، أي:

$$\frac{\text{ب}}{\text{أ}}=\frac{\text{ج}-\text{أ}}{\text{ج}-\text{ب}}$$

حيث ترمز كل من (أ)، (ب) و(ج) إلى أبعاد خاضعة لهذه النسبة. فمنها نخرج بالمعادلة الأولية: ج = أ + ب التي تمدنا بالمتوالية المذكورة (إذا اعتبرنا أن: أ=1).

هذه خلاصة حاولنا أن نوجز فيها القول عن مبدإ **العدد الذهبي** وقيمته في ضبط التناسب بين الأشكال. ولعل أظهر تجلياته، وهي **النسبة الربانية**، ستبقى دائما إحدى "الجوهرتين" التين ما فتئ المعماريون يعتمدون عليهما في تدبير

بنيانهم [1]. فهي المبدأ التشكيلي الأساسي في توجيه الرسوم والتخطيطات المعماريّة، على اختلاف مستوياتها. ويأتي دورها نتيجةً لوجود الأشكال *المعشّرة والمخمّسة* والمرتسمة ضمن الإطار التوجيهي للمخطّطات؛ ويأتي هذا الدور أيضاً من الاستعمال الواعي للأحجام والنِّسَب، الناجم عن رسم المجسّمات *العشريّة والإثني عشريّة* داخل الأشكال الكرويّة كأكمل مِثَالٍ حيٍّ للتوافق الإجمالي يجب على المعماريّين استيعابُه والاقتداءُ به في إنجاز أعمالهم. إلاّ أنّ المصدر الرّئيس لاقتدار النِّسبة الرَّبَّانيَّةِ يعُود، قبل كلّ شيء، إلى الاعتبار الذي أولَته عمارةُ العصور الكلاسيكيّة لجسم الإنسان. وإنّ فيتروفيوس، الذي استمدّ تعاليمه من موروث حضاري طاعن في القدم، قد ألَحّ طويلاً على الأخذ بـ"**تناسب الجسم البشري**": فهو في تحديده لمقاييس الدعائم في البنيان، مثلاً، يُشبِّه نسَب العمود الدُّوري – الذي تُعادِل وحدةُ بنائه $\frac{6}{1}$ بين ارتفاعه ومتوسّط قطره – بِنِسَبِ جسم الرجل، بينما يستحضر في مقاييس العمود الإيُوني ـــ وهو ذو وحدة بناء تساوي $\frac{8}{1}$ ـــ رشاقةَ جسم المرأة، ويستوحي من أجسام العَذَارَى الهيفاء استرسال الأعمدة الكُورَانثيّة.

مفادُ هذه الأُمثولات أنّ **فيتروفيوس** نقل إلى حقل الأشكال الهندسيّة تَصوُّراتٍ من التطابق الموجود بين العالم الكبير والعالم الصغير (أي تطابق الكَون مع الإنسان) الذي تحدّث عنه كتاب " التيمي" في رواية ميتافيزيقيّة

---

[1] - Kepler (J.), **Mysterium Cosmographicum de admirabili proportione, Orbium Caelestium**, publié en 1596, cité par M.C.Gyka in: **Le Nombre d'Or**, op.cit. - p.50.

– أما الجوهرة الأخرى فهي نظريّة فيثاغوراس حول مربع الوتر في مثلث قائم الزاوية .

ماثلت بين جسم الإنسان والروح البشرية و"روح الكون"، مع العلم أن المصريين القدامى كانوا قد أتوا على ذكر هذا النوع من المطابقة بين شكل *المعبد والكون* منذ أمد بعيد [1].

وسينتقل هذا التصور إلى العصور التالية ويظل **المخمس النجمي** (الذي اختاره الفيثاغوريون رمزا للتوافق الحي والعافية وإشارة ازدلاف واعتراف) متداولا لدى الجماعات السرية والهرمسية، إلى أن يظهر استعماله عند القبالين[2] والمزاولين للكمياء القديمة والسحرة في العصور الوسطى والنهضة كرمز للإنسان الطبيعي والنجمي. ولعل أظهر الصور التي وردت في تمثيل الإنسان بالعالم الصغير وأكثرها انتشارا هي صورة **أغريبا دي نتشهايم** [3] التي تبدي رجلا عاريا، مستوي الجسم، فاتح الذراعين والساقين، بحيث يتوافق رأسه وأطرافه مع رؤوس المخمس النجمي الذي يحتويه (الصورة206).

ومهما يكن من أمر، فالذي نخرج به من هذا العرض، أن مسألة تناسب الجسم البشري وصلته بالمخمس النجمي حظيت تحت تأثير فلسفة الأقدمين، وورثتهم الروحيين، باهتمام كبير من لدن المعماريين والنحاتين والمصورين. فلم يقف هؤلاء عند حد "**القاعدة الحسابية**" أو "**السلم العددي**" الذين انتقلا إليهم على يد الفيثاغوريين الإغريق ومن حذا حذوهم، وإنما

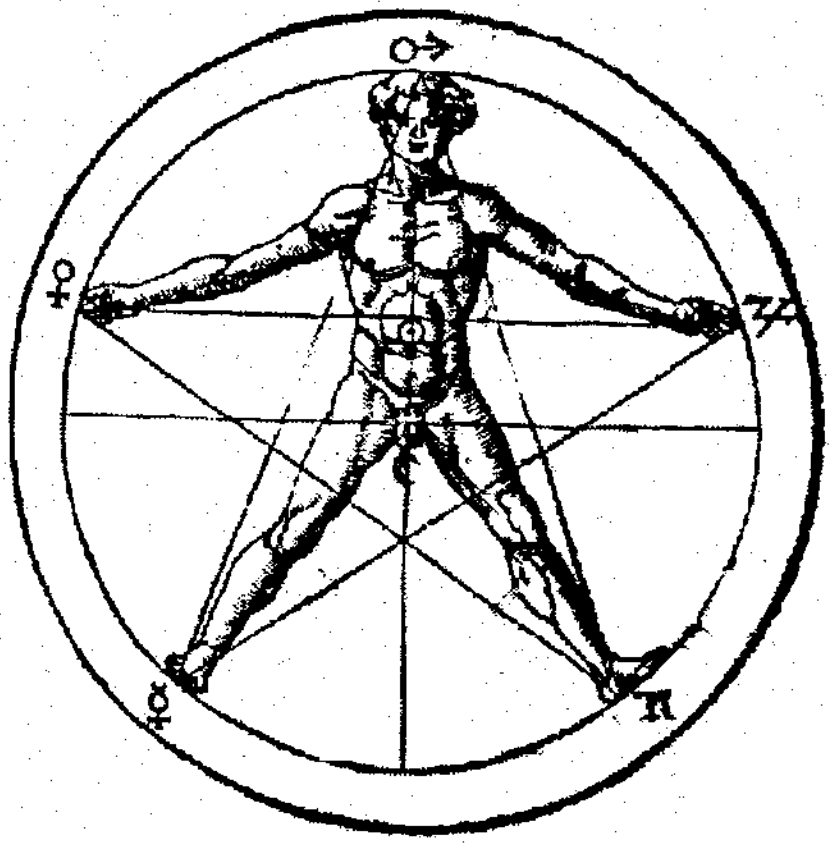
---

[1] - Ghyka (M.C.), **Le Nombre d'Or**, op.cit. p.80.

[2] – **القبالة** (*Cabbale*) اسم أطلقه اليهود على *تفسير التوراة السري*، أخذا بتقليد يرقى عهده إلى القرن 2 م ؛ فيها يعلقون المعاني على الأرقام والأحرف وإليها يرجع **مذهب الحروفية**.

[3] – أوردها في كتابه: – Agrippa de Nettesheim, **De Occulta Philosophia**

تجاوزوهما إلى تطبيق ما أسماه فيتروفيوس بـ"التقييس الهندسي" أي بالتنسيق بين السطوح والحجوم بطريقة التخطيط البياني والاعتماد على **"مفتاح"** أساسي يوحد بين ملامح العمل الفني.

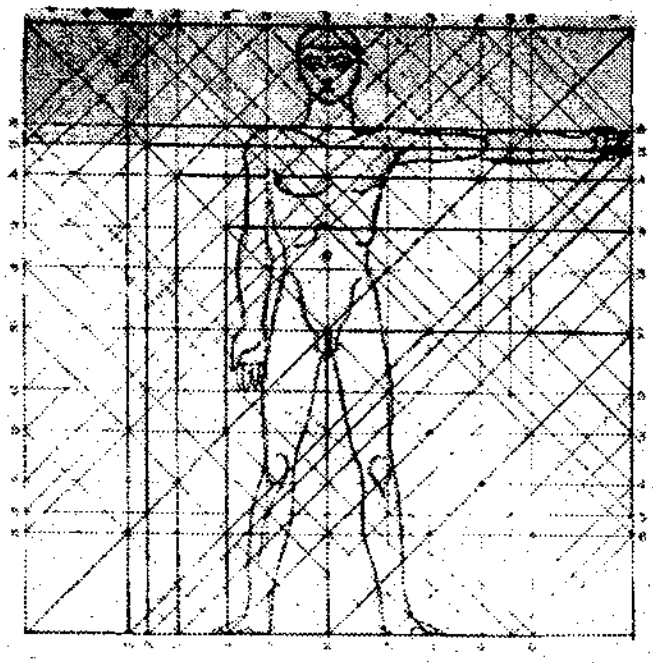


الصورة 207:
"الإنسان والعالم الصغير"
رسم أغريبا دي نتشهايم.

وتمشيا مع منهجية هذا التقييس الهندسي، وضع المعماريون عددا من القواعد نجملها فيما يلي:

I ـ قانون عددي عملي:

يعتمد على مُعامِلات عدديّة صحيحة أو كسريّة؛ إنّ هذا القانون، الذي نجد عناصره عند فيتروفيوس وبـــاتشيولي وليونـــاردو دا فينتشـــي والمصوّرين المهندسين من النهضة الأُولَى، يوضّح مفهوم **المقطع الذهبي** ويربطه بتناسب الجسم البشري[1]؛ فيُعيِّن السُّرَّةَ كـــــمركز التنـــاظر في الجسد ومنه يفضي إلى تقدير نِسَبِ بعض الأجزاء فيه، مثل : $\frac{8}{5}$ أو $\frac{10}{6}$ = $\frac{5}{3}$ للتناسب القائم بين الارتفاع الإجمالي للقامة والمسافة الفاصلة بـــين الأرض والسُّرَّة، و $\frac{1}{8}$ لحجم الرأس بالنسبة إلى طول القامة، و $\frac{1}{10}$ لقيـــاس الوجه (ما بين الذقن ومنبت الشعـــــر)، و $\frac{1}{6}$ للقـــــدم و $\frac{1}{10}$ لليد، الخ (الشكل160).



الشكل 160 : – تقسيم الجسم البشري وفق الفواصل الفيثاغورية.

[1] – أقدم قانون معروف عن تناسب جسم الإنسان هو الذي تمّ الكشف عنه في أحـــد قبـــور الأهرام ، قرب منف (حوالي 3000 ق.م.) وهو القانون الذي ساد في **عهد الفراعنة** . ومن القوانين القديمة المعروفة أيضا : قانون **عهد البطالمة** في مصـــــر (323 –30 ق.م.) و قـــانون **اليونان والرومان**.

2 ـ **قانون هندسي مثالي:**

يتأسّس على المقطع الذهبي ويستمدّ حدوده من جسم امرأة مثالي. ففيه يقسم موضعُ السُّرَّة من الجسم الارتفاعَ الإجماليَّ بحسَب **المقطع الذهبي**؛ وتتعيّن النّسبةُ نفسها (عند وضع الحدّ الأصغر في الأسفل) بمستوى أطراف الأصابع المتوسّطة حَالَ انسدال الأيدي مع الجسم. كما يمكن الحصول على φ من حساب نسبة ارتفاع الوجه (حتّى منبت الشعر) إلى المسافة الفاصلة بين القوس الحاجبيّة وأسفل الذقن، وكذلك نسبة المسافة ما بين أسفل الأنف وأسفل الذقن إلى المسافة التي تجمع ما بين خطّ الشفتَيْن وأسفل الذّقن. ويمكن أيضاً التّوصُّل إلى ثلاثة حدود تنتمي إلى **متواليّة** φ، مُنبَثقةٍ من ترابط السُّلاَمِيَات الثلاث المكوِّنة لكلٍّ من الإصبَعَيْن: الوسطى والبنصر.

3 ـ **طريقة تخطيطيّة:**

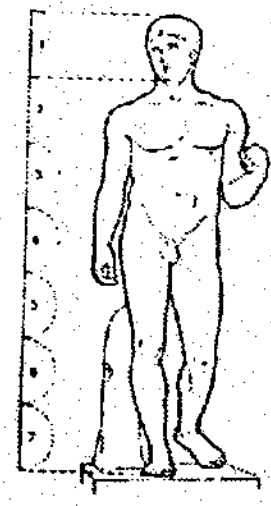
تسمح بتكثيف أساليب تطبيق القانون المثالي في التركيب أو التحليل **الهارموني** للسطوح والحجوم.

هذه الدقائق ـــ وكثيرٌ غيرُها ممّا يمكن استجلاؤه بتطبيق القانون الهندسي المثالي الذي يُعزَى إلى المعمار النّحّات الإغريقي **بوليكليت** (*Polyclète*) [1] ـــ كان لها الأثر البليغ في وضع أسس الفنون الكلاسيكيّة اليونانيّة، وربّما في تحديد عدد كبير من المبادئ العماريّة الحديثة التي ما زالت قائمة حتّى الآن (الشكل 161). فهي، وإن لم تستقم بغير خطوة

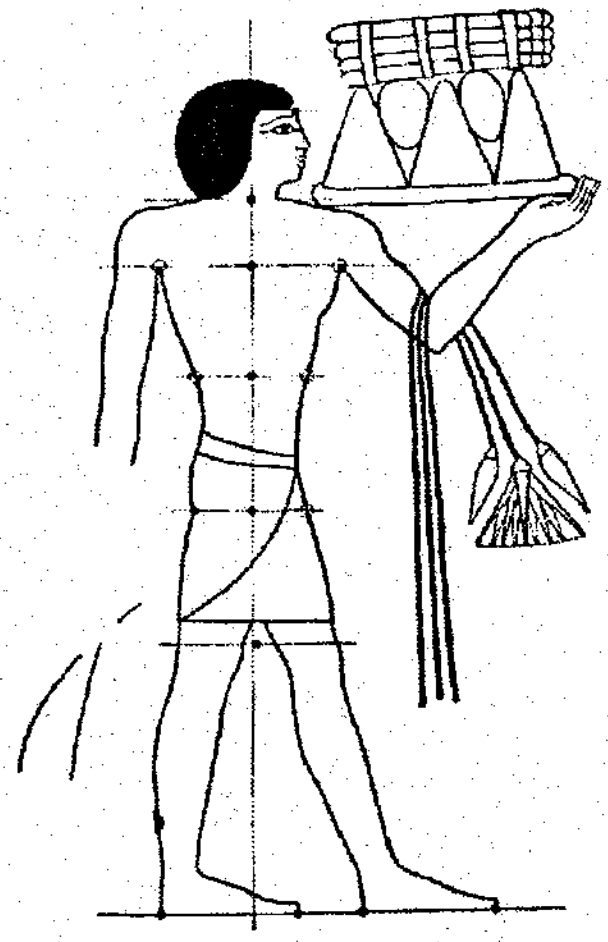
---

[1] – **بوليكليت** (القرن الخامس قبل الميلاد): كان أول من طبق نظريته في التناسب على أعماله الفنية ، سواء في العمارة أم النحت. وله في هذا الأخير تمثالان شهيران: *Diadumène* و *Doryphore*

سبق إليها المصريّون، تُعتَبر خطوةً صريحةً أُولَى في تحديـــد **منهاج معياري** للبحث في أسباب التشاكل الهندسي في العمارة (الشكلان 162 و163).



الشكل 161: "دوريفور" بوليكليت.



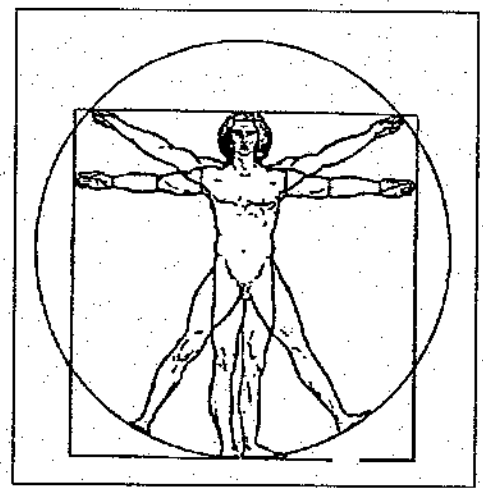
الشكل 162 :
- خطوط مرشدة ؛
رسم **مصري** قديم.

الشكل 163 :
- "الأبوكسيومين"
عن الفنان **ليزيبب**.

وقد تلَتها خطواتٌ مماثلةٌ سارت، هي أيضاً، إلى البحث عن قانون جمالي مثالي مستنبَط من نسب جسم الإنسان. وتطوّرت دراسة النسب

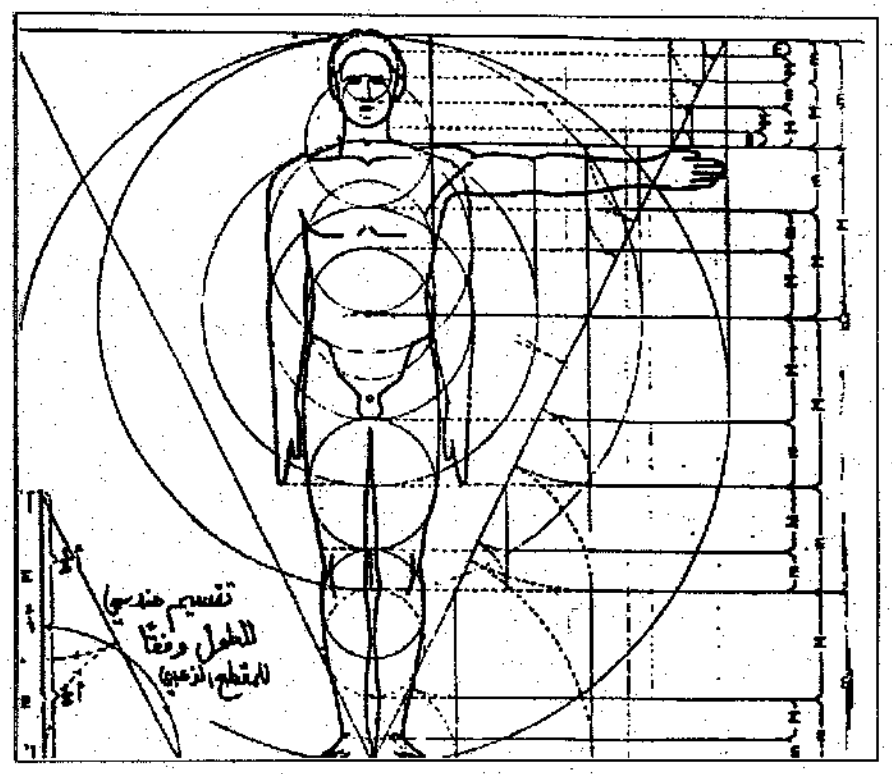
بوجه خاصّ في عصر النهضة والعصور الكلاسيكيّة والكلاسيكيّة الحديثة.

فكانت بيانات **ألبرتي وفينتشي ومايكل أنجليو** (الشكل 164)، إلاّ أنّ أظهرها كانت بلا منازع تلك التي قدّمها **ألبرخت دوريـــر** (*Durer Albrecht*) في كتابه "رســـالة في نســـب جســـم الإنســـان" (*Traité des Proportions du Corps Humain*)[1] (الشكل 165).



الشكل 164 : – " قانون التناسب" حسب **ليوناردو دافينتشي**.

الشكل 165 : – "التناسب في جسم الإنسان" حسب **دوريـر**.



[1] – أ. **دوريـر** :– رسام ونقاش ألماني(1471 –1528).

انطلق دورير في تَقصّيه للنّسب المُثلى من تقسيم الجسم البشري على أساس المقطع الذهبي، فانتهى إلى كسور الارتفاع الإجمالي التاليّة:

$\frac{1}{2}$ = أعلى الجسم، ابتداءً من أصل الرِّجلَيْن.

$\frac{1}{4}$ = طول السّاقَيْن، من الكعب حتى الرُّكبة = طول الجسم من الذّقن إلى السُّرّة.

$\frac{1}{6}$ = طول القَدم.

$\frac{1}{8}$ = طول الرّأس، من القمّة حتّىأسفل الذقن = المسافة بين العضَلات الصَّدرِيّة.

$\frac{1}{10}$ = ارتفاع وعرض المُحَيَّا (بما فيه الأُذنان) = طول اليد إلى المِعصَم.

$\frac{1}{12}$ = عرض الوجه في مستوى قاعدة الأنف = عرض الساق (فوق الكعب)، الخ.

والجدير بالملاحظة أنّ جدول دُورِير الذي امتاز بالدقة ــ إذ بلغت التقسيمات المقترَحة فيه حدود $\frac{1}{40}$ من قامة إنسان معتدل ــ ظلّ مُعتمَداً زمناً طويلاً حتّى ظهرت، خلال القرن الماضي، أعمالُ **أ.زايسينج** (*A. Zeysing*) الذي كان له فضل الإسهام في إضفاء المزيد من التوضيح على هذا الموضوع، وذَلِكَ بما قدّمه من إثباتات جليّة وقياسات مضبوطة بيّنت أنّ السُّرَّةَ تشطُر جسم الإنسان (التّامّ النُّمُوّ) وفقاً للنسبة φ=1,618...أي في مدى **المقاربات الفيبوناتشيه:**

$$1.6 = \frac{8}{5} : \varphi \quad \text{إلى} \quad 1.625 = \frac{13}{8} : \varphi$$

وغدًا البحث في النسب، بعد ذلك، موضوعَ الساعة إذ تناوله العديد من المفكّرين في العلوم والفنون؛ والواقع أنّهم عقَدُوا الرّأي إجمالاً على أنّ أفضل النسب هي التي نستنبطها من علاقات أجزاء الجسم البشري بعضها بعضاً. ونذكر من أشهر هؤلاء المفكّرين: **باولو سيبريانيي دى روفيقو**[1] **وهامبيدج**[2] **ولوند**[3] **وموسل**[4].

ثمّ جاءت مع منتصف هذا القرن أعمال **لوكوربوزييه** التي لعبت دوراً فعّالاً في تطوير قواعد التناسب في التصميم المعماري، وبالخصوص بعد *الغيبوبة* التي أفقدت العمارة قسماتها الإنسانيّة في أعقاب الثورة الصناعيّة. لقد وُجِّهَت هذه الأعمال، منذ البدايّة، إلى محاولة وضع توحيد قياسي لكلّ ما يدخل في إنشاء البنايات وإيجاد طريقة مُبسَّطة بعض الشيء، تُستَخرَج من التّقاليد والأعراف التي يستخدمها المعماريّون والمهندسون والصّنّاعِيّون وتُيَسِّرُ العمل بأن تكون بمثابة **مسطرة** للمشروع بأسره، أي بمثابة **معيار** يُقدِّم سلسلةً لا نهاية لها من مختلف التركيبات والنسب، ويكون المرجع الأساسي الذي يَعتمِد عليه البنّاء والنّجّار والحدّاد كلّما أوجب عليه أن يختار القياسات لعمله. فكانت أوّل خطوة بادر بها لوكوربوزيي أن أعدّ "لوحة للتناسب" قَصَدَ منها أن تُركّب في مواقع البناء لكي تُوَفِّرَ أكبر عدد من **القياسات الهارمونيّة** المفيدة لغرض تخطيط الغُرَفِ وتصميم المنافذ والدواليب وغيرها، وتساعدَ على تسهيل

---

1 - Paolo Cipriani de Rovigo. **Geometria del Corpo Umano**. Povigo, 1928 .

2 - Jay Hambridge. **Dynamic Symmetry**. Yale University Press, 1924 .

3 - F. Macody Lund. **Ad Quatrum**. Batsford. London .

4 - Moessel. **Die Proportion in der Antike und Mittlelalter**. C. H. Beck. *edit. Munich*.

الإنتاج الكمّي للبنيان [1]. وكانت هذه اللّوحة مركّبة من مربّعَيْن متماسَّيْن يرتسم بينهما مربّع ثالث بنفس الأبعاد ويَمُرُّ مُستَقِيمُ مُنَصِّفِهِ الأُفقِي بموقع الزاويّة القائمة، الناشئة عن تلاقي قُطرَيْ المربّعَيْن (الشكل 1/166). وقد اتّخذ هذا التّركيب الهندسي قيمة إنسانيّة بأن احتوى في حدوده قامة بشريّة قدّها 1.75 م؛ وخُطّت على جانبه علامات لتقييد أهم الفواصل في صورة جسم الإنسان (الشكل 2/166).

وقد تبيّن لوكوربوزييه من استقرائه للأبعاد المرسومة على لوحة القياس أنّها إنسانيّة المركز وأنّها تتّفق مع **المتواليّة المتزايدة φ : 1، 2، 3، 4، 5...** على النحو التالي:

1 = 25.4 سم

2 = 41.45 سم (الشكل 3/166)

3 = 66.8 سم

4 = 108.2 سم (موقع السرة).

5 = 175 سم (موقع الرأس).

وواضح أنّ هذه المتواليّة هي **متواليّة فيبوناتشي** حيث يكون حاصل جمع عددَيْن متواليَّيْن مساوياً للعدد الذي يليهما، وأنّ **المسطرة** التي وضعها لوكوربوزييه لا تُثبِّت الجسمَ بإبراز النقاط الجوهريّة التي يشغل بها الحيّز الفضائيّ، فحسب، بل تستند في ذلك إلى أبسط وأهمّ

المتواليات الرياضيّة في قيمة من القيم، ألا وهـــي "الوحـدة وضعفـها" و"الوسطان الذّهبيان"، مجموعان أو مطروحان:

علاقة φ لِـــ:
- ـــ الوحدة: أ (= 108)
- ـــ الوحدة المضاعفة: ب (= 216)

ب = 183+83

أ+ج (67+108)

أ+ج = 175 (قامة الإنسان)

- ـــ **علاقة التناسب:** $\frac{\text{أ}}{\text{ج}} = \frac{108}{67}$.

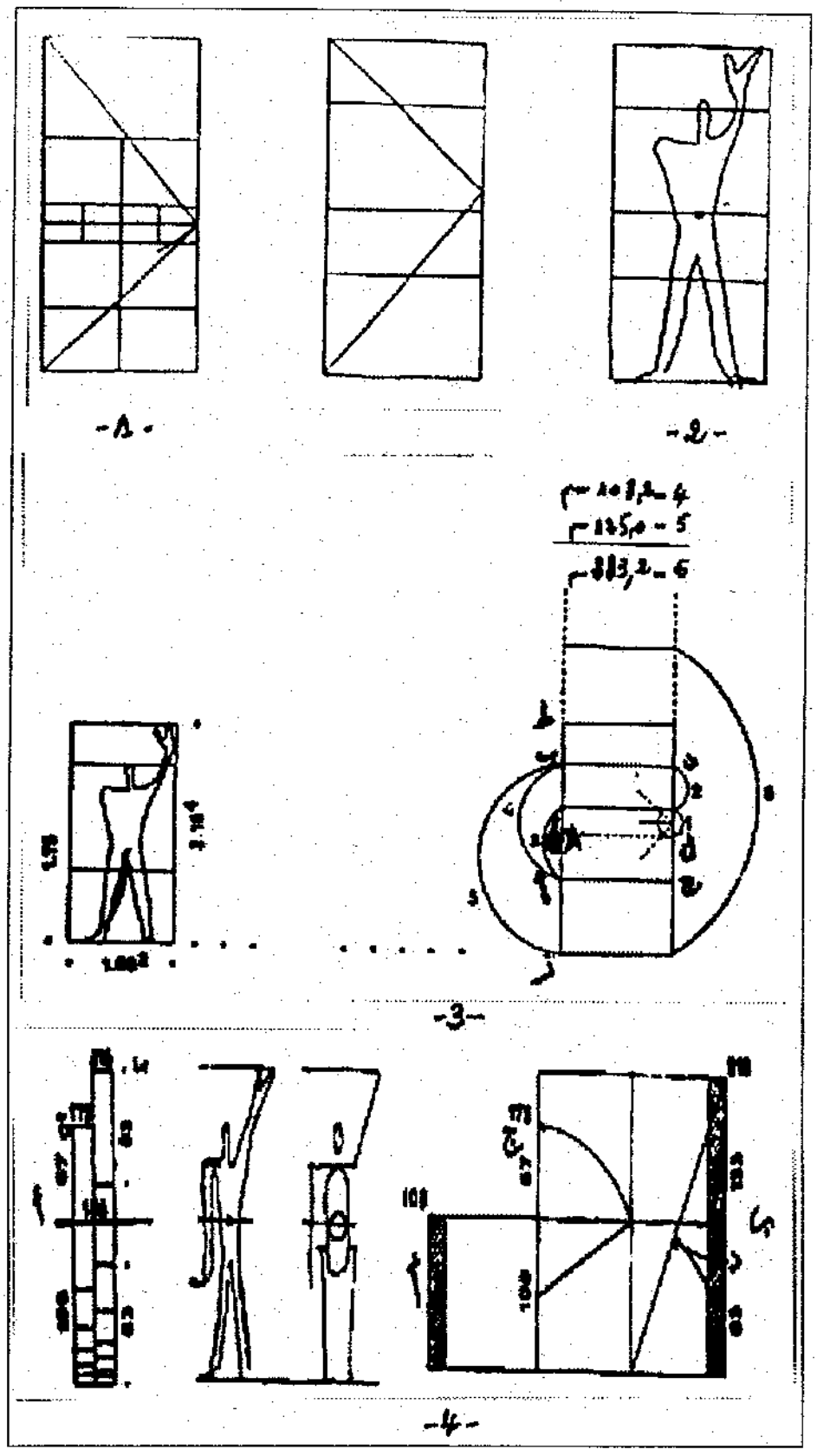
(الشكل 4/166)

هذه الملاحظات جعلت لوكوربوزييه يدمج كلّ النتائج التي توصّل إليها في رسم واحد وقد سَمَّى *متواليات فيبوناتشي* الناشئة عن علاقة φ بالوحدة الأساسيّة (108): **المتواليات الحمراء**، بينما سمّى تلك الناتجة عن علاقة φ بالوحدة المضاعفة (216): **المتواليات الزّرقاء**، وجعل الاتّجـــاه نحو الصفر في الأسفل والامتداد نحو اللانهائي في الأعلى (الشكل 167).

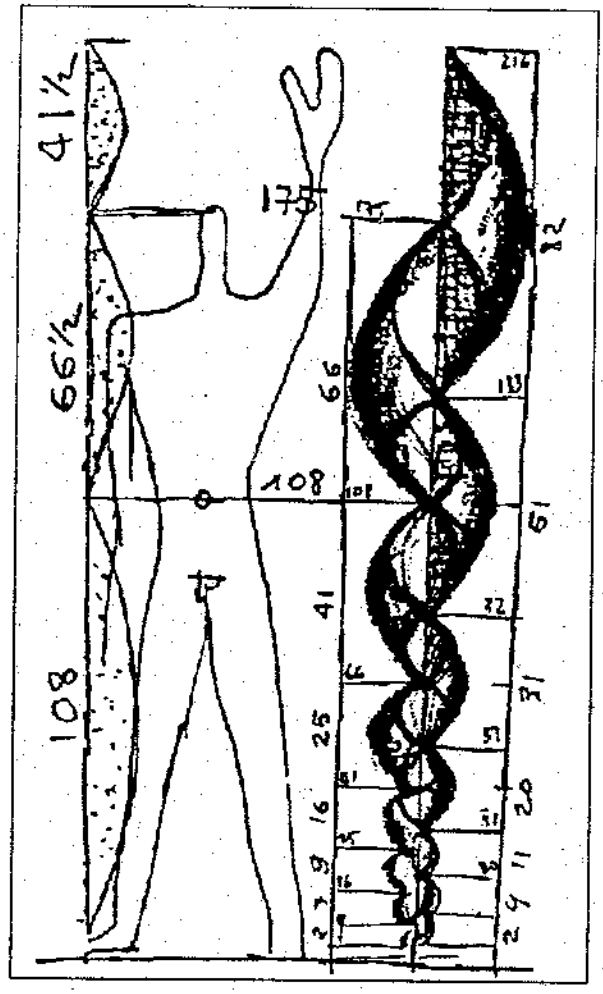
وما فتئ لوكوربوزيي أن كيّف **مسطرته الذهبيّة** مـــع متطلّبـــات العولمة وضرورة توحيد المعايير فراجع مقاييسه أو حدّدهـــا بمقـــاييس *رجل يبلغ ارتفاعُ قامته ستة أقدام* أي ما يعادل: 1.83 م تقريباً [1] وأطلـــق عليها اسم **المُودُولُور** (*Le Modulor*) (الشكلان 168 و169).

---

[1] – مهنا و بحر، نظريات العمارة، ص ص.44–45.



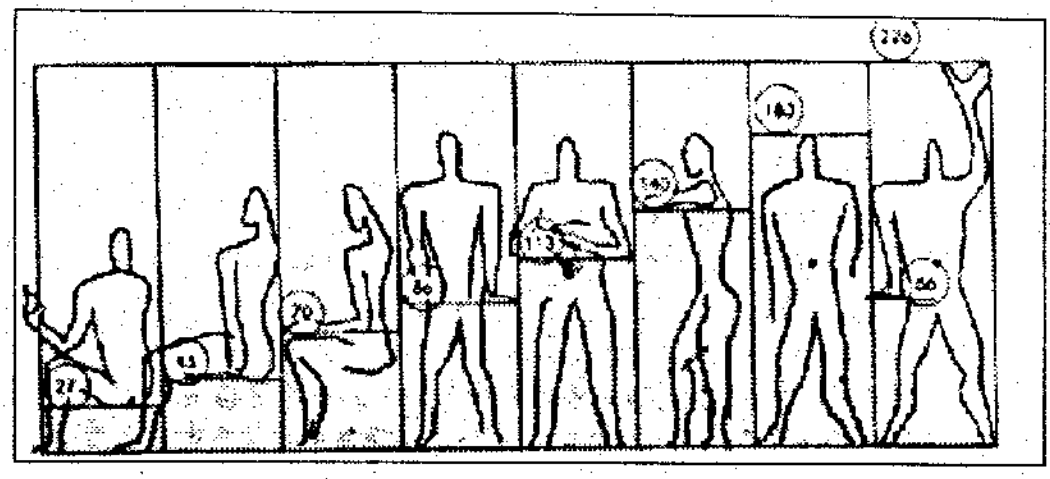
الشكل 166 : – لوحة التناسب عند لوكوربوزييه.



الشكل 167 :

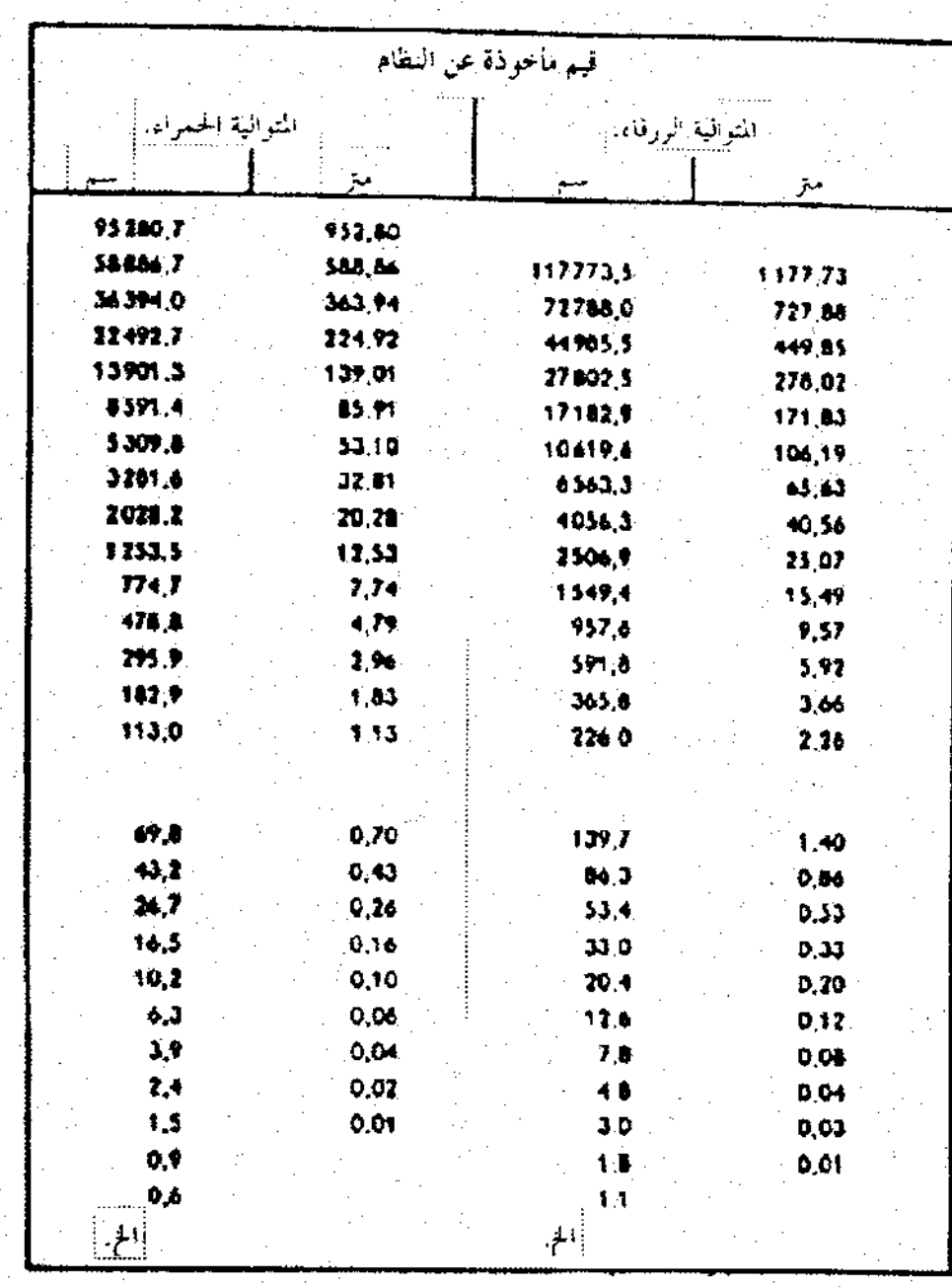
– متواليات

لوكوربوزييه.



الشكل 168 : – بيان مجسّم بقيم مسطرة " المودولور "

في النظام المتري.



الشكل 169 :

– قيم "المودولور" بالأمتار في كل من المتواليات "الزرقاء" و"الحمراء".

ويمكن تلخيص النّقط التي جرى تثبيتُها في هذه المسطرة الجديدة على النّحو التالي:

1. تعطي لوحة القياس ثلاثة مقادير (113، 70، 43 سم) ذوات علاقة واضحة مع كلّ من **النّسبة الذّهَبيّة** (φ) و**متواليّة فيبوناتشي**:

$$43 = 70-113 \text{ أو } 113 = 70+43.$$

فإذا تَمَّ جمعُها نتج عنها التعادل التالي:

$$183 = 70+113 \qquad \text{و:} \quad 226 = 43+70+113$$

2. تُعبِّر هذه الأقيسة الثلاثة (113، 183، 226) عن أمداء لإشغال الفضاء من قِبَلِ رجُل طولُه ستّةُ أقدام [1].

3. يفضي القياس 113 إلى **الوسط الذهبي** $\frac{113}{70}$ الذي يبدأ المتواليّة الحمراء (4، 6، 10، 16، 27، 43، 70، 113، 183، 292، إلخ.)

بينما ينتهي القياس 226 (الموافق لِـ: 2x113) إلى **الوسط الذهبي** $\frac{140}{86}$ الذي يبدأ المتواليّة الزرقاء [2] (13، 20، 33، 53، 86، 140، 226، 366، 592).

هذا، إذن، بيانُ مفهوم "المودولور" الذي وضعه المعمار لوكوربوزييه تحت ضغط مطالب الحياة العمَلِيّة. ولعلّ خير وصف لهذه المسطرة الذهبيّة، لِمَا تميّزت به من خصائص ابتداعيّة أصيلة، ما جاء في

---

[1] – يثبت الرسم ثلاثة حواصل في الرجل القائم:
– السرة (113) وقمة الرأس (182 = علاقة φ بـ 113) وأطراف الأنامل في الذراع المرفوعة (226).

[2] – حيث يعيّن القياس (86) مستوى منبت الرِّجلَيْن.

تعريف صانعها إذ يقول: "إنّ المودولور هو أداةُ قياس تقوم على أساس الجسم الإنساني وعلى الرياضيات. إنّ رَجُلاً بذراع مرفوعة يوفّر عند النقاط التقريريّة لمواضع إشغاله للحيّز (أي عند القدم والسرة والرأس وأطراف الأنامل في اليد المرفوعة) ثلاثةَ فواصل تُنشِئ متواليات من المقاطع الذهبيّة تدعى متواليات فيبوناتشي. ومن جهة أخرى، فإنّ الرياضيات تقدّم أبسط وأقوى أنواع حواصل القيمة: **الوحدة المفردة والوحدة المضاعفة والمقاطع الذَهَبيّة الثلاثة**"[1].

[1] - Le Corbusier, **Le Modulor**, op.cit. p.55

رابعا: القوانين الهندسيّة.

إنّ الّذين يعرضون للبحث في طبيعة القوانين الـــتي تحكـــم هندســـة العمارات العتيقة، يعمدون في أغلب الأحيان إلى المناهج الاستدلاليّة للتّوصُّل منها إلى استجلاء أسرار الأقدمين وتفهّمها. ولعلّ مـــن المفيـــد أن نصـــبّ اهتمامنا في هذا السياق على أظهر هذه المناهج وأبلغها في إجراء ملاحظاتها وتفسيرها، وهي:

أ ـ منهج التناظر الذّاتي:

تقوم هذه الطّريقة، في تحليلها للأشكال الهندســيّة المختلفـــة، علـــى مرحلتَيْن أساسيّتَيْن، هما:

ـــ *الأولى*: تقوم على الاستعمال المُرجّح لعـــدد مـــن المســـتطيلات الحراكيّة (***Rectangles dynamiques***) في تكفيف السّطوح العامّة ومسحها.

ـــ *والثانية*: تعتمد على التقسيم التوافقـــي (***Subdivision harmonique***) لِـــمُستطيلات التكفيف إلى سطوح مستطيلة، بأبعاد مختلفـــة، تربـــط بينـــها علاقات تناسبيّة متّصلة.

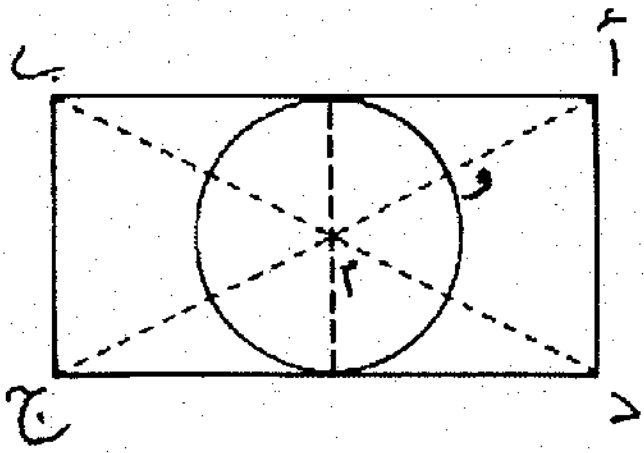
1 ـ المستطيلات الحراكيّة:

هذا النوع من المستطيلات يتميّز عمَّا يُسَمَّى بـــ**المستطيلات التوازنيّة الجامدة** بأنّ علاقة التّناسب فيه (ما بين طُولَيْ ضِلعَيْهِ: الكبـــير والصغـــير)

ليست علاقةً مُنطِقةً (*ratiomelle*) مثل: $\frac{4}{3}$، $\frac{4}{1}$، $\frac{3}{2}$، أو $\frac{3}{1}$، وإنما هي علاقةٌ ذاتُ قياسٍ غيرِ مُشترَكٍ (أي لا حدّ لها) مثل:

$$\frac{\sqrt{2}}{1}؛\frac{\sqrt{3}}{1}؛\frac{\sqrt{5}}{1}؛\frac{\sqrt{5}}{2}؛ \qquad \text{و:} \frac{\varphi}{1} = \frac{1+\sqrt{5}}{2} = 1.618\ldots$$

وبيان ذلك:



الشكل 170:
المستطيل الذهبي.

إذا قدّرنا أطوال الأضلاع في المستطيل (أ ب ج د) بالبُعدَيْن التّالِيَيْن:

أب=2 و: **ب ج =1**، فإنّ القطـــر (أج) سيســـاوي في هـــذه الحـــال:

$\sqrt{5} = \sqrt{1+4} = 2.236$[1].

وبرسم دائرة داخل هذا المستطيل (بتعيين مركزها في موقع تقاطع القطرَيْن) نحصل على التّعادل المُميَّز:

$$\text{ج م} = \frac{\sqrt{5}}{2}، \quad \text{و: م و} = \frac{1}{2}، \quad \text{أي: ج و} = \frac{\sqrt{5}+1}{2} = 1.618\ldots\varphi.$$

ومنه إذن: أو $= 2.236\ 1.618 = 0.618$، بمعنى: $\frac{1}{\varphi}$.

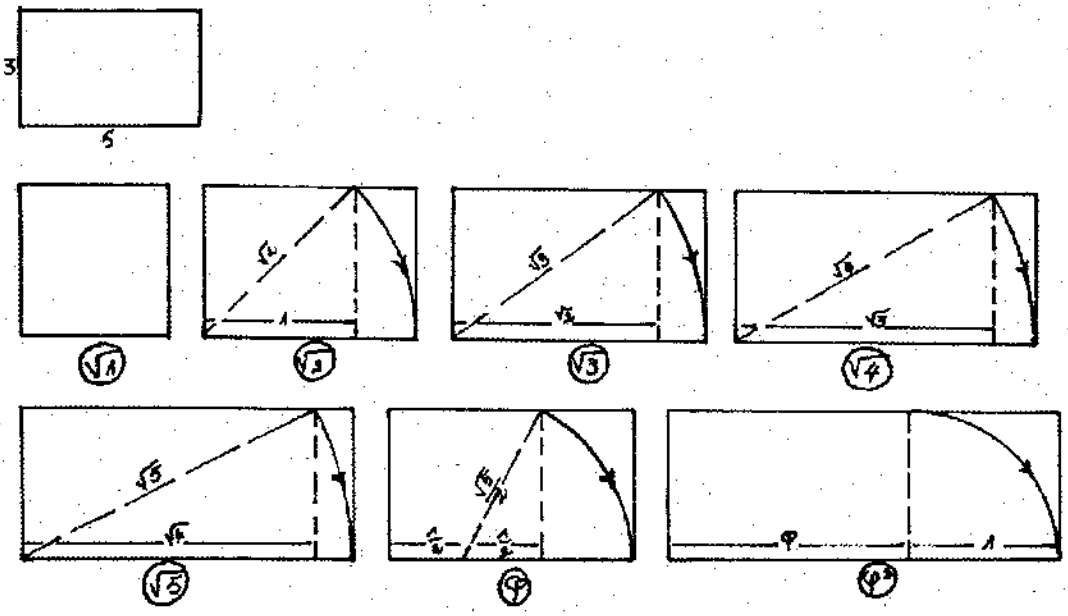
---

[1] = طبقا لنظرية فيثاغوراس: (أج)^2 = (أب)$_2$+ (أد)^2 .

نستخلص من هذا الطرح أن المستطيل **أب ج د** (وهو عبارة عـــن مربّع مضاعف) يُبرِز في علاقته التناسبيّة القيمةَ **1.618** التي ترمـــز إلى **العدد الذهبي** φ (ذي الخاصّيات العجيبة)، حيث نجد مثلاً أنّ جمع المعادلتَيْن:

$\frac{1}{\varphi^2} = 0.382$ و: $\frac{1}{\varphi} = 0.618$ ينتهي إلى العدد واحد (1)، وأن هذا الأخـــير مضافٌ إلى φ (1.618) يساوي: 2.618 أ و φ^2 .

ونلاحظ بهذا الصدد أن المستطيلات من فئة $\frac{2}{1} = \frac{\sqrt{4}}{1}$ و $\frac{1}{1} = \frac{\sqrt{1}}{1}$ (أي تلك التي تأخذ شكل *المربّع المضاعف* أو *المربّع المكتمل*) تتبع في الوقـــت نفســه مجموعتي المستطيلات الحراكيّة والمســـتطيلات التوازنيّـــة الجـــامدة [1]. (الشكل 171).



الشكل 171 : – المستطيلات الجامدة والحراكيّة.

[1] - Ghyka (Matila C.). **Esthétique des proportions**, op.cit. cf. chp. "*Les proportions dans l'architecture égyptienne, grecque et gothique*".

2 ـ التّقسيم التّوافقي:

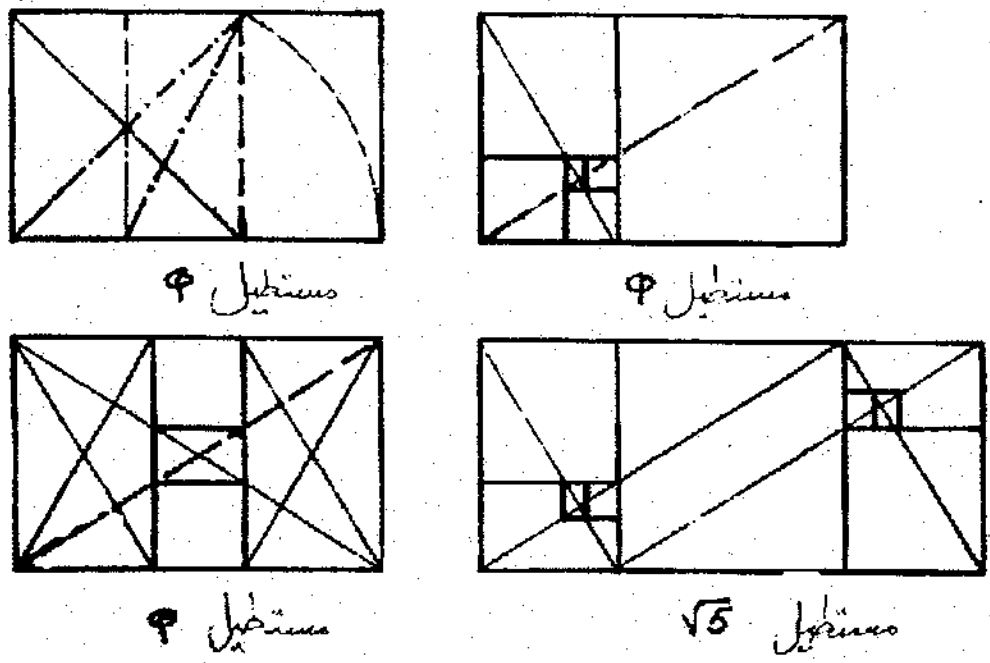
إنّ الطّريقة الأَريبة التي تفضي بمكنونات هـذه التّجزئـة التّنَاغُميّـة الهارمونيّة تتأسّس على الإنشاء المعاود لسطوح متماثلة (*متبادلـة*) داخـل سطح التكفيف وتقسيماته الأوّليّة [1]. وتكون هذه السطوح المتماثلة متقاربةً بمجرّد رسم الأقطار والأعمدة المُسقَطة عليها من رؤوس مختلف المستطيلات المعيّنة أو التي يُحصّل عليها تدريجياً. وجديرٌ، هنا، أن نلفت النظر إلى تلـك **الأقسام الهارمونيّة** التي تتفرّع عن **المستطيل φ**، القائم على العلاقة التناسبيّة الذهبيّة وما ينجرّ عنها من ترتيبات خاصّة. فـالقسم الهارموني الابتدائـي (الناتج عن إسقاط خطّ عمودي من أحد رؤوس المستطيل على القطر المقابل له) يُحدِّد – بالإضافة إلى مستطيل ذي العلاقة التناسبيّة φ (أو بالضبط $\frac{1}{\varphi}$) حيث أنّه مرتّب عموديّاً على المستطيل الأصلي وداخله – مربّعـاً هـو في الحقيقة "**أقنُوم**" لهذا الأخير، لأنّه إذا عُطِـف عليـه لـن يُغـيِّر شكلَـه [2] (الشكل172). وبما أنّ هذه التجزئة التناقصيّة قابلة لتكرار لانهـائي، فقـد أُطلِق على **المستطيل الذهبي** اسم "مستطيل المربّعـات الـدَّوَّارَة"، لأنّ الرسم البياني لهذه المربّعات يبدُو في شكل لولب توجيهي يُمثّل "منحنى النُّمُوّ المتناسق" وهو عبارة عن لولب لُوغَارِتمِي ذي نبض رُبعِي φ[3]، يتّفق تماماً مـع متواليّـة فيبونـاتشي (1، 1، 2، 3، 5، 8، 13، 21، 34، 55، 89، 144،...) السّالفة الذّكر (الشكل 205).

---

[1] - Jouven (George), **Les Nombres Cachés**, coll. **Architecture et Symboles Sacrés**, *éd. Dervy-Livres*, Paris, 1978. pp. 65 et suivantes.

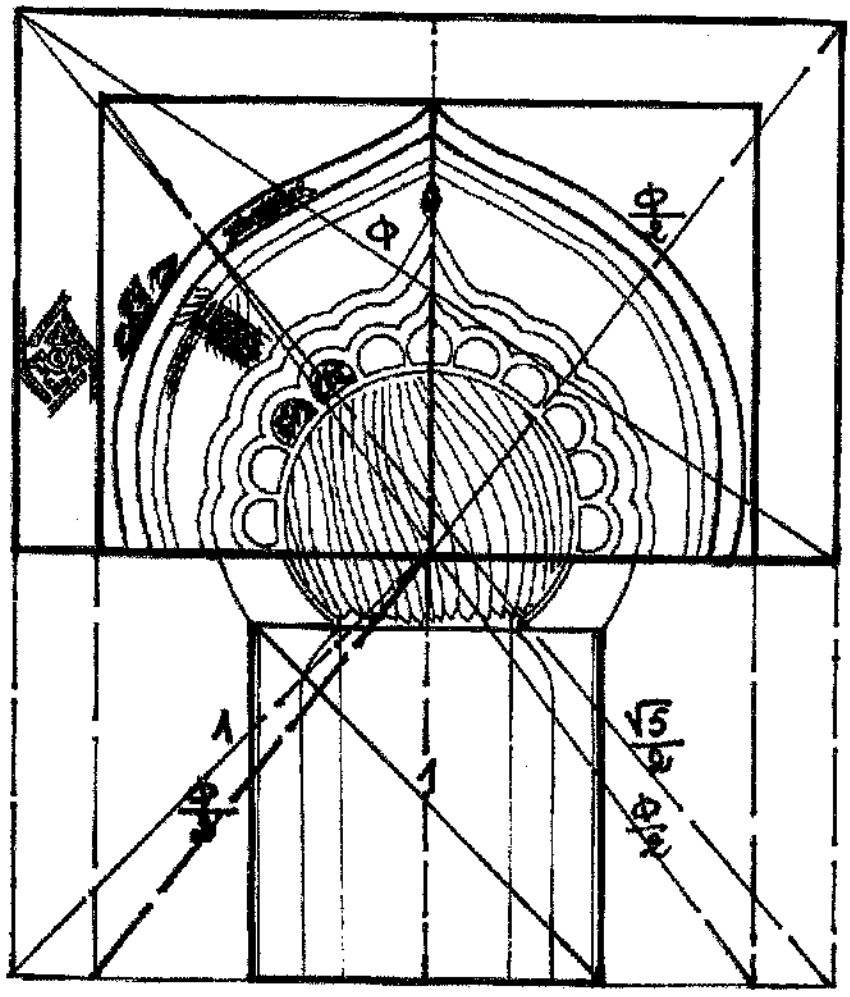
[2] - Jouven (George). **Les Nombres Cachés**, op. cit. pp. 65 et suivantes.

[3] - Spirale logarithmique à pulsation quadrantale.



الشكل 172 : – المستطيلات الهارمونية.

ويمكن القول، بشكل عامّ، إنّ هذه الطريقة في قراءة لغة الأشكال المعماريّة، تنطبق بإحكام على تركيبات السطوح المستطيلة التي تُكوِّن تسلسلاً تدريجياً أي *متوالّية* سطوح مترابطة (فيما بينها ومع السّطح العامّ) بعلاقة تناسبيّة واحدة. وهذا يجد أسبابه العميقة، بلاشك، في تعاليم الأقدمين التي تناقلت إلينا عن طريق فيثاغوراس وأفلاطون وفيتروفيوس وباتشيولي وغيرهم (الأشكال 173 إلى 185).



الشكل 173 : – جامع **تافسرة** في إقليم **بني سنوس** (القرن الرابع الهجري / العلشر الميلادي): المسقط الرأسي لواجهة المحراب.

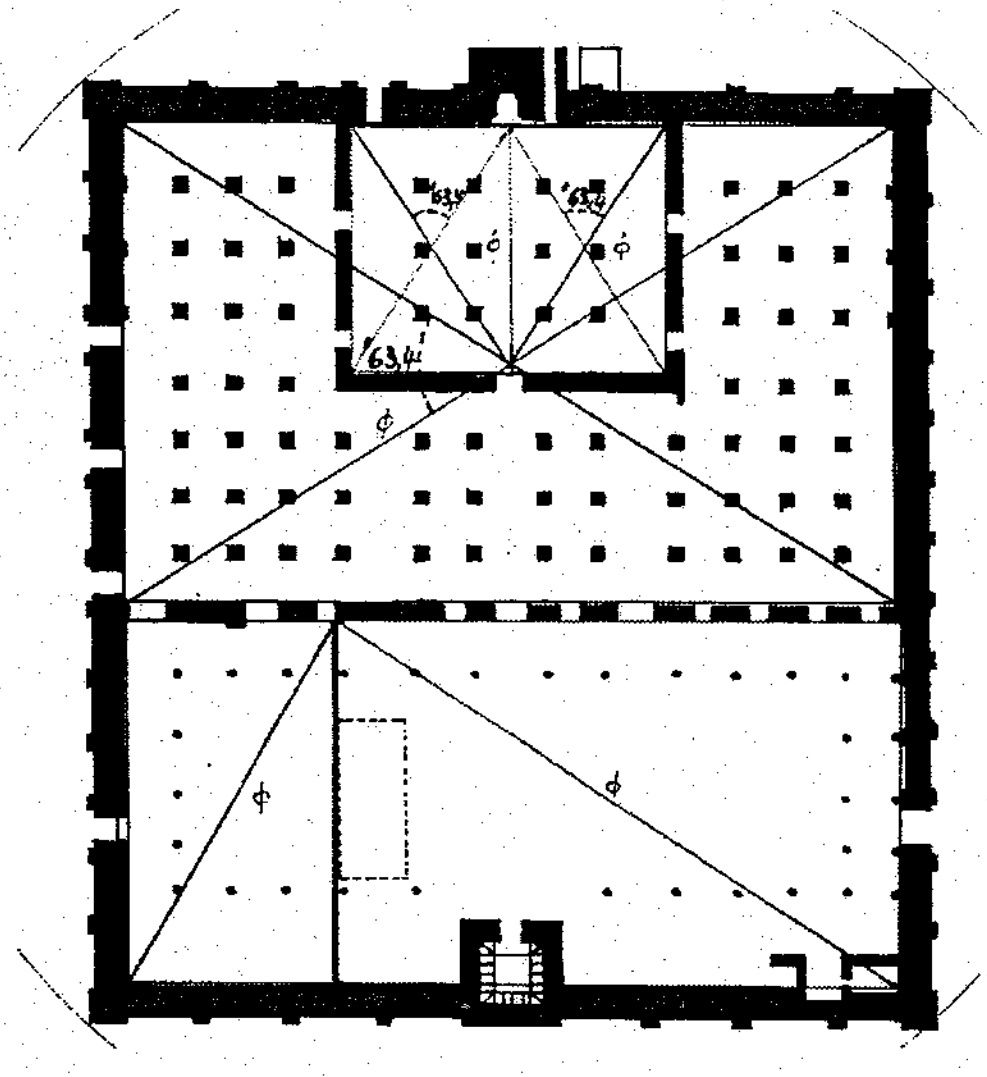
تتألف واجهة هذا المحراب من مجموعة أشكال هندسية متوافقة، أهمّ ما نتبيّن فيها:

1 . مربع مكتمل يحوي الجزء الأسفل من فتحة المحراب (**1x1**).

2 . إطار مستطيل يتضمّن التقويسات المتعاقبة في الجزء الأعلى من فتحة المحراب.

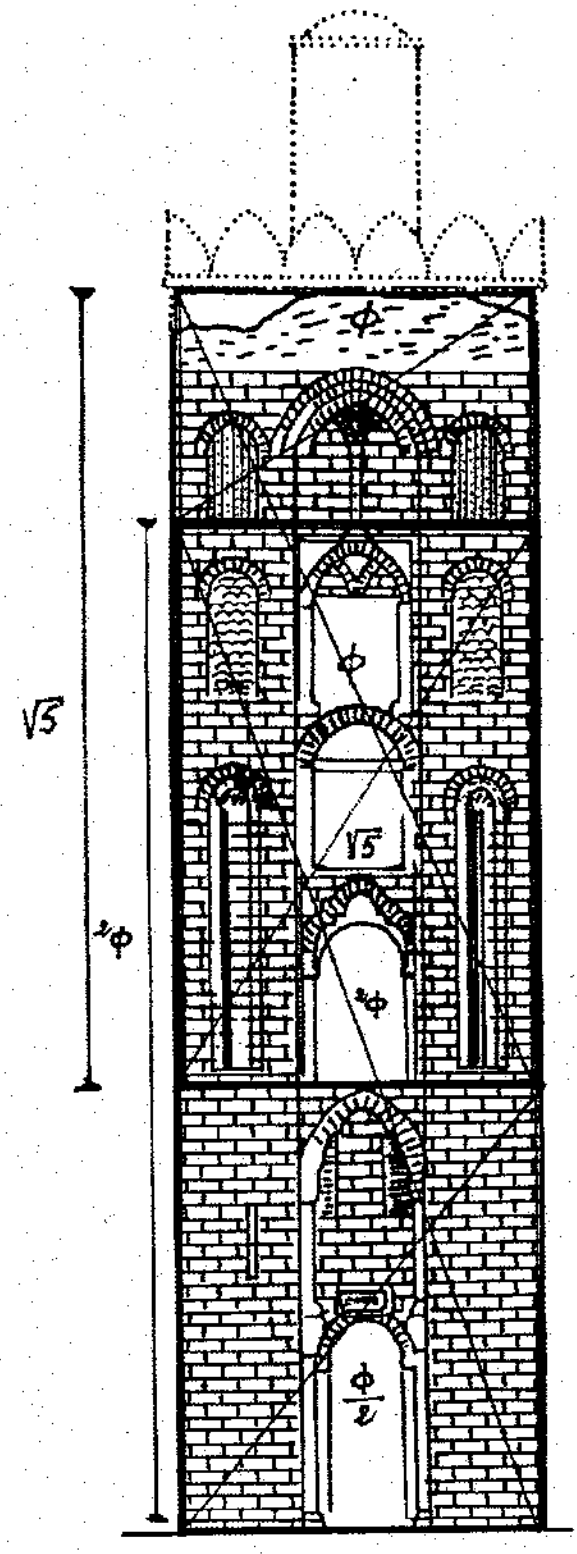
وهو من نوع المستطيل الذهبي المكتمل φ ($\frac{ط}{ع}$ = **1.618**).

وإذا تعمّقنا في البحث ومددنا أجزاء الحتار إلى مستوى أرضية المسجد، وجدنا أن الإطار التقديري الذي يكتنف واجهة المحراب يشكّل شريطاً مستطيلاً مساحتُه الداخلة من نوع $\frac{\varphi}{2}$ ، بينما تتّخذ مساحته الخارجة هيئة مستطيل حراكي من نوع $\frac{\sqrt{5}}{2}$.



الشكل 175 : – جامع قلعة بني حماد (من القرن الرابع الهجري / العاشر الميلادي): المسقط الأفقي.

يمكن تفكيك هذا المخطط الرباعي في شكله العام إلى عدد من المستطيلات التوافقية من نوع φ .

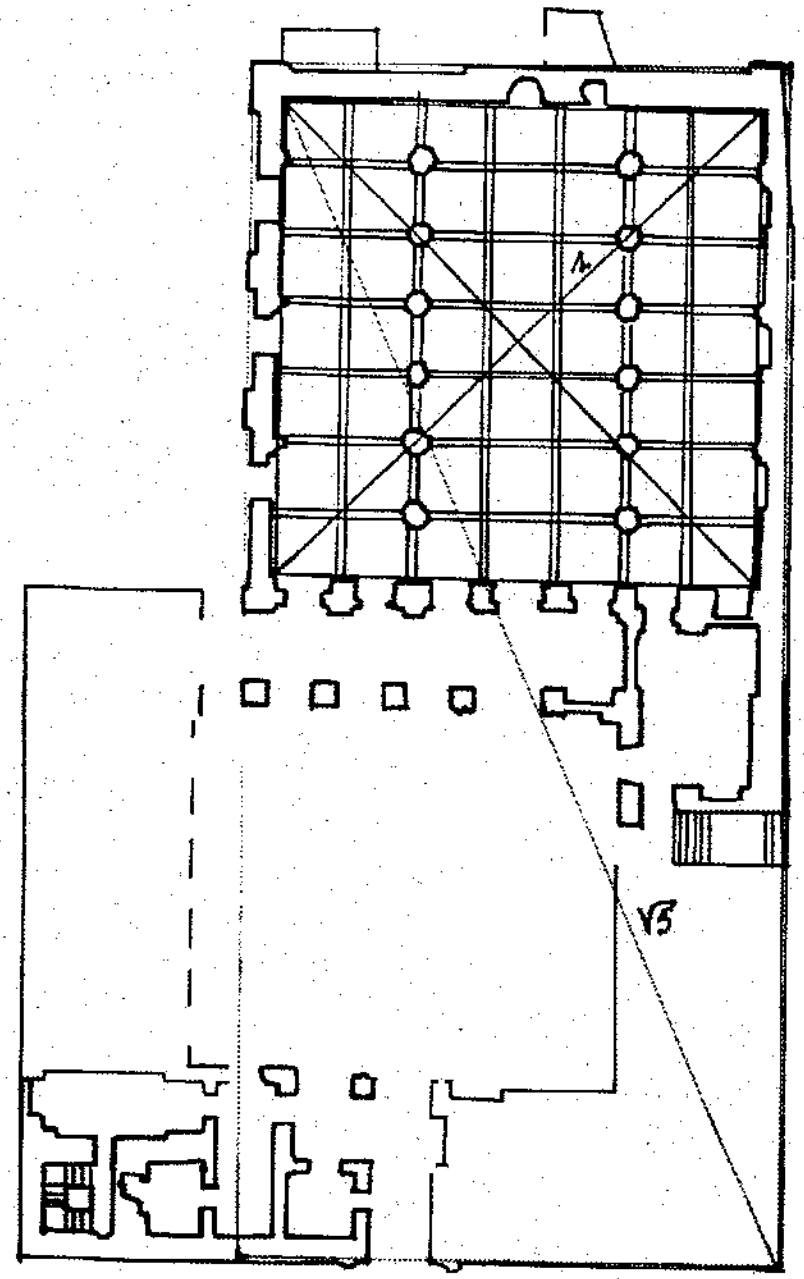


الشكل 176:

منارة مسجد **قلعة بني حماد** (حولي **398** هـ / **1007-1008** م).

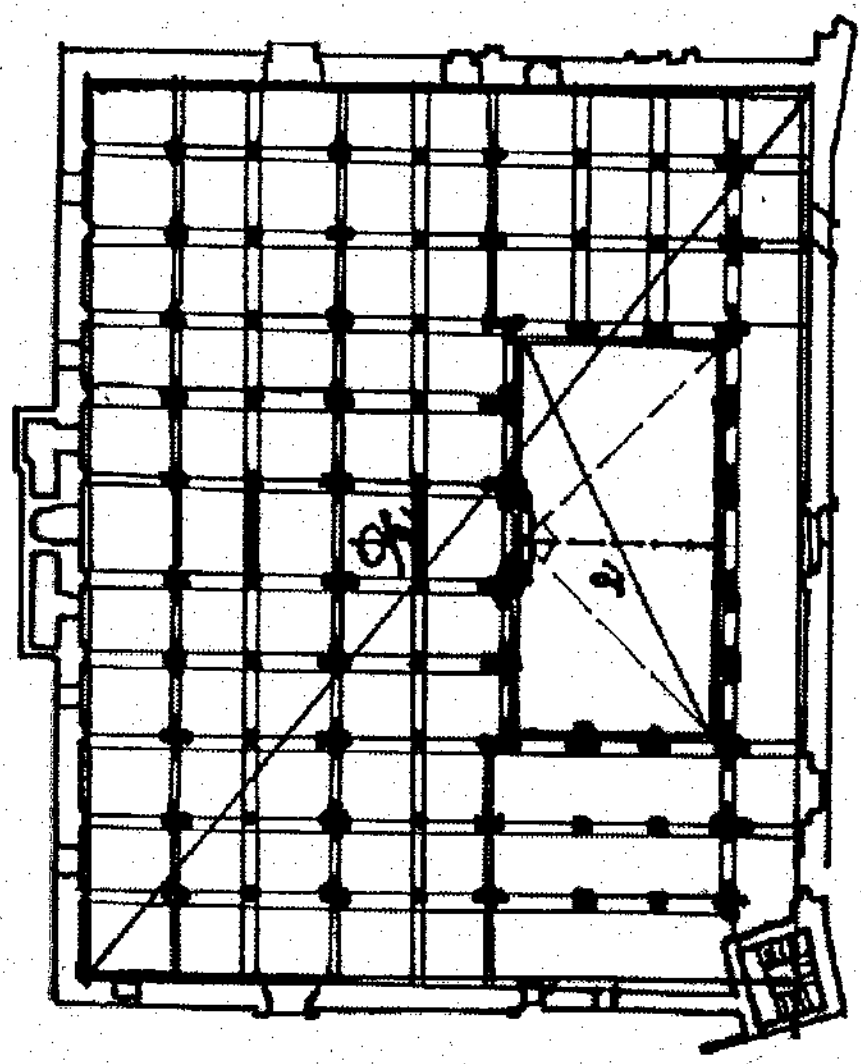
نتبيّن في هذا المسقط الرأسي للمنارة أنها تقوم على تأليفات توافقية تامة: بدن مستطيل من نوع φ^2 ($\frac{b}{e}$ = 2.65)، شُكّلت أجزاؤه الزخرفية على هيئة مستطيلين متراكبين: أسفلهما في صورة مستطيل من نوع $\frac{\varphi}{2}$ والآخر من النوع الذهبي φ.

و يعلو هذا البدنَ جزءٌ ثان يبدو من إعادة تركيبه أنه كان على هيئة مستطيل ذهبي من فئة φ (=1.618). وإذا جمعنا هذا الجزء بالذي يسبقه، حصلنا على مستطيل حراكي من نوع $\sqrt{5}$.



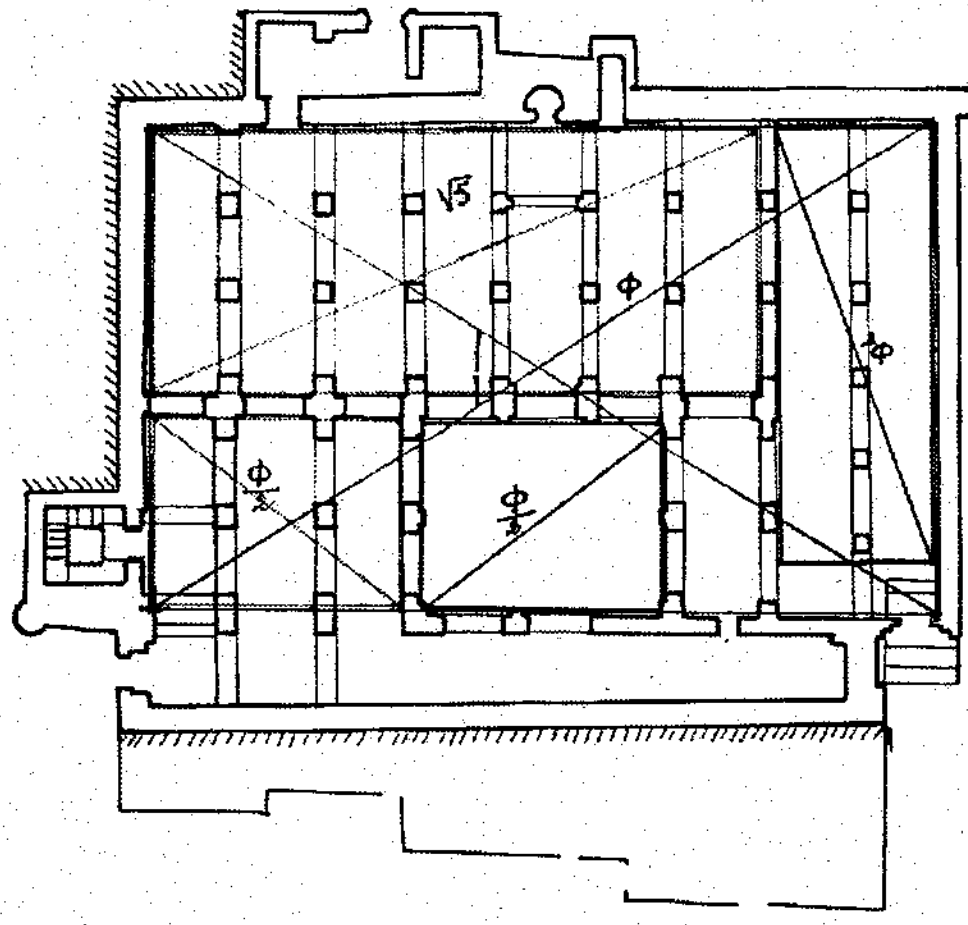
الشكل 177 : – جامع سيدي أبي مروان بـــعنّابة (القرن الخامس الهجري / الحادي عشر الميلادي) ـــ مسقط أفقي.

تصميم في غاية البساطة إذ تتّخذ بيت الصلاة فيه شكل مربع مكتمل (1x1)، يشكل مع باقي المرافق الصحية للمسجد والصحن مستطيلاً حراكيّاً من نوع $\sqrt{5}$.



الشكل 178 : - الجامع الكبير بـــالجزائر (490 هـــ/ 1096 م):
مسقط أفقي.

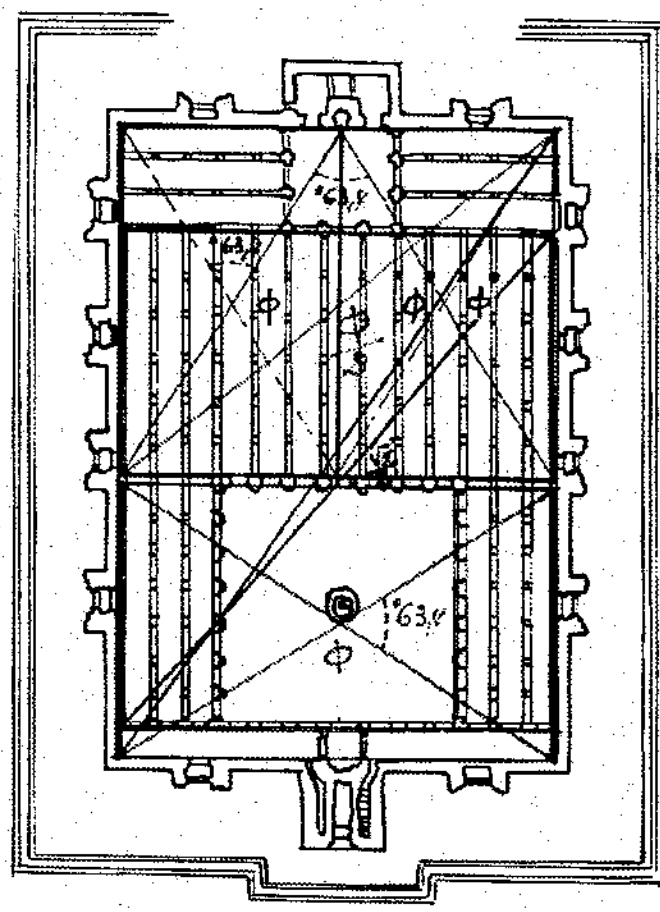
يقوم مخطط المسجد على مستطيل رئيسي من نوع $\frac{\varphi}{2}$، يحتوي على صحن في شكل مربع مضاعف، أي مستطيل من نوع (2) حيث تبرز علاقة التناسب الذهبي $\varphi = 1.618$.



الشكل 179 : - الجامع الكبير بـــنذرومة (حوالي 530 هـــ/ 1136 م):

مسقط أفقي.

يتميّز هذا المبنى باحتوائه على أشكال توافقية و متراكبة: مستطيل ذهبي من نوع φ يرتسم فيه ـــ ناحية المحراب ـــ مستطيل حراكي من نوع $\sqrt{5}$، محدود بمستطيل ذهبي من نوع φ^2 (تنا = 2.618) في جهة الغرب، و بمستطيلين توافقيين آخرين ـــ من نوع $\frac{\varphi}{2}$ (يمثّل أحدهما مساحة الصحن) ـــ من جهة الشمال.



الشكل 180 : – جامع المنصورة بـــتلمسان (702 هـــ/ 1302 م): مسقط أفقي.

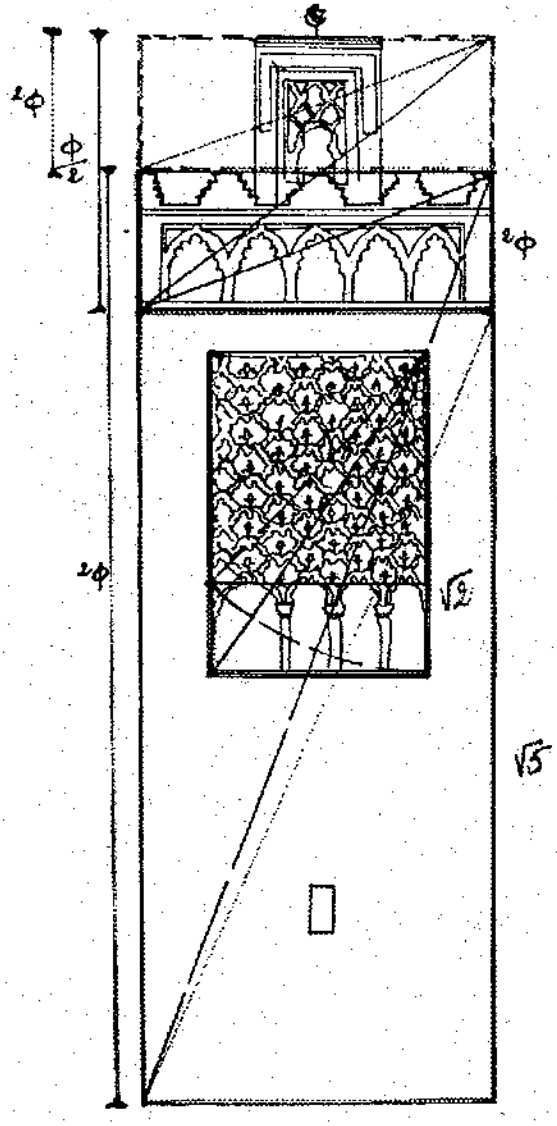
يفضي تحليل المخطط إلى بيان قسمين:

– يقوم أولهما (وهو الموالي للمحراب) على هيئة مستطيل توافقي من نوع $\frac{\varphi}{2}$ (نستطيع تفصيله في اتجاه الأروقة إلى مستطيلين ذهبيين من فئة $\varphi = 1.618$ ؛

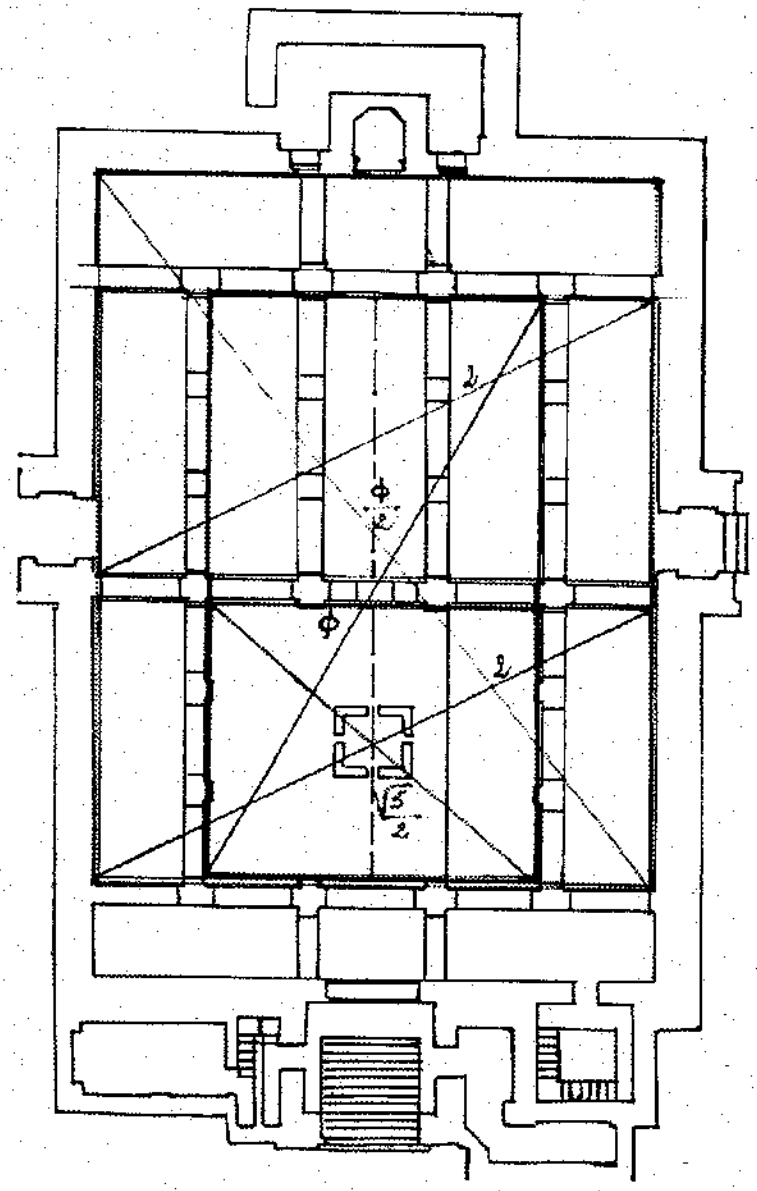
– أما الثاني (وهو الموالي للصحن) فهو أيضاً على شكل مستطيل توافقي ذهبي من نوع φ.

ونلاحظ أن اجتماع القسمين يكوّن مستطيلاً حراكيّاً من نوع $\frac{\sqrt{5}}{2}$.

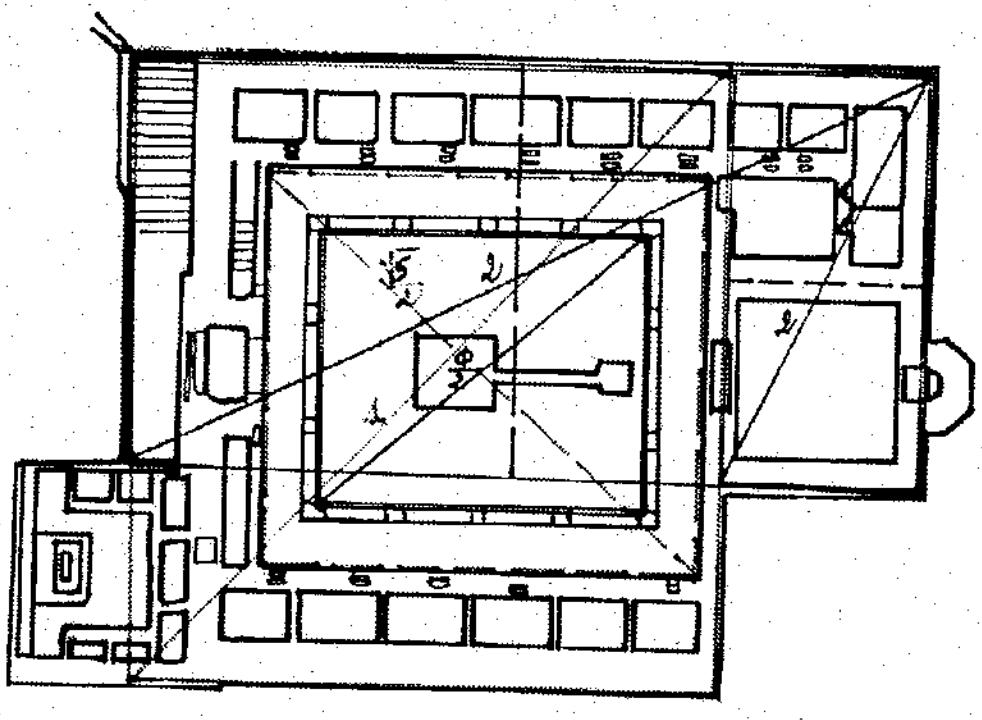
بينما يمثّل شكل المسجد العام مستطيلاً ذهبيّاً من نوع φ.



الشكل 181 : – منارة الجامع الكبير بـــتلمسان (حوالي 640 هـــ/ 1243 م)
ـــ المسقط الرأسي للواجهة الجنوبية.
ينطوي مخطط هذه المنارة على تراتب عدد من المستطيلات التوافقية: بدن قي هيئة مستطيل حراكي من نوع ($\frac{ط}{ع}$ = 2.23)، يزيّن الجزءَ الأعلى منه كستطيلٌ حراكي آخر من نوع ($\frac{ط}{ع}$ = 1.40). ويعلوه تركيب زخرفي يندرج في مستطيل تقديري من نوع φ^2 ($\frac{ط}{ع}$ = 2.60). و يمكن استكشاف مستوىً ثان من التوافقات تنتج عن تأليفات أخرى، مثل المستطيل الطويل (φ^2) الناجم عن ضم بدن المنارة إلى الشرفة التي تعلوه او المستطيل $\frac{\varphi}{2}$ الناتج عن انضمام مستطيل الشرفة إلى المستطيل التقديري الذي يغلّف الحامور.



الشكل 182 : – مسجد سيدي أبي مدين بـــتلمسان (739 هـــ/ 1354 م): مسقط أفقي.
نميّز بين أشكال هذا المخطط مستطيلين أساسيين (من نوع المربّع المضاعف **2x1**)، تتكوّن منهمابلاطتا بيت الصلاة و الصحن وكلاهما مدرج في مستطيل توافقي شامل (من نوع $\frac{\varphi}{2}$).
أمّا الصحن فهو على شكل مستطيل حراكي من نوع $\frac{\sqrt{5}}{2}$. ونلاحظ أن امتداد هذا الأخير إلى الأروقة المركزية في بيت الصلاة يشكّل مستطيلاً ذهبيّاً من نوع $\varphi = 1.618$.

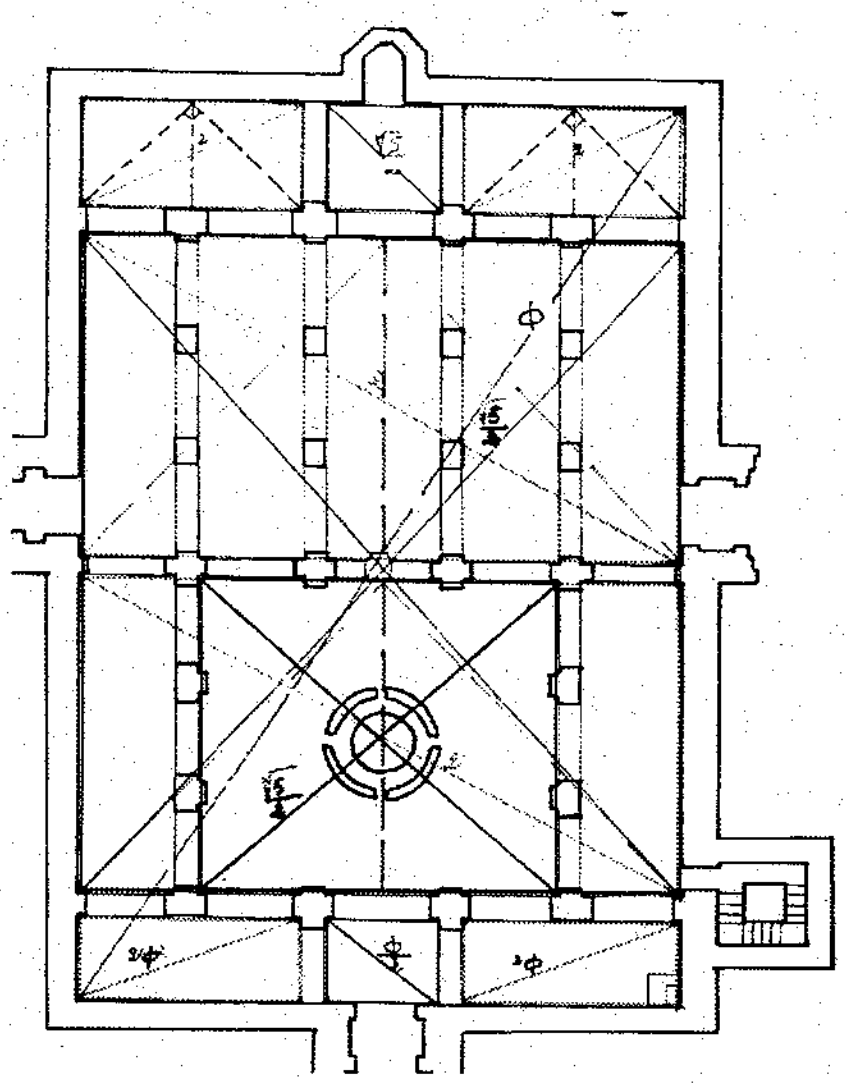


الشكل 183 : – مدرسة سيدي أبي مدين بـــتلمسان (747 هـــ/ 1346 م):
مسقط أفقي.

بالرغم من التشعب الظاهر لهذا التصميم فإنه يجتمع على عدد من الأشكال التوافقية الواضحة المعالم:

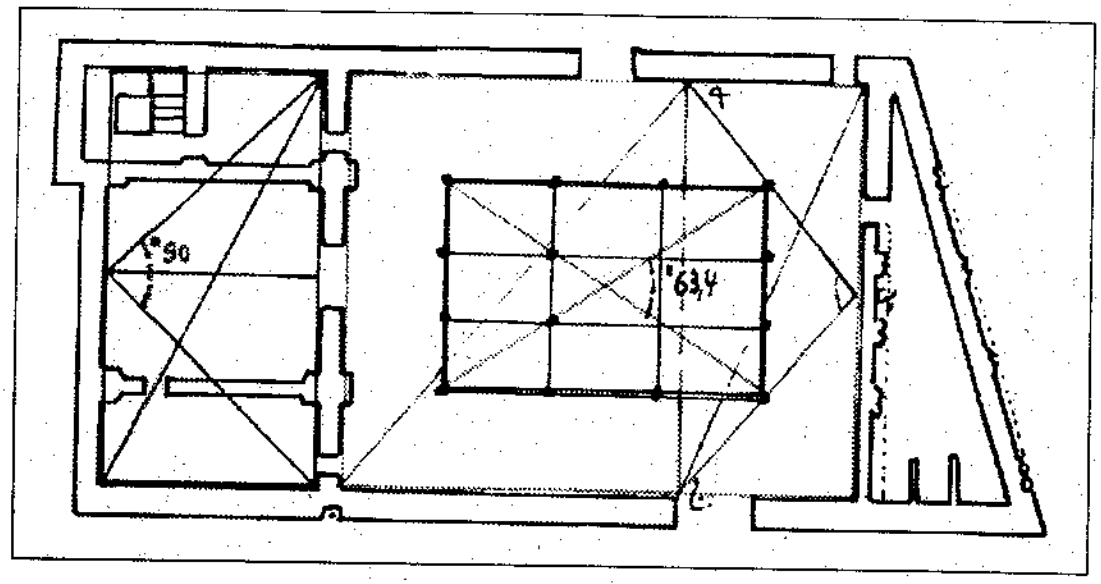
ـــ فشكله العام قائم على تجاور مربع مكتمل (1x1) يحتوي على الأجزاء الأساسية للمدرسة و مستطيل ذهبي من نوع المربّع المضاعف (2x1) يتّسع للمرافق الصحية للمؤسسة.

ـــ و بداخل المربّع نجد رواقاً على هيئة مستطيل حراكي من نوع $\frac{\sqrt{5}}{2}$، يحيط بفناء على شكل مستطيل توافقي من نوع $\frac{\varphi}{2}$.



الشكل 184 : - مسجد سيدي إبراهيم بـتلمسان (حوالي 765 هـ/ 1363 م): (مسقط أفقي). نتبيّن من تفصيل مخطط المسجد أنه يتألّف من مستطيل توافقي أساسي من النوع الذهبي φ ، وأن هذا الأخير يتفرّع إلى عدد من الأشكال الهندسية الانسجامية الواضحة، أهمّها:

1. مستطيل حراكي من نوع $\frac{\sqrt{5}}{2}$، يحوي بداخله بلاطتين على هيئة ستطيلين ذهبيين من نوع المربّع المضاعف (2x1). و يحدّ هذا المستطيلَ من ناحية المحراب ثلاثة مستطيلات: إثنان منها في شكل مربّع مضاعف (2x1) وثالث بينهما من النوع الحراكي $\frac{\sqrt{5}}{2}$.
2. أمّا من جهة المدخل الرئيسي (المقابل للمحراب) فإننا نجد ثلاثة مستطيلات: إثنان منها من نوع φ^2 (بتناسب قدره: 2.618) والثالث بينهما من نوع $\frac{\varphi}{2}$.
3. أمّا الصحن فهو أيضاً من نوع المستطيلات الحراكية $\frac{\sqrt{5}}{2}$.



الشكل 185 : - مسجد الباي محمد الكبير بـــوهران (حوالي 1210 هـــ/ 1810 م):
مسقط أفقي.
المخطط عبارة عن تركيبة من مستطيلات توافقية مختلفة:
1. مستطيل توافقي من نوع $\sqrt{5}$، يتألّف من مستطيلين متشابهين متجاورين بالعرض (يمثّل التناسب في كل منهما: $\frac{ط}{ع}$ 2.695 و $\varphi = \frac{ج\,أ}{ب\,أ}$).
2. مستطيل ناتج عن مربّع مضاعف يُبرز بكل وضوح التناسب الذهبي φ.
و هو من نوع (2)، يشكّل تلافي قطريه المتعامدين زاوية بقدر: $90°$.

ب - منهج الرّسوم المُشِعّة:

انطلاقاً من الأفكار الواردة في كتاب "التيمي" لأفلاطون والمتعلّقـــة بأهمّيّة المُجسّمات المنتظمة الخمسة التي سبق ذكرهـــا، تمكّـــن البـــاحث النُّورويجي لوند (Lund) [1]، خلال دراسته لمخطّطات بعض المعابد الإغريقيّـــة

[1] - Lund (F.Macody). **Ad quatrum**. 2 Volumes. *Albert Morancé*, France.
- **Ad quartrum II**. Aktieselskabet det Lundske Forlag . *Farsund*, Norvège.

والكاتدرائيّات القوطيّة، من إبراز **رسوم مُشِعّة** على شبكة من المربّعات المُضاعَفة.

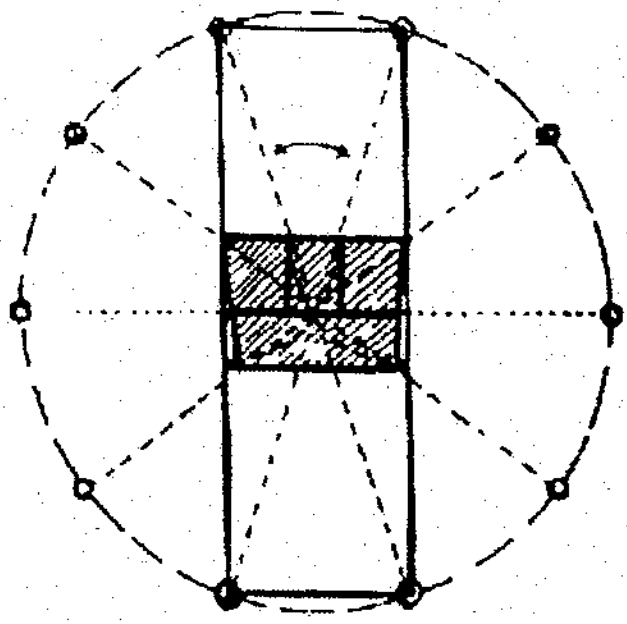
هذه الرسوم التي تلتقي أشعّتها في قطب لاتناظري تتوافق كلُّها مع الأشكال المخمَّسة ولها من ذلك علاقة بـ**المقطع الذهبي** (الشكل 186). ويَبدُو من تحليل التركيبات المختلفة أنّ شبكة المربّعات المضاعفة (الكبيرة منها والصغيرة) لا تُشكِّل سوى النسيج الأوّلي المُوَارِي لهيكل التخطيط. أمّا الإيقاع الرئيس فينبعث من عناصر المخمّس الكبير ومن المتواليّة التّناقُضِيّة المُتكوِّنة من مجموعة المخمّسات المرتسمة بداخله. ويتحقّق مثلُ هذا **التّراكب النّغَّام** في المساقط والمقاطع على السواء. ولعلّ ما ذكره **باتشيولي** عن **كامبانوس دي نوفاري** [1]، وهو يُبدِي إعجابه بالكفايات التوافقيّة التي يختصّ بها المقطع الذهبي، لأكبرُ دليل على تأثّر معماريِّي العصور الوسطى بتوجيهات المعلّمين الأوّلين. فهو يقول: *"هذا الامتياز الذي نالته نسبتُنا الرَّبّانيّة هو بالتأكيد من الطبيعة الثابتة للمبادئ الساميّة وهو الذي يجعلها، كما قال* **كامبانوس**، *الفيلسوف الحكيم والرياضي الشهير، تُؤلِّف بين الأجسام الصّلبة وفقًا لسمفونيّة خارقة* [2] *سواء من حيث أحجامها أم من حيث عدد سطوحها وأشكالها"* [3] (الشكال 187، 188 و189).

- أورده: **ماتيلا جيكا**: Ghyka (Matila C.), **Esthétique des proportions**, op.cit.

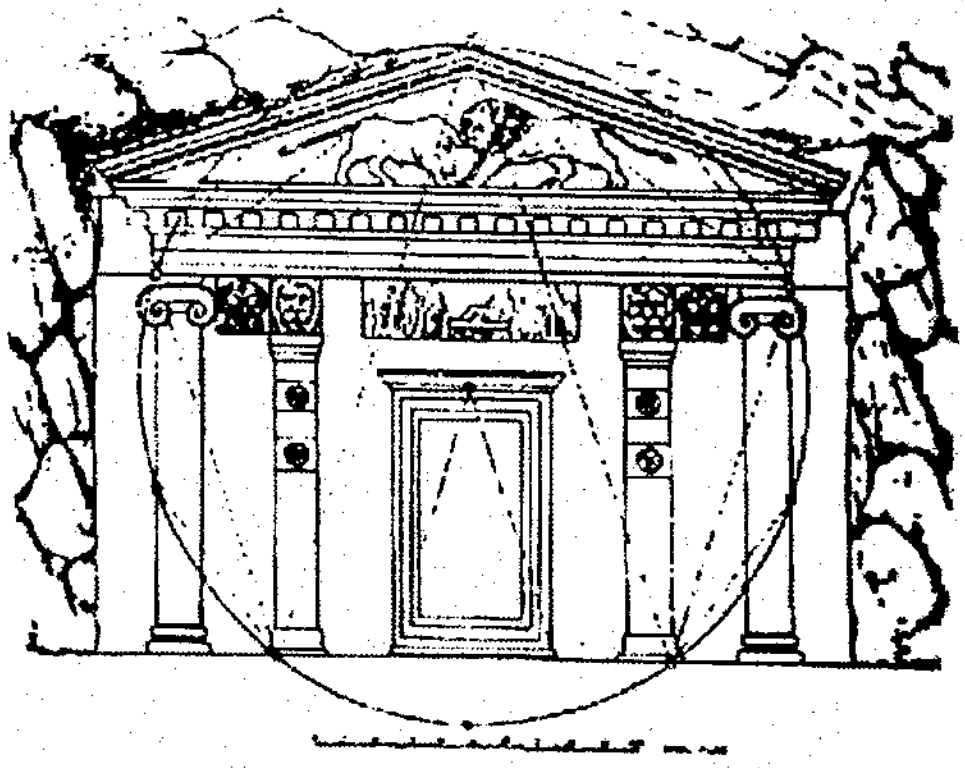
[1] – Campanus de Novare (القرن الثالث عشر الميلادي): كان راهبا في خدمة **أوربان السابع**، وكاهنا قانونيا بباريس.

[2] – يراد بها الأجسام الأفلاطونيّة .

[3] - Gyka (Matila C.), **Le Nombre d'Or**, op.cit. p.64: Extrait de **De Divina Proportione**, Milano, 1509.

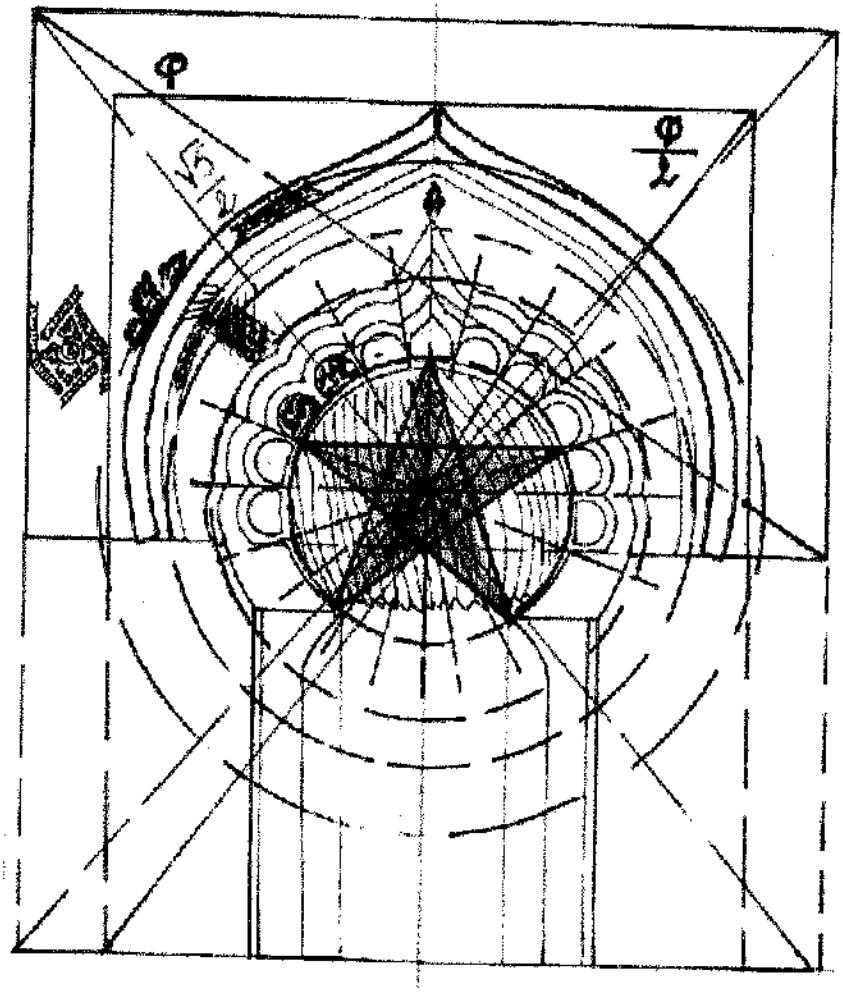


أ ـ رسم تخطيطي لمعبد مصري (عن **موسال**).

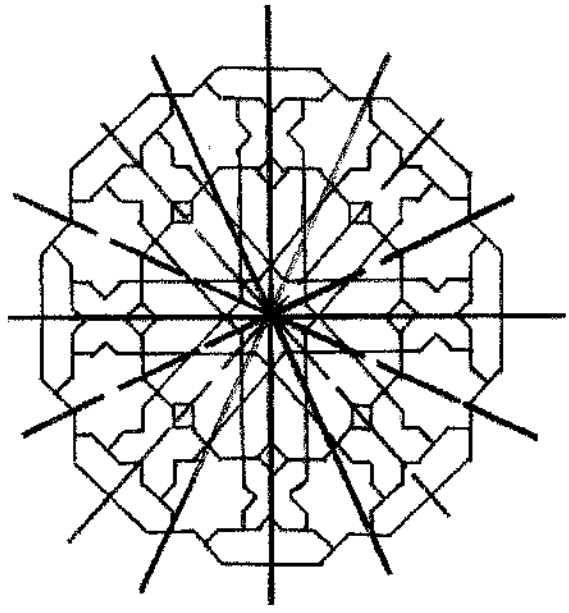


ب ـ رسم لواجهة مقبرة هيرا في آسيا الصغرى.

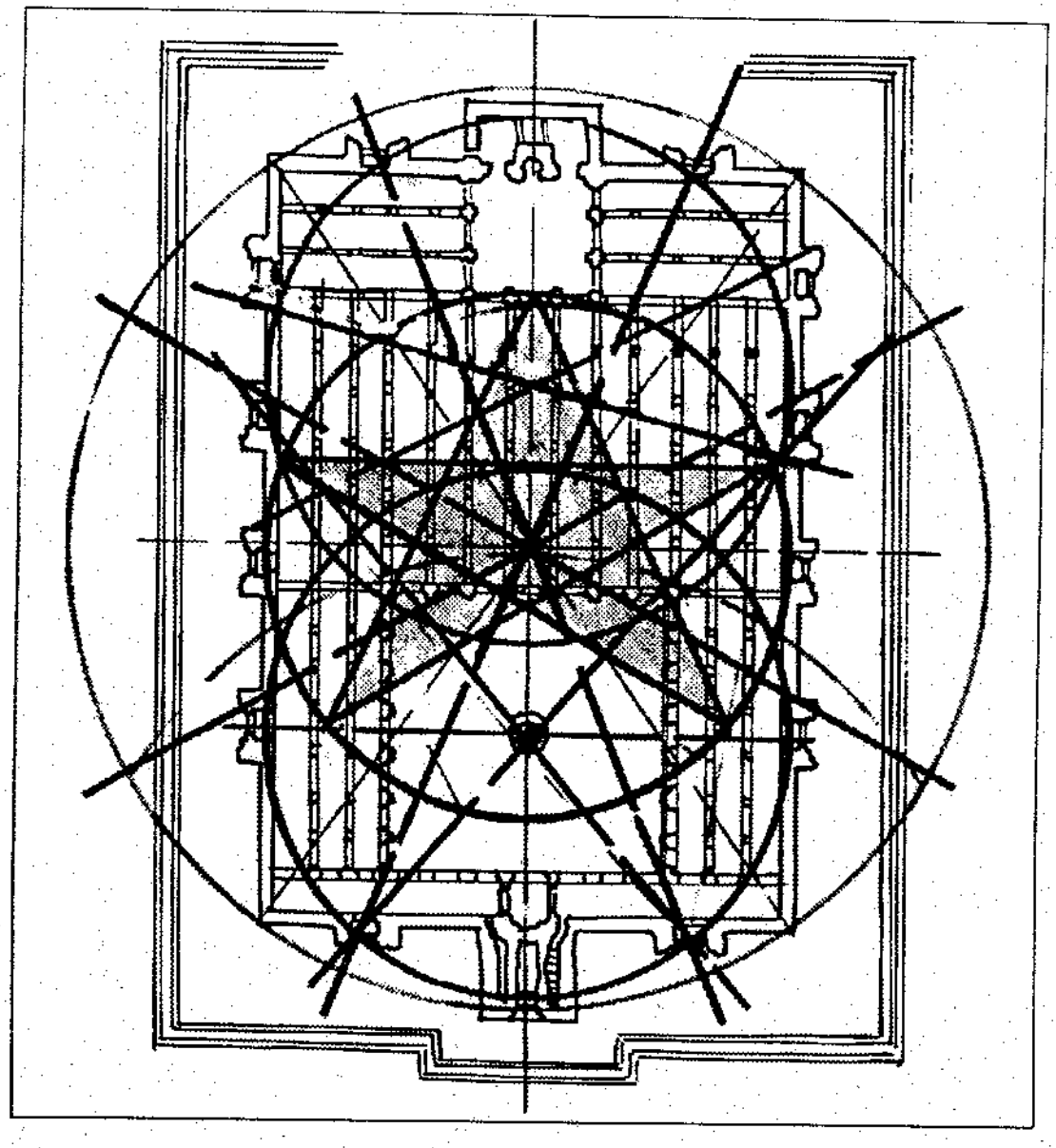
الشكل 186 : – مثال للتناسب الناتج عن التقسيم القطبي للدّائرة.



الشكل 187 : – محراب جامع **تافسرة** (مسقط رأسي للواجهة): نستجلي من التحليل الهارموني لهذه التركيبة الإنشائية الزخرفية أن ترتيب الأشكال يشعّ من قلب فتحة المحراب الذي يتوافق مع مركز الدائرة الأساسية. كما يبدو أن لهذا الترتيب علاقة بالمخمس الأصلي الذي ينظّم إيقاع التشكيلة كلّها.



الشكل 188 :
قطعة من زلّيج "القيراطي" في **المشور** (**تلمسان**): نموذج للنسق الإشعاعي.



الشكل 189 : - جامع المنصورة (تلمسان): يتجلّى من تحليل مسقط هذه البناية أنه يرتسم في ثلاث دوائر متقاطعة، تقع مراكزها على خط يشكّل محور الطول بالنسبة للمسجد. و يبدو أن موقع معظم العناصر التكوينية في المبنى يتعيّن بنقط التقاء الدوائر الثلاث بالمحاور التي تمرّ بمركز الثقل؛ كما يبدو أن هذا الأخير يتوافق مع مركز ثقل المخمّس الأصلي.

٤ ـ منهج الدائرة الفلكيّة:

أدركت الدّراسَاتُ التي تناولت تحليل هندسة المنشآت العماريّة المصريّة والكلاسيكيّة أنّ رسوماتها البيانيّة كانت تقوم كلُّها ــ سواء بالنسبة إلى المقاطع أو إلى المساقط ــ على رسم مضلّع منتظم واحد (أو أكثر) داخل دائرة واحدة (أو عدد من الدّوائر المتّحدة في المركز). وكانت الدّوائر تُقسَّم أحياناً على المستوى الأفقي إلى أجزاء متساويّة (4، 8، أو 16) تُضَمَّنُ تأليفات متنوّعة من مربّعات ومستطيلات، يتشكّل منها **هيكل التخطيط**. وقد ذهب بعض المحلّلين إلى ربط هذه الدوائر المُوجِّهة بتلك الدائرة التي كان المعماري يبادر بخطّها على الأرض، في مبتدإ عمله، لتوجيه مبناه. والمعلوم أنّ هذا الإجراء كان يكتسي أهمّيّة شبه دينيّة عند المصريّين وكذلك الإغريق والرّومان، وأن الهندسيّين المسّاحين [1] كانوا يملكون من المهارت والمعارف ما سمح لهم بضبط قياساتهم ــ ولو بوسائل بسيطة نسبياً ــ ضبطاً شديد الدِّقّةِ [2] (الشكل 190).

ومن المؤكّد، على كلّ حال، أنّ المصريّين الذين تُعزَى إليهم نشأةُ **الهندسة المتوسّطيّة** باعتراف الإغريق أنفسهم [3] كانوا على بيّنة من أبعاد

---

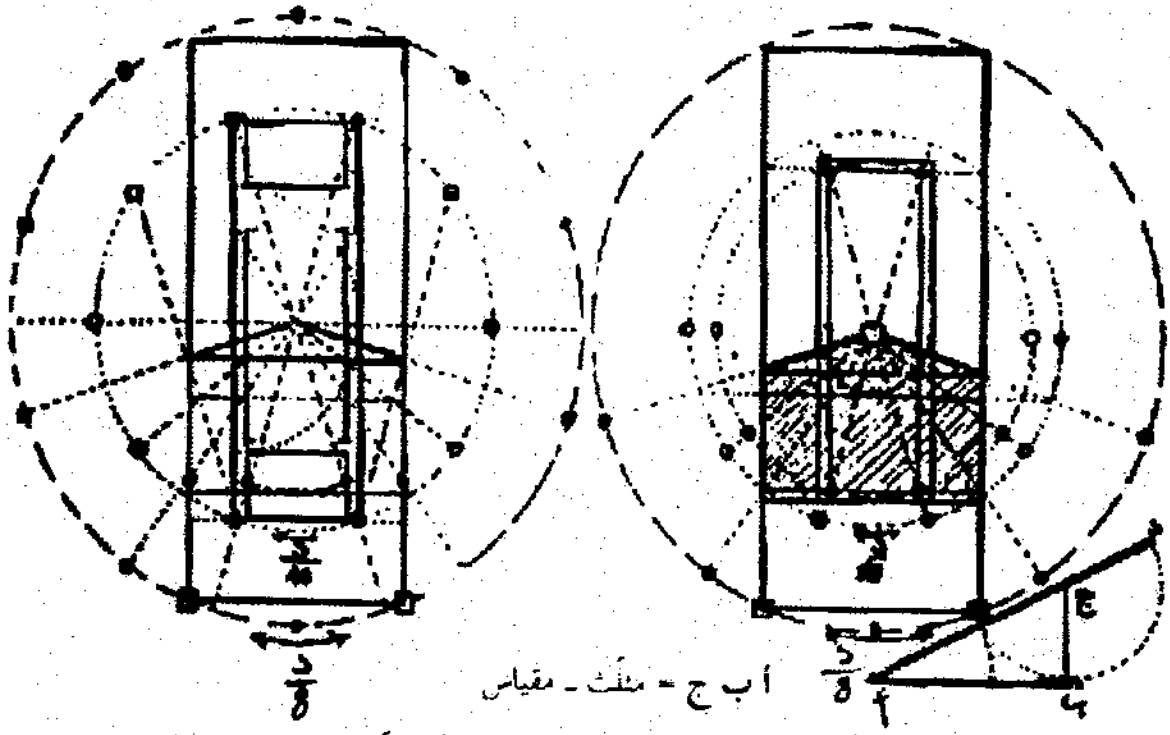
[1] - Les arpédonaptes –

[2] - Gyka (M.C), **Le Nombre d'Or**, op.cit. p.66.

– من بين أهم الوسائل التي استعملها الأقدمون ، حبل مغلق ــ مقسّم بِعُقَدٍ إلى: 3 +4 +5 = 12 قطع متساوية ــ كانوا يرسمون به أشكالا هندسيّة مختلفة.

[3] - Gyka (M.C.). **Le Nombre d'Or**, op.cit. p.66.

تطبيق نظريّة الوتر المنسوبة إلى فيثاغوراس[1] ، وبالخصوص فيما تسمح بـــه من رسم الزّاوِيّة القائمة رسماً عملياً دقيقاً، كما في "المثلث المقـــدّس" 3 4 5 الذي نشاهد أمثاله في بيت *الملك* بالهرم الكبير (الشكل 191).



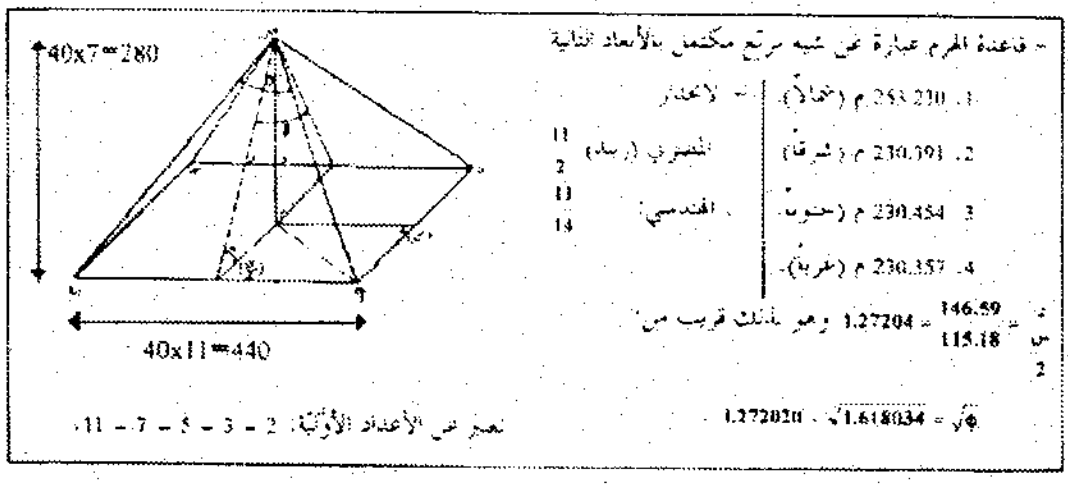
أ ب ج = مثلّث ـ مقياس

أ ج = طول القاعدة الحاملة لصفّ الأعمدة.

$\frac{\text{أ د}}{2}$ = ارتفاع الواجهة المزخرفة.

الشكل 190: نموذج
لتخطيط هيكلي لمعابد يونانية.

[1] – كانت هذه النظرية التي اقترنت باسم **فيثاغوراس** معروفة عند البابليين أكثر من 1000 عـــام قبله (أي حوالي 1800 ق م).



الشكل 191: رسم تخطيطي للهرم الكبير في الجيزة.

وإنّنا نجد في بعض الحالات أنّ الدائرة المحتضنة للبناء لا تقسّم إلى 4 أو 8 أو 16 جزءً، بل تخضع إلى تقسيمٍ أكثرَ حـــدّةً يتضمّـــن 10 أو 5 أجـــزاء. ويتحقّق هذا التقسيم برسم معشّر أو مخمّس منتظم داخل دائرة التوجيـــه (في أبعادها الطّبيعيّة). إلاّ أنّ هذه الطّريقة في التّوزيع الفضائي تعيدنا حتمـــاً إلى **التخطيط المُشعّ** الذي رأيناه مع **لوند**، وبالتالي إلى العلاقات التّناسُـــبيّة المقترنـــة بـــــ**العدد الذهبي φ = 1،618** وبـــــ **" قـــوّاه الصّـــــاعدة "** **(φ² ؛ φ³ ،إلخ...)** و**" قوّاه النازلة" $\left(\frac{1}{\varphi};\frac{1}{\varphi^2};\frac{1}{\varphi^3}\ldots\right)$**

وكذلك: $\sqrt{5} = 2\varphi - 1 = 2.236\ldots$) إذ أنّنا نعلم أنّ المقطع الذهبي هو مصدر التّوافقات والتّطابقات التي تُميّز كُلّ رسم مُؤسَّس على الأشكال *الخماسيّة* أو *العشريّة*.

مثلُ هذا يجعلنا نتصوّر أن المعماريّين القدماء استطاعوا بعد أن أدركوا، بِطُولِ الاختبارِ والمِرَانِ، طواعيّة التناسب والتنغيمات الناشئة عن المقاطع الذهبيّة أن يتطوّروا بسرعة نحو تحقيق نوع من **الرَّفَاعَةِ السَّمفُونيّة** في الإيقاعات تتّفق مع **الضَّالّة الهارمونيّة** التي نشدتها المدرسة الفيثاغوريّة، و**الجماليّة الرياضيّة الموسيقيّة** التي رسم حُدودَها الأولى الشّرقُ القديم ونغّمها الإغريق.

فالنظريّة العامّةُ للعلاقات التناسبيّة، المُتضمِّنة للنِّسب التوفيقيّة والهندسيّة والمُعزَّزة بالعيارات الموسيقيّة *"العشريّة"* و*"الرّباعيّة"*، ودِراسةُ تناسب الأحجام والأجسام الخمسة المنتظمة والإيقاعات الفلكيّة والحيويّة التي نجد صداها في كتابَي "التيمي" و"الجمهوريّة" (عندما يتحدّث أفلاطون عن *عدد روح الكون* أو *العدد الزواجي*)، وفكرةُ التطابق المأثور *"بين المعبد والكون"* التي قال بها المصريّون [1]، أو تلك التي نوّهت بترابط الكون الكائن والإنسان (*العالم الكبير والعالم الصغير*)، كلُّها حُدودٌ أفضت بمهارة المعماريّين إلى رسم هذه **العلاقات التَّوَافُقيّة** بين الأطوال والسّطوح والكتل. ولا شكّ في أن صعوبة "قراءتها"، إن كانت راجعة إلى انعدام وسائل التوضيح، فإنّها ترجع بالأساس إلى أنّ الفنّ المعماري الذي عاصر الرياضيات

---

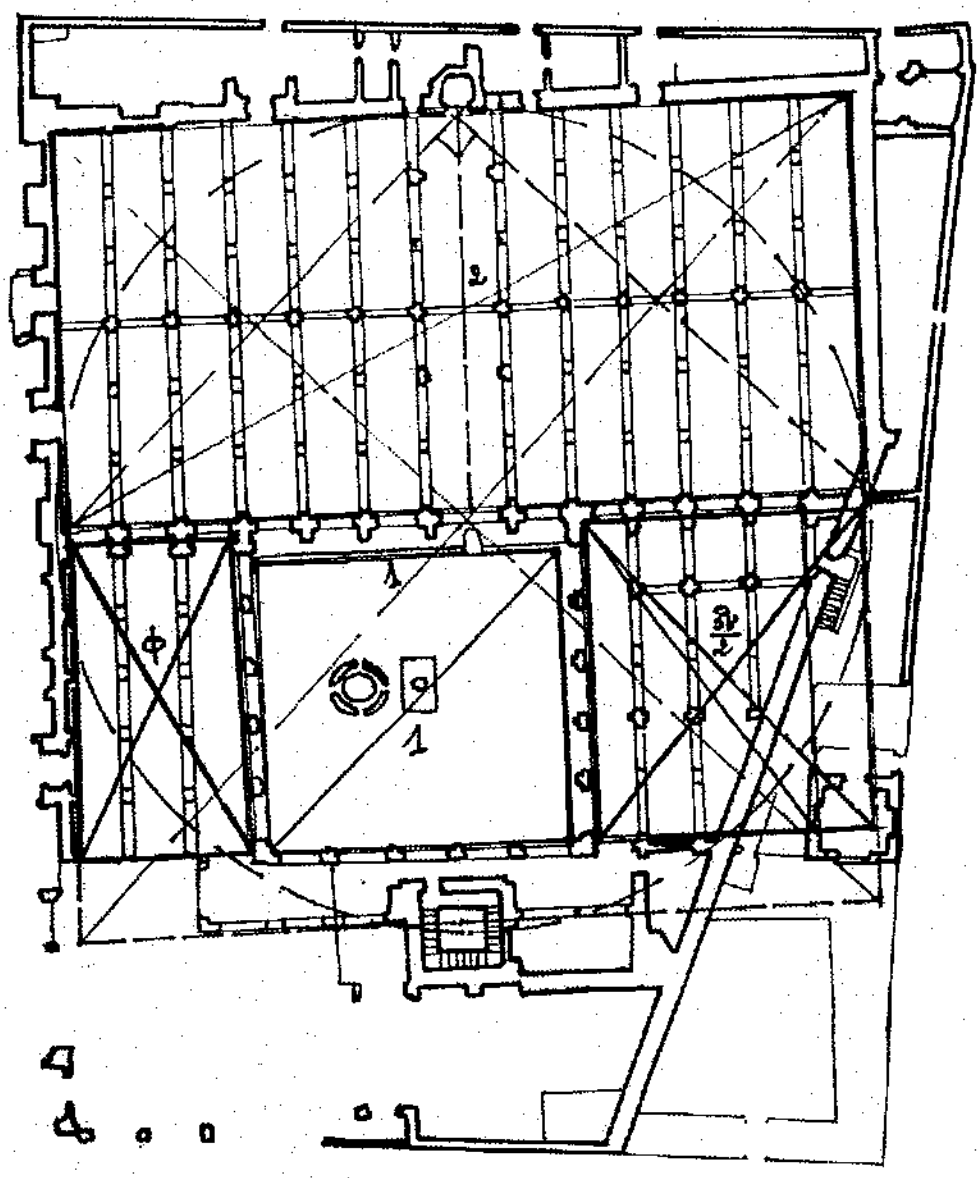
[1] – حسب ما جاء في لوح باق من معبد **رعمسيس الثاني**، محفوظ في المتحف المصريّ بالقاهرة. يقول صاحب النص: *"هذا المعبد شبيه بالسماء في كل ترتيباته"*.

الفيثاغوريّة وديانة "إيلوزيس"[1] كان مثلهما رُتَبِيّاً تَلقِينِيّاً، تُحَصّل تعاليمُه سِرّاً وبـ*القلب للقلب* عن شيخ مأذون. وهنا، أيضاً، نُسلّم بأنّ التّقليد في الاحتفاظ بـ "**الأسرار العماريّة**" وَضَعَهُ المصريُّون واتّبعه الإغريقُ؛ غير أنّ هؤلاء أَغنَوا الموروث باعتبارات هارمونيّة موسيقيّة صريحة وتوسّعوا إلى أقصى حدّ في النّظريّات الميتافيزيقيّة لمفهوم **العدد** وما ينبعث عنه من: **تناسب وإيقاع وشكل**.

وتحوّلت **سِرّيّة** العمارة إلى العصور الوسطى، عن طريق *نقابات* البنّائين و*الفلسفة اليونانيّة* التي استوعبها المسلمون ونقلوها إلى العالم، بعد أن لقّحوها إخصابَهم. وبقي فنّ العمارة خاضِعاً لتأمّلات كونيّة عميقة حتّى لو اتّخذت تقاطيعُه أشكالاً مختلفةً، وحتّى لو بدَا أحياناً ممتزجاً بالحُلم كما هو الشأن، مثلاً، في كاتدرائيّة *رانس* القوطيّة أو قصر *الحمراء* الأندلسي. ومَهما كان الباعث على وجود هذا الفنّ، فإنّه لم يفقد شيئاً من استقامته ودِقّته أو ثباته الهندسي، لأنّ المعماريّ القديم لم يكن لِيَخشَى العناء أو التعقيد وكأنّي به يُجِلُّ الوضوح والغموض في تشاكل مفارق، فيسلك دروب **المماثلة** والقياس ويسير في متاهات الرموز لِيَبلُغَ تلك **السمفونيّة العماريّة المُثلى** التي تحقّق له أسبابَ **الحقّ والجمال والتّوافق** (الأشكال 192 إلى 199).

---

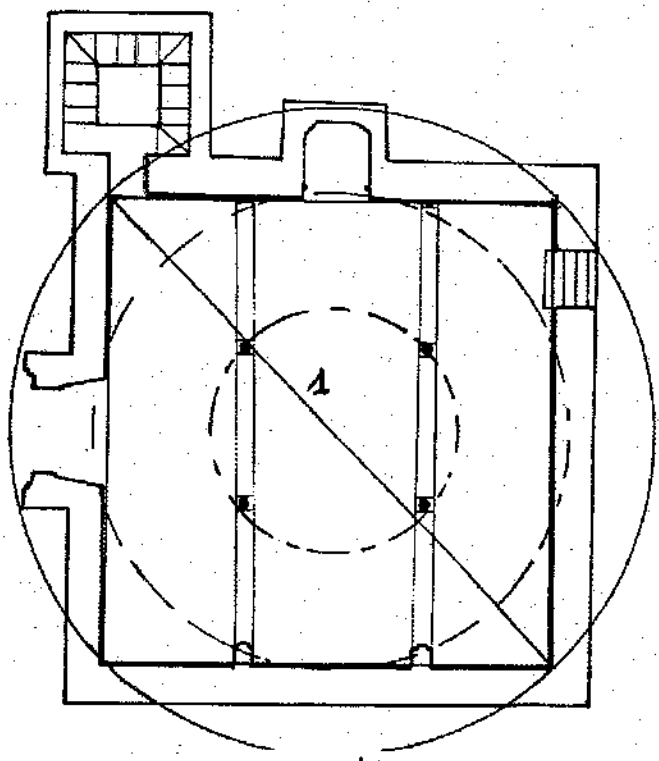
1 – **إيلوزيس** (Eleusis) ميناء إغريقي قديم، كانت تقام في رحابه شعائر دينيّة سرّيّة تكريما لـ**ديميتر**، إلهة الخصوبة عند اليونان في العصر القديم.



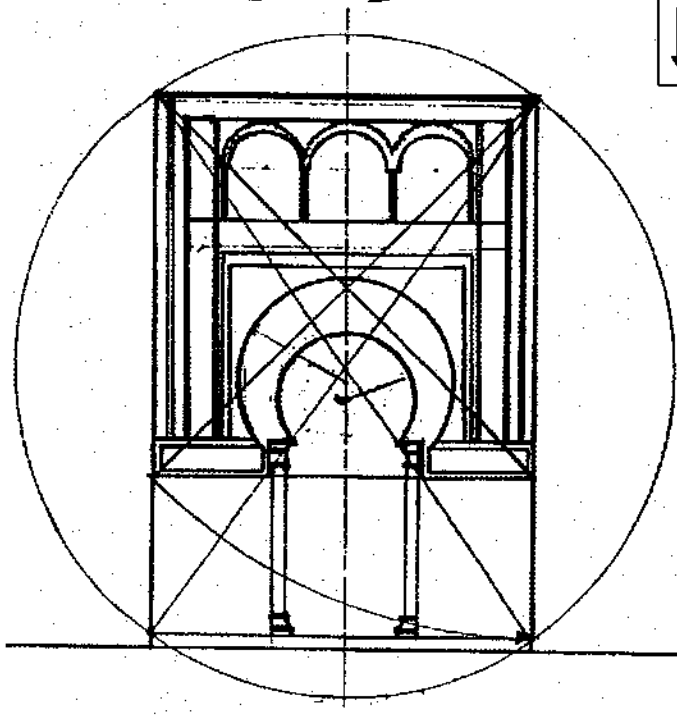
الشكل 192 : - الجامع الكبير بـــتلمسان (حوالي 465 هـــ/ 1083 م): مسقط أفقي.

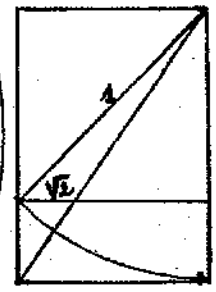
يتشكّل المخطط العام لهذا المسجد من مربّع تقديري رئيسي (1x1) يرتسم بداخله ـــ في القسم الموالي للمحراب ـــ مستطيل توافقي مركّب من مربّعين متساويين. أمّا في الوجه المقابل لذلك فنجد صحناً في هيئة مربّع مكتمل (1x1) محدود من جانبيه بمستطيلين توافقيين: أحدهما من نوع $\varphi = 1.618$ و الثاني من نوع $\frac{\sqrt{5}}{2}$. و قد أصابت مخطّط المسجد تعديلات كبيرة غيّرت شكله الأوّل.

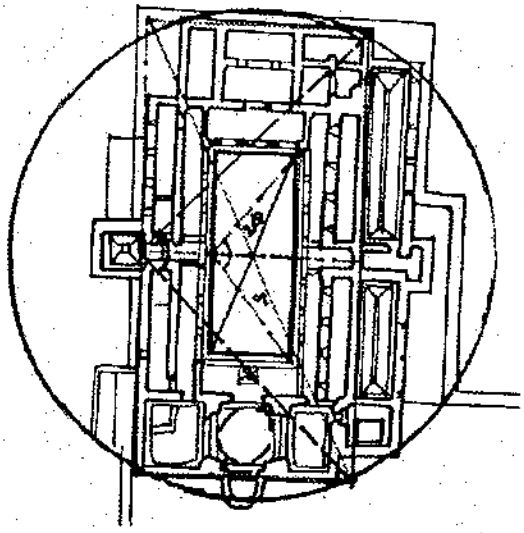
الشكل 193 : - مسجد سيدي أبي مدين بـــتلمسان (696 هـــ/ 1296 م): مسقط أفقي.
يأخذ مخطّط هذا المسجد شكل مربّع مكتمل (1x1) يرتسم داخل دائرة تقديرية يختلط مركزها بمركز دائرتين أخريين تتعيّن بموجبهما مساقطُ فتحةِ المحراب و مدخلِ بيت الصلاة و الدعامات المختلفة.



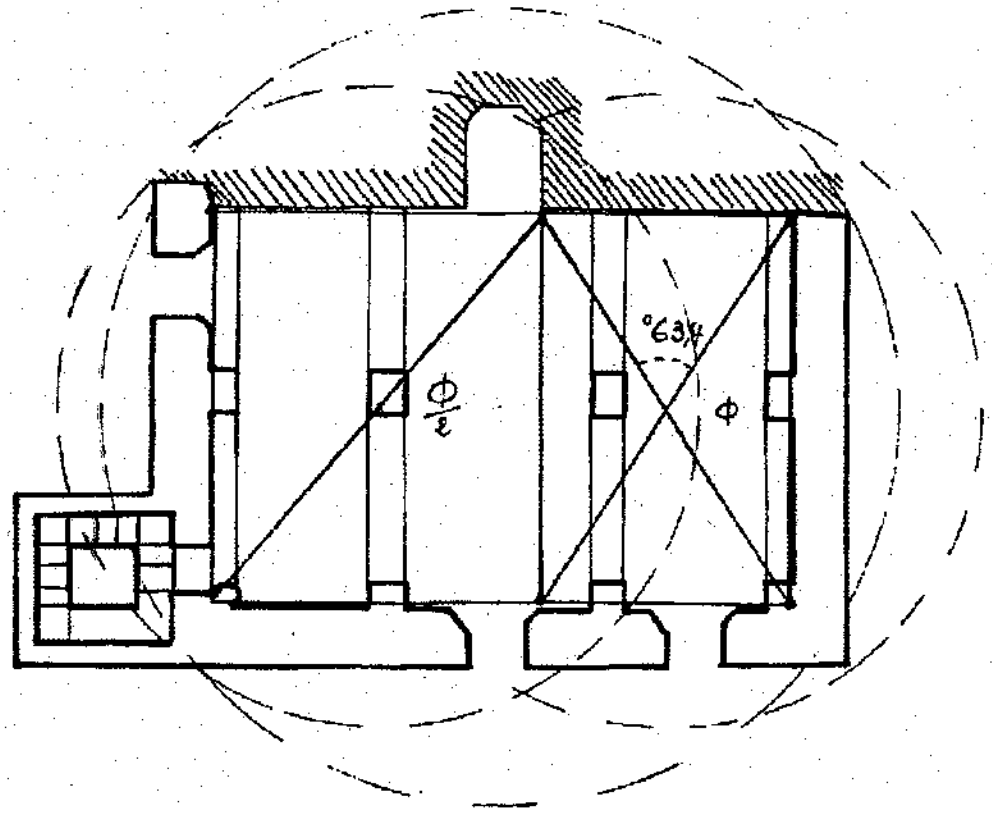
الشكل 194 : - واجهة المحراب في مسجد سيدي أبي الحسن بـــتلمسان(القرن السابع الهجري الثالث عشر الميلادي). نظام الواجهة على هيئة مستطيل حراكي من نوع $\sqrt{2}$، مؤسّس على مربّع مكتمل ($\frac{ط}{ع} = 1.407$).



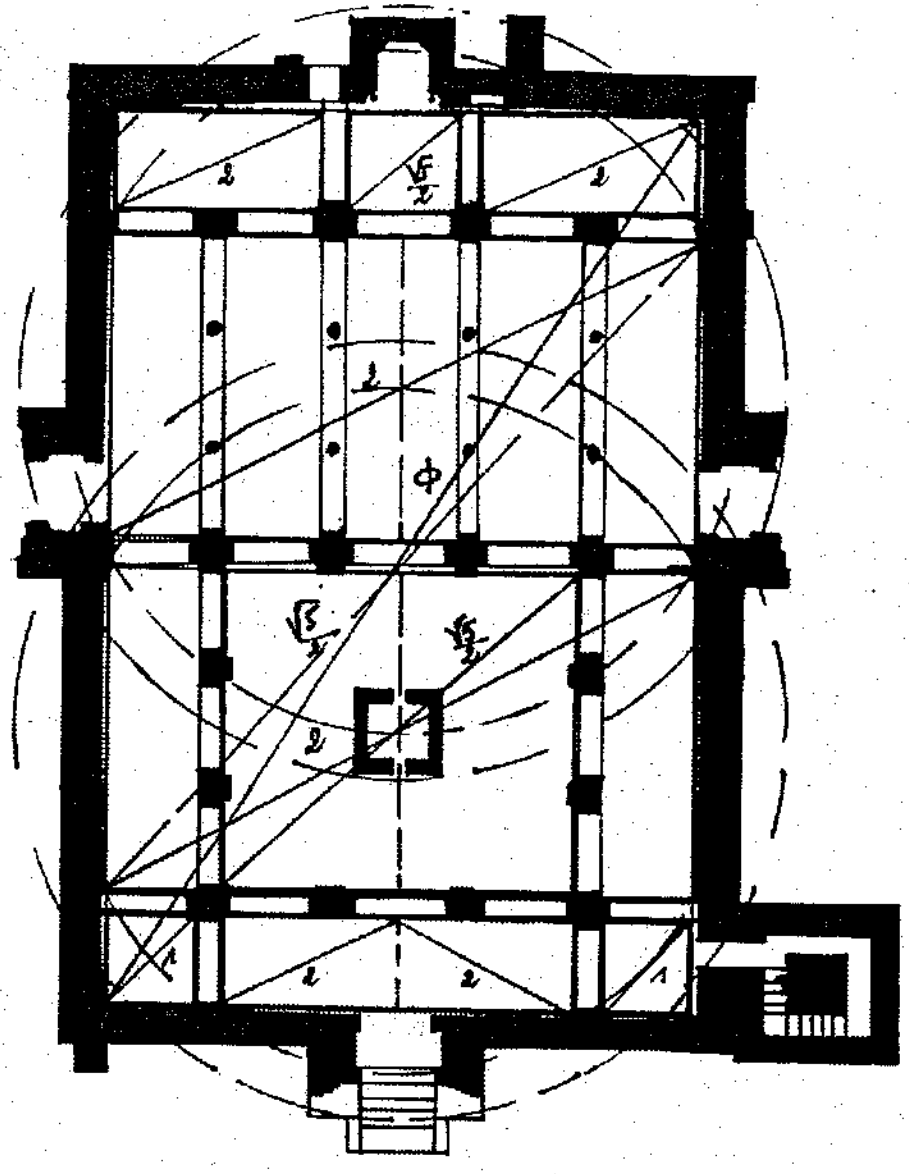




الشكل 195 : – المدرسة التاشفينية بـــتلمسان(حوالي 708 هـــ/ 1330 م): مسقط أفقي. يتألّف الشكل العام المخطط المدرسة من مستطيل توافقي تقديري على هيئة مربّع مضاعف (2x1)، يتوسّطه صحن مستطيل من نوع φ^2. ويلاحظ أن أقطار المستطيلين تلتقي عند نقطة تتّفق مع مركز دائرة مرشدة تحوي البناء كلّه.

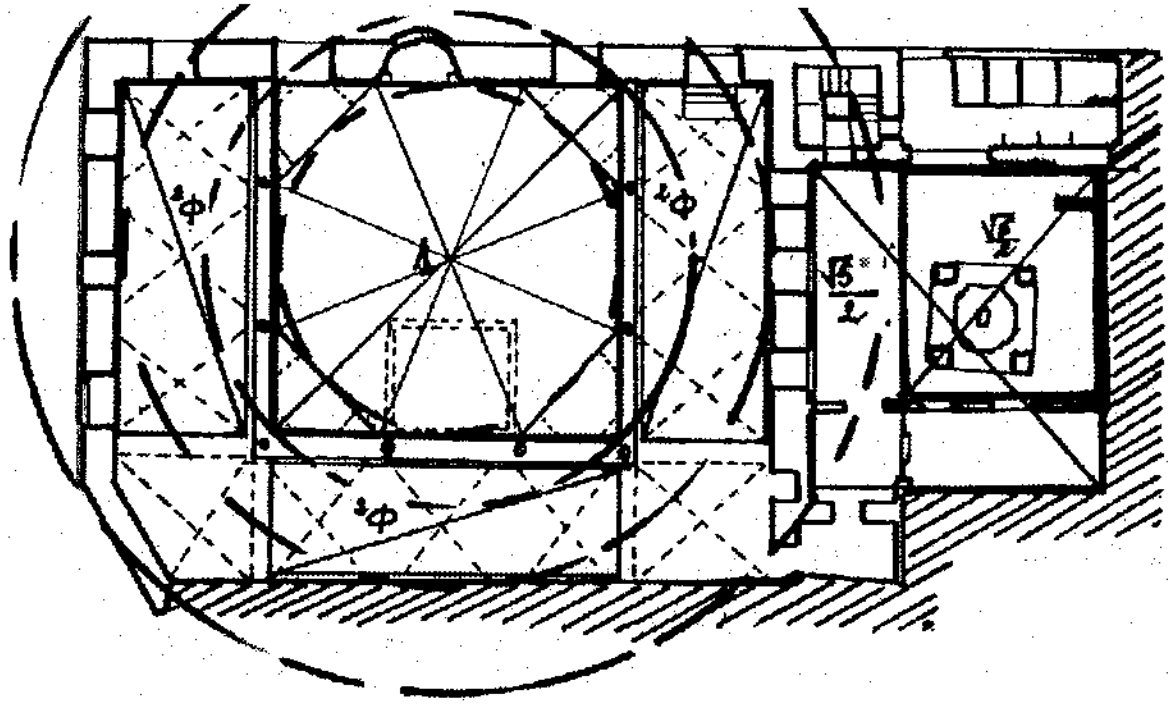


الشكل 196 : – مسجد ولدَي الإمام بـــتلمسان (من بداية القرن الثامن الهجري / الرابع عشر الميلادي): مسقط أفقي. – يظهر من تحليل مخطّط المسجد أنّه يتضمّن شكلين تقديريين مستطيلين: أحدهما من نوع φ، بزاوية 63.4° عند تلاقي قطريه، والثاني من نوع $\frac{\varphi}{2}$.



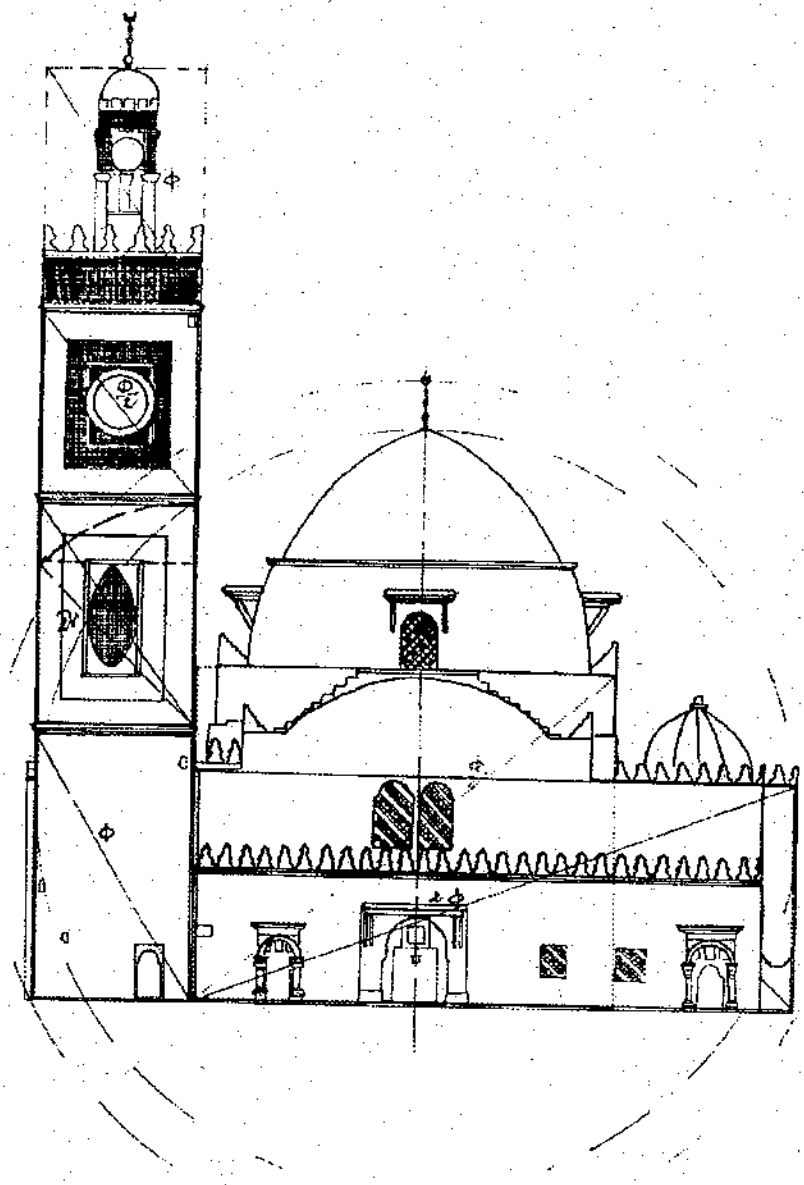
الشكل 197: – مسجد سيدي الحلوي بـــتلمسان (754 هـــ/ 1354 م): مسقط أفقي.

نتبيّن في مخطّط هذا المسجد نموذجاً رائعاً للتناسب المنسجم. فالشكل العام على هيئة مستطيل ذهبي من فئة φ . و تكوّن كلّمن البلاطتين الأساسيتين التين تحويان بيتَ الصلاة والصحنَ مستطيلاً (2x1) يُظهِر بكل وضوح التناسب الذهبي φ . وينشأ عن اجتماع هاتين البلاطتين مستطيل من نوع $\frac{\sqrt{5}}{2}$، يحدّه من ناحية المحراب مستطيلان من فئة المربّعات المضاعفة (2x1)، يفصل بينهما مستطيل حراكي (من نوع $\frac{\sqrt{5}}{2}$)، و من ناحية المدخل الرئيسي مربّعان مكتملان (1x1) يفصلهما مستطيل توافقي مطوّل، يمكن تفصينه إلى مستطيلين متماثلين من نوع المربّعات المضاعفة.



الشكل198 : – جامع السفير بـــالجزائر (بني عام 941 هـــ/ 1534 م، ثم رمّم عام 1242 هـــ/ 1826 م): مسقط أفقي.

– يظهر من تحليل هذا المسقط أنه يتألّف من مجال أوسط على شكل مربّع مكتمل، تعلوه قبّة مثمّنة و تحيط به مجموعة من مستطيلات توافقية من نوع φ^2. و إلى جانب هذا التركيب الذي يكوّن بيت الصلاة، يقوم الصحن الذي يأخذ هيئة مستطيل من نوع $\frac{\sqrt{5}}{2}$، و قد اقتُطِع فيه فناءُ الحوض الذي يشكّل مستطيلاً مشابهاً (أي من نوع $\frac{\sqrt{5}}{2}$).



الشكل 199 : – الجامع الجديد بـــالجزائر (1070 هـــ/ 1660 م): المسقط الرأسي للواجهة.

نتبيّن من تحليل مخطّط الواجهة أنه يتكوّن من مجموعتين توافقيتين أساسيتين:

1. تتمثّل أولاهما في الجزء الخاص بالمدخل و هو عبارة عن تداخل مستطيلين ذهبيّين:

الأوّل في اتّجاه أفقي (من نوع φ^2) و الثاني في اتّجاه رأسي، بامتداد القبّة (من نوع $\frac{\varphi}{2}$).

2. وتتمثل الثانية في المنارة التي تتألّف من عدد من المستطيلات التوافقية المتراكبة:

مستطيل قاعدي من النوع الذهبي φ، و الثاني من النوع الجراكي $\sqrt{2}$، وأعلاهما من نوع $\frac{\varphi}{2}$.

أمّا إذا مددنا جنبات الشرفة التي تعلو المنارة في اتّجاه الجامور، فإنّنا نجد أنّها تنتهي عند رأس هذا الأخير إلى تشكيل مستطيل تقديري من النوع الذهبي الكامل ($\varphi = 1.618$).

خامساً: المقوّمات التكميليّة.

أ - النّور:

إنّ النور في المفهوم اللاّهُوتي هو الرّمز الطّبيعي للـــذات الإلهيـــة، وإنّ كلّ المعتقدات والأسرار والتلقينات تُعبِّر في مناطقها عن سعيها إلى هذا النّور. فـــالبوذية رأت في حكيمها *"مَلِكَ المائة أنـــوار"*، وأثـــنى يُوحَنّـــا المعمدان في تعاليمه على النور، واعتقد أتباع الماسونيّة أنّهم *"أبناء النور"*، وورَد ذِكرُ هذا النّور الذي *لا يتلاشى ولا يزول* في توراة القبّالة اليهوديّـــة، وفي البها قافا جيتا الهنديّة [1]، كما ورَد ذكره في القرآن الكريم شهادةً أنّ الله *نورُ السّماوات والأرض* وأنّه الحقّ يُسمّى *"نور الأنوار"* و*"النّـــور القيّـــوم"* و*"النّور القُدُس"* و*"النّور الأعظم الأعلى"* [2].

ومن النّور استمدّ المعماريّ شُعلتَه الأُولَى التي ســـرعان مـــا حـــوّل إيقاعَها إلى ذبذبات أثيريّة بقيت إلى اليوم شاهداً على مدى ارتباطـــه بهـــذا النّبع الحيويّ. فكلُّ البنايات، التي شيّدها عبر العصور، تدلّ على أنّه أَولَـــى اهتماماً خاصّاً لمسألة التنوير. فمن النُّقَبِ الصّغيرة المفتوحـــة في جـــدران *الأهرام* وفُرَجِ *المعابد اليونانيّة* وفتحات *الكنائس المسيحيّة* وشبابيك *المساجد الإسلاميّة*، استطاع هذا الفنّان في عبقريّته أن يُهَيِّءَ منافذ ينكشـــف منـــها

---

[1] – البهاقفات–جيتا : La Bhagavad - Gita – (VII - X - XI) .

[2] – الحفني (عبد المنعم)، معجم مصطلحات الصوفية، ص258.

"الشُّعاع الرَّبّاني"[1] للمصلّين في جوّ من الاتّحاد الوثيق، يَسمُو بهم إلى سمـــاء التّأمّل والتّجرُّد.

ولقد كان المبدأ القائل بأنّ "النّور مصدرُ جمال" مؤسِّساً للفلســـفة التي توسّع فيها **أفلوطين**، رائدُ المدرسة الإسكندرانيّة في القـــرن الثـــالث للميلاد [2]، تلك الفلسفة التي كان لها بالغُ الأثر في الفكر الجمـــالي خـــلال العصور الوسطى. وتَبِعَهُ في ذلك فلاسفة آخرون، أمثال **دونيس الصغير**، في بداية القرن السادس الميلادي، و**إيريجين** [3]، في مطلع القـــرن التاســـع، وغيرهما. ولا شكّ في أنّ الشَّمسيّات المُعشَّقة بالزجاج الملوّن، الـــتي تطـــوّر استعمالها في القرن الثالث عشر، تجد أسباب وجودها في انتشار هذا الاعتقاد الذي جعل من النّور مصدر استنارة للعقل وإلهام للمشاعر ومبعثَ وحـــي عجيب [4]. وكان من دلالات هذه الرّوح أن استُخدِمت الشمسيات، الـــتي كانت تؤدّي دوراً إنشائيّاً وجماليّاً يُدَعِّمُ الشكل المعماريّ لكنائس العصـــر الوسيط، بمثابة وسائل لتعليم المؤمنين وإرشادهم، مثلما كان يُفعَل بالتصاوير الجداريّة. فكأنّما كانت عبارةً عن مختصر مفتوح لِكتابٍ تعليمـــي ديـــني، ودعوةً للـــخلوة مع النفس *والصلاة*.

---

[1] - Bayard (J.P.), **La Tradition Cachée des Cathédrales**, op.cit. p.342, d'aprés De Bruyne: **L 'Esthétique au Moyen Age**.

[2] – المدرسة الأفلاطونيّة الحديثة.

[3] – Jean Scot Erigène: مفكّر أيرلاندي (810/877 م).

[4] - Oursel (Raymond), **Evocation de la chrétienté romane**, *éditions Zodiaque*, France, p.281.

أمّا المعمار المسلم، فتُثبت المساجد التي شيّدها في عصوره المختلفة أنّه كان على دراية بِسُنن التّوزيع الضّوئي وأحكامه، وأنّه عمل هو أيضاً وبلجوئه إلى شتّى الحِيَلِ المعماريّة على توفير الجوّ الصالح للتّأمُّل والعبادة. وهذا ما تؤكّده تلك الشّبائك والقباب المخرّمة التي كانت، بالإضافة إلى قيمتيها الإنشائيّة والتزيينيّة، تلعب دور المُرشِّح الضّابط للإنارة. فكانت الأشعّة الضّوئيّة تتسرّب عبر التخريمات إلى داخل المُصلّى لتغلّف المؤمن بنورها وتبعث في مداركه إيحاءات تنفُذ حتّى الرّوح فتفتحها لله كاملةً.

ومن دواعي الإنصاف أن نستشهد، في هذا الباب، بالقبّة التي تعلو مُقَدَّمَ المحراب في الجامع المرابطي بتلمسان والتي تُعتَبر *النموذج الأمثل* للقباب المُضَلَّعَةِ، في الطُّرز المغربيّة الأندلسيّة. فهي بطريقة بنائها ونسق زخرفتها قد جاءت في منتهى الجودة والجمال. ويتجلّى لنا ترابطٌ عجيبٌ ما بين التعقيدات الفنّيّة، التي تشبه الرّسوم النسيجيّة لكثافة عناصرها الزخرفيّة، وشحوب الأضواء المنسكبة (والمنسبكة) من التشكيلات التي تملأ تجوّفات عروق القبّة، مِمَّا يدلّ على أن الفنان المرابطي جمع بين متانة البناء ومقوّمات الجمال؛ فلم يترك جزءً إلاّ وعالجه بما يتناسب مع الكلّ (الشكل 195).

ب - الألوان:

إذا كان إنسان اليوم لا يري في الألوان عمقاً رمزياً، ويُركِّزُ جلّ اهتمامه على اختيارِ درجات التّلوين بين فاقعة وكامدة وصَبِّهَا في تراكيب قد لا تفي بالتلاؤم المطلوب، فإنّ هذه الألوان كانت تحمل في القديم معاني خاصّة وكانت مُقيّدةً في استعمالها بقواعد شديدة التطبيق.

وكان الرّسّامُون في الحضارات القديمة ـــ في مصر وفـــارس والهنـــد وبلاد الإغريق والصّين وبلدان الشّمال ـــ خاضعين لقانون المُشَاعِ ومُلزَمين باتّباع تعاليم كهَنتهم التي كانت لا تتغاضى عن أيّ هفـــوة أو انحـــراف. والذي يدعو إلى التّأمُّل في هذا الموضوع هو أنّنا، عند دراستنا لرمزيّة الألوان خلال هذا المجال الثقافي الحضاري الواسع والمتنوّع، نقف على تشابه غريب في النّعت الدّلالي للتّركيبات اللّونيّة وكذا في تعيّين حدّها بشكل لم يســـمح لأيّ عذر من الأعذار العرقيّة المزعومة أن يبدّلهما [1]. فلم تعـــرف الألـــوان الأساسيّة (من أحمر وأزرق وأصفر وأخضر) أيّ تغيير في درجات تركيزهـــا حتّى لا تضيع قوّتها ويفقد معناها تطابقه مع الفكرة المؤسّسة له.

والرّاجح أن هذه الأسباب هي التي جعلت الرّسّـــامين المصريّـــين لا يستخدمون غير الأشكال المسطّحة بألوان تُمثِّل في الغالب الألوانَ الطّبيعيّة، دون اعتبار للمظاهر الوقتيّة الزّائلة كالظّلال وغيرها بيد أنّها كانت تُختَارُ، أحياناً، لِمَا لها من قيمة زخرفيّة جميلة ولِزَهاء ألوانها بما يناسب ظلام المكان. ومن أمثلة ذلك تلوينُ الصّقور بلون أخضر زَاهٍ، والرّخم بـــاللّونَين الأزرق والأحمر [2].

ولِمِثل هذه الأسباب حرص رسّامو الشّمسيّات الزّجاجيّة، في القرون الوسطى الغربيّة، على التّمسُّك بالشّكل المسطّح (الخالي من الظّلال) في جلّ

---

[1] - Gilles (René), **Le Symbolisme dans l'Art Religieux**, éd. de la Maisnie, Paris, 1943. pp.82-83

[2] – شكـــري (محمد أنور)، **الفن المصري القديم**، *الدار المصرية للتأليف والترجمة ـــ الدار القومية مصر*، القاهرة، 1965، ص.58.

تصاويرهم، وتعمَّدوا الاحتفاظ في ذلك بكلّ مدلولات الألوان النَّضِرَة التي خُصَّت بها ثيابُ شخوصِهم.

ومن غير المستعبد أن كان للأسباب عينها تأثيرُها في الرسم الإسلامي، سواء في شكلَيْه *التشبيهي* أم *التجريدي*[1] .فاختيار الرسام المسلم لطريقة التسطيح في تمثيل شخوصه وتفادي كُلّ أثر للظِّلال في تركيباته التصويريّة، أو إيثاره للتشبيكات الفسيفسائيّة ــ *بتسطيراتها* و*توريقاتها* المستويّة ــ لم يكن من قبيل محض الصدفة، وإنّما كان منبعثاً من مُعتَقد راسخ وتراث عريق ترقَى جذُوره إلى فجر التاريخ. ومهما قِيلَ عن *الخواصّ العِرقيّة* التي زعم بعضُهم أنّها ميّزت شعوباً عن غيرها [2] ، وبالرّغم من النّزعات التي تكون قد غلبت على سلوك بعض المجموعات الجنسيّة، كمثاليّة الفرس أو روحانيّة الهنود أو عقلانيّة المصريّين أو شهوانيّة الإغريق، فإنّنا نلاحظ تماثلاً شديداً فيما بين رموز الدّيانات القديمة؛ ويدفعنا هذا الأمر، بطبيعة الحال، إلى أن نفترض وجود مبدإ واحد في أصلها البعيد. أمّا أنّها بدَت تَحِيدُ عن الأصل في العصور التاليّة وتتخلّلها اضطراباتٌ أتتها من آفاق غير آفاقها، فلأنّها هانت وضَعُفت ونزعت إلى المادّة عندما أدركتها الشّيخوخة.

وإذا راجعنا تاريخ الفنّ المعماري، وجدنا أنّ الأحرام القديمة كانت تُذَكّرُ بـ*مغارات* العصور الحجريّة من حيث هيبتُها ووفرةُ الرسوم التي غطّت جدرانها. ففي مصر، مثلاً، نكتشف بعضاً من الرسوم الملوّنة والنقوش

---

[1] - Gerstner (Karl), **Les Formes des Couleurs**, *Bibliothèque des Arts*, Paris, 1986, pp. 47à58.

[2] – نريد بها تلك النظريات التي وردت حول *التمييز العنصري*، المزعوم خلال القرن التاسع عشر، ونخص منها نظرية تان (*H. Taine*) التي حاول أن يفسّر بها التطور التاريخي العام لبلاده، فرنسا.

غطّت جدرانها. ففي مصر، مثلاً، نكتشف بعضاً من الرسوم الملوّنة والنقوش التي تنحدر من عشرة آلاف سنة، وتشهد بأنّها أُنجِزت وفق القوانين الـــتي بقيت ساريّة المفعول ـــ قروناً طويلةً بعد ذلك ـــ في عهد **سينيسيوس**[1] أو **أفلاطون**[2].

وكانت ألوان هذه الرسوم متميّزة باتّساقها فيما بينها وبجمال وقعها في النفس، بما يشهد بحسن ذوق الفنّان. وكانت الخلفيّه تُلَـــوّن في الغـــالب بلون أشهب ضارب إلى الزرقة. وقد دلّت التحاليل الكيميائيّة التي أُجرِيَـــت على هذه الألوان على أنّها كانت من الموادّ المعدنيّة ـــ الطبيعيّة أو المصنوعة ـــ يُضَافُ إليها نوعٌ من الصّمغ ثمّ يُمزَجَانِ معاً بالماء. وقد احتفظت ببريقها وجدّتها حتّـــى الآن، بشكل يدعو إلى الإعجاب [3](الصورة 208).

الصورة 208:
رسم جداري في قبر الملك توت عنخ أمون.

ويبدُو أن تقنيّات التّلوين ثبتت مع اليونان والرّومان، ولو أنّ المواضيع والأشكال الزُّخرُفِيّة شهدت تغيّرات جوهريّة. فغطّت الرسوم المائيّـــة (المبرنقة أو المشمّعة) جدران المعابد وقد قُرِنَـــت أحيانا بنتوءات جصّيّة لتُشكّل نوعاً من الأشكال العماريّة *الخادعة* للبصر، كانت تُنسِي الجدران وتُوهِم بوجود مناظر طبيعيّة في امتداد تَعاقُبِي مَنظُورِي.

---

1 - Synesius , in: Gilles (R.), **Le Symbolisme de l'Art Religieux** , op.cit. p.83 .

2 - Platon , **Les Lois**, Livre II.

3 - شكري (محمد أنور)، **الفنّ المصري القديم**، ص 58.

الجداريّة نوعاً من **الكتابة** التي تقدّم **رسالة** إلى المتعبّدين، وإلى الأُمّيّين منهم بصفة خاصّة. ولعلّ هذا الذي كان سبباً في إعطاء الدفع الكبير الذي حظي به الرّسم بالألوان في هذه الفترة من تاريخ الغرب، حيث أن الآثار الباقيّة منها والمُتمثّلة في الشّمسيّات الزُّجَاجيّة أو نقشات المخطوطات أو تصاوير الجدران، كلّها تَنمُّ عن معرفة دقيقة وراقيّة بأصول فنّ التّلوين، بما كان يُحقّق ائتلافاً غريباً بين انسجام الألوان واتّساق الأشكال المعماريّة [1].

أمّا **الفنّ الإسلامي** فكان بحراً زاخراً بالدُّرَرِ، أينعت فيه كلّ ضروب الزّخرفة ولم يكن فنُّ التّلوين فيه إلاّ وسيلةً لإثراء مواضيعه الزُّخرُفِيّة وإبراز أشكالها. ومن مميّزات هذه الزخرفة أنّها استعملت مادّتَيْ الجصّ المحفور أو الفسيفساء القاشاني لكساء وِزرَات الجدران وبلاطات القاعات والأفنيّة، وأنّها اتّخذت أشكالاً نباتيّة وهندسيّة بديعةً.

وأمّا الألوان فكانت مُركّبةً على الطّريقة الموروثة عن القدماء وكانت نَضِرَةً ومعتمدةً على الألوان الأربعة الأساسيّة (*الأحمر والأزرق والأصفر والأخضر*)؛ وقد تُضاف إليها ألوانٌ تدريجيّة كـ*الأحمر القرمزي والأزرق الفاتح* المائل، أحيانا، إلى *الأخضر* وتوجد عادةً مُستعمَلةً على أرضيّة الزّخارف، بينما تبدُو الأشكال المُرَادُ إبرازُها مُلَوّنةً بـ*الأصفر الذهبي*. وكان في اختيار هذه الألوان دلالةٌ على معرفة الصّانع بفنّ تنسيق الألوان وطرق إعداد أكاسيد المعادن وأساليب مزج بعضها ببعض، ممّا يستوجب خبرةً كبيرةً والاضطلاع بتقاليد عريقة. وقد اشتهرت الأندلس كما هو معلوم

---

[1] - Viollet-Le-Duc, **Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe Siècle**, 10 Volumes, *Bance et Morel*, Paris, 1854/1868, T.VII.

بصناعة الخزف، وبخاصّة ذلك النوع من الخزف *ذي البريق المعدني* الـــذي يبدُو أنّه بلغ أقصى حدود الإبداع خلال القرنَيْن الثامن والتاســع للـــهجرة (=14 و15 م) والذي كان له رواج كبير في جميع بلـــدان البحـــر الأبيـــض المتوسّط. والجدير بالذكر أنّ هذه الصناعة لا تزال ــ إلى اليوم ــ رائجـــة بالمغرب العربيّ حيث تحافظ على نفس الدَّورِ في زينة الجوامع والدِّيار.

ومن الممكن أن نستبين سبب اعتماد الفنّان الإسلامي على الألـــوان الأساسيّة من خلال نصّ من أدبنا الموروث، وهو لِـــ**شرف الدين بن المرّة**[1] من "كتاب مفرّح النفس" الذي يتناول في أحد فصوله موضـــوعَ **"الألوان"** وما لها من قِيَمٍ رِقَاقٍ تتّصل بالوجدانيّات، حتّى إنّها تثير في *النفس الزكيّة* ضروب الفرح أو الغمّ. وهذا من أحدث المسائل التي يبحث فيـــها اليومَ علماءُ النفس في العالم. ودونك النّصّ: *"... فالنفس تبتهج بما كان من الأجسام له اللّونُ الأحمر والأخضر والأصفر والأبيض، إمّا بسيطٌ أو مركّبٌ بعضها من بعض. فنَظرُ هذه يُوجِبُ راحةَ النفس ولذّةَ القلب وسُرورَ العقل ونشاطَ الذّهن وتَوفّرَ القُوَى وانبساطَ الأرواح. وإنّما قُلنا ذلك لأنّها ألـــوانٌ مشرقةٌ نيّرةٌ. فالنفس لإشراقها ونوارنيتها تميل إلى ما ناسبها، فتحدث هـــذه الحالات المذكورة، لأن النور محبـــوب ومعشـــوق. وانظـــر إلى فرَحِـــك وانبساطك وانشراحك وحركتك وتصرّفك بالنهار وفراغـــك وســـكونك وتجمّعك باللّيلِ. وما سبب ذلك إلاّ النور، تارةً، والظلمة أخرى.*

---

[1] – هو **شرف الدين أبو نصر محمد بن أبـــي الفتـــوح البغـــدادي ثم المـــاردينى** المعروف بـــ**ابن المرة** (المائة الثامنة هجريا = 14 م). ويظن أن الكتاب ألّفه أصـــلا الطبيـــب **بدر الدين المظفر**، ابن قاضي بعلبكّ **مجد الدين عبد الرحمان، ابن إبراهيم** (تـــوفي عام 660 هـــ).

... وهذا المعنى قد ألَمَّ به جماعةٌ من الفضلاء المتقدّمين والمتأخّرين وخصوصاً الشيخُ الرئيس **ابن سينا، وفخر الدين بن الخطيب.**

... وانظر إلى حكمة الله عزّ وجلّ لَمَّا تجمّعت الأرواح والقوى في باطن الأبدان في الشتاء، وغَلُظَتْ وتكاثفت بوُرود البرد عليها وانحزالها بذلك، جعل لها ما يَجبُرها في الربيع ويُظهِرها ويُنمِيها ويُفرِّحها ويُسَلّيها بوجود البهار والأنوار والأشجار والأثمار التي خصَّها بالألوان المفرحة على ما قرّرناه: وهي الأبيض والأحمر والأخضر والأصفر. ولم يَخلُق شيئاً من الأشجار والأثمار والأنوار أسْوَدَ، لِحكمته وعِلمه أنّها ردّية للنفس مُكدِّرةٌ للأرواح. والغرض بَسطُها وتفريحُها، فخلَق المُناسِبة لها ورفض المضادّة عنها. وانظر إلى حكمته كيف جعل هذه الألوان الأربعة المذكورة أعني الأصفر والأبيض والأحمر والأخضر في أعظم الأجساد وأشرفها وأبهجها وأعزّها وأحسنها منظراً، وهي الذّهب الأصفر واللُّؤلؤ الأبيض والزّمرُّد الأخضر والياقوت الأحمر. ولم يجعل شيئاً من الأحجار أعزَّ منها ولا أشرفَ وجعل غاية كلّ واحدٍ منها أن يكون بهذا اللّون المذكور فتبارك الله أحسنُ الخالقين..."[1].

ولقد أثبتت بعض الدراسات أنّ هذه الألوان تُحدِث **اهتزازات توافقيّة**[2] وأنّ لها مفعولاً على كياننا المادّي، بحكم أنّها موجات تقوم على أدوار شبيهة بدرجات السُّلَّم النَّغَمِي[3]. وهذا يعني أنّ الذي يَلِجُ حَرَماً من

---

[1] - ابن العِبرة (شرف الدين)، **كتاب مفرح النفس**، الباب الثالث/ص 4.ب.

[2] - Goeth (J.W.Von), **La Théorie des Couleurs,** 1810.

[3] - Osmont (Anne), **Rythme,** p.30.

تلك الأحرام يتعرّض لجميع الإشعاعات النّاجمة عن المبنى، أي عن موقعه وزخارفه الدّاخِليّة بوجه خاصّ.

٤ - الصّوت:

لا شكّ في أنّ أظهر العوامل الاتّصاليّة وأكثرها تأثيراً على النّاس كانت ولا تزال هي الصوت. فَسِحر الكلمات واهتزازاتها الصّوتيّة يُحدِثان في نفس السّامع إحساساً بالانبهار والانجذاب وتذهب به *التعاويذ الهارمونيّة* التي يتلقّاها إلى الوعي بـ*المعرفة الحقّة* والبحث عنها.

وقد كان القدماء يعتقدون أنّ نُوطَات السُّلّم النّغمي عند الإنسان تتوافق مع الكواكب السّيّارِ السّبعة التي *تُصدِر الموسيقى السّماويّة*، كما كانُوا يرَوْن في هذا التّوافق شكلاً آخر من أشكال الاتّصال ما بين السّماء والأرض[1]. فكانت المعابد التي تستقبل المؤمنين وتحملهم إلى *"شطآن النعيم"* تتعزّز بالتراتيل لأنّ الموسيقى في نظرهم تعبيرٌ عن *ايقاع* الكون الشامل.

وفي القرن السّابع الميلادي، أدخل البابا **غريغوريوس الأوّل** على الطّقوس الكنَسيّة مبدأ "**الترتيل الغريغوري**" الذي سَيُؤسِّس قاعدة الترنيمات الدينيّة عند الكاثوليكيّين. وكانت غاية الإيقاع الموسيقي عند المسلمين تكمُن في القرآن. ومُؤَدّى ذلك أنّ اللُّغة العربيّة لغةٌ موسيقيّة شاعرةٌ وأنّ القرآن الكريم إعجازٌ بيَانيّ كاملٌ يتمثّل فيه الأسلوبُ الفنّي المُعجِز، فلا بدّ من أن يُوجَد فيه الإيقاعُ الموسيقي المعجز. ولا ضرر أن يُنسَب *الجرس*

---

[1] - Bayard (J.P.). **La Tradition Cachée des Cathédrales**, op.cit. p.309

والإيقاع إلى أسلوب القرآن وأن يُلحَظ وُجُودُهُمَا فيه لأنّ القرآن الكـــريم يسير على سُنن العربيّة وأساليبها في التعبير [1].

على أنّ **الإيقاع** بمعناه الحقيقيّ لا يتحقّق كاملاً إلاّ في الموسيقى وهو من إيقاع *اللّحن والغناء*. وفي الألحان يقول **أبو نصر محمد الفارابي** في "كتاب الموسيقى الكبير": *"والألحانُ بالجملة...: صِنفَان، على مثال ما عليه كثيرٌ من سائر المحسوسات الأخرى المركّبة، مثـــل المُبصَـــرات والتمـــاثيل والتزاويق. فإنّ منها ما أُلِّفَ لِتلحق الحواسّ منه لذّةٌ فقط من غير أن تُوقِعَ في النفس شيئاً آخرَ، ومنها ما أُلِّفَ لِيُفيد النفس مع اللّذّة أشياءً أُخَرَ من تخيّلات أو انفعالات ويكون بها محاكياتُ أُمورٍ ما أُخَرُ. والصنف الأوّل قليلُ الغناء، والنّافع منها هو الصنف الثاني وهي الألحان الكاملة..."* [2].

وأمّا **جرس** العبارات فهو الإيقاع الصّوتي الحاصل من *التلاؤم* بـــين كلماتها و*توافق* أصواتها وحلاوة لحنها. فالجرس لا يعني مُطلَق الصوت وإنما الصّوت المُنغَّم [3]. وجهازنا الصّوتي أشبهُ بمجموعة من الآلات الموسيقيّة تخرج منها الألفاظ بنغمات مختلفة وبدرجات متباينة من الشّدّة والضُّعف والسُّرعَة والبطء، وغير ذلك من الصِّفات التي شرحها علماءُ الأصوات [4]. ومن هنـــا

---

[1] – **الخالدي**(صلاح عبد الفتاح)، **نظرية التصوير الفني عند سيد قطب**، صص 94 –97.

[2] – **الفارابي** (أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان) عن نسخة من المخطوط الأصليّ، محفوظة في دار الكتب المصريّة ، رقمها : 351 – فنون جميلة ، وهي مأخوذة عن نسخة في إستنبول (654 هـــ) ص 459 .

[3] – **ابن منظور**(جمال الدين محمد)، **لسان العرب**، ص 90.

[4] – حسن (عبد الحميد)، **الأصول الفنية للأدب**، *المكتبة الأنجلومصرية*، ط 2، القاهرة، 1964، ص ص. 36 – 37.

جاء اهتمام المسلمين بالقراءات، فكان فنّ **التجويد** يقضي في القراءة إعطاءَ كلّ حرف حقّه في اللّفظ وكان فنّ **الترتيل** يعني التّأنّق في التّلاوة والإنشاد؛ وكان "سِحرُ القرآن" بـــروعته *ولطف مدخله ومأخذه وجاذبيّته وقوّة تأثيره* في نفوس المؤمنين *واستيلائه* على قلوبهم ومشاعرهم وأفئدتهم. وما الذّكرُ إلاّ المُستَمَدُّ من القلب، يُردّده المُحِبُّ ويستعذب ترداده ويعشق سماعَه.

وبعدُ، فإنّ المعمار الذي كان يؤمن بوجود انسجامٍ ما بين إيقاع بناء الصّروح الدّينيّة والإيقاع الموسيقي في حالة اتّحاد قُوّتَيْهِما الرّمزيّتَيْن قد أَولَى عناية كبيرةً للجهاز الصّوتي في مبانيه. والحقيقة أنّ دراسة الحركة الصّوتيّـــة وانتقال الأصداء داخل عدد من المنشآت القديمة أعطت نتـــائج مُدهِشـــةً، أثبتت أهمّية **الوحدة الصّائتة** التي تُميّز بعضَ التّكوينات العماريّة كـــ*القباب والمحاريب والعقود القوطيّة* وغيرها [1].

وإلى جانب هذه العناصر الإنشائيّة الظاهرة، نجد أنّ بعض المعماريّين لَجؤُوا إلى تعزيز القدرة الصوتيّة في القاعات الكبيرة باستخدام وسائل تجمع ما بين البساطة والفاعليّة. مثلُ ذلك نجده في البِيَعِ السُّستَرشِيّة [2] في أوروبّـــا وعدد من المساجد في المغرب الإسلامي، وهو عبارةٌ عن أوعيّة مصنوعة من الخزف على شكل *زهريات*، دُمِّجَتْ في الجدران والقباب، ومـــن حـــول الخورس أو المحراب والمنبر، حيث يَكثُر عددُها.

---

[1] - Larcher (Hubert), **L'acoustique cistercienne et l'unité sonore**, passim.

[2] – السُّستَرشِيّة: *Cistercienne*.

ويُلاحَظ أنّ فوهة هذه *الزّهريّات الصّوتيّة* هو الجـــزءُ الوحيـــدُ الذي يَبرُز عن الجدار وأنّها كانت مُرْفَقَةً بصمّام يَسُدّها عند الحاجة. أمّـــا جوفُها فكان يتراوح اتّساعُه ما بين 2 و12 لتراً [1]. وقد أُخضِعت من قِبَـــلِ مختصّين في علوم الصّوتيات لتجارب مَخبَريّة وأخرى في أماكن وجودهـــا الأصليّ، فتبيّن أنّها تمتصّ الأصوات الحادّة وتُسَوّي الرّؤوس الصّوتيّة. وهي، بذلك، تُنقِص مُدّة الرّنين بالنسبة للذّبذبات الدّنيا وتهدف إلى تنقيّة الكلمات وجعلها أكثر وضوحاً [2].

وحسبُنا أن نقول، في نهايّة هذه الإشارة الخاصّة بجـــهاز الزّهريّـــات المُنظّمة للأصوات في النماذج البنائيّة القديمة، إنّ كـــلّ شـــيء في العمـــارة الكلاسيكيّة يَسْعَى إلى تحقيق **الوحدة الشّمُوليّة** للبنيان. فإلى رمزيّة الأشكال ورمزيّة النقوش والألوان تُضَافُ رمزيّة النّبرات الموسيقيّة والأجراس الصوتيّة والإيقاعات التي تَنفُد إلى قلوب المتعبّدين وتترك وقعَها في نفوسهم. ويتضافر الكلّ في انسجام عجيب لِخَلق حُلّة سِحريّة متكاملة.

---

1 - Floriot (René), étude in *Bulletin du* **Groupe d'acoustique musicale**, n°98 (Juin- 1978), *Université de Paris VI ème: Tour 66 , 4 , place Jussieu*, Paris V ème- Professeur Leipp.

2 - Bayard (J.P.), **La Tradition Cachée des Cathédrales**, op.cit. pp. 310-311.

المبحث الثالث:

مقاييس الضّوابط الباطنة للعمارة.

- أوّلا: الخطوط المرشدة.
- الثّوابت التّشكيلية.

قال **أوغوست شوازي** في حديث له مع **أندرياس سبيزر**[1] بخصوص دراسته لقطعة زخرفيّة مصريّة: *"إنّ الطبيعة رياضيّة وإنّ الأعمال الفنّيّة في توافق تامّ معها، فهي تُعبِّر عن قوانينها وتستخدمها وهي بالتالي رياضيّة مثلها. وعلى عَالِم الرياضيات أن يختبرها بإخضاعها لقواعد المنطق الحادّ والحساب الدقيق. أمّا الفنّان فهوالوسيط الحسّاس الذي يشعر بالطبيعة ويكتنه أسرارَها ثمّ يُعبِّر عنها في إبداعاته. إنّه يتحمّل قضاءَها ويُفصح عنه. ولنأخذ مثالاً على ذلك هذا الزخرف المصريّ القديم. إنّ دراستك الرياضيّة تمكّنت منه في بيان تراكيبه المُبهِرة. وأمّا أنا، كفنّان تشكيلي، إذا ما أَمَرْتُمُونِي برسم زخرفة في شريط من هذا النوع، فسأعثر لا محالة على هذا*

---

[1] – Auguste Choisy : معماري فرنسي (من المنتصف الأوّل للقرن الحالي) اهتمّ بدراسة **الخطوط المرشدة** في العمارة الكلاسيكيّة.

ينظر كتابه في هذا الموضوع: **Histoire de l'Architecture**

– Andréas Speiser: أستاذ بجامعة (زيوريخ)، درس **أنظمة التقييس** في العمارة والموسيقى.

الترتيب الزخرفي في طريقي، إذ أنّه من حَتميّات التزويق ويندرج ضمن سلسلة جدّ قصيرة من مجموعات حلول، مفتاحُها الهندسةُ التي تبقى، هي ذاتها، عالقةً بالفكر الهندسيّ الموجود في الإنسان والمُمثّل لقوانين الطبيعة" [1].

بهذه الفلسفة الرّيّاضيّة حاول أوغوست شوازي وهو الفنّان المعماري العمراني التشكيلي تعريفَ **القواعد** التي تنظّم العناصر التّركيبيّة في تشكيلةٍ فنّيّة ما، و**العلاقات** التي تربط ما بين هذه العناصر في انسجام رياضيّ تامّ. وهُو في، ذلك، يُشير إلى فطرة الفنّان على الإبداع كظاهرة لاتوافق حدسي. ومثلُ هذه العبارات تُوحِي بأنّ هناك *علاقةً غَيبيّة* بين الأشكال التي يبتدعها الفنّان وأشكال الظّواهر الطبيعيّة المحيطة به، وأنّ للإنسان *بديهةً* هيكليّة غيرَ مدعومة بالحسابات المسبقة وإنّما هي **استعداد فطريّ** يجعله يستمدّ مفرداته التّشكيليّة من السّجلّ اللاّشعوري المطبوع في ذاكرته.

ويبدو أنّ العمارة كـ**فنّ تشكيلي تَناسُبي** مرتبطةٌ أشدّ الارتباط بتلك الإيحاءات التي تصلنا عبر إحساسنا الدّاخلي بالطّبيعة وقوانينها واقتراناتنا العاطفيّة بمظاهرها. فكلّما زادت قابليّتنا لهذه الإيحاءات، ازدادت شدّة إدراكنا المعماري.

---

[1] - Le Corbusier (E. J-G.), **Le Modulor**, op.cit. pp. 29-30.

أوّلاً: الخطوط المُرشِدة.

أ - في العصر القديم:

كان استعمال الأعداد والقياسات من مقتضيات الحياة الاجتماعيّة منذ فجر التّاريخ البشري، وكان الاعتماد على حركة النّجوم في قياس الزّمن منذ البدء، بينما اقترنت الأطوال من جهتها بأبعاد جسم الإنسان [1]. وبالنّظر إلى وجوب استمرار المعايير المُتداوَلة، فإنّ العواهل ربطوها بمعالم ثابتة (كمنطقة البروج بالنسبة إلى الأولى) وبقياسات أجسامهم الشخصيّة (بالنسبة إلى الثانيّة) [2].

ومن واقع الحال أن نقول، استناداً إلى تاريخ الفنّ المعماري على العموم، إنّ استعمال **التّقييس** أدّى بالضّرورة إلى استخدام **الرسوم الخطيّة** التي كان الهدف منها تيسير عمل البنّائين، وإنّ هذا الإجراء عُلّقَ في أساسه بـ**رَمزيّة الأعداد** لغرض مراتبة المِهَنِ البنائيّة والتمييز بين الخطّاطين والمُنفّذِين.

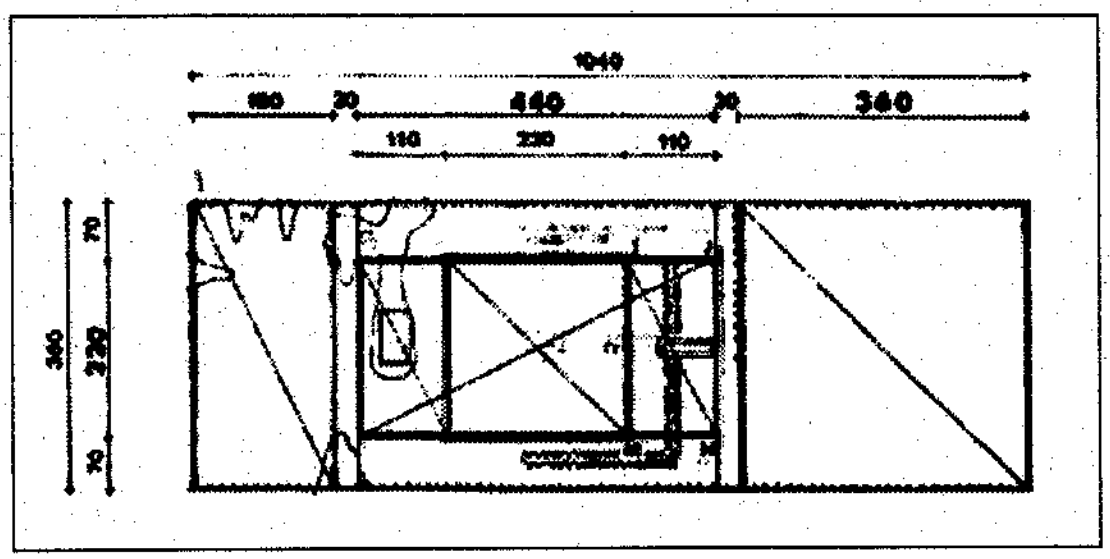
وإنّنا نتبيّن من دراسة عمارة المصريّين والكلدانيّين وسكّان الهلال الخصيب ــ وهُم آباءُ الحضارة المُتوسّطيّة بوجه عامّ ــ أنّهم خطّطوا منذ عهد لا تَعِيه الذّاكرة. فمَدفن "نقادة" الذي يرقى تاريخُه إلى ثلاثين قرناً قبل

---

[1] – المبحث الثّاني في الفصل الثّاني في الباب الثّاني من هذا البحث : **الأقيسة**.

[2] – تبيّن الرسوم الجدارية في المعابد المصريّة من الدّولة القديمة أن **نظام الخطوط المرشدة** كان يستعان به في ضبط رسم الأشكال بدقة، وعلى أبعاد مناسبة، وأنه أعان على رسم الأشخاص في نسب رشيقة ثابتة تتّفق وما كان يسود كل عصر من مُثُلِ الجمال .

الميلاد (أي بداية *الأسرات*)[1] والذي يُنسَب إلى **منس نعرمر**، أوّل ملـــوك مصر، كان على هيئة مربّع مضاعف [2] . ويمثّل مركّب **الحـــورس سـخم خت**، ابن **زوسر** من *الأسرة الثالثة* [3] ، نموذجاً لِتَخطيطٍ مُتطوّرٍ في ذلـــك الحين (الشكل 200).



الشكل 200:
رسم تخطيطي لمجمّع "الحورس سخم خت"
(تعبير عن الأعداد الأوّليّة: 2. 3. 5. 7. 11)

ويبدُو، كما سبق ذكره، أنّ **إيه حوتپ** ــ معمـــاريّ الفرعـــون **زوسر** المنتمي إلى الأسرة نفسها ــ كان أوّلَ مَن نظّر للعمارة والسّابقَ إلى

---

[1] – بداية الأسرات: 3200 / 2780 ق م.

[2] – أبعاد المربّع :100 ذراع x 50 ذراعاً، وهو، بذلك، يستخدم **الأعداد الأوّلية**:1،2 و5.

[3] – الأسرة الثالثة : 2780 / 2680 ق م.

تقنين استعمال الرسوم الخطّيّة بنصوص تحدّد تنظيم الصّروح الدِّينيّة. فكان ترميم معبد "أدفو"، في عهد البطالمة [1]، وِفقَ "كتاب التأسيس المُحرَّر من قِبَلِ إيم حوتب، ابن بتاح". وعلى أحد جدران "غرفة المخطوطات" (أي المكتبة)، من المعبد عينه، يُطالِعُنا بيانٌ منقوشٌ بقائمة اثني عشرة مادّة تحمل سادستها ــ التي تسبق "كتب الفلك" (9، 10 و12) عنوان: "قانون في ترتيب الجدران". وتدلّ مَشاهد الاحتفالات الرَّسميّة، المقامة بمناسبة وضع الأسُس الأُولَى لإنشاء المعابد، على أنّ الطقس كان قطعيّاً ومُثبَّتاً للأبد: من ذلك غرزُ فرعون للعود الرّمزي وحفرُه الأخاديد الأربعة المُعَيِّنة للجهات الأربع الأصليّة وصَبُّ اللَّبِنَاتِ الأربع الأُولَى في القوالب وإرساؤُها في الزوايا ثمّ تكريسُ المعبد للإله، وكلُّها إجراءاتٌ من ممارسةٍ ستتناقلها الأجيال لأزمنة طويلة.

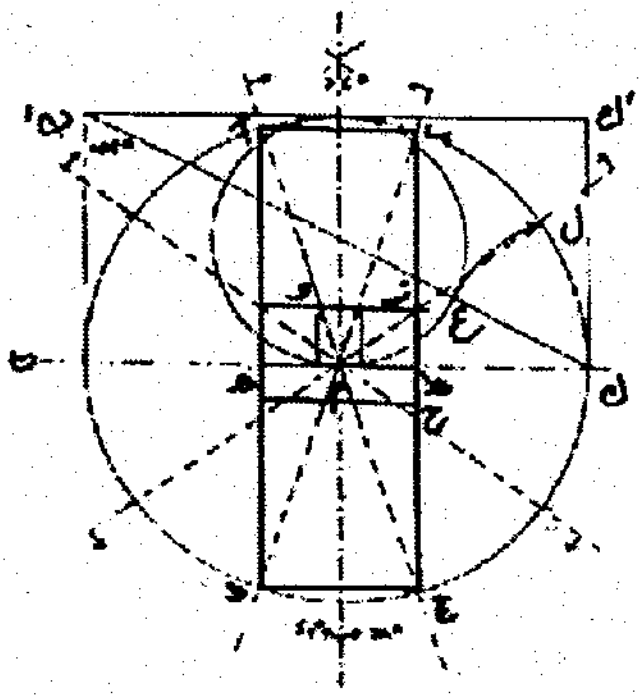
أمّا "الرسوم الحراكيّة" [2]، التي ظهرت فيما بعد، فلا شكّ في أنّ وجودَها اقترن بالنظريات الفلسفيّة الرِّيَّاضِيّة التي توصّل إليها الفكرُ المصري القديم والتي توسّع فيها الإغريقُ كما هو معلوم (الشكل 201).

ومع هذا، فقد بقيت هذه الرسوم المُرشِدة ــ ومُسنَدُها العَقلِيّ الرياضيات ــ في طيّ الكتمان طوال العصور القديمة، وبالخصوص، خلال العصور اليونانيّة.

---

[1] – **البطالمة** (أو البطالسة): ملوك مصر بين 309 / 30 ق.م.

[2] - Les tracés dynamiques.



$$\frac{1}{\varphi} = \text{ك ع}$$

$$\varphi = \frac{\text{أب}}{\text{أم}}$$

$$\text{و ر} = \text{ز ح}$$

$$\varphi = \frac{\text{ز ح}}{\text{أب}}$$

الشكل 201 : – رسم حراكي لمعبد مصري قديم.

ب ـ في العصر الوسيط:

لا بدّ من الرُّجوع هنا، وفي المجال النظري، إلى القدّيس **أوغسطين** (*Saint Augustin*) الذي يمثّل عَلَمًا مُخضرَماً أدرك نهاية العهد القديم الأفلاطوني وبداية العصر الوسيط المسيحي. لقد كان هذا المُعلّم اللاّهُوتي ـــ الذي أبصر النّور في *تاجاست* (*سوق أهراس* حاليّاً)، عام 354 م، من أب *فيثاغوريّ* المذهب (أو *مانوي*) وأمّ مسيحيّة ـــ من أبرز ملافنة الكنيسة

وأبلغهم أثراً في الفكر المسيحي[1]. كانت فلسفته مُتشرِّبةً بالعقلانيّة الأفلاطونيّة التي عرفها في حياته الأولى ومن المؤكّد أنّه كان متضلّعاً من النظريات العدديّة وما حيك حولها من تخمينات. فجاءت تصوّراته الجماليّة شبيهةً بتصوّرات **أفلوطين**؛ غير أنّها كانت أكثر بساطةً ووضوحاً، إذ الثابتُ لدَيه أنّه يُوجَد فوق عقولنا وحدةٌ كلّيّة، أزَليّة ومكتملة، تمثّل "القانون الأساسي للجميل" الذي نبحث عنه في أعمالنا الفنّيّة [2] .

وكان لهذه النّظرة امتدادُها في تَجلّيات الفنِّ المعماري أثناء العصور الوسطى كلِّها . ففي العصر الكارولانجي ــ خلال القرون الثامن والتاسع والعاشر الميلاديّة ــ كان تصميم المنشآت الدِّينيّة يقوم على أساس شِباك كلاسيكيّة. وفي إيطالية، مركزِ الحضارة الرُّومَانيّة السّابق، لم يختف أثر التعليم الفيثاغوري بل ظلّت بوادره قائمةً في أسديّة من **المثلّثات الذهبيّة** φ(بصورتيها: $\sqrt{2}$ و $\sqrt{5}$).وتجب الإشارة هنا إلى أنّ الفيلسيوف المهندس **كامبانوس دي نوفار** [3] قد ترجم، في القرن الثالث عشر الميلادي، أوّلَ نسخة من نصّ عربيّ يتضمّن القسمة إلى مَنسُوبَيْن (وسط وأقصى) ــ وهي ما سُمِّيَ فيما بعد بـ**المقطع الذهبي** ــ وقدّم نظريّته الخاصّة بـ**المُخمَّس النَّجمي** (التي لم تُنشَر إلاّ خلال سنة 1482 م في البندقيّة)[4] .

---

[1] – Saint Augustin – (354 / 430 م): كان أسقفا لمدينة (هيبون) قرب مدينة عنابة الحالية. من مؤلّفاته: **الاعترافات ومدينة الله**.

[2] - Saint Augustin, **De vera religone**, chap. 30, 31, 32 .

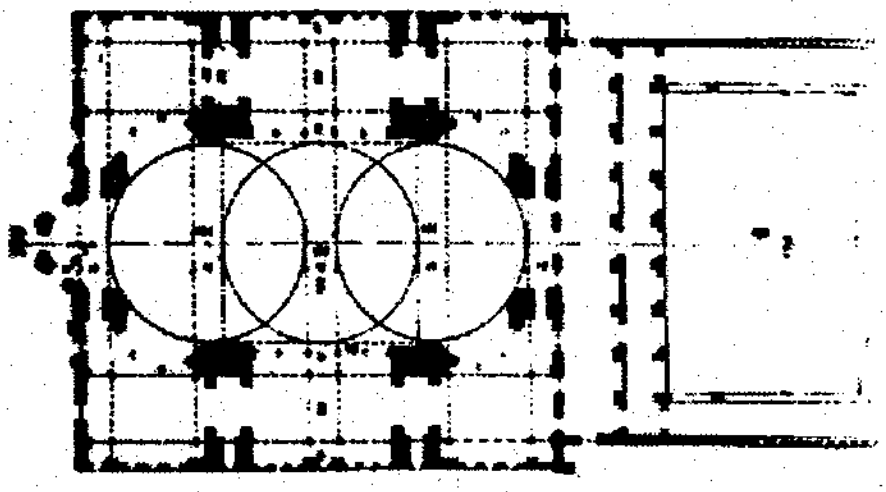
– كان القدّيس **أوغسطين** يردّد سؤاله الشهير: *أهذا جميل لأنه يعجب أم أنه يعجب لأنه جميل؟* .

[3] - Gyka (Matila C.), **Le nombre d'or**, op. cit. pp. 57-78.

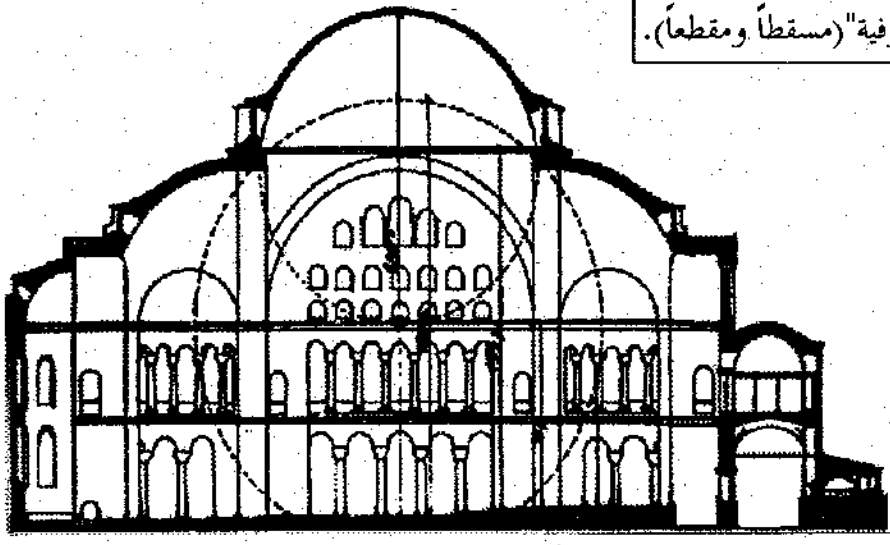
[4] - Jouven (G.), **L'Architecture Cachée**, op.cit. p. 232.

وسيتبعه في ذلك **باتشيولي دي بورغو** بكتابه عن "النِّسْبَة الرَّبَّانِيّة" حيث يُفشي إلى جمهور *المدرسيّين الأنسيّين* كنوز القاعدة الذّهَبيّة.

أمّا في بيزنطة، فيظهر أنّ المعماريّين لازموا التقليد الكلاسيكي كما يشهد على ذلك الرسم التخطيطي لكنيسة "القدّيسة صوفيّة" الصغيرة (الشكل 202).



الشكل 202: رسم تخطيطي لِـ" آية صوفية"(مسقطاً ومقطعاً).



وجملة القول إنّ بَنَّائِي العصور الوسطى لم يحيدوا عن الفكر القديم، بل ظلّوا مرتبطين بالموروث الفيثاغوري في زمن شَكَّلَ فيه اللاّهوتُ المَدرَسِيّ ــ الذي حلّ محلّ الفلسفة والرياضيات ــ المادّةَ التعليميّة الأساسيّة.

ج ـ في النّهضة والعصر الكلاسيكي :

تشهد كلّ المنشآت العماريّة، التي أُنجِزت في هذه الحقبة التاريخيّة، على أنّ التّخطيطات المُرشِدة تَمَّتْ على أساس الهندسة الأفلاطونيّة الحديثة. بيد أن إيطالية بقيت تُمثّل الموطن المختار لإرساء هذه الممارسة في تحقيقاتها المثاليّة. ولنذكُر شاهداً واحداً على ذلك : هو بَيْعَةُ "القدّيس فرانسيسكو-دلاّ-فينيا"، في البندقيّة. هذه البناية ــ التي رسم خطوطها الأولى المعمارُ الإيطالي **سانسوفينو** ــ تقوم في جملتها وتفصيلاتها على ***تناسبات موسيقيّة*** تتناوب فيها النُّوطَاتُ الرُّبَاعِيّة والخُمَاسِيّة. وفي شرحه لِمَا عيّنه من علاقات بين تكويناتها العماريّة المختلفة، يقول سانسوفينو: *"اخترت، التناسب* $\frac{9}{27}$*، لأنّ العدد 9 يمثّل تربيع العدد الصحيح 3 وهو إذن رمزٌ للـ**ثالوث**. أمّا العدد 27 فهو حاصل ضرب العددَيْن 9x3 ، أي المربّع والمكعّب اللّذَيْن يحتويان، كما أكّدها أفلاطون، توافقيات الكون"*[1].

---

[1] - Jouven (G.), **L'Architecture Cachée**, op.cit. p. 239.

– أنجز **سانسوفينو** هذه الكنيسة عام 1534 م وكان قد نشر، قبل ذلك بتسع سنوات، كتابه المشهور: « **Harmonia Mundi** » أو "توافق الكون".

ونجد، إلى ذلك، تراكيب أخرى تفسّر التّناسبات المُوَفّقة التي ميّزت تخطيطات هذه العصور. غير أنّه ينبغي التّنبيه إلى أن هذه الحلول ــ التي تأسّست على أشكال هندسيّة مُعيَّنة من *مربّع ومثلّث متساوي الأضلاع ودائرة* ــ بقيت محدودة جدّاً وتطلّبت من المعماري كثيراً من الدِّقّةِ والإتقَان: فأدنى خطإ في *ضبط البيكار* أو في *غرس إبرته* كان يؤدّي بكلّ تأكيد إلى انحراف التّسطير وبالتالي إلى إفساد شلّة خطوط التّصميم.

وهذا يحملنا إلى ذكر تلك ***الرّسوم النّاطقة*** التي استطاع أصحابها أن يَحُلُّوا بها، عَمَلِيّاً، لغزاً استعصى فَكُّهُ في المجال النّظري حتى الآن، وهو ما أسماه بَعضُهم بـ"تربيعة الدائرة" أو "رابع المستحيلات" [1] . فالأبحاث الكثيرة التي عالجت هذا الموضوع لم تحصل إلاّ على تقديرات تقريبيّة لم تَبلُغ القيمة المطلقة، لأنّه يتعذّر الوقوف على مربّع تُساوِي مساحتُه مساحةَ دائرة. إلاّ أنّ جمعيّات البنّائين أو ما عرف قديماً بـ"الرَّفَاقَات" [2] ، تمكّنوا من اجتياز هذه العقبة باللُّجوء إلى طريقة قديمة جدّ بسيطة لكنّها تدلُّ على خبرة ونبوغ في التّخمين. ويمكن تلخيص هذه الطّريقة بما قاله أحدُهم: *"إنّ دائرةً يحويها حبلٌ بِطُولِ أربع وحدات، تُناسِبُ مربّعاً طولُ ضِلعِهِ وحدةٌ واحدةٌ"* [3] .

---

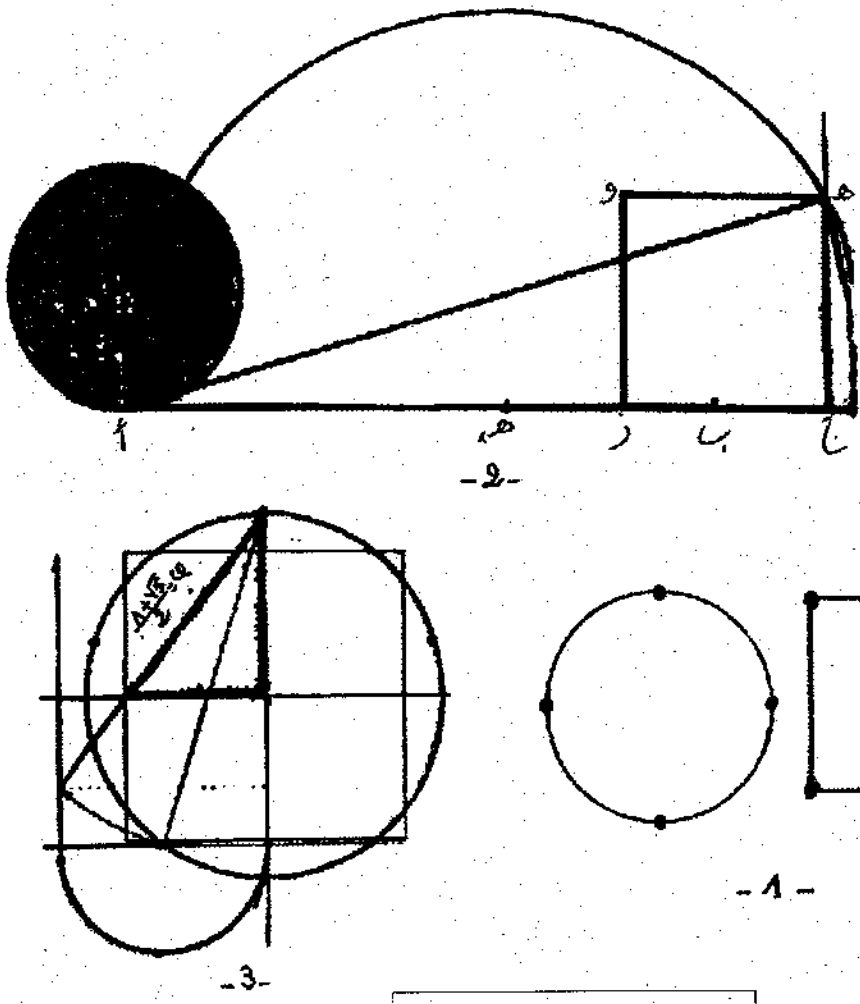
[1] - La Quadrature du Cercle.

[2] - Les Compagnons.

[3] - Gagne (Claude), in: **La Tradition Cachée des Cathédrales**, de J.P. Bayard, op.cit. pp. 298-299.

فإذا ترجمنا هذا المبدأ إلى خطوط، أفضينا إلى رسمٍ قوامُـــه **المثلّثُ الذّهبي**، وهو مثلّث قائمُ الزّاوِيّة، طولُ قاعدتـــه = 1، وقِيمـــةُ وتَـــرِه = $\varphi = \frac{\sqrt{5}+1}{2}$ (الشكل 203).ومنه يمكن الخروج بالشّكلَيْن المَطلُوبَيْـــن، ألا وهما: المربّع (بضلع يساوي ضِعْفَيْ قاعدة المثلّث الذّهبي) والدائرة (الـــتي يساوي شعاعها أَطوَل ضِلْعَيْ المثلّث الذّهبي).

وبهذا توصّل البنّاؤُون في الماضي إلى تحقيـــق واحـــدة مـــن أجمـــل التّشكيلات الجماليّة في العمارة أو ما يُعتَبر رمزاً للتّوافق المعمـــاريّ علـــى الإطلاق.



الشكل 203: "تربيعة الدائرة".

ثانيا: الثوابت التشكيليّة.

يدلّ استقراء الأشكال في أشهر العمائر العالميّة، وبالخصوص في حضارات حوض البحر الأبيض المتوسّط، على أنّ **الانفعالات الهارمونيّة** مرتبطةٌ بعدد من التّراكيب الهندسيّة التي غالباً ما تكون بسيطةً بقدر ما هي دقيقةٌ وتشترك في بعث *حراك* العمل المعماري و*اتّزانه*.

لقد صنع الفنّان المعماري بصفته مُبدِعاً للفضاءات العمرانيّة، وبفضل خبرةٍ تُقَدَّرُ بآلاف السّنين أشكالاً هندسيّة تميّزت باتّساقها وقوّة تأثيرها. فوضع لتنظيم هذا التأثير قوانينَ استندت إلى الرياضيات لإرْوَاءِ ما سمّاه المختصّون "ظمأ الثبات في الجهاز العصبي المركزي". وإنّ نتائج التحليل الوظائفي لآليات البحث في خلق مختلف التوازنات والإيقاعات والصّور الذّهنيّة في الفضاءات وامتداداتها المُتنوّعة، تَمُدُّنا بعدُ ببعض العناصر لاستنتاجٍ أوّلي حول مفهوم **الثّوابت التّشكيليّة**. وهي إلى ذلك تؤكّد ــ عند الحاجة ــ أنّ النزعة الهندسيّة المجرَّدة، التي ميّزت العقل البشريّ في مراحله البدائيّة، تلتقي عبر الزّمان والمكان مع التّعقيدات الدّقيقة التي تحلّت بها فنونُ الباروك والفنون المسيحيّة والإسلاميّة باختلاف أطوارها.

أ ـ نظريّة الزّوايا المتآزرة:

تبيّن من خلال الدّراسات التي تناولت البحثَ في الحركة عموماً، وممّا قدّمته مع مطلع هذا القرن من نتائج كشفت عن المبادئ الهندسيّة التي

تحكم المادّة والظواهر الطبيعيّة [1]، أنّ محـــاور دوران الإلكترُونَـــات أثنـــاء مساراتها العادية تشكّل مع شعاع *اتّجاه مُفضَّل* [2] زاويّة من الزّوايـــا الـــتي تنتهي إليها المعادلة الرّيّاضيّة التاليّة:

$$\text{تجب } \theta = \frac{\text{ز}}{\sqrt{\text{ط}(\text{ط}+1)}}$$

حيث: **ز** : هو مُوَجّه الزّمن الحركي الدّوراني للإلكترون وهومعادل لـــ **ط** أو دونه.

ط : هو طول الموجّه

ز، ط : عددان صحيحان وصغيران (0، 1، 2، 3،...).

وفي عام 1972، توصّل فريقٌ مـــن البـــاحثين مـــن جامعـــة *فَالَنْســـيين* (***Valenciennes***) بفرنسا، إلى إثبات وجود مثل هذه الزّوايـــا في دوّامـــات الهيليُوم المُمَيَّع، ثمّ إلى تحديد مجموعتَيْن منها تَـــمَّ حســـابُهما في أقصـــى ظروف الاستقرار [3] ؛ هاتان المجموعتان هما [4] :

المجموعة الأولى:

(بتقدير: **ط = ز، و: ط = 1، 2، 3، 4، 5...**)

45°، 35.3°، 30°، 26.6°، 24.1°، 22.2°، 20.7°، 19.4°، 18.4° ...

---

[1] - Le Ray (Michel), **Diaologue du Physicien et de l'Esthète**, Publié dans **Communication et Langages**, n°45, Paris, Mars, 1980, pp. 54-55.

[2] – كما في اتجاه حقل حثّ مغنطيسي مطبق على الذرات المعينة.

[3] – تمّ الاختبار بدرجة 271 تحت درجة الصفر.

[4] - Deroyon (M.J), Deroyon (J.P.), Le Ray (M.), **Experimental Evidence of Macroscopic Spatial Quantization of Angular Momentum in Rotating Helium**, *Physics Letters*, 1973, A 45, pp. 273-238.

المجموعة الثّانيّة:

(بتقدير: ز =2، و: ط>2 أي: ط =2، 3، 4، 5، 6، 7...)

35.3°، 54.7°، 63.4°، 68.6°، 72°، 74.5°، 76.4°، 77.8°، 79°، 80°...

ويلاحظ أنّ الزاويّة 3.35° مشتركة ما بين المَجمُوعتَيْن وأنّ عددا من هـــذه الزوايا يساوي مجموع زوايا أخرى، مثل:

54.7° = 35.3° + 19.4°؛ 45° = 26.6° + 18.4°؛ 63.4° = 45° + 18.4°

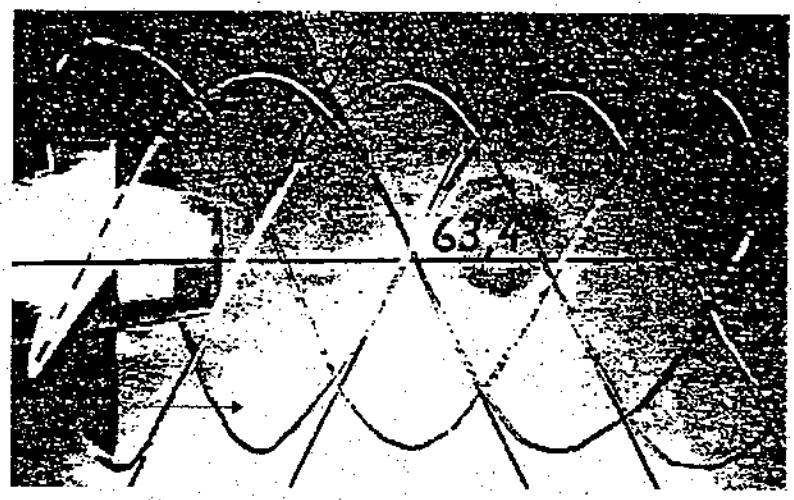
ب - الزوايا الممتازة في المحيط:

يتّضح ممّا سبق أنّ ملاحظة **الزّوايا الممتازة** في دوّامـــات الهيليـــوم المميّع، أثبتت وُجُودَها على مستوى "العالم الكبير". والواقعُ أنّ استقصاءها في تجلّيات المحيط المُتنوّعة يُؤَكّدُ أنّها موجودةٌ بصراحة في كـــلّ الأشيـــاء. فالبنيات الطّبيعيّة الخاضعة باستمرار لإلْتِفاف التّيّارات المائيّـــة أو الهوائيّـــة حـــولها (تماماً كما تفعل الرّياح بالكثبان الرّمليّة في الصّحرَاء) أظـــهرت، عنـــد تحليل أشكالها، مدى تكيفيها الطّبيعي مع الظُّرُوف الزّاويّة لتـــوازن الدّوّامَات. وبرهنت الأشكال الصّناعيّة التي تتعرّض لسرعة كبيرة في الجـــوّ أو البحر ـــ وبالتّالي تتحمّل ضغوط الاحتكاك بالهواء أو الماء ـــ على أنّها تُعطِي أقصى مردودها وأحسن نتائجها إذا ما كانت متوفّرةً على **الزّوايـــا الممتازة** في تضاعيفها الخارجيّة[1] (الصّور 209، 210، 211 و212).

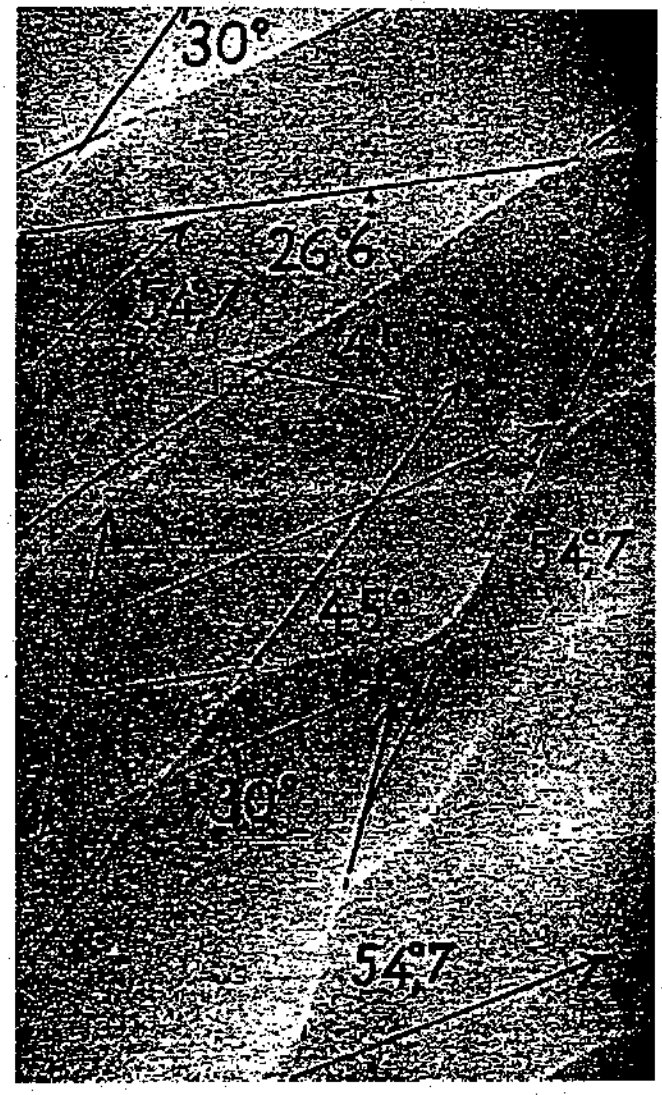
---

[1] – يلاحظ هذا بصفة خاصّة في أجنحة الطائرات أو السيارات وفي أبدان السفن وفقارهـــا وفي قاطرات السكك الحديدية السريعة وغيرها.

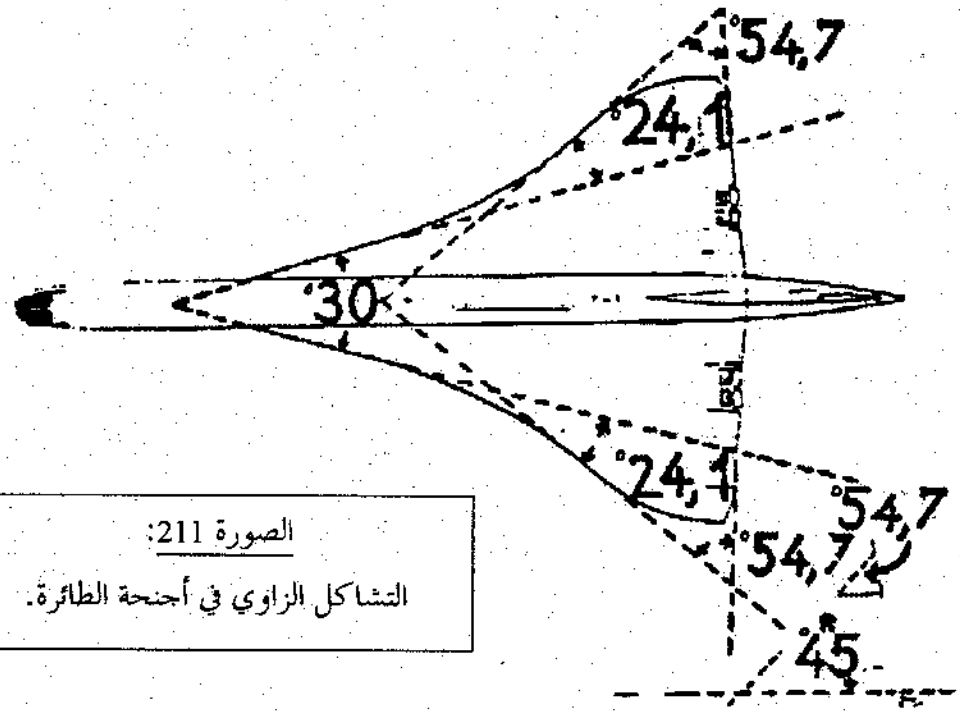
وبالمقارنة نجد أنّ أغصان الأشجار تتهايئ في حركتها التّنمَويّة مع البنى الأساسيّة النّاجمة عن الرّياح. فالأفنان الصّغيرة تتخذ اتّجاه الرّياح السّائدة مُكوِّنةً فيما بينها تآليفَ بديعةً من تراكب الزّوايا المتازة (الصورة 213).



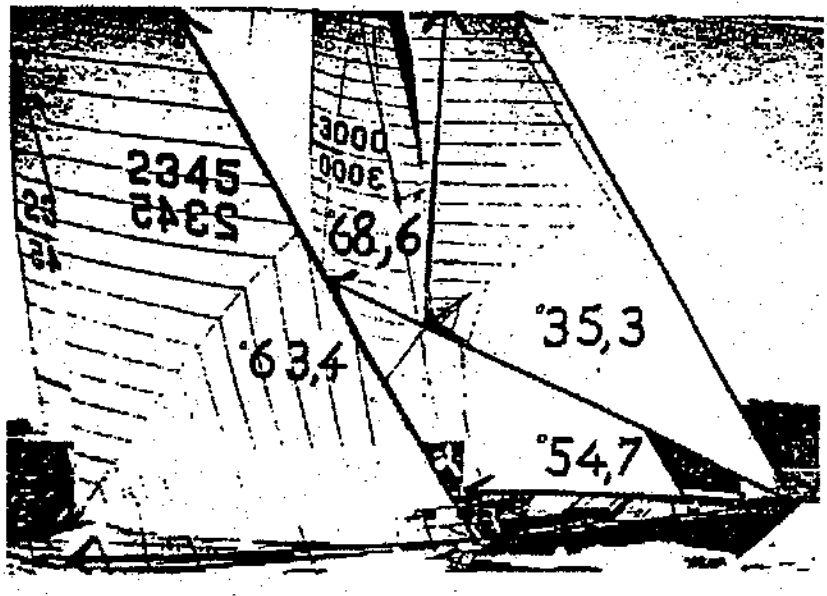
الصورة 209:
آثار دوّامات ناتجة عن دوران مروحة سفينة.



الصورة 210: الكثبان الرملية وتراتب ذراها الزاوي.

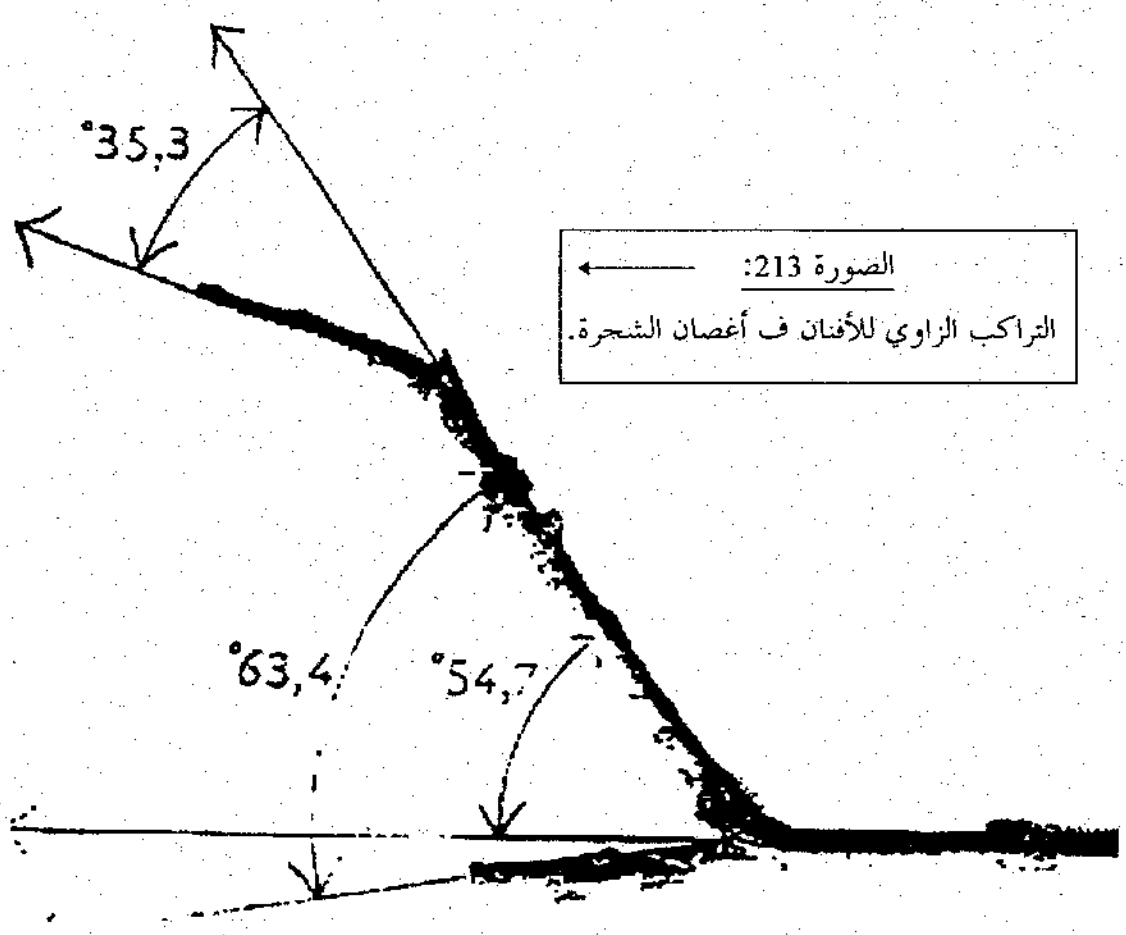


الصورة 211:
التشاكل الزاوي في أجنحة الطائرة.



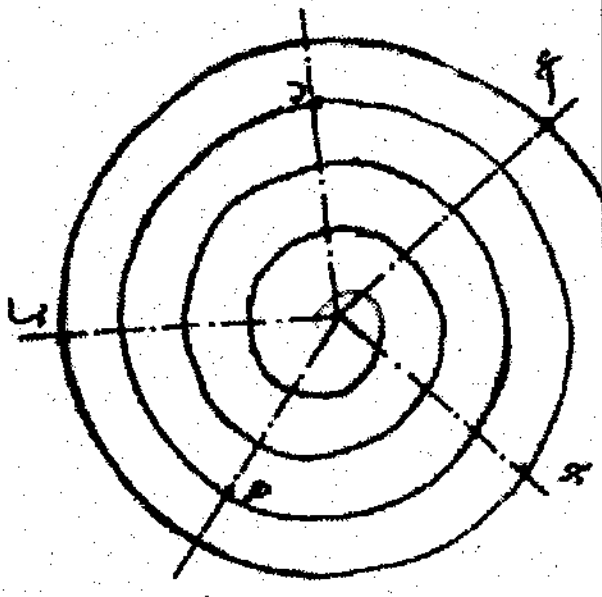
الصورة 212:
شكل الأشرعة في مراكب السباق البحري.

ولقد أفادت الدراسات الكثيرة التي اهتمّت بهذا المجال أن النبات ينمُو وِفقَ **قوانين هندسيّة** معيّنة، إذ عندما تتطوّر أصول الأوراق حول السيقان فإنّها تتراتب الواحدة وراء الأخرى لتأخذ الشّكل اللّولبيّ (الشكل204).



الصورة 213: ←

التراكب الزاوي للأفنان ف أغصان الشجرة.



الشكل 204 :

النمو اللولبي في نبات " الكرفس":

يلاحظ أن التصاق ورقتين متتابعتين في سوق النبتة يشكّل مع قطر اللولب زاوية ثابتة قدرها: 28" 30' 137°. و يمكن تمثّل هذا البعد بالمعادلة التالية: $137.5 = \frac{1}{\varphi} \times 360$ أو $137.5 = \frac{34}{89} \times 360$

(بأخذ 34 و 89 من المتوالية الفيبوناتشية الملاحظة في تشاكل الأوراق في الفروع:

... 13 — 21 — 34 — 55 — 89 — ...).

←

والمُلاَحَظُ أنّنا إذا تمثّلنا كسراً يتكوّن **بَسطُه** من عدد أدوار اللّولـــب **ومَقامُه** من عدد الأوراق المائلة في السّاق، وجَدنا أنّ حدود هذه الكسور تُشكّل **متواليّة فيبوناتشي**: 1، 1، 2، 3، 5، 8، 13،... وأنّ نتائجها تَنْزِعُ إلى **العدد الذهبي**:

$$\frac{8}{5}\ ،\ \frac{13}{8}\ ،\ \frac{21}{13}\ ،\ \frac{34}{21}\ ،\ \frac{55}{34}\ ،\ \frac{89}{55}\ ،\ \ldots 1.618$$

كما نلاحظ أنّ ورقتَيْن مُتتالِيَتيْن تكوّنان مع مركز اللّولب زاويّـــة ثابتة بـــ 137.5°، وهي ما يقابل:

$$137.5° = \frac{360°}{2.618} = \frac{360°}{(1.618)^2}$$

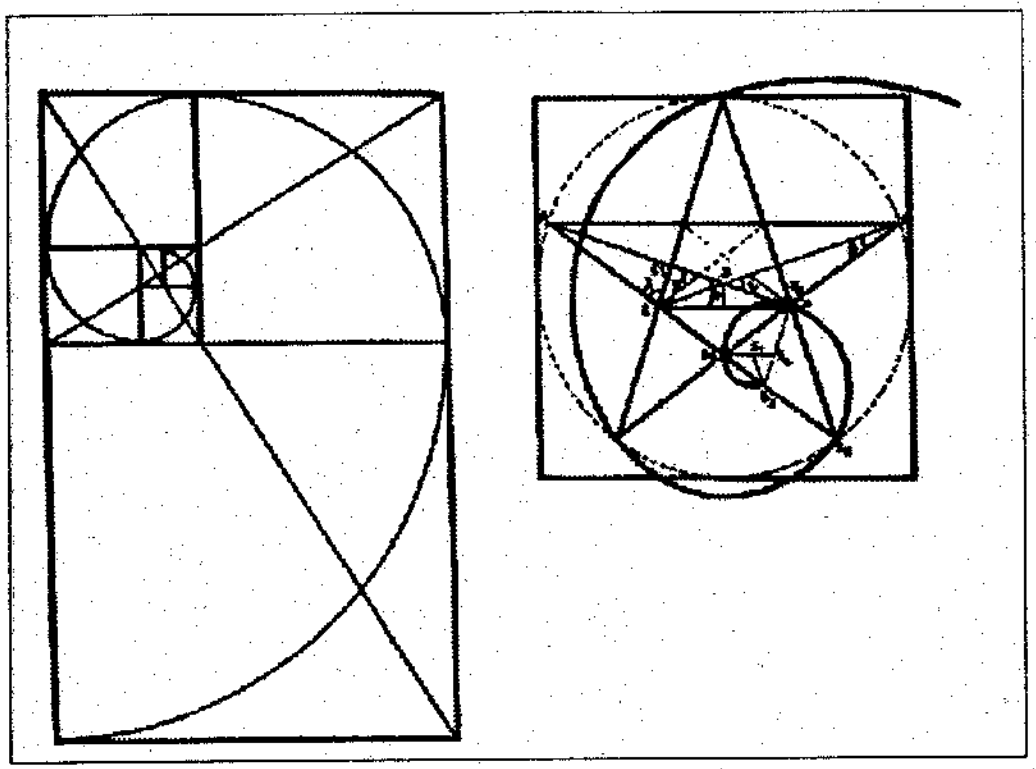
أو: $137.5 = (180° - (18.4° + 24.1°))$.[1]

ومن الممكن رسم هذه اللّوالب هندسيّاً، ابتداءً من تـــوالي مثلّثـــات *متساويّة الساقين*، لها زاويّة رأسيّة ممتازة بقدر:77.8° أو من توالي أنصـــاف *مستطيلات ذهبيّة* ينتج عنها عددٌ من العلاقات التناسبيّة تُبدِي بين نقـــط الارتكاز زوايَا ممتازةً من فصيلة:19.4° (الشكل 205).

---

[1] - Stevens (P.S.), **Les Formes dans la Nature**, *éd. du Seuil*, Paris, 1978.

- Martinache (Michel), **La Géométrie Sacrée : une Géométrie Universelle**, *Publications de l'Université de Valenciennes*, 1989, pp. 4-5.

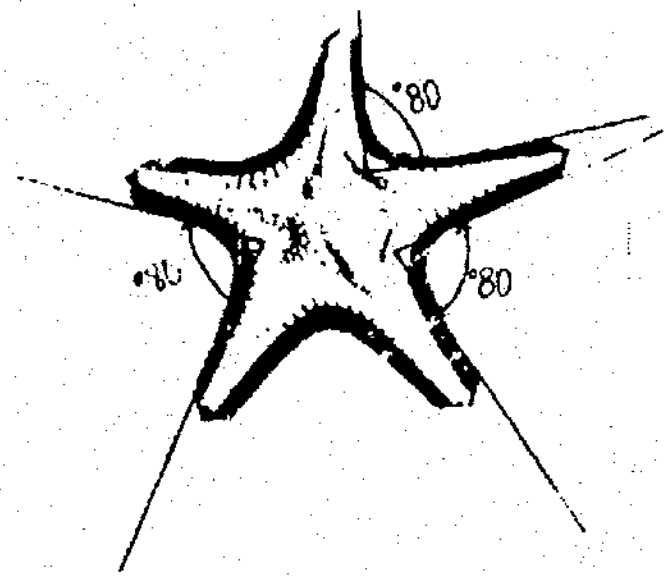


الشكل 205:

– شكلان في اللولب الهندسي: 1 . لولب هيبوقراط دي كيوس.

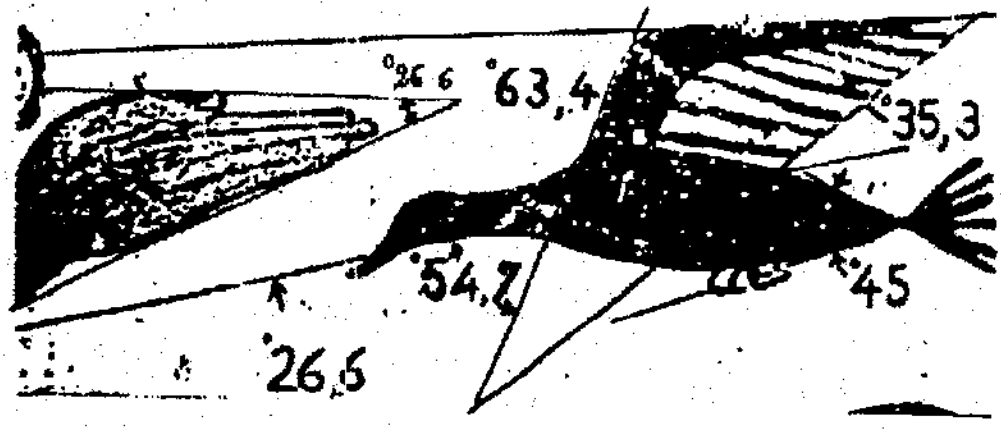
2 . لولب النسبة الربانية.

هكذا يتجلّى لنا أنّ **الحركة والحياة**، في عالم النباتات، تَحدُثَان حسبما تقتضيه القوانين الكلّيّة وبدقّة وثبات مُدهِشَيْن. ومن المقطوع به أنّ الأشكال الحيوانيّة مُسيَّرة، هي الأخرى، بنفس القوانين وهذا ما تكشف عنه الدّراسات العلميّة يوماً بعدَ يومٍ (الصورة 214).



نجم البحر

" يد و طائر "



الصورة 214 :

1 — نجم البحر.

2 — " يد و طائر ": تفصيل لوحة من فن الإيتروسك.

٤ ـ الزوايا الممتازة في الفنّ:

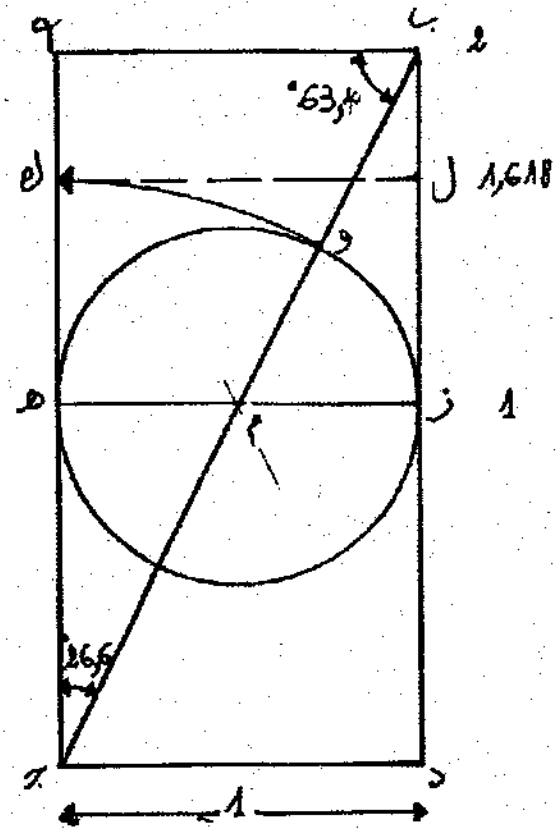
استُخدِمت الزّوايا الممتازة بحكم تواجدها ضمن جميع الأنظمة الطّبيعيّة المحيطة بحياة الإنسان في العديد من الفنون، كالتصوير والنحت والعمارة. ومن الواضح أنّ هذا الاستخدام ـــ وإن بدَا لنا محسوباً ومقصوداً ـــ إنّما يجد أسبابه، بلا شكّ، في **غريزة** الإنسان **ولاشعوره**.

ففي الرّسوم الصخريّة، الماثلة من آلاف السنين في صحراء *التّاسيلي*، أو في جِدرايّات "الرّاقِصات"، القابعة في أغوار *المَرْتوتَك* جنوبي الجزائر، بل وفي كلّ الإبداعات التّصويريّة التي ظهرت خلال العصور التّالِيّة ـــ سواء منها *العَفوِيّة* أو *المُصَنَّعَة* وحتّى التّشكيلات التّجريديّة الحديثة ـــ وكذا في المنشآت المعماريّة لمختلف العصور والحضارات (وبالخصوص تلك التي نمت حول حوض البحر المتوسط)، كُلُّ التآليف الفنيّة تشهد في تكويناتها الإنشائيّة بقدر ما في تراكيبها الزُّخرُفِيّة على هيمنة الزوايا الممتازة في تحقيق انسجام الأعمال وطلاوتها، وذلك في ترابط مثير يعتمد على التداخل والالتقاء، تارةً، أو على التكرار والتوالد، طوراً، أو على التفكك والتكامل، حيناً.

ومن ثَمّة فإنّ التّشاكلات الزّاويّة في ملامح العناصر المُكَوِّنة للعمل الفنّي وانتظام العلاقات القائمة فيما بينها، يسهمان بكلّ تأكيد في خلق **التوازن والإيقاع** الضروريَّين لتحقيق ذلك **التّوافق** المنشود (الصورتان 215 و216).

1 ـ الزوايا الممتازة والمستطيل الذهبي:

يشكّل القطر مع الضّلعَيْن (الطويل والقصير) داخل المربّع المضاعَف ـــ الذي يُعتَبر واحداً من أكثر المستطيلات تداولاً في "العمارة المقدّسة" ـــ زاويَتَيْن أساسيّتَيْن، وهُمَا: زاويّة 26.6° وتكملتها: 63.4° (الشكل 206).

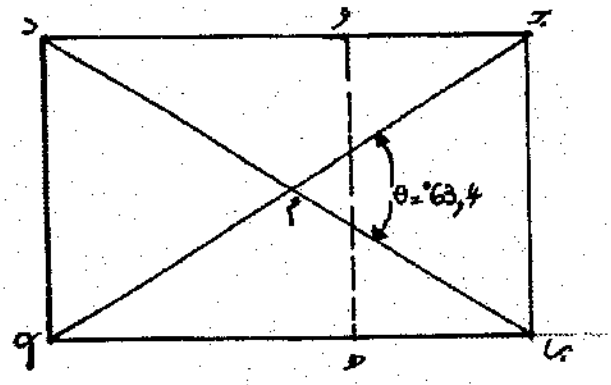


الشكل 206:
الزوايا الممتازة
في المربّع المضاعف.
يمكن رسم المستطيل الذهبي
انطلاقاً من هذا النوع من المربّعات
بنقل (جـــ و) على (جـــ أ)
بمعنى: جـــ ب = $\sqrt{5}$
جـــ و = $\frac{1}{2}+\frac{\sqrt{5}}{2}$ =
$\varphi = 1.618 = \frac{1+\sqrt{5}}{2}$

كما يكشف تفصيل أجزاء المستطيل الذهبي، على العموم، عـــن عدد من الزّوايا الممتازة الأخرى التي تلعب دوراً هامّاً في مجـــال الجمـــال المعماري، نذكر من بينها:

أ – الزاويّة الناشئة عن تقاطع قُطرَي المستطيل الذهبي: ط = 63.4°

فإذا اعتبرنا مستطيلاً (أ ب ج د) وقُطرَيه (أ م ج) و(د م ب)، وجدنا أنّ الزاويّة (ب م ج) = θ تساوي ضعف الزاويّة (ب أ ج)، النّاجمة عن تلاقي كُلٍّ من القُطرَيْن (أج) أو (ب د) مع كُلٍّ من الضِّلعَيْن الكبيرَيْن في المستطيل (الشكل 207).



الشكل 207:
الزاوية (63.4°) في المستطيل الذهبي.

من ذلك نحصل على المعادلة: $\frac{\theta}{2} = \widehat{\text{ب أ ج}}$. فإذا ربطنا هذه الزاويّة بالعدد الذهبي انتهينا إلى أنّ:

$$\text{ظل}\,\widehat{\text{ب أ ج}} = \frac{\text{جب}}{\text{بأ}} = \frac{\text{س}}{\text{ع}} = \frac{1}{\varphi} \quad \text{أي:} \quad \text{ظل}\frac{\theta}{2} = \frac{1}{\varphi}.$$

هذا ثمّ إنّ الزاويّة (63.4°) على صلة وثيقة بزوايا ممتازة أخرى، مثل: 26.6° و45° و18.4° و90°، حيث أنّ:

$$63.4° = 90° - 26.6° = 45° + 18.4° = 18.4° + 26.6° + 18.4°$$

ب – مجموعة الزّوايا 19.4° :

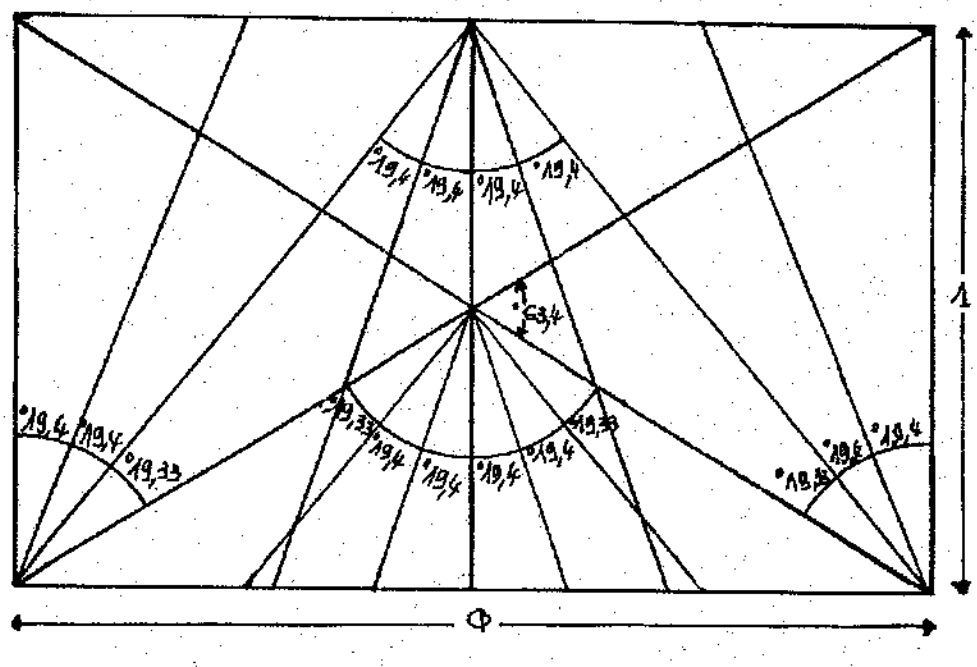
إنّ القيمة الصّحيحة لهذا النوع من الزّوايا هي: 19.47° (أي:

ظل $\frac{1}{\sqrt{8}}$) بينما يساوي ظلُّ نصف الزّاوِيّة في رأس المثلّث المتساوي السّاقَيْن:

$$\text{ظل } 38.975° = 0.809 = 1 : \frac{1.618}{2} \quad \text{و} \quad 38.975° : 2 = 19.48°$$

بمعنى أنّ زاويّة رأس المثلّث المتساوي السّاقَيْن تعادل: 19.48° × 4 = 77.9°

(الشكل 208).



الشكل 208 : – مجموعة الزوايا (19.4°) في المستطيل الذهبي.

ونلاحظ أنّ الزّاوِيّة الكبرى، المتكوّنة من تقاطع قُطرَيْ المستطيل، تتضمّن مثلّثاً مشابهاً للأوّل، مُضَافٌ إليه زاويتان من قيمة 19.33° (أي قريبتان من: 19.4°).

كما نلاحظ أنّ الزاويّة 19.4° التي يمكن تحصيلـــــها، أيضـــاً، مـــن **المستطيل الجراكي** [1 × √8]، تفضي بعد اقترانها بالزاويّة الممتازة 35.3° إلى زاويّة ممتازة أخرى 54.7° (هي نفسها تكملة للزاويّة 35.3°).

أمّا الزاويّة 77.9° ـــ القريبة جدّاً من الزاويّة الممتازة 77.8° ـــ فتُعيِّن مثلّثاً مُتساويَ السّاقَيْن، ذلك المثلّث الذي طالما أشار إليه المعماري الفرنسي **فيوليي لو دوك** في دراساته للعمارة المقدّسة فأطلق على نوع المثلّثيْـــــن *القائِمي الزاويّة* الّذين يُكوِّنانه اسم **"المثلّثات المصريّة"**، لكثرة تردّدها في العمارة المصريّة القديمة [1] (الشكل 209).

وقد أكّدت أيضاً بعض الأبحاث العماريّة أنّ هذا المثلّث المتساوي السّاقَيْن يَمثُل كثيراً في المساقط العموديّة للعديد من الكاتدرائيات القوطيّة [2].

ج – المستيطيل المُضَاعَف الذّهبي:

ويمكن الحصول عليه بسهولة من المربّع المضاعَف وبذلك يمكن الوقوف على المستطيل: 1x (√5-1) = 1.236، الذي يُفكّكُ بدوره إلى

---

[1] - Viollet-Le-Duc, **L'Architecture Raisonnée**, présentation de Hubert Damisch, *Herman*, Paris, passim.

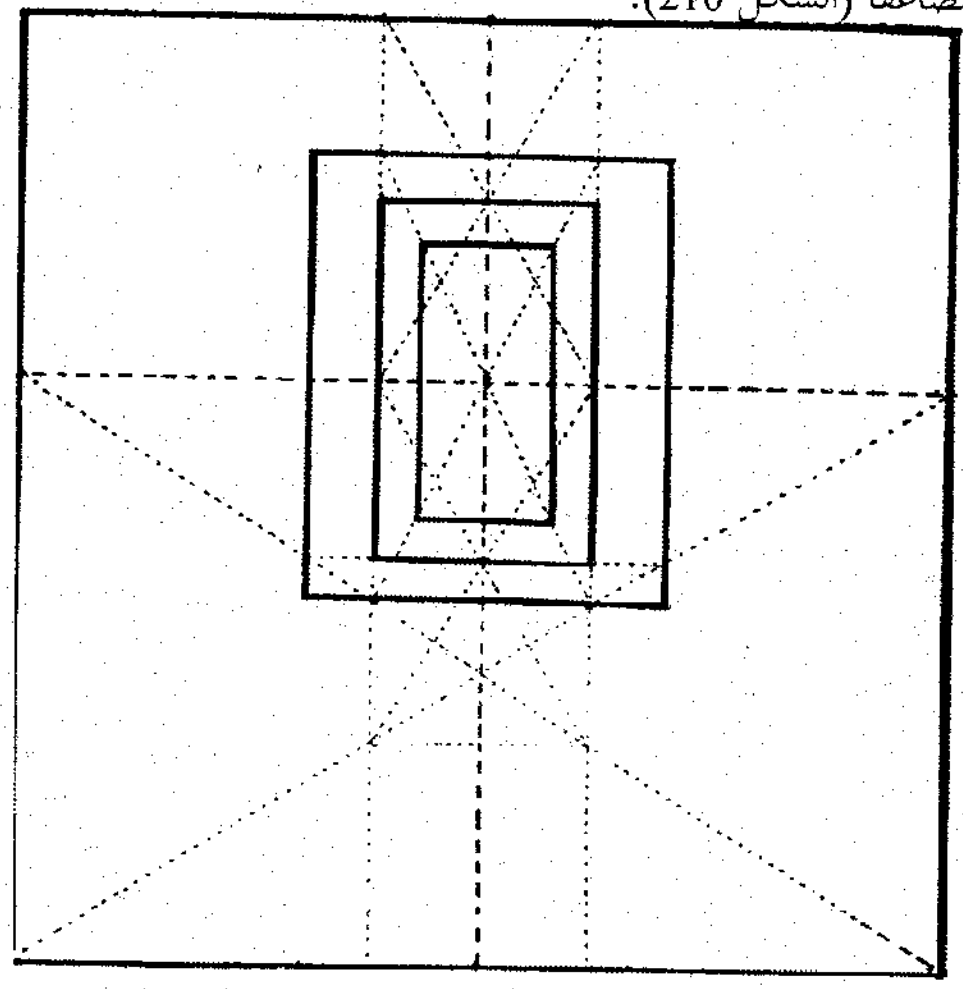
[2] - Ghyka (M.), **Esthétique des proportions dans la Nature et dans les Arts**, op.cit. *passim*.

- Deroyon (M.J), Deroyon (J.P.), Le Ray (M ,(. **Experimental Evidence of Macroscopic Spatial Quantization of Angular Momentum in Rotating Helium** ,*Physics Letters* ,1973 ,A 45752 ,

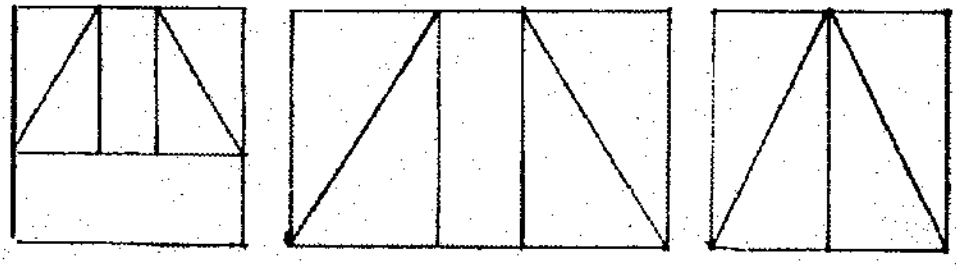
– Stevens (P.S ,(. **Les Formes dans la Nature** ,*éd. du Seuil* ,Paris, 1978758 ,

- Le Ray (Michel ,(**Diaologue du Physicien et de l'Esthète** ,Publié dans **Communication et Langages** ,n°45, Paris, Mars, 1980751 .

مستطيلَيْن ذهبيّيْن: 1 x 0.618 ويشكّل تقاطع القُطرَيْن في كُلٍّ من هذَيْن المستطيلَيْن الأخيرَيْن مُثلّثاً متساويَ السّاقَيْن (من نوع *المثلّثات المصريّة*) مضاعَفاً (الشكل 210).

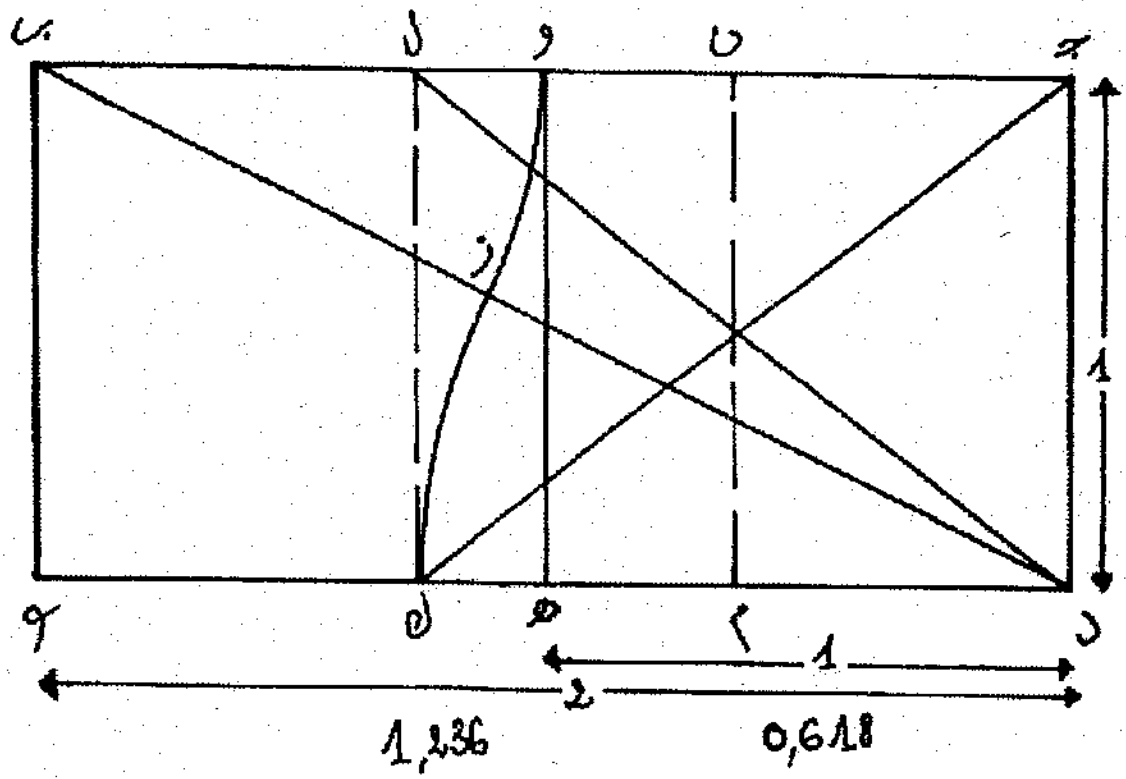


الشكل 209 : – المثلّثات الهارمونية المصرية.



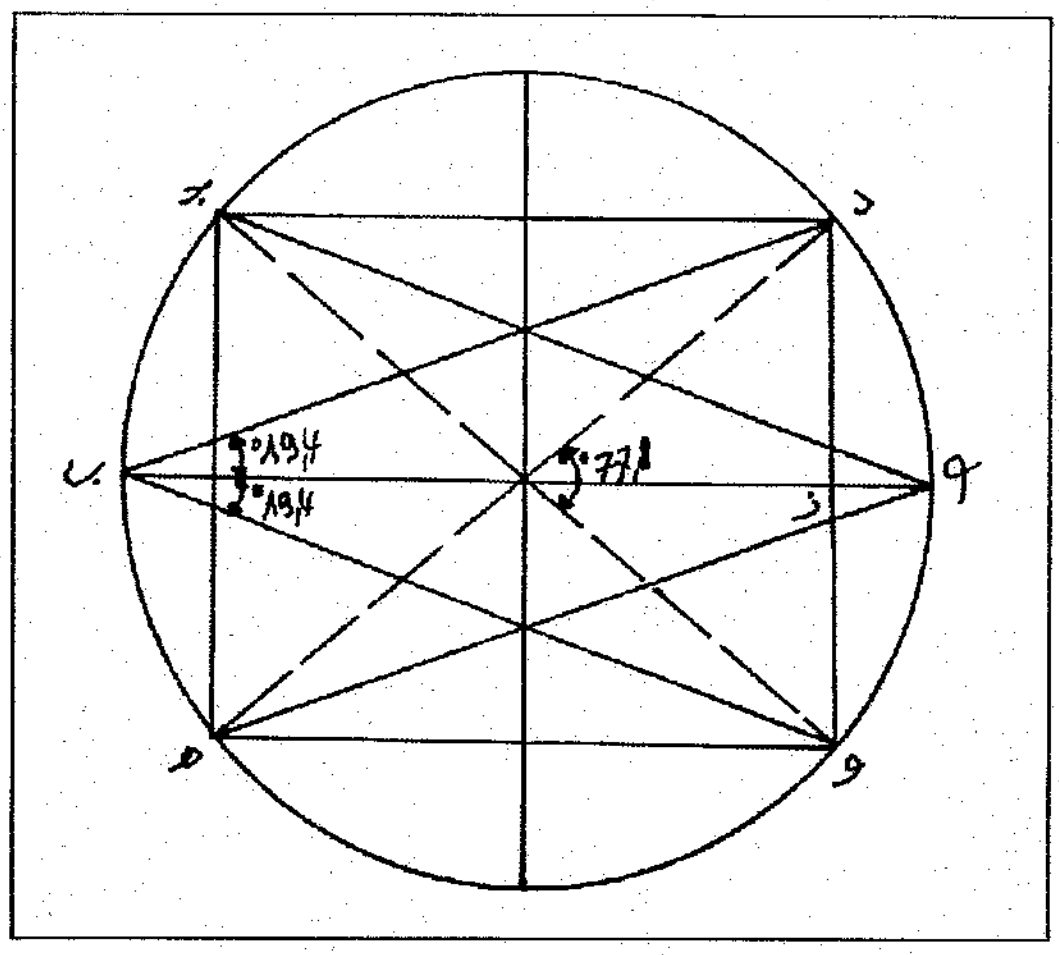
د – المستطيل المضاعف الذهبي المرسوم داخل الدائرة:

نستطيع رسم هذا المستطيل ابتداءً من زاويّة (**19.4°** × **2**)، مُحِيطِيّـــــة ومَرسُومَة داخل دائرة يساوي قطرُها: **1** (الشكل 211).



الشكل 210 :

– المستطيل المضاعف الذهبي المنبثق من المربّع.

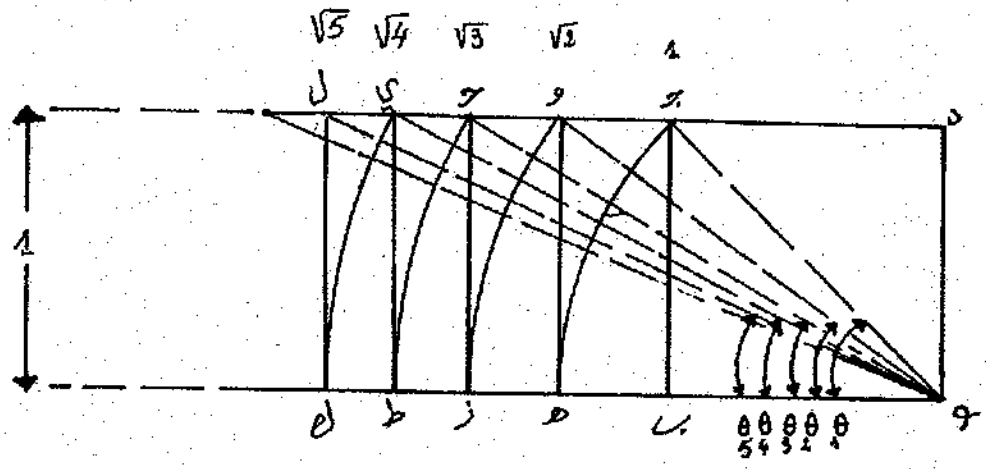


الشكل 211 : – المستطيل الذهبي داخل الدائرة.

2 ـ الزوايا الممتازة والمستطيلات الحراكيّة:

يَبدُومن خلال الدّراسات المعماريّة أنّ المستطيلات الحراكيّة تُعتَبر من الأشكال التي يأتي استعمالها باستمرار في تصاميم المعابد والكاتدرائيّات والمساجد، فسُمِّيَت من أجل ذلك بـــ"**القياسات المقدّسة**". وقد ورَد نعتُها بـــ" **المستطيلات الجذريّة** " (***Les Rectangles Racines***) عندما تَمثُل في شكل متواليّة مستطيلات، يكون عنصرُ الأساس فيها مربّعـــاً، ويُســـتَنبط كـــلّ

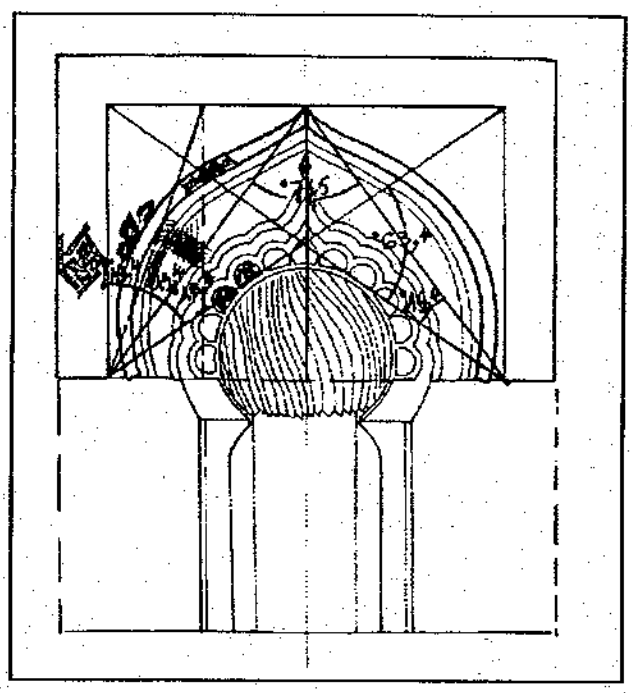
مستطيل فيها من المستطيل السّابق له بحيث يُتَّخَذُ طول الضلع الكبير بطول قطر المستطيل السّابق ويبقى طول الضّلع الصّغير مساوياً لضلع المربّع الأصلي. وبتطبيق "نظريّة فيثاغوراس" (التي تفيد بأنّ مربّع القطر يساوي مجموع مربّعَيْ الضِّلعَيْن في المستطيل) وباتّخاذ ضلع المربّع الأصلي بطول يساوي: -1، نتمكّن من حساب قيمة الضِّلع الطّويل، فنحصل على القِيَم التاليّة: $1;\sqrt{2};\sqrt{3};\sqrt{4};\sqrt{5};...$ (الشكلان 212 و171).



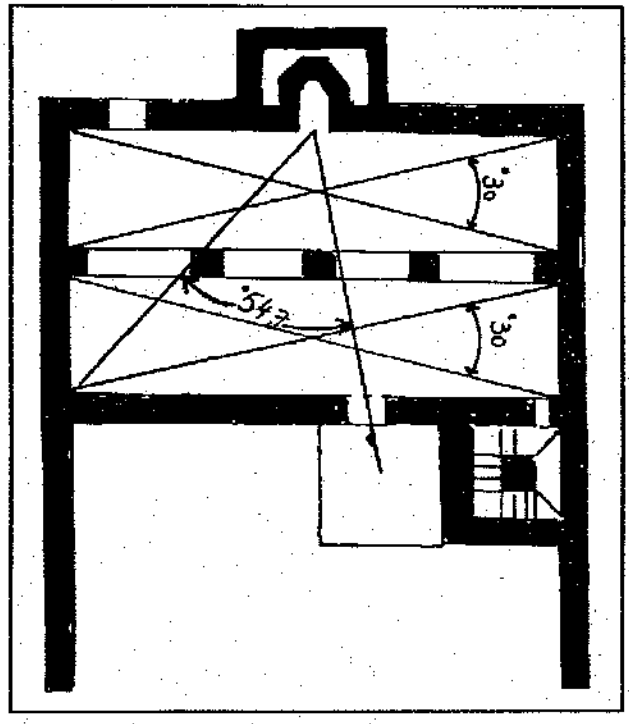
الشكل 212 : - المستطيلات الجذرية.

ومثلما هوالشّأن في المستطيل الذهبي، فإنّ متواليّة المستطيلات الجذريّة تتضمّن متواليّة من الزّوايا المتميّزة تتطابق قِيَمُهَا مع قِيَم (س) في إحدى الصِّيَغ التاليّة: $\text{تجب}\,\theta = \sqrt{\frac{\text{س}}{\text{س}+1}}$ ، $\text{جب}\,\theta = \frac{1}{\sqrt{\text{س}+1}}$ ، و: $\text{ظل}\,\theta = \frac{1}{\sqrt{\text{س}}}$، حيث يمثّل العدد (س) رتبة المستطيل في المتواليّة.

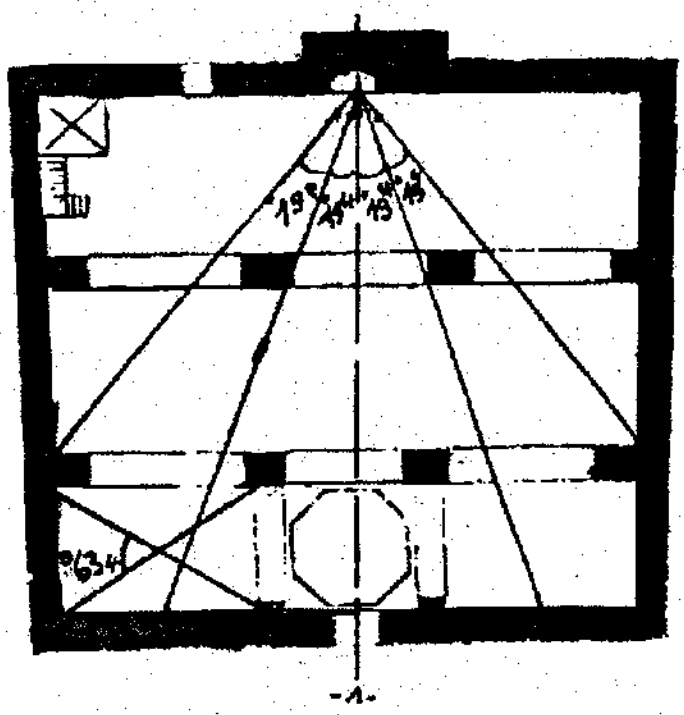
ولنا في العمارة الجزائريّة دلائل واضحة على شموليّة الزّوايا الممتازة في الفنّ المعماري (الأشكال 213 إلى 227).

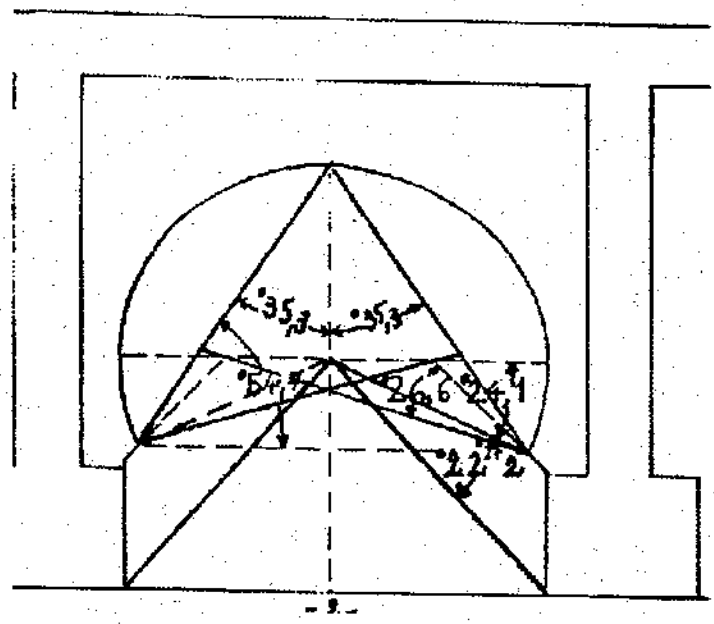


الشكل 213 :
جامع تافسرة (بني سنوس):
واجهة المحراب.
⟶

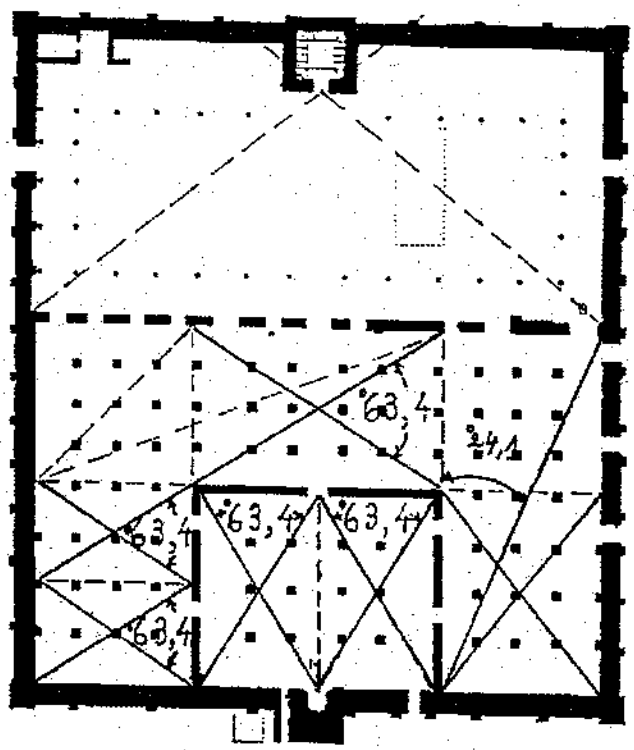


الشكل 214 :
جامع الخميس (بني سنوس):
مسقط أفقي.
⟵

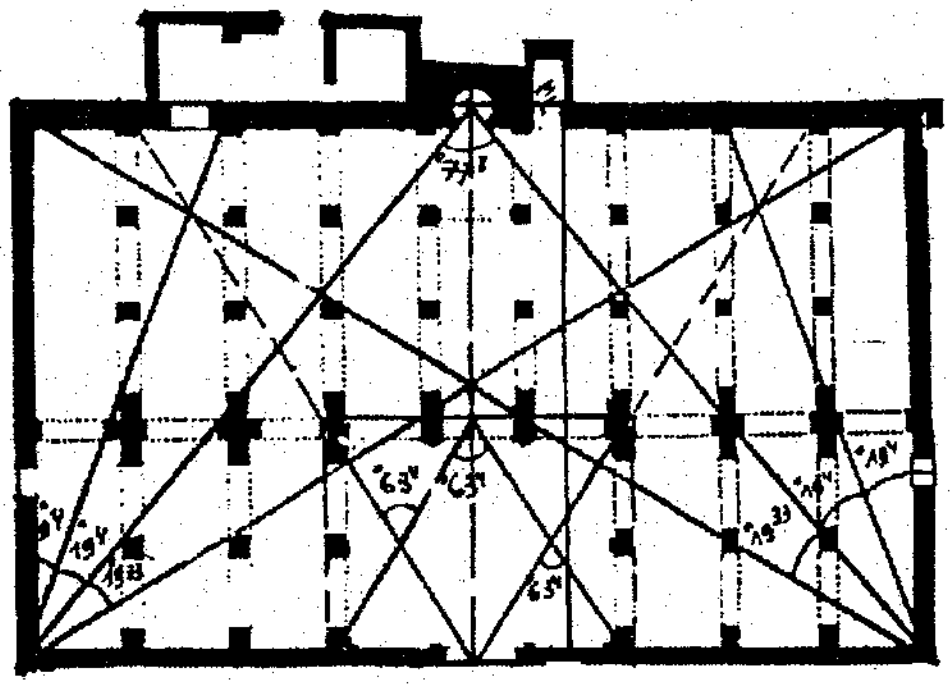




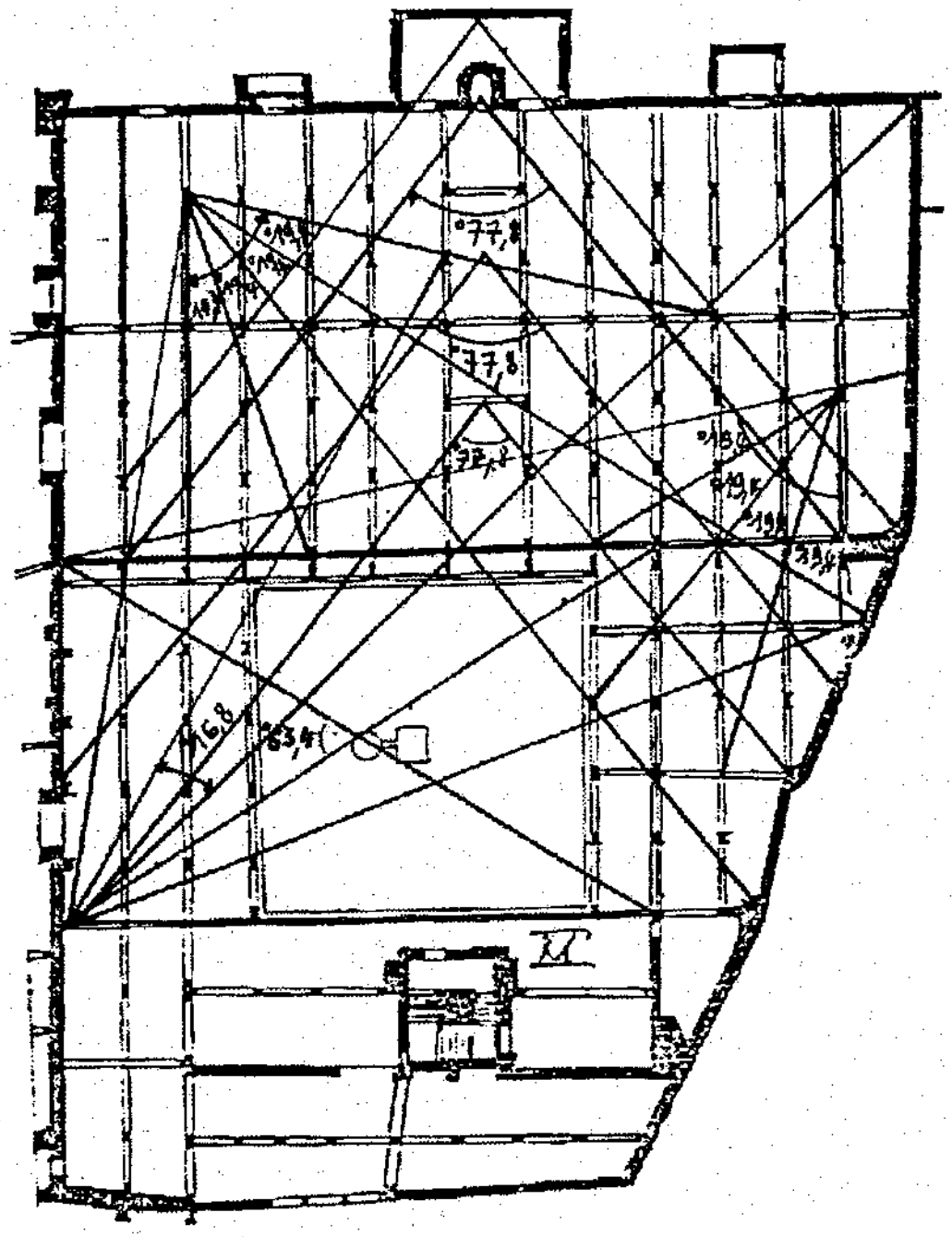
الشكل 215 : - جامع بني عشير (بني سنوس):
1 . مسقط أفقي ـــ 2 . تقويسة إهليلجية.



الشكل 216 :
مسجد قلعة بني حمّاد:
مسقط أفقي.

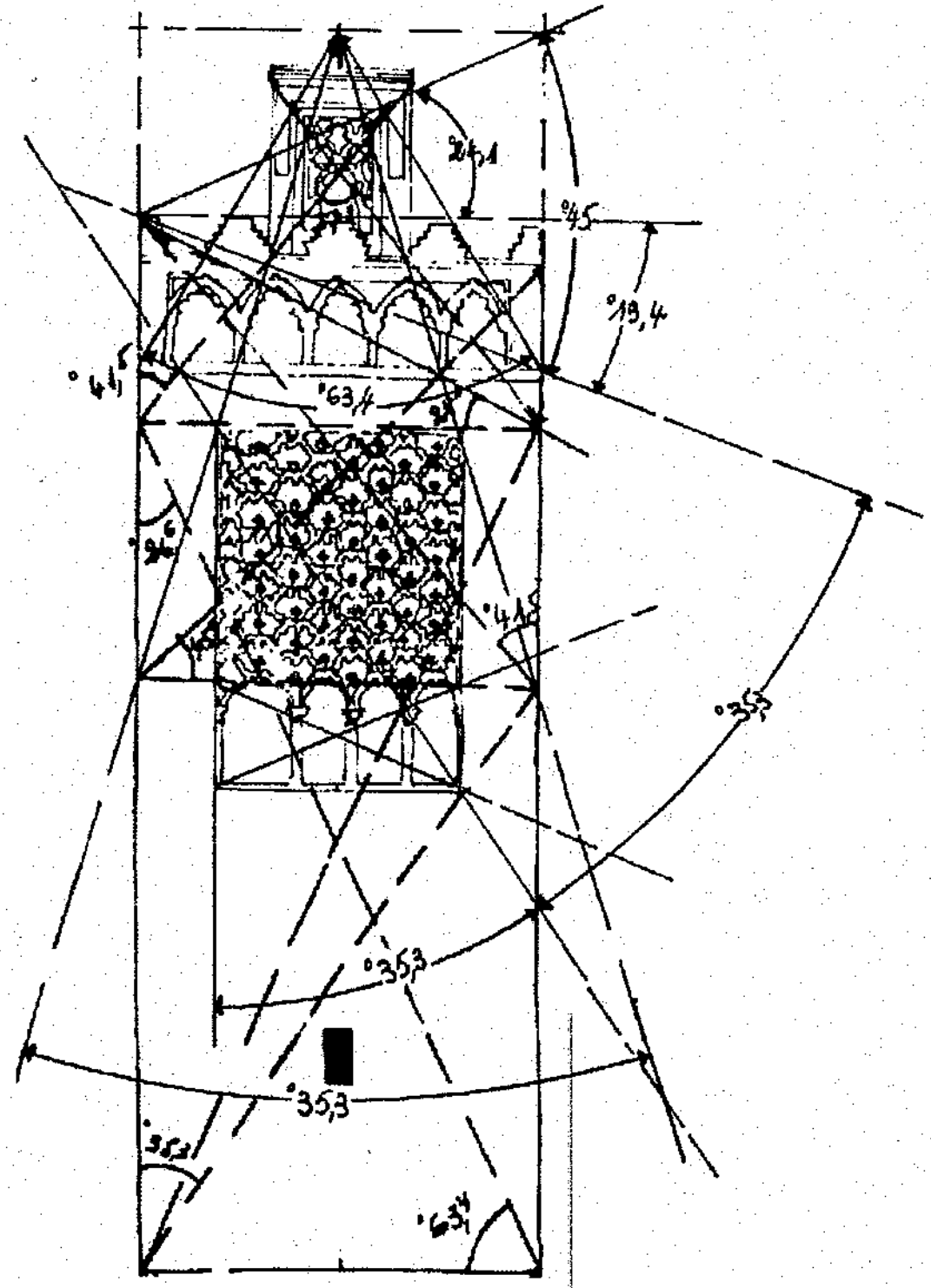


الشكل 217 : - الجامع الكبير بـــندرومة.

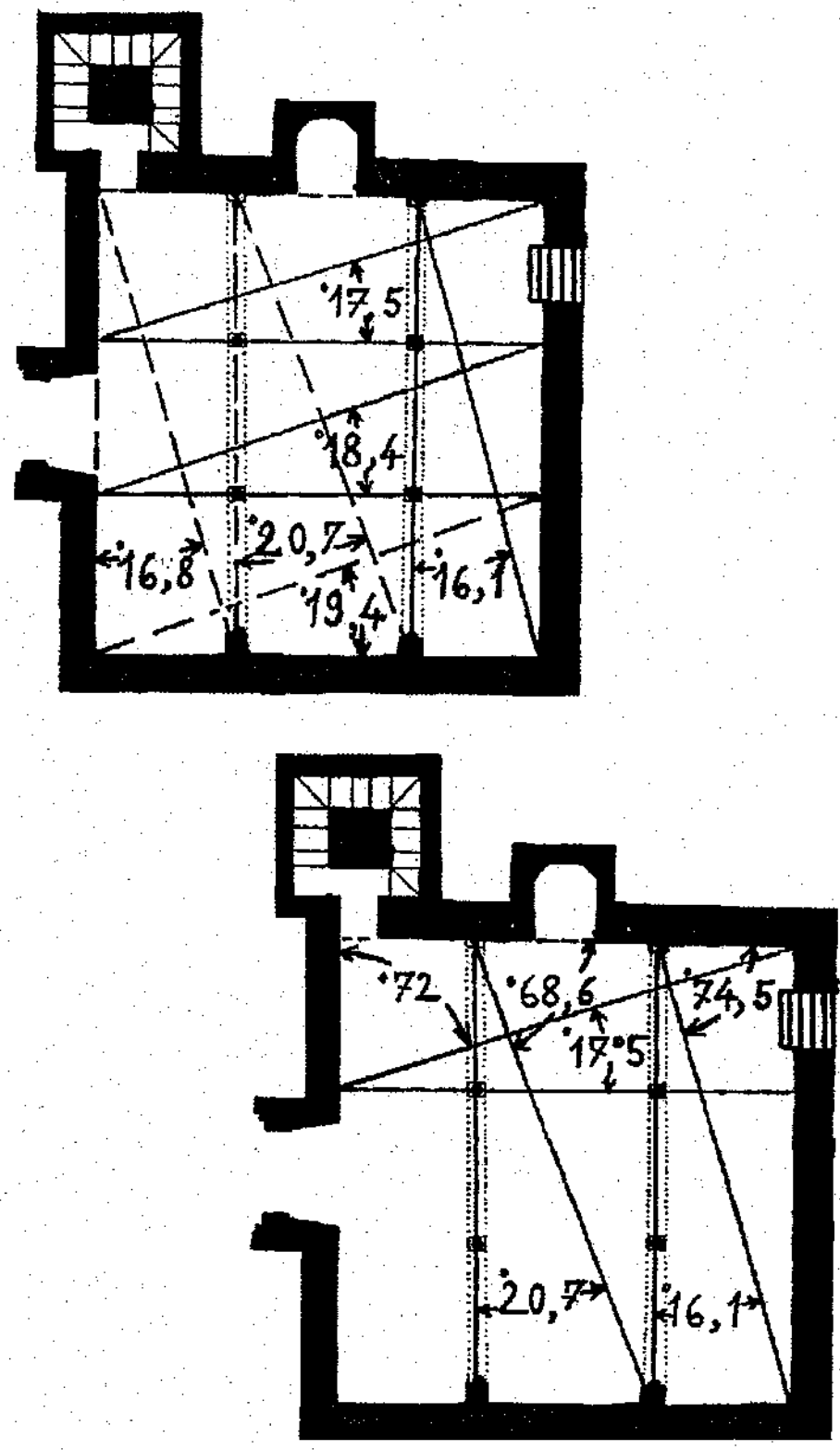


الشكل 218 :

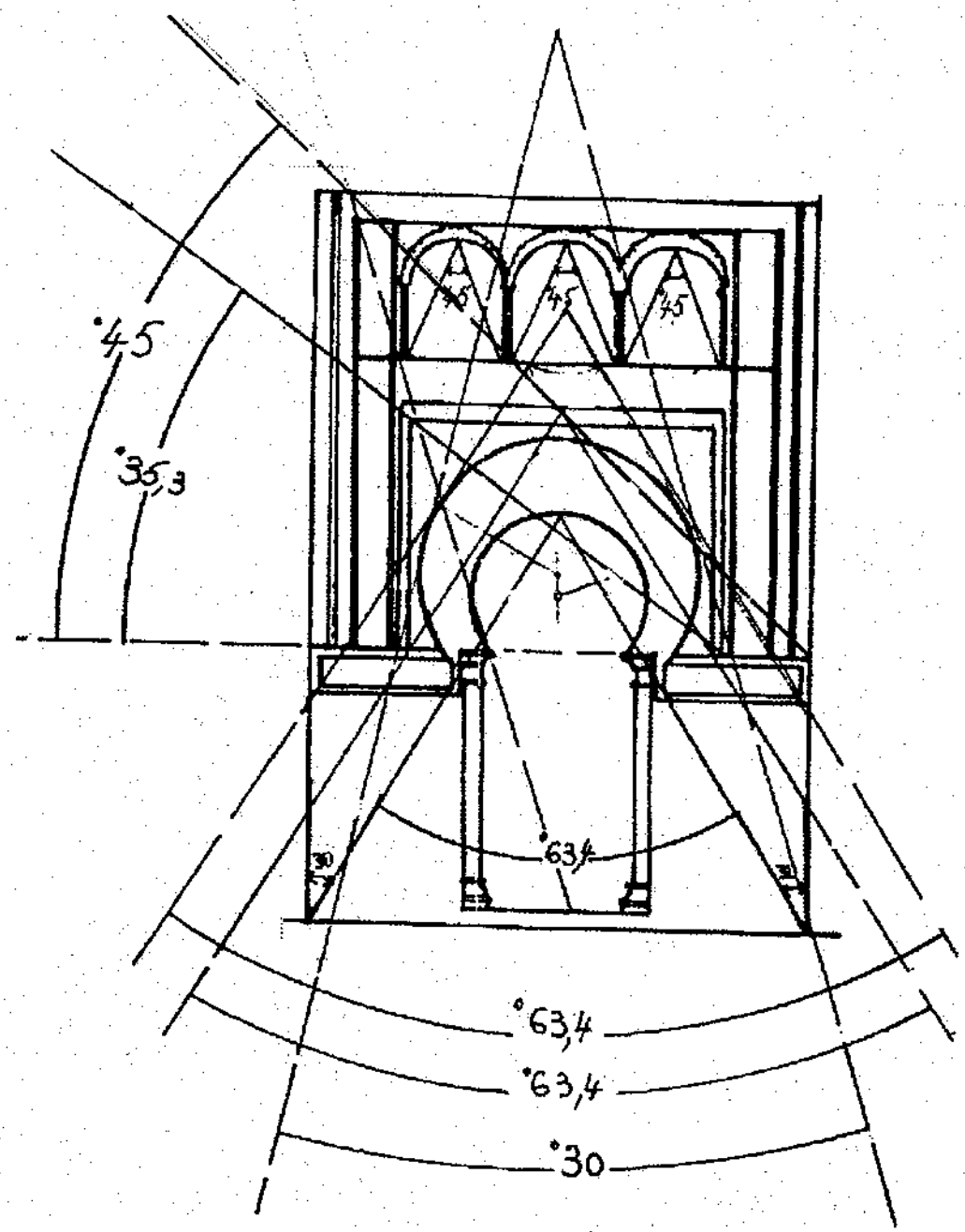
- الجامع الكبير بـــتلمسان.



الشكل 219 : - منارة الجامع الكبير بـتلمسان:
الواجهة الجنوبيّة.



الشكل 220 : – مسجد سيدي أبي الحسن بـــ تلمسان: طريقتان في التحليل الزاوي.

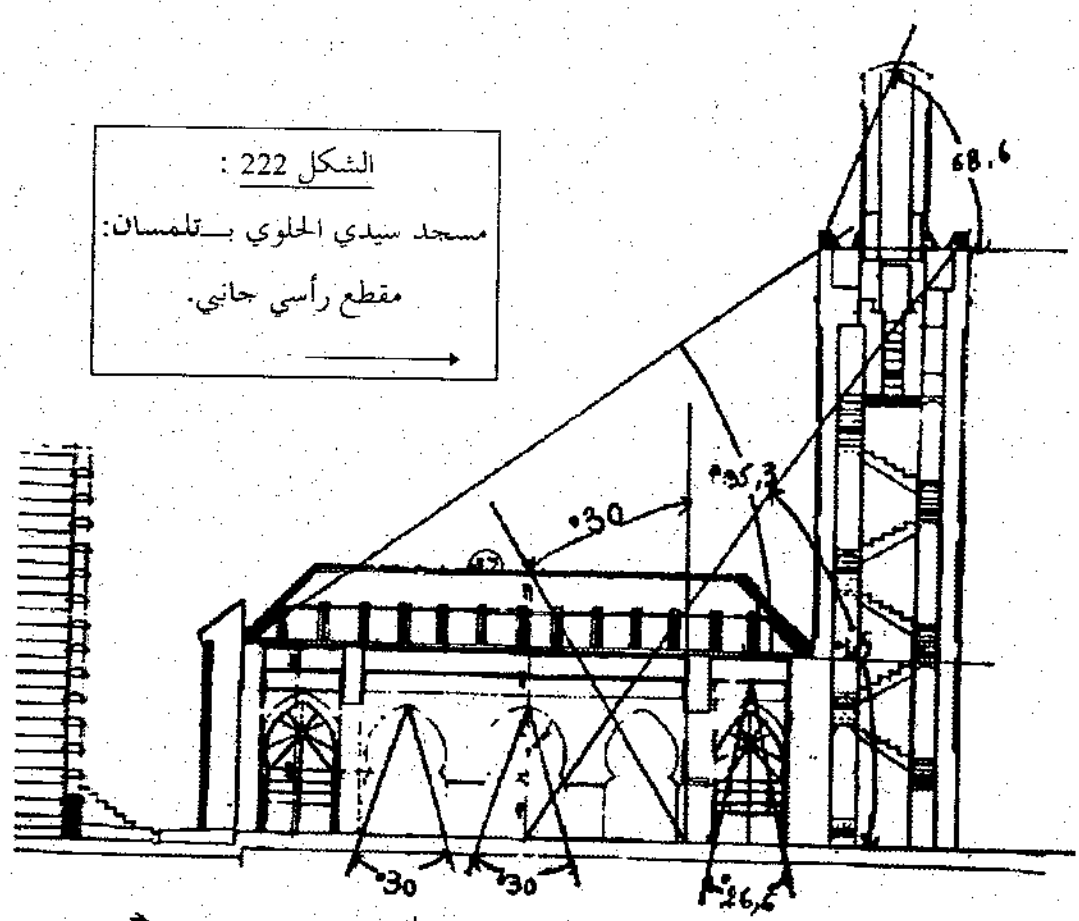


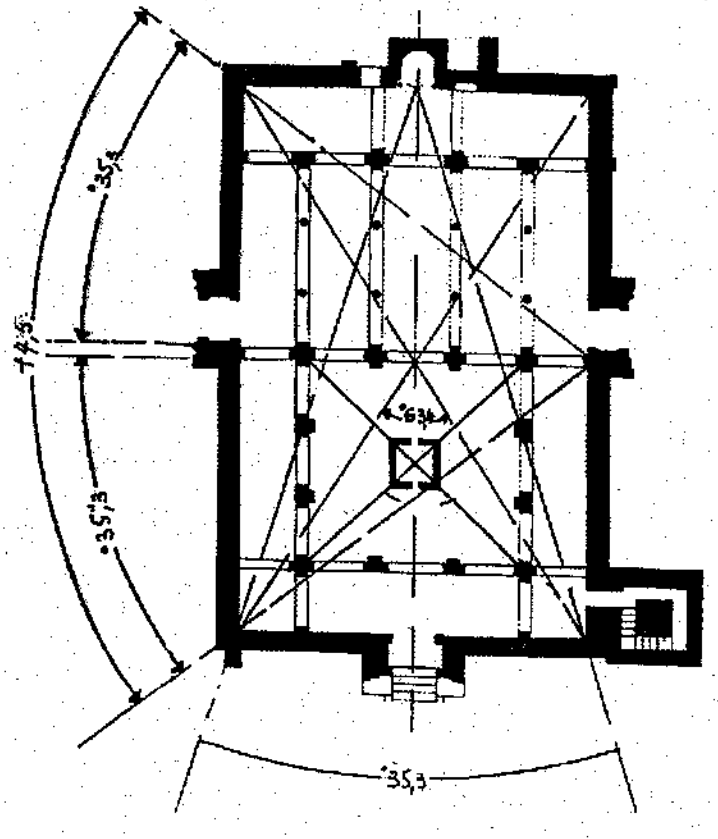
الشكل 221 : – مسجد سيدي أبي الحسن بـتلمسان: واجهة المحراب.

الشكل 222 :

مسجد سيدي الحلوي بـــتلمسان:

مقطع رأسي جانبي.

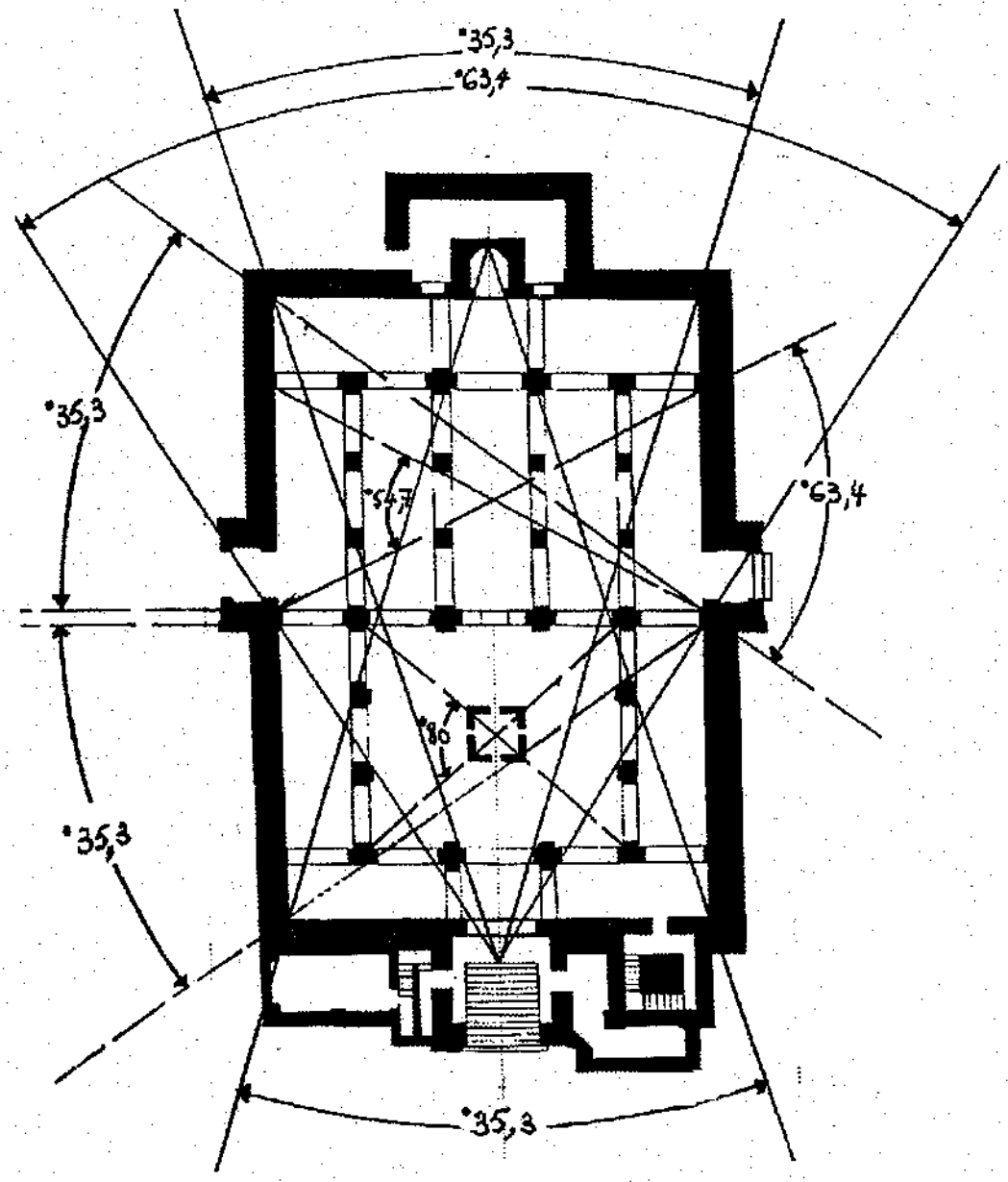




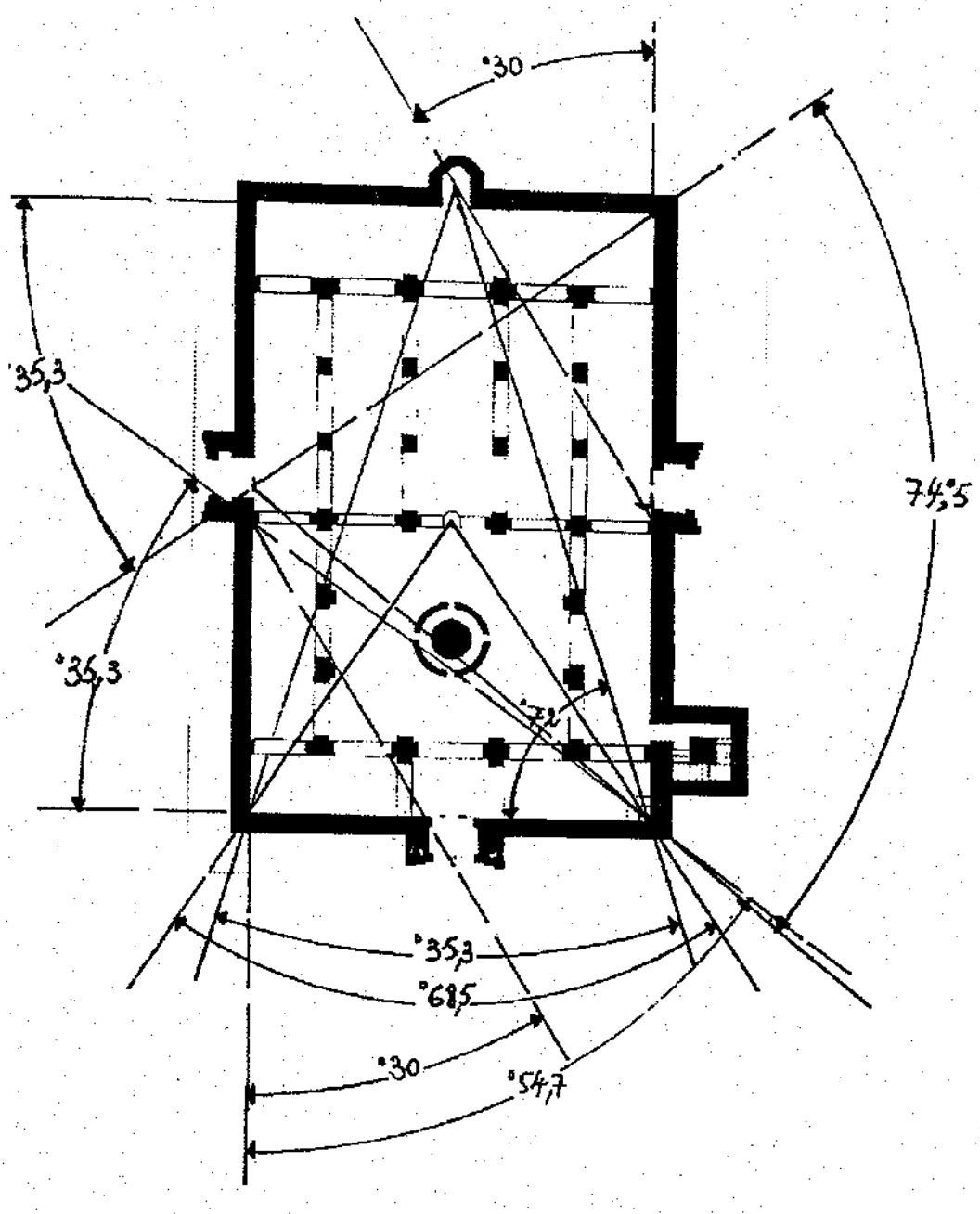
الشكل 223 :

مسجد سيدي الحلوي:

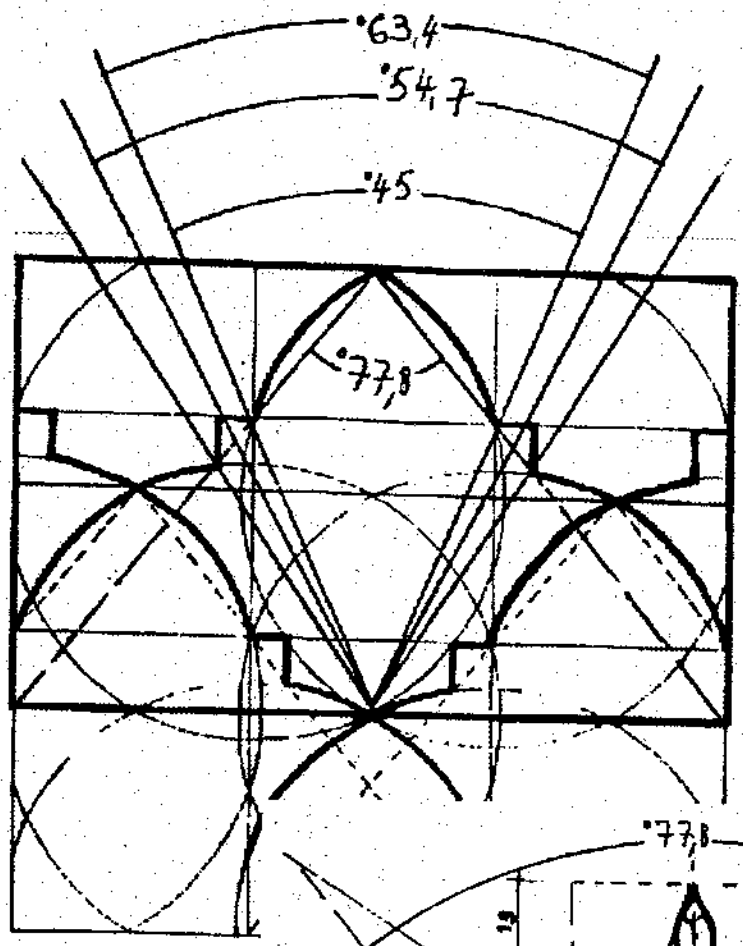
مسقط أفقي.



الشكل 224 : – مسجد سيدي أبي مدين بـــتلمسان: مسقط أفقي.



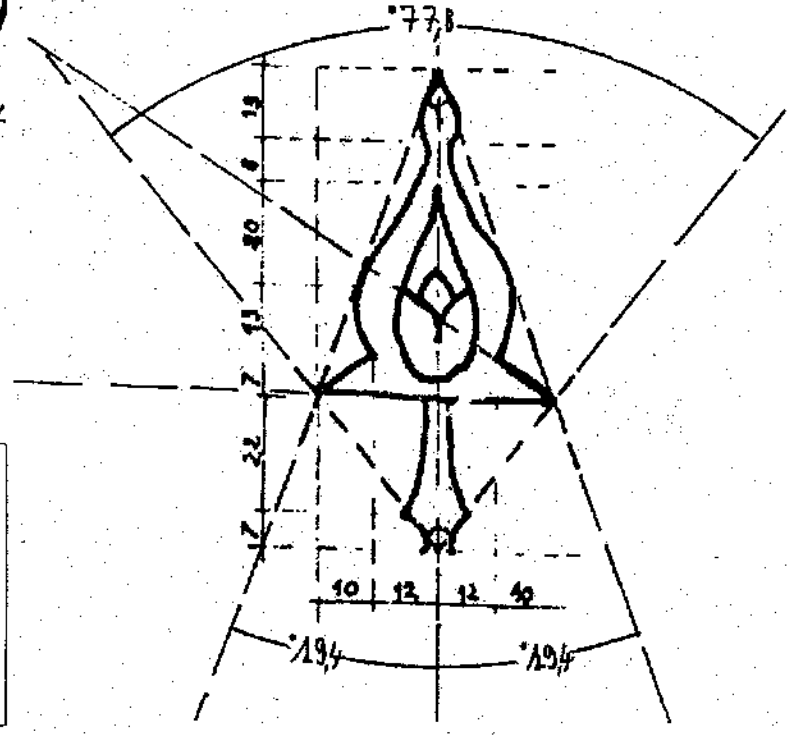
الشكل 225 : – مسجد سيدي إبراهيم بـــتلمسان: مسقط أفقي.



الشكل 226 :

وحدة زخرفية هندسية:

" الكتف و الدرج ".



الشكل 227 :

وحدة زخرفية نباتية:

" الورقة المزدوجة ".

المبحث الرّابع:

ضابط

الدّليل الحدسي.

- أوّلا: الانفعال الجمالي.
- ثانيا: الاستعدادات الفطريّة.
- ثالثا: إسهامات فيسيولوجية الجهاز العصبي.

إنّ وُجُودَ الزّوايا الممتازة بصفة نظاميّة، في كُـــلٍّ مـــن *الجداريـــات التاسيليّة* (التي مضى عليها أكثر من تسعة آلاف سنة) و*لوحات* **بيكاســو** (التي يرى فيها بعض النقاد أحسن ما جادت به قريحـــة الفـــنّ التّجريـــدي المعاصر)، وإنّ ظهورَ هذه الزوايا نفسها بمثل الوتيرة والقـــوّة والكثافـــة في *الصروح المصريّة القديمة* وفي *المنشآت المعماريّة* التي شُيِّدت في مختلف العصور التاليّة، حَمَلاَ بعض الباحثين على التّساؤل عن احتمال امتلاك الإنســـان في جسمه لِـــ**مَراكز عصبيّة** تدفعه إلى تقليد الأشكال الطبيعيّة التي يخضع لرؤيتها منذ غابر الأزمان، والتي غدت بمثابة **الرَّوَاميز المؤكّدة** في حسّه الباطن.

فمن النظريات العديدة التي تحاول أن تشرح طبيعة الفـــن وأســـبابه المُحفِّزة ـــ ومن أكثرها شيوعـــاً وتأثـــيراً ـــ نظريّتَـــا **دالـــي هـــاريس**[1]

[1] - Dale Harris (1963).

ورودولف أرنـــهايم [1] اللّتان تؤكّدان أنّ الفنّ لا يَعدُو كونَه *تمثيلاً للواقع*. فيَرى هاريس أنّ السّلوك في الفنِّ *ما* هو إلاّ *مرآة للـــنُّمُوّ المَعرفي والنُّضجِ في الذّكاء* كما يرى أن الحالة تجاه نموّ الفنِّ ما هي إلاّ زيادة في *درجة التّوافـــق* بين موضوعات العالم الخارجي والقدرة على *التِقَـــاط* هـــذه الموضوعـــات وتصويرها. وحاول أرنهايم، من جانب آخر، تفسيرَ هذه العمليّة بـــأن رأى فيها *حركة اكتشاف* ناتجة عن ملاحظة الموضوعات في العالم (أي الطّبيعـــة) واكتشاف معادلات ذهنيّة مجرّدة لهذه الموضوعات، ثمّ إعادة إنتاج المعادلات نفسها كأشكال مطبوعة (أي محفورة) في الذّهن، ممثّلة للصورة الأصليّة لتلك المواضيع[2].

غير أنّ الأبحاث النّفسيّة الحديثة رأت بعض الضعف في هذا الطـــرح لأنّه لا يُوجِّه التّوجيه الصّحيح نحوحقيقة خطوات الفنّ. ولتحقيق ذلك، بدأ الافتراض بأنّ العمل الفنّي كعمليّة *سلوكيّة* ما هو إلاّ نظام وظيفي معقّد قد بُنِيَ على خطّة أو برنامج *مَطْبُوعَيْن* في الذّهن، بحيث يقودان إلى هدف معيّن ومحدود [3]. والسّؤال الذي يتبادر إلى الأذهان في مثل هذا التّصوُّر هوالآتي:

- ما الذي يجعلنا، في حكمنا على الأشكال، نصوغ تعريفاتٍ مثل "جميـــل" و"قبيح"، أو "جليّ" و"معتّم"، أو "رائع" و"تافه"، ومن ثمّة نُؤثِرُ أشيـــاءَ دون أُخرَى ؟

---

1 - Rodolph Arnheim (1974)

2 - Arnheim (R), **Art and Visual Perception**, *University of California Press*,

3 - EL-Hussein (M.N.), **An assesment of the relation ship Among Environment, Cultural and Schooling influences and designs drawings and responses of Art**, *The Pennsylvania State University*, USA, 1979 .

إنّ مسألة معرفة الأسباب التي تجعل بعض الأشكال الهندسيّة تُولّـــد مفاعيل عاطفيّة بدأت تجد طريقها إلى التّفسير، حيث أنّ النّتائج التي توصّلت إليها الدراسات الفيسيولوجيّة للـــجهاز العصبي وللبصر، أثبتـــت أنّ فَـــصَّ المخّ القُذالِي عند الإنسان يحتوي على تركيبات أساسيّة لأشكال نوعيّة معيّنة [1]. ولَيس من المستبعد إذن أن يكون هذا الجهاز قادراً على اكتشاف الزّوايا الممتازة والشّعور بتأثيرها وبتأثير غيرها من **المفاعيل الجماليّة** في المحيـــط، ثمّ على محاكاتها بطريقة عفويّة تامّة. وإذا كان الأمر كذلـــك، فـــإنّ **الصَّدَى الانفِعَالِيَّ** المتولّدَ عن إدراك المؤثّرات الجماليّة ــ وفي مقدّمتها الزّوايا الممتازة ــ قد يشكّل واحداً من أهمّ عوامل الانفعال الجمالي.

أوّلاً: الانفعال الجمالي.

إنّه يتعلّق بـــالارتكاسات الوجدانيّة التي قد يُثيرها الإحساس بعمـــل فنّي معيَّن: من رسم أو تصوير أو نحت أو عمارة أو موسيقى أو شعـــر، إلى غير ذلك من اللّغات الفنّيّة المختلفة.

وإنّ جلّ الدّارسين لموضوع الانفعال سلّموا بأن هذه الظّاهرة النّفسيّة تتميّز ــ في الوقت نفسه ــ بـــ"اضطراب عاطفي" (كـــالشعور بالمتعـــة والبهجة... أو الشعور بالقلق والخوف) و"اختلال عضـــوي" (كوجيـــف

[1] - Le Ray (Michel), **Nature dipolaire angulairement remarquable et fonctionnement suivant un ordre quantique à longue distance des cortex et de la mémoire dean le Cerveau humain**, *Publications Universitaires de Valenciennes*, 1981.

القلب والضحك والبكاء والارتعاد،...). ويبدُو أنّ هذه الثُّنائِيّة المُحَيِّرة كانت كافيّة لتضليل الفلاسفة وحيراء النفس، خلال القرنَيْن الثّامن عشر والتّاسع عشر، وجعلِهم يعجزون عن تقديم وجهة نظر متّسقة ومتماسكة.

ومع ذلك، ستشهد بداية القرن العشرين اتّجاهاً نحو سَوغِ الرّأي القائل بأنّ ظاهرة الانفعال هي *حركة نفسيّة انعكاسيّة لحال معيّنة*. وكان من أسباب هذا التّحوُّل النّظريّةُ التي نشرها الطبيب النفساني الفرنسي **بيير جانيه** [1] في العشرينيات، والتي حاول أن يُثبت فيها أنّ الانفعال وظيفةٌ مُشوِّشة ومُنعَكَسٌ للشخصيّة كلِّها حِيَالَ وضعٍ يُفاجِؤُها، فلا تستطيع أن تتكيّف معه على فورها.

بهذا المفهوم، أصبحت أسبقيّة مبدإ المزاج النّفسي والاستعدادات البدنيّة لا تطرح أيّ مشكلة أمام فهم لغز الانفعال، الذي غدا في اعتبار الخبراء ذا طبع أساسيّ، ومن ثَمّة فإنّهم حدّدوا له نوعَيْن من العِلَلِ يتمثّلان في الحالات التاليّة:

1 ــ التوازن والانسجام والتناظر والتناغم،.. .

2 ــ الاختلال في التوازن والتعارض وعدم التناسق والتنافر،.. .

والواقع أن الذي يمنح العمل الفني حركيّته وجاذبيّته بل وسحره، يكمن في تلك *التّبدُّلات والانقطاعات والتّباينات* التي يختصّ بها دون غيره (لأنّه إذا تجاوز حدّاً مَا من التّوازن والانسجام، فإنّه قد يبدُو لِمُلتَمِسِيه مصبوغاً ببعض

---

[1] - Pierre Janet - 1859 / 1947 - مؤسّس **علم النفس العيادي** وواضع مبدإ "**الضغط**" لتفسير السّلوكات المَرَضيّة. له من المؤلفات: "**عَصابيّات وأفكار متسلطة**" (1898)، و"**من القلق إلى النشوة**" (1927-1928).

الرَّتابة المُملّة)؛ وهذا يردّنا إلى عمارة الأماكن المقدّسة التي تبعث في زائريها شعوراً يصعب عليهم تحديدُه.

إنّ هذا الشعور لا يجد أسبابه في القياسات والأبعاد المُتّخذة في بناء هذا النّوع من الصّروح، بقدر ما يجدها في التّأثيرات البَصريّة والصّوتيّة التي تُحدِثُها "التفاعلات التناسبيّة المتوافقة" و"تنويعات الإيقاع المتناغمة" (وحتّى بعض الحالات من التّضادّ). وقد تكون هذه التأثيرات ذات طابع ارتجاجي فتُسهِم في تنشيط المراكز المسؤولة عن المُنعَكَس الانفِعالي [1]. وفي هذا السّياق نذكر، على سبيل المثال، أنّنا عندما نَلِجُ بيت الصّلاة في مسجد ما، فإنّ بَاصِرَتنا تلتقط عدداً من التّناسبات التي تتغيّر بحسب حطّ أنظارنا على الكلّ أو على بعض الأجزاء فقط، مثل الأعمدة أو القباب أو الفتحات أو المحراب أو حتّى الزّخرفة. لكن، إذا بات من المُؤَكَّدِ أنّ هذه التّناسبات اختِيرَت كي تُحقّق تناسقاً يُلَبّي حاجتنا إلى التوازن والانسجام ويَروِي *"ظمأنا إلى الثبات"*، فإنّ الأرجح أنّ انفعالنا يأخذ مبرّره من **الإيقاع** و**الحركيّة** النّاشِئَيْن في العمل الفنّي عن الانتقال الدّائم بين نِسَبٍ تتراوح قِيَمُها من $\frac{1}{\sqrt{2}}$، مثلاً، إلى $\frac{1}{\sqrt{3}}$ أو $\frac{1}{\sqrt{5}}$ أو $\frac{1}{\varphi}$.

وربّما كان الاضطراب أقوى، نوعاً ما، عندما يختصّ الأمر بالمساجد والكاتدرائيّات، لأنّها تتميّز عن غيرها باستجماعها لِجُملةٍ من المُؤثّرات البصريّة والسّمعيّة الغير المألوفة، وتركيزِها في فراغ صغير نِسبيّاً.

---

[1] - Martinache (Michel), **Approches Neuroplysiologiques de la Dynamique Architecturale du Sacré**, *Publications Universitaires de Valenciennes*, 1990, p.2

وبمثل هذا التّصوُّر، إذن، نستطيع فَهمَ "حركيّة العمـــارة المقدّســـة" وفهم ذلك التّأثير الذي تُحدِثه في المؤمنين بهدف تيسير طريقهم إلى الصّلاة والتّأمُّل والاتّصال بالله عن طريق **الإشراق الوجداني**.

ثانياً: الاستعدادات الفطرية.

إذا سلّمنا بأنّ لغة الشّكل تُمَثِّلُ ـــ من حيث مكانتـــها الفكريّـــة ـــ مرحلةً متقدّمةً من مراحل التّطوُّر البشري لأنّها نِتاجٌ فكريٌّ إنسانيٌّ متطوّرٌ، وعقَدنا أنّها تَنبُع من حساسيّة ناتجة عن باع الفنّان وطول مرانـــه في حقـــل عمله وعن دراسته التّأمُّليّة للطّبيعة، وأنّها تتّصل بقوانين فِيسيُولُوجيّة وَظِيفِيّة كالإيقاع والاتّزان، فهذا ما يقتضي ـــ ضمناً ـــ أنّها مرّت بمرحلة بدائيّـــة كانت خلالها خاضعةً للمزاج الإنساني.

وهذا يعني أنّ للإنسان استعداداتٍ فطريّةً تُوجِّهه في الكشـــف عـــن أفكاره والعمل على تجسيدها في شكلٍ محسوس. فقد توصّل بعض الباحثين المختصّين، من خلال مطالعاتهم للمنشآت المعماريّة القديمة، إلى أنّ استعمال الزّوايا الممتازة بطريقة نظاميّة ومكثّفة لم يكن لِيَعتمدَ على المعرفـــة الواعيّـــة فقط، وإنّما كان على الأرجح ـــ ولِدرَجة كبيرة ـــ صادراً عـــن **السّليقة**. ومن ثَمّة، فإنّهم ذهبوا إلى الاعتقاد بأن هذه المبادئ الكلّيّة التي تحكم جميع التّراكيب الفنيّة، والمعماريّة منها بصفة خاصّة، إنّما هي مبادئ مستنبطة عن

غير وعي من هندسة الطّبيعة التي تؤمّن للإنسان مُؤَالَفَتَهُ مع البيئة [1]. وحتّى تتأكّد نظريّة البحث من خلال ذلك الافتراض، أُجرِيَت تجاربُ ميدانيّة كثيرة، استُضِيف في أثنائها عددٌ من الأشخاص، ينتمون إلى أصول ومستويات مختلفة، وقد تَمَّ اختبارهم فرداً فرداً. فسُئِلوا أن يقوم كلٌّ منهم برسم مجموعة زوايا من الذّاكرة ودون أيّ استعداد مسبق. ولَمَّا كانت النّتائج مذهلة، طُلِب من المرشّحين أن يكرّروا الاختبار ولكن بعيون مغلقة. فتبيّن، من تحليل خلاصة الاختبارات كلّها، أنّ أشكال الزّوايا المحفورة في أذهان الفئات المُختبَرة تنحصر في سلسلة الزّوايا الممتازة بنِسَبٍ تفوق كلّ اعتبار، إذ كانت تتراوح ما بين تسعين بالمائة (في حالة العيون المفتوحة) وأربع وتسعين بالمائة (في حالة العيون المغلقة) [2].

إنّ ما تعرضه هذه الاختبارات من نتائج يُؤكّد، دون أدنى شكّ، أنّ استخدامَ الإنسان للزّوايا الممتازة ــ كمُؤثّرات جماليّة ــ يخضع لِـ**حتميّة بيولوجيّة ثابتة**، ويُوحِي بوضوح بأنّ المخّ البشريّ يتضمّن في لحمته عناصر إدراكيّة تفضّل ــ بمَيل فطري ــ مجموعةً معيّنةً من الزّوايا التي تَبيّن دورُها الأساسي سواء في مجال الجسيمات المجهريّة أم في الظّواهر الطّبيعِيّة العاديّة.

---

[1] - Martinache (Michel), **Géométrie Sacrée ou Géométrie Naturelle?**, *Publications Universitaires de Valenciennes*, pp. 2 et passim.

[2] – أجريت الاختبارات على 279 شخصا، من بينهم 151 امرأة. فلم يتجاوز الفارق في النتائج 2 إلى 3 % بين الرجال والنساء . وأعيد إجراء الاختبارات بضع سنوات فيما بعد، فكانت نفس النتائج وبالنسب نفسها . ونظرا لنتائج رائز "***العيون المغلقة***"، تمّ اختبار أشخاص أضرار، فقاربت النتائج نتائج الاختبارات السابقة.

- Martinache (M.), **Géométrie Sacrée ou Géométrie Universelle?**, op. cit. pp. 3 à 8 .

ولعلّنا مُجبَرين، في هذه الحال، على الإقرار بأنّ الإنسان في **توافق تامّ** مع صورة العالم الذي يكتنفه، وبأنّ مُخَّهُ يُبدِي **حساسيّة فوريّة** للتّراكيب المكانيّة التي تُحدِث تناسباتُها رجعاناً على مستوى وحداته العصبيّة المتشاكلة. وبهذا يكون مبدأ التشاكل، الذي نادى به اختصاصيّو *علم النفس الشكلاني*، قد وجد تثبيتاً عِلميّاً ولو جُزئيّاً.

ثالثا: إسهامات فيسيُولوجيّة الجهاز العصبيّ.

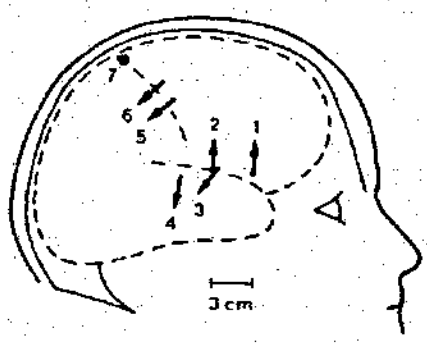
أحرزت كُلٌّ من جراحة الأعصاب والفيسيولوجيّة الكهربائيّة تقدّماً كبيراً في مجال الاختبارات العِلميّة مَكّنَ الأطبّاء، ابتداءً من 1950، من غرز أقطاب كهربائيّة في القشرة المخّيّة للحيوانات. وبهذه الطريقة تبيّن للباحثين أن **الارتكاسات الانفعاليّة** تُستَحثُّ في مستوى **التّكوينات الشّبَكِيّة** في الجذع العصبي، وذلك بتفريغ شحنات مُنشِّطة أو مُثبِّطة قد تؤثّر في المخّ كلّه.

كما دلّت أعمال **أولدس** التي أجراها على *الفأريّات*، بدئاً من سنة 1954، على أنّ التركيبات العصبيّة المسؤولة عن **اللّذّةِ** تقَع في عجرة الدّماغ.

هذه النتائج الاختباريّة رجّحت الاعتقادَ بأن المنعكس الانفعاليّ يصدر عن حشد مَحَلّي (في مراكز *اللذة* أو *الغضب* مثلاً) للقُوَى الكَهرُومَغنَطِيسيّة التي تُولّد نشاطاً يمكن الكشف عنه عل سطح القشرة المخّيّة [1].

[1] - Basar (E). **Dynamics of Sensory and Cognitive Processing by the Brain**, *Springer Verloy*, Berlin, Heidelberg, 1988.**Interpretation of Cerebral Magnetic Fields Elicited by Somato Sensory Stimuli**, R. Hari - pp. 305-310.

وبالموازاة، فإنّ الأبحاث التي باشرها **هيوبل وفيـــيزيل** [1] ، خـــلال الستينيات، أظهرت وجود تكوينات وآليات عصبيّة سمحت بحلّ لُغز "ظمإ الثبات في الجهاز العصبي المركزي"؛ مِمَّا أدّى إلى الربط ما بـــين الوجـــود المحتمَل لِـــ"كاشِفات أشكال مشروطة وراثيا" والتّخصُّص الوظيفي لأعصاب قشرة المخّ القُذَالِي (وبالضبط في الجُرَيْنِ 17 و18). وربَّما كان أهمُّ ما توصّل إليه هذان الباحثان، هو إثبـــاتهم لوجـــود **اتّجاهات مأثورة** لدى الخلايـــا العصبيّـــة المتمركزة في القشرة المخيّة الخاصّة بالجهاز البصري.



الشكل 228: مناطق الوحدات العصبية التي تيسّر للإنسان إدراك الأشكال المفضّلة (عن هيوبل و فيزال).

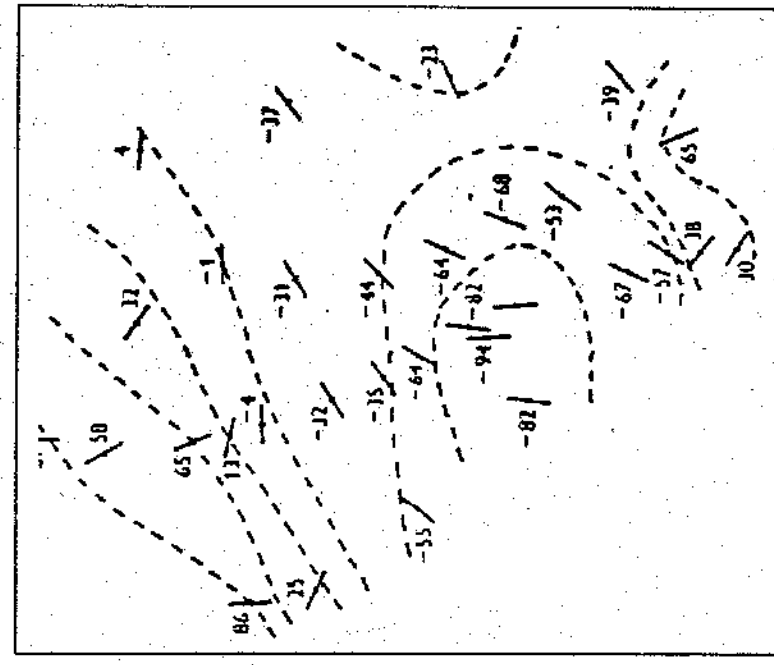
لقد أجرَيا تجاربهما على عدد مـــن القِرَدة والقِطط من مختلف الأعمار، وكان ذلك بغرزِ أقطاب كهربائيّة مجهريّـــة في الجـــزء الخاصّ بالإبصَار من مُـــخِّ هـــذه الحيوانـــات، وإخضاعِ عُيُونِهَا لِفعل مُثِيرات تتكوّن أساساً من خطوط سوداء على خلفيّة بيضـــاء أو خطـــوط بيضاء على خلفيّة سوداء، أو من منطقتين إحداهما بيضاء والأخرى سوداء، يفصل بينهما حدٌّ مستقيمٌ واضحٌ [2] . فتبيّن لهما أن الطّاقة المُسجَّلة من قِبَـــلِ القطب الكهربائي، في وضعيّة ما، مَنُوطَةٌ باتّجاه خطوط المثيرات.

---

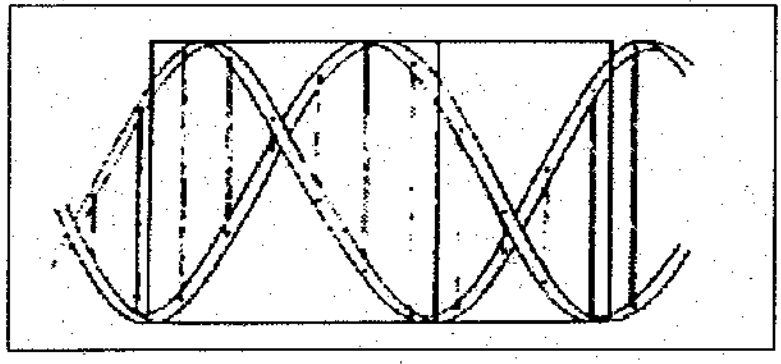
[1] – حاز هذان الباحثان الأمريكانيان– (D. Hubel) و(T. Wiesel) على جائزتي (نوبل) للطـــب والفيسولوجية عام 1981.

[2] – هذه المثيرات هي ما يطلق عليه علماء النفس المختصّـــون بالفيســـيولوجيّة اســـم:"المنـــاطق الإخبارية".

فعندما يُغرَز القطب الكهربائي في الشَّبَكِيّة البصريّة في وضع مـــائل، فإنّه يكشف عن وجود "تكوينات عموديّة" يبدُو كلّ عمود عصـــبي منـــها مرتبطاً بـــ"اتّجاهٍ مُفضّلٍ" (ما بين 0 و180°). ومن معاينة الزّوايا المُشكّلة من الاتّجاهات المُفضّلة المتجاورة وقَيْسِهَا، تأكّد تردُّد عدد من الزّوايا مثل: 45°، 30°، أو 36° (التي تحيط بالقيمة الممتازة 35.5°) و54° أو 55° (القريبتَيْن مـــن 26.6°) و24° (القريبة من 24.1°)، إلخ. (الأشكال 228، 229 و230).



الشكل 229:
التكوينات العموديّة الخاصة بالتوجيه عند القطط (عن هيوبل وفييزال).



الشكل 230:
النسبة الذهبية في تكوينات الـــ A.D.N.

إنّ الأدنى إلى الصّواب، بعد ما التَمسنا هذه النتـــائج، أن يُقَـــالَ إنّ شبكيّة المُخِّ الخاصّة بوظيفة الإبصار تتضمّن **وحدات عصبيّة** تعمل على تيسير إدراك الزوايا الممتازة. وبناء عليه، أصبح في الإمكان احتمال وجود وَصْلَـــةٍ حَدقِيّة مُحرِّكةٍ خاضعةٍ لِمَا يفرضه جهاز الإدراك من قيود توجيهيّـــة. وفي مثل هذه الظّروف، لا يجوز الاستغراب من قيام الزّوايا نفســـها في أغلـــب الإبداعات الفنيّة؛ على أنّ العلاقات الزّاوِيّة، التي تربط بين العناصر المختلفة في عمل فنّي ما، قد لا تتقيّد بمبادئ الهندسة المقدّسة. فإذا أخذنا في اعتبارنا التّشكيلة (*المعماريّة* أو *التصويريّة*...) برُمّتها ـــ عوض الرسوم التّخطِيطيّـــة للأشكال فقط ـــ تجلّت أمامنا مجموعةٌ كبيرةٌ من العلائق الزّاوِيّة التي يمكـــن تنظيمها ومُوازنتها وفقاً لمبادئ هندسيّة خاصّة، كَفِيلـــة بمنحـــها **الوحدة والهارموني** المؤسِّستَيْن للانفعال الجمالي. إلاّ أنّه يَلُوحُ من تحليل الأعمـــال الفنيّة أن هذا التّوازن الهندسي لا يتواجد إلاّ في مستويات معيّنة؛ ومع ذلك يجب الإقرار بأن أشهر الإنتاجات الفنيّة في العالم، سواء منـــها القديمـــة أم المعاصرة، تُبدِي مُستَوىً من التوافق عالياً جدّاً.

ولعلّ هذا يحملنا إلى الاعتقاد بأنّ **الرّجع الانفعاليّ** النّاتج عـــن إدراك الزّوايا الممتازة يُشكِّل واحداً من أهمّ عوامل الانفعال وأنّ الشّعور الخـــاصّ الذي يعتري زُوّارَ المنشآت المعماريّة الدّينيّة، كـــ*المساجد* و*الكاتدرائيّـــات* و*المعابد*، يجد أسبابه في أنّ العلاقات التّناسُبيّة الموفّقة في هذه البيانات تُؤدّي إلى إثارة عدد كبير من الوحدات العصبيّة في وقت واحد. هـــذه الإثـــارة المتزامنة والغير المألوفة تولّد انفعالاً قويّاً ومعقّداً يتبعه إحســـاس بـــ*الغوص المفاجئ* في أعماق عالم آخر، عالم الجوهر العُلوي.

ومّما يؤكّد علاقة الزّوايا الممتازة بالانفعال الجمـــالي، أيضاً، تلك الدّراسات الـــتي تناولت ــ على مستوىً عِلمي دقيق ــ قراءةَ الصُّوَر المختصَّة بالإعلانات في الوقت الحاضر، فأثبتت أنّ أكثرهـــا جاذبيّـــة وفتنةً هي التي تقـــوم علـــى تَركيبـــةٍ زَاويّـــة تَوافُقيّـــة [1] (الصورة 217)؛ ويبقـــى مـــن المحتمل أنّ بعضاً من مبدعيها قد استخدموا فيها –

الصورة 217: صورة إشهاريّة.

عن قصد ومعرفة – مختلفَ القوانين الهندسيّة الجماليّة (من نوع *العدد الذهبي* و*المستطيل الذهبي* وغيرهما). لكن من المرجَّح جدّاً أنّ الغالبيّة العُظمَى من هؤلاء الفنّانين يتمتّعون بما نُسمِّيه عـــادةً **نظرة الماهر** التي تُغنيهم عن استخدام القياسات الدّقيقة.

إلاّ أنّه يَتَّضِحُ، من خلال تحليل نتائج اختبار الإدراك الذّهني للأشكال لدى عدد من العناصر، أنّ وظيفة الإتقان التي يستخدمها مخّ الإنســـان ــ حالَ حمله على الإبداع ــ تأتي على قـــدر كفـــاءة الشّخـــص في تنظيـــم

[1] - Martinache (M.), le Ray (M.), **Les Angles Privilégiés dans la Lecture et dans la Rédaction des Images**, *Communication aux Journées d'Etudes de la Société des Eletriciens, Electroniciens et Radioélectriciens*, Rennes, Oct. 83, et Paris. S.E.E, 1984. pp. 27 - 49.

المجموعات الفضائيّة. وقد يسأل السّائل، بهذا الصدد، عن إمكان تنميّة تلك القدرة التي يُخيَّلُ إلينا ظاهراً أنّها استعدادٌ فِطريّ؟

– علينا أن نعرف، حسبما انتهت إليه الاكتشافات الحديثة التي تحقّقت في مجال علم النفس الفيسيولوجي الخاصّ بوظيفة الإبصار، أنّ **البُنَى العصبيّة** لدى الإنسان تنتظم في سِنٍّ مبكّرة، وأنّها تُشكّل قوّته الشّخصيّة *الكامنة*. وبَاتَ من المؤكّد بالطبع أن هذه القوّة قابلةٌ للنُّمُوّ بفضل تعليمٍ وتحضيرٍ ملائمَيْن؛ غير أنه بات من المؤكّد أيضاً أن الإنسان لا يستطيع تجاوز حدوده الشّخصيّة، مهما كان الجهد الذي يبذله من أجل ذلك.

والحال هذه، فقد يخشى بعض النّاس أن تُشكّل مثلُ هذه **الحتميّة** (إن أخذناها بهذا الاعتبار) عائقاً خَطِراً لِحريّة الخلق الفنّي. لكنّ الإبداعات، التي شهدتها الإنسانيّة خلال العصور والفضاءات المختلفة، تُضعِف هذا الرّأيَ بل تُفنِّده. ولا يسَعنا، بهذا الخصوص، إلاّ أن نستحضر بعض تأمّلات **نيسن** حين يقول عن جداريّات الجنوب الجزائري: *"تعبّر أغلب التشكيلات ــ بما تُظهِره من قدود رشيقة مكتملة... وحركات نابعة من الخطّ... ــ عن حرّية كبيرة داخل حدود القسر، لِدَرجةٍ تجعلنا نسعى إلى مقارنة هذه الإبداعات... بكُبرَيات الرّوائع في الرّسم المعاصر"*[1].

إنّ الجُسَيمات العنصريّة (الخاضعة للحتميّة الواحدة) هي التي تُركّب المادّة التي يعالجها الإنسان فيُخرِج منها عدداً لا يُحصَى من الأشكال؛ بل إنّ للثّوابت الكُلّيّة الكبرى، مثل *الزّوايا الممتازة* و*العدد الذهبي* وغيرهما، من الشّموليّة وكفايّة التّحرُّك ما يسمح بوضع عدد كبير من تآليف الخطوط

---

[1] - Le Ray (Michel), **Les Invariants Plastiques**, op.cit. p.6.

والسّطوح، وبالحفاظ على حُرّيّة الإبداع الفنّي، حتّى لو كانت هذه الحرّيّة *"ضمن حدود القسر"*.

وبمجمل القول، إن الاستعانة في تربيّة العين واليد بـــالتحليل الـــزّاوِي ـــ باعتباره أسرع أشكال التحليل التناسبي وربّما أمرها وأطوعها ـــ قد لا تتحوّل مستقبلاً إلى أداة لبحث تجريبي يُسهِم في خلق ذاكرة مُفسِّرة للآثـــار الحاصلة، فحسب، وإنّما تتحوّل إلى أداة واعية لإبداع أصلـــي أو تعديلـــي للصّور والأوضاع والإيقاعات والتنميقات في جميع الأنشطـــة الفنيّـــة وفي العمارة بوجه خاصّ.

الخاتمة

وبعد هذه المحاولة المتواضعة للتّطلُّع إلى بعض أسرار العمارة – الـــتي يحار فيها العقل بين ثراء الفنّ العريق ودقّة الفكر الرّياضي – لَعلّه يَحسُن أن نُجمِل فيما يلي بعض النّتائج التي نستمدّها من فصول البحث، عساها تُعِين على رسم نظرة عامّة لمشروع ما زال، بدون شكّ، في حاجة إلى قـــراءات متعدّدة.

نشأت العمارة، أوّل ما نشأت، حِرفةً هي البِناءُ في أبسط أشكاله؛ ثمّ تطوّرت حتى غدت مجموعة المهن المعماريّة المختلفة. ومنذ عصور موغلة في القدم – يمكن القول بأنّها هي العصور البدائيّة في تاريخ الإنسان – اشتمـــل البناء في شكله العادي على عناصر مستمَدّة من العادات ومـــن الطّقـــوس الدِّينيّة. وهكذا نجد العمارة مزيجاً من العادات والتّجارب ومن الخرافـــات والشّعائر الدِّينيّة؛ أي أنّها اشتملت – منذ أوّل أمرها – علـــى نَـــاحِيَتَيْن: إحداهما طبيعيّة والثّانيّة سيكولوجيّة، سارتا جنباً إلى جنـــبٍ علـــى مـــدى الدّهور التي تطوّرت خلالها التّقنيّات المعماريّة.

على أنّ البحث في الفنون القديمة ومُقوِّماتها المختلفة لا يعني أنّه مـــن المستطاع أن نفصل بين العنصر المعماري الصّرف وبين البناء في ذاتـــه، لأنّ فكرة وجود "بناء في ذاته" لا منطق لها إطلاقاً إلاّ إذا كان من المستطاع أن نفرق بين **الجمال** الذي يُوحِيه عِشُّ الطّائر وبين **المنفعة** التي سُخِّرَ لها هذا العِشُّ . وعلى غرار هذا، ليس من المستطاع أن نفرق بين **الجمال الفنّي** في العمارة وبين **أسسها البنائيّة**.

ومن المسلّم به في غير الفنون المعماريّة أنّ كُلاًّ من **التّصميم والأسلوب** الذي يبدُو فيه، يُكَوّن جزءً لا يتجزّأ من الإنتاج الفنّي في صورته النّهَائِيّـــة. لكنّ الأمر بخلاف ذلك في فنّ العمارة وحده وربّما كان بعض السّـــبب في هذا الخلاف استعمال لفظ العمارة للدّلالة على هذا الفنّ، إذ تســـرّب إلى الأذهان أنّ رُوحَ فَنّ البناء تكتنفه مجموعةٌ من الأسرار الخفيّة التي لا تتّصل بجسم البناء ذاته وأنّ البناء هو الذي يُكيِّف تلك الأسرار ويحتويها.

وعندما ازدهرت مدارس العمارة، في العصور القديمة، صار كلّ بنـــاء يُبنَى حسب القواعد المَرعِيّة في أشباهه السَّالفة من حيث الفنُّ. فـــالمعبد أو الكاتدرائيّة أو المسجد نتاجٌ معتادٌ، وكان بناء كُلٌّ منهم أمراً شائعاً مثلَ أيّ منتوج فنّي آخر؛ هذا يعني أنّ **الإنتاج الفنّي** – في جميع أشكاله – **تعبيرٌ عن المستوى العقلي العامّ لقوم من الأقوام**، وأنّ الفكرة الفنيّة في إنتاج مـــا لا يمكن أن تنفصل عن الناحيّة الماديّة في ذلك الإنتاج. ويوضّح ذلك كلُّـــه أنّ الفرق بين التّصميمات العماريّة الحديثة والطّرز الكلاسيكيّة القديمة يكمن في أنّ هذه الأخيرة أدّت في عصورها المختلفة وظيفةً من وظائف الحياة العامّـــة أو عبّرت عن ناحيّة من نواحيها، على أنّ التّصميمات الحديثة لا تعـــدو أن تكون، في الغالب، وليدةَ مَيلٍ خاصٍّ في الذّوق المعماري.

فالفنون المعماريّة تصدر عن العادات المتأصّلة في جماعة من الجماعات الإنسانيّة وتعبّر عن روحها ومزاجها وإرادتها، ومن ثَمّة فإنّه مـــن الصّعـــب على الباحث في النّماذج المعماريّة القديمة – مهما أمعن النّظر – أن يُـــدرِك ببحثه جميع ما انطوت عليه تلك النّماذج من أسرار الإنسان وطبائع الأشياء. ومَعَ هذا، نجد أنّ مؤرِّخي الفنّ قد عمدوا – في سعيهم إلى دراســـة هـــذه

الفنون ونَقدِها والتَّصَدِّي إلى تقويمها – إلى تقسيم ما يشبه نهراً دافقاً متّصلَ المجرى إلى أقسام منفصلة، وجعلوا لتلك الأقسام أو "المدارس الفنيّة" أسماءَ معيّنةً وأطلَقُوا على كلّ مدرسة منها لفظ طراز. ثمّ إنّهم ألصقوا بكلّ طراز صفةً زمنيّة، على حين أنّ النّماذج المعماريّة التي اتّخذوها أدلّةً على تلك الطُّرز كانت في نظر الذين بنَوها نوعاً طبيعيّاً من البناء استمدّوا عناصره *المعنويّة والماديّة* من روح البيئة والعصر اللّذَيْن اكتنفاهم.

والمعروف على الساحة النقدية أنّ فنون العمارة شَهِدت في تطوّرها الطّويل عصوراً من النّشاط اختلفت من حيث القوّة والضُّعف؛ فكانت العصور العظيمة عصورَ مغامرة واستكشاف، بينما كانت العصورُ المظلمة عصورَ ركود وجمود انغمر أصحابُها في التقليد والترقيع.

والواقع، حسب ما يطالعنا به البحث التّاريخي والنّقد الفنّي الحديث، أنّ الأساليب في البناء – بالرغم مِمَّا قِيل في تباين الطُّرز المعماريّة وتمايزها – ترقَى دون ريب إلى مصادر وأصول مشتركة. فقد وَجَّهت دراسةُ التَّطوّرات الطَّبيعيّة، في العمارة، النّظرَ إلى اعتبار عناصرها الأساسيّة نابعةً من الشرق القديم ومستنبَطةً من حضارات وادي النّيل وبلاد ما بين النَّهرَيْن. وهذا ما يُميّز عمارة البحر الأبيض المتوسِّط في رمّتها – وبالذّات في عصورها الوسطى والكلاسيكيّة.

فمن المقطوع به أنّ عمارة العصور الوسطى في بلاد الغرب، مثلاً، تشتمل على عناصر تعود أصولها بكلّ وضوح إلى بلاد الشرق. والرّأي الذي كان سائداً، إلى وقت قريب، أنّ هذا الدَّيْنَ يرجع إلى الصَّلِيبيِّين؛ غير أنّ تأثير الفنِّ الشرقي في الفنون الكلاسيكيّة القديمة، وفي الفنّ الهلّينستي أيضاً،

إنّما يرجع نفسه إلى ما قبل ذلك لأنّ رُومَا لم تتّصل بطُرز الفنّ الهلّينستي ـــ وهي الطُّرز التي بلغت أوجها في مصر وسوريا وآسيا الصّغرى ـــ فحسب، بل اتّصلت كذلك اتّصالاً مباشراً ببلاد الفرس وأرمينيا، كما اتّصلت ببـــلاد الهند والصّين عن طريق التّجارة. وأكثرُ هذه الصّلات أهمّيّة صِلَةُ رُومَا بالفنّ المسيحي في مصر، وهو الفنُّ القِبطِيّ الذي لم تَعرِف أورُوبا آثارَه الرّائعة إلاّ بفضل البحوث التي جرَت في النّصف الأخير من القرن التاسع عشـــر. وإذا كانت مِصرُ أحدَ المنابع الكبيرة التي سقَت الفنون الرُّومَانِيّة بعـــد جفافـــها وجُمودها، فإنّ بلاد ما بين النّهرَيْن وسوريا وأرمينيا وآسيا الصُّغرَى كانت المنابع الأخرى.

والحقيقةُ أنّ الظاهرة الكبرى في الغرب هي تشرُّب تلك البلاد – منذ فجر التاريخ حتّى العصور الكلاسيكيّة الحديثة – لأفكار الشرق وفنونه، في غير انقطاع. فبعد التأثير اليوناني الرّوماني الذي كان يحمل في خمائره سِمَات الفنّ الشرقي، جاءت المسيحيّة نفسُها من الشرق، ومنـــه أيضـــاً جـــاءت الرَّهبانيّة الأُولَى فكانت بذوراً جديدةً في أورُوبا الغربيّة؛ ثم أعقبتها حركـــة الحجّ إلى بيت المَقدِس، فزادت هذه الحركةُ من أهمّيّة الشرق، وتلَت ذلـــك الحروبُ الصَّلِيبيّةُ فأضحى اختلاطُ الشرق بالغرب على مقياس كبير. ومـــن جهة أخرى، أدّت الفتوحُ الإسلاميّةُ في البلاد المسيحيّة الشَّرقِيّة إلى هجـــرة عددٍ كبيرٍ من رجال الدِّين وأرباب الصّناعات إلى الغرب، ثُمَّ اتّجه الشـــرق إلى الغرب ـــ سياسياً وتجارياً وعِلمياً ـــ من طرق عديدة مثل طريق الحُكم البيزنطي في إيطاليا ونشأة العلاقات مع الامبراطوريّة الجرمانيّـــة في عـــهد شارلمان وهارون الرشيد، وقيام الحكم الإسلامي في بلاد صقلّيّة وشبه

الجزيرة الإيبيريّة. وتشهد آداب العصور التاليّة لعصر الكارولانجيّين بالتّأثيرات الأندلسيّة التي كانت أهمَّ التّأثيرت الشرقيّة التي عرفها الغـــرب وأعظمَـــها حيويّة وقوّةً لأنّ الأندلس، في عصورها الذهبيّة، كانت بلادَ الخيال والغـــنى والفنون كما كانت بلادَ العِلم وموطنَ العُلماء. وآية ذلك أنّ علوم اليونان الأقدمين وصلت – أوّل ما وصلت – عن طريق الشرق واللُّغة العربيّة لا عن طريق المنابع الإغريقيّة مباشرةً، وهذا باستثناء القليـــل النـــادر. ذلـــك أن مستودع العلوم والمعارف، في تلك العصور، كان في أسبانيا ثمّ في جزيـــرة صقلّيّة، وكان طبيعيّاً أن تنال الفنونُ في غرب أورُوبّا نصيبَها مـــن هذَيْـــن المستودعَيْن وأن تتأثّر بما أنجبته النّهضة العربيّة في العلوم: مثل *الأرقام العدديّة* و*حساب المثلّثات* و*التنجيم* و*الفلسفة* وغيرها. والدّليل الجدير بالملاحظـــة، هنا، أنّ طرازاً جديداً من الزّخارف – يَغلُب عليه الطّابع العـــربيّ المغـــربيّ الإسلامي – ظهر في مستحدثات العمارة الإنجليزيّة، أثناء النصف الثاني من القرن الثاني عشر الميلادي. أمّا جنوب فرنسا، فقد بدَت فيه تلك المؤثّـــرات العربيّة قبل ذلك بكثير وغدت مُدُنٌ (كمدينة تولوز) مراكز هامّـــة لطـــراز مستشرق من طرز الفنّ الرُّومَانسكِي؛ وما زال يشهد على ذلك ما انتشـــر من استعمال الزّخارف الكُوفِيّة البديعة التّنظيـــم في بعـــض الكاتدرائيّـــات الفرنسيّة والإنجليزيّة.

ونخلص إلى القول، بعد هذه الإشارة الأولى، بأنّ أساليب البنـــاء في العصور المختلفة ليست إلاّ نتيجة تاريخيّة لتطوُّرات في العقليّة والمجتمـــع، تعتمد على الماضي وتنتهي عند العصر الذي تظهر فيه. ومِن ثَمَّةَ جاز لنا أن

نعتبر الأنماط المعماريّة المتعاقبة حلقاتٍ من سلسلة متواصلة ترجع أصولُها إلى بداية التّاريخ البشري.

وإلى جانب هذه الاتّصالات النّفسانيّة العامّة التي تُوجّه الحركة المعماريّة وجهتَها الخاصّة، نجد أنّ الفنّان يتعلّم الفنّ من خلال تعايشه مع البيئة التي يحيى فيها. فـ*الأنهار والجبال وسطوح الأرض وتضاريسها وأجواؤها*، إنّما تُؤثّر في نوع الرُّؤيّة وإدراك الأشكال والأحجام الموجودة في هذه البيئة، ويَلعب كلٌّ دورَه في تشكيل رُؤية مُنتِج الفنّ. فَتَنَاوَلَ الفنّانُ المغربيّ، مثلاً، كلّ ما في بيئته بالتّأمُّل والدّراسة فتعانقت لديه صلابةُ الصّخر برِقّة النّبات واندمج الكلُّ في الجزء والجزءُ في الكلّ. فإذا رأينا إلى المساجد فإنّها تُطالِعُنا بأشكالها الهندسيّة المتأثّرة بالدّار المغربيّة القائمة على جُزئَيْنْ مُتباينَيْن: أحدهما مسقوفٌ والآخر مكشوفٌ. وإذا نظرنا إلى سقوفها، وجدنا أنّ السُّطُوحَ المستوية استُبدِلَت بالأغميّة المسنّمة، تفاعلاً مع المُناخ المُمطِر. وإذا نظرنا إلى الزخرفة بَدَتْ لنا المساجدُ زاهدةً فيها خارجياً، بَيدَ أنّها غنيّة بها في داخلها، مِمَّا يتّفق والعمارة المغربيّة المُغلَقة أو ما يُسَمَّى بـ"العمارة المقلوبة".

والشّمس للمغاربة، إلى كونها مصدراً للدِّفء، فهي مصدرٌ للضّوء أيضاً. ولعلّنا نستطيع أن ندرك ما لِلضّوء - كظاهرة بيئيّة - من أهمّية في تشكيل رؤية الفنّان عندما نشاهد القبّة المُخرَّمة التي تتقدّم محراب الجامع المرابطي في تلمسان. فالضّوءُ الخارجي، حينما يتحرّك حول القبّة، يُضِيءُ باستمرار سقفَها البالغَ التّعقِيد، وترى الأشكالَ تختلف بين الحين والآخر وكأنّما تتحرّك حول سقف ثابت. كما استطاع الفنّان المغربي أن يتحكّم في

شِدَّة الضّوء بخلق *الشّمسيات* التي تُلطّف الضّوء عن طريق الزّخارف المخرّمة وأن يستفيد من زخارفها باستخدام ظاهرة الظّلّ والنّورِ في علاقة الأشكال بأرضيّاتها، بشكل يزيد في جمالها وجاذبيّتها.

وإذا عرّجنا على الغرب الأوروبّي، بعد ذلك، وجدنا في العمارة القُوطِيّة مثالاً آخرَ على تضلّع الفنّان من بيئته الطّبيعيّة. فلا شكّ في أنّ *تعلّقه* بالخطوط المتعامدة وشغفه بالأبراج العالية ومناراتها المدبّبة ومدرّجات أهدابها وعناقيدها جاءَاه من معالم بيئته، وكأنّ هناك صِلةً من *القرابة الأخويّة* بين منشآته المعماريّة وجبال الألب في الشُّمُوخ والرِّفعَة. وأغلبُ الظن أن رغبة الفنّان القوطي في *الإكثار* من إقامة العُمُدِ والأغصان *والاستزادة* من تصوير الثّمار المتدلّية من أطراف المباني والأوراق النّباتِية *وتغطية* الأفاريز بالأغصان الزّاخرة أصبحت عنصراً جوهرياً من عناصر هذه **"الغريزة المتأصّلة"** في نفوس رجال الفنّ وأنّهم كَانُوا يَسْعَوْنَ، بطرقهم الخاصّة، إلى التّعبير عن المظاهر الطّبيعيّة بالبناء والزّخرفة. وهذا يحملنا - حتماً - إلى مجال إثارة السّؤال عن **جوهر** الفنّ المعماري؟

إذا بات من المؤكّد أنّ الثّقافة المعماريّة تأخذ معناها من العوامل الجغرافيّة والظّروف التّاريخيّة والأوضاع الفكريّة التي تُمَيِّز مجتمعاً من المجتمعات، وأنّ البناء يستمدّ أشكاله من **روامز** موجودة في الطّبيعة أو في مجالات فنّيّة سابقة التّكوين - يُقلّدُها أو يَقتَبِسُ منها أو يُحَوِّلُها لخدمة أغراضه الشّخصيّة - فإنّه من المؤكّد أيضاً أنّ **ذاتيّة** العمارة تأتيها من قدرة الفنّان على تَمثُّل جميع المؤثّرات المقتَبسة ومن براعتِه في العمل على إدماجها في إنتاجه الفنيّ إدماجاً مُتقَناً، يتناسق مع الأهداف التي عيّنها لنفسه.

ومن الدّراسة المتواليّة نستطيع أن نُقَرِّرَ حقيقةً لا شكّ فيها، هي أنّ العمارة كانت محكومةً على مَرِّ العصور باعتبارَيْن أساسيَّيْن هما: **العامل الأخلاقي والعامل الجمالي**، والحقُّ أنّه من الصّعب فصلُ أحدهما عن الآخر.

أوّلاً: العامل الأخلاقي:

إنّ الفنَّ المعماريّ، كذاكرة شعبيّة ووسيلة تعبير، نابعٌ من الثّقافة التي تُوجِّه يَدَ المعمار لِتُولِّد أنماطاً وأشكالاً بعينها. فالنّاتج المعماريّ يصبح، في حكم ذلك، رمزاً تجسيدياً لأفكار وقِيَم اجتماعيّة خاصّة لأنّ الفنّان في محاولته التّوفيقَ ما بين سلوكه وعمله، يُخضِعُ منتوجه لتصوّر يَستَمِدُّهُ من مفاهيم وتقاليد تُشكِّل رؤيته للبيئة التي يعيش فيها.

وإذا كان من عنوان، نستحكم به القِيَمَ الأخلاقيّة في الطّرز المعماريّة المختلفة، فإنّنا نلتمسه من اللّمسات الزُّخرُفِيّة التي يمسَح بها الفنّان سطوح منشآته البنائيّة. في هذا المجال، نجد أنّ السِّمات الشّكلِيّة التّعبيريّة التي تُميِّزُ فنّاً من الفنون لم تكن أبداً مستقلّةً عن آفاق أخلاقيّة. فخروج الزّخرفة الإسلاميّة – التي آتت نضارتها في المساجد وغيرها من العمائر الدّينيّة – على أصول الهيئة البشريّة، مثلاً، إنّما تستدعيه نيّةٌ مستقرّةٌ في الطّبع، مَبعَثُهَا الاستهانةُ بعظمة الإنسان المطلق، *الإنسان* الذي ركّزه في قلب العالم فلاسفةُ يونان وأهلُ الأدب والفنّ في إيطالية النّاهضة، أولئك الذين فخّموا المَنْزِلَةَ

البشريّة ومَجّدوا العُرى الوضاح في مصوّراتهم ومنحوتاتهم. فجاء الإنسان معهم **مقياس** الأشياء كلّها. ولا يسَع الإسلامَ إلاّ أن يُنكِر هذا الشّطط، مُذَكّراً بأنّ الله كرّم بني آدم وفضّلهم بجملة من المميِّزات على كثير من المخلوقات، ولكنّ هذا التكريم يبقى فضلاً محضاً من الله: { مَا أَصَابَكَ مِنْ حَسَنَةٍ فَمِنَ الله } (صورة النساء 79).

وربّما بدَا لنا، خلال رؤيتنا الحاضرة للنّماذج الزُّخرُفِيّة الإسلاميّة، أنّ الفنّان المسلم كان كَلِفاً بمخالفة الطّبيعة؛ ولكنّه كَلَفٌ سَلِيمٌ، لا يشوبه اليأس ولا تُعِيبُهُ الفظاظة والاستخفاف كما هي الحال عند بعض المُصوِّرين المعاصرين في الغرب. فهو يَرسُم الأشكال من حيث *تركيبُها المكن* لا من حيث *مظهرها الحاصل*، مهما تجرّد المظهر من الصِّفات المحسوسة.

ثانياً: العامل الجمالي:

تبدُو العمارة في **كيان توفيقي** بين "وجود مادّي"، يستمدّ أسبابه من وسائل تقنيّة وعلميّة، و"حسّ جمالي"، يجد سِرَّهُ في استعدادات الفنّان الفطريّة وفي المخزون الحضاري الذي تَكَوَّنَ لديه من تجربته في الحياة.

والذي نستجليه من دراستنا للعمائر القديمة – من *زيقورات* وادي الرَّافدَيْن و*أهرام* وادي النِّيل، إلى *المعابد* اليونانيّة والرّومانيّة، فالكنائس اليهوديّة والبيع المسيحيّة و*المساجد* الإسلاميّة – أنّ فنّ الهندسة سَيْطَرَ، منذ القديم، على روح المنشآت المعماريّة وأنّ فنّ البناء اعتمد أوّل ما اعتمد على

الفطنة الواسعة بفنّ الهندسة. فلقد بنى أصحاب الحضارات القديمة ومارسوا **التقييس** وتركوا لِمَن جاء بعدَهم قوانينَ ضبطت صناعة العمـــارة خـــلال قرون طويلة. فالهرمسيّة اليونانيّة التي أخذت مبادءها عن تعاليم **إيم حوتب**، وغيره من حكماء الشرق القديم، والتي تغذّت بالتأمّلات الرِّيَاضِيّـــة الـــتي حبَكها **أفلاطون**، كانت أساساً لكلّ التّصوّرات الجماليّة التي حكمت فنون العمارة في الحوض المتوسطي.

فـــالرياضيات هي **الهيكل الجليل** الذي تَخيَّله الإنسان القديم لإدراك الكَون والدّخول إلى *الملكوت الأعلى* الذي يحـــوي *مفتـــاح المنظومـــات العظمى*؛ وهي جزءٌ من **الموسيقى** إذ أنّها تقوم على قوانين **التّناسب** الـــتي يُوَلِّدُهَا رنين الكتلة الصَّوتِيّة. **والتّوافقُ** – الذي يُمثّل الأساس في الموســـيقى – هوالمُنَظِّمُ لجميع أمورنا لأنّ الإنسان لا يستطيع أن يفكّر ويعمل إلاّ وفـــق مقاييس إنسانيّة، تلك التي تخدم جسده فيُدمِجُ نفسَه بالكون. وما التوافق في العمارة، إذن، إلاّ ثمرةُ ذلك *الثنائي الغنائي* الناجم عن التزاوج ما بين **النّظام الإنساني والنّظام الكوني**. وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ العمارة الإســـلاميّة، عموماً – والمتوسّطيّة بصفة خاصّة – أفادت، في طور نشأتها، من الفنـــون السّابقة لها واقتبست عنها ثمّ شكّلت ذاتيتها من نفسها بأن صقلت العناصر المستمَدّة من منابع خارجيّة وقدّمتها في حُلّة جديدة تتآلف مع مفاهيم الثّقافة الإسلاميّة والمبادئ التي نشرها الإسلام.

أمّا العمارة في الجزائر، فتشهد صُرُوحُهَا الباقية على أنّ مُشَيِّدِيـــهَا تفطّنوا – منذ عهودهم الأولى – إلى القوانين الهندسيّة والجماليّة التي كانت

تدير البناء. وواضحٌ أنّهم استَقوْا، على غرار غيرهم من المعماريّين، من مَعِينٍ يستمدّ موارده من الحضارات القديمة ومن البيئة الـــتي أظلّتـــهم. فجـــاءت أعمالهم أصيلةً تعبّر عن مستوىً حياتي وفكري رفيعٍ. وإذا كـــانت هـــذه الأعمال منبعثةً من الفؤاد، فقد بلغوا فيها أَشُدّهم؛ وهُم - وإن لم يـــتركوا عليها توقيعاً بأسمائهم يضمَن لهم خلودَ الذّكر - فقد خلّدت آثارُهم الفنّيّـــةُ ذِكْرَ الحضارة الإسلاميّة ورفعت رايتها عالية، وما ينبغي أن ننسى لهم هذا الجميل.

وصفوةُ القول إنّنا ما زلنا نعيش في نعماء هذا التّراث العظيم، دون أن نُقَدِّرَ ما سيكون عليه حال دنيانا عندما تتلاشى آثارُ هذه العصور كلِّـــها. ونحن في نظرتنا اليومَ إلى فَنٍّ مَا من الفنون التّقليديّة كمَن يعيـــش في ليلـــة ظلماء عقب نهار مشرق، دون أن نعرف ما ذا سيأتي به الغد. لقد خلّفت لنا العصور الماضية أبنية ثمينة شامخة تمتاز بشخصيّتها العظيمة، كما تركت لنـــا روائعَ الصّناعات الفنيّة الأخرى. وأكثرُ من هذا، فإنّها خلّفت لنا طرازَ مُدُنِنَا والصّورةَ الفكريّة لبلادنا، وأقامت الدّليل على إمكان وجود ثقافة متقدّمـــة تُؤَدّي إلى نتائج جليلة وعلى أنّه من اليسير أن يكون العمل الإنتاجيّ مَبْعَثـــاً للـــسّكينة والغبطة الشّاملتَيْن. كما برهنت على أنّ الفنون اليدويّة تنبُع من قلوب العامّة، مَثلُها في ذلك مَثَلُ القصص والرّوايات والموسيقى الشّعبيّة.

وكشفت العصور الماضية، فوق ذلك، عن نضارة الفنّ النّـــابع مـــن عقول النّاس في رقّته وجماله، وأثبتت أنّ الفنّ ليس تَرَفاً بَعِيدَ المنال أو عبثـــاً يتطلّبه العُرف، بل هو، في الواقع، الطّريقُ السّليمُ الذي يُؤَدّي إلى الإنتـــاج

السّليم ويُتيحُ للفكر الإنساني الانطلاقَ والإشراق من خلال أعمال ماديّـــة.

إنّ العمل الفنّي لا يتعيّن برسوم طليقة على ورق، تفرضها فئةٌ من المصمّمين بعيدةٌ كُلّ البُعد عن تجارب رجال الصّناعة؛ بل العملُ الفنّي هو ذلك العملُ الذي نجده في الموادّ والأساليب مجتمعة إذا استخدمها الفنّان في سبيل أهداف سامية؛ فليس للزّهور المصنوعة من الورق شَذَا تلك التي تَنمُو في أحضـــان الطّبيعة.

وليس الفَنُّ، إذن - والفنّ المعماري على وجه الخصوص - إلاّ التّعبيرَ العَقْلِيَّ لِجُهد جسماني يَنقُلُ به الإنسانُ إلى شكلٍ محسوسٍ تَطَـــوُّسَ جمالـــه الباطن، ذلك الجمال الذي زكّاه **"ذُو العَرش المَجِيدِ"** بأن خلق الإنسان في أحسن تقويم. وفي هذا، نَتَمَثّلُ قولَ الرّسّولِ (ﷺ):

"إنّ الله جميلٌ يُحِبُّ الجَمَال"[1].

---

[1] - رواه **أحمد** عن **أبي ريحانة** و**مسلم** و**الترميذي** عن **أبي مسعود** و**أبو يعلى** عن **أبي سعيد** وغيرهم.

- "كشف الخفاء و مزيل الألباس عما اشتهر من الأحاديث على ألسنة النّاس" لـــ**إسماعيل بن محمد العجلوني**، وهو مخطوط في جزء واحد، منه نسخة في *دار الكتب المصرية*، تاريخها: 1169هـــ- رقمها: 1281 حديث- الورقة 114-. عن "**سر الزخرفـــة الإســـلامية**" لـــ**بشر فارس**- م.ف.أ.ش. القاهرة 1952-ص43.

الفهارس

ثبت المراجع

أولاً: المراجع العربية.

1. – إبراهيم (زكريا) **مشكلة الفن**، *مكتبة مصر*، القاهرة، 1959 .
2. – ابن الأثير، **الكامل في التاريخ**، القاهرة، 1347 هـ.
3. – أبو تمام، **الديوان**، *المطبعة الأدبية*، بيروت، 1889 .
4. – أبو ريان (محمد علي)، **فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة**، *الدار القومية للطباعة والنشر*، 1964 .
5. – أبو زيد (أحمد)، **البناء الاجتماعي**، *الدار القومية للطباعة والنشر*، القاهرة، 1970.
6. – أبو المعالي محمد بن عبيد الله، **بيان الأديان**، (عام 1092 م)، *طبعة شيفر*، باريس، 1883 م .
7. – أحمد تيمور باشا، **التصوير عند العرب**، القاهرة، 1942 م .
8. – آل سعيد (شاكر حسن)، **جماليّة الخطّ الكوفي المربّع**، *العالم العربي*، 1983.
9. – آل سعيد (شاكر حسن)، **سر البنى الزخرفية**، *العالم العربي*، 1981 .
10. – ألكسندر بابادوبولو، **التصوير عند العرب**، ترجمة عيسى سلمان وطه
11. التكريتي، بغداد، 1974 .
12. – إيتنجهاوزن (ر .)، **التصوير عند العرب**، ترجمة عيسى سلمان وسليم
13. طه التكريتي، بغداد، 1974 .
14. – ابن الخطيب (لسان الدين)، **الإحاطة في تاريخ غرناطة**، *الطبعة القديم*، القاهرة، 1319 هـ.
15. – ابن خلدون (عبد الرحمان)، **كتاب العبر و ديوان المبتدإ و الخبر في أيام العرب والعجم والبربر و من والاهم من ذوي السلطان الأكبر**. الجزء الأول: **المقدمة** – *طبعة المكتبة التجارية الكبرى* بمصر - والطبعة الثانية بـ*مكتبةالمدرسة ودار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر* - بيروت، 1961 .

16. – ابن خلكان (أحمد البرمكي الإربلي)، **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**،تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة، 1948.
17. – ابن خلدون (أبو زكريا)، **بغية الرواد**، تحقيق ألفرد بل، الجزائر، 1910.
18. – ابن عربي (م. د.)، **فصوص الحكم**، القاهرة، 1946.
19. – ابن منظور الإفريقي (جمال الدين محمد)، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت،1968.
20. – ابن هشام، **السيرة النبوية**، تحقيق وضبط إبراهيم الأبياري وزميله، *طبعة مصطفى الحلبي بمصر*، 1936.
22. – أدمان (إروين)، **الفنون والإنسان**، ترجمة مصطفى حبيب، مكتبة مصر، (د ت).
23. – إسماعيل (عز الدين)، **الفن والإنسان**، *دار القلم*، بيروت، 1974.
24. – الألفي (أبوصالح)، **الموجز في تاريخ الفن**، وكذلك: **الفن الإسلامي، أصوله، فلسفته، مدارسه**، ط 2، *دار المعارف*، القاهرة، (د.ت).
25. – الاصفهاني (أبو نعيم)، **حلية الأولياء**، القاهرة، *طبعة الخانجي* (بلا تاريخ).
26. – أونسيانيكوف، **الجمال عند هيجل**، مقال ضمن كتاب "**الجمال في تفسيره الماركسي**"، ترجمة يوسف الحلاق، *منشورات و ث س إ ق*، دمشق، 1968.
27. – الباشا (حسن)، **التصوير الإسلامي في العصور الوسطى**، *دار النشر*،1959.
28. – البحر (خليل)، **المعجم العربي الحديث**، *مكتبة لاروس*، باريس، 1973.
29. – البخاري (الغمام أبو عبد الله محمد)، **صحيح البخاري**، ط. *دار الفكر عن طبعة دار الطباعة العامرة*، استانبول (د ت).
30. – البناني عن عبد الباقي، **الشيخ خليل**، نشر القاهرة، سنة 1307هـ.
31. – البيروني (أبو الريحان)، **الآثار الباقية من القرون الخالية**، *طبعة لايبزيك*، 1838م.
32. – الثعلبي النيسابوري (أبو إسحاق أحمد)، **قصص الأنبياء المسمى عرائس المجالس**، *دار إحياء الكتب العربية*، 1952.
33. – حاجيات (عبد الحميد)، **أبو حمو موسى الزياني**، ش و ن ت، الجزائر، 1982.
34. – الجرجاني (عبد القاهر)، **دلائل الإعجاز**، *طبعة المنار*، 1331 هـ.
35. – حسين (محمد حاتم)، **دليل المعلم في التربية الفنية**، *مطبوعات و. ت. ت.* القاهرة، 1970.

36. – الحفني (عبد المنعم)، **معجم مصطلحات الصوفية**، *دار المسيرة*، بيروت، الطبعة الأولى، 1400 هـ/1980 م.
37. – الحلاج، **كتاب "الطواسين"**، نشره لوي ماسينيون، باريس، 1913.
38. – الخالدي (صلاح عبد الفتاح)، **نظرية التصوير الفني عند سيد قطب**، *شهاب*، الجزائر، 1988.
39. – الخضر (عبد المعطي)، **تاريخ العمارة**، الجزء الأول، *مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية*، جامعة حلب، 1409هـ/1988 م.
40. – الرفاعي (أنور)، **تاريخ الفن عند العرب والمسلمين**، *دار الفكر*، 1977.
41. – الريحاوي (عبد القادر)، **العمارة في الحضارة الإسلاميّة**، *مركز النشر العلمي*، جدّة، ط 1، 1990 م.
42. – الزمخشري (أبو القاسم محمود بن عمر)، **أساس البلاغة**، *طبعة دار الكتب*، القاهرة، 1972.
43. – السهروردي (شهاب الدين)، **هياكل النور**، طهران، 1898.
44. – الشايب (أحمد)، **أصول النقد الأدبي**، *المكتبة الأنجلو مصرية*، القاهرة، ط. 1964.
45. – الصابوني (محمد علي)، **مختصر تفسير ابن كثير، اختصارات وتحقيق**، *دار القرآن الكريم*، بيروت، 1402 هـ/1981 م.
46. – الصوفي، **كتاب: صور الكواكب**، *دار الكتب المصرية* القاهرة، رقم831
47. – الطويل (توفيق)، **أسس الفلسفة**، الطبعة الخامسة، *دار النهضة العربية*، القاهرة، 1967.
48. – العسكري (أبوهلال)، **الفروق في اللغة**، *دار الآفاق الجديدة*، بيروت، هـ/1980 م.
49. – الغزالي (أبو حامد)، **كتاب الإحياء وكتاب المحبة وكتاب المضنون الصغير**، *طبعة القاهرة*، 1309 هـ.
50. – الغزالي (أبو حامد)، **مشكاة الأنوار**، تقديم وتحقيق أبي العلا عفيفي، *الدار القومية للطباعة والنشر*، القاهرة، 1383 هـ/ 1964 م.
51. – الفاروقي (إسماعيل)، **الإسلام والفن** (Art and Islam)، ترجمة محمد أحمد، دار النشر، د ت.
52. – القيسي (أحمد ناجي)، **عطار نامة، الكتاب الثاني: منطق الطير**، *مطبعة الإرشاد*، بغداد، 1968.
53. – المسعودي، **مروج الذهب ومعادن الجوهر**، طبعة مصر لعام 1948.

54. – المصرف (ناجي زين الدين)، **مصور الخط العربي**، *الطبعة الثانية*، بغـــداد، 1974.
55. – المصري (ابن منظور)، **أخبار أبي نواس**، طبعة القاهرة، 1923.
56. المقدسي البشاري (شمس الدين محمد)، **أحسن التقاسيم في معرفة الأقـــاليم**، ليدن، 1909.
57. – المقري (أحمد)، **نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرهـــا لسان الدين بن الخطيب**، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، 1949.
58. – باروت (أندريه)، **سومر: فنونها وحضارتها**، ترجمة و تعليق عيسى ســـلمان وسليم طه التكريتي - بغداد، 1979.
59. – بدوي (عبد الرحمان)، **ربيع الفكر اليوناني**، *وكالة المطبوعات*، الكويـــت/ *دار القلم*، بيروت، 1979.
60. – بدوي (عبد الرحمان)، **الإنسان الكامل في الإسلام**، الكويت، 1976.
61. – برتليمي (جان)، **بحث في علم الجمال**، ترجمة أنور عبد العزيز ونظمي لوقا، *دار نهضة مصر*، القاهرة، 1970.
62. – بشر فارس، **سر الزخرفة الإسلامية**، *طباعة المعهد الفرنسي للآثار الشرقية*، القاهرة، 1952 م.
63. – بصمجي (فرج)، **كنوز المتحف العراقي**، بغداد، 1972.
64. – بن قربة (صالح)، **الفن الإسلامي، أصوله وخصائصه**، الأصالة، الجزائـــر، 1393هـــ.
65. – بن مالك (رشيد)، **السيميائية بين النظر والتطبيق**، رسالة دكتوراه - جامعة تلمسان، 1994.
66. – بهنسي (عفيف)، **الفن العربي الإسلامي في بدايـــة تكوينـــه**، *دار الفكـــر*، دمشق، ط .1، 1983.
67. – تومسون (ج .و .س .)ومجموعة من المؤلّفين، **حضارة عصر النهضة**، ترجمة عبد الرحمان زكي، *دار النهضة العربية*، القاهرة، 1961.
68. – جرابار (أوليج)، **الفنون الزخرفية والتصوير**، تصنيف شاخت و بوروث، ترجمة حسين مؤنس وإحسان صدقي، *عالم المعرفة*، الكويت، 1978.
69. – حسن (زكي محمد)، **أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية**، مطبعة جامعة القاهرة، 1956.
70. -حسن (زكي محمد)، **مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي**، سومر، المجلد 11، الجزء الأول، عام 1955.

71. – حسن (زكي محمد)، **الفنون الإيرانية في العهد الإسلامي**، بغداد، 1940.
72. – حسن (عبد الحميد)، **الأصول الفنية للأدب**، *المكتبة الأنجلومصرية*، ط2، د ت.
73. – حسن سليمان، **سيكولوجية الخطوط**، *المكتبة الثقافية*، رقم 175 - طبع *مطابع الدار*، 94.
74. – حمدون (محمد أحمد)، **نحو نظرية للأدب الإسلامي**، *دار الفنون للطباعة والنشر*، جدة، (دون تاريخ).
75. – حنفي (حسن)، **التفكير الديني وازدواجية الشخصية**، *الفكر المعاصر*، القاهرة، 1969.
76. – دهمان (أحمد علي)، **الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، منهجا وتطبيقا**، ج 1 و2، *دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر*، ط1، 1986.
77. – رئيف مهنا ويس بحر، **نظريات العمارة**، *ديوان المطبوعات الجامعية*، الجزائر، 1992.
78. – راندال (ج. هـ.)وبوخلر (ج.)، **مدخل إلى الفلسفة**، ترجمة: ملحم قربان، *دار العلم للملايين*، بيروت، 1963.
79. – رضا (رشيد)، **تاريخ الشيخ محمد عبده**، *مطبعة المنار*، المجلد الثاني، صحيفة 498-501.
80. – زغلول سلام (محمد)، **أثر القرآن في تطور النقد العربي**، *دار المعارف*، القاهرة، ط III، 1968.
81. – زكريا إبراهيم، **مشكلة الفن**، مكتبة مصر، القاهرة، 1959.
82. – زين الدين (ناجي)، **أطلس الخط العربي**، *المجلس العلمي العراقي*، بغداد، (د ت).
83. – ستولنيتر (جيروم)، **النقد الفني، دراسة جمالية فلسفية**، ترجمة فؤاد زكريا، *الهيئة العامة للكتاب*، 1981.
84. – سعد يونس (عبد)، **الأرابسك، جوهر الروح الإسلامية**، *الثقافة العربية*،العالم العربي، 1398 هـ/ أكتوبر 1978 م.
85. – سليمان (حسن)، **سيكولوجية الخط**، المكتبة الثقافية، *مطابع الدار*، ع 175.
86. – سويف (مصطفى)، **الأسس النفسية للإبداع الفني، في الشعر خاصة**، *دار المعارف* بمصر، 1959.
87. – سيد قطب، **مقال عن التصوير في الفن**، *المقتطف*، فبراير 1939، مجلد94.

88. – شريفي (محمد بن سعيد)، **دروس الخط العربي**، *المدرسة الوطنية للفنون الجميلة*، الجزائر، 1400هـ.
89. – شكري (محمد أنور)، **الفن المصري القديم**، *المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، الدار المصريّة للتأليف والترجمة، الدار القومية*، القاهرة، 1965.
90. – عبد الجواد (توفيق أحمد)، **معجم العمارة وإنشاء المباني**، *مؤسسة الأهرام*، القاهرة/ *دار النشر*، لايبزيج، (د ت).
91. – عبد الحميد (سعد زغلول)، *دراسات في تاريخ الحضارة الإسلامية العربية*، الفصل السادس، *منشورات ذات السلاسل*، الكويت، 1406 هـ/1986 م.
92. – عبد المعطي (محمد)، **الإبداع الفني وتذوق الفنون الجميلة**، *دار المعرفة الجامعية*، الإسكندرية، 1985.
93. – عتيق (عبد العزيز)، **في النقد الأدبي**، *دار النهضة العربية*، بيروت، ط2، 1972
94. – عرفان سامي، **نظريات العمارة**، *مؤسسة طباعة الألوان المتحدة*، السنة الثانية، 1957.
95. – عرفان سامي، **النظرية الوظيفية في العمارة ونظريات العمارة العضوية**، القاهرة 1957.
96. – عكاشة (ثروت)، **تاريخ الفن**، ج 5، **التصوير الإسلامي الديني والعربي**، *المؤسسة العربية للدراسات والنشر*، ط1، لندن، بيروت، 1977.
97. – عكاشة (ثروت)، **فن الواسطي من خلال مقامات الحريري**، *دار المعارف بمصر*، 1975.
98. – علي عبد المعطي محمد، **الإبداع الفني و تذوق الفنون الجميلة**، *دار المعرفة الجامعية*، الإسكندرية، 1985.
99. – عونة (محمد محمود)، **عناصر العمارة و الرسم الهندسي**، *منشورات جامعة حلب*، كلية الهندسة المعمارية، 1417هـ/1996م.
100. – فارس (بشر)، **سر الزخرفة الإسلامية**، *طباعة المعهد الفرنسي للآثار الشرقية*، القاهرة، 1952 م.
101. – فارس (بشر)، **التصوير القدسي في التصوير الإسلامي الأول**، *المعهد الفرنسي للآثار الشرقية*، القاهرة، 1959.
102. – فارس (بشر)، **منمنمة دينية تمثل الرسول من أسلوب التصوير العربي**

البغدادي، *طباعة المعهد الفرنسي للآثار الشرقية*، القاهرة، 1948.
103. – فرويد (سيجموند)، **التحليل النفسي والفن . دافينشي ودستويفسكي**، ترجمة سمير كرم، *دار الطليعة*، بيروت، 1975.
104. – فكري (أحمد)، **مساجد القاهرة ومدارسها**، ج1، **العصر الفاطمي**، *دار المعارف* بمصر (د ت).
105. – فيتروفيوس، **دي أرشيتكتورة**، النسخة الموجودة بمكتبة *المدرسة العليا للأساتذة* بباريس، 67، 323.
106. – كراباتسيك (فون)، **سليمان العظيم كصديق للفن**، ترجمة ثروت عكاشة، الجزء السادس والعشرون، 1912.
107. – كفافي (محمد عبد السلام)، **جلال الدين الرومي**، *دار النهضة العربية*، بيروت، 1971.
108. – كواكي (نزيه)، تاريخ العمارة، عمارة فجر المسيحية البيزنطية، د.م.ج.
109. – كويسي (لخضر)، **معجم الهندسة المعمارية**، *ديوان المطبوعات الجامعية*، الجزائر، 1993.
110. – لوبون (غوستاف)، **حضارة العرب**، ترجمة: عادل زعيتر، القاهرة، 1969 م.
111. – ماك كيب (جوزيف)، **مدنيّة المسلمين**، ترجمة محمد تقي الدين الهلالي، مكتبة النشر (د ت).
112. – محرز (جمال)، **فصلة**، *منشورات كلية الآداب*، العدد الثامن، المجلد الثاني، القاهرة، ديسنبر 1946م.
113. محرز (جمال)، **من التصوير المملوكي**، *منشورات معهد المخطوطات العربية*، المجلد السابع، الجزء الثاني، نوفمبر، 1961 - صحيفة: 75 وما يليها.
114. – محمد ثابت الفندي وأحمد الشنتناوي وإبراهيم زكي خورشيد وعبد الحميد يونس، **دائرة المعارف الإسلاميّة**، ترجمة، ط 1، لندن، 1913.
115. – محمد خلف الله، **من وجهة النظر النفسية في دراسة الأدب ونقده**، *مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر*، القاهرة، 1967.
116. – مطلق (محمود)، **تاريخ العمارة: العمارة الإسلامية والأوروبية في العصور الوسطى**، جامعة حلب، 1982.
117. – مغنية (محمد جواد)، **معالم الفلسفة الإسلامية**، *دار العلم للملايين*، بيروت، 1960.
118. – مكي (الطاهر أحمد)، **الخط العربي**، *اللسان العربي*، ع 610.
119. – ناجي (زين الدين)، **أطلس الخط العربي**، *المجمع العلمي العراقي*، بغداد،

1968.
120. – ناصف (مصطفى)، **الصورة الأدبية**، مكتبة مصر، ط 1، 1958.
121. – نبيل الحسيني، **منابع الرؤية في الفن**، *المركز العربي للثقافة والفنون*، بيروت، لبنان - الطبعة الأولى، 1982.
122. – نوكس(إ.)، **النظريات الجمالية**، ترجمة محمد شفيق شيا، *منشورات حسون الثقافية*، بيروت، 1405 هـ/1985 م.
123. – هويسمان (دنيس)، **علم الجمال**، ترجمة أميرة حلمي مطر، *دار الكتب العربية*، القاهرة، 1959.
124. – وصيفي (عاطف)، **الثقافة والشخصية**، *دار النهضة العربية*، إ ع م، 1981.
125. – ياسين (السيد)، **الشخصية العربية بين المفهوم الإسرائيلي والمفهوم العربي**، *مؤسسة الأهرام*، القاهرة، 1963.
126. – يوجيل (حماد)، **منهج الفن الإسلامي**، وجدة، 1985.
127. – يونس (عيد سعيد)، **الأرابسك**، *الثقافة العربية*، 1992.

ثانيا: المراجع الأجنبية.

1. - Aïvanhov (Omraam Mikhël), **Création Artistique et Création Spirituelle**, *Editions Prosveta*, Fréjus, France, 1990.
2. - Alain, **Système des Beaux Arts**, *Gallimard*, 1926 .
3. - **Alcan, L'Avenir de l'Esthétique**, *nrf*, 1929.
4. - Anawati (G .C .) et Gardet (L), **Mystique Musulmane**, Paris, 1961 .
5. - Anawati (G .C), **Le Nom Suprême de Dieu**, in: *Atti del IIIè Congresso di Studi - Arabi et Islamici - Ravello*, 1966 .
6. - Anhein (Rudolphe), **Dynamique de la forme architecturale** - traduit de l'américain par Michèle Schoffeniels-Jeune homme et Geneviève Van cauwenberge -*Edition Pierre Mardaga*, 317 .
7. - Arberry (A .J), **Le Soufisme**, Paris, 1952 .
8. - Aristote, **Ethique de Nicomaque** ,Livre: VI - Chapitres: V et VI - Traduction de Voilquin - *Ed . Garnier*, 1965 .
9. - Aristote, **La Poétique**, traduit et annoté, par Roselyne Dupont Roc et Jean Lallot, Paris, *Edition du Seuil, Coll . Poétique*, 1980.
10. - Aziza (M .), **L'Image et l'Islam**, *Albin Michel*, Paris, 1978.
11. - Bachelard (Gaston), **La Poétique de l'Espace**, *Quadridge / PUF*, France, Paris, 1992.
12. - Bakhtiar (Laleh), **Le Soufisme - Expressions de la Quête Mystique**, t . 2 par M .F . de Paloméra, *éd . du Seuil*, 1977.
13. - Barbaro, (D .)Vitruvio, **Della Architectura**, *in fol* ., Venise, 1556.
14. - Barrit (E .F), **An Introduction To Aesthetics**, *Hutcheson's University Library*, 1932.
15. - Barthélémy (Jean), **Traité d'esthétique**, *édition de l'école*, 1964.
16. - Basar (E), **Dynamics of Sensory and Cognitive Processing by the Brain**, *Springer Verloy*, Berlin, Heidelberg, 1988 .**Interpretation of Cerebral Magnetic Fields Elicited by Somato Sensory Stimuli**, R . Hari.
17. - Basch (V .), **L'Esthétique Allemande contemporaine**, *Alcan*, Paris, 1934.
18. - Batteux (L'Abbé), **Les Beaux-arts réduits à un même principe**, 1746 - *in fol*, 79.
19. - Batteux (L'Abbé), **De la Construction oratoire**, Paris, 1763.
0. - Bayard (Jean Pierre), **La tradition cachée des Cathédrales - du Symbolisme médiéval à la réalisation architecturale**, *Editions Dangles*, St Jean-de-Braye, France,1990.
21. - Bayer (R), **Essais sur la méthode en Esthétique**, Paris, 1953.
22. - Beardsley (M .C .), **On the creation of art**, *J . Aesthetics & Criticism*, 1965.
23. - Benyoucef (Brahim), **Introduction à l'histoire de l'architecture islamique**, *OPU*, Alger, 1994.
24. - Bel (Alfred), **Les Béni Snous et leurs Mosquées**, *Bulletin Archéologique*, Alger, 1920.
25. - Bergson (H .), **La pensée et le mouvant**, *PUF*, Paris, 1932.
26. - Bergson (H .), **Les deux sources de la morale et de la religion**, *PUF*, Paris, 1948.
27. - Bernard (Charles), **Esthétique et critique**, *édition Formes*, Paris, 1946.
28. - Berque (A .), **L'Algérie, Terre d'Art et d'Histoire**, *G .G . de l'Algérie*, 1937.
29 - **Bible** (La), version Louis Segond 1910, traduction d'aprés les textes originaux Hébreux et Grecs, *Association Viens et Vois*, Grézieu La Varenne, 1992.

30. - Binyon (L .), Wilkinson (J .V .S .) et Gray (B .). **Persian Miniature Painting**, London, 1933.
31. - Blain Michel et Bel-Lassen Michel, **L'Art, anthologie analytique**, *Ellipses*, 320.
32. - Blomstedt (Aulis), **Pensée et Forme** , textes choisis de Le Corbusier - *Musée d'Architecture de Finlande* - Helsinki, 1977.
33. - Blunt (W.), **Splendor of Islam**, *Angus and Robertson (UK) Ltd*, London, 1976.
34. - Boullée (Etienne-Louis), **Architecture - Essai sur l'Art** , textes réunis et présentés par Jean-Marie Pérouse de Monclos, *Herman*, ParisVI.
35. - Bourouiba (Rachid), **Apports de l'Algérie à l'architecture religieuse arabo-islamique**, *OPU*, Alger, 1986.
36. - Bourouiba (Rachid), **L'Art Religieux Musulman en Algérie,** Sned, Alger, 1974
37. - Bourouiba (Rachid), **Les inscriptions commémoratives des Mosquées d'Algérie**, *OPU*, Alger, 1984.
38. - Bourouiba (Rachid), **L'architecture militaire de l'Algérie médiévale**, *OPU*, Alger, 1983.
39. - Breton (André), **Manifestes du Surréalisme**, *Idées / Gallimard*,Paris,1972.
40. - Bullough (E), **The perceptive problem in the Aesthetic Appreciation of simple colour combinations**, in *British Journal of Psychology III*, 1910.
41. - Burckhardt (T .), **Art of Islam: Langage and Meaning**, *World I Islam Festival - Publishing Company*, London, 1976.
42. - Burckhardt (Titus), **L'Art de l'Islam,** *Sindbad*, Paris, 1985.
43. - Burckhardt (Titus), **L'Art de l'slam: Langage et Signification,** *Sindbad*, Paris, 1985.
44. - Burt (C .), **How the Mind Works,** 1938.
45. - Casson (Jean), **Situation de l'Art moderne**, *Gallimard*, Paris, 1950.
46. - Cavillier (H .), **Manuel de Philosophie**, Tome I - *Gallimard*, Paris, 1931.
47. - Ceshi (C .), **L'Architecture des Temples mégalithiques de Malte,** Rome, 1939.
48. - Charles Morris, **Scientific Empirism**, *Encyclopedia an Unified Science*, Chicago,1937.
49. - Coowaraswamy (Ananda K .), **Notes on the Philosophy of Persian Art,** in: *Ars Islamica* - V . 15-16 - 1951.
50. - Combe (E.), Sauvaget (J.) et Wiet (G.), **Répertoire chronologique d'épigraphie arabe**, *I F A O*, Le Caire, 1931.
51. - Corbin (Henri), **Histoire de la Philosophie Islamique**, Paris, 1964.
52. - Creswell (A .C .), **Early Muslim Architecture,** *Oxford ed* .,1932.
53. - Creswell (A .C .), **Early Muslim Architecture, Umayyads, Early Abbasids and Tulunids**, Vol . 1, *Oxford don press*, 1932.
54. - Creswell (K .A .C .), **Early Muslim Architecture of Egypt** , 2 Vol . - New York , 1978.
55. - Delacroix (H .), **L'art et les sentiments esthétiques, nouveau traité de psychologie**, *Alcan*, Paris, 1939.
56. - Delacroix (Henri), **Psychologie de l'Art**, *Alcan*, Paris, 1927.
57. - Deroyon (M .J), Deroyon (J .P .), Le Ray (M .), **Experimental Evidence of Macroscopic Spatial Quantization of Angular Momentum in Rotating Helium**, *Physics Letters*, 1973, A 45.
58. - Desportes (Serge), **Les Signes et les Origines**, *Guy Trédaniel Editeur*, 1991.
59. - Dufrenne (Mikel), **La phénoménologie de l'expérience esthétique**, *PUF*, Paris,1953.
60. - Dufrenne (Mikel), **Phénoménologie de l'expérience esthétique**, 2 Volumes, *PUF*, 1953.
61. - Ecochard (M.), **Les Bains de Damas**, Beirouth, 1942.

62. - Egger, **Essai sur l'histoire de la Critique chez les Grecs**, 2ème éd, Paris, 1889.
63. - EL-Hussein (M .N .), **An assesment of the relation ship Among Environment, Cultural and Schooling influences and designs drawings and responses of Art**, *The Pennsylvania State University*, USA, 1979.
64. - Epron (Jean-Pierre), **L'architecture et la règle**, *OPU*, Alger, 1984.
65. - Ettinghausen (R), **Arab Painting**, Skira, 1969.
66. - Ettinghausen (R .), **Al Ghazali on Beauty**, in: *Art and Thought*, London, 1947.
67. - Excl . Weber, **La naissance d'une nouvelle tradition**. *La Connaissance*, Bruxelles, 4, 319.
68. - Faure (Elie) , **Histoire de l'Art - L'Art Antique**, *Editions Denoël, Collection:Folio, Essais*,1985.
69. - Faure (Elie), **Histoire de l'Art, l'Esprit des Formes**, *Collection: Folio . Essais, éd . Gallimard*, Paris, 1991.
70. - Feldman (V .), **L'esthétique française contemporaine**, *Alcan*, Paris, 1936.
71. - Fletcher's (Sir Banister), **A History of Architecture**, *Athlon Press*, London, 1975.
72. - Focillon (H .), **Vie des Formes**, *Puf*, 1970.
73. - Francastel (Pierre), Art et Tchnique, *édition de Minuit*, 1956 - Repris chez *Gonthier - Denoël*, dans la *Collection " Médiation "*, 1964.
74. - Fréart de Chambray, **Parallèle de l'Architecture Antique et de la Moderne**, Paris,1650.
75. - Freud (S .), **Leonardo da Vinci**, tr . by A .A . Brill, *Kegan Paul*, London, 1932.
76. - Fulcanelli, **Le Mystère des Cathédrales**, *Jean Shenuts*, Paris, 1926 et *Omnium littéraire*, Paris, 1957.
77. - Gabriel (A.), **Monument turc d'Anatolie**, Paris, 1932.
78. - Gibb (Hamilton), **Arab Byzantine relations under the Umayyad Caliphate**, *Dumbarton Oaks papers*, n°12.
79. - Gilles (René), **Le Symbolisme dans l'Art Religieux** , *éditions de La Maisnie*, Paris, 1943.
80. - Godard (André), **The Art of Iran**, *George Allen*, London, 1962.
81. - Goitein (S .D .), **The Main Industries of Mediterranean Area as Reflected in the Records of the Cairo Geniza**, in: *Journal of Economic and Social History of the Orient*, Vol . IV.
82. - Golvin (Lucien), **Essai sur l'architecture religieuse musulmane**, *éd. Klincksieck*, Paris, 1974.
83. - Golvin (Lucien), **Le Magrib Central à l'époque des Zirides**, *Arts et Métiers Graphiques*, Paris, 1957.
84. - Gomes-Moreno (Manuuel), **Monumentos arquitectonicos de Espana**, 2a edicion, *Solo comenzado*, 1907.
85. - Gottshalk (D .W .), **Art and the Social Order**, Chicago, 1950.
86. - Grabar (Oleg), **Formation of Islamic Art**, Yale, 1976.
87 - Grabar (Oleg), **The painting of the six kings at Qusayr Amrah**, *Ars Orientalis*, 149, 321.
88. - Grohmann (A .), **Arabische Palaographie**, Teil II, Wien, 1971.
89 - Grohmann (A .), **The Origin and Early Development of Floriated Kufic**, in *Ars Orientalis*, Vol . II - 1953.
90. - Grump (G .) & Jacob (E .), **The Legacy of the Meddle Ages** , 308.
91. - Guibeux (A) et Rouillard (D), **Si on peut dire en Architecture**, in *Cahiers de la recherche architecturale*, n°18, 4è tr . Paris, 1985.
92. - Guillaume (A .), **The influence of Judaïsm on Islam**, Oxford, 1927.

93. - Guinzbourg (Mossei). **Le style et l'époque: problèmes de l'architecture moderne.** *Pierre Mardaga éditeur OPU*, Alger, 1986.
94. - Guyard (S .). **La Théorie Nouvelle de la Métrique Arabe**. Paris, 1940.
95. - Halicarnasse (Denys d'). **Traité de l'arrangement des mots,** Traduction de l'Abbé Batteux , 1768.
96. - Hamilton (R .W .). **Khirbet al Mafjar, An Arabian Mission in the Jordan Valley** - Oxford, 1959.
97. - Hegel (Friedrich). **Esthétique** - *Editions Flammarion*, Paris, 1979.
98. - Hempel, **Borromini**, Vienne, 1924.
99. - Hertzfield (E .), **Ausgrabumgen Von Samarra**, I, III, 1923-1927.
100. - Huisman (Denis). **L'Esthétique**, *PUF*, Paris, 1945.
101. - Hume (D .), **On the Standart of Taste**, 1757, 315.
102. - Jerusalem (W .), **Introduction to Philosophy**, Eng . Trans . by C .Sanders, 320.
103. - Joad (C .E .M .), **Guide to Philosophy**, Ch .V: **Ethical Philosophy**, 1944.
104. - Jouven (Georges), **LaArchitecture cachée**, *Dervy-Livres*, Paris, 1986, 308
105. - Jung (C .G .), **Modern Man in Search of a Soul**, Tr . by Kegan Paul, 1944.
106. - Jung (C .G .), **Psychology and Alchemy**, 2nd ed ., New-York, 1966.
107. - Kadra (Fatima Kadaria), **Les djedars, monuments funéraires de la région de Frenda**, *OPU*, Alger, 1983.
108. - Kergall (Hervé), **La France Gothique**, *Nathan*, Paris, 1989.
109. - Khatibi (A .) et Sijelmassi (M .), **L'Art Calligraphique Arabe,** *Chêne*, Paris, 1985.
110. - Kohler (H .), **Villa Bei Tivoli** - Berlin, 1950.
11 .- Kretchmer (E .), **Psychology of the men of Genius,** Eng . transl . by R .B . Cattel, 47, 320.
112. - Kulpe (O .), **Introduction to Philosophy**, Eng . Trans . by Philisbury et Tichner, 320.
113. - Lacoste (Jean), **La Philosophie de l'Art**, *PUF*, 4è édition, Paris, 78, 315.
114. - Lalot (Ch .), **Introduction à l'Esthétique**, *Gallimard*, Paris, 60, 320
11 .- Lambert (E .), **Les voûtes nervées hispano-musulmanes du XIè siècle et leur influence**, *Gallimard*, Paris, 60
116. - Lamm (C .J), **The spirit of Moslem Art** , 2nd ed ., New-York, 1966.
117. - Lammens (H .), **L'attitude de l'Islam primitif en face des Arts figurés**, in *Journal Asiatique*, Sept .-Oct .1915.
118. - Lammers (H .A .), **L'attitude de l'Islam primitif en face des Arts figurés**, *Journal Asiatique* - Sept-Oct .1915.
119. - Lamy (Bernard), **La Rhétorique ou l'Art de Parler**, Paris, 1675.
120. - **Larousse,** *Librairie Larousse*, 1988.
121. - Lavelle (H .), **Traité des Valeurs**, 2 Volumes, *Gallimard*, Paris, 1951-53.
122. - Le Corbusier, **Le Modulor**, *éd . Architecture d'Aujourd'hui*, Architecture d'Aujourd'hui, Paris, 1925.
123. - Le Corbusier, **Vers une Architecture**, Chap . 3, *Architecture d'Aujourd'hui*, Paris, 1925.
124. - Le Ray (Michel), **Diaologue du Physicien et de l'Esthète**, Publié dans *Communication et Langages*, n°45, Paris, Mars, 1980.
125. - Le Ray (Michel), **Nature dipolaire angulairement remarquable et fonctionnement suivant un ordre quantique à longue distance des cortex et de la mémoire dans le Cerveau humain**. *Publications Universitaires de Valenciennes*, 1981.
126. - Lechler (G .), **The Tree of life in Indo-European and Islamic Culture**, in *Ars Islamica* - Vol . IV, 1937.
127. - Leclant (J .), **Le Temps des Pyramides,** *Corlet Imprimeur*, Paris, 1978.

128 - Leroux (E), **Le Pragmatisme Américain et Anglais . Etude historique critique**, NRF, Paris, 1952.
129 - Leroy (J .), **Manuscrits Syriaques à peintures**, Paris, 1964.
130 - Les Cahiers de Boscodon, **L'Art des Bâtisseurs Romans**, Cahier N°4 - 5ème édition, *Crotts*, 1990.
131 - Malraux (André), **Les voix du silence**, *NRF*, Paris, 1952.
132 - Marçais (G .), **Algérie médiévale**, *Arts et Métiers Graphiques*, Paris, 1957.
133 - Marçais (G .), **Manuel d'Art Musulman**, *T .T*, Paris, 1926.
134 - Marçais (G .), **L'Art Musulman**, *Quadrige / Puf*, 1962.
135 - Marçais (William et Georges), **Les Monuments Arabes de Tlemcen**, *Fontemoing éditeur*, Paris, 1963.
136 - Marias F et . Bramante A , **Las Ideas Artisticas de El Greco**, Madrid, 1981.
137 - Martin (H .), **L'Art Byzantin, " La Grammaire des Styles "** *Flammarion*, Paris, 1930.
138 - Martin (Henry), **L'Art Grec et Romain,** in: **" La Grammaire des Styles "** *Flammarion*, France, 1927.
139 - Martin (R .), **L'Architecture Universelle . Le Monde Grec,** Fribourg, 1966.
140 - Martinache (M .), le Ray (M .), **Les Angles Privilégiés dans la Lecture et dans la Rédaction des Images**, *Communication aux Journées d'Etudes de la Société des Eletriciens, Electroniciens et Radioélectriciens*, Rennes, Oct . 83, et Paris . S .E .E, 1984.
141 - Martinache (Michel), **Approches Neuroplysiologiques de la Dynamique Architecturale du Sacré**, *Publications Universitaires de Valenciennes*, 1990.
142 - Martinache (Michel), **Géométrie Sacrée ou Géométrie Naturelle?**, *Publications Universitaires de Valenciennes*, 314.
143 - Martinache (Michel), **La Géométrie Sacrée : une Géométrie Universelle**, *Publications de l'Université de Valenciennes*, 1989.
144 - Massignon (L .), **Les méthodes de réalisation artistique des peuples de l'Islam**, in: *Revue Syria* - Vol . II - 1921.
145 - Massignon (Louis), **Les Méthodes de réalisation artistique des Peuples de l'Islam**, *Syria II* -1921.
146 - Meir (Miriam), **Islam** , in: *Prestige du Passé* - diffusion: J . Lazarus - Munich, 1987.
147 - Merlau-Ponty (Maurice), **La phénoménologie de la perception,** *NRF*, Paris, 1945.
148 - **Mesure pour Mesure**, N° Spécial des Cahiers du CCI, *Bureau de la recherche architecturale et de la direction de l'architecture et de l'urbanisme, M E L A T T, Centre G. Pompidou*, Paris, 1990.
149 - Michell (G.), **Architecture of the Islamic World**, *Thames and Hudson Ldt*, London, 1978.
150 - Migeon (G .), et Saki-Sian (A .), **La Céramique d'Asie Mineure et de Constantinople**, in *Revue de l'Art Ancien et Moderne*, 1923.
151 - Migeon (G .), **Manuel d'Art Musulman**, Paris, 1933.
152 - Miles, **The Earlist Arab Gold Goinage**, *éd . Tunis*, 1926.
153 - Minguet (Philippe), **Sens et Contresens de l'Art**, *édition Le Point Philosophique*, Bruxelles, 1992.
154 - Minguet (Ph.), in **Annales d'Esthétique**, *Bulletin Annuel de la Société Hellénique d'Esthétique* - Huitième Volume - Athènes, 1969.
155 - Minorsky (T .), **" Calligraphes and Painters "** - Washington, 1959.
156 - Mitchell (G .), **Architecture of the Islamic World**, *Thames and Hudson Ldt*, London, 1978.

157.- Moreno (M .G .). **La Civilisation Arabe y sus monumentes en Espana,** Lastejon y Otros, " **Excavaciones en Medina Azzahra** " - *Memorias de la Zunta* .... 1922-23-29 . *El Salon de Abderrahman III - Al Andalus*, 1949.
158.- Moreux (Jean-Charles). **Histoire de l'Architecture**. *PUF*, Vendôme, 1948.
159.- Morris (Charles), **Fondations of the theory of Science,** Chicago, 1938.
160.- Musset (Alfred de), **Poésies complètes**, *Ninon*, 49.
161.- Nicholson (R . A .), **Studies in Islamic Mysticism,** Londres, 1923.
162.- Norberg-Schulz, **Mies Van der Roches Klassicisme** - Byggekunst,1953.
63.- Norberg-Schulz, **Le ultime intenzioni di Alberti,** dans *Acta Romanum Norvegiae* - Vol, Rome, 1962.
164.- Oursel (Raymond), **Evocation de la chrétienté romane**, *éditions Zodiaque*, France.
16 .- Paccard (André), **Le Maroc et l'Artisanat Traditionnel Islamique dans l'Architecture**, *éditions Atelier 74*.
166.- Papadopoulo (A .), **Esthétique de l'Art Musulman**, Paris, 1971.
167.- Papadopoulo (A .), **L'Islam et l'Art Musulman**, Paris, 1969.
168.- Papadopoulo (Alexander), " **L'Islam et l'Art Musulman** " - Mazenod - Paris, 1977.
169.- Picard (P .), **Pour comprendre l'Art Musulman**, Hachette, - Paris, 1924.
170.- Pirson (J-F.), **La structure et l'objet**, *OPU*, Alger, 1988.
171.- Polin (R), **De l'originalité dans l'Art**, *Revue des Sciences Humaines*, Paris, Juillet - Septembre 1954.
172.- Prangey (Girault de), **Essai sur l'architecture des Arabes et des Maures en Espagne, en Sicile et en Barbarie**, Paris, 1841.
173.- Rice ((David Talbot), **Islamic Arts,** *Thames and Hudson* - London, 1965.
174.- Rice (David Talbot), **Islamic Painting, a survey,** *Edinburg University Press*, 1971
75.- Robinson (W .G .), **Persian Drawings from the XIVth through the XIXth Century**, New york, 1965.
1 6.- Rossi (Pierre), **La Cité d'Isis, histoire vraie des Arabes**, Coll . S .A .D ., *Enag* ., 1991.
177.- Rusu (L .), **Essai sur la création artistique**, *Gallimard*, Paris,1933.
178. - Salman (Isa), **Islam and Figurative Art,** *Summer* - Volume XXV - 1969 - n° 1 et 2.
179.- Sarton (G .),**The History of Science and the New Humanism**, 1956.
180. - Sauvaget (J .), **L'Architecture Musulmane en Syrie,** in *Revue des Arts Asiatiques*, 1934.
181.- Sauvaget (J .), **L'Architecture Musulmane en Syrie**, in *Revue des Arts Asiatiques*, 8 - 1934,, 314
182 - Sauvaget (J .), **Les Monuments ayyoubides de Damas**, *Institut français de Damas*, 1938.
183.- Sauvaget (Jean), **La Mosquée des Omeyyades de Médine**, 1947.
184.- Schroeder (E .), **Persian Painting,** in: *Revue Parnassus*, London, 1940.
185.- Schumacher (F .), **Der Geist der Baukunst**, Stuttgart, 1938.
186.- Shuwer (Camille), **Les deux Sens de l'Art**, *PUF*, Paris, 1962.
187 - Soreil (Arsène), **Le Rôle des critères dans la fonction civilisatrice de l'art**, *Actes du cinquième congrés d'esthétique*, Amsterdam, 1964, Paris - La Haye, Mouton, 1968.
188.- Soreil (Arsène), **Thèmes de saisons . Art et culture .**, *La renaissance du livre*, Bruxelles, 1974.
189.- Souriau (E .), **La Correspondance des Arts**- Paris, 1947.
190.- Souriau (Etienne), **Vocabulaire d'Esthétique**, *Puf*, Paris, 1990.
191.- Sourdel (D.et J.), **La civilisation de l'Islam**, *Arthaud*, 1968.
192.- Stevens (P .S .), **Les Formes dans la Nature**, *éd . du Seuil*, Paris, 1978.

193.- Stierlin (Henri et Anne), **Alhambra**, *Imprimerie Nationale Editions*, Paris, 1991.
194.- Thomas (Arnold), **Painting in Islam,** *Dover Publications*, New york, 1965.
195.- Thompson (J .W .), Rowley (G .) Schevill (F .) et Sarton (G .) **The Civilisation of the Renaissance,** *Published by University of Chicago Press*, Chicago, Illinois, 1929.
196.- Treman (T.), **Mental and physical traits of a thousand gifted children, Child behaviour and development**, *R .E . Rosker. J . S . Konnin and H . F . Wright eds*, New York: Mc Graw-Hill, 1943.
197.- Van Berchem (Max), **Jerusalem, Mohammadan Architecture**, in *Encyclopedia*
198.*of Religions and Ethics* - Edenburgh, 1908.
199.- Van Lier (Henri), **Les Arts de l'Espace**, *Casterman*, Tournai, 1959
200.- Viollet-Le-Duc, **Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe Siècle**, 10 Volumes, *Bance et Morel*, Paris, 1854/1868.
201. Viollet-le-Duc,**L'Architecture raisonnée,** Extraits du Dictionnaire de
202.- l'Architecture française, réunis et présentés par Hubert Damisch, *Hermann* - Paris VI, 1869.
203.- Vitruve, **De Architectura**, tr . de Ch . Maufras, *éd . Panckoucke*, 1847.
204.- Weit et Hautecoeur, **Les Mosquées du Caire,** *Librairie Ernest Leroux*, Paris, 1932.
205.- Zaki (Hassan), **The Attitude of Islam Towards Painting,** *Bulletin of the Faculty of Arts*, Fouad I University - Vol . 1,7, July, 1944 .

ثالثا: الدوريات.

أ / الدوريات العربية:

1. **آفاق عربية**، مجلة ثقافية شهرية، بغداد، العراق.
2. **الأصالة**، مجلة ثقافية شهرية، الجزائر.
3. **الثقافة العربية**، مجلة ثقافية شهرية، ليبيا.
4. **عالم المعرفة**، ساسلة منشورات ثقافية شهرية، الكويت.
5. **الفيصل**، مجلة ثقافية شهرية، الرياض، المملكة العربية السعودية.
6. **مجلة علم النفس**، المكتبة الثقافية، مصر.
7. **مجلة الفنون الأردنية**، مجلة ثقافية شهرية، عمان، الأردن.
8. **مجلة كلية الآداب** بجامعة فؤاد الأوّل، القاهرة، مصر.
9. **مجلة المسلم المعاصر**، دار الفنون للطباعة والنشر، العالم العربي.
10. **مجلة معهد المخطوطات العربية**، مجلة ثقافية شهرية، القاهرة، مصر.

ب / الدوريات الأجنبية:

1. Bulletin de la Société de Géographie d'Alger et de l'Afrique du Nord (*BSGA*).
2. Bulletin de la Société de Géographie de la Province d'Oran (*BSGO*).
3. Gazette des Beaux Arts.
4. Revue Africaine; Alger (*RA*).
5. Revue de l'Histoire des Religions, Paris (*RHR*).
6. Revue Historique, Paris (*RH*).
7. Revue des Etudes Islamiques, Paris (*REI*).

ثبت الأشكال

الشكل 1 : نماذج من عناصر الكتلة. 128

الشكل 2 : خلايا فضائيّة..... 129

الشكل 3 : الخليّة الفضائيّة والفُرج في الحيطان..... 129

الشكل 4 : الفضاء والمساحات الحادّة..... 130

الشكل 5 : أعمدة مصريّة بأشكال عضويّة..... 130

الشكل 6 : السّاحة العامّة (أغُورَا) بأثينا: مثالٌ للنّظام الطُّوبُولوجي..... 132

الشكل 7 : نموذج لتجمّع سكني 134

الشكل 8 : نماذج من وصلات هندسيّة..... 135

الشكل 9 : الأسلوب: تطوّر الورقة الزخرفية في العمارة المغربية الإسلامية..... 137

الشكل 10 : كتل من الصخر على هيئة : 1 ـ دُولمَن، 2 ـ مَنهير..... 139

الشكل 11 : مثال لزخرفة الأرابيسك..... 145

الشكل 12 : نماذج من العناصر المكوّنة لوحدة الأرابيسك..... 145

الشكل 13 : قبّة الصخرة:رسم تفصيلي للتكوين المعماري 161

الشكل 14 : أوراق وأزهار. 254

الشكل 15 : محار، سعف، كيزان وأوراق مفصّصة 255

الشكل 16 : عناصر هندسيّة بسيطة..... 256

الشكل 17 : أشكال هندسيّة مركّبة..... 256

الشكل 18 : كتابة كوفية وسط زخرفة نباتية في الجامع المرابطي الكبير (تلمسان)..... 259

الشكل 19 : مثال للخط الرقعي..... 262

الشكل 20 : الصورة الإشعاعيّة 265

الشكل 21 : الصورة الأفقية : مجموعة من المواضيع الزخرفية المستطيلة..... 266

الشكل 22 : زخرفة خطية..... 267

الشكل 23 : رسم على هيئة دوّامة مزدوجة..... 271

الشكل 24 : رسم على هيئة مجموعة لولبيات متتالية..... 271

الشكل 25 : زخارف نباتية من عهد الفاطميين 275
الشكل 26 : القيروان: زخرفة نباتية في الجامع الكبير. 283
الشكل 27 : السيقان المتموّجة في الزخرفة النباتية. 284
الشكل28 : سنجات واجهة المحراب في الجامع المرابطي الكبير بتلمسان. 284
الشكل 29 : ورقة الأقنثة بوضعيها: الوجهي والجانبي (تلمسان) 287
الشكل 30 : سيقان وأوراق متراكبة ومتناظرة (تلمسان). 287
الشكل 31 : زخرفة نباتية تزيّن تاج عمود (تلمسان) 288
الشكل 32 : زخرفة نباتية في العمائر التركية بالجزائر 289
الشكل 33 : الجامع الكبير بالقيروان: زخرفة هندسية محفورة في الصخر. 297
الشكل 34 : زخرفة المنبر في جامع القيروان. 297
الشكل 35 : جامع القيروان: من العناصر التزيينية في القبة الأمامية للمحراب. 298
الشكل 36 : سدراته: زخارف هندسية. 298
الشكل 37 : جامع تافسرة في منطقة بني سنوس: شريط زخرفي 298
الشكل 38 : باب المكتبة في جامع القيروان: تفصيل زخرفي. 302
الشكل 39 : قلعة بني حماد: تشبيكة هندسية محفورة في الجص. 302
الشكل 40 : قصر زيري بعشير: زخرفة على عتبة علوية. 302
الشكل 41 : وردية مخرّمة من آثار قلعة بني حمّاد. 303
الشكل 42 : نموذجان للرصف الزخرفي بقصر الزهراء الغربي. 308
الشكل 43 : شعرية نافذة في مسجد سيدي أبي الحسن (تلمسان). 309
الشكل 44 : أثر زخرفي في مصلّى المنصورة (تلمسان). 309
الشكل 45 : إفريز هندسي من جامع سيدي أبي مدين (تلمسان). 309
الشكل 46 : زخرفة القبة في ضريح سيدي إبراهيم (تلمسان). 309
الشكل 47 : تشبيكات مضلّعة. 312
الشكل 48 : السيدة المصريّة. 313
الشكل 49 : فخّارية من عصر ما قبل السّلالات في العراق (دور سامراء). 318
الشكل 50 : من أقدم الرسوم السومرية المعروفة (الألف الثالث ق. م.). 319
الشكل 51 : المثلث السومري. 319
الشكل 52 : نقوش وكتابات بالخط الحميري 320
الشكل 53 : الحلقات المفترضة لسلسلة الخط العربي. 322
الشكل 54 : نص أم الجمال حوالي 260 ق.م.). 323

الشكل 55 : نص النمارة: كتابة عربية وجدت على قبر امرئ القيس..... 323
الشكل 56 : توضيح لمطلع النص الوارد في شكل 55 بالحرف العربي الحالي..... 323
الشكل 57 : نقش زبد بالخطين العربي واليوناني (512 م)..... 323
الشكل58 أ: نص حران اللجا بخط نبطي (568م)..... 323
الشكل 58 ب : كتابة بالخط الكوفي المورقّ (تلمسان)..... 328
الشكل 59 : الجامع الكبير في تلمسان: كتابة بالخط الكوفي المزهر..... 329
الشكل 60 : جامع سيدي أبي الحسن (تلمسان): كتابة بالخط الكوفي المظفور..... 329
الشكل 61: كتابة بالخط الكوفي المربع (تلمسان)..... 329
الشكل 62 : كتابة بالخط الكوفي على مقياس النيل (مصر)..... 331
الشكل 63 : كتابة بالخط الكوفي في قرطبة (الأندلس)..... 332
الشكل 64 : كتابة بالخط الكوفي في الجامع الكبير بتلمسان..... 333
الشكل 65 : كتابة بالخط الكوفي على باب قصبة الودايا بالرباط..... 333
الشكل 66 : كتابة على محراب جامع سيدي أبي مدين (تلمسان)..... 334
الشكل 67 : كتابة زخرفية في مسجد سيدي أبي الحسن (تلمسان)..... 334
الشكل 68 : خريطة منطقة وادي الرافدين (بلاد *بابلونية*)..... 335
الشكل 69 : حرف الـL اليوناني على هيئة شريط مظفور..... 337
الشكل 70 : حرف الـT اليوناني مزين بعناصر نباتية..... 337
الشكل 71 : حرفا الألف والباءفي الكتابة القبطية..... 338
الشكل 72 : حروف عبرية بأشكال نباتية..... 338
الشكل 73 : نقش بئر العنيزية..... 338
الشكل 74 : نموذجان من ألواح القبور العربية (القرن 3 هـ / 9 م)..... 339
الشكل 75 : لوح قبر من مصر (243 هـ / 858 م)..... 339
الشكل 76 : من البرديات العربية الإسلامية..... 340
الشكل 77 : زخارف نباتية في لوح قبطي..... 340
الشكل 78 : *شجرة الحياة* في زخرفة منسوجات قبطية..... 340
الشكل 79 :من زخارف حواشي لمخطوطات يونانية، من القرنين 4 و5 م..... 340
الشكل 80 : كلمة "هو" مكررة أربع مرات حسب جهات المربع..... 342
الشكل 81 : كتابة بالخط المسماري..... 343
الشكل 82 : كلمة "محمد" في تربيعية..... 344
الشكل 83 : الوفق الثلاثي (على فلك زحل) بالحروف..... 344

الشكل 84 : الحروف البديلة لكلمة "محمد" (الخط الكوفي المربع وحروف الوفق الثلاثي) 344
الشكل 85 : كتابة حرف "ق" في حركة لولبيّة. 345
الشكل 86 : نص قرآني مكتوب في اتجاهات مختلفة. 345
الشكل 87 : تخطيط جزئي لرباعية "محمد علي". 347
الشكل 88 : آية الكرسي بخط كوفي مربع. 347
الشكل 89 : قطعة تزيينية بأسماء الصحابة العشرة المبشرين بالجنّة. 347
الشكل 90 : "الحمد لله": كتابة بالخط الكوفي المربع 347
الشكل 91 : نماذج من الخط النسخي المغربي الأندلسي 349
الشكل 92 : المصدر الضوئي والمنظور. 396
الشكل 93 : المنظور البصري. 399
الشكل 94 : رسم لزخرفة "الرفراف المقسوم". 432
الشكل 95 : تماثل العناصر في التكوين الزخرفي 434
الشكل 96 : الكتابة الزخرفية والزخرفة الكتابية 435
الشكل 97 : أمثلة للتخطيط الأوّلي في رسم اللوحات الزخرفية 441
الشكل 98 : مجموعة من اللوالب المثالية. 442
الشكل 99 : تشكيلات تماثلية في العربسة. 445
الشكل 100 : رسم بياني لمهاد نباتي (تلمسان). 451
الشكل 101 : الأبيات الثلاثة من شعر أبي تمام في قراءة " أرابيسكية " 457
الشكل 102 : أ. فسيفساء رخامية من القرن 15 م، ب. لوحة من الرسم التشبيهي. 458
الشكل 103 : المندلة. 459
الشكل 104 :احتياجات الإنسان الفضائية: القياسات الموحدة. 496
الشكل 105 : قرية "خيرو خيتا " في قبرص: منشآت من الطوب. 502
الشكل 106 : نموذج لمسكن في جنوب العراق، من عصور ماقبل التاريخ. 503
الشكل 106 أ: نماذج من البيوت المبنية من الأغصان و الطين (العمارة المصرية البدائية). 504
الشكل 107 : " زيقورا " رافدية في رسم وجهي. 513
الشكل 108 : مدخل رئيسي لقصر رافدي 515
الشكل 109 : شرفات مسنّنة. 516
الشكل 110 : تصميم لأحد بيوت مدينة العمارنة 521
الشكل 111 : مخطّط قصر " أخناتون " في مدينة العمارنة 521
الشكل 112 : مسقط عام للمعبد المصري. 523

الشكل 113 : مقطع لمصطبة من عهد ما قبل الأسرات..... 525
الشكل 114 : المصطبة في قسمها العلوي..... 525
الشكل 115 : مجموعة مباني " زُوسَر" في سقارة..... 528
الشكل 116 : مدخل الهرم..... 530
الشكل 117 : مقطع هرم "خوفو" بالجيزة..... 530
الشكل 118 : أروقة وسطى وجانبية، وفارق الارتفاع بينها..... 534
الشكل 119 : عمود فارسي..... 541
الشكل 120 : بقايا من موهانجو دارو (الهند)..... 546
الشكل 121 : ستوبا "سانشي": منظور..... 548
الشكل 122 : نموذج للسقيفة الصينية..... 550
الشكل 123 : أحد أهرامات المايا في المكسيك: منظور ومسقط..... 556
الشكل 124 : تاج من الطراز الدوري (معبد "البارثينون" بأثينا)..... 558
الشكل 125 : تاج من الطراز الأيوني (معبد "الإيريكتيون" بأثينا)..... 558
الشكل 126 : معبد "النصر أبتير" (أثينا)..... 559
الشكل 127 : عقود في مدرج " الكوليزي " (روما)..... 564
الشكل 128 : تكنة من نوع النظام الدوري الروماني(مسرح "مركلوس"- روما)..... 565
الشكل 129 : تكنة و تاج عمود من الطراز الكورنثي..... 565
الشكل 130 : القولبة في بناء الأسوار..... 566
الشكل 131 : طريقة رباط المباني بالأحجار المشجبة..... 566
الشكل 132 : مسقط لبيت روماني (نيم)..... 567
الشكل 133 : بيعة "القديس فيتال ": المقطع والمسقط..... 571
الشكل 134 : بيعة "القديس مرقس": المقطع والواجهة..... 571
الشكل 135 : " آية صوفية ": مقطع طولاني..... 573
الشكل 136 : مسقط كنيسة " دافني " في بلاد اليونان (القرن الحادي عشر)..... 573
الشكل 137 : عناصر زخرفية في رواق " القديس فيتال " في رافينا)..... 574
الشكل 138 : قبة كنيسة "دافني"..... 574
الشكل 139 : جامع المنصورة (تلمسان): مسقط..... 579
الشكل 140 : النقطة والخط و الفراغ..... 630
الشكل 141 : قولوسوف: مشروع بناء "قصر العمل" -روسيا..... 634
الشكل 142 : دائرتا الألوان..... 638

الشكل 143 : التناظر في واجهة المحراب بمسجد سيدي أبي الحسن (تلمسان) 640
الشكل 144 : تناظر في الوحدة الزخرفية 640
الشكل 145 : المحاور المحتملة في التناظر المطلق 641
الشكل 146 : محاور مطلقة أو نسبية 642
الشكل 147 : نموذج لمحاور توجيه الفراغات في المبنى 642
الشكل 148 : نماذج لمحور الإنشاء في العمارة الجزائرية 643
الشكل 149 : محاور الإنارة في كاتدرائية قوطية 644
الشكل 150 : رسم تخطيطي لمعبد النبي سليمان 655
الشكل 151 : أعداد مُمَثَّلة مُضلّعيّة ونمثلها الهندسيّ 676
الشكل 152 : المخمّس. 677
الشكل 153 : المجسّمات المنتظمة الخمسة (الأجسام الأفلاطونيّة). 681
الشكل 154 : الأجسام الأفلاطونية الخمسة مرسومة في بعضها 688
الشكل 155 : مجسّم إثني عشري 689
الشكل 156 : مجسّمات رسمها ليوناردو دا فينشي 690
الشكل 157 : تماثلات سداسيّة 692
الشكل 158 : تماثل خماسي ولولب تنموي 693
الشكل 159 : تأكيد متوالية فيبوناتشي في النباتيات 695
الشكل 160 : تقسيم الجسم البشري وفق الفواصل الفيثاغورية. 700
الشكل 161 : "دوريفور"بوليكليت 702
الشكل 162 : خطوط مرشدة في رسم مصري قديم. 702
الشكل 163 : "الأبوكسيومين" عن الفنان ليزيب. 702
الشكل 164 : " قانون التناسب" حسب ليوناردو دافينتشي. 703
الشكل 165 : "التناسب في جسم الإنسان" حسب دورير. 703
الشكل 166 : لوحة التناسب عند لوكوربوزييه. 708
الشكل 167 : متواليات لوكوربوزييه. 709
الشكل 168 : بيان مجسّم بقيم مسطرة "المودولور" في النظام المتري 709
الشكل 169 : قيم "المودولور" بالأمتار في كل من المتواليات"الزرقاء" و "الحمراء." 710
الشكل 170 : المستطيل الذهبي 714
الشكل 171 : المستطيلات الجامدة والحراكيّة. 715
الشكل 172 : المستطيلات الهارمونية. 717

الشكل 173 : جامع تافسرة في إقليم بني سنوس 718
الشكل 174 : مسجد بني عشير في بني سنوس 719
الشكل 175 : جامع قلعة بني حماد: المسقط الأفقي 720
الشكل 176 : منارة مسجد قلعة بني حماد 721
الشكل 177 : جامع سيدي أبي مروان بعنّابة:مسقط أفقي 722
الشكل 178 : الجامع الكبير بالجزائر: مسقط أفقي 723
الشكل 179 : الجامع الكبير بندرومة: مسقط أفقي. 724
الشكل 180 : جامع المنصورة بتلمسان: مسقط أفقي. 725
الشكل 181 : منارة الجامع الكبير بتلمسان: المسقط الرأسي 726
الشكل 182 : مسجد سيدي أبي مدين بتلمسان: مسقط أفقي. 727
الشكل 183 : مدرسة سيدي أبي مدين بتلمسان: مسقط أفقي. 728
الشكل 184 : مسجد سيدي إبراهيم بتلمسان: مسقط أفقي. 729
الشكل 185 :مسجد الباي محمد الكبير بوهران: مسقط أفقي. 730
الشكل 186 :مثال للتناسب الناتج عن التقسيم القطبي للدّائرة. 732
الشكل 187 :محراب جامع تافسرة (مسقط رأسي للواجهة). 733
الشكل 188 : قطعة من زليج "القيراطي" في المشور (تلمسان): نموذج للنسق الإشعاعي 733
الشكل 189 :جامع المنصورة (تلمسان) 734
الشكل 190 : نموذج لتخطيط هيكلي لمعابد يونانية. 736
الشكل 191 : رسم تخطيطي للهرم الكبير في الجيزة. 737
الشكل 192 : الجامع الكبير بتلمسان: مسقط أفقي. 740
الشكل 193 :مسجد سيدي أبي مدين بتلمسان: مسقط أفقي. 741
الشكل 194 :واجهة المحراب في مسجد سيدي أبي الحسن بتلمسان 741
الشكل 195 : المدرسة التاشفينية بتلمسان: مسقط أفقي. 742
الشكل 196 : مسجد ولدَي الإمام بتلمسان 742
الشكل 197: مسجد سيدي الحلوي بتلمسان: مسقط أفقي. 743
الشكل198 : جامع السفير بالجزائر : مسقط أفقي 744
الشكل 199: الجامع الجديد بالجزائر: المسقط الرأسي للواجهة. 745
الشكل 200: رسم تخطيطي لمجمّع "الحورس سخم خت" 763
الشكل201 : رسم حراكي لمعبد مصري قديم. 765
الشكل 202: رسم تخطيطي لِـ" آية صوفية"(مسقطاً ومقطعاً). 767

الشكل 203: "تربيعة الدائرة". 770
الشكل 204 : النمو اللولبي في نبات " الكرفس" 776
الشكل 205: شكلان في اللولب الهندسي 778
الشكل 206: الزوايا الممتازة في المربّع المضاعف 782
الشكل 207: الزاوية (63.4°) في المستطيل الذهبي. 783
الشكل 208 : مجموعة الزوايا (19.4°) في المستطيل الذهبي. 784
الشكل 209 : المثلثات الهارمونية المصرية. 786
الشكل 210 : المستطيل المضاعف الذهبي المنبثق من المربّع. 787
الشكل 211 : المستطيل الذهبي داخل الدائرة. 788
الشكل 212 : المستطيلات الجذرية. 789
الشكل 213 : جامع تافسرة (بني سنوس): واجهة المحراب 790
الشكل 214 : جامع الخميس (بني سنوس): مسقط أفقي 790
الشكل 215 : جامع بني عشير (بني سنوس):1. مسقط أفقي . 2. تقويسة إهليلجية. 791
الشكل 216 : مسجد قلعة بني حمّاد: مسقط أفقي. 792
الشكل 217 : الجامع الكبير بندرومة. 792
الشكل 218 : الجامع الكبير بتلمسان 793
الشكل 219 : منارة الجامع الكبير بتلمسان: الواجهة الجنوبيّة. 794
الشكل 220 : مسجد سيدي أبي الحسن بـ تلمسان: طريقتان في التحليل الزاوي. 795
الشكل 221 : مسجد سيدي أبي الحسن بتلمسان: واجهة المحراب. 796
الشكل 222 : مسجد سيدي الحلوي بتلمسان: مقطع رأسي جانبي. 797
الشكل 223 : مسجد سيدي الحلوي: مسقط أفقي. 797
الشكل 224 : مسجد سيدي أبي مدين بتلمسان: مسقط أفقي. 798
الشكل 225 : مسجد سيدي إبراهيم بتلمسان: مسقط أفقي. 799
الشكل 226 : وحدة زخرفية هندسية: " الكتف و الدرج ". 800
الشكل 227 : وحدة زخرفية نباتية: " الورقة المزدوجة ". 800
الشكل 228: مناطق الوحدات العصبية والأشكال المفضّلة 809
الشكل 229: التكوينات العموديّة الخاصة بالتوجيه عند القطط 810
الشكل 230: النسبة الذهبية في تكوينات الـ A.D.N. 810

ثبت الجداول

الجدول 1 : أنواع المادة الفنية. 464
الجدول 2 : صلات الفنون. 465
الجدول 3: الوحدات القياسيّة. 660

ثبت الصّور

الصورة 1 : قبة الصخرة : منظر عامّ. 161

الصورة 2 : موضوعات زخرفية كلاسيكية. 162

الصورة 3 : قبة الصخرة : زخارف الفسيفساء. 163

الصورة 4 : فصوص من الفسيفساء الذهبية والفضية في قبة الصخرة. 163

الصورة 5 : الجامع الأموي الكبيربدمشق. 164

الصورة 6 : مشهد من أروقة الصحن في الجامع الأموي بدمشق. 165

الصورة 7 : واجهة الحرم المركزي في الجامع الأموي بدمشق. 165

الصورة 8 : رسم جداري بفيلاً بُوسكُوريَال (بُومبيي). 165

الصورة 9 : قصير عمرة. 166

الصورة 10 : جدارية من قصير عمرة. 167

الصورة 11 : مشهد استحمام في قصير عمرة. 167

الصورة 12 : مشهد مصارعة في قصير عمرة. 167

الصورة 13 : رسوم جدارية في قصير عمرة (صور من الحياة). 167

الصورة 14 : تصوير جداري في قصير عمرة. 168

الصورة 15 : قصير عمرة:جدارية "ملوك الأرض" 169

الصورة 16 : قصير عمرة: الخليفة الوليد وهو جالس على عرشه. 169

الصورة 17 : قصر المفجر: لوحة جدارية من الفسيفساء تمثل "شجرة التفاح 170

الصورة 18 : قصر المفجر: منحوتات حجرية في قف مدخل الحمّام. 170

الصورة 19 : نقد من عهد عبد الملك بن مروان. 173

الصورة 20 : سامرّاء: تصوير جداري يمثّل مملوكاً. 176

الصورة 21 : رسم جداري من قصر "الجوسق" بسامرّاء. 178

الصورة 22: المنارة "الملويّة" بجامع سامرّاء الكبير. 179

الصورة 23 : منارة جامع ابن طولون بالقاهرة. 179

الصورة 24 : رسوم جداريّة على سقف "الكَابيلاً بَالاَتِينَا " 179

الصورة 25 : "المرزبان" عن مخطوطة كليلة ودمنة. 192

الصورة 26: جداريّة من قصر الحير الغربي. 192

الصورة 27 : – "الحوّا والحيّة"، عن كتاب "الصّور بمعرفة الكواكب"..... 193
الصورة 28 : كوكبة "برشاويش"، عن كتاب "الصّور" للصّوفي..... 194
الصورة 29 : كوكبة "السفينة"، عن كتاب "الصّور"..... 194
الصورة 30: "الملك والعازفة": نقش رخامي قليل البروز (المهديّة)..... 195
الصورة 31: "العازفة على العود": خزف من مصر (ق 5 هـ/ 11 م)..... 196
الصورة 32 : لوحة مأخوذة من كتاب "دعوة الأطبّاء"..... 203
الصورة 33 : " أبو أيّوب الكحّال"، عن كتاب "دعوة الأطبّاء"..... 203
الصورة 34 : "الفارسان"، عن كتاب "تعليم فنون القتال والفروسيّة "..... 204
الصورة 35 : "الأرنب والفيل عند بئر القمر" – عن مخطوطة "كليلة ودمنة"..... 204
الصورة 36 : "الزرافة"، عن كتاب "الحيوان" للجاحظ..... 204
الصورة 37 : منمنمة "الفيلين" عن كتاب "منافع الحيوان"..... 206
الصورة 38 : "الحفَظة"، عن كتاب "عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات"..... 207
الصورة 39 : "إنقاذ الإصفهاني"، عن كتاب "عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات"..... 207
الصورة 40 : "إسرافيل"، عن كتاب "غرائب المخلوقات"..... 208
الصورة 41 : "مولد الرسول"، عن كتاب "جامع التّواريخ" لرشيد الدين (1310 م)..... 210
الصورة 42 : "حليمة السّعديّة : مرضعة الرسول"، عن مخطوطة "روضة الصفا" لِميرخاوند..... 210
الصورة 43 : "الرسول محمد والراهب بحيرا"، عن كتاب "جامع التواريخ"..... 210
الصورة 44 : "الرسول محمد ساعة الوحي"، عن كتاب "جاهع التواريخ"..... 210
الصورة 45 : "خمسة نظامي: بهرام والتنين"، بريشة محمد زمان (1677 م)..... 211
الصورة 46: "شاهنامة الفردوسي": بهرام جور والتنين..... 211
الصورة 47: رسوم آدميّة في سقف "قاعة الملوك" (الحمراء)..... 212
الصورة 48 : رسوم جداريّة بِـ"قاعة البرطل" (الحمراء)..... 213
الصورة 49 : رسوم جداريّة في "برج السيدات" (الحمراء)..... 213
الصورة 50 : رسوم بمخطوط "البيَاثُو دي أورخيل"..... 216
الصورة 51: أصفهان: الجامع الملكي (1612 – 1637 م)..... 217
الصورة 52: تصوير جداري بقصر "جهل سوتون" (أصفهان)..... 219
الصورة 53 : تجليد "المثنوي" (خاص بالسلطان حسين ميرزا – 1482 م)..... 221
الصورة 54 : سورة الفاتحة في مخطوطة مصحف (كتبت بيد زين العابدين الشريف الصفوي)..... 221
الصورة 55: "منطق الطير"، (الطاووس والهدهد) لفريد الدين العطار..... 223
الصورة 56 : "لسان الطير"، (الشيخ صنعان متأمّلا)..... 223

الصورة 57 : "منطق الطير"، (الشيخ صنعان والفتاة المسيحية)..... 224
الصورة 58 : "المثنوي" لجلال الدين الرومي: العظة..... 224
الصورة 59: "المثنوي": درس في وحدة الوجود والفناء في الله..... 224
الصورة 60 : "العروش السبعة" للشاعر جامي (مخطوطة هفت أورانج)..... 225
الصورة 61: "يوسف وزُليخا" لجامي..... 225
الصورة 62: "تاريخ خوا ندمير": إبراهيم وإسماعيل يشيدان الكعبة..... 225
الصورة 63 : – رقصة الدّراويش 225
الصورة 64: "درويش في لحظة تأمّل" لرضا عباسي..... 226
الصورة 65: "مشاهد لهو" من تصوير رضا عباسي..... 227
الصورة 66: "تاج محل"(1631–1641) بالقرب من مدينة أجرا..... 229
الصورة 67 : مجلس لهو في بلاد المغل (في مخطوط مغلي من 1584 م)..... 232
الصورة 68: همايون (تصوير هندي)..... 232
الصورة 69: محمد شاه المغلي (تصوير هندي – ق 18 م..... 232
الصورة 70 : جامع السليمانية (البوّابة)..... 235
الصورة 71: جامع "السليمية"، من إنجاز المعمار سنان (1568–1575)..... 235
الصورة 72: جداريّة من عهد الحيثّيين (القرن 9 ق م)..... 236
الصورة 73: تمثال ينتمي إلى الحضارة الفريجية (القرن 6 ق م)..... 236
الصورة 74: السلطان سليمان عن مخطوطة "سليمان نامة" (1558 م)..... 238
الصورة 75: الملك لويس الثاني بين مستشاريه – عن مخطوطة "السليمان نامة"..... 238
الصورة 76: السلطان سليمان، عن "السليمان نامة"..... 239
الصورة 77: " سلسلنامة ": مجموعة من صور شخصية لسلاطين بني عثمان..... 240
الصورة 78: غلاف كتاب جامع للأحاديث النبوية (من القرن 16 م)..... 243
الصورة 79 : نموذج للخط الثلث العثماني (بيد الخطاط العثماني أحمد كامل أقاديق)..... 244
الصورة 80: " طغراء " السلطان عثمان الثالث (أدرنة، 1757 م) 245
الصورة 81: جامع الحاكم بأمر الله الفاطمي..... 252
الصورة 82 : جامع تَفسرَة ببني سنوس: واجهة المحراب..... 252
الصورة 83 : زخرفة نباتية في مسجد سيدي أبي الحسن (تلمسان)..... 255
الصورة 84 : لوحة فسيفسائية من المدرسة التاشفينية (تلمسان)..... 257
الصورة 85 : تفاصيل من الزخارف الهندسية على إحدى واجهات منارة..... 257
الصورة 86 : تشكيل هندسي في سقف جامع سيدي أبي مدين (تلمسان)..... 257

الصورة 87 : شريط قاشاني مزيّن بكتابة من خط الثلث (ضريح الشيخ صافي بأردبيل)..... 260
الصورة 88 : نموذج لخط النسخ المشرقي 260
الصورة 89: كتابة بالخط النسخي المغربي 260
الصورة 90 : كتابة بالخط الفارسي. 261
الصورة 91 : إفريز مزيّن بكتابة بالخط الديواني (جامع سوقولو –إستنبول). 261
الصورة 92: ورديّة : مثال للوحدة الزخرفية النّباتية. 262
الصورة 93 : لوح فسيفسائي : مثال آخر للوحدة الزُّخرُفِيّة. 263
الصورة 92 أ : الشريط الزخرفي. 264
الصورة 93 أ : الشريط الزخرفي. 264
الصورة 92 ب: القاعدة الزخرفيّة. 264
الصورة 93 ب: القاعدة الزخرفيّة. 264
الصورة 92 ج : البساط. 264
الصورة 93 ج : البساط. 264
الصورة 94 : قصر المشتّى : إفريز متعرّج يحتوي على زهرة الأقنثة 269
الصورة 95 : زخارف من المسجد الأقصى. 269
الصورة 96 : رسم بشجرة الحياة في منبر الجامع الكبير (القيروان). 269
الصورة 97: زخرفة نباتية من قبوة المحراب بجامع القيروان. 270
الصورة 98: من فخاريات سامرّاء. 274
الصورة 99: قبة مسجد وضريح السلطان قايتباي بالقاهرة 276
الصورة 100: زخرفة نباتية من القاشاني في جامع الوكيل بشيراز "مدينة الزهور". 276
الصورة 101: كسوة من الخزافة المبرقشة: مثال للطراز السلجوقي في دوجو بايزيد. 277
الصورة 102: بساط فارسي من القرن 16 م. 277
الصورة 103: تاج محل : البوّابة. 278
الصورة 104 : نموذج للزخرفة النباتية بالطابع العثماني 280
الصورة 105: جداريات من الخزف المطلي في إحدى عمائر القصبة. 280
الصورة 106: دار حسّان (قصبة الجزائر): باقة من الورود. 280
الصورة 107: مدينة الزهراء: "شجرة الحياة" (القرن 16 م). 282
الصورة 108: تلمسان: تشبيكة برسم "شجرة الحياة" في الجامع الكبير المرابطي. 283
الصورة 109: حائط مزخرف من الجص بقصر بلكوارا في سامرّاء. 285
الصورة 110 : تشبيكة من نوع الحبل المعقود. 290

الصورة 111: مثال للتشبيكة المغربية الإسلامية. 291
الصورة 112 : قبة الصخرة : النوافذ. 292
الصورة 113: الجامع الأموي بدمشق: شعريات من الرخام المخرم. 292
الصورة 114: قصر الحير الغربي: شعرية فوق باب غرفة. 294
الصورة 115: زخرفة فسيفسائية في قصر المفجر: قاعة الاستراحة بالحمام. 294
الصورة 116 : فسيفساء الوركاء 296
الصورة 117 : التربة السامانية في بخارى. 299
الصورة 118 : شرائط تزيينية من الفن القبطي. 300
الصورة 119: شعرية نافذة في كنيس القديس أبولينير (رافينا، القرن 5 م). 301
الصورة 120: المدرسة الحلويّة في حلب: المحراب الخشبي. 304
الصورة 121: تربة أغلوبيك بحلب: الواجهة. 304
الصورة 122: مدرسة شيردار (سمرقند). 305
الصورة 123: مدرسة أغلو بيك (بخارى). 305
الصورة 124: تفصيل زخرفي في باب ضريح الحاج بيرم. 306
الصورة 125: تشبيكة نافذة في إحدى بوابات المسجد الجامع بقرطبة. 307
الصورة 126: شعرية في الواجهة الغربية للمسجد الجامع في قرطبة. 307
الصورة 127: الجامع الكبير بالجزائر (العاصمة). 307
الصورة 128: آثار زخرفية في القصر الغربي لمدينة الزهراء. 308
الصورة 129: شريط زخرفي يعلو واجهة المحراب في الجامع المرابطي بتلمسان. 308
الصورة130: جزء من سقف مسجد سيدي أبي الحسن (تلمسان). 309
الصورة 131: زخرفة هندسية في سقف جامع سيدي أبي مدين (تلمسان). 310
الصورة 132: جامع سيدي الحلوي (تلمسان): البوّابة. 310
الصورة 133 : محراب جامع السفير (الجزائر). 311
الصورة 134: زخرفة هندسية من العهد التركي (تلمسان). 311
الصورة 135 : كتابة بخط الطومار (عن القلقشندي). 326
الصورة 136 : نموذج للخط النسخي الأتابيكي (القرن 13 م). 326
الصورة 137 : خط من النوع المغربي القسنطيني. 326
الصورة 138 : كتابة بخط التعليق. 326
الصورة 139 : صفحة من مصحف القرآن الكريم بالخط الكوفي ذي النسق اليابس 327
الصورة140 : كتابة بالخط القرمطي في مصحف من القرآن الكريم. 333

الصورة 141: جزء من محراب مسجدسيدي أبي الحسن (تلمسان). 351
الصورة 142: كتلبة زخرفية على جدران "قاعة العرش"فيالحمراء 351
الصورة 143: أساليب في الخط المغربي الأندلسي (تلمسان). 351
الصورة 144: كتابة نسخية على تاج عمود في مسجد سيدي أبي الحسن (تلمسان). 351
الصورة 145: واجهة المحراب في الجامع الكبير (تلمسان). 352
الصورة 146: قصر الحمراء: باحة الأسود. 384
الصورة 147 : الحركة اللولبية المتصلة في الرسم. 401
الصورة 148: زخرفة جدارية في دار "خداوج العمياء" (الجزائر العاصمة) 409
الصورة 149: جامع سيدي أبي مدين (تلمسان): مثال لتكرار الوحدة الزخرفية. 432
الصورة 150 : إحدى منشآت " الجروملش". 509
الصورة 151 : معبد " أريدو" (تصميم ترميمي). 513
الصورة 152 : مدينة بابل: حدائق "سيميراميس" المعلقة. 514
الصورة 153 : بوّابة "عشتار" في سور بابل (تصميم ترميمي). 515
الصورة 154: بوّابة معبد "حورس" (أدفو). 522
الصورة 155 : جداريّة في مصطبة " تي" في سقارة. 526
الصورة 156 : الهرم المدرّج في سقارة. 528
الصورة 157 أ : أهرام الجيزة. 529
الصورة 157 ب: تمثال "أبي الهول" بالجيزة. 532
الصورة 158 : عمود الإله "خاتون". 534
الصورة 159 : "نيو سر رع"على العرش. 534
الصورة 160 : قبر فارسي على مصطبة مدرجة 537
الصورة 161 : قصر "داريوس الأوّل" في "مدينة الفرس" (برسيبوليس). 539
الصورة 162 : لوح بطريقة النحت النافر 542
الصورة 163 : ستوبا "سانشي" (القرن الثاني ق م). 547
الصورة 164 : الباقود. 547
الصورة 165 : الباقود المدرّجة. 552
الصورة 166 : "معبد السّماء" في بيكين (من عهد أسرة "مينج". 552
الصورة 167 : السّور الصّيني الكبير. 552
الصورة 168 : منظر جزئي لمدينة تيكال (القواطيمالة). 555
الصورة 169 : " أكروبول " أثينا (صورة ترميمية) 558

الصورة 170 : إحدى محملات شرفة "الإيريكتيون" بأثينا. 559
الصورة 171 : واجهة معبد " التيسيون " بأثينا. 561
الصورة 172 : واجهة معبد " أثينا " بكورينثة. 561
الصورة 173 : قوس " طراجان " (تيمقاد). 563
الصورة 174 : بيعة "القديس فيتال" برافينا (القرن السادس للميلاد). 569
الصورة 175 : بيعة "القديس مرقس" بالبندقية (القرن التاسع للميلاد). 569
الصورة 176 : كنيسة "القديس أبو لينير الجديد" (رافينا). 572
الصورة 177: " آية صوفية ": تاج عمود و منبت عقد. 573
الصورة 178 : الجامع الجديد بالجزائر : منظر خارجي عام. 582
الصورة 179 : الجامع الجديد بالجزائر: القبة من الداخل. 582
الصورة 180 : صحن الجامع الكبير بتلمسان. 583
الصورة 181 : الجامع الكبير (تلمسان): داخل بيت الصلاة. 583
الصورة 182 : مسجد سيدي أبي الحسن (تلمسان) 583
الصورة 183 : جامع سيدي أبي مدين (تلمسان): البوّابة الرّئيسيّة. 584
الصورة 184 : قصر الحمراء: "جنّة العريف". 584
الصورة 185 : مسجد سيدي أبي الحسن (تلمسان):جزء من تقويسة المحراب. 585
الصورة 186 : إحدى البازيليكات الرومانية في مكزانس (روما) 592
الصورة 187 : كنيسة "القديس ريمي": عقود نصف دائريّة في الصّحن الجانبي 591
الصورة 188:"ميدان المعجزات" بمدينة بيزا (إيطالية):القبة الرومانسكية. 592
الصورة 189 : بيعة "القديس ريمي" (رانس): أقبية مضلعة متقاطعة وأعمدة أسطوانية. 592
الصورة 190 : بيعة "القديس ريمي": تفصيل لتاج عمود يمثل "قاطف العنب". 592
الصورة 191: كنيسة "الفدّيسة"، بواتيي. 593
الصورة 192 : كاتدرائية رانس. 601
الصورة 193 : كاتدرائية رانس: عضادات. 602
الصورة 194 : جامع قرطبة: القبّة الأماميّة عند المحراب. 602
الصورة 195 : الجامع الكبير بتلمسان: القبّة الأماميّة عند المحراب. 603
الصورة 196 : كاتدرائية رانس: نوافذ تحتويها عقود مدببة في الواجهة. 604
الصورة 197 : نماذج من تيجان الأعمدة في العمارة القوطية. 604
الصورة 198: كنيسة "القديسة ماريا نوفلا" (روما – 1470م). 609
الصورة 199: ساحة قصر بـ "فيلا كو" (بولونيا – 1489). 609

لصورة 200: كنيسة"القدّيس شارل-ذي الحنفيات الأربع" بروما 610
الصورة 201 : كنيسة مرثية: مثال للباروكي الأسباني (1737 م). 610
الصورة 202 أ: كنيسة فيز (المانيا): نموذج لفنّ الرّوكوكو (1745 م). 611
الصورة 202 ب: كنيسة "القدّيسة دي فورفيير" بلبيون -1870م. 612
الصورة 203 : بناء بالحجارة المضلعة (كوزا ـ إيطالية). 635
الصورة 204 : بناء بالطوب الروماني (فيا لاتينا ـ إيطالية). 635
الصورة 205 : "القالة التّلمسانية " (1328 م). 653
الصورة 206 : تشكّل خماسي في كائنات نباتية وحيوانية 694
الصورة 207 : الإنسان و"العالم الصغير" حسب أغريبا دي نتشهايم 699
الصورة 208 : رسم جداري في قبر الملك توت عنخ أمون. 751
الصورة 209 : آثار دوّامات ناتجة عن دوران مروحة سفينة. 774
الصورة 210 : الكثبان الرملية وتراتب ذراها الزاوي. 774
الصورة 211 : التشاكل الزاوي في أجنحة الطائرة. 775
الصورة 212 : شكل الأشرعة في مراكب السباق البحري. 775
الصورة 213 : التراكب الزاوي للأفنان في أغصان الشجرة. 776
الصورة 214 :1. نجم البحر. 2."يد وطائر": تفصيل لوحة من فن الإيتروسك 779
الصورة 215 : "راقصات المرتوتك":من جداريّات ما قبل التاريخ في الصحراء الجزائريّة. 781
الصورة 216 : "الخيّاط": رسم منمنمة لمحمد تمّام (الجزائر). 781
الصورة 217 : صورة إشهاريّة حديثة. 812

ثبت تفصيلي للموضوعات

إهداء ..... د

شكر وتقدير ..... ه

المحتوى العام ..... و

المقدمة 1

المطلب التمهيدي : مبدأ العمارة ومفهوم الجمال 21

المبحث الأول : فلسفة الجمال 26

أوّلاً : الفكر الجمالي في تاريخ الفنون 28

أ ـ تطوّر علم الجمال 29

ب ـ المذاهب الجماليّة الحديثة 42

ثانياً : النّظريّات المُفسّرة لجمال الخَلق الفنّي 47

أ ـ ماهيّة الجمال 47

ب ـ تذوُّق الجمال 52

ثالثاً: – إشكاليّة الخَلق الفنّي 63

أ ـ مناهج الباحثين في مشكلة الإبداع الفنّي 64

ب ـ عبقريّة الإبداع الفنّي 67

المبحث الثّاني: بحث في حقيقة العمارة 81

أوّلاً : – العمارة في بعدها العلمي 84

أ ـ علاقة العمارة بأسبابها 90

ب ـ العمارة حلّ رياضيّ 93

ثانياً : – العمارة في بعدها الفنّي 97

أ ـ الصّورة الإنشائيّة 106

ب ـ فنّ الفضاء 110

ثالثاً : – العمارة في بعدها الدّلالي 114

أ ـ العمارة النّاطقة 115

ب ـ وسائل إدراك اللّغة المعماريّة 124

الباب الأوّل: منابع الرؤية الفنية في العمارة الإسلامية 146

الفصل الأوّل: المسار التطوري للفنون الإسلامية 152

المبحث الأوّل : فنّ التصوير 159
أوّلاً : الفنّ التصويري في العصر الأموي 159
ثانياً : الفنّ التصويري في العصر العباسي 174
المبحث الثّاني: فنّ التّشبيه 184
أوّلاً: تطوّر فنّ التّشبيه 188
أ ـ العهد الأوّل 188
ب ـ العهد الثّاني 194
ج ـ العهد الثّالث 217
ثانياً : مشارب فنّ التّشبيه 245
المبحث الثّالث:فنّ التّوشيح 251
أوّلاً: أنماط التوشيح: 254
أ ـ التّوريق المتشابك 245
ب ـ التّسطير الهندسي 255
ج ـ التّجويد الخطّي 257
ثانياً: أشكال التّوشيح 262
أ ـ المستوى القاعدي 262
ب ـ المستوى الصُّوري 264
ثالثاً: تطوُّر فنّ التّوشيح 267
أ ـ العنصر النّباتي 268
ب ـ العنصر الهندسي 290
ج ـ عنصر الخطّ العربي 312
الفصل الثّاني: العطاء الإسلامي في الجماليّات 357
المبحث الأوّل : حدود التّفكير الجمالي في الإسلام 366
أوّلاً: مصادر التّحريم 372
أ ـ التّأويل الفقهي 374
ب ـ البعد الثّقافي 381
ثانياً: إيقُونُوغرَافِيَة الرّسم 393
أ ـ الأساليب التّشكيلية 393
ب ـ علاقة الشّكل بالمضمون 411
المبحث الثّاني: مُقوّمات الجمَالية الإسلامية 416
أوّلاً: العناصر التّشكيليّة 430
أ ـ العناصر الصّريحة: 430

ب ـ العناصر الصّميرة 439
ثانياً: عناصر التفاعل 454
أ ـ الحركة الذهنية 454
ب ـ إنكار المادّة 461
ج ـ العلّة الغائيّة 462
المبحث الثالث: التّذوُّق الجمالي في الإسلام 463
أولاً: ألوان التعبير الفنّي 463
أ ـ المادّة الفنّية 464
ب ـ الحساسيّة 472
ثانياً : إدراك الجمال الفنّي 478
أ ـ مستويات الإحساس 478
ب ـ النّظرة الأخلاقيّة 481
الباب الثّاني : موازين التّوافق الكبرى في العمارة 488
الفصل الأوّل: العمارة تعبير حضاري 492
المبحث الأوّل: عمارة العصور الأولى 501
أوّلاً: عمارة العصر الحجري القديم 505
ثانياً: عمارة العصر الحجري الوسيط 506
ثالثاً: عمارة العصر الحجري الحديث 507
رابعاً: عمارة عصر البرونز 509
المبحث الثّاني : عمارة العصر القديم 511
أوّلاً: العمارة في بلاد ما بين النّهرين 512
ثانياً: العمارة المصريّة 517
أ ـ العمارة المدنيّة 520
ب ـ العمارة الدّينيّة 521
ج ـ العمارة الجنازيّة 524
د ـ العناصر المعمارية المصريّة 532
ثالثاً: العمارة الفارسيّة 535
أ – العمارة المدنيّة 538
ب – العمارة العسكريّة 539
ج ـ العناصر المعمارية الفارسية 540
رابعاً: العمارة في شرقي آسيا 543
أ ـ العمارة الهنديّة 544

ب ـ العمارة الصّينيّة 548
خامساً: العمارة الأمريكيّة 553
سادساً: العمارة الإغريقيّة 557
سابعاً: العمارة الرُّومانيّة 562
المبحث الثّالث: عمارة العصر الوسيط 568
أوّلاً: العمارة البيزنطيّة 568
ثانياً: العمارة الإسلاميّة 575
أ ـ تطوّر فنّ العمارة في البلاد الإسلاميّة 576
ب ـ وحدة العمارة الإسلاميّة 577
ج ـ السّمات العامّة للعمارة الإسلاميّة 578
ثالثاً: عمارة أوروبا الغربيّة 586
أ ـ عمارة فجر المسيحيّة (أوعمارة ما قبل الرّومانسكي) 587
ب ـ العمارة الرُّومانسكيّة 590
ج ـ العمارة القُوطيّة 594
المبحث الرّابع: عمارة عصر النّهضة وما بعده 605
أوّلاً: عمارة عصر النّهضة 605
ثانياً: عمارة ما بعد عصر النهضة 610
الفصل الثّاني : مساطر التّوافق في العمارة 614
المبحث الأوّل: مفاهيم الجماليّة المعماريّة 622
أوّلاً: النّظريّات الموضوعيّة 624
أ ــ الاتّجاه الشّكلي 624
ب ــ الاتّجاه التعبيري 624
ثانياً: النّظريّات الذّاتيّة 625
أ ــ العوامل الذّاتيّة 625
ب ــ التّجربة الفنّيّة 626
ثالثاً: اصطلاحات عماريّة 628
أ ــ الشّكل 628
ب ــ السّطح 633
ج ــ التّكوين 639
د ــ المحور 640

هـ ـ الفراغ 645
المبحث الثّاني : مقاييس الضّوابط الظّاهرة للعمارة 647
أوّلاً: التّوجيه 647
ثانياً: الأقيسة 651
ثالثاً: التّناسق 665
أ ـ إيقاع التّعلّق والارتباط 667
ب ـ النّسبة الرّبّانيّة 685
رابعاً: القوانين الهندسيّة 713
أ ـ منهج التناظر الحراكي 713
ب ـ منهج الرّسوم المُثبّتة 730
ج ـ منهج الدائرة الفلكيّة 735
خامساً: المقوّمات التكميليّة 746
أ ـ النّور 746
ب ـ الألوان 748
ج ـ الصّوت 756
المبحث الثّالث: مقاييس الضّوابط الباطنة للعمارة 760
أوّلاً: الخطوط المُرشدة 762
أ ـ في العصر القديم 762
ب ـ في العصر الوسيط 765
ج ـ في النّهضة والعصر الكلاسيكي 768
ثانياً: الثّوابت التّشكيليّة 771
أ ـ نظريّة الزّوايا الممتازة 771
ب ـ الزوايا الممتازة في المحيط 773
ج ـ الزوايا الممتازة في الفنّ 780
د ـ الزوايا الممتازة في الفن المعماري 781
المبحث الرّابع : ضابط الدّليل الحدسي 801
أوّلاً: الانفعال الجمالي 803
ثانياً : الاستعدادات الفطريّة 806
ثالثاً : إسهامات فيسيولوجيّة الجهاز العصبيّ 808
الخاتمة 815
أوّلاً: العامل الأخلاقي 823
ثانياً : العامل الجمالي 824

الفهارس..... 828
ثبت المراجع 829
أولا: المراجع العربية..... 829
ثانيا: المراجع الأجنبية 837
ثالثا : الدوريات 844
ثبت الأشكال..... 845
ثبت الجداول 853
ثبت الصور 854
ثبت تفصيلي للموضوعات..... 862