المرجعيات الفكرية في التصوير الاسلامي

د. م. احمد عباس سعيد

جامعة بابل/ كلية الفنون الجميلة

مستخلص البحث

تناول البحث الحالي دراسة المرجعيات الفكرية في فن تصوير العصر الإسلامي ، بوصف المرجعيات الفكرية مفهوماً معرفياً قائماً على إظهار سمات المثاقفة بين اتجاهين يبدوان مختلفين ، لكنهما يشتركان في العديد من المدلولات وطرق التعبير ،وقد احتوى البحث على أربعة فصول: تضمن الفصل الأول عرضاً لمشكلة البحث والمحددة بالتساؤل الآتي : ما هي المرجعيات الفكرية بحدود المفهوم في حدود المنجز البصري ؟ فضلاً عن عرض أهمية البحث والحاجة إليه أما هدف البحث يأتي من خلال الكشف عن الأنماط والأساليب التي استند عليها التصوير الإسلامي واقتبس منها ومدى التأثير الذي تركته تلك الأنماط والأساليب في تطور فن التصوير الإسلامي ويتحدد البحث الحالي بدراسة مفهوم المرجعيات الفكرية في الفن (الرسم ، الزخرفة ، المنمنمة والخط) التصوير العصر الإسلامي وللفترات التالية :(العهد الأموي ، العهد العباسي).أمّا الفصل الثاني : فقد تضمّن الإطار النظري ، والذي أحتوى على ثلاثة مباحث ، وضمّ المبحث الأول مدخل إلى مفهوم المرجع والإبعاد الفكرية، فيما دُرس في المبحث الثاني فلسفة الجمال في الفن الإسلامي، وعنيّ المبحث الثالث بدراسة النص الصوري بين المثاقفة والهوية أمّا الفصل الثالث : فقد تضمّن إجراءات البحث والتي تناولت مجتمع البحث ، إذ اشتمل إطار مجتمع الدراسة على (١٢) عملاً فنياً ، أمّا عينة الدراسة فقد اختيرت بصورة عشوائية وللفترات التاريخية المحددة في حدود البحث ، وبذلك أصبحت عينة الدراسة تتكون من (٤) عملاً فنياً . وقد اشتمل الفصل الرابع على نتائج البحث ومناقشتها واستنتاجاته ، فضلاً عن التوصيات والمقترحات ومن جملة النتائج التي توصّل إليها الباحث هي :

١- تميز أسلوب الرسم في العصر الأموي بالجمع ما بين الأسلوب الكلاسيكي وبين الأسلوب التسطيحي المجرد ، مع بقاء المرجع الفكري الأساس لها هو الديانة الإسلامية.

٢- ظهور أساليب محلية في مناطق البلاد الإسلامية ، مثل الأسلوب الفارسي وغيره المتعدد المدارس الذي كان نتاج مرجعيات اجتماعية وثقافية محلية خاصة بتلك الشعوب .

٣- اعتمد الفن الإسلامي على أسس من الساسانية والبيزنطية والرومانية والهندية وفنون الصين وآسيا الصغرى. أمّا أهم الاستنتاجات التي توصل إليها الباحث :

١- المزاوجة بين المضمون الفكري للديانات يؤدي إلى ولادات جديدة في الأسلوب.

٢- اقتباس الفن الإسلامي في القرون الوسطى الرموز والإشكال البيزنطية والفارسية وإدخالها في الفن الإسلامي حتى تم اكتساب هوية ثابتة في الزخرفة والمنمنمة .

واختتمت الدراسة بقائمة المصادر والمراجع فضلاً عن الملخص باللغة الإنكليزية .

الفصل الأول

-أولا: مشكلة البحث إن دراسة الفن الإسلامي تنطوي على أهمية بالغة في بناء حياة فكرية ومعرفية في تراثنا الاسلامي فهي بقدر ما ستمنحه من عطاء الإنسانية فإنها ستساهم في إغناء الفنان المسلم بمقومات الحياة والنماء والازدهار ،وقد تم ذلك من خلال المفاهيم الجديدة التي جاء بها الدين الإسلامي والتي تؤكد المعنى العميق للوجود بدلاً من الاهتمام بالشكل الظاهري والآني لعناصر هذا الوجود، فكان الدين الإسلامي أساس الحضارة العربية الإسلامية ومنبع الإلهام، منجزاً أعمالاً إبداعية جديدة تحمل قيماً فكرية وفنية تتلاءم والضمير الجمالي العام للمجتمع العربي المسلم واستطاع أن يدخل في عالم المعنى الأعمق، عالم التجريد الرحب بإيمان وقناعة تامة وبجذور موروثة لأن الجمال يعد شرطاً أساسياً من شروط الحياة عند العربي المسلم، كون الجمال بشكله المطلق من صفات الله تعالى والجمال الأرضي متحقق فيما خلقه الله عز وجل، فحصلت عملية تلاقح وتبادل ثقافي ومعرفي وتمازج فيما بين الحضارات، أسست لنهضة حضارية عربية إسلامية متميزة، ووظفت جميع الأساليب والأدوات للوصول إلى حد الروعة في جمالية الشكل ودلالة المضمون، وأبدع الفنانون العرب المسلمون في استخدام الخط واللون والنقش والزخرفة، فقد كانت تأثيرات الكينونات الثقافية واضحة على الفن في العصر الإسلامي وعليه فان هنالك في الأعمال الفنية المصورة ملامح لفنون أخرى بما فيها الثقافات المتأثرة بالديانات في ضرب من التأثر والتفاعل بحكم طرق الاتصال المختلفة وبذلك حصل تداخل في الترميز الجمالي والفكري بشكل عام ومن هنا تنبع مشكلة البحث في أيجاد دراسة تحليله لهذا النصوص المتفاعلة والمتلاقحة حضارياً ، وبالتالي إمكانية إيجاد مرجعيات لهذه النصيات والرموز المتناقلة بين اتجاهين ، لكونهما يشتركان في أحيان كثيرة بالعديد من المدلولات وطرق التعبير من خلال:

- أن المسلمين تأثروا بفنون متعددة لان بنية الفن في العصر الإسلامي في فترة القرن السابع الميلادي غير مكتملة الهوية وهذا ما يستدعي تناص كلي أو جزئي مع الدلالات والتقنيات الفنية الأخرى ، والذي يقرّب ذلك من الصحة ، أن العاصمة الإسلامية في العصر الأموي كانت حاضنة مهمة للفن ، الأمر الذي يفعّل وجود مقاربات فنية من قبل المسلمين تجاه الفنون الأخرى .
- استدعاء لفنانين غير مسلمين ليقوموا برسم ونقش زخارف في القصور ودور العبادة الإسلامية ، بعد فرض الأطر الفنية الجديدة عليهم من قبيل حرمة تصوير ذوات الأرواح والذي يقرب هذا الاحتمال من الواقع ، أن التقنية والأسلوب في الفن الإسلامي له مرجعيات مختلفة ، فيكون السؤال الأتي : ما هي المرجعيات الفكرية للفن التصويري في العصر الإسلامي ؟ ومن هنا فان بنائية النص الصوري والتقني يستدعي التأمل في مرجعية رؤيتها الفنية وطريقة تنفيذها ووجودها في مكان أسلامي.

ثانياً – أهمية البحث والحاجة اليه . تتحدد أهمية البحث والحاجة اليه بما يأتي :

١. تسلّط الدراسة الحالية الضوء على أهمية الفن التصويري في العصر الإسلامي عن طريق جمع المفاهيم العامة والتقاء الأفكار على أساس من القواعد المشتركة للانطلاق بمثاقفة فنية تهيئ الأجواء للوصول إلى نتائج متقاربة في بنية الفن في العصر الإسلامي

٢. يتضمن البحث الحالي قضية مهمة هي إيجاد دراسة تحليله وكشف في النصوص المصورة المتضمنة لهذه الدراسة.

٣. يمكن أن يكون البحث الحالي خطوة علمية باتجاه تكريس الأطر المفاهيمية المنهجية في التحقيق في النصوص الفنية في أي اتجاه فني كان ،بالإضافة إلى عائديه النص ومرجعياته الفكرية .

ثالثاً : هدف البحث : يهدف البحث الحالي الى كشف الأنماط والأساليب التي استند عليها التصوير الإسلامي واقتبس منها ومدى التأثير الذي تركته تلك الأنماط والأساليب في تطور فن التصوير الإسلامي .

رابعاً : حدود البحث : يتحدد البحث الحالي بالآتي :يتحدد البحث الحالي بدراسة مفهوم المرجعيات الفكرية في فن(الرسم ، الزخرفة ، المنمنمة والخط) العصر الإسلامي وللحقبة التالية (٦٦١م- ١٥٢٣م)

خامساً تحديد المصطلحات : التعريف الإجرائي للمرجعيات الفكرية :الخزين الفكري والجمالي العام الذي يتوافر عليه الفنان والذي يتمحور ضمن معطيات الخيال والواقع والمتماهية مع موجهات المدونة النصية التي تتعاضد وتمتزج جدلياً في تشكيل رؤية فنية معرفة تتم عن طريق المفاهيم أو التصورات من أجل إقامة علاقة ما بين مفهوم أو تصور ما يعد محمولا موروثا ، وبين تمثيل جزئي أو كلي حاضر يكون بمثابة الموضوع أو النص التشكيلي .

الفصل الثاني

المبحث الأول : مدخل إلى مفهوم المرجع والإبعاد الفكرية

أيها الشرق ما هو يا ترى غربك ؟ هذا النداء الذي أعلنه الفيلسوف اللبناني (روني حبشي) في صيغة تساؤليه منذ ما يزيد على ربع قرن ما زال يمتلك راهنيه قوية في كل مرة يثار فيها العلاقة بين الشرق العربي الإسلامي والغرب.[١] ومن هنا فقد خضع المنتج المعرفي الإسلامي في عموميته إلى جملة من المحددات وهذه المحددات فرضتها ظروف ذاتية تتعلق بقدرات الإنسان المسلم الجسدية والفكرية وإمكانياته في التكيف مع ما فرضته الظروف الموضوعية التي ارتبطت بالفكر وإن أي عمل فني/رسم إنما هو مؤلف من شيء (Object) ومن الموضوع (Subject) والشيء هو مادة محسوسة واقعية كالرخام والقماش ، إما الموضوع فهو شكل غير واقعي لخيال أو حدس ، ويستوي في ذلك أي اثر في عصر النهضة مع أي اثر فني من الرقش العربي ، أو من فخار الرافدين ، أو أي لوحة من لوحات(الوسطي) أو (دافنشي) أو (بيكاسو) ذلك انه ليس من الممكن إذا ما نظرنا إلى لوحات(دافنشي) التي تمثله إن نجد واحده منها نستطيع عدها صورة واقعية ، فحتى الصورة الفوتوغرافية ليست تمثيلاً صادقاً للواقع ، وهكذا فان الموضوع الجمالي لا يمكن إن يكون واقعياً، أي إن الجمال صيغة خاصة تخلق من الموضوع ضرباً من ألواقعية ، ولذلك فالجمال ينتمي إلى عالم ذو مرجعيات فكرية ممتزجة بالخيال المبدع للفنان وليس إلى عالم الواقع ، ولهذا كان الموضوع لا واقعياً دائماً، إما مادة العمل الفني (الشيء)، فهي وحدها واقعية من ناحية محسوسة مادتها ولكن الموضوع الجمالي يجعل من هذه المادة شيئاً جديداً يختلف عن جميع الأشياء السابقة لوجودها ، وهو الشيء الفني.[٢] لذا فان سلوك الإنسان وليد عقيدته و نتاج تفكيره، فهي التي تملي عليه مواقفه وترسم مسيرته ، و تحدد كيفية سلوكه، فقد كشفت التقنيات الأثرية عن وجود التوجيهات والاهتمامات الدينية في عامة ادوار التاريخ وفي جميع الحضارات المختلفة ، وقد تبين أن العادات والتقاليد السائدة في المجتمعات البشرية على نوعين:

الأول/ ما يكون لها جذور في أعماق الفطرة ، ويكون التعامل معها من باب الاستجابة لنداء طبيعي و تلبية لحاجة طبيعية واقعية.[٣]

الثاني/ ما ليس له جذور في فطرة الإنسان وعمقه الروحي، بل هو أمر عارض على حياته لأسباب طارئة ، مثل الاعتقاد بمنحوسة الرقم (١٣) والتشاؤم من رؤية الغراب، وما شاكلة ذلك، فإنها لا ترجع إلى الفطرة لوجودها في بعض الأقوام دون غيرها و في بعض الأدوار دون بعض، وحيث أنها لا ترجع إلى توافق العقل ولا كونها ظواهر ترتبط بالفطرة ، فيصح إنشاء العلل لها ، سواء كانت هذه العلل اجتماعية أو غيرها.[٤] وعن طريق الفن/الرسم أكد الإنسان/الرسام عبر العصور إن لديه طاقة معرفية داخلية خارقة لا تعبر عن مداها بإدراكية طارئة محددة بمعطيات الحس، بل تجد هذه الطاقة مداها من خلال إدراكية كلية شاملة قادرة على خلق فضائها المعرفي النافذ إلى الجانب الخفي في النفس والوجود.[٥] إن ما يهم هو تكون الفكر على حساب الشيء الواقعي (المرجع) طالما وأن الحقائق لا تتغير ولا تتقلب عندما تصبغ عليها الأسماء والصفات،فالرجوع إلى الأشياء والماهيات مطلب ضروري لا غنى عنه حين تقدم المعرفة وتطورها، وهذا ما يؤكده كتراتيل في محاورة أفلاطون (٤٢٨ ق.م– ٣٤٧ ق.م) "إن معرفة الأشياء ينحصر في معرفة مسمياتها".[٦] وواضح من ذلك تمايز الفكر والمرجع التي اعتبرها أفلاطون ضرباً من الوهم فلما جاء سقراط كسر علاقة الاسم (بالمرجع) كما يقول الشيرازي "كسر سقراط علاقة الاسم بالمسمى أي علاقة اللفظ بما يدل عليه في الواقع بوصفه دلالة لأن اللفظ عنده أصبح دالا على جنس عام كما أن الصفة دالة على النوع وبذلك انفصلت الدلالة الفكرية عن (المرجع)، ولم تكن نظرية المثل ممكنة عند أفلاطون لولا وجود الثنائية بين الاسم والمسمى فانشطر العالم أقساما: عالم المعاني والمثل والدلالات وعالم الواقع المشار إليه المحسوس وعالم

---

[١] افايه ،محمد نور الدين : الغرب في المتخيل العربي،ط١ ،منشورات دار الثقافة والاعلام ، الشارقة ، ١٩٩٩١.ص ١١.

[٢] ينظر: بهنسي ، عفيف ، اثر العرب في الفن الحديث ، المجلس الاعلى لرعاية الفنون والاداب والعلوم الاجتماعية،مطبعة الجريدة بدمشق،١٩٧٠م.، ص٢٢٢.

[٣] جعفر الهادي: الله خالق الكون، ط٢، مؤسسة الإمام الصادق، إيران، ٢٠٠٤، ص٢١ -٢٢.

[٤] جعفر الهادي: الله خالق الكون، ،المصدر السابق ،ص٢٢.

[٥] ينظر: بارو ،أندريه ، سومر فنونها وحضارتها ، ت: عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ، المكتبة الوطنية ، بغداد ، ١٩٧٩ م، ص ٨.

[٦] أميرة حلمي مطر ، الفلسفة اليونانية تأريخها ومشكلاتها ، القاهرة ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، ١٩٧٤م ،ص٢٠.

اللغة". [1] ومن هنا ترتبط الأشياء بمرجعيات وإن كل الأشياء معارف بالقياس فإنها تكشف عن نفسها في اختبار تماسك أجزائها، ومن ثم تفاعلاتها مع الأشياء الأخرى الموجودة أصلا بنسق محدد، ومنعكسة حتما في نظام مفاهيمي يمكن إدراكه، إن مصادر الأشياء عامة ما تحيل كامل حصيلة الخبرة عنها إلى أسس تتحكم فيما يعطيه الشكل من مضمون وهو معرفة وتكشف بنظم منها (النظام البرهاني) الذي يرى أن اكتساب المعرفة بالكون ككل وأجزاء لا يتم إلا بواسطة قوى الإنسان الطبيعية من حس وتجربة ومحاكمة عقلية.[2] ذا يعني ان الفن يحاول الذهاب إلى ما وراء البصر باتجاه الذهن، وهكذا سنجد تسجيل درجات الخروج تتفاوت بين اتجاه وآخر ولكنها (الضرورة) بالمفهوم الفلسفي ليتوحد ما هو فني وما هو واقعي فالواقعية والمدارس والاتجاهات الفنية الأخرى كل منها يمثل كل درجة من إزاحة (المرجع) ليكسب المشروعية الفنية فالواقعية تسعى الى المبالغة والتركيز لتسجيل هذه الإزاحة دون المساس بالبصري المنطقي وتسعى الانطباعية إلى تسجيل هذه الإزاحة من خلال اللون والضوء وتسعى السريالية إلى تدمير الملامح والاكتفاء بالتقاطعات المهمة بينما تسعى التجريدية إلى تدمير الصلات المرجعية والاكتفاء بحركة العلامة المجردة ، لقد توسع (المرجع) ليستوعب التجربة المعيشية فانفتح كمفهوم على البعد التداولي، هكذا إذن صارت شروط فعل القول هي المحددة للفعل المرجعي وبذلك لم يعد الشيء كافياً على الإطلاق لتحديد المرجع. [3]هناك أربع نظريات رئيسة حول المرجع هي النظرية القصدية، والنظرية السببية، والنظرية الوصفية، ونظرية الدلالة والمرجع، وهذه النظريات توضح كيفية الارتباط ما بين النص والمرجع، وكيفية الإحالة والمعنى، والسبب والوصف والتغير والقصد. [4] ونستطيع أن نشير إلى مفهوم مهم في نظريات المرجع وفي مفهوم المرجع بحد ذاته ألا وهو الإحالة، فكل شكل فني سواء كان نصاً أدبياً أو نصاً تصويرياً (لوحة)، فلا بد من أنه سيحيل المتلقي إلى معانٍ ترتبط بفكرة أو بشكل من الواقع، والذي نسميه المرجع، أي المحال إليه أو المشار إليه، من خلال تلك الإشارة ، فهناك أنواع كثيرة من الأعمال الفنية والرسوم، ودلالاتها المتأتية منها تشير إلى مظهر مرجع فكري ، والتي تتأتى من الرؤية البصرية للواقع، الذي هو خارج عنه أي الشكل الخارج عنه مادياً فهو ضمن إطار العمل الفني. [5] ويعد التحول من النسق ألألسني إلى النسق التشكيلي في (فن الرسم) الذي يسمح بالتحول من الأشياء التي نراها في عالمنا الخارجي (الطبيعة) عندما تمر صور تلك الأشياء بدرجة من الانحراف ثم تدخل في لعبة الفن، فأشكال الرسم كما ذكرنا هي إشارات وأشكال طبيعية تنسخ الواقع بشكله ومفهومه إلا أن درجة التشابه بين المرجع والشكل في الرسم تقل نسبتها مهما كانت درجة الأيقونة في العمل الفني لتدخل ذات الرسام في الموضوع حتى في أقصى واقعيتها ويعد التحول من النسق ألألسني إلى التشكيل:

اللغة	دال ←	مدلول ←	مرجع	(علاقة اعتباطية)
في التشكيل	دال ←	مرجع ←	مدلول	(علاقة تطابقية وتداولية)

من خلال ما تقدم حول أهمية مرجعية الفكر في المحيط المعرفي والثقافي والبيئي والمجتمعي للفنان، ومقدار ما تحققه تلك المحفزات من أثر على دوافع الفنان الفردية، وما تفرضه من قيود على نوعية وأسلوب النتاج الفني في كثير من الأحيان، نستطيع أن نقول إن المرجع الشكلي والفكري للفنان يتحدد من خلال ما يراه ويسمعه وينشأ فيه، من المحيط بكل تفرعاته الاجتماعية والثقافية والفكرية والاقتصادية بل وحتى السياسية والدينية، فكل تلك البنايات الإنسانية ستكون كالرحم للفنان الذي لا بد من أن يعيش بها، كونه أحد أفرادها، لأن العمل الفني لا بد له من متلقٍ يكون ضمن البنايات الإنسانية نفسها، فهي عملية تبادلية وتداولية ما بين الفنان الفرد ومجتمعه، وأيضاً ما بين النتاج الفني والتحدر الثقافي الذي يتأتى بتوالي الأجيال والمجتمعات والتحولات الدينية والسياسية للطبقات الاجتماعية الموجودة ضمن المجتمع نفسه، فهي مرجعيات بتوجهات وتأثيرات وإحالات مختلفة متنوعة، تتناسب كل حالة مع مقدار ما تحدثه كل بناية من تلك البنايات الإنسانية، ومقدار سيادة كل واحدة على الأخرى في زمن معين وفي مجتمع معين ، فالفنان حينما ينتج ويبدع عملاً فنياً فإنه بالتأكيد سيحيل المتلقي من خلال ذلك العمل الفني، إلى العالم وما فيه من عناصر، لأن عناصر العمل الفني لا بد من أنها مأخوذة من ذلك الواقع. [6] وذلك سيأخذنا مباشرةً إلى المرجع الفكري لشكل الطائر المأخوذ من الطبيعة، والذي سيتحول بفعل العلاقات المتنوعة للفنان وفكره من جهة، والبنية الفكرية والثقافية للمجتمع المعين من جهة أخرى، فقد يختلف معنى شكل الطائر من بيئة إلى أخرى، ومن مجتمع إلى آخر، عندما يصبح رمزاً ذا دلالات خاصة به، فشكل الطائر ودلالاته في الرسوم المسيحية مختلف عن شكل الطائر ودلالاته الرمزية في الفن الاسلامي ، وهكذا فلتحديد معنى الرمز ووضعه الفكري ورجعياته لا بد من أن نكون على دراية جيدة، بما نسميه الانحدار الثقافي للشكل النمطي للطائر، في كل ثقافة وفي كل مجتمع، وما هي التحولات التي طرأت وأظهرت سمات شكلية جديدة لشكل الطائر والتي ستحقق دلالات ورموز جديدة، تحيل المتلقي إلى مرجع فكري محدد قبلاً عند كل فئة اجتماعية

---

[1] ينظر: الشيرازي، أبي إسحاق إبراهيم: التبصرة في أصول الفقه، دار الفكر، بيروت، ب.ت، ص٢٢٢.
[2] الجابري، محمد عابد: بنية العقل العربي: مركز دراسات الوحدة العربية ،بيروت ، ١٩٨٦،ص٣٨٤.
[3] تودورف: المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث، ترجمة وتعليق، عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠٠٠، ص١٠٨.
[4] ينظر:تانيا عبد البصير: رسوم الكهوف أنظمتها الشكلية ومرجعياتها الفكرية، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ٢٠٠٦: ص ٢٢-٣٠
[5] بلاسم محمد وآخرون: دراسات في بنية الفن، إي ،كال للطباعة، بغداد، ٢٠٠٢، ص ٢٥٣.
[6] تيسير شيخ الأرض، بن سينا،دار المشرق،بيروت،١٩٦٢ م، ص٢٣٣.

وعند دخول تلك الأشكال إلى السطح التصويري ستتحول إلى إشارة، هذه الإشارة هي عبارة عن منشط مشترك، ما بين الإشارة والمرجع والتي ستتحول في بعض الأحيان إلى رمز يتصل بالقدر نفسه مع المرجع. [١]

ويرى الباحث أن الإحالة وتحديداً في الفنون التصويرية تشكل عنصراً أساسياً في تقديم العمل الفني إلى المتلقي، ولاسيما في نتاج الفن، إذ كان للمرجع قوة تدخل بارزة في تحديد الأشكال الفنية، إذ كان معيناً دائماً يأخذ منه الفنان الكثير، ووظيفة الإحالة للشكل في العمل الفني، ورمزية الإشارة، كانت تتوافق توافقاً فاعلاً ومستمراً مع الاتجاهات الدينية في العصور القديمة للإنسان، فلا بد له من أن ينظم شكلاً رمزياً يحاكي تصوره حول الإله ، مما سيؤدي بالتأكيد إلى اضمحلال وسيادة نمط معين من أنماط المرجع الشكلي أو الفكري، فلا يمكن للعمل الفني أو لأي نص أن يكون بمعزل عن المحيط، على الرغم من الخصوصية التي يتمتع بها، ذلك التحول أو غياب العلاقة المباشرة ما بين النص والمرجع الموجود لا يعني بالضرورة نفي المرجع، بل سيكون هناك غياب ما بين الوجود المادي المباشر وما بين الرمز .

المبحث الثاني

علاقة الفن بالدين :لو تتبعنا مراحل التفكير الديني من أول ظهور الحضارة الإنسانية ، نجد إن ارتباط التفكير الديني لدى الإنسان البدائي ، يتجسد في الخوف من الظواهر الطبيعية ، التي تبدوا غامضة مستعصية على الفهم ، والتي تشكّل واقع التفكير الإنساني لتلك المرحلة ، أي إنه يمكن القول ، إن الدين في المرحلة البدائية ، كان انعكاساً للخوف الناجم عن الفهم المتخلف للطبيعة وظواهرها المختلفة .[٢] لقد تأثر فنان العالم القديم بالعديد من العوامل ، التي جعلت من فنّه يسير وفق نظام معين ، ومن هذه العوامل ، العقيدة الدينية ، فكل إنسان يفكر يرى نفسه ملزماً باتخاذ موقف إزاء المسألة الدينية ، إذ أن العاطفة الدينية لا يمكن استئصالها. [٣] وفي الحقيقة أن موضوع الفن موضوع في غاية الخطورة والأهمية ، لأنه يتصل بوجدان الشعوب و مشاعرها ، و يعمل على تكوين ميولها و أذواقها ، واتجاهاتها النفسية ، بأدواته المتنوعة والمؤثرة ، مما يسمع أو يقرأ ، أو يرى أو يحس أو يتأمل والقرآن يوجه الحس البشري للجمال في كل شيء، وإنه يسعى لتحريك الحواس المتبلدة لتنفعل بالحياة في أعماقها، وتتجاوب تجاوباً حيّاً مع الأشياء، والأحياء، وهنا يلتقي الفن بالدين، فإنهما يلتقيان في ثورتهما على آلية الحياة، وعلى نسقها الرتيب وعلى ظاهرها المسطح.[٤] فالتصوير في القرآن لم يأت بمعنى فن التصوير أو الرسم أو حتى صناعة التماثيل، بل جاء بمعنى قدرة الرب سبحانه وتعالى على الخلق والتصوير، فإن التصوير من صفاته سبحانه وتعالى فهو المصور والبارئ وقف الإسلام ضد الوثنية والأصنام مشيراً إلى صفات الله الكمالية المنفية عن التجسيم ، ولما كان الفن من تمثلات التدين عند البشر فقد وقف الإسلام اتجاه الفن من خلال الأحاديث النبوية التي وردت فيها النصوص التي تحرم صناعة التصوير، وكذلك تحرم اتخاذ هذه التصاوير إذا كانت تصاوير لذوات الأرواح مما ظن فيه المشركون النفع وعبدوه في الجاهلية ومن أمثلة هذه الأحاديث ما رواه أبو طلحة قال : قال النبي ﷺ : " لا تدخل الملائكة بيتا فيه كلب ولا تصاوير ". [٥] وقد قسم الفقهاء التصوير الى قسمين : مجسم وغير مجسم ، ولا يهم من الناحية الفقهية التقسيمات الأخرى كنوع الألوان ومجسم كامل أو نصفي ، نعم ينقسم الشيء المصوّر إلى ذي روح كالإنسان والحيوان والى ما ليس له روح كالنبات والجماد ، والمهم في الروح كون المخلوق متحركاً بالإرادة ، بخلاف غيره وجملة فتاوي الفقهاء حول الموضوع تتركز بما يأتي:-

أولا : جواز تصوير ما ليس له روح سواء كان مسطحاً أو مجسماً يدوياً أو بالة .
ثانياً : حرمة تصوير ذي الروح سواء كان مسطحاً أو مجسماً يدوياً أو بالة .
ثالثاً : خالف بعض الفقهاء فمنعوا من المجسم بكل أشكاله وأجازوا المسطح بكل أشكاله.

وبذلك يكون تصوير المجسم تجسيماً كاملاً أو نصفياً بكلا نوعيه حراماً ، تحت الإجماع بخلاف باقي أقسام التصوير. [٦] ومن خلال الأحاديث يمكن أستشفاف الأسباب التي أدت إلى التحريم :

١. اتخاذ التماثيل كمضاهاة لخلق الله تعالى .
٢. الخوف من العودة إلى الوثنية وتمجيدها :

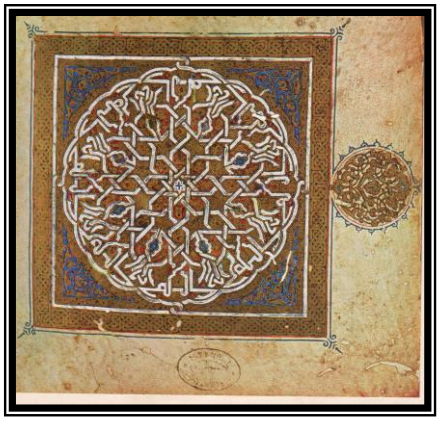
ومن خلال ذلك يجد الباحث أن العلة مدركة على وجه الاحتمال وأن تعددها هو السبيل إلى احتمالها وهذا يعني أن افتراض احتمال العلة على وجه من الوجهين يعني زوالها على وجه الردود السابقة وبذلك ينتفي الحكم لان زوال علة التحريم يُنفي حكم التحريم ، ولكن هذه الردود مفادها أبطال ما قيل من العلل المفترضة لمسألة التحريم ، وأنمى توجه الفقهاء نحو افتراض إتيان العلة على سبيل الاستئناس وليس احتمالها يبعدها عن الحكم في التحريم والإباحة ، أنما العلة ما كانت منصوصة ومقرة ، كما في تحريم الخمر مثلاً ، فقد حرمت لا سكارها ، وهكذا الحال في الإحكام الأخرى المعلّلة نصاً ، أما ما عداها فأنها أحكام تعبدية أريد منها الحكمة الإلهية وهو ما يتطابق مع رأي الباحث أيضا فأن الشريعة الإسلامية حافلة بالقواعد والضوابط التي يطغى عليها التسليم في مقابل بعض الإحكام المعللة لحكمة في أبراز تعليليها ولا تتحقق الهداية العقلية إلا بهذا المنهج لوجود إسرار كثيرة يصعب إدراكها ، ولأهمية الانقياد بماله من فوائد تتكامل مع ترابط وكمال الشريعة ولان جزءاً مهماً من بناء الإنسان يتحقق بالأوامر العبادية والتوجهات السلوكية التي لا يمكن إخضاعها لتحليل عقلي من تفسير الأدلة الموحية لها وأن كان بالإمكان استخلاص الحكم والفوائد على سبيل

---

[١] بيير، جيرو، علم الدلالة، ت: منذر عياشي، تقديم: د. مازن الوعر، دار طلاس للترجمة والنشر سوريا، ١٩٩٢، ص٣١ .
[٢] فوزي رشيد : الثورات الثقافية في معتقدات العراق القديم ، مجلة آفاق عربية ، ع٢ ، ص٥٠.
[٢] ج . بنروبي : مصادر وتيارات الفلسفة المعاصرة في فرنسا ، ج ٢ ، ط ٢ ، ت : عبد الرحمن بدوي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت : ١٩٨٠ ، ص٣٦٣ .
[٤] شبكة النور المبين موقع الكتروني (**www.alnoralmoben.com**).
٥ في صحيحة مسلم، ج ٣، دار إحياء التراث العربي، بيروت،١٩٨٣م.
[٦] الخزعلي ،حيدر عبد الأمير:حوار الفنون بين المسيحية والإسلام ،أطروحة دكتوراه غر منشوره ،جامعة بابل كلية الفنون الجميلة ،٢٠٠٧ م ، ص ١٢٧.

الاستئناس لا الجزم بانحصارها فيما يتم استخلاصه. [1] ومن هنا فان مفهوم الإباحة والحرمة لا ينصبّان على الظاهرة الجمالية ولكن على الموضوع نفسه مما يؤدي إليه من مخالفة لشرع. [2]

ـ فلسفة الجمال في الفن الإسلامي:



التوحيد: واجه الفنان المسلم قضية فكرية ترتبط ارتباطا وثيقا بعقيدته الصحيحة وهي عدم القدرة على التعبير عن الذات الإلهية المنزهة هذه القضية (إدراك الذات الإلهية) كانت أكثر واهم قضية فكرية وحضارية كبرى طرحت على الساحة العلية ألمسلمه وهي فكرة التوحيد التي جاءت كتجريد عام وشامل لكل توحيد سابق في أي حضارة من الحضارات فقد جاء منزها عن أي تشبيه أو أي رمز، فالتوحيد حقيقة وشهادة إن لا اله إلا الله كما تعكس الجملة هي أول ركن من أركان الإسلام والله حقيقة كبرى في هذا الكون وفي نفس كل مؤمن وفي قلبه وعقلة بل هو اكبر الحقائق واشملها وأعمها على الإطلاق ولكنها حقيقة فكرية عقلية مجردة منزهه عن كل تصور ولا يمكن التعبير عنها بشكل مادي ملموس أو حتى بشك فن إبداعي ﴿ ليس كمثله شيء وهو السميع البصير﴾ وهذه حقيقة جازمة منتهية . [3] هذا التوحيد انعكس على إعمال الفنان المسلم التي اتسمت بالوحدة والتجرد ومن هنا جاءت عبقرية الفنان المسلم الذي عبر عن هذه الحقيقة المنزهة وعن صفاتها، فعبر عن المطلق اللانهائي كتعبير تأملي جمالي، فأول عنصر من عناصر العمل الفني (النقطة) التي تمتد لتكون خطا والخط يلتف ليكون دائرة ويحدد مربعا وهي الإشكال الأولية والأبجدية الأولى المركزية التي تكون منها الفن الإسلامي ، ففي الإسلام النقطة هي البداية والإشكال اللانهائية التي تصدر عنها هي بمثابة تعبير ذهني تأملي جمالي يعبر عن اكبر حقيقة في الوجود وهي حقيقة الخلق وصدور كل هذا النون اللانهائي عن المركز أصل الوجود ومن هنا فقد تطابق الفكر والإيمان مع الوجدان في نفس الفنان المسلم للتعبير عن التنزية وليس التشبيه. [4] وهذا ما يؤكده الإسلام بوحدة الإيمان بين الرسالات السماوية ، التي نزلت على ألسنة الرسل وأن العقيدة واحدة ، هي التوحيد والخضوع لله والتفاوت ، إنما يكون في التشريع ونظام العلاقات بين الإنسان والأخر ، وأن العقيدة والاختلاف نابعان من عالم الفطرة وهما يمثلان عنصري الثبات في المضمون الإنساني الإسلامي والمسيحي واليهودي .... أما الشريعة فهي تعبر عن العنصر المتحوّل والمتغير في الإنسان، إذ أن العلاقة بين الإنسان والأخر خارج دائرة العقيدة والاختلاف تتأثران بالحالة الثقافية ومكونات الوعي ودرجة التعقيد في الحياة المادية وهذه تقتضي تنوعاً في مجال التشريع . [5] أن نظرة واحدة على الشواهد الكبرى للفن الإسلامي تكشف عمق وحدته وأصالته ، فأيما كان الحيز الجغرافي المقام فيه الأثر أو غايته فإننا نحس بأننا نعيش فيه التجربة الروحية نفسها . [6] كما أن فكرة التوحيد قادت إلى بنائية الوحدة في العمل الفني من خلال التنوع أذ تتسم هذه الظاهرة في الفن الإسلامي بتقسيم السطح التصويري إلى مساحات ذات أشكال هندسية مختلفة وداخل هذه الإشكال تظهر الوحدات الزخرفة المستمدة من العناصر النباتية أو الهندسية أو الحيوانية أو حتى الخطية. [7] ووفقاً لمبدأ الإيقاع والحركة ، التي تتمثل في الكون بأرادة الله تعالى وأن أرادته متواصلة ومستمرة ، أكتسبت الزخرفة الإسلامية صفات الاستمرارية والتواصل والامتداد واللانهائية ، أذ أن عنصر الحركة هو سر البنية التكوينية للصورة الزمانية والمكانية الإسلامية ثنائية الابعاد (رسم ، زخرفة ، خط) أم ثلاثية الابعاد (عمارة) بوصفها القاعدة الاساسية في التكوين الحركي لكل هيئة فنية، أذ لا يوجد شكل من دون حركة ، التي هي فعل ينطوي على تغيير ولذلك يقابله فعل الحركة ، وليس من الضروري أن يكون هذا الفعل بهيئة حركة مميزة ، وأنما شعوراً داخلياً بهيئة أحاسيس مقترنة بالحركة التي ربما تعبر عنها الخطوط المائلة والاشكال المثلثة أو الهرمية التي تتعدد أتجاهاتها (شكل ١). [8] وهذا ما جعل الزخرفة تقدّم عدة مفاهيم مختلفة لكنها ممتزجة ومرتبطة ببعضها كما هو في :

- التفرد في الوحدة الهندسية .
- التنوع في تعدد الوحدات والالوان .
- التلاحم في تداخل الوحدات مع بعضها
- التعاقب في الالوان والوحدات .

هذه المفاهيم الاربعة تنسجم في أطار واحد كأستعارة معبرة عن الكون والوجود والانطلاق اللامحدود ،لان الزخرفة تعبر عن نظام متفرد ومتنال آخذاً بالتكاثر والاستزادة والتنوع ، فهو الاساس في مخيلة الانسان ومحرك لها ، أذ ينتقل المتلقي من خلال النظام الزخرفي من المجرد الى مجموعة من المثارات الحسية ، مثل رؤية النظام الكوني الذي يتشابه في توازنه وحركته وروابط مخلوقاته مع العلاقات النسيجية بين مفاهيمه وعناصره المكونة له ، فالزخرفة تسمو بالمتلقي من المجرد الى ما وراءه حيث المتعالي المطلق ، من خلال تدبير قدرته في الكون والوجود فهي أشارة للنظم المتعددة التي يحيا بها الانسان بدءاً من الغيب حتى الشهادة . [9] فالتوحيد في الفن بشكل عام والفن الإسلامي بشكل خاص هو ربط الكل بالجزء ، ربطاً متكاملاً يعطي لكل عضو من أعضاء البناء مفاهيمه ويعطي لكل زاوية من الزوايا حديثها ،فهو يصمم ويبدع الأماكن التي يسكنها ، كما يحقق أقصى درجات الفن في بناء المساجد التي يبتعد فيها

---

[1] الخزعلي ،حيدر عبد الامير : حوار الفنون بين المسيحية والاسلام، المصدر السابق ،ص ١٢٧-١٢٨ .

[2] محمد علي أبو ريان : فلسفة الجمال ونشاة الفنون الجميلة ، ، ط٥ ، دار الجامعة المصرية ، الاسكندرية ، ١٩٧٧ ، ص١٩ .

[3] سورة الشورى ايه ١١

[4] رفاعي ،انصار محمد عوض : الاصول الجمالية والفلسفية للفن الاسلامي، اطروحة دكتوراه ، غير منشورة، كلية التربية ،جامعة حلوان ،٢٠٠٢م ، ص٢٢٣.

[5] شمس الدين ،الشيخ محمد مهدي: المسيحية في المفهوم الثقافي ألائتلافي المعاصر(موقع الكتروني). ص٦٣ .

[6] جارودي ، روجيه : وعود الاسلام ، ت: ذوقان قرقرط ، دار الرقى ، بيروت ، ١٩٨٥ ، ص١٤٤ .

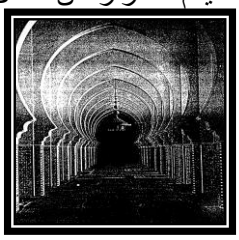
[7] الالفي ،أبو صالح : الفن الاسلامي ، أصوله ، فلسفته ، مدارسه ، ط٢، دار المعارف ،لبنان١٩٦٧م ، ص٢٩٧ -٣٠٣ .

[8] عبد الفتاح ،رياض : التكوين الفني في الفنون التشكيلية ، دار النهضة ، القاهرة ، ب ت ، ص٢٩٧ -٣٠٣ .

[9] محمد، عبد العزيز : التجريد في الفن بين الاسلام والغرب ، شبكة المعلومات الدولية ، الموقع : www: islamonline.

صابّاً روحه بقبابها ومآذنها وأعمدتها المزخرفة والمنقوشة بالكتابات الجميلة والمذهبة (الملونة) ، ليؤلف بهكذا تكوينات سيمفونية بصرية متفردة.[1]

التكرار الايقاعي :التكرار الايقاعي احد اساليب تنظيم العناصر الفنية داخل العمل الفني او داخل المساحة المستخدمه ومن خواص التكرار الايقاعي تاكيد العنصر او العناصر المتكررة على شبكية العين المتامله او المتذوقة للعمل الفني وقد يتم التكرار من خلال اصغر وحدة تصميم وقد يتم التكرار من خلال اكبر صرح معماري ، فالقيمة الجمالية واحدة في المتناهي في الضغر والكبير على حد سواء فقط يتمثل التكرار الايقاعي في تكرار اعمده المسجد وتكرار العقود(شكل ٢) التي تحملها سواء اكانت هذه العقود متجاورة الى جانب بعضها البعض او متداخلة او متقاطعة في تداخل جمالي كمظهر مختلف للتكرار الجمالي، ومن شان التكرار الايقاعي الاحساس بعدم وجود بداية للتصميم البدائي المعماري او العناصر المعمارية يبدء منها التكرار او ينتهي اليها فالتكرار الايقاعي مستمر باستمرار العناصر المعمارية وتتابعها داخل تضاعيف الفراغ المحيط بها تنشا من الارض لتنمو وتتصاعد في الفراغ وتتجاور وتتكرر وتتابع كانها تحمل معاني روحية للمتذوق الذي يتبع تكراراتها الجمالية ومن خلال ذلك ينشا نوعين من التكرار الايقاعي: المتزن الاستاتيكي :الذي يحدث الحان بصرية مستمرة في استرسال استاتيكي رصين ناشيء عن التشابه والتناظر والتتابع والتداخل للعناصر والمتنوع الديناميكي: الذي يحدث الحان بصرية ديناميكية متحركه بصريا .٢ومن



خصائص التكرار الايقاعي الجمالي :اولا: الحركة ان الحركة تحدث بطريق غير مباشر من خلال وجود التكرار الايقاعي في العناصر المتكررة سواء اكان ذلك في التصميمات التي تعج بالحركة الديناميكية المشغولة على سطح العمل الفني من خلال النقطة التي تعتبر اول عنصر من عناصر التشكيل ثم الخط ثم المساحة التي تتكون من وحدة اولية تبنى عليها العناصر وتنمو وتتكرر من وحدة اولية الى وحدات متنعانقة ومتبادله ومتعاكسة وترابطة.٣ثانيا :الوحدة ان الوحدة تنشا عن تكرار العنصر من خلال المادة سواء اكان عنصرا هندسيا او عنصريا نباتيا فان التكرار الايقاعي فيه قائم على نظم محكمه حيث يتالف من اجزاء يمكن فصلها عن بعضها البعض ولا يمثل ذلك أي خلل في هيئتها العامه حيث ان كل جزء من هذه العناصر المتالفة يكون محورا جماليا ومتوحدا في حد ذاته بمعنى انه يمثل وحدة واحدة مترابطة ومتكاملة في ان معا وهي في وجودها في سياق التصميم العام تمثل ايضا وحدة من خلال وضعها مع شبيهاتها المتماثله معها والتي يكون المجموع العام لها وحدة كلية متكامله تموج بالحركة سواء كان على سطح سجادة او على غلاف كتاب .[4] ثالثا : اللانهائية ان الامتداد اللانهائي للتكرار ليس مصدرة فقط التكرار الظاهر لعناصر او سطح المادة المشغولة بالتصميمات وانما مصدرة جمالي يدفع المتمل الى ابعاد اعمق كثيرا من شكلها المباشر فهي في حد ذاتها باشكالها الجمالية ليست الهدف النهائي ولكن تاملها وسيله في سبيل الهدف ابعد واعمق هو تامل اللانهائي في الوجود الكوني الالهي [5]

الوحدة والتنوع : ان الفن الاسلامي هو احد مظاهر الحضارة الاسلامية وهو بالتالي يعكس خصائصها المميزة والتي اكسبتها سمات الوحدة والتنوع وكانت هذه السمات بالنسبة للفن الاسلامي تمثل الوحدة الروحية المستمدة من تحويل هذه العقيدة واللغة كاحد المكونات الاساسية للحضارة والوحدة الجمالية المستمدة من تحويل هذه العقيدة وهذه اللغة الى تعبيرات جمالية مترجمة في صور وتشكيلات معمارية وخطية وتصميمات نباتية وهندسية بلغت في وحدتها حدا ابهر المفكرين ولفلاسفة كما بلغت في تنوعها وعالميتها الحدود الجغرافية التي وصلت اليها الحضارة الاسلامية، ويمكن القول بثقة ان الوحدة والتنوع في الفنون الاسلامية ما هي الا ترجمه في صور صيغه جمالية بليغة تعكس مضامين التوحيد كاهم مكون من مكونات الوحدة في الحضارة الاسلامية عامة واهم مكون من مكونات الوحدة في الفنون الاسلامية الخاصة كما اشار كلودهيوم برت (c.h bert). كما ان التنوع انعكس من خلال الاجناس البشرية المكونه لبنية الامه الاسلامية وبالتالي تنوع ثقافاتهم ولغاتهم واراضيهم التي اضائها الاسلام بنورة وتنوعت جغرافيا وتاريخيا وبالتالي احدثت مدا واسعا من التنوع الحضاري السابق على الاسلام والمعاصر للاسلام الذي عكس بالتالي مدا شاسعا جدا من المفاهيم الجمالية والاساليب الفية التي كانت سائدة قبل الاسلام والتي استفاد منها الفنان المسلم ولن يلفظها او يهمله بل اخضعها بالفكرة الكلية الشاملة التي عبرت عنها حضارته الاسلامية ودينه الجديد وهي فكرة التوحيد. [6]

التجريد في الفن الاسلامي:الصفة التي يجمع الباحثون على أنها من الخصائص المميزة للفنون البصرية الإسلامية هي صفة التجريد بمعنى أن الكل أجمع على أن التجريد سمة إسلامية، لكنهم لم يتفقوا على سببها : فالبعض يرى التجريد نتيجة لتحريم تصوير المخلوقات ومن ثم النزعة إلى التجريد للابتعاد عن شبهة الحرام والتجريد من أبرز صفات الفن الإسلامي، فالقيمة الجوهرية الكامنة في الفن الإسلامي، هي إيقاعيه تجريده، وما يصاحب ذلك من إحساس موسيقي رائع، لا يجاريه فيه أي فن آخر، ولا شك أن هذا الاتجاه مرده إلى التصور الإسلامي لله وللإنسان وللعالم، ومن أجل ذلك لم تكن وظيفة الفن الإسلامي نقل المرئي، بل إظهار ما هو غير مرئي، ومحاولة الإحساس بالقوانين الرياضية التي تحكم هذا الوجود وهو تجريد محمل بالكثير من التامل ومواكبة التامل بالكثير جدا من النظام والتفكير المنطقي الهندسي والرياضي المحكم فلا مجال للعشوائية او فوضي وانما هو نظام محكم وعلاقات هندسية محسوبة جيدا ونظم رياضية متقنه اتقانا شديدا ، بينما التجريد في الفن الاسلامي جاء ترجمه لفكر الهي المصدر في فهم الانسان والكون ،لقد نجح الفنان المسلم في الانتقال الجمالي من تلك الحقائق الدينية وتحويلها الى معادل جمالي يحمل قيما جمالية غير مباشرة تعتبر جزءا من الحقيقة الكونية الكبري فكان بذلك الفنان المسلم رائد التجريد الذي نجح من خلال استخدام نفس الابجدية الفنية التي استخدمها الفنانون منذ فجر التاريخ من خط ولون و مساحة و اشكال هندسية واشكال عضوية في جعل هذه الرموز الشكلية البسيطة تحمل اكبر

---

[1] الريس ، عارف : التوحيد في الفن الإسلامي ، مجلة فن /العدد الأول /١ ، جدة ، لندن ، شركة روشان العالمية للفنون التشكيلية ، ١٩٨٦ ، ص ٣٨ .

٢ رفاعي ،انصار محمد عوض : الاصول الجمالية والفلسفية للفن الاسلامي ، المصدر السابق ،ص ٢٢٢.

[3] مصباحي ، جواد محمد : التكرار والتماثل في الفنون الزخرفية الإسلامية، مجلة ثقافة وفن ، العدد: ٨ (يوليو - سبتمبر) ٢٠٠٧.

[4] رفاعي ،انصار محمد عوض : الاصول الجمالية والفلسفية للفن الاسلامي،المصدر السابق،ص ٢٢٣ .

[5] نفســــــــــــه

[6] م،س ديماند: الفنون الاسلامية،تـاحمد عيسى ، دار المعارف ،١٩٨٢ م ،ص ١٥.

المعاني من خلال الفكرة والصورة الذهنية المجردة .[1] لذا نجد أن التقليد والمحاكاة تساير الحياة وتتابع الحركة ففيها طابع الزمان ، بينما يجري الفن الاسلامي مع الزمان ، ومن هنا أصبحت الصورة الذهنية عند الفنان المسلم تمتلك طاقة للتشكل المتوازن بين المادة والروح وفقاً لطبيعة التوجه الاسلامي المجرّد فتكون الصورة الماثلة صورة بسيطة غير مركبة ، لذلك خلت الفنون الاسلامية من أي معنى مباشر ، فعندما يختفي الرمز نهائياً فأن معناه يستمر ليشكل مفهوماً باطناً للرمز ورسالته .[2]

النظام الهندسي في الفن الاسلامي: تتعدد الآراء فيما يتعلق بهوية الفنون البصرية الإسلامية، ولكنْ ثمة إجماع على عناصر عدة تمثل القاسم المشترك الأعظم الذي يظهر في المشكاة كما يظهر في اللوحة الجدارية، مثلما يظهر في آرابسك الكرسي، ونقوش وعمارة الدار. من هذه العناصر: التجريد والبعد عن التمثيل، والالتزام بقانون هندسي صارم، والنماذجية، بمعنى أن نموذجاً أولياً يلتزم به الفنان المسلم دائمًا، ويجده دائمًا في القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة، أيضًا الهروب من الفراغ.[3]

من الحسي الى المطلق النفاذ من خلال الواقع : ان الواقع دائما في كل مكان وزمان شاهدا على ما ورائه وعند التحليل الجمالي للفن الاسلامي كاحد المظاهر الجمالية لهذا الواقع يقدم لنا ابعاد من الخبرة الجمالية المطلقة فتتجاوز مناهج البحث العلمي الجمالية وتتجاوز المناهج الوضعية الى مناهج اكثر روحية وصله اقدر على الوصول الى الحقيقة الجمالية ولا يعني ذلك التقليل من شان الطرق الاخرى للوصول الى الحقيقة ولكن هذه الطرق لها مجالات اخرى في العلوم والاداب ولا بد ان تسير كل المناهج العقلية في توافق واتساق دون طغيان احدها على الاخر وذلك حتى لا يشعر الانسان بغترابه عن ذاتة وعن الكون وعما ورائه فالانسان مزيج مكون من الجسد والعقل والروح .[4] وعند النفاد من خلال الواقع الى ما وراءه فان الفنان المسلم يتجاوز الحد الفاصل بين الباطن والظاهر بين المطلق وتجليه في الخلق تماما كما يتم ذلك في الصلاة وما تحدثة من صله بين الحق المطلق والمحدود النسبي من خلال بناء فني عقلي يخضع لنظم رياضية ونظم هندسية محكمة استخلصها الفنان المسلم من الاسس المحكمة المنظمه للكون من خلال اختراق صفات الوجود الظاهرة الى النظم الهندسية الخاضعة للمنطق الرياض والتي تنظم حركة الكون

الحركة المركزية :لقد أرتبط الفضاء كثيراً بمفهومي الزمان والمكان في معالجات مختلفة ، حسية كانت أم ذهنية بحسب علاقتها بالذات أم بالموضوع ، حيث أقام الفن الاسلامي معادل زماني / مكاني في بنية رسومه ، وتلك البنية اتخذت من الخط واللون أساساً لإقامة ذلك المعادل التصويري ، ومن الضروري القول أن لفكرة الزمان المطلق ؛ وبالتالي لفكرة المكان المطلق الدور المؤثر في الفكر الديني والفلسفي على السواء في ذلك العصر ، ولم تترك تلك الأفكار أثرها على المستوى الفكري فقط ، بل وتركت أثرها كذلك ، على المستوى الجمالي ، من خلال نتاجات فناني المنمنمات الإسلامية ، فقد تأثر الفكر الإسلامي بمقولات الفكر اليوناني ، وضمن محورنا هذا كان الأثر واضحاً بما تركته الأفلاطونية المحدثة من فكرة الزمان المطلق أو الأصيل ، وهذا الزمان معقول يكاد أن لا ينتسب في شيء إلى المحسوس ، بعكس الزمان الطبيعي ، حين نشدوه في الحركات والتغيرات الجارية في العالم المحسوس.[5] ومعنى هذا أن هنالك زماناً كلياً عاماً هو الحركة العامة والخفية للكون ، غير أن هذه الحركة لا تتضمن أي تغيير ، حركة معقولة لا حركة طبيعية أن هذا الزمان متصل ، والحركة الوحيدة المتصلة هي الحركة الدائرية أو يبدو أنه نوع من الدائرة .[6] كاللوالب أو المنحنيات ، هذا المفهوم للزمان والحركة تجسد في سر تكوين الرسوم الإسلامية من خلال الخطوط المستترة وراء الأشكال والمنظمة لحركتها في المكان الفضاء التصويري ، هذه الخطوط المفترضة ، هي من جنس ذلك الزمان المفترض العقلي ، منحت للفنان المسلم آلية فنية لإقامة معادل تصويري ، للزمان والمكان المطلقان واللذان يشتغلان على مستوى النظرة الحدسية للكون لا الحسية والعلامات المنظورية هو تغييب لحركة النظر الثابت الذي يحكم اتجاه الخطوط المتعمق في البعد الثالث ليظهر أمامنا ببناء فضائي ثنائي الأبعاد ، فاللوحة بعناصرها ومنها الخط " لم تشيد لمحاكاة المحدثات في مظاهرها المادية في الزمان والمكان الواقعيين وكما تراه أعيننا ، وهذا التجاهل لمعايير الواقع الحسي هو لنقل التصويرة من خلال الزمان ، والمؤسسة من عالم مادي مقترن بالحس الظاهر ، إلى آخر ذهني يرتبط بالتفكير الروحي والذي بقع تحت ضغط الحدس لا الواقع المادي ، وبما يعني نقل الزمان إلى دائرة التجرد من علائق الزمان في المكان الحاوي على الأمكنة الجزئية أو المكان الهندسي الثلاثي الأبعاد أي استحالة الزمان إلى مفهوم مطلق ومجرد".[7] ودلالة ذلك يعود لعامل الحركة الذي يعبر عنه الخط الصادر عن نقطة ، والذي يعود إلى النقطة نفسها إذ كان مسار الزمن حراً مجرداً ، يشكل الدائرة الكونية ولكن إذا استمر هذا الخط المستقيم دون تقاطع ، فإنه يعبر عن الزمن المجرد عن المكان والإنسان ، هذا المنطق الحسي / الروحي معاً هو ما ينبغي أن يكون العمل الفني عليه ، فالفنان حين يصيغ عمله الفني " لا يتعامل مع أفكار محضة أو مجردة ولم ينظم الفنان سوى أعمال فنية رديئة إلا إذا أراد أن يصيغ شكلاً مجازياً على فكرة سبق التعبير عنها نثراً ، بمعنى أن العمل الفني لا يقوم على أساس الربط بين التفكير المجرد ، وبين الصورة أو التشكيل الذي لا يكون له غرض سوى زخرفة هذا التفكير ، لأن العمل الفني يقوم على وحدة الروحي والحسي ، المضمون والشكل ، لهذا يستخدم الفنان التخيل لإبداع إنتاجه الفني ، فالفن لديه نشاط من إبداع التخيل ".[8]

الفراغ والفضاء: ان الفن لاسلامي كاي من فنون التراث له نظرية جمالية شاملة ومستقله ومنطق جمالي يشكل منهج فني انتهجه ليحقق اهداف نظريته الجمالية والحيز والفراغ في الفن الاسلامي هما عناصر فني استخدمها الفنان لصياغة او اقامة منهجة الفني ومن هنا فالحيز والفراغ يمثلان نظاما تشكيليا فهما لايمثلان شكل مستقل او رمز مستقلا بذاته كما يوجد في الفن الحديث او لغه فنية مستقلة

---

[1] ناثان،نوبلر: حوار الرؤيه مدخل الى تذوق الفن والتجربه الجماليه ، ت: فخرى خليل، مراجعه جبرا ابراهيم جبرا،دار المامون ،بغداد،١٩٨٧ ، ص ٩٩ ،ص ٢٠١.

[2] شاخت وبوزورث : تراث الأسلام ، ج٢ ، ت: حسين مؤنس وأحسان صديق ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٨٧ ، ص٨٢ .

[3] من واقع مقالات على الإنترنت من موقع إسلام أون لاين www.islam-online.net مقال مدخل عن إسلامية الفنون بقلم:د/ أسامة القفاش.

[4] الموسوي،موسى : من الكندي الى ابن رشد،عويدات للطباعة والنشر ،بيروت ١٩٧٢، ص ٩٥

[5] بدوي ، عبد الرحمن : الزمان الوجودي ، مكتبة النهضة ، مصر ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٥٥ ، ص ٧٦ .

[6] بدوي ، عبد الرحمن : الزمان الوجودي ، مكتبة النهضة ، مصر ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٥٥ ، ص ٧٧ .

[7] خضير ، مجيد حميد حسون:الزمن في رسوم يحيى بن محمود الواسطي،أطروحة دكتوراه (غير منشورة)،كلية التربية الفنية،جامعة بابل، ٢٠٠٣ ، ص ١٣٦

[8] بسطاويسي ، رمضان : جماليات الفنون ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨ ، ص ٢٠٠-٢٠١ .

بل يمثلان عناصر فنية داخل اطار العمل الفني لتاكيد تكامله ضمن منطقة الخاص وبالتالي فالحيز والفراغ نظم غير مستقله بذاتها ولا تنفرد باهتمام خاص ولا بؤرة بصرية تعلى من سيادتها الشكلية بل ان الحيز والفراغ دائما في اتساق وتوازن بالحجم والمساحة والسيادة واللون داخل اطار التصميم العام سواء اكان تصميما معماريا ام تصميما هندسيا ام تصميما خطيا.[1] والفراغ لا يكتسب سيادته الفنية مستقلا عن الشكل بل يكتسب سيادته من خلال حساب وجوده حجما ولونا ومساحة في داخل هذا الشكل كالعنصر من عناصر وعنصر اساسي وليس ثانوي فعدم وجوده يمثل خللا فنيا في التصميم العام وبالتالي يمثل وحدة تنقسم وعامل ترابط بين عناصر التصميم المنوعة كما يمثل عامل ترابط بين العاصر المعمارية داخل اطار الشكل المعماري العام ، فالهيئة المعامرية للمسجد مثلا تتضمن عده الدلالات للحيز والفراغ والذي يتحدد من خلال ارتباط الفراغ بعناصر المعمارية كالعقود المتداخلة وتكرارتها داخل اروقة المسجد وشكل العقد العقد وماتتضمنه من تكرارات فيما بينها.[2] والحيز والفراغ في الفن الاسلامي لايخضع لتصور الفراغ من خلال المنظور الخطي البصري الاكاديمي عند الغرب وتعامل معه على انه الاسلوب الوحيد للتعبير عنه الحقيقة ولكن في الفن الاسلامي ومن خلال الحيز والفراغ كعناصر فنية تتمايز جماليا لا لتختلف او تستقل عن العمل الفني الكلي بل لتؤكد جميع عناصرة الاخرى وتشترك معها لتتوحد جميعها داخل اطار العمل الفني ، ان عنصر الفراغ نجده عندما نضع أية نقطة في فضاء ما ، داخل مساحة معينة محددة مسبقاً (دائرة ، مستطيل ، مثلث ...) فان هذه النقطة سوف تثير نشاطاً فكرياً لدى المتلقي، تعد هدفاً لجذب النظر ولذلك تصبح عنصراً موجباً حسيا في الفراغ السالب ، وان حاصل جمع النقطة (الوحدات) مع الفضاء المحيط بها (الفترات) تمثل المساحة الأصلية وهو المجال البصري الذي يحمل شكلين : أحدهما موجب حسي وهو النقطة والآخر سالب غير حسي وهو الفضاء المحدد بالنقطة ،كما هي متواجدة بكثرة في تصاوير المنمنمات الإسلامية ، حيث الفضاءات المملوءة بالوحدات الزخرفية ذات العناصر النباتية والهندسية ، فهنالك ظاهرة واضحة في الفن الإسلامي وهي ميل الفنان الى الإفراط في زخرفة الملابس وتحليتها بالرسوم الهندسية وحولها أشرطة كتابية ، تقترح فضاءات مشبعة بالقيم الروحية والمثالية ليجعل من التكوين تمثيلا لعالم الفضيلة والحقيقة المطلقة لان الوحدات المشاركة في الفضاء التصميمي يتم تنظيمها ، بحيث تكون ناظرة حول العنصر المهم الذي يراد التركيز عليه ، كون الفضاء له مدلول روحي كما الشكل والخط والملمس واللون ، فهو ليس محدد فضاءً سالباً بإيقاع بصري يحدد بنية الصورة الفنية فقط ، بل نراه بأنواعه الثلاثة (فضاء منتظم ، محدد ، لا نهائي) .[3]

التوازن والشمولية: وهي حالة تبحث عنها كل القوى في الطبيعة ، فالفنان المسلم بطبعه يسعى في كل مرة إلى إيجاد التوازن عند تنفيذ أعماله الفنية في الشكل واللون والملمس والإيقاع والخط ،ففي الشكل مثلاً نجد هناك توازناً متماثلاً كما في الصورة وهو أيضاً توزاناً غير متماثل (لا شكلي) كما في الصورة التعبيرية ، وهنالك توازن وهي كما في الصورة الرمزية، إذ ما سَلّمنا ان التوازن هو المساواة أو التعادل لقوى الجاذبيات المتعارضة في الحقل المرئي وهو القوى المعاكسة أيضاً، إضافة إلى ذلك يوجد هنالك توازن في الملمس كأن يكون هناك مساحة صغيرة لها ملمس ناعم توازن مساحة منطقة ذات ملمس خشن وهكذا ، فضلاً على وجود توازن في اللون مثلا الألوان الحارة نجدها ذات وزن محسوس أقل من الألوان البارد.[4]

المبحث الثالث

المبحث الثالث لنص الصوري الإسلامي بين المثاقفة والهوية:

نتجت الثقافة الإسلامية في إطار سعيها لخلق فكر ومعرفة مستقلة تتمتع بشخصية حضارية متميزة ، ورغبة في بناء منظومة عقائدية أخلاقية عملية خاصة بالدين الإسلامي إلى السير وفق نظرية المعرفة المصاحبة لعلوم القرآن الكريم ومفاهيمه الأساسية فضلاً عن الإرث الثقافي الاسلامي المتمثل في تراث البلاغة والفصاحة المصاحبة للأدب الاسلامي ، وهو ما يساهم في الاقتراب أكثر من صيغ الحياة الإنسانية المعيشة على ارض الواقع في ذلك العالم وذلك العصر ،وقد أعطت الثقافة العربية الإسلامية ثماراً معرفية وأدبية وجمالية على جانب كبير من الأهمية تواءمت مع روح الدين الإسلامي التي شجعت البحث العقلي والروحي في مجالات الوجود والطبيعة الإنسانية على أساس تهميش النوازع الفردية والحسية وإعلاء الرغبة في البحث عن الحقائق واليقينيات الكبرى التي تحكم وجود الإنسان وتوجه سلوكه .[5] وفي العصر الاموي شيد الأمويون قصري الحير الشرقي والحير الغربي بجوار مدينة تدمر فضلاً على قصر " خربة المفجر" وأيضا " قصير عمرة " الذي عدّ من أهم قصور الصيد الأموية، إذ يلاحظ في عمارة " قصير عمرة " التأثر بفنون ما قبل الإسلام حيث ان العقود التي تحمل الأقبية الطويلة هي أسلوب ساساني أخذه العرب من إيران بجانب بعض التأثيرات للصناعات المعدنية التي ترجع إلى العهد الأموي.[6] وقد عثر على بعض القطع المعدنية التي ترجع إلى العصر الأموي ، عدد من الأباريق البرونزية ،ذات أبدان كروية ورقبة اسطوانية مع مقبض طويل على هيآت حيوانية (حصان البحر- طير- سمكة- أفعى ..) مع صنبور الإبريق الواحد الذي يتشكل على هيآت حيوانية أيضا(الديك- الغزال ..) وقد زخرفت أجسام الأباريق بنقوش محفورة قوامها دوائر وبداخلها وريدات ، كما إن نهاية رقبتها تزينها زخارف مفرغة من أشجار النخيل ويزين المقبض زخارف منقوشة بتفريعات نباتية وثمار الرمان ومن هذه الاثار جامع القيروان (٧٦هـ)(٦٧٠م) المتميز بمئذنته البرجية العظيمة الارتفاع

---

[1] رفاعي ،انصار محمد عوض : الاصول الجمالية والفلسفية للفن الاسلامي ،المصدر السابق ،ص ٢٧٢

[2] نفســـه، ص ٢٧٢

[3] ينظر:مايرز ، برنارد : الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها ، ت: سعد المنصوري وسعد القاضي ، مكتبة النهضة المصرية ،القاهرة ١٩٦٦. ص٢٤٨ – ٢٥٠ .

[4] ينظر :نفســه،ص ٧٧-٨٢.

[5] ١ عامر حسن فياض وآخر:إشكالية السلطة في تأملات العقل الشرقي القديم والإسلامي الوسيط ،دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق ، بغداد ، ٢٠٠٥، ص ١٩١.

[6] علام ، نعمت إسماعيل : فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية، المصدر السابق ، ص ٣٣ .

والمكونة من ثلاث طوابق ؛اذ ان تصميم هذا المسجد يبدو متأثرا بتصميم المسجد الأموي بدمشق.[١] وقد استخدم الفنان المسلم في العصر الأموي بجانب فن العمارة ، الجص البارز المنقوش على نطاق واسع في زخرفة القصور ومن أهمها ما عثر في قصير عمرة من أشكال آدمية وحيوانية فضلاً عن قصر(المفجر) وذلك لاحتوائه على عناصر آدمية وحيوانية إلى جانب الزخارف الهندسية والنباتية ، فقد آثار وجود تماثيل الآدميين الموجودة في حنايا جدران قصر المفجر في بوابة الحمام ، فضلا على ذلك فقد عَرَفَ العرب فن التصوير على الجدران في جميع العصور السابقة للإسلام ، إما في الإسلام فنجد أقدم الصور الجدارية الباقية ، الصور التي تزين جدران قصير عمره (٧١٢ ميلادية) ؛ إذ استخدم الفنان في تصاوير " قصير عمرة " أشكالاً آدمية محاطة بعناصر زخرفية ذات اللون الأزرق والبني الأدكن والبني الفاتح والأخضر الأدكن والأخضر المشوب بالزرقة ، بمعنى ان الفنان المسلم قد استعمل الألوان الفاتحة والداكنة ليصل إلى تنظيم خطي تشكيلي ولإحداث التوازن بين المساحات والكتل والمسطحات الرأسية والمسطحات الأفقية.[٢] وهنالك رسوم جديرة بالملاحظة اتخذت فيها الصورة الإسلامية مزاوجة فكرية طبيعية ، مثل رسم يمثل ستة أشخاص موزعين في صفين وتعرف عند المتخصصين بـ(أعداء الإسلام) وهي صور ملوك الأرض المندحرين وأيضاً يوجد مشهد آخر يُمثل نساء عاريات بحدود ١٢ امرأة في حمام ورسوم تُمثل رجال يقومون ببعض الألعاب الرياضية ونشاهد على جدار القاعة الجانبية الأولى للقصر رسوماً تخطيطية قوامها أشرطة تتقاطع مع بعضها فتؤلف من تقاطعها ستة عشر معيناً وأربعة عشر مثلثاً والتي تضم رسوماً منها آدمية وأخرى لبعض الحيوانات (الغزال، الماعز ، القرد ..) بينما نجد الصورة الإسلامية قد تميزت في العصر العباسي بفكر يرتفع عن مستويات الحسي الواقعي ،وبعد فترة زمنية لا تتجاوز المائة عام على قيام الدولة الأموية ، بطابع عربي مميّز يختلف كل الاختلاف عن الفنون التي كانت سائدة آنذاك ، فقد هضمت الصورة الإسلامية، العناصر المعمارية والفنية التي كانت سائدة من ثم طورتها بمثاقفة فكرية ، فظهر فن معماري إسلامي عربي خالص وخاصة بعد انتقال الخلافة من الكوفة إلى بغداد التي شيدها المنصور ثاني خلفاء بني العباس ، وبهذا الانتقال ، بدأت تظهر بعض الملامح التجريدية على الصورة الإسلامية والتي عُدّت البذور الأولى التي ترعرعت في مدينة سامراء والتي امتدت غرباً إلى مصر في جامع ابن طولون وشرقاً إلى نيسابور وافرزياب بالقرب من سمرقند ، وقد أدى ذلك إلى تغيرات جوهرية في أساليب الفن منها استعمال الآجر بدلاً من الحجر والأكتاف بدلاً من الأعمدة والزخارف الجصية فضلت على الزخارف الحجرية واستعمل التخطيط المستطيل وهكذا . فضلاً على ظهور لأول مرة التصميم الدائري في الإسلام كما في مدينة المنصور (بغداد) كما ظهرت المآذن الحلزونية في العراق الشبيهة بالأبراج البابلية القديمة (الزقورات) .[٣] واذا ما نظرنا الى الثقافة بأنها تصل الناس بعضهم ببعض أضافة الى وصلهم ببيئتهم فأن بالامكان القول أن الثقافة الدينية ، معرفة مكتسبة يوجهها مبدأ معياري قررته وفسرته الشريعة وفي هذا الصدد يمكن تقسيم الثقافة الى صنفين : الثقافة المادية وتتعلق بالجانب المادي من الحياة كما تدركه الحواس الخارجية بينما يتعاطى الاخر الثقافة غير المادية بالمظهر الروحي للحياة الانسانية ، فالمظهر الوحيد المعرّض للتغيّر والتطور في المجتمع هو الثقافة ، التي هي بيئة الانسان بشطريها المادي والروحي فما يصوغه الانسان لنفسه ويشكلـّه ويطوره من معتقدات وممارسات شريطة أن ينسجم مع مبدأ التوحيد ، هي الثقافة ، ويدخل في ذلك أمور كاللغة والعادات والاخلاق والموسيقى والرسم والتصميم والعمارة.[٤] وهنا لابد من النظر في جملة من القضايا ذات العلاقة بالانماء الثقافي بلحاظ التأصيل والتعبير عن الهوية ، لان الهوية مرآة لثقافة الامة وهي التي تمنحها شخصيتها التي تعرف بها بين الجماعات الاخرى وهذا يعني أن الثقافة تحدد هوية الأمة وشخصيتها وتدل عليها وتميزها عن غيرها ، لان ما من هوية ألا وتستند الى خلفية ثقافية . وبذلك يكمن الربط بين البعد الثقافي والهوية ، حيث أن أغتيال الثقافة والفعالية الثقافية عند الانسان يؤدي الى إغفال هويته بكل ما يحمله هذا الاغفال لغائية ما ، وهو أساس مشكلة الاغتراب كعملية أنهيار أنساني.[٥] ، وفاقاً للرؤية التي تعد الثقافة الدينية حقيقة موضوعية وسمة شخصية للامة والفرد المتصلة بالمنظومة المعرفية وأسلوبية التعبير ، أو مراعاة للتبادل والتأثير والتأثر بالآخر في الوسط الاجتماعي . لذلك فأن أهمال الذات لا تقييدها وتجاوز أطراف المعرفية لا يؤدي الى فهم الاخر فهماً دقيقاً ، بل يؤدي الى الانبهار به والتلقـّي الاعمى لكل ما ينتجه ويصورّه ، فأن ادراك الآخر لا يتأتى الا بمصالحة الذات وسبر أغوارها ووعي الذات يعني المزيد من التعرّف على الثروات المعرفية والثقافية التي تختزنها الذات الحضارية من تراثها وتأريخها كذلك حضور الذات في عملية المثاقفة يؤدي الى خلق الاندفاعية القوية والضرورية لفهم الثقافات المغايرة ، كذا أحترام الثقافات الانسانية ، وهذا ما يؤسس الى فهم الآخر.[٦] ولكن ما هو مفهوم الاخر في حدود المنظومة الاسلامية ؟ لابد هنا وفي البدء أن نفهم بأن (الاخر) ظهر على صعيد السجال الفكري والثقافي بين مختلف التيارات الدينية والفكرية والفلسفية ، والاخر ضمن هذه المفاهيم هو الاخر في الهوية وفي الدين و الأخر بالنسبة للمسلم في بعض مقترباته هو المسيحي أو الفارسي ، وهكذا ، وتمتد الاشكالية للاخر لتتحرك في داخل الانتماء الواحد .[٧] أن تفعيل توكيد الهوية هو التحرك داخل

---

[١] ينظر:الألفي،ابو صالح، أصوله وفلسفته ومدارسها ،لمصدر السابق:،ص١٥٦

[٢] علام ، نعمت إسماعيل : فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية، المصدر السابق، ص ٣٣ .

[٣] وزيري ، يحيى : العمارة الإسلامية والبيئة ، سلسلة عالم المعرفة / ٣٠٤ ، المجلس الوطني للثقافة،الكويت،٢٠٠٤م ،ص٣٥.

٤ عمر، جاه : أثر العولمة الثقافي على المجتمع الاسلامي مؤتمر: " مستقبل الإسلام في القرن الهجري الخامس عشر "مجلة التسامح (موقع الكتروني).

٥هوبرت، ماركوز : الغقل والثورة ، ت : زكريا إبراهيم ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٧٩ ، ص٢٧٠ .

٦ محمد ،محفوظ : الاسلام ، الغرب وحوار المستقبل ، ط٢ ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ،٢٠٠٠ ، ص١٤٩ .

٧ غالب ،حسن الشاهبندر الاخر في القرآن ،وزارة الثقافة العراقية ،بغداد سلسلة ثقافة التسامح، مركز دراسات فلسفة الدين ، ٢٠٠٥ .، ص٣٥ - ٣٩ .

وخارج مختلف التشكلات الثقافية في لحظات معينة وأماكن معينة لتؤسس علاقات معقدة ومختلفة تخدم أحساسنا بذاتنا وبألانتماء ، ولتقصي ذلك نحتاج الى التمعّن من جديد بالعلاقة بين ذاتنا والاخرين ، لآن المدخلية الى الثقافة تتطلب أن نخرج ذاتنا الى الخارج .[١] فالبحث عن الهوية الذاتية لا يتم الا عبر حوار الاخر ، فأذا نظرنا الى الذات فلا بد أن تمر نظرتنا عبر مؤشر فوقي جدلي للاخر وبذلك يمكن محاورته ذاتياً أو جماعياً ، أذ أن فهم الذات يتوجب فيه فهم الاخر وبذلك تتسع رؤيته لذاته سواء كانت آنية أو موروثة ، فالفكر يستند أساساً الى ما حصل أو ما سيحصل ، والادب والفن كذلك.[٢] ولكن الفهم الاسلامي نحو الاخر ينبع من التحاور المتزن الذي فيه فكر يحاور فكراً ، وأن قصة أي فكر لا يمكن مقارنته وفق منطق الغالب والمغلوب ، ولا يمكن تصنيف الصراع الفكري في أطار مفاهيم الهيمنة والغلبة.[٣] ، بل أن للتأثير الثقافي بشقيه السلبي والأيجابي مناحي نمطية ، فالايجابي أما أن يكون بالافادة من نتاج الاخر أو بتفعيله لا دخاله ضمن الدائرة الثقافية في أحد المستويين المعياري أو الاسلوبي ، ويكون التأثير الثقافي السلبي بنمطين أما بالغزو الفكري الثقافي للاخر أو بالتقبل غير المشروط ، وعلى ضوئهما تنشأ حالة الازدواجية والتهجين الثقافي ، وربما يكون للتأثير السلبي منحى أخر بوصفه محفزاً للتأصيل ونتيجة فكر ثقافي مقابل للصادر عن الاخر.[٤] لذا يجد الباحث أن الثقافة تقوم على أساس محورين : أنها فعالية داخلية تتمتع بخصوصية النمو والتجدد ، والثاني فعالية خارجية تحرك صناعة التاريخ للامة ويتجلى ذلك عن طريق الأوجه السابقة في التعامل مع الاخر من قبيل التبادل والتعارض والتضاد وهذا ما يشير الى أن الفكر يسير ضمن دائرة الانفتاح والاقتباس والتجدد والتأثر ولمعرفة بنية الفن الاسلامي ، لابد من أيجاد مقاربات فكرية ، بين ما تقرره البنية العقائدية للفكر الاسلامي ، وما تتضمنه طبيعة الفن من أشتغال للآليات المعتمدة في الرسم والزخرفة والخط ، الامر الذي يتطلب أيجاد التفسيرات التي حدت بالفن الاسلامي الى الاهتمام المعرفي بالقيم الروحية ، من هنا كان البحث في مقومات التصوّر الاسلامي الذي يتقرر ببيان المعادلة المعرفية كلاً على حدة أذ ان كل مرحلة من مراحل الفن تشكل وفقاً لمقتضيات العصر الفنية ، ففي الفترة القوطية أزدهرت العلاقة التجارية بين اوربا والشرق الاسلامي عن طريق مدينتي (بوردو ومرسيليا) اللتين كانتا مفتوحتين أمام التجارة مع الشرق كون العلاقات التجارية والسياسية مع العالم الاسلامي كانت متأزمة بعد دخول المسلمين اسبانيا ، فدخلت عبر المدينتين الصناعات الفنية والحرف اليدوية من زخرفيات ونحاسيات وسجاد وحلي وغيرها اضافة الى تطبيع العلاقات بين الخليفة العباسي (هارون الرشيد) مع (شارلمان) الفرنسي.[٥] فالرمزية شاخصة في رسوم المسيحية، فالهالة الدائرية كانت تحيط ببعض الوجوه في العصور القديمة لتعبر عن أشعاع الشمس، فتحول هذا الرمز الى أباطرة اليونان حتى صارت الهالة تعلوا وتحيط براس شخصية معينة في الرسم المسيحي وهي موقوفة على السيد المسيح (ع) ، وبدءاً من القرن الخامس الميلادي أصبحت تهيل على رؤوس القديسين.[٦] إن للبيئة الأثر الكبير على الإنسان ، فهي أساس مادة حضارته التي تدفعه إلى العمل والابتكار ، وإن إدراك الأبعاد البيئية والفكرية ، هي أساس تكوين الثقافة العامة للعصر ، أو الحقبة الزمنية التي شخص فيها العمل الفني ، المُعبّر عن ثقافة العصر، وهناك توازٍ مستمر بين الفكرة والفن لزمنٍ واحد (لعصرٍ واحد).[٧] وتأسيساً لما سبق ؛ نجد ثمة صفات دلالية فكرية في رسوم الواسطي ذات أبعاد دينية ، ومع إنّها إشارات قد تكون غامضة أو متباعدة ولكن تجسدها بوضوح ظاهري في الخصائص الفنية لأن تعمم على معظم نتاجات الواسطي وعليه ؛ نجد إن امتداد خط القاعدة على المحور الأفقي في رسوم الواسطي شكل حركة للكائنات الحية وكما توضح في البعد الفكري ، لكنه في البعد الديني نجده يعكس صدىً روحياً لمفهوم الاستقامة في التفكير الديني الإسلامي بدلالته القرآنية ؛ كونه طريق الحق والصواب . وهذا يتفق مع ما طرحه (اتنغهاوزن) من إنّ الاتجاه الأفقي لدى المسلمين يشير إلى اصطفافهم في صفوف أفقية في أثناء تأديتهم الصلاة الجامعة اليومية كذلك يضيف (اتنغهاوزن) سبب آخر جعل الفنان المسلم يتبنى هذا الاتجاه يعود للكتابات القرآنية المكتوبة على ألواح مستطيلة أفقية نجم عنها وبالتالي تأثير شكلي .[٨]

الفصل الثالث

أولا – مجتمع البحث :يشمل مجتمع البحث على أعمال فنية مختلفة ، تبين طبيعة المرجعيات الفكرية في فن تصوير العصر الإسلامي ، ذلك الذي بني على أساس من الاستعارة القائمة على محصلة من المرجعيات، إضافة إلى الإبعاد المفاهيمية ، على اعتبار أن الخوض في مسألة المرجعيات تتضمن أشارات توضح الصلة في تلاقح حضارات إنسانية ، الأمر الذي يحقق التفاعل الفني على مستوى المنجز للفن ، وهذا ما يتبناه الفن الإسلامي منذ ظهوره في العصور الوسيطة ، واقتباسه العلاقات الظاهرية من الفنون السابقة عليه ، وكذا الحال في بقية الفنون لمجمل الحضارات البشرية ، إلا أن انفتاح الذات الإنسانية وتمرحل الثقافات الفرعية ، أدى إلى تشظي الاعتبارات الفنية القائمة على الأسس الفنية ، وهذا ما يوسع بنية المرجعيات الفكرية للفن في العصر الإسلامي ، مما يصعب حصرها إحصائيا ، إلا أن الباحث سعى ألي توصيف أطار لمجتمع البحث اعتمادا على المصورات الموجودة في القنوات المتاحة ، وعلى وفق مراحل البحث الثلاث مع الاهتمام بالضوابط الآتية :-

---

[١] ميشيل، ريتشارد سون : خبرة الثقافة ، المصدر السابق . ص٣١ .
[٢] جاسم، عاصي : البحث عن الهوية في الفكر والادب ، مجلة أبجد ، العدد ٢ ، بغداد ، ٢٠٠٤ ، ص٨٢ .
[٣] فضل الله ،محمد حسين: الاسلام وقدرته على التنافس الحضاري ، ط١، دار الملاك ، بيروت ، ١٩٩٩، ص٢٥.
[٤] عبد الرزاق ،هادي : الحراك الثقافي ظاهرة التأثير والتأثر ، المصدر السابق ، ص٧٩ .
[٥] بيطار ،زينات: الاستشراق في الفن الرومانسي الفرنسي ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ٢٠٠٤ ، ص٢٤ .
[٦] سيرنج ، فيليب : الرموز في – الفن – الاديان – الحياة ، ت: عبد الهادي عباس ، دار دمشق ، سورية ، ١٩٩٢ ، ص٤٨٨.
[٥] هوينغ ، رينيه : الفن تأويله وسبيله ، ت : صلاح برمدا ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد الفني ، دمشق ، ١٩٧٨ ، ص ٤٥ .
[٨] ينظر : اتنغهاوزن ، ريتشارد : فن التصوير عند العرب ، المصدر السابق ، ص ١٦٧.

١. وجود سمات مميزة للأخر في الإسلامي من رموز ودلالات وعلاقات بنائية تؤشر أسبقية الأخر في وضع تلك السمات واكتساب هوية لذلك الفن .
٢. العودة إلى مقولات المختصين في الفن ، وبيان مدى تأثرها بفن الآخر .
٣. اقتصار أطار مجتمع البحث على الفنانين ونتاج المتسمة بالمفهوم الفكري ، وفقاً لمرجعيتهم الفكرية والدينية الضاغطة على المنجز الفني وبذلك أصبح أطار مجتمع البحث متمثلاً بـ (١٢) عملاً فنياً يشتمل على المرجعيات الفكرية :

ثانياً – عينة البحث :- ارتأى الباحث استخراج عينة مقدارها (٤) عملاً فنياً وبحسب الضوابط والاستحكامات المنهجية الآتية:اعتبار الفنان معياراً لأداء المرجع الفكري ، يعد الفنانين عينة التحليل المتسمين بالتباين في النتاج الفني،مما جعل الباحث يختار عملان وبشكل عشوائي وبما يتمفصل مع مسيرة البحث العلمية.

ثالثاً – منهج البحث .أتبع الباحث المنهج الوصفي بأسلوب تحليل المضمون ، على أساس أن الباحث قد عمل مسحاً للإعمال التي يندرج فيها اثر المرجع الفكري الدراسة .

رابعاً – تحليل العينات

العينة / ١

أسم العمل / الالهه جيا وقنطروس البحر التاريخ / ٧٣٠ م القياس/ لوحة ارضية قصرالحيرة
الغربي سوريا العائدية / المتحف الوطني دمشق

النص الصوري تحاكي حدثاً يمثل رواية اجتماعية صورت بأسلوب متفرد في تكوينه العام عن الأسلوب الذي يميز رسوم قصر الحيرة، فهو يتبع الطريقة الكلاسيكية في سردها الروائي ، هذه الصورة لامرأة بوجه أمامي ، محددة بدائرة يتداخل الشكل وخلفيته ، وتظهر المرأة وهي تمسك برداء فيه ثمار مختلفة وهذا يشير الى ان تلك المراة هي (جيا) الهة الارض والتي تظهر هنا بسبب علاقتها الشائبة وقد طوق عنقها افعى وحول هذا الشكل الدائري ميدان مستطيل فسيح محاط هو الاخر باطار مشغول بزخارف بفروع نباتية تضم عناقيد من الاعناب وبين الزخارف النباتية في الحقل المستطيل مخلوقان لهما بدن انسان عار الصدر في حين يتالف القسم الخلفي منها (وهو غير ظاهر في هذه الصورة) من ذيول تشبة ذيول الافاعي ملتفة ثلاث مرات وهي ذات زعانف وقد اطلق عليها (شلومبرغر) اسم (القنطروس البحري) وتوجد ايضا حيوانات لكنها تلفت تلفا شديدا فتشمل ثعلبين احدهما ياكل عنبا وطيرين من طيور الكراكي وكلب يتعقب حيوان اخر ، والعنصر الوحيد في هذا التصميم هو الاطار اللؤلؤي الذي يحيط بصورة (جيا) والذي لم يكن كله رومانيا او بيزنطيا تماما ، وانما كان هذا مظهرا فارسيا شاع منذ امد بعيد في اعمال الفن السوري ، ومع ذلك فان ادخال اشكال نباتية صغيرة في اللؤلؤة يضفي على الصورة شكلا لم يكن في موجدا اصلا في موطنه.[١] ان استخدام التسطيح من خلال استخدام الخطوط بأنواعها المختلفة والمساحات اللونية المتبادلة والتسطيح والنسب غير الواقعية ، أراد الفنان تحويل المبدأ الحسي من خلال العقل إلى تمثلات مخالفة للحقائق العيانية أساسها لتجسيد الواقع باللون والشكل والخط وبالتالي إعطاء صورة متكاملة عن روحية المبدأ التخيلي للواقع إن عملية تحوير الاشكال الادمية أتجاه الرؤية الاسلامية يقوم على أساس التبادل الفكري الثقافي المتمثل في المجال المسموح به وفقاً للمعيارية المستندة الى التصور الشمولي الذي يمكن الرجوع اليه في تقبل الاخر من دون المساس في الشكل والمحتوى الذاتي للشخصية الحضارية وهنا يتمثل في تجسيد صورة المراة (جيا) بصورة تمتزج كل منهما مع الخلفية وبهيئة لونية أسلامية ، وبذلك أنتقلت البنية الشكلية من أصولها الفارسية ذات الطابع البيزنطي الى متحوّل إسلامي عن طريق التبادل اللوني المقروء من قبل الذات المتلقية ومن خلال النص المترجم ، ولكن يتحول الاقتباس الوارد عن الاصول المتجسدة ، الى عملية تنظيمية للمفاهيم الجديدة ، ووفقاً لرؤية شكلية جديدة تشكل جدلاً على مستوى قراءة الاشكال وتحويلها الى بنية شكلية متحاورة مع الاساس الشكلي للآخر ، إلا أن بنائية الشكل ورموزه النباتية والحيوانية و حركته وعلاقته بالاشكال الاخرى تبدو باقية وممثلة للمبدأ المتمازج مع الفن الآخر ، فالعنب وضع على جوانب النص ليمثل العلاقة الرمزية من قبل الفن البيزنطي كونها تشكل تقليداً مترسخاً أستخدم قبل ظهور الفن الاسلامي، فالنص الصوري هنا يقترب (كتحصيل للمعالجة الأسلوبية والتقنية) من الأسلوب الفارسي من خلال رسم الوجوه الكبيرة بأنوف مستقيمة مع تنويع في سحنة الأشخاص وإكسابها الحيوية في التعبير، امتلاء وجه المراة وصرامة التعبير في وجه الرجل (الملائكة) المحور ، فضلاً عن حركة يداة التي يشار إلى الأسلوب القصصي في المضمون الرئيس للنص الصوري الذي يعد سمة أساسية في المنمنمات الفارسية الصفوية ،ويبدو أن الفنان قد تعامل مع الأشكال ضمن محيطها القصصي الاسطوري، من حيث تآلفها مع الواقع القصصي المفترض إلا أننا نجد تجاوزاً واضحاً في المنظور العام أو في المفردات المعمارية، في صالح المضمون الأساس للحدث، فالأشكال عموماً رسمت في مستوى هندسي واحد ولا وجود للجوانب المتداخلة في البناء، والتي تلاشت بفعل الشفافية المعتمدة في تشكيلات البناء المعماري ، ويشار إلى أن الفنان قد اعتمد على مجموعة من الزخارف والنقوش في ملئ المساحات المحيطة بالأشكال والتي تباينت ما بين الزخارف النباتية التي قوامها الأزهار وتفرعات الأغصان وثمرة العنب، كما استخدم الزخارف الهندسية التي بنيت على أساس حركة الدائرة الاشرطة المستطيلة ،مما يشكل ذلك مرجعاً فكريا فنياً وفقاً لما يأتي: وجه المرأة الذي يرى من خلال الوضع الامثل يمثل صلة فكرية مع ملامح الوجوه الفارسية .الاحاطة الروحية بالأشياء من خلال المساحات اللونية المتجاورة والمتناغمة عبر تولد الاشكال الدائرية والمنبعثة من رؤية حدسية للواقع وهذا ما يجمع بين المبدأ الروحي والتمثل العقلي المتولّد من الحدس ، الأمر الذي يوحّد الرؤية مع الزخرفة الإسلامية القائمة على المبدأ نفسه من بناء كلي للعمل اعتماداً على الإيقاع والتكرار المتفاعل مع عنصر الزمان أكثر مما يتفاعل مع عنصر المكان .

العينة / ٢

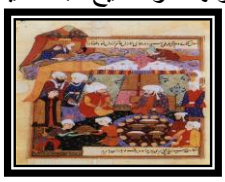
أسم العمل / حاكم متوج مع ندمائه *
التاريخ / ١٢١٨ -١٢١٩م

[١] ايتنهاوزن ،ريتشارد ، فن التصوير عند العرب، المصدر السابق ، ص٣٤.

* كتاب الاغاني لابي الفرج الاصهاني المجلد ١٧ وهي من مجموعة فيض الله افندي رقم ١٥٦ ورقة من الصفحة اليمني .للمزيد ينظر : ايتنهاوزن ، ص ٦٥.

القياس / مقياس الصفحة ٣٠٦ ×٢٢٠ملم
والصورة ١٧٠ × ١٢٨ ملم
العائدية / مكتبة اسطنبول

تمثل الصورة لامير جالس يمسك بقوس وسهم بصحبة ثمانية من الغلمان وهي احسن مثال لهذا الاسلوب البلاطي الملكي في تصوير الحكام والذي نجدة متناظرا حتى في القصص الثلاثة والتي في مقدمة الصورة وفي الصورة الامامية الواضحة للحاكم من خلال انتفاء أي صفة فردية او تعبير او ايماءة ، وفي وضع الافراد (الحاكم) الخالي من كل حركة والمتمثل في اشارة الحاكم المقيدة والذي توقف عن استعمال سلاحة او استقبال اصحاب المقامات او يكون وحيد في البرية للصيد ، فمركز العمل هنا هو الحاكم وهو ينظر الى اللانهاية وتظهر اهمية الشخص الرئيس في الصورة في ردائة الازرق اللون الغالي الثمن ذي الطيات الموشاة بالذهب وكذلك في حجمة وجلستة الملكية وبصفة خاصة بالجنيتين(الملائكة) الملحقتين فوقه والممسكتين بوشاح فوق راسة ويتضح من طريقة العرض ان هذه الصورة والبقية في تلك المجاميع رمزية وانها لا توضح النصوص التي سبقتها ومع ذلك فالشي الواضح هو ان المظهر المميز للحاكم قد تم اختيارة بشكل خاص لغرض خاص مستوحاة من الحكاية التي تعقب الصورة في حالات معينه ، فالصورة تظهر الحاكم وهو يتعاطى الشراب في جلسة اعتياديتين وذلك ما كان ويتبع في اوائل القرن الرابع عشر الميلادي امير متوج مقامات الحريري ، والعلاقة واضحة هنا بين امثلة البدء الساسانية وبين امثلة القرن الرابع عشر، ولما كان هذا الامير غير عربي فان سلاحة لم يكن السيف وهو الرمز الاعتيادي العربي للسلطة الحاكمة بل القوس والسهم وهما رمز السلطة في مناطق اخرى من الشرق ايضا وعلى أي حال فان صورة الحاكم التركي هذة التي تنتمي باسلوبها الى الفن الساساني التي استخدمت الان لتزيين نص عربي كلاسيكي تعد ميزة من مميزات الحضارة العربية في العصور الوسطى ذات المظهر العالمي والمقعد ومع ذلك فان اغفال تثبيت اسم المزوق في التصوير الاسلامي خلال العصور الوسطى قد تم التغلب علية فزوايا الاطار الداخلي للصورة تحتوي اسم (بدر الدين عبد الله) وواضح ان ذلك هو توقيع الفنان الذي صنع الصورة الخاصة وربما صنع الصورة الاخرى في مخطوطة الاغاني ، فالتكوينات ارتجالية تظهر انتشار بقع من الألوان المختلفة على مساحة السطح التصويري متخذة أشكالاً ادمية منتظمة بصورة انتشارية تدور حول محور واضح ، مما أظهرت حركات تلقائية أثناء الأداء الفني بأتباعها مسارات إيقاعية تظهرها الخطوط والكتل اللونية ، التي تحركت باتجاه لولبي حول المركز ، ولكون النص محملا بالفكر الاسلامي ، فانه وجد الحاجة إلى انبعاث روحي في الفن وهذا يعني إن الضرورة الداخلية تؤدي إلى فهم العالم والمطلق وفي ضوء ذلك عمل على تشكيلات لونية بعلاقات متناغمة وبحركة تفكك طبيعة التصلب والجمود بين الأشكال ، فأنتج إيقاعاً حركياً مرتجلاً ليمثل نظاماً معيناً ، يسعى من خلاله إلى التجرّد عن التمثيل الصوري ، للوصول إلى نظام من الرموز المتحررة إزاء كل ضرورة خارجية للتعبير عن الضرورة الداخلية ، والتي يصفها بالنظام المشابه للأكوان ، وهي بذلك تعبر عن ذاتية الفنان أو إنها مساوية لذاته وهي التي أنتجت تلقائية الحركة في التكوين اللولبي متدبرة للنظام الكوني ، فأنتجت فعلاً زمانياً يرتبط بالزمان الكلي الذي يمثل الحركة العامة والخفية للكون ، عن طريق تمثيل حركة معقولة إلا إنها غير طبيعية وهي الحركة اللولبية ، لان الزمان متصل والحركة الوحيدة المتصلة هي الحركة الدائرية المتمثلة باللولب ، وبذلك يكون الزمان منحصراً في حدود الانفعالات الذهنية المتمثلة في الأشكال الموجودة لينتج الزمان التصويري بعداً روحياً وهذا ما أراد الفنان المسلم الوصول إليه وبهذا يلاحظ أن الفنان المسلم لم يعتمد التنظيم اللوني في استقرار أو موازنة الإنشاء التصويري، كذلك الخط فقد كان له فعله المؤثر في تحديد الأشكال الآدمية وفصلها عن الأرضية من جهة ومن جهة أخرى فقد أعطى حالة ديناميكية – انسيابية في رسم الاشخاص وهنا يشار إلى تكون الخط لون بين البني والأسود وهذه سمة قد أثرت ولو بشكل غير مباشر في تحديد معالم أسلوب هذه المنمنمة التي بدت وكأنها تبتعد عن أسلوب مدرسة بغداد في الرسم الإسلامي نحو تأثيرات واضحة في مدارس الرسم الفارسي والمغولي في تناولها مواضيع اجتماعية عامة، وفي تحديد المعالم الطبيعية، إلا أننا نجد في سحنات وجوه الرجال تأثراً في أسلوب المدرسة العثمانية .



العينة / ٣
أسم العمل / حاتم الطائي يقدم وليمة . الفنان / غلام حسن يوسف الكشفي.
التاريخ / ١٤٩٥ – ١٥٠٢م. القياس / (٢٦ × ١٥.٦) سم.
العائدية / متحف طوبقابي – اسطنبول.

يمكن وصف المشهد المصور في أن السطح التصويري مقسم إلى أقسام منفصلة كل واحد منها يظهر حدثاً منفصلاً في زمانه ومكانه ومرتبطاً بصورة ما في موضوعه مع موضوع المنمنمة، القسم الأكبر (مشهد اللوحة الأمامي) يتناول جلسة لمجموعة من الرجال حول مائدة غذاء مستديرة قبالة خيمة رئيسة مزدانة بزخارف ونقوش افترشت ساحات متجاورة منها، الجلسة تضمنت مجموعة من الرجال بأحجام متفاوتة وبهيئات متباينة، ويلاحظ في وسط المشهد رجلين متقابلين في وضعية الجلوس يتميزان بحجمهما الكبير قياساً ببقية الرجال الموزعين على الجانب الأيمن والأيسر فضلاً عن كبر سعة حجم عمائمهم البيضاء، ويستدل من خلال وضعية الجلوس وحركة الأيدي على أن الرجل في يسار المشهد هو محور المنمنمة الرئيس – حاتم الطائي – في قبالة ضيوفه الذين صورا بأزياء مختلفة غلبت عليها العباءات المزدانة – بزخارف نباتية وعمائم بطرز وبأحجام كبيرة نسبياً مختلفة أيضاً وبتفاوت واضح بالحجم، يشار إلى ان أحد الضيوف الواقفين يبدو من خلال طراز الثوب الذي يرتديه من أصول – جذور- تقترب من أزياء شرق آسيا أو الصين. (عباءة طويلة بأكمام طويلة تصل إلى حافة الثوب من الأسفل)كما ويلاحظ في مقدمة المشهد فتيان يحضرون أطباق المائدة التي أفترشت الأرضية المزدانة بسجادة كبيرة منقوشة بزخارف بسيطة، أما أقسام المشهد الأخرى فهي تحتل أعلى السطح التصويري متمثلة برجل وأمرأة تغزل الصوف قبالة خيمة صغيرة في الجهة اليمنى ومشهد يمثل رجلاً يقود فرساً في الجهة الأخرى ويشار إلى معالجة الفنان لفضاء هذه الأشكال أعلى المنمنمة برسم نقوش أشبه ما تكون بأمواج صغيرة بحركات متموجة.ومنذ الوهلة الأولى يتضح لنا أن الرؤية الشعبية هي موضوع المنمنمة بالذات، فالرؤى الخيالية التي يتشبع بها القصص الشعبي هي المحور الأساس الواضح والمهيمن على المشهد المصور، وإذا كان الاتجاه الذي اعتمده الفنان تشخيصياً إلى حد ما فإنه يبتعد كل البعد عن المنظور الواقعي– الأكاديمي- لما تحمله هذه المنمنمة من بعدين فطري وتعبيري واضحين، فالعمل الفني هنا أسترسل في فضائه التكويني برؤية جمالية تتقصى واقع الحكاية في مكانيتها وفي تراكيب شكلية احتملت الحذف والإضافة وأتساع مجال التأويل الذي وظف على وفق مجريات محددة تقترب من السمات المميزة لرسوم المدرسة العثمانية لاسيما رسوم الوجوه فقد رسمت بزاوية تظهر ثلاثة أرباع الوجه مع الاهتمام في رسم

اللحى ، بمعالجة فنية تقترب من محاكاتها للواقع باستخدام خطوط دقيقة في حافات اللحى، إلاّ إن التكوين العام كان أقرب إلى أسلوب شيراز فضلاً عن الاهتمام بالتجسيم والحيوية لاسيما في رسم الوجوه وتفاصيل الأزياء ورسم وإظهار طيات الملابس والنقوش والتي كانت مقاربة في تكويناتها أسلوب المدرسة الهندية المغولية، في المنمنمات التي تصور شخصيات الأساطير والأحداث الاجتماعية تشكل العمل الفني على وفق ثلاثة مستويات تكوينية متتابعة، يتقدمهم المستوي الأول، الجانب الرئيس في الإنشاء والذي وظف بشكل يتطابق وموضوعة الحدث الأساس – الخيمة، حاتم الطائي وضيوفه ومائدة الغذاء – والمستوي الثاني تمثل في - الإفريز الخلفي من الأعلى – بمشهد مجتزأ من الصحراء ويبرز من خلاله مقدمة لفرس ووجه لرجل يقتاده، ومن ثم المستوي الثالث، الحيز العلوي – يمين السطح التصويري، لرجل وامرأة في الخيمة، وهذان المستويان قد يكونا خارج نطاق الإنشاء المحدد للموضوع إلاّ إن العمل نفذ كوحدة متجانسة من الناحية اللونية وتوزيع مراكز الجذب، يشار هنا إلى أن الفنان اعتمد على تحديد المشهد بإطار من خط هندسي مستقيم من الجانب الأيسر والأسفل وجزء من الأعلى تاركاً مساحة من المشهد خارج هذه الحدود الهندسية وهذا الترتيب قد يعطي انطباعاً أن الفنان لم يعتمد على تخطيط أولي للعمل الفني –موضع التحليل- بل وكأنه يبتدأ العمل وينتهي منه بمرحلة واحدة والنتيجة هي التحصيل – العفوي – الحاصل بدون أدنى مراجعة.من النظرة الأولى نجد أن الفنان لم يعط اهتماماً ملحوظاً بدراسة التوزيع اللوني بقدر ما كان اهتمامه الأساس في تناوله للألوان الزاهية وملئ الفضاء قدر الإمكان بمساحات لونية متناغمة تكسوها النقوش والزخارف المتفاوتة في طبيعتها ما بين الزخارف النباتية وزخارف تكونت من حركة الخطوط المتموجة وباتجاهات متعددة، وهذا التوزيع التلقائي نسبياً حدده توزيع اللون الأبيض في – عمائم – الرجال وفي الخيمة الكبيرة، والذي جاء متعادلاً مما ساعد في موازنة الإنشاء من الناحية اللونية. تميز الأسلوب بتصوير الأشكال بواقعها الايقوني المؤسلب على وفق عنصر المبالغة في الصفات التشريحية –كبر الرأس، وصغر الأطراف على وفق حجم الجسم – ومقاييس الواقعية واعتمادها بناءاً تشكيلياً معتمداً على وحدة السيادة لبعض الأشكال على حساب الأخرى في حدود الأبعاد التعبيرية في تعينها للموضوع، والمقاربات الأسلوبية كانت (حجم الكتلتين الرئيسيتين المتمثلة في شخصية حاتم الطائي وضيفه) واضحة في بعض النقاط منها أساليب الفنون الإسلامية في انسجام الألوان واستخدام المزج في الصبغات وهو ما يميز المخطوطات الهندية والمغولية شكل (٤١)، كونها من السمات التي تطبع هاتين (المدرستين الفنيتين).وفي استقراء لأسلوب رسم المنمنمة هنا نجد أن هنالك محورين متداخلين، الأول هو ما يتعلق برسم الشخوص والذي أسس على وفق مضمون قصصي لحدث واقعي تعامل الفنان في توضيح مادته إلى أقصى حد ممكن من خلال رسم التفاصيل المتعلقة بالأزياء وتعابير الوجوه وحركات الأيدي والتي تقترب أيضاً من الأسلوب الفارسي في رسم المنمنمات في العصر التيموري – شاهنامة بايسنقر(١) ذلك أن

الدينامية التي ميزت حركة الأشخاص وتباين اتجاه الوجوه والأيدي قد تكون من السمات المهمة التي تطالعنا في أسلوب المدرسة الفارسية، عوضاً عن توزيع المجاميع الآدمية –الكتل- في إنشاء يخدم المضمون العام وإن كان على حساب التناسب في المقاييس.أما المحور الثاني هو ما يتعلق برسم العناصر الطبيعية والذي أقتبس فيها الفنان الأسلوب الصيني المعروف بلمسة الفرشاة والتي اعتمدت على لمس الفرشاة المسطحة بطريقة جانبية، في محاولة تقنية –حرفية- لإضفاء ناحية جمالية بأفتراضه نمطاً حدسياً تتداخل فيه المادة الواقعية بحدود إيحائية، مضافة وبالقدر الذي يسمح به خيال الفنان أن يأخذ مداه على وفق قدرته الفنية مع رغبة في تأكيد المشهد وأبعاده التعبيرية التي تمد الصورة تفسيراً للأحداث المروية.أقترب الأسلوب الفني بخصائصه التكوينية من أسلوب المدرسة الفارسية وذلك من خلال الآلية التي شكلت حركة الأشخاص والتباين في رسوم الوجوه من شخص إلى آخر والتي أظهرت استطالتها نوعاً ما في وجوه الجنود مع علامات للسحنة الفارسية في رسم اللحى وطريقة إرتداء العمائم وتفاصيل الأزياء فضلاً عن رسم الوجوه الجانبية (Profile) الثلاث أرباع. شكل (٥٠) غير أننا نلاحظ الافتقار في إمكانيات التأثير بوساطة الظلال والمنظور والتجسيم غير أن الفنان قد وفق في التعبير عما يريده بوساطة وسائل بديلة فقد كان يوحي بالتراجع في الفراغ عن طريق وضع الأشياء البعيدة أعلى الصورة والأشياء القريبة أدناها، مع رسم الأشياء البعيدة في بعض الأحيان أكثر ضآلة في حجمها من الأشياء القريبة

العينة / ٤ أسم العمل / الثعالب. الفنان/ غلام حسن يوسف الكشفي. التاريخ / ١٥٠٢-١٥٠٣م. القياس / (١٩×٢٣)سم.
العائدية / متحف طوبقابي – اسطنبول.

منظر من الطبيعة بأرضية تحوي أحجاراً كبيرة ونباتات متنوعة تنتشر في فضاء المنمنمة، إلى يسار السطح التصويري تبرز شجرة كبيرة بأوراق كثيفة تمتد إلى الأعلى وباتجاه عين المشهد، تحتها وفي المركز رسمت ثلاثة – ثعالب – في وضعية الاستلقاء، تتباين في اتجاهاتها وهيئاتها وبأحجام متساوية وكبيرة نسبياً وهنالك ثعلب آخر يبرز من خلف الصخور بحجم أصغر فيما يظهر ثعلب خامس في مقدمة المنمنمة يتحرك من اليسار إلى اليمين بأتجاه شلال ماء صغير، كما رسم أرنب صغير قرب الشجرة وبأتجاه مواجه لحافة المنمنمة اليسرى – إلى الخارج-. المنمنمة عموماً حددت مع الكتابات التعريفية بإطار من خطوط مستقيمة ومذهبة، ويشار إلى أن جزء من الرسم تجاوز الإطار من حافته اليمنى، استقدمت المنمنمة مشهداً يكاد يكون خيالياً أو من ذاكرة المخزون الصوري للفنان، ذلك أن الإنشاء العام هنا يحاكي الأسلوب الشعبي في جانبه الحكائي، والذي يعتمد على البنية المتخيلة أساساً لتكوين الإنشاء الفني (التصويري)، فقد تعامل الفنان في إبراز العناصر الطبيعية معالجة فنية تقترب من الاتجاه الواقعي من خلال استخدام الظل والضوء وإبراز التفاصيل الدقيقة لنوع النباتات وحركة الأوراق والغصون، وهذه المعالجة تتوافق نسبياً مع تصوير الحيوانات أيضاً مع اعتماد التبسيط للشكل الواقعي مع تحوير طفيف في النسب التشريحية، (طول الرقبة وصغر الرأس مع تباين في نسب الأطراف)، غير أن الفنان هنا ولأجل تحقيق المضمون الجمالي والقصصي، قد اعتمد منظورين: الأول يظهر العناصر الطبيعية متراكبة مع الاهتمام بالقرب والبعد وتناسب الأحجام، فيما تتوزع العناصر الطبيعية في المنظور الثاني بهيئات متجاورة وتنتشر لتغطي فضاء السطح التصويري وكأنها تسبح في أجواء – ميتافيزيقية – بعيدة عن واقعها المألوف، والتي شكلت بفعل توزيعها في السطح التصويري دائرة تتمركز حول فضاء يحتوي على مجموعة من النباتات والأزهار، وهنا نجد أن الفنان قد خلق حركة دائرية مستمرة تكسر من الجمود الذي يلازم مثل هكذا رسوم والتي تشمل المناظر الطبيعية.الإنشاء عموماً كان متوازناً، فامتداد الشجرة من اليسار إلى اليمين بأتجاه الأعلى تقابلها شجرة صغيرة ومجموعة من النباتات من الأسفل إلى الأعلى في اليمين مع الحركة الدائرية التي خلقتها تشكيلة الثعالب

(١) الشهنامه : هي ملحمة مثلت برسوم تصور عامة الشعب.

في مركز الجذب الرئيس (مركز السطح التصويري). ساعد في استقرار الأجزاء ككل ضمن نسق متناغم ومتعادل ، كما وأضافت الألوان المستخدمة (ذات البريق المعدني- اللمعان) في العمل الفني هذا قيماً تعبيرية باتجاه المضمون الجمالي للأسلوب عمقت دلالات الحدث المروي بإعطاءها نوعاً من الديناميكية للأشكال الرئيسة المرسومة، فكان اللون الأخضر الغامق المتدفق في منتصف السطح وتضاده مع الفضاء الذهبي من جهة ومن جهة أخرى مع ألوان الثعالب البرتقالية والأزهار الحمراء كان له فعله في تشكل منطقة جذب للشد البصري فضلاً عن حركة الفرشاة الانسيابية في رسم تموجات النباتات وكتل الصخور وتشبعها بألوان متدرجة من الفاتح إلى الغامق التي أعطت انطباعاً في تجسيم الأشكال عموماً.ويذكر أن أسلوب رسم الأشجار والأشكال الطبيعية قد اعتمد اتجاهاً يقترب من الواقعية في تحديد تفاصيل الأجزاء الدقيقة منها، إلا أن الفنان لم يعط اهتماماً واضحاً في الجانب المتعلق بالأشكال القريبة أو البعيدة فقد كانت الأشكال متماثلة في الحجم ورؤية التفاصيل في كل أجزاء السطح التصويري، فضلاً عن انتشارها من دون قيد يذكر باستثناء التوزيع اللوني الذي عزز موازنة الإنشاء، من حيث توزيع الألوان ذات التردد اللوني العالي في مساحات شبه متعادلة وهذه سمة أسلوبية تميزت بها هذه المنمنمة والتي تحسب إلى الأسلوب العام لمدرسة بغداد العثمانية.ابتعدت المنمنمة هنا وبشكل خاص وواضح عن الاتجاهات الفنية في رسم المنمنمات كونها خلت بصورة كلية من الأشكال الآدمية والزخارف فضلاً عن خلوها من تفاصيل العمارة أو توثيقها لزمان أو مكان معينين، عوضاً عن تناولها موضوعاً بملامح اقتربت من القصص الشعبي، ويشار إلى أن الأسلوب الفني فيها قد تداخل في كثير من ملامحه من أسلوب المدرسة الهندية شكل (٣١) . باهتمامه بالتجسيم والحيوية ورسم الأشكال بدقة تقترب من واقعيتها في المناظر الطبيعية وهذا المخطط يبين آلية بناء النص الصوري.

الفصل الرابع

أولاً : نتائج البحث

أولاً : نتائج البحث

١. حدوث تحول في المرجع الشكلي في الفن الاسلامي ولاسيما في البلاد لعربية ، من السلسلة الأسلوبية الكلاسيكية في الرسم المتحدرة من الإغريق إلى السلسلة الأسلوبية التسطيحية التجريدية التي يعد الشرق مكان نشوءها الأصيل.
٢. ظهور أساليب محلية في مناطق البلاد الاسلامية المختلفة، ولاسيما في شمالها، مثل الأسلوب الفارسي المتعدد المدارس الذي كان نتاج مرجعيات اجتماعية وثقافية محلية خاصة بتلك الشعوب
٣. تميز أسلوب الرسم في العصر الاموي في القرن السادس والسابع الميلاد بالجمع ما بين الأسلوب الكلاسيكي وبين الأسلوب التسطيحي المجرد ، فأنتج سلسلة أسلوبية مركبة مابين الاثنين، اتخذت من سمات هذين الأسلوبين مرجعاً شكلياً في رسوم ذلك العصر، مع بقاء المرجع الفكري الأساس لها هو الديانة الاسلامية، محركاً أساسياً في توجيه أسلوب الرسم في ذلك العصر كما في عينة رقم ١ .
٤. استمرار استخدام نمط الشكل البشري نمطاً رئيسياً في اغلب أعمال الرسم الاسلامي في المدة الزمنية الاولى والمتاخرة .
٥. جمالية التكرار في النص الصوري الاسلامي تكمن من كونه شكل من أشكال التأكيد على الحقيقة المطلقة التي تستحق كل الإهتمام ، والبحث ، والتأمل ، والتعمق ، والإستبطان ، وقد تنبه الفنان الاسلامي لهذه الحقيقة منذ البداية ، وادخلوها في منهجهم الفني القائم على تكرار الاشكال كما في عينة رقم ٤ .
٦. الزخرفة الإسلامية يمكن وصفها وحدة في كثرة وكثرة في وحدة ، بإعتبار إن هذه الوحدة الفاعلة في هذا النسيج الزخرفي وإنها إستمدت تكوينها من هذه الفكرة (العقيدة القرانية) وبذلك تكون الفكرة هي المعنى الجميل للنص الزخرفي.
٧. أن نماذج الفن الاسلامي من زخارف ومنمنمات وخط تمثل وحدة فعالة في بيان الاسس الفكرية التي يتمثلها الفنان المسلم ، فلا يكون كل فرع منها منفصلاً عن الاخر ، فالخط أحياناً تملؤه الزخارف ، والمنمنمات تملء هوامشها الخطوط والزخارف .
٨. احتضن الفن العربي الإسلامي أنماطاً متعددة الأساليب والأشكال أخذها العرب عن فنون الحضارات التي سبقتهم ، ولكن سرعان ما تخلصت الفنون الإسلامية من هذه التأثيرات لتبدع أشكالها الذاتية المستمدة من المعتقدات الدينية الإسلامية .
٩. استغل الفنان المسلم بمهارة العالية الخطوط اللينة والصلبة على حدٍ سواء لإظهار خاصية المرونة في الخط وجماليتها ، ووفق هذا الاستدلال يصبح من المنطقي إن يكون الخط عند الفنان مرن لأنه لين ومعبر ، وعلى أساس المبدأ نفسه ومن وجهة نظر تاريخية يؤول مرونة الخط في الفن الإسلامي من حيث تخلصه من صلابة وجمود الفن الفارسي والهلينستي . وهذا يعني إنّ الخطوط الصلبة هي مرنة في الوقت ذاته
١٠. التعايش بين الدين الاسلام والاديات الاخرى اعطى نتاجاً فكرياً مؤسساً على مبدا التأثر والتأثير وأن جاء عن طريق الصراع ، بل يمكن القول إن الصراع ينتج أشكالاً جديدة في الفن على مستوى التنظيم القيمي للزمان والمكان والدلالة الصورية ، كما في العينة ٢-٣-٤-٥ .
١١. تجديد الرؤية الرمزية و أشتغالاتها المستعارة من قبل الفن الاسلامي كما في الهالة، أعطت ابعاداً دلالية متغايرة،وهوية جديدة للفن الاسلامي يمكن التحاور معها من قبل الآخر إذ أن عمليات الاضافة والتحوير تستدعي أفكاراً تتيح رؤية جامعة بين رمزية الفنون الاخرى والاسلامي ضمن فكرة فنية متحدّة في الشكل ومتغايرة بالمضمون كما في العينة ٣.
١٢. تعدد صيغ المرجعيات الفكرية في طبيعة الفن الاسلامي مع الفنون الاخرى تمتزج بمستويات نسقية متراكبة للصورة الكلية من جهة وبنائها من جهة أخرى من حيث أقتباس الحركة وإتجاه الكتل وتلوين الارجل ، كما في العينة ٤ -٥ .
١٣. المثاقفة الفنية في الشكل الخالص قائم على تساوي الضرورة الداخلية مع الفطرة الاسلامية لان كليهما يؤدي الى فهم العالم والمطلق للوصول الى نظام من الرموز المتحررة أزاء كل مفهوم خارجي للتعبير عن التامل الداخلي المشابه للنظام الكوني ، وهذا يعني تطابق مفهوم الضرورة الداخلية مع مفهوم الذات وكلاهما ينتج ارتجالاً تلقائياً ناتجاً عن الاساس التأملي المشابه للنظام الكوني مما ينتج في الفن حركة لولبية تتحاور مع الحركة اللولبية المعقولة في فن المنمنمة الاسلامية ، وهذا من حيث المبدأ الروحي قائم على فكرة الاحاطة الروحية التامة بعين الله المطلقة التي لا تحدها زاوية بصر طبيعية في الفن الاسلامي ، على عكس رؤية الآخر التي تجعل من الاشياء أو المشاهد المرئية بادية برؤية حدسية متاتية من الحسي .

ثانياً / الاستنتاجات . من خلال ما تقدّم من نتائج البحث يستنتج الباحث ما يأتي :-

١. المزاوجة بين المضمون الفكري للديانات يؤدي إلى ولادات جديدة في الأسلوب.
٢. صيغ الاختزال والتجريد للنسب رجح ما هو ذهني وروحي للفنان المسلم، على المادي.
٣. هناك تحولات للنسق الفني في الفن الاسلامي ، فالاشكال تتغير تبعاً لمبدأ الذاتية .
٤. ثمة تطابق في الفن الاسلامي بين الرؤية الذاتية والدينية ، أذ تشكل الاخيرة مرجعاً عاماً وشاملاً يحوي الرؤى الخاصة بالافراد .
٥. أقتباس الفن الاسلامي في القرون الوسطى الرموز والاشكال البيزنطية والفارسية وإدخالها في الفن الاسلامي حتى تم إكتساب هوية ثابتة في الزخرفة والمنمنمة .

ثالثاً / التوصيات . يوصي الباحث بما يأتي :
١. التوسع في دراسة تاريخ الفن حول فنون العرب قبل وبعد الإسلاملما تحمله نتاجاتها الفنية التشكيلية من أهمية في مقدار ما أحدثته من تأثير على الفن بصورة عامة.
٢. استضافة بعض الباحثين المتخصصين في الجامعات لإلقاء محاضرات لإطلاع أكبر عدد ممكن من الطلبة المهتمين بدراسة هذا الضرب من الفنون الاسلامية .
٣. شمول المناهج الدراسية بسعة أكبر لدراسة تاريخنا الفني الإسلامي في العراق .
٤. استحداث مادة نظرية قوامها تعرف جماليات الرسم الإسلامي حصراً وفق الفكر الفلسفي الإسلامي تخصص لطلبة الفنون التشكيلية .

رابعاً / المقترحات . أستكمالاً لمتطلبات الدراسة الحالية يقترح الباحث دراسة العناوين الاتية :
١. السمات الاسلوبية للفن الاسلامي في العصر الاموي.
٢. بنية الشكل الخالص في الخطاب التجريدي الاسلامي.
٣. تحولات أساليب الفن الاسلامي من القرن السابع الى القرن السابع عشر.

المصادر والمراجع

أولاً : الكتب المطبوعة :

القران الكريم

١. إبراهيم،نجيب ميخائيل و(آخرون):محيط الفنون التشكيلية (١)، دار المعارف،مصر،القاهرة ، ١٩٧٠ .
٢. اشبنجلر ، اسوالد : تدهور الحضارة الغربية ، ج١ ، ت: أحمد الشيباني ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ، ١٩٦٤
٣. افايه ، محمد نور الدين : الغرب في المتخيل العربي،ط١ ، منشورات دار الثقافة والاعلام ، الشارقة ، ١٩٩٩١.
٤. الألفي،ابو صالح : الفن الاسلامي أصوله وفلسفته ومدارسه. القاهرة: دارالمعارف،لبنان،ط١٩٦٧،٢م
٥. بدوي،عبد الرحمن:الزمان الوجودي ، ط٢ ، مكتبة النهضة ، مصر ، القاهرة ، ١٩٥٥ .
٦. بهنسي ، عفيف : الشام لمحات فنية وآثارية ، سلسلة الكتب الفنية /٢٢، إدارة الثقافة والإعلام ، دار الريان للنشر ، العراق، ١٩٨٠ .
٧. الجابري، محمد عابد: بنية العقل العربي: بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٨٦
٨. جمال محمد محرز، التصوير الإسلامي ومدارسه، دار القلم، القاهرة، ١٩٦٢.
٩. حسني ،ايناس ،اثر الفن الاسلامي على التصوير في عصر النهضة ،دار الاجيال للطباعة والنشر ،عمان، ٢٠٠٥ .
١٠. حميد ، عبد العزيز والعبيدي ، صلاح حسين : الفنون الإسلامية ، دار الحرية للطباعة ، ١٩٧٩ .
١١. خضير ، مجيد حميد حسون : الزمن في رسوم يحيى بن محمود الواسطي ، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) ، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل
١٢. دوبولو، الكسندر بابا، جماليات الرسم الإسلامي، ت: علي اللواتي، نشر وتوزيع مؤسسة عبدالكريم، تونس، ١٩٧٢.
١٣. رياض ، عبد الفتاح : التكوين في الفنون التشكيلية ، ط١ ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٧٣ .
١٤. ريتشارد ، ايتنهاوزن، تراث الاسلام ، الفنون الزخرفية والتصوير شخصيتها ومجالها ، سلسله عالم المعرفة ،ج٢، الكويت ، المجلس الوطني للثقافة والعلوم ١٩٧٨.
١٥. زكي محمد حسن، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، القاهرة، ١٩٥٦.
١٦. زينات بيطار : الاستشراق في الفن الرومانسي الفرنسي ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ٢٠٠٤
١٧. سمير ، الصايغ : الفن الاسلامي قراءة تاملية في فلسفته وخصائصة الجمالية،دار المعرفة للطباعة ،١٩٨٨م.
١٨. السيد أحمد،الهاشمي:جواهر البلاغة،الطبعة ١٢،منشورات دار الأحياء العربي،بيروت،لبنان.
١٩. سيرنج ، فيليب : الرموز في – الفن – الاديان – الحياة ، ت: عبد الهادي عباس ، دار دمشق ، سورية ، ١٩٩٢ .
٢٠. العروسي ، موليم : الفضاء والجسد ، منشورات الرابط ، الدرا البيضاء ، ١٩٩٦ .
٢١. عكاشة، ثروت، التصوير الإسلامي، الديني والعربي، ج٥، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٧.
٢٢. عيد ، كمال : جماليات الفنون ، دار الجاحظ ، الموسوعة الصغيرة ، العدد ٦٩ ، بغداد ، ١٩٨٠ .
٢٣. قنواتي ، جورج : المسيحية والحضارة العربية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٤ .
٢٤. م،س ديماند: الفنون الاسلامية ، ت:احمد عيسى ، دار المعارف ،١٩٨٢ م .
٢٥. مارتين هايديغر، اصل العمل الفني، ت: د. أبو العيد دودو، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠١.
٢٦. ماهر ،سعاد :الفنون الاسلامية ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة ،١٩٨٦.

٢٧. مايرز، برنارد، الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها، ت: د.سعد المنصوري ومسعد القاضي، مراجعة: سعيد محمد خطاب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٦.
٢٨. محمد ، بلاسم وآخرون: دراسات في بنية الفن، إيكال للطباعة، بغداد، ٢٠٠٢.
٢٩. محمد محفوظ : الاسلام ، الغرب وحوار المستقبل ، ط٢ ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ،٢٠٠٠
٣٠. مصطفى ،عبد الرحيم : ظاهرة التكرار في الفنون الاسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٧م .
٣١. نعمت، إسماعيل علام، فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية، القاهرة، ١٩٧٧.
٣٢. هاوزر ، ارنولد : الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ط٢ ، ج١ ، ت : فؤاد زكريا ، دار الكتب بالغرب ، مصر ، ١٩٦٩
٣٣. يونان ، رمسيس : دراسات في الفن ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٩م.

ثانيا:الرسائل والاطاريح :
١. الخزعلي ،حيدر عبد الامير : حوار الفنون بين المسيحية والاسلام ،اطروحة دكتوراه غر منشوره ،جامعة بابل كلية الفنون لاجميلة ،٢٠٠٧ م .
٢. رفاعي ،انصار محمد عوض : الاصول الجمالية والفلسفية للفن الاسلامي، اطروحة دكتوراه ، غير منشورة، كلية التربية ،جامعة حلوان ،٢٠٠٢م .
٣. عبد السادة عبد الصاحب : الرسم التجريدي بين النظرة الاسلامية والرؤية المعاصرة ، أطروحة دكتوراه ،غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٧ .
٤. خضير ، مجيد حميد حسون : الزمن في رسوم يحيى بن محمود الواسطي ، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) ، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل، ٢٠٠٣ .

ثالثا : الدوريات :
١. جاسم، عاصي : البحث عن الهوية في الفكر والادب ، مجلة أبجد ، العدد ٢ ، بغداد ، ٢٠٠٤.
٢. دوبولو، الكسندر بابا: التصوير في المخطوطات العربية ، ع١ ، مجلة فنون عربية ، ١٩٨٢ .
٣. الريس،عارف: لتوحيد في الفن الإسلامي،مجلة فن /العدد الأول /١ جدة ، لندن، شركة روشان العالمية للفنون التشكيلية ، ١٩٨٦ .
٤. فوزي، رشيد : الثورات الثقافية في معتقدات العراق القديم ، مجلة آفاق عربية ، ع٢.
٥. مصباحي ،د. جواد محمد : التكرار والتماثل في الفنون الزخرفية الإسلامية، مجلة ثقافة وفن ، العدد: ٨ (يوليو - سبتمبر) ٢٠٠٧.

رابعا :شبكة المعلومات الدولية (الانترنيت) :
١. الخميسي ، موسى :مدارات النقد،محطات مضيئة في تاريخ الفن التشكيلي في العراق (موقع الكتروني) musagitan@tin.it.
٢. عزت ،ايهاب عاطف:تاثيرات الفنون الاسلامية على فناني اوربا،منتدى جامعة الزقاقزيق (موقع الكتروني).
٣. الفن في الميزان الاسلامي ، بحث منشور على موقع الانترنت في جامعة الملك سعود (موقع الكتروني).
٤. محمد عبد العزيز : التجريد في الفن بين الاسلام والغرب ، شبكة المعلومات الدولية ،(موقع الكتروني).
٥. من واقع مقالات على الإنترنت من موقع إسلام أون لاين www.islam-online.net مقال مدخل عن إسلامية الفنون بقلم:د/ أسامة القفاش(موقع الكتروني).
٦. منتديات فن الابداع ،صور من الزخرفة الاسلامية ،(موقع الكتروني).
٧. منذر فواز ،تبنين منارة جبل عامر، بيروت ،٢٠٠٣ (موقع الكتروني) .