دار المنظومة
DAR ALMANDUMAH
الرواد في قواعد المعلومات العربية

العنوان: العمارة العربية في بعدها الفلسفي الصوفي
المصدر: مجلة مسارات
الناشر: مركز مسارات للدراسات الفلسفية والإنسانيات
المؤلف الرئيسي: الحلاوي، إيناس
المجلد/العدد: ع14
محكمة: نعم
التاريخ الميلادي: 2018
الشهر: ربيع
الصفحات: 84 - 123
رقم MD: 945159
نوع المحتوى: بحوث ومقالات
اللغة: Arabic
قواعد المعلومات: HumanIndex
مواضيع: العمارة الإسلامية، الفن الإسلامي، الزخارف، الخط العربي، التصوف الإسلامي
رابط: http://search.mandumah.com/Record/945159

© 2021 دار المنظومة. جميع الحقوق محفوظة.
هذه المادة متاحة بناء على الإتفاق الموقع مع أصحاب حقوق النشر، علما أن جميع حقوق النشر محفوظة. يمكنك تحميل أو طباعة هذه المادة للاستخدام الشخصي فقط، ويمنع النسخ أو التحويل أو النشر عبر أي وسيلة (مثل مواقع الانترنت أو البريد الالكتروني) دون تصريح خطي من أصحاب حقوق النشر أو دار المنظومة.

العمارة العربيّة الإسلاميّة

في بعدها الفلسفي الصّوفي

إيناس الحلاوي (*)
helaouiines@yahoo.fr

ملخّص

لقد اشتملت الأعمال الزّخرفية على مجموعة من القواعد والأسس الجماليّة والتعبيرات الإبداعيّة العميقة، حتّى أصبح الفنّ المعماري علامة مضيئة وثمرة مشعّة في الحضارة الإسلاميّة، ومقوّما من مقوّمات هويّتها الحضاريّة وخصوصيّة من خصوصيّاتها الّتي تتفرّد بها بين الثّقافات والحضارات، ومساهما أساسيّا في إغناء الحضارات الإنسانية وإثرائها بما حملته من مظاهر جماليّة وفنيّة.

وما احتضنته من رموز عريقة وعبقرية، تجلت في المآثر الّتي ظلت شامخة في مختلف بقاع العالم، تشهد على نبوغ مهندسيها وخلود أشكالها الهندسية في مؤسّساتها الدّينيّة والثقافيّة، كالمساجد والجوامع والرباطات والقلاع والحصون والمراكز العلميّة.

كلمات مفاتيح:

العمارة ـ الزخارف ـ الفنّ ـ أشكال هندسية ـ المدينة ـ البيئة

(*) - باحثة بالمدرسة الوطنيّة للهندسة المعمارية والتعمير- سيدي بوسعيد- تونس.

تقديم

تعتبر العمارة وعاء الحضارة، بصفتها كائنا ثقافيّا تُعبّر عن هوّية الشّعوب ومستواها الإبداعي والجمالي. وقد تفرّد الفنّ المعماري الإسلامي - إضافة إلى ارتكازه على مبدئي الهندسي العلمي والفنيّ الإبداعيّ- بصبغة دينيّة ميّزت الفكر الجمالي الإسلامي، وما نتج عنه من الفنون الإسلاميّة والعمارة هو ثمرة ما استلهمت من عقيدة التّوحيد ومن التّعاليم والمبادئ والتقاليد الإسلاميّة.

ولا مناص لنا من التّوقّف عند بعض المنشآت الدّينيّة والمدنيّة التي عرفتها المدينة العربيّة الإسلاميّة، والتي تعتبر في نتاجا حيّا من ثمار جهود علمائنا العرب المسلمين الذين واكبوا التّطوّر التّاريخي للعمارة العربيّة الإسلاميّة في مختلف بيئاتها الجغرافيّة. وكما يشير فيدال دي لابلاش (Vidal DE LA BLACHE)، فالبيئة والعمران في المدن بمثابة الشّجرة، تربتها الجغرافيا وماؤها التّاريخ[1]. وتاريخ العمارة العربيّة الإسلاميّة شديد الارتباط بالكعبة كأولى المعالم الدّينيّة في الجزيرة العربيّة أنشأت زمن سيّدنا إبراهيم الخليل وابنه إسماعيل، وكانت مجرّد بناء مكعّب بسيط لا يحمل أيّ أثر للفنّ المعماري[2].

أما المسجد فكان أوّل معلم شيّده الرّسول ﷺ بعد هجرته إلى المدينة بشهرين. يقع هذا المسجد في «مِرْبَدِ التمر» أين بركت النّاقة[3]، وحيث منازل بني عدي ومالك بن النّجّار[4]. كان البناء بدائيّا وبسيطا يمسح 60/ 70 ذراعا، شيّدت جدرانه من اللّبن وسقفه من سعف النّخيل في جزء منه وبقي الجزء الآخر مكشوفا. ورفعت أعمدته بجذوع النّخيل[5]. وقد اتّخذ الرّسول ﷺ بعض الحجرات في الرّكن الجنوبي الشّرقي سكنا له مع أفراد عائلته.

(1) - DE LA BLACHE (Vidal): *Principes de géographie humaine*, Librairie Armand KOLIN, Ed. 5, Paris, 1955, p.98.

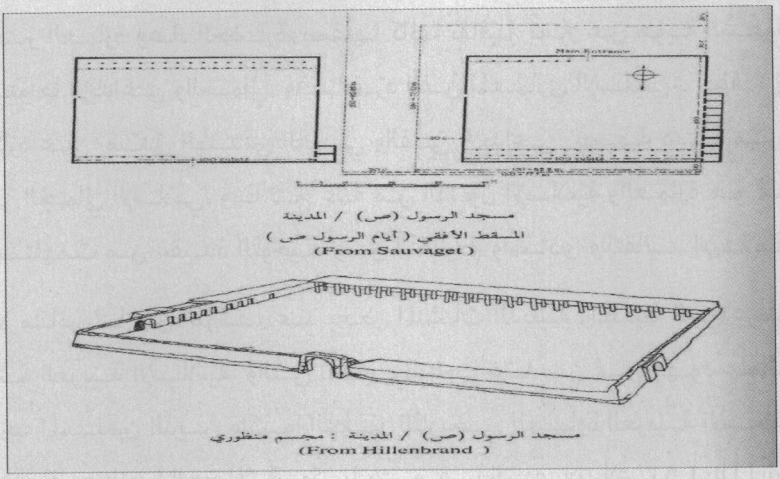
(2) - الخربوطلي (علي حسني): **تاريخ الكعبة**، دار الجيل، بيروت، ط3، 1991، ص 7. وانظر كذلك: كريزويل (ك.): **الآثار الإسلاميّة الأولى**، ترجمة عبد الهادي عبله، دار ابن قتيبة، دمشق، ط1، 1984، ص 13.

(3) - حسن شراب (محمّد محمّد): **المعالم الأسيرة في السنة والسيرة**، دار القلم- الدار الشّاميّة، دمشق- بيروت، ط1، 1991، ص 248.

(4) - السمهودي (علي بن عبد اللّه): **خلاصة الوفا بأخبار دار المصطفى**، مطبعة زيد بن ثابت، دمشق، ط1، د.ت، ص ص -193 194 .

(5) - البخاري (محمّد بن إسماعيل): **الصحيح**، « كتاب الصلاة»، « باب استقبال القبلة»، دار بن كثير، دمشق، ط1، 2002، حديث رقم 446، ص 120.

وبقي صحن المسجد مكانا يلتقي فيه مع أصحابه[6].



(صورة رقم 1) [7]

I ـ العمارة الإسلامية الأولى: الخصائص العامة

يعتبر مسجد الرّسول ﷺ أوّل مسجد كان تخطيطه في منتهى البساطة، وشكّل المخطّط الأساسي والمنهج المتّبع في ما بعد لبناء المساجد في القرون اللاحقة، على غرار مسجد البصرة في السنة 14) الّذي شيّده عتبة بن غزوان، ومسجد الكوفة السنة (15 أو 17هـ) لصاحبه سعد بن أبي وقّاص، ومسجد الفسطاط والّذي اختطه عمرو بن العاص في مصر سنة 21هـ. وجميع هذه المساجد خالية من المحاريب المجوّفة، ومن المنابر والمآذن تقليدا لمسجد الرّسول ﷺ. ويذكر أنّ عمرو بن العاص حين أراد أن يتّخذ له منبرا في مسجد الفسطاط، أرسل إليه الخليفة عمر بن الخطاب كتابا يقول فيه: «**أما يكفيك أن تقوم قائما والمسلمون جلوس تحت عقبيك**»[8]؛ ممّا دعا ابن العاص إلى كسر المنبر والالتزام بسنّة الرّسول الكريم في بناء المساجد. وتؤكّد جلّ الدّراسات الأثريّة على وجود المحراب منذ عصر الرّسول

(6) - السمهودي (علي بن عبد الله): **خلاصة الوفا بأخبار دار المصطفى**، مصدر سابق، ص ص 208 - 210.

(7) - السلطاني(خالد): **العمارة في العصر الأموي الإنجاز والتأويل**، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط1، 2006، ص 287.

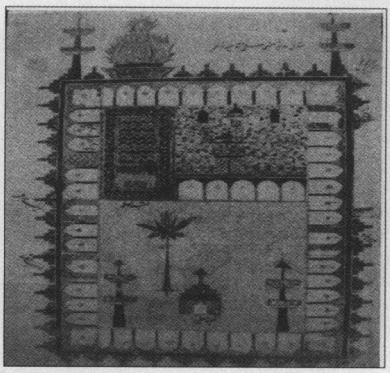
(8) - ابن عبد الحكم (أبو القاسم): **فتوح مصر والمغرب**، تحقيق عبد المنعم عامر، الهيئة العلميّة لقصر الثقافة، القاهرة، د.ت، ج1، ص ص -133 134. (وانظر أيضا: السيوطي (جلال الدّين): **حسن المحاضرة في تاريخ مصر والقاهرة**، تحقيق محمّد عبد الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط1، 1967، ج1، ص 132. وابن خلدون (عبد الرحمن): **تاريخ ابن خلدون**، تحقيق خليل شحادة، دار الفكر، بيروت، ط1، 2001، ج1، ص 333).

محمّد ﷺ[9].

بقي المسلمون في عهد الرّسول ﷺ يقتصرون على استعمال المسجد مكانا للعبادة. وبعد أن اتّسعت حدود الدولة إثر الفتوحات الإسلاميّة تعدّدت المساجد في كل البلاد حتى أصبح لديهم مساجد جامعة تؤمّ المصلّين يوم الجمعة.

> **"يمثّل مسجد الرّسول ﷺ أولى العمائر الّتي حفلت مفرداتها بالجماليّة التشكيليّة، بوجود منبر بسيط ومحراب باتّجاه القبلة"**

يمثّل مسجد الرّسول ﷺ أولى العمائر الّتي حفلت مفرداتها بالجماليّة التشكيليّة، بوجود منبر بسيط ومحراب باتّجاه القبلة. ولم تكن هناك حاجة إلى مفردات وظيفيّة لتصوير عناصرها الجماليّة، باعتبارها بيتا للصّلاة والاجتماع والتّدارس مع المسلمين في مختلف الشّؤون الاجتماعيّة والدّينيّة[10].

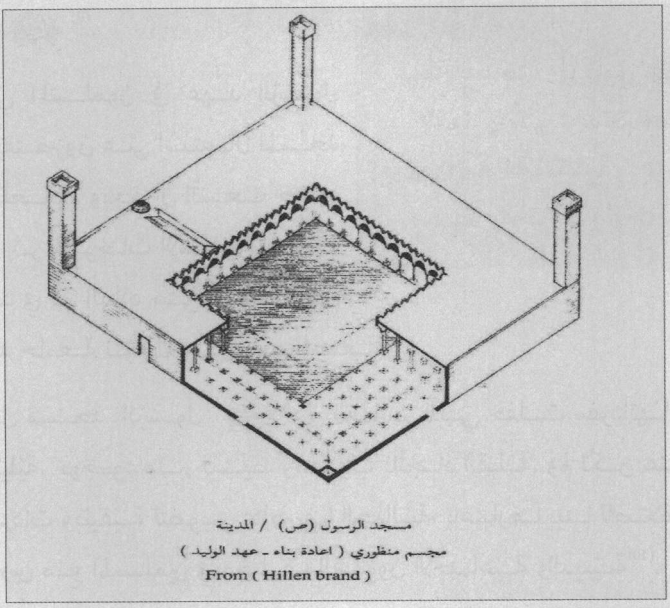


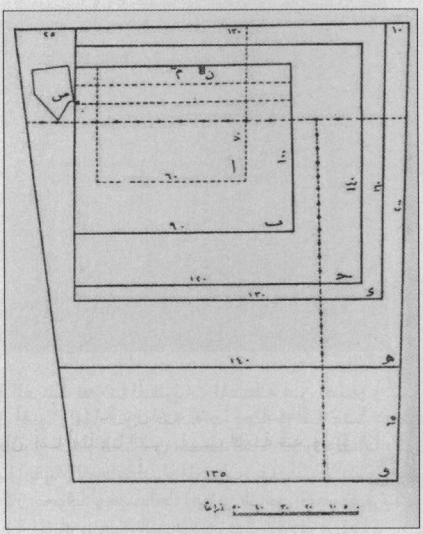
صورة للمسجد النبوي إثر بعض التطوّرات التي طرأت عليه في القرون الاسلامية الأولى

(من مخطوط كتاب: **دليل مكة والمدينة** بتاريخ 990 هـ/1582م)

(9) - كان المحراب من أكثر العناصر المعماريّة الإسلاميّة العربيّة تعرّضا للنظريّات المفتعلة عن أصله، وذلك بهدف نسبة الفضل في عمله إلى غير المسلمين. مع أنّ أقوال المؤرّخين واضحة صريحة في أنّه منذ عصر الرّسول كان المحراب موجودا، وأنّه قد وضع بيده الكريمة في جدار القبلة في مسجد قباء حجرا، وأن أبا بكر الصديق وعمر بن الخطاب وضع كل منهما حجرا وأكمل بقيّة الصحابة بناء المحراب. غير أننا لا نتبيّن من الوصف الذي جاء به المؤرّخون شكل المحراب وما إذا كان مجوّفا أو مسطّحا. (انظر: شافعي(محمود فريد): **العمارة العربية الإسلامية: ماضيها وحاضرها ومستقبلها**، جامعة الملك سعود، السعوديّة، ط2، 1982، ص151).

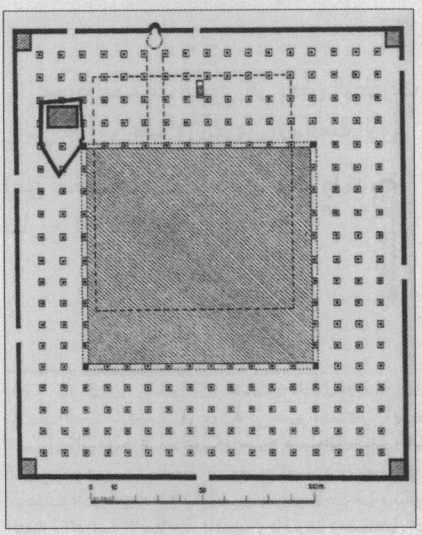
(10) - لقد كان المسجد النبوي الشريف قائما بجنوب المدينة المنورة بتاريخ ربيع الاول 622/ه1 م وهو على مساحة محددة مؤلفة من حرم في الشمال، محدد بعضادات من جذوع النخل ومغطاة بسعف وغصون. وأقيمت في الجنوب مظلة أخرى. وأنشأ الرسول ﷺ في الركن الجنوبي الشرقي حجرات لمعيشته مع أسرته خارج حدود المسجد. وضمت هذه الحجرات إلى المسجد في عهد عبد الملك وكان في صحن المسجد (الروضة) وهي مكان لقاء الرسول بأصحابه. ولم يكن للمسجد إلا باب واحد كان مجاورا لحجرات الرسول هو باب جبريل، ثم فتح من الشمال وباب من الغرب اسمه باب عائشة، ثم زاد عمر بن الخطاب في مساحة المسجد سنة 637م، وزاد من عمق ظلة القبلة وأضاف إليها ظلات أخرى في الجوانب الثلاثة الباقية من الفناء. ومن المحتمل أن الظلات الثلاث قد جددت أو أضيفت في زمن عثمان بن عفان عندما وسع المسجد للمرة الثانية سنة 644 م. وبذلك تكامل الشكل النهائي لتخطيط أول مسجد بالمدينة، حيث أصبح أنموذجا متبعا لتخطيط المساجد في العالم الاسلامي. (انظر: بهنسي(عفيف): **الفن الإسلامي**، دار طلاس، دمشق، ط1، 1985، ص137).





(صورة رقم1)
مسجد الرسول ﷺ/المدينة

مخطط مراحل الزيادات[11]



(صورة رقم2)
مسجد الرسول ﷺ /المدينة

المسقط الأفقي
(إعادة بناء-عهد الوليد)[12]

(11)- السلطاني(خالد)، **العمارة في العصر الأموي الإنجاز والتأويل**، مرجع سابق، ص291.
(12) - المرجع نفسه، ص289.

هـذه التصاميـم (صـورة رقـم 1 + 2) أكّدت أنّـه لم يكـن للمئذنـة[13] أو القبّة[14] وجـود في العصـور الإسـلاميّة الأولى، ولكـن الفنـان المسـلم فهـم وأدرك مـن عـمارة المسـجد ضرورة إيجـاد هـذه العنـاصر. فقـد نجـح المعـماري المسـلم في جعـل المئذنـة جـزءا متناسـقا ومتناغـما مـع مكوّنـات المسـجد ومفرداتـه المعماريّـة الأخـرى، وأنّهـا - بالإضافـة إلى القبّـة - تعبـير مجـازي رمـزي للكـون بشـكل أرضي مصغّـر. ومـن ذلـك أنشـأ بيتـا للصـلاة تعلـوه قبّـة تمثّـل السّـماء، وأقـام المحـراب ليكـون مدخـلا وسـبيلا رمزيّـا يصـل هـذا الكـون الصغـير بالكعبـة التـي تمثّـل قبلـة يتوجّـه إليهـا كلّ مسـلم.

> **"القبّة تعبير مجازي رمزي للكون بشكل أرضي مصغّر"**

فقـد أكّـد المعـمار الإسـلامي عامّـة عـلى توجيـه جـدران المسـجد نحـو الكعبـة مـن خـلال نقطـة التقـاء القبلـة مـع الكعبـة. واتّسـعت بذلـك الباحـات مـع ازديـاد النسـب السـكانيّة في المـدن الإسـلاميّة، وامتـدت الأعمـدة والسّـقوف نحـو الأعـلى مـع الانفتـاح عـلى السّـماء مـن خـلال الصّحـن والشرفـات. كـما ارتفعـت المـآذن[15] والقبـاب وهـي تعـدّ أهـم العلامـات البـارزة في عـمارة المسـاجد.

(13) - تعرّضت المئذنة مثل غيرها من العناصر المعماريّة العربيّة الإسلاميّة إلى نظريّات وآراء وضعها المؤرّخون وعلماء تاريخ العمارة والفنون من الغربيين عن أن أصلها وفكرتها قد جاءا من أبراج الكنائس، أو إلى أصل شامي روماني، ولا نود أن نضيع وقتا في مناقشة مطولة لتلك الآراء ونكتفي بأن نشير إلى حقيقة معروفة وهي أن الأبراج كان بناؤها معروفا منذ عصور قديمة ويضاف إليها حقيقة أخرى وهي أن المآذن الباقية منذ أوائل العصر الإسلامي تشترك كلّها أو معظمها على الأقل في أنها ترتفع مباشرة من مستوى الأرض التي تقوم عليها وفي تكوين معماري خاص بها، ويكاد يكون منفصلا عن بناء المسجد أو يتصل به بواسطة الجدران الخارجيّة فحسب في أحيان أخرى. بينما كان يشيد برج الكنيسة على هيئة عضو جوهري من التصميم العام. ومن المعروف أن بلال مؤذن الرسول ﷺ كان يؤذن للصلاة من فوق سطح عال. ثم اتجه المسلمون إلى بناء المآذن. ويروي أنّ أول مئذنة شيدت في العصر العربي الإسلامي كانت من الحجر لجامع البصرة في عام 45 هـ (665م). وتوالت الروايات عن بناء مآذن في أنحاء العالم العربي الإسلامي....(انظر: شافعي(محمود فريد): **العمارة العربيّة الإسلاميّة: ماضيها وحاضرها ومستقبلها**، مرجع سابق، ص154).

(14) - **القبّة**: لا جدال في أن القبة من العناصر المعروفة منذ آلاف السنين ووصلتنا أشكال منها من العصر الآشوري القديم على هيئة رسوم مسجلة على الجدران. أما أمثلتها التي بقيت قائمة فتعود إلى العصر الروماني الذي انتشرت فيه انتشارا واسعا، ثم أصبح من العناصر الرئيسيّة في الطراز البيزنطي، ثم لعب دورا بارزا في العمارة العربيّة الإسلاميّة.وتبدأ حلقات سلسلة تطور القبة العربيّة الإسلاميّة بأقدم مثل وصل إلينا منها ويوجد في الاستراحة الصحراويّة الصغيرة المعروفة بقصير عمره، وغطيت بها الحجرة الساخنة فيه، وهي إحدى وحدات حمام ذلك القصير. (انظر: المرجع نفسه، ص177).

(15) - **المآذن**: جمع مئذنة وعرفت أيضا بأسماء عديدة منها «المنارة» و«الصومعة» و«المئذنة» وهي تشكيل هندسي معماري يتباين ارتفاعه: وأقدم دليل لدينا مئذنة ما رواه «البلاذري» (ت245هـ/859م) أن زياد بن أبيه عامل معاوية على العراق .لما أعاد بناء جامع البصرة عام 45هـ/665م أمر ببناء منارة من الحجر يصعدها المؤذن ويصدح في شرفتها بحيث يسمع صوته في أرجاء المدينة التي آتسع عمرانها وزاد سكانها. ولم يذكر «البلاذري» أي تفاصيل بشأن هذه المنارة...ويذكر كل من «ابن دقماق» و«المقريزي»، أن تشييد المآذن انتقل إلى مصر في عهد «مسلمة بن مخلد» عامل «معاوية بن أبي سفيان» على مصر حيث أنشأ في عام 53هـ-672م أربع صوامع قي أركان جامع «عمرو بن العاص» بالفسطاط لغرض الآذان. ولم تذكر المصادر التاريخيّة أي تفاصيل حول التصميم الهندسي لهذه الصوامع. وإذ كان المرجع أنها كانت أكثر ضخامة وارتفاعا من المنارة. ويذهب البعض إلى أن المآذن الأولى التي تم تشييدها في عمارة المساجد هي شكل متطور من أشكال الريقورات العراقيّة التي وجد فيها المهندس المسلم ما يلائم فكرة الانتقال من المادي إلى الروحاني...

هـذا الأسـلوب البسـيط في التخطيـط لم يلبـث أن تطـوّر تطـوّرا كبـيرا في مختلـف البلـدان العربيّـة الإسـلاميّة الأخـرى. فـكان يتعـدّد باختـلاف الشّـعوب والبيئـات، وإن ظـلّ محافظـا عـلى مقوّمـات العـمارة الإسـلاميّة وجوهرهـا. كـما خضعت المسـاجد إلى تأثـيرات خارجيّـة منهـا الأسـاليب المعماريّـة التـي وقـع عليهـا المعماريّـون المسـلمون في البلـدان، والتـي ذكـر عناصرهـا المسـتشرق أرنسـت كونـل (Ernst KÜHNEL) في كتابـه «**الفـن الإسـلامي**» مثـلا: « **القبـاب والمحـراب والعقـود (الأقـواس) والمئذنـة والمنـبر والمزركشـات الهندسـيّة والبركـة التـي تتوسّـط صحـن الجامـع أو بيـت الصـلاة والتـي عرفـت بالميضـأة. وهكـذا فقـد أخـذت العـمارة المسـجديّة بالترقـي بعـد الفتـوح، متأثّـرة بمـا كانـت عليـه الأبنيـة القديمـة في الأمصـار التـي دخلـت الإسـلام، خصوصـا أبنيـة المعابـد السـابقة عـلى ظهـور وانتشـار الدعـوة الإسـلاميّة. فاسـتبدلت مثـلا جـذوع النخـل التـي كانـت تحمـل السـقف بعمـد مـن الرخـام، وارتفعـت المـآذن التـي خلـت منهـا المسـاجد الأولى في المدينـة ومكـة، إذ كان «بـلال» مـؤذّن الرّسـول يـؤذّن مـن أعـلى سـطح يجـاور مسـجد المدينـة، كـما ذهّبـت تيجـان الأعمـدة وزخرفـت الجـدران، وخـرج المسـجد عـن بسـاطته الأولى، بفعـل مـا اتصـل ببنائـه مـن أمـور النقـش والتزيـين والترصيـع التـي غـدت تضفـي عليـه، مـن غـير شـك، حلّـة قشـيبة مـن الجـمال والروعـة والبهـاء**»[16].

وبذلـك سـعى الفنّـان المسـلم إلى اخـتراق حجـب السـماء مـن خـلال الجامـوز النحـاسي المؤلـف مـن ثلاثـة أقـمار وهـلال، وشـكله الهنـدسيّ العمـوديّ المتّجـه هـو أيضـا نحـو القبلـة، وبذلـك تنشـأ العلاقـة بـين السـماويّ والأرضيّ ليتمكّـن مـن ترسـيخ فكـرة التسـامي المتّسـم بالعلـوّ والقـوّة والجـمال.

فالمئذنـة تعلـن التوحيـد وتشرئـبّ إلى السّـماء في انعتـاق مـن الأرض إلى السّـماء، ومـن المـادة إلى المطلق...وتعطـي السـموق وترتفـع إلى أعـلى لتأكيـد هـذا الرمـز. وفي هندسـة المئذنـة قمـة التّجريـد وكأنهـا تسـعى إلى بلـوغ التحـام وانصهـار مـع السـماء

وكانـت بعثـة الحفائـر الإيطاليّـة قـد كشـفت في العـام 1959م أن مـا كان يعتقـد بأنـه بـرج النـصرفي القـصر الأمـوي (قـصر الحـير الغـربي، وكـذا «بـرج مسـعود» في عزتـه بأفغانسـتان إنمـا هـما مئذنتـان لمسـجدين. وفي ضـوء الاتسـاع المتنامي للفتوحـات الإسـلامية شرقـا وغربـا فقـد انتـشرت المسـاجد المزدانـة بالمـآذن الّتـي تطـورت أشـكالها وتنوعـت طرزهـا مـن منطقـة لأخـرى ومـن عـصر لآخـر، عـلى مـدى القـرون الّتـي ازدهـرت فيهـا فنـون العـمارة الإسـلامية.

(16) - كونل (أرنست): **الفنّ الإسلامي**، ترجمة أحمد موسى، دار صادر، بيروت، ط1، 1966، ص96.

التماسا للوصول والاقتراب. فالمئذنة عنصر معماري مرتبط بالزمان والمكان، فسموق المئذنة مستوحى من سموق النخيل أروع الأشجار وأكثرها ثباتا. وهذا السّموق مؤشّر لإمكانيّة سماع صوت المؤذّن في الفضاء الكوني. ففكرة الصّعود دائما كانت تشغل أرواح المسلمين: الصعود إلى اللاّمتناهي، إلى الأعالي وهذا لا يأتي إلاّ بارتقاء الرّوح وعلوّها. وبشكل عام فإنّ المئذنة المكتملة الإنشاء تتألّف من عدة أجزاء[17] وعناصر وطرز تبيانا لتطور البناء الهندسي المعماري.

> **إنّ تصميم المآذن والقباب وهندستها من أهمّ الفنون التي ارتبطت بالعمارة الإسلاميّة وبخاصّة عمارة المساجد**

وقد استخدمت هذه التّصاميم المعماريّة للإبلاغ بمواقيت الصّلاة جهرا بالآذان، وتضاء بالأنوار عند الغروب في رمضان. لقد منح اهتمام المسلمين بتصميم المآذن والقباب وهندستها بعدا روحانيّا لهذا الفنّ، تميّز بالخلق الرّفيع والأصالة؛ إذ أخذ المعماري المسلم على عاتقه ضرورة تطوير أشكال المآذن من خلال إدخال التّحسينات المناسبة فنيّا وهندسيّا بما يلائم فكرة التّسامي بالنّفس إلى رحاب السّماء، ضمن رؤية بصريّة أرادها المعماري للمشاهدة والانطلاق من الواقع الأرضي إلى السّماء. وقد زاد تأكيد هذا المعنى تعهّد المعماري بالتّخفيف من تأثير مادّة البناء الأساسيّة (الحجارة آجر)، كلما ارتفع البناء باستعمال نصب أرق وزخارف أدق لتحقيق التأثير المطلوب في نفس المشاهد.

(17)- **قاعدة المئذنة أو بدنها:** من خلال دراسة الهياكل الإنشائية، للمآذن التاريخية، تبين أنه كلما ازداد البدن ارتفاعا ودقة كلما صار إلى التدوير أقرب.

- الدّرج أو السلّم : ويأخذ غالبا شكلا حلزونيا داخليا، يدور حول محور المئذنة وتطل عليه نوافذ صغيرة، للإضاءة والتّهوئة وفي بعض المآذن يوجد درجان الاول للصعود وبابه خارج المسجد، والثاني للنزول وبابه داخل المسجد.

- الشرفة: وهي المكان الذي يصعد إليه المؤذّن ليرفع الاذان، وعادة ما تأخذ الشرفة هيئة دوران البدن,حتى يتمكن المؤذن من توجيه النداء في جميع الجهات. وفي بعض المآذن ثمة اكثر من شرفة تعلو فوق بعضها بمستويات محسوبة هندسيا. وقد تظلل هذه الشرفات بمظلات تتخذ من الخشب المزخرف.

- الجوسق : وهو الجزء الأعلى من المئذنة وفي بعض المآذن، قد يتّخذ أكثر من جوسق كما هو الحال في مئذنة الجامع الازهر بالقاهرة الفاطمية.

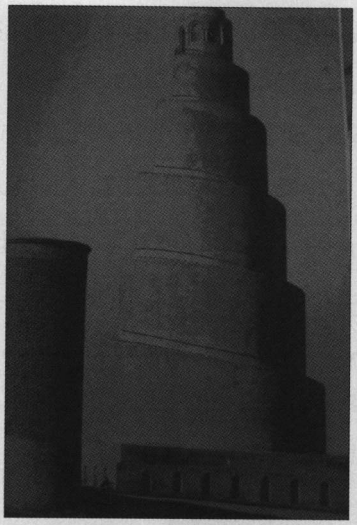
- الهلال: وهو شعار المسلمين الذي يكون من معدن أصفر لمّاع، أو من ذهب براق يثبت في أعلى الجوسق. وفي بعض المآذن القديمة كان يستخدم بدلا منه راية مدون عليها «لا إلاه إلا الله محمد رسول الله». (انظر: محمد رزق (عاصم)، **معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلاميّة**، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1، 2000، ص ص 309 - 310).

فلا يمكن التّغافل عن القيمة الفنيّة الجماليّة السّاميّة للمآذن والقباب كونها توطّد العلاقة بين الحواس قاطبة، المجبولة بطبعها على حبّ الجمال. كما أنّ هذه القيمة الجماليّة تعمل على كسر جمود المبنى الكبير في بيت الصلاة، والتّخفيف من حدّة الكتل الضّخمة الصّامتة، لتؤدّي القباب -خاصّة- دورا حيويّا في إيصال الإنارة الطبيعيّة إلى مركز بيت الصلاة وقلبه، عن طريق أشعّة الشّمس الّتي تتغلغل عبر النوافذ الكثيرة المحيطة برقبة القبّة.

وإلى جانب الإنارة والإضاءة فإنّ للقباب وظيفة هامّة أخرى، هي المساهمة بشكل فاعل في جعل هواء بيت الصلاة صحّيا ومتجدّدا بشكل دائم، حيث ثبت علميّا أنّ وجود القبّة فوق بيت الصلاة بالمسجد يسهم في سحب الهواء السّاخن الّذي يرتفع إلى أعلى، فيخرج من النوافذ المطلّة على الناحية المشمسة. أمّا النوافذ التي من الناحية الظليلة فيدخل منها الهواء البارد المنعش ممّا يفسح المجال أمام التيارات الهوائيّة الصحيّة النّقيّة للتردد في جنبات المسجد طاردة الهواء الملوّث إلى الخارج.

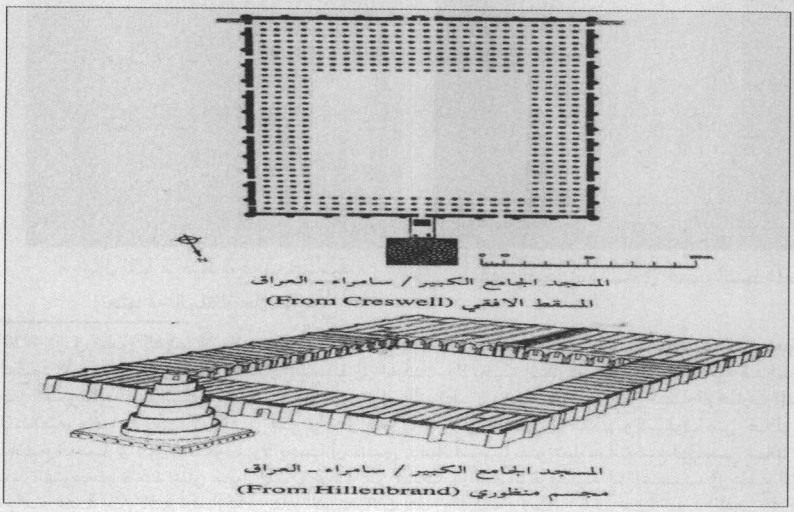
يضاف إلى ذلك أنّ تصميم القبّة له أثر كبير في توصيل صوت الإمام إلى كافّة المصلين في جنبات المسجد. وهذا ليس إلاّ برهانا على وعي فكري عميق منبثق من الرّوح. كما أنّ القبّة تشكّل بعدا روحانيّا كونها ترمز إلى الكون باتّساع أفقه واستدارة هيئته، في إعادة لصلة الإنسان بالكون في الأرض وبالإله في السّماء، ضمن رؤية وجوديّة تكامليّة.

إنّ تصميم المآذن والقباب وهندستها من أهمّ الفنون التي ارتبطت بالعمارة الإسلاميّة وبخاصّة عمارة المساجد... وقد شهدت المزيد من التطوير والإبداع على أيدي طائفة كبيرة من المعماريين المسلمين إبان العصر الوسيط; حتى صارت تصنّف ضمن طرز متعددة أقدمها الطراز الأموي وأحدثها الطراز العثماني.



العراق-سامراء-المسجد الجامع-المئذنة الملويّة[18]

(848 - 853م)



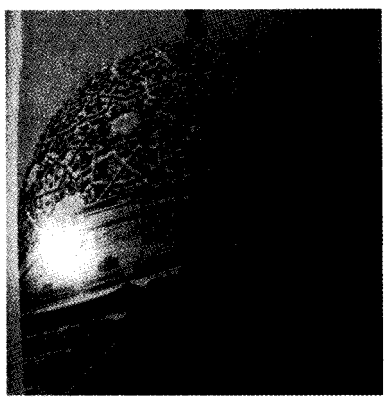
المسجد الجامع الكبير/ سامراء- العراق

مجسّم منظوري[19]

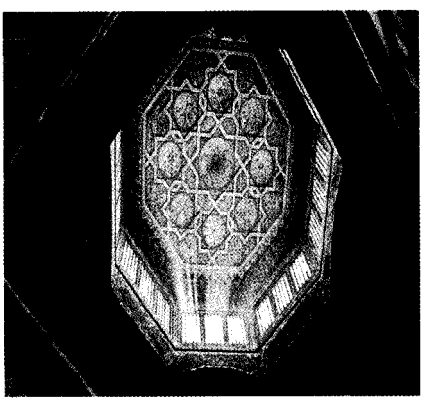
(18) - المسجد الجامع مفخرة من مفاخر العمارة العباسيّة أسّسه المتوكّل عام 237م . اكتسبت اسمها من شكلها الأسطواني الحلزوني. وهي مبنى من الطابوق الفخاري يبلغ ارتفاعه 52 مترا، وترتكز على قاعدة مربّعة يعلوها جزء أسطواني مكوّن من خمس طبقات، يحيط بها من الخارج سلّم حلزوني يلتفّ حول بدن المئذنة بعكس اتجاه عقارب الساعة، ويبلغ عدد درجاته 399 درجة.

(19) - السلطاني(خالد)، **العمارة في العصر الأموي الإنجاز والتأويل**، مرجع سابق، ص 366.

و قد وجدت فنون الزّخرفة لنفسها حيّزا مناسبا لتعبّر عناصرها عن جمال محض من خلال جملة المعاني السامية والأصيلة، ضمن حيّز تعبّدي روحي يتطوّر من حيث الشكل والبناء وفقا لمتطلبات العمارة الإسلاميّة. فالعمارة الإسلاميّة ـ كغيرها من العمارات ـ مؤلّفة من مجموعة غير محدودة من المفردات التي كانت مهاد التشكيل الفنيّ، كما كانت أنموذجا لجماليّة العمارة العربيّة الإسلاميّة سواء كانت هذه العمارة دينيّة أو دنيويّة. مع الإشارة إلى اختلاف نوعيّة هذه المفردات بعدما عرفت العمارة الإسلاميّة عناصر جديدة، ومن بينها أنواع العقود التي كانت متنوّعة التّركيب والتّصميم، انطلاقا من العقد المنفرج وصولا إلى العقد المذبب وغيرها من التراكيب المتعدّدة والمتناسقة[20].



مثال لقبة مزخرفة بزخارف هندسية وتحتها قبر السلطان «قايتباي»[21]



سقف الصّحن من الدّاخل حسب النمط المعماري

(20) - إنّ في تطوّر الفكر الإسلامي تطوّر التقنيّة المعتمدة في تشييد العمائر ومنها الزخارف التي تحوّلت في العقود الأولى من الإسلام من شكلها البسيط إلى المركّب. ولا يجب إنكار أنّ الزخرفة الإسلاميّة قد استلهمت جزءا من تكويناتها التشكيليّة من الفن الروماني والبيزنطي، وهذا لا يحطّ من قيمة الزخارف المعماريّة الإسلاميّة، وإنّما يدعمها لأنّ الفنّ هو تواصل بين الحضارات وتطور في الفكر والأسلوب من خلال عمليّة التلاقح الحضاري بين الشعوب. ولا يجب أن ننسى عاملا أساسيا هو عمليّة التوسّع الإقليمي لبلاد الإسلام بعد الفتوحات، فنجد على سبيل المثال جملة من التيجان والعقود الرومانيّة قد اعتمدت في جامع الزيتونة، وجامع عقبة ابن نافع أيضا، لكن هذه الاستعمالات هي وظيفيّة بالأساس نأخذ منها البعد النفعي في العمارة، ولا يمكنها المساس بخصوصيّة الزخرفة الإسلاميّة التي اتّسمت ببساطة تكويناتها وثراء أسلوبها. ويتضح ذلك في قول «عادل الألوسي»: « **... كانت العقود تقتصر في العصور القديمة على العقد الروماني نصف الدائري، فأصبحت في العصور الإسلاميّة، متعددة المظاهر والتركيب، فيها العقد المطوّل والعقد المذبب والعقد المنفرج. وفيها العقد الثلاثي الفتحات والخماسي ومشتقاتها[...] وابتكرت أشكال جديدة من التيجان تختلف عن المألوف في العمارات القديمة، سواء حيث من الشكل أو من حيث الزخرفة. كانت القباب معروفة في الطرز الشرقية قبل الإسلام، ولكنها اتخذت في الإسلام مظاهر جديدة بعد تأثيرها بالطابع المحلي العربي، مستمدة من فكرة تجزئة الكتلة إلى خطوط هندسيّة، وتنوعت بذلك أحجامها وأشكالها**». (انظر: الألوسي(عادل): **روائع الفن الإسلامي**، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 2004، ص 17).

(21) - PAPADOPPOLO (Alexandre) : *L'islam et l'art Musulman*, Citadelle et Mazenod, Paris, 1976, p. 349.

> **العمارة أبرز مجال تتجلّى فيه الهويّة العربيّة الإسلاميّة الّتي تتجاوز كونها مفهوما مجرّدا ذا مرجعيّة ثقافيّة لغويّة أو دينيّة**

وبناء على ذلك نستنتج أنّ نموذج تأسيس المدينة العربيّة نموذج دينيّ ميتافيزيقي. فالجماليّة التّشكيليّة تعتمد على المنظور الرّوحاني في التّصوير التّمثيلي لتلتحم جماليّة العمارة مع جماليّة التصوير في الفنّ الإسلامي، ويتعيّن الاعتراف بأنّ التصوير كان وسيلة أساسيّة في تكوين العمارة الإسلاميّة. ويشهد على ذلك التصوير في العمائر الأولى مثال « قبّة الصخرة»، و«الجامع الأموي»، و«قصر الحير» و«قصر المفجر» و«المشتى» و«قصر الحمراء» في الأندلس. وامتدّ هذا التأثير المباشر إلى أبنية العصور اللاّحقة كالعصر العباسي؛ ممّا شوهد في مدينة سمراء، والعصر الفاطمي في مصر المعزيّة، وعصر المرابطين والموحّدين في المغرب العربي. ثم العصر المملوكي والعثماني.

وتعتمد الجماليّة التّشكيليّة كذلك على التجريد وملء الفراغ في الرقش العربي. فالجماليّة المعماريّة تقوم - في العمارة الدينيّة والعمارة المدنيّة- على قواعد المقياس الإنساني؛ فتستجيب لحاجات الإنسان وظروفه ومتطلباته الاجتماعية، وتلبّي ظروف التكيّف مع المناخ والبيئة الاجتماعية وضروريّاته، ويؤسّس الجماليّة المعماريّة. وللعمارة الإسلاميّة خاصيّة أخرى تتمثّل في تعدّد الأساليب بين المشرق والمغرب الإسلامي، وبين عصر وآخر من العصور التي تعاقبت على الأرض والتي دانت شعوبها بالإسلام. ففيم يتجلّى التّفسير الفلسفي والصّوفي في العمارة الإسلاميّة؟

استلهمت المدينة العربيّة الإسلاميّة أصول نشأتها من الأصل الإلهي، ويماثل تراتيب الموجودات في صدورها ونشأتها عن الخالق؛ ممّا يستدعي فهم ذلك الولوج إلى نظريّة ابن عربي في تفسير الأبعاد الوجوديّة والكونيّة للحروف العربيّة. فكما أنّ الله خالق الوجود والمبدأ الأنطولوجي الذي صدر عنه الوجود بأكمله من نفس كليّة وعقل ومادّة ونبات وحيوان، فإنّ الإنسان بصفته جزء

هـذا الفيـض الإلهـي ـ يمثّـل المجـلى الأرقـى والمبجّـل الأول عـن باقـي الموجـودات عنـد الـذّات الإلهيّـة. والحقيقـة أن ابـن عـربي في تناولـه للموضـوع يحـوّل نظريـة العلـم إلى نظريـة الوجـود[22]. فاللغـة ليسـت فقـط أداة للتعبـير والإيصـال بـل هـي «**بيـت الوجـود**» بتعبـير هيدغـر[23].

وحسـب المقاربـة الصّوفيّـة فـإنّ الحـروف التـي أودعهـا اللـه روحـا وجوديّـة وأسرارا أنطولوجيّـة تناسـلت جميعهـا مـن حـرف الألـف كتناسـل الأعـداد جميعهـا مـن الواحـد وفـق المنطـق الريـاضي. فالألـف قائـم دون الأحـرف وقيّـوم عليهـا. وهـي صـدرت عنـه عـبر توليـد وناتـج أسـبقيّته المنطقيّـة والأنطولوجيّـة، فهـو أوّل الحـروف وأكـثر الـكلام يبـدأ بـه[24]. ويتطابـق هـذا المنظـور وخصوصيّـة المسـجد المتمثّلـة في مركـز عـمارة المدينـة وأساسـها في الإسـلام باعتبـاره أول معلّـم تاريخـي يُؤسّـس عنـد الاسـتقرار وزمـن الهجـرة، أو في الفتوحـات الإسـلاميّة، وعنـه تتولّـد وتنشـأ معـالم أخـرى وتتمحـور حولـه وتنشـدّ إليـه. فهـو مركـز الثقـل ونموذجهـا الأرقـى وأعلاهـا وأكملهـا. إنّـه بيـت التعبّـد والتـضرّع للـه، دار الصـدق والأمـان ومنـه يكـون التوجّـه للخالـق والتقـرب منـه. لذلـك يتعـيّن التركيـز عـلى الصلـة الرابطـة بـين الخـط العـربي (حـرف الألـف خاصّـة)، والجـزء الأوّل مـن الشـهادة (أشـهد أنّ لا إلـه إلاّ اللـه)، إضافـة إلى رمزيّـة منـارة الجامـع التـي تحيـل إلى عقيـدة التوحيـد، وهـي تجسـيد لألـف التّوحيـد في الواقـع ولإشـارة البنـان (إصبـع الشـهادة) أثنـاء القيـام بالشـهادة[25].

وتتألّـف بقيّـة أجـزاء المدينـة مـن أسـواق ومـدارس ودواويـن... ويرتبـط بعضهـا ببعـض ارتباطـا وثيقـا تبـادلا للوظائـف الحياتيّـة اليوميّـة وتأمـين عنـاصر الاسـتقرار والأمـان، ضمانـا لاسـتمرار كيـان المدينـة ـ هـذا الهيـكل الحضـاري المـدني الحـضري الاقتصـادي، والاجتماعـي والرّوحـاني، والدّينـي والثّقـافي ـ في انصهـار واندمـاج.

(22) - ابـن عـربي (محـي الدّيـن): **الفتوحـات المكيّـة**، تحقيـق أحمـد شـمس الدّيـن، دار الكتـب العلميّـة، بـيروت، ط1، 1999، ص ص 86 - 98. وانظـر أيضـا: ابـن عـربي (محـي الدّيـن): **العقـد المنظوم فيما تحويه الحـروف من الخواص والعلوم**، تحقيـق سـعيد عبـد الفتـاح، دار الكتـب العلميّـة، بـيروت، ط1، 2006، ص 170 ومـا بعدهـا.

(23) - Martin (HEIDEGGER): *Questions III et IV*, Trad. Fr. Jean Beaufret et autres, Gallimard, Paris, 1990, p.91.

(24) - ابن عربي (محي الدّين): **الفتوحات المكيّة**، مصدر سابق، ص 106.

(25) - بهيـة داود (عبـد الرضـا): **بنـاء قواعـد لـدلالات المضمون في التكوينـات الخطيـة**، أطروحـة دكتـوراه، كليـة الفنـون الجميلـة، جامعـة بغـداد، 1997، ص73.

فالدّعوة إلى الانصهار بين عناصر عمارة الحضارة الإسلاميّة يظهر من خلال نصّ الحديث النبوي الشّريف الذي قال فيه ﷺ: «**الْمُؤْمِنُ لِلْمُؤْمِنِ كَالْبُنْيَانِ يَشُدُّ بَعْضُهُ بَعْضًا**»[26]. وإذا كان أداء الصلاة يتمّ من خلال تراصّ أجساد المصلّين، حيث لا فراغ بين الصفوف، فإنّ معالم المدينة العربيّة الإسلاميّة، ومختلف تعبيراتها المعماريّة والفنيّة، تجسّد هذا البعد في كونها متراصة العناصر، مترابطة الوحدات ما يتجلّى ويبرز في الزخرفة حيث ملء الفراغ. ومن هذا المنطلق فإنّه من الضروري التعاضد والترابط بين الكيان المعماري حذرا من الانخرام والتخلخل والانهيار.

> **"يصبح الفنّ المعماري العربي الإسلامي بأبعاده الفلسفية العميقة تعبيرا جماليّا يعانق الفنون الإسلاميّة الأخرى من خطّ وزخرفة"**

و بذلك تصبح العمارة أبرز مجال تتجلّى فيه الهويّة العربيّة الإسلاميّة الّتي تتجاوز كونها مفهوما مجرّدا ذا مرجعيّة ثقافيّة لغويّة أو دينيّة؛ إذ أنّ الهويّة هي الكيان الكامل والإقامة في الوجود فلا غرابة في وجود معماري. وقد كشف رهيف فياض أنّ مفهومه للعمارة يتآلف ويترابط مع مفهومه لجماليّات الكتابة نفسها الّتي تتجلّى عبر جدليّة الوحدة والتّنوّع[27] قائلا: :«**أنا أدافع عن الشعر في العمارة، وأدافع عن الاختلاف الحقيقي في العمارة، وأدافع عن الهوية الحقيقية في العمارة**»[28].

فنظام المدينة العربيّة الإسلاميّة يوفّر التّناسب والتّناسق بين المساحات العمرانيّة، وهو ما يحيل إلى نظام المدينة ذات الشّكل الدائري المتّسع، لتبدو في المنظومة الإسلاميّة دارا واحدة تتشابه أبوابها وبهوها. وكما تقوم الدار على أركان خمسة، فإنّ المدينة لا بدّ لها من أركان خمسة كي تقوم باعتبارها مدينة فاضلة فمصطلح ركن هنا يتمّ استعماله بالمعنى الهندسي (ركن الدار)، والمعنى الدّيني

(26) - البخاري (محمّد بن إسماعيل): **الصحيح**، « كِتَاب الْأَدَبِ»، «باب تعاون المؤمنين بعضهم بعضا»، مصدر سابق، حديث رقم 6026، ص 1511.
(27) - فياض(رهيف): **العمارة ووعي المكان**، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2004، ص9.
(28) - المرجع نفسه: ص 31.

الصّوفي لأركان الإسلام (الإيمان بالله ورسله وكتبه وملائكته وبيوم الآخرة...)[29]. فيصدر عن ذلك تناسب وتجانس دنيويّ عميق بين العمارة المدنيّة والعمارة الدّينيّة، بين الدّار والمدينة: «**فالهندسة الرمزيّة في دار الإسلام (العقيدة) تصبح في ذاتها أساس الهندسة المجالية أي الدار الإسلامية المجال**»[30].

وهكذا فإنّ الهندسة في دار الإسلام تتّخذ شكلا خماسيّا (مربع فوقه مثلث[31]. وفي صلب هذا النظام الهندسي المعماري يمثّل المسجد نقطة مركزيّة تدور حوله كلّ مكوّنات المدينة، فيغدو«**الموحّد المجالي للمدينة نظرا إلى كونه يشغل مركزها[...]فبوجوده في مركز المدينة يحول المسجد المجال إلى مجال موجه نحو الله وكما يخرج أيضا بموجبه مجال المدينة من تعدديته وتكراريته الأفقية، ليتخذ شكلا عموديا إضافة إلى موقعه المركزي تتيح الصومعة للمسجد إمكانية ممارسة هذا التحويل. فهذه الأخيرة تعتبر أعلى نقطة في المدينة وبذلك تنجز تواصلا مباشرا مع الله**»[32].

هكذا يعتبر المتصوّفة المجال ـ في تعبيراته المعماريّة الإسلاميّة خاصّة ـ تجسيدا لجلالة المكان الحاوي للسر، حيث يفتح جغرافيا السرد على آفاق رحبة، ليصبح جزءاً من آليات علاقة الكتابة باللّغة، والزمن بالمكان المنفتح دلاليا على طابع مقدسي مائه السموّ وطلب المطلق. ومن ثم يصبح الفنّ المعماري العربي الإسلامي بأبعاده الفلسفية العميقة تعبيرا جماليّا يعانق الفنون الإسلاميّة الأخرى من خطّ وزخرفة.

II ـ الخط العربي في العمارة الإسلاميّة: الدّلالة والأبعاد

يعتبر الخطّ العربيّ من أرقى الفنون العربيّة الإسلاميّة، وهو فنّ تطبيقيّ دوّن به القرآن الكريم. وقد أسهمت عوامل ثقافيّة وحضاريّة كثيرة في تطوير الخطّ العربي وإكساب أشكال حروفه حيويّة: توحّد وتوفق بين المطاوعة والمرونة، وحركيّة

(29) - الزاهي(نور الدين): **المقدس الإسلامي**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2005، ص54.
(30) - المرجع نفسه، ص33.
(31) - المرجع نفسه، ص33.
(32) - الزاهي(نور الدين): **المقدس الإسلامي**، مرجع سابق، ص35.

تحدث انسجاما وتناسبا بين الاستدارة والتزويه والتّشابك والتّداخل، ورونقيّة تدمج بين حركتي الوصل والفصل. ممّا هيّأ لها فرصا للتقدّم والارتقاء بإدماج فنّ الزخرفة ضمنها بطرق شتّى.

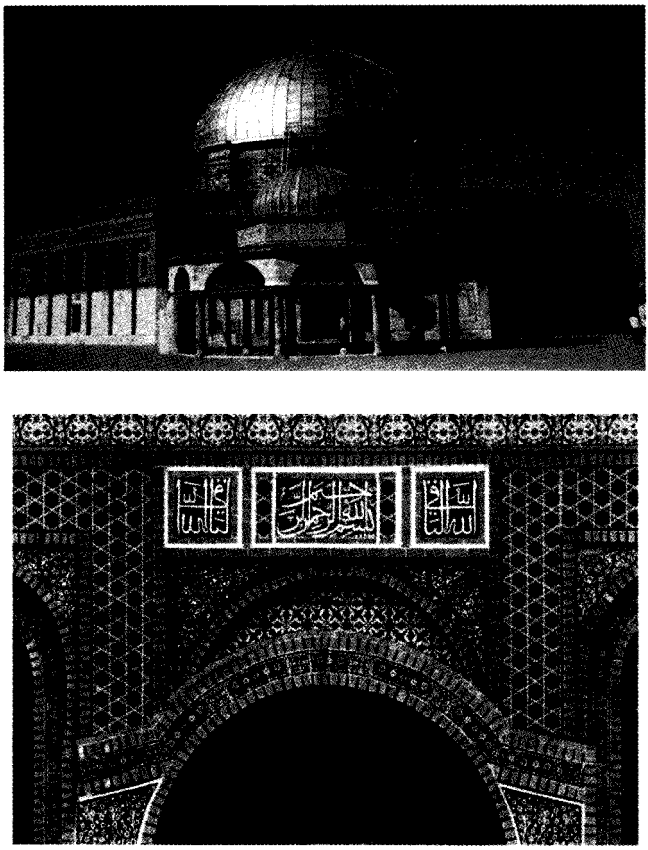
> **"استغل العديد من الفنّانين هذه الطواعيّة والقابليّة للخطّ العربي في التّشكيل الحرّ فأدمجوه في أعمالهم المنحوتة أو المرسومة حدّ الانصهار"**

ومن الضّروري الوقوف على طبيعة الكتابة العربيّة وأسلوبها وفلسفتها ودلالتها. فالخطّ العربيّ ذو حركة أفقيّة ومستمرّة من اليمين إلى اليسار وهذا يعني الكثير؛ فهو بانتقاله من اليمين إلى اليسار يتوافق مع الانتقال من منطقة الفعل نحو منطقة القلب. ويوضّح الباحث حسن باشا بخصوص الكتابة العربيّة قائلا: « **إنّها تتقدّم بمعنى آخر من الخارج نحو الدّاخل[...] وتنتقل من الحركة إلى التأمّل وهي توازي الحركة الرائعة في الانتقال من الوجود المادي نحو الوجود الروحي [...] أمّا سيرورتها الأفقيّة فهي ذات علاقة بالذّات الإلهيّة والأزليّة المستمرّة[...] كالأيّام والشهور والأعوام والعقود [...] إنّها انتقال سابح من المفرد إلى المجموع، من القلّة نحو الكثرة[...] في سيولة ساكنة مستمرّة متّصلة[...] أبديّة[...] إنّه حديث الخطّ العربي والكتابة العربيّة الّذي لن ينتهي...**»[(33)].

وهذا ما فسح المجال أمام الفنّان المسلم للاستغراق في تشكيل الخطّ العربي وتوظيفه، والتفنّن في تصويره بأساليب إبداعيّة خلاّقة وتطوير أنماطه الفنّيّة الجماليّة. فأجاد الخطّاط المسلم وأبدع وحقّق روائع فنّيّة متميّزة من أبرزها أصالة وقدما: خطوط جدران المسجد الأقصى، وهي من أروع العناصر الفنيّة،نظرا لما تضمنته من أساليب جماليّة متناسقة.

وتعدّ الكتابة الفسيفسائيّة الّتي تحتلّ الجزء العلوي من المثمن الدآخلي لمبنى قبّة الصّخرة من أقدم ما احتوته الخزينة التّارخيّة العربيّة ضمن مجال العمارة العربيّة الفنيّة (مثال الصورة رقم1 + 2).

(33) - الباشا (حسن): **موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية**، الدار العربية للكتاب ـ أوراق شرقية، القاهرة ـ بيروت، ط1، 1999، ج3، ص 626.



صورة رقم 2: مثال من جماليّة الفسيفساء في جزء مكبّر من قبّة الصّخرة

وقد حظي الخط باهتمام كبير وصدى واسع النطاق من قبل الأمويين[34] نظرا للقيمة الروّحيّة والدّينيّة التي خصّ بها. ويظهر هذا الاهتمام من خلال ما بلغته أشرطة الكتابة الأمويّة من طول في قبّة الصخرة 240 م... وقد تمّ تنفيذها بالفصوص المذّهبّة على خلفيّة زرقاء. وتتضمّن هذه الكتابات آيات قرآنيّة تؤكّد تكريم الإسلام للأنبياء وخصوصا السيّد المسيح: « **لقد كانت الكتابة هي الفنّ السّامي بين المسلمين. وإنّ ما نقش على الحجر من كتابه أو ما كتب بالحبر في المخطوطات، أو الّذي طرق على ألواح النّحاس والمعدن، يثبت مدى المجهود الّذي بذله الفنّان المسلم في هذا المجال**[...] **وقد استخدم الفنّان**

(34) - يذكر أنّ الخليفة الأموي الوليد بن عبد الملك كان من أكبر المشجّعين للخطّ العربيّ. ويذكر أنّ والده عبد الملك أول من عرّب الدّواوين.

المسلم الكتابات بتوسّع في المنقوشات العربيّة وعبر الخطّين الكوفي والنّسخي بشكل أكثر»[35].

> **«لكلّ حرف من الحروف الأبجديّة حمولته الرمزيّة عند الصّوفية، الّتي تتّخذ من الحرف رابطة وجوديّة ومسلكا للتقريب بين العبد والربّ»**

وقد اهتمّ العديد من المستشرقين والغربيين والعرب - وخاصّة منهم المشارقة - في دراساتهم بالناحية الأثريّة للخطّ، كتاريخ الأصول وتطور الأشكال، وذلك اعتمادا على بعض النماذج الموجودة في عدة متاحف ومكتبات.

كما حاول باحثون في الخطّ العربي الإسلامي أمثال جورج مارسيه (Georges MARÇAIS)[36]، وأرنست كونل (Ernst KÜHNEL)[37] وغيرهم الكشف عن أصول أشكال الخطّ العربي، وتطوّر أساليبه، والتعرّف على دلالاته ورمزيّته بالاعتماد على بعض الاكتشافات الأثرية، وكذلك استنادا إلى افتراضات بحثيّة وملاحظات ميدانيّة.

ومن أبرز المحاولات عند المستشرقين في دراسة الخطّ العربي ومعرفته هي محاولة الكسندر بابادوبولو (Alexandre PAPADOPOULO) الذي خصّص في كتابه «**الإسلام والفنّ الإسلامي**» فصلا تحليليّا كاملا عن الخطّ العربيّ، معتبرا إيّاه الفنّ الوحيد الذي يمكن أن يطلق عليه اسم « **الفنّ العربي الخالص**»[38]، في كون مادّته الأساسيّة تتكوّن من الحروف الأبجديّة العربيّة. إذ أنّ المتتبّع لتاريخ الخطّ العربي يدرك أنّ تطوّر حروفه قد شهدت تطوّرا سريعا على مدى القرون، واتّخذت أبعادا وأشكالا متنوّعة ومتعدّدة بعد أن ارتبطت صناعتها الخط ارتباطا وثيقا بالنصّ المقدّس وتحديدا القرآن الكريم.

وينبني التّجريد في الخط العربي على تعرية الشكل الطّبيعي عن زوائده، وانتزاع بنيته من مظهره الخارجي؛ كشفا للحقيقة الخالصة دون حجب أو إخفاء. ولا يكون

(35) - الباشا(حسن)؛ **موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية**، مرجع سابق، ج3، ص 624.

(36) - مارسيه (جورج): **الفنّ الإسلامي**، ترجمة عفيف البهنسي، دار الفكر، دمشق، ط1، 1968، ص 14.

(37) - كونل (أرنست): **الفنّ الإسلامي**، ترجمة أحمد موسى، دار صادر ، بيروت، ط1، 1966، ص 33.

(38) - PAPADOPOULO (Alexandre) : *LIslam et lart musulman*, op.cit., p.10.

ذلك في الفنّ إلاّ بتدخّل الخيال الابداعي، وبالعقل في الفلسفة، وبالبصيرة في التصّوف.

وقد استغل العديد من الفنّانين هذه الطواعيّة والقابليّة للخطّ العربي في التّشكيل الحرّ، فأدمجوه في أعمالهم المنحوتة أو المرسومة حدّ الانصهار بهدف الحصول على عمل فنّي ابداعي جمالي، يصوّر قدرة إبداعيّة خلاّقة وحذقا جماليّا فاتنا للخطاط. وبهدف تحوّل الحروف من مجرّد أشكال بسيطة إلى معان فكريّة حيّة وصور رمزيّة هادفة.

و على هذا النّحو الباطنيّ يكفّ الحرف عن كونه مجرّد علامة اعتباطيّة في النظام اللّغوي؛ ليستحيل رمزا بكلّ ما تحمله الكلمة من معاني الاختزال والالتباس أو هو شكل من أشكال «الإبراخيليا» [39] (Brachilogie) . فلكلّ حرف من الحروف الأبجديّة حمولته الرمزيّة عند الصّوفية[40] الّتي تتّخذ من الحرف رابطة وجوديّة ومسلكا للتقريب بين العبد والربّ. فللحركات الباطنيّة تأثير على الفنّ الإسلامي عامّة وعلى الخطّ العربيّ وحروفه الأبجديّة خاصّة؛ إذ أنّها تتّخذ تطبيقات تتناسب وطبيعة العصر، فادّعت هذه الحركات الباطنيّة قدرتها على إخراج النصوص عن دلالاتها الظاهرة، والتّعمّق في خواصها، والغوص في خفاياها، واستخراج أسرارها انطلاقا من الخصائص الرّوحانيّة للحروف، بغاية إقناع عامّة المسلمين بأنّ العقائد الباطنيّة وفلسفاتهم وتطبيقاتهم ذات فعاليّة ونفعيّة، حتّى تكون بذلك كلّ المعارف الصادرة عنها هي طريق بلوغ الحقيقة اليقينيّة القطعيّة للغيب واللامرئي.

فهي تعتبر ذاتها الوحيدة والمتفرّدة عن باقي الحركات الباحثة قادرة بصورة مطلقة على تناول حقائق لا يتوصّل إليها إلاّ بالعقل. فقدّم التصوّف حلّا لهذه المعضلة الّتي يصعب حلّها على أنّها طريقة يمكن لكافّة النّاس بلوغها، وإدراك الخفّي والمستتر من خلالها شرط قدرتهم على الانعتاق والتحرّر من تأثير الحسّ والعقل اللّذين يحجبان الإنسان عن السّمو إلى هذه الحقائق والأسرار. ويتمّ تحصيل هذه القدرة باتّباع رياضات وجوع وسهر وتصفية وفناء ومقامات

(39) - فيدوح (عبد القادر): **أيقونة الحرف وتأويل العبارة الصوفية في شعر أديب كمال الدين**، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2016، ص 118.
(40) - المرجع نفسه، ص 118.

وأحوال ....فما إن تصفو النّفوس حتّى تتّصل بالمطلق الكلّي اللامرئي.

> **"أكّد الفنّان المسلم أهميّة الجمال للكلمة المقدّسة في الأمكنة المقدّسة، والقيمة الجماليّة المطلقة للأشكال الهندسيّة"**

فاستطاعت بذلك الحركات الباطنيّة الولوج إلى الخطّ العربي الإسلامي، وبسط نفوذها الساحر عليه والتّغلغل فيه. وغرست بصماتها صلبه، وذلك بالعناية بالحروف ومعرفة أسرارها. هذه العناية المبالغ فيها ـ والّتي وصلت حدّ القداسة ـ أضفت عليها طابعا رمزيّا. إذ أسند لكلّ حرف مدلول خاص وأصبحت الكلمة تكشف عن المفاهيم الكامنة فيها، وظلت الصورة مصعدا يرتقي بالحدس إلى هذه المفاهيم مباشرة للرابطة القويّة بين صورة الكلمة وبوادر الشّعور بالطبيعة.

فـ «**للحرف في اللّغة العربية قيمة قدسيّة سريّة، ربّما أبرزها ما نراه في القرآن الكريم عندما تبدأ بعض السور ببعض الأحرف مثل ألف، لام، ميم، ياء، سين، نون، كاف، هاء، عين، صاد، باء [...] وهناك أقدار مرئيّة للحرف، هناك درجات وقوى لكل حرف، ومدلول سحري [...] فالباء لها حرمتها لأنّها أول حرف في القرآن. {بسم الله} وللألف أهميّة خاصّة جدّا لأنّها في مقام أحد فهي رمز للوحدانيّة المطلقة، يقول سهيل التستري (أحد أعلام التصوف في القرن الثالث الهجري): «الألف» أوّل الحروف وأعظم الحروف وهو الإشارة إلى الله الذي ألّف بين الأشياء وانفرد عن الأشياء. أمّا «الجيم» كانت كتابة عن الصدر و«الصاد» هي مقلة الإنسانية و«الميم» كانت تعبيرا عن الضيق و«الراء» مثلا في الكلمات: جر ـ فر ـ كر إلى آخره لها صورة الحركة، وكذلك شأن «الدال» في مدّ ـ عدّ ـ ودّ ـ ردّ[...] فيها البذل**»[41].

وقد ورد تكرار حرف «الهاء» في الكثير من الأعمال الفنيّة نظرا لمدلوله السّحري ورمزيّته ضمن الآثار الفنيّة، وهذه القيم الرمزيّة للحرف تجعل من الأعمال قابلة لأكثر من قراءة تشكيليّة واحدة.

(41) - الباشا(حسن): **موسوعة فنّ العمارة الإسلاميّة**، مرجع سابق، ج3،، ص406.

فكان حرف «الهاء» تعبيرا عن الحركة والدّوران التي تترجمها بنيته الشكليّة. وقد قال عبد الكريم الجيلي بخصوص هذا الحرف الّذي يعتبره الحرف الخامس من كلمة الله بكونه يمثل عين الإنسان. كما أنّ استدارة رأس «الهاء» بالنسبة إليه تمثّل إشارة إلى دوران «**روحي الوجود الحقّي والخلقي**»[42]. وهو ما جعل الحبيب بيدة يعلّق على هذه الآراء قائلا : «**يبدو جليّا من خلال رسالة عبد الكريم الجيلي أنّ اسم الله الّذي يحتوي على الألف بألفه ولامه وفائه، وبقيّة الحروف اللاّم الأوّل واللاّم الثّاني والألف الساقط في الكتابة. والثابت في اللّفظ و«الهاء» تحتوي كلّها على رموز الخلق والحقّ أو الحقّ والخلق. كما تحتوي على أوصاف الجمال والجلال والكمال.هي صورة هذا الإله الّذي يستأنس أو هذا الإنسان الّذي يسأله. وهو عبارة عن الدائرة آلتي تدور دورانا لولبيّادوران روحي الوجود الحقّي والخلقي**»[43].

فلم يكن اختيار الفنّان لهذا الحرف اعتباطيّا بل هو اختيار مدروس أراد به الخطاط التعبير عن صور الإله وعن الحركة متعدّدة الخصائص، بما هي حركة لولبيّة وحركة بالتدرّج والتّداول في التخفّي والظّهور وفي التستّر والحضور، من خلال عمليّة التّكرار والانتشار حسب خط منحن تلقائي. وكأنّه يمثّل حركة دوران القمر حول الأرض، أي حركة الدوران حول المركز. وهو ما يفرز شحنة رمزيّة ذات أبعاد صوفيّة، ليخضع الفنّان المسلم حرف «الهاء» إلى حركة تتشابه بصورة مباشرة وحركة الهلال، باعتباره رمز التقويم الإسلامي. إذ اختار له الفنّان المسلم اللّون الأسود حتّى يحدث تضادّا مع مساحة سطح المحمل، ليكون هذا الحرف بمثابة مصدر الضوء الّذي يشتدّ سطعانه وإشعاعه النيّر كلّما اقترب من وسط اللّوحة. فكان الخطّ العربيّ أبرز مظاهر العبقرية الفنيّة عند العرب. فهو يتراوح بين الرّمز اللّغوي والتّشكيل الجماليّ. وبذلك أكّد الفنّان المسلم أهميّة الجمال للكلمة المقدّسة في الأمكنة المقدّسة، والقيمة الجماليّة المطلقة للأشكال الهندسيّة، وبشكل خاصّ الخطّ العربي الّذي يعدّ من أكثر الأشكال قداسة، لارتباطه المباشر

(42) - الجيلي(عبد الكريم) : **الإنسان الكامل**، تحقيق أبو عبد الرحمن صلاح، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1، 1997، ص 35.

(43) - بيدة (الحبيب) : « صورة الإنسان الكامل في الخط العربي»، ضمن مجلة **الحياة الثقافية**، وزارة الثقافة التونسية، العدد 39، مارس 1998، ص 100.

بدلالتـه اللّغويـة المقدّسـة. فـلا غرابـة في أن تتعـدّد إشـارات الخـط العـربي وإحالاتـه، وأن تتنـوّع علاماتـه وطاقاتـه التعبيريّـة. فـما يحتويـه الحـرف مـن ديناميكيّـة وحركيّـة باعتبـاره جنسـا إبداعيّـا تمكّنـه مـن تجـاوز النمطيّـة في القواعـد وتشـكيل أشـكال حـرّة.

> **صوّر «الحلاّج» الحرف ضمن رؤية صوفيّة فلسفيّة تقرّ بعلاقة التّكامل بين الخطّ والنّقاط، فلا يتخلّى أحدهما عن الآخر. لأنّ كلّ واحد منها يكمل الآخر**

وللخـط أيضـا هـدف باطنـي وروحـاني، تمثـل في قـدرة الفنـان أو الخطّـاط أن يعـي تمامـا بحسّـه الفنّـي المرهـف، أنّ مكوّنـات الحـروف العربيّـة الصارمـة في بنائهـا الهنـدسيّ، وقدرتهـا عـلى التكيّـف في أيّ شـكل معطـى، وليونتهـا في تشـكّلها البنـائي البسـيط أو المعقّـد.كلّ ذلـك أكسـبها معنـى باطنيّـا يسـمو عـلى معناهـا اللّغـوي . فالهـدف ـ بـلا شـك ـ كان دائمـا التعبـير عـن حالـة لامرئيّـة مطبوعـة في داخـل النفـس العربيّـة، ومؤكّـدة ومثبتـة مـن خـلال العامـل الدّينـي. وهـي تـزاوج بوضـوح بـين المـرئي بدلالتـه اللّغويـة، واللّامـرئي بدلالتـه الفنيّـة والجماليّـة.

فصـارت صياغـات الحـروف العربيّـة عنـد الفّنـان المسـلم إشـارات شـاعر هائـم، أخـذ بـه الحـال فتجـلّى الشّـوق ذوقـا، وترنـح بمجاهـدات قلبـه وهمسـات ابتغـى بهـا القـرب مـن اللـه. وأصبحـت الخطـوط العربيّـة كتابـات وابتهـالات شـوقا للـه.

كانـت الحـروف العربيّـة الغنيّـة بمعطيـات فنيّـة ولاتـزال تلهـم الفنانـين إبداعاتهـم والباحثـين دراسـاتهم. فهـذه الحـروف تنضـوي عـلى عبقريّـة فـذّة لا حـدود لهـا مضمونـا أو شـكلا، وهـذا مـا دفـع بالباحثـين والخطّاطـين إلى اسـتنباط فلسـفة ميتافيزيقيّـة أخـرى للحـرف العـربي في علاقتـه بالوجـود، وفي علاقتـه بالعلـوم الأخرى. اصطلـح عليهـا بـ«**علـم أسرار الحـروف**»[44]، ليسـهم الصّوفيـة في بلورتـه، واشـتهر على الأخـصّ منهـم أحمـد البوني(ت622هـ/1225م) [45].

(44) - أفـرد ابـن خلـدون فصـلا كامـلا في البـاب السـادس مـن كتـاب «**المقدمة**»، بعنـوان «علـم أسرار الحـروف». (انظـر: ابـن خلـدون (عبـد الرحمـن): **تاريـخ ابـن خلـدون**، مصـدر سـابق، ج1، ص ص 664 - 671).

(45) - البـوني (أحمد):**الكشـف في علـم الحـرف ويليـه أصـول علـم الحـرف وضوابـط الآفـاق**، مؤسسـة النـور للمطبوعـات، بـيروت، ط1، 2004.

وقد انبنت الدلالة اللامرئيّة للحرف العربي في علاقته بالوجود من ناحية وبالعلوم من ناحية أخرى. فنظريّة «**علم أسرار الحروف**» الّتي تتمحور حول فكرة أساسيّة مفادها أن للحرف قيمة رمزيّة يؤدّي اكتشافها إلى استجلاء جملة من الحقائق الأخرى كالأمور المستقبليّة، أو معرفة الدلالة العصيّة للحروف الواقعة في أوائل السور القرآنية[46].

و هنا يتعيّن علينا الإقرار بأن المعاني الفلسفيّة الرّوحيّة والأبعاد الجماليّة التّجريديّة الّتي حفت بفنّ كتابة الخطّ العربيّ وتأويل رموزه، استمدّت نموذجها النظري التأسيسي من فلسفة الصّوفية في الحروف ونظريّتهم في الدّلالات الأنطولوجيّة والكسمولوجيّة للحرف والنقطة، والنشأة الأولى للوجود. فالوجود من المنظور الصّوفي هو «**كلمات الله المسطورة في الآفاق، والقرآن كلمات الله المسطورة في المصحف**»[47].

و للحرف من زاوية نظر الصّوفية صلة بالنّقطة الّتي منحت للحرف الثاني في الأبجديّة العربيّة ونعني «**الباء**» ماهيته. فـ«**الباء**» باء للنقطة التي في أسفلها، والـ «تاء» كذلك لكونها ذات نقطتين وضعتا فوقها. وقد بيّن «الحلاّج» صلة الحرف بالنقطة قائلا : « **النقطة أصل كل خطّ، والخطّ كلّه نقط مجتمعة فلا غنى للخطّ عن النقطة بعينها. وكل ما يقع عليه بصر أحد نقطة بين**

(46) - لقد نزّل كل من الشيخ عبد القادر الجيلاني (ت 561)، والإمام أب الحسن الشاذلي (ت 5)، والإمام محمد الجزولي (ت 872هـ) ضمن نصوص أحزابهم وأدعيتهم، وأورادهم نماذج من فواتح السور القرآنية باعتبارها دالة على معاني وحقائق إيمانية وإلهية ووجودية. وتجدر الإشارة هنا إلى أن سائر المفسرين للقرآن توقفوا عند تفسير فواتح السور واعتبروها في أقصى الحالات آيات دالة على الإعجاز اللغوي في القرآن، ومظهرا من مظاهر الإعجاز البياني في الذكر الحكيم. تمنح نظرية المعرفة الصوفية للإنسان الكامل (القطب) صفات تميزه عن سائر البشر منها المعرفة اليقينية بالألوهية والوجود، والمعرفة بمقدمات سائر العلوم النقلية الدينية والعقلية النظرية وبديهياتها، بل هي تجعله قادرا على التصرف في الأكوان (التأثير في الطبيعة)نتيجة للإحاطة الشاملة بأسرار الوجود، وجواهر الحقائق . (انظر: ابن عربي : **رسائل ابن العربي: كتاب الميم والواء والنون**، مطبعة دائرة المعرف العثمانيّة، حيدر آباد، ط1، 1948، ص2.

(47) - ابن عربي (محي الدين): **التجليات الإلهية**، تحقيق عبد الكريم النمري، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2008، ص 9. (انظر أيضا: أبو زيد (نصر حامد): «**الوجود: القرآن**»، ضمن مجلة **الكرمل**، العدد 62، شتاء 1999، ص 158. والكون -بالنسبة إلى المتصوّفة- رقّ منشور كتب بإرادة الله، والدّلالة على ذلك تكون عبر اللّغة، من حيث هي رموز وإشارات، وأيضا هي بمثابة التجلّي الوجوديّ للحقيقة الإلهيّة في العالم. فيكون ترتيب الأحرف بمنزلة ترتيب الكائنات ومراتب الوجود، حتّى يغدو فعل قراءة أسرار الحروف ومحاولة فهمها مدخلا إلى المعرفة بحقيقة الوجود، وبلوغ مرتبة إدراك أسرار النشأة وبدء التكوين والخلق. ولكلّ هذه الاعتبارات والآليات نشأ «**علم أسرار الحروف**» الّذي عرف كمال تقعيده النظري مع ابن عربي. (انظر: ابن عربي (محي الدّين): **الفتوحات المكيّة**، مصدر سابق، ص ص 86 - 98). أمّا تلميذه عبد الرزاق القاشاني فقد اعتبر الألف بمثابة «**الذات الأحدية**»؛ أي الحق من حيث هو أول الأشياء في الأزل (انظر: الكاشاني(عبد الرزاق): **اصطلاحات الصوفية**، تحقيق عبد العال شاهين، دار المنار، القاهرة، ط1 ،1992 ، ص 49).

نقطتين فهذا دليل على تجلّي الحقّ في كل ما يشاهد وثرائه عن كل ما يعاين. ومن هنا قلت ما رأيت شيئا إلّا ورأيت الله فيه»[48].

> «إنّ مكانة فنّ الخطّ العربي في تاريخ الفنّ الإسلاميّ بمنزلة فن العمارة والصّورة في الفنّ الأوروبيّ»

هكذا صوّر «الحلاّج» الحرف ضمن رؤية صوفيّة فلسفيّة تقرّ بعلاقة التّكامل بين الخطّ والنّقاط، فلا يتخلّى أحدهما عن الآخر. لأنّ كلّ واحد منها يكمل الآخر.

يصوّر «ابن عطاء السكندري» الألف من رؤية صوفيّة فلسفيّة تصور الصدور الميتافيزيقي للحروف والموجودات. و يقول فيه: « **اعلم أن الألف هو أشرف حروف المعجم خطرا وأعظمها أمرا [...] وهو آدم الحروف، والهمزة منه حواء، والمذكر من الكلام ولد، والمؤنث بنت، والثمانية والعشرون حرفا متولدة من الألف كجميع بني آدم من آدم. والحروف كلّها من الألف، والأصل الألف قائم منتصب مستو معتدل. ونقطة أصله إشارة إلى إثبات أولية الوجود الّذي هو ضد العدم**»[49].

وقد اختزل الأستاذ «الخطيبي» الحقيقة الصّوفية المتعلقة بأصل الكتابة العربيّة ودلالاتها الأنطولوجيّة في نقاط أربع، وهي كالآتي:

- **«كتب آدم الحروف والكتب قبل موته بثلاثة قرون وبعد الطوفان اكتشف كل شعب كتابه؛**

- **أوحى الكتابة في إحدى وعشرين لوحة؛**

- **كلّ شعب مؤمن حسب النّبي محمد يملك كتابه، وكتاب آدم هو الأبجدية العربيّة بالضّبط؛**

- **إنّ الحروف العربيّة الثمانية والعشرين هي التجسيد الإلهي في جسم الإنسان**»[50].

---

(48) - محمد عباس(قاسم): **الأعمال الكاملة للحلاّج**، منشورات رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط1، 2002، ص 252.

(49) - السكندري(ابن عطاء اللّه)؛ **القصد المجرد في معرفة الاسم المفرد**، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 2002، ص35.

(50) - الخطيبي(عبد الكبير): **الاسم العربي الجريح**، ترجمة محمد بنيس، منشورات الجمل، بغداد - بيروت، ط1، 2009، ص 154.

ومن ثمّ « **فإنّ الحرف الخطّي ككلّ أثر الهي يكتسح كل الفنّون التّزيينيّة الإسلاميّة، وينحت المكان متأمرا بلا هوادة ضدّ الفراغ بآتخاذه مسكنا داخل مطلق هذا الداخل المطلق الّذي يسمح للكتابة أن تغلف بوضوح قليل أو كثير أنظمة دلائلية أخرى الوشم من بينها**»[51].

فجسّد الخطّ العربيّ خصوصيّة في الفنّ الإسلاميّ، ومن ذلك اكتسب فرادة وتمايزا عن باقي الفنون الأخرى. إذ «غدت الحروف بهذا الحضور المكثف وتلك العناية الّتي وصلت حدّ القداسة صورا متحرّكة، تضيف من معانيها الجماليّة إلى دلالات اللّغة والتّركيب. وهو ما مثّل شكلا من أشكال توسيع فنون الزّخرفة والتّصوير داخل كتابة الخطّ العربيّ. إلى حدّ صار معه ذلك جمالا وفتنة تضاهي فتنة الصّورة التّجسيميّة[...] فغدا جمال الصّورة المكتوبة معادلا لجمال جسد الحروف، وهي تتشابك وتتداخل في لعبة هندسيّة[52].

و هذا ما من شأنه أن يمنح وجاهة للرأي القائل بأنّ مكانة فنّ الخطّ العربي في تاريخ الفنّ الإسلاميّ بمنزلة فن العمارة والصّورة في الفنّ الأوروبيّ، بل إنّه كانت هناك علاقة جدليّة بين الخطّ والرقش في الفنّ الإسلامي: « **فإذا ابتدأ الخطّ يابسا تارة ولينا تارة أخرى، وعندما يكون الخطّ كوفيا فإنّ الرقش الهندسي يصبح قرينه. وإذا كان الخطّ ثلثا فإنّ الرقش النّباتي يكون أصلح إطار له وقد يكون الخطّاط هو ذاته الرقاش والمذهب أو يستغل الرّقاش في تأليف الرقش وتنفيذه**»[53].

(51) - المرجع نفسه: ص 25.

(52) - الزاهي(فريد): **الجسد والصورة والمقدس في الإسلام**، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء- بيروت، ط1، 1999، ص 133.

(53)- يقترن فن الخط بالزخرفة العربيّة «الأرابيسك» إذ يستعمل لتزيين المساجد والقصور. وفي تجميل المخطوطات والكتب وخاصة لنسخ القرآن الكريم. وقد شهد هذا المجال إقبالا كبيرا من الفنانين المسلمين. وقد أضفى هذا الاقتران بين الفنّين: فن الخط العربي وفن الزخرفة خصوصيّة وجماليّة خالصة ميّزت فنّ الخط العربي بطابع زخرفي، يتجلّى في اعتماد الفنان المسلم على جملة من الزّخارف والمنمنمات الحروفيّة وأشباه الحروف، مما يؤكّد تحوّله إلى تحسّس جمال الأشكال الخالصة للخط العربي في نطاق جماليّة كاليغرافيّة مستقلة عن المعنى النصّي والدّلالي. لقد عمل الفنّان المسلم على تطوير فنّ الخطّ العربيّ متناسيا أنّه إذا ما طوّر الخطّ فقد الحرف معناه، واكتسى صبغة رمزيّة. وإذا ما فقد الحرف معناه ودلالته يصبح فضاء جديدا للإبداع والتّشكيل، فيقول عارف الريس : « **فالمرحلة الّتي يفتقد فيه الحرف المعنى والدّلالة ويقع الرّمز أو الفضاء الجديد المخترع يكون الفنان قد تمنع بتحشيشة لا يمكن أن يقرأ مضمونها إلا من هو في نفس الحلقة السحرية. ويرى أنّ الإنسان هو المقياس الأساسي والنهائي لكل فضاء داخلي أو خارجي، ولا يمكننا أن نهتم بالعالمية قبل أن نلتحم بذاتنا المتماسكة بيننا، والحقيقة الّتي نهدف لتعلمها من خلال إنتاجنا الفنّي. فالشكل الجديد يخضع لمضمون فكريّ جديد. أمّا الحياكة الفنيّة فالبنسبة إلى ما هو متداول أكثر من تحسين الترديد وتبقى اللّوحة، مسطح، مربع، مستطيل ينحمل جميع الافتراضات والإمكانات**». (انظر: الزاهي(فريد): **الجسد والصورة والمقدس في الإسلام**، مرجع سابق، ص 133). وقد أضاف «عفيف البهنسي» موضّحا أنّه :» «**إذا ما عدنا إلى عناصر الفنّ الّتي تناولها الجماليون منذ كانط وهيغل وحتى بومغارتن وبابيه**

فبذلك يكون الخطّ العربي من المبادئ الأساسيّة الّتي تقوم عليها الهندسيّات في الزّخرفة، والخطّ الهندسي هو أهمّ العناصر التشكيليّة نظرا لصفاته الكامنة الّتي تتيح له القدرة على التّعبير عن الكتلة. وهو لا يعبّر عن الحركة بمعناها النسقي فحسب، وإنّما بمعناها الجمالي الّذي ينتج حركة ذاتيّة تلقائيّة تجعل الخط يتراقص في رونق مستقل.

> **إنّ نشأة الخطّ وتطوّره قد جسما وعيا بضرورة تجاوز المحسوس المادّي بواسطة المعقول المنطقي**

وبالبحث عن وظيفة الخطّ في الفنّ الإسلامي يتجلّى أنّه يقوم بدور أساسيّ. ويخوض تجربة عميقة خاصّة في العناصر الزخرفيّة. ويكاد الخطّ يستعمل لذاته دون أن تكون له دلالة موضوعيّة، فيوجد في منتوجاته نمط من أنماط الخط المتعددة، كالخطّ المنحني الّذي يدور هنا وهناك متجولا في حريّة وانطلاق في حدود المساحة المخصّصة للزّخرفة. فهو لا يتجاوزها أو يخرج عن مجالها، ولكنّه يعطي إحساسا بالمطلق والاستمرار إلى ما لا نهاية، أي السّرمديّ الأزليّ. وكالخط الهندسي الّذي تتمحور وظيفته في تحديد مساحات تتكون منها حشوات تتجه نحو الدقّة والصغر. وتضمّ هذه الحشوات زخارف هندسيّة.

والشائع أن الخطّ الهندسي يحيل إلى السّكون والاستقرار، ولكن هذه الخطوط في الحقيقة حيويّة ذات اتّجاه حركي، تمنح إحساسا بالحركة، لأنّها تقود النظر إلى شكلها داخل الفضاء أو المساحة. وممّا يثير الإعجاب هو قدرة الفنّان المسلم على الموازنة بين الخطّ اللّيّن المنحني الدوار الّذي يتميّز بالرشاقة وإثارة اللّذة الجماليّة خاصّة. والخطّ الهندسي الذي يتضمّن جمالا من نوع آخر هو جمال رياضي يستشعره العقل. فالمزاوجة بين الأسلوبين تعطي لوحة جماليّة رائعة.

وفضلا عن الدّور الزّخرفي الجمالي للخط ـ باعتباره جزءا من المعمار الإسلامي ـ فإنّ نقش الخطوط - من خلال رمزيته ـ مثّل معبر للتّواصل بين المؤمن

وأدرنو، فإننا سنراها مطابقة لعناصر الخطّ العربي ونلخص هذه العناصر بالخطّ واللّون والكتلة والحركة والإنسجام» (انظر: البهنسي (عفيف): **معجم مصطلحات الخط العربي والخطاطين**، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، ط1995،1،ص92).

المتعبّد والذّات الإلهيّة في المسجد، حيث يسترسل بالعبادة ملاحقا ببصره زخارف الخطّ وانحناءاته وتشابكاته؛ فيدخل في صمت مهيب في المكان وفي حالة تأمليّة خالصة. إنّه الدّور الأساسي للخطّ العربي في الأمكنة الدينيّة و المقدّسة، فهو مصدر الإلهام والشّعور باللّذّة والجماليّة بنكهة فكريّة تأمليّة.

إنّ نشأة الخطّ وتطوّره قد جسما وعيا بضرورة تجاوز المحسوس المادّي بواسطة المعقول المنطقي، حتى يكون وضع الأسس المنطقيّة والذهنيّة الأولى بالاعتماد على مرجعيّات فلسفيّة مختلفة، تنتهج جانب التّفكير المنطقي العقلاني، وتستدعي القارئ إلى رؤية روحانيّة وجدانيّة تأمليّة، تتخلّص من ما هو زائل وزائف لتنشدّ نحو ما هو ثابت وخالد.

III ـ فنّ الزخرفة في العمارة الإسلامية: المعاني والإيحاءات

يشير الباحث فوزي سالم عفيفي إلى أنّ «**المساجد الأولى: مثل مسجد المدينة الّذي وضع أساسه النّبي ﷺ ومسجد عمرو بن العاص، ومسجد القيروان، لم تكن بها أيّ زخارف تذكر. إذ كانت غاية في البساطة. غير أنّ سنّة التطوّر في العمارة والحضارة وفي الثقافة وانتشار الديانة حتّم ذلك. فلقد حوّل المسلمون شبه جزيرتهم الصحراوية إلى بلاد عريقة في المدينة. وشاهدوا أبنية فخمة وعمائر عظيمة وقصورا شاهقة رشيقة التكوين، مفننّة الأبعاد منمّقة الجدران، وحولها الحدائق والزهور والطيور. وقد أحسّوا وهم يستمتعون بهذه الحياة الجديدة بما بين بيوتهم في البيئة الجديدة وبيوت الله من فرق شاسع، فأقبلوا على المساجد يشيّدونها ويزخرفونها إجلالا لها وتعظيما لقدرها**»[54].

تعدّ المرجعيّة الفكريّة من بين العوامل الأساسيّة الّتي أسهمت في تشييد معالم فنّ الزّخرفة. وقوام هذا الفنّ مفردة زخرفيّة محدّدة. وتشكّل هذه الخليّة الأولى الّتي يتألّف منها الكيان الزّخرفي، والّذي يتأثّر بطبيعة البنية أو التركيب المؤلّف للمنظومة الزّخرفيّة. وهذا التّركيب يخضع لنظام تكراري له ملامح

54 - عفيفي (فوزي سالم): **نشأة الزخرفة وقيمتها ومجالاتها**، دار أبو الوليد، القاهرة، ط1، 1997، ص40.

محـدّدة ودلالـة رمزيّـة خاصّـة. وقـد يحافـظ النّظـام التكـراري عـلى الدّلالـة أثنـاء عمليّـات الصّياغـة والزّخرفـة، تختفـي هـذه الدّلالـة بفعـل عمليّـات الاختـزال والتّقسـيم والمجـاورة.

> **إنّ جماليّة الفنّ الإسلامي عامّة والزخرفة الإسلاميّة خاصّة تدرك حسيًا وروحيًا أي جمال يدركه البصر وآخر تدركه البصيرة**

فعمليّـات التّفاعـل الفكـري والتلاقـح الحضـاري بـين حضـارة الإسـلام والحضـارات الأخـرى القديمـة والحديثـة اضلعـت بـدور بـارز في تطـور أسـاليب فـنّ الزخرفـة وعنـاصره، ليتحـوّل الجانـب التطبيقـيّ إلى اسـتحضار لمقوّمـات جماليّـة، وفـق رؤيـة فكريّـة عميـة أسـهمت في الانتقـال بهـذا الفـن مـن طـور البسـاطة إلى طـور الابتـكار والإبـداع مـن حيـث الشـكل والتعبـير والدّلالـة، مـن خـلال معالجـة تشـكيلية تسـتند إلى توظيـف القيـم الجماليّـة.

فالزخرفـة هـي أبنيـة جماليّـة تعبيريّـة تعبّر عـن إحسـاس الإنسـان ووجدانـه، وتربطـه بجـذوره ومقوّمـات حياتـه الثقافيّـة. فهـي جـسر التواصـل الإنسـاني في المجتمعـات الثقافيّـة العامّـة. ومعالجـة إشـكالية التجريـد في الزخرفـة وأبعادهـا الفكريـة الفلسـفيّة مقترنـة بالطبيعـة والنفـس والمـادة، والحسـابات الهندسـيّة الرياضيّـة. إذ تعتـبر الرّياضيـات مقوّمـا أساسـيّا مـن مقوّمـات جماليّـة التّشـكيل الزّخـرفي سـواء كان الأمـر متعلّقـا بالزّخرفـة النبّاتيّـة أو الخطّيـة أو الهندسـيّة. فالزخرفـة النباتيّـة مثـلا تتحـدّد باعتمادهـا العنـاصر النّباتيّـة، إلاّ أنّ الفنّـان المسـلم ابتعـد عـن محـاكاة الطّبيعـة ونقلهـا حرفيّـا، فحوّلهـا إلى عنـاصر مجـرّدة وخطـوط منحنيـة ملتفّـة كهيئـة الأقـواس أو الالتـواءات، حتّـى تتحـدّد الزّخرفـة الخطّيّـة التـي تعتمـد عـلى البنـاء والعنـاصر الهندسـيّة.

وهـي التّكوينـات الّتـي يمكّـن تشـكيلها مـن العلاقـات الخطّيـة النّاتجـة عـن تلاقي بعـض أنـواع الخطـوط المسـتقيمة والمنجميّـة والدائريـة. وتشـكّل المضلعات الأشـكال الثلاثيـة التـي تضـم تنوعـات المثلـث، والأشـكال الرباعيـة التـي تجمـع المربـع والمسـتطيل والمعـين ومتـوازي الأضـلاع، والأشـكال الخماسـية والسداسـية المنتظمـة وغـير المنتظمـة. كـما تشـمل الأشـكال النجميّـة الشّـائعة، وكذلـك تجمـع الأشـكال

الدائريـة ومـا ينشـأ عـن تقاطعهـا وتماسـكها وتداخلهـا.

كلّ هـذه المقوّمـات تسـاعد عـلى إنشـاء عمـل فنّـي يرتكـز عـلى قـوّة عمليّـة التوزيـع الّتـي تنطلـق مـن مسـاحات بسـيطة، والّتـي تشـمل أبسـط الأشـكال أو العنـاصر الزّخرفيـة المفـردة كورقـة النّبـات أو زهـرة أو فراشـة، أو شـكل هنـدسي كالدوائـر والمثلثـات والمربعـات والمعينـات، إلى مسـاحات مركّبـة وأشـكال معقّـدة تشـمل عـدّة وحـدات بسـيطة مرتبطـة بعضهـا ببعـض، كباقـة زهـور أو مجموعـة من الأشـكال الهندسـية المرتبطـة، مـن خـلال عمليّـة الـتّردد البـصريّ في وحـدة المفـردات الزّخرفيـة، وكيفيّـة تواصلهـا وتكرارهـا.

ولا تسـتقيم هـذه العمليّـة إلاّ بوجـود علـم كامـل كلّي بـضروب الهندسـة والحسـاب. كـما لا تسـهم هـذه العلـوم في تشـكيل المـادّة وتطويعهـا زخرفيّـا فحسـب، وإنّمـا تتعـدّى ذلـك إلى تعـدّد الأسـاليب التقنيـة فيهـا، وتوليـد أبعـاد جماليّـة تتجـلّى عـبر عمليّـة الإبصـار الموظّفـة للتّجريـد؛ لأنّ :«**كل مـن ألقـى نظـرة أولى عـلى الحضـارة الإسـلاميّة، وبصفـة خاصّـة عـلى علـوم الإسـلام، أدرك المكانـة الممتـازة الّتـي تحتلّهـا الريّاضيـات في تقاليـد الإسـلام. فالفنـون والعـمارة الإسـلاميّة تتخلّلهـا الأشـكال البلوريّـة والهندسـيّة، ويظهـر الولـع بالحسـاب والرّمـوز في كلّ مـن الفنـون التّشـكيلية** [...] **وهـذا الحـبّ للريّاضيـات وخاصـة الهندسـة والعـدد يرتبطـان ارتباطـا وثيقـا بجوهـر الرّسـالة الإسـلاميّة، أي مبـدأ التّوحيـد: فالله واحـد. ولهـذا فـإنّ العـدد واحـد في سلسـلة الأعـداد أشـدّ الرمـوز اتّصـالا بالجوهـر، وأشـدّها قابليّـة لـلإدراك، وسلسـلة الأعـداد ذاتهـا هـي سـلم يصعـد بواسـطته الإنسـان إلى عـالم الكـثرة وإلى عـالم الواحـد**»[55].

وقـد خـصّ «إخـوان الصفـا» آراءهـم في الأعـداد بمبحـث خـاصّ ورد فيـه :«**أنّ صـورة العـدد في النّفـوس مطابقـة لصـور الموجـودات في الهيـولي، وهـي أنمـوذج مـن العـالم الأعـلى، وبمعرفتـه يتـدرّج المرتـاض إلى سـائر الريّاضيـات والطّبيعيـات**»[56].

لذلـك تعـدّ الزّخرفـة أرقـى مـا وصـل إليـه التّجريـد في الفـنّ الإسـلاميّ. ويعـود

(55) - حسـين نصر(سـيد): **العلـوم في الإسـلام**، ترجمـة مختـار الجوهـري، تحقيـق محمّـد السـويسي، دار الجنـوب، تونـس، ط1، 1978، ص75.

(56) - إخوان الصفا، **الرسائل**، مكتب الإعلام الإسلامي، قم، ط1، 1984، ص 21.

ازدهارها إلى التطوّر الّذي عرفته الرياضيات في الحضارة الإسلاميّة؛ فأخضعها الفنّان المسلم لرؤيته التي شفت عن جماليّة الأشكال الهندسيّة والنباتيّة والخطّ. وقد استوحى تجريديّة الفنّون الإسلاميّة وشموليّتها من الطّبيعة ومن العلوم ومن عقيدته ومشاعره الروحيّة، فخلق نتيجة لذلك فنّا مجرّدا. وقد عبّر عن ذلك النّاقد الفرنسيّ «هنري فوسيون» بقوله: « **ما أخال شيئا يمكنه أن يجرّد الحياة من ثوبها الظاهر، وينقلنا إلى مضمونها الدفين مثل التشكيلات الهندسيّة للزخارف الإسلاميّة. فليست هذه التشكيلات سوى ثمرة تفكير قائم على الحساب الدقيق، قد يتحوّل إلى نوع من الرسوم البيانيّة لأفكار فلسفيّة ومعان روحيّة. غير أنّه ينبغي أن لا يفوتنا أنّه من خلال هذا الإطار التجريدي تنطلق حياة متدفّقة عبر الخطوط**[...] **وجميعها تخفي وتكشف في آن واحد سر ما تتضمنه من إمكانات وطاقات بلا حدود**»[57].

> **يبحث الصوفيّة دائما عن الباطن لأنّه يقوّي دعائم الخيال ويفسح المجال لانطلاق أجنحته وراء الأشكال الهندسيّة، إلى معان أخرى تتحمّلها الزخرفة**

إنّ التّجريد ومعاودة التّكرار للأشكال والألوان والخطوط، تعبير عن المطلق الّذي هو مركز الكون، وكلّ شيء يبدأ منه ويعود إليه. ومن ثمّ فإنّ جماليّة الفنّ الإسلامي عامّة والزخرفة الإسلاميّة خاصّة تدرك حسيّا وروحيّا أي جمال يدركه البصر وآخر تدركه البصيرة. وبذلك يتكون جوهر الفنّ الإسلامي انتقالا من كونه فنّا نفعيا إلى ارتقائه إلى مرتبة الفنّ التّجريدي الرّمزي. فيظهر من خلال شبكة عقلانيّة للأنساق تؤدّي إلى الإنسجام والاكتمال؛ إظهارا لعظمة الخالق، وابتعادا عن المحاكاة، وارتقاء، إلى التّجريد.

ففنّ الزّخرفة هو دعوة للنّاظر إلى رؤية وجدانيّة روحانيّة، نظرا لارتباطها بمفهوم المقدّس الّذي لطالما تعامل معه الفنّان المسلم وترجمه في غالبيته الصّناعيّة والفنيّة، معتمدا على المفردات التزويقيّة والزخرفيّة باعتبارها تجريدات

(57) - عكاشة (ثروت): **القيم الجماليّة في العمارة الإسلاميّة**، دار الشروق، ط1، 1994، ص 113.

رامـزة تشـكّل انسـجاما معلنـا عـن اندماجيّـة إيمانيّـة يصعـب تفسـيرها في الكثـير مـن الأحيـان، لكنّهـا تظـلّ تسـتمد أسسـها ومعالمهـا مـن فـنّ الزخرفـة، باعتبـاره فنّـا تجريـدي المظهـر لكنّـه في الحقيقـة يحـاكي الطبيعـة مـن زاويـة جديـدة، ومنسـجمة مـع نظـرة الإسـلام للوجـود. إنّـه مـن يبحـث عـن حركتهـا المتمثّلـة بإيقاعاتهـا، بـدلا مـن ثباتهـا المحـدّد بأشـكالها الغلافيّـة الظاهـرة.

وارتباطـا بهـذه الخاصيّـة الرّوحانيّـة تظهـر الرّمـوز التّشـكيليّة والأشـكال الزّخرفيّـة المماثلـة لهـا في المنشـآت الفنيّـة الزّخرفيّة،كخاصيّـة جماليّـة ووحـدة فنيّـة رمزيّـة محمّلـة بقيـم المجتمعـات الثقافيّـة والفكريّـة والعقائديّـة.

فالزخرفـة تعبـير عـمّا يختلـج في النفـس أيضـا مـن مشـاعر وأحاسـيس. وهـي تمثـل لغـة تماثـل المنهـج الصّـوفي في لغتـه، باعتبـار الحـالات الرّوحيّـة للمتصـوّف الّتـي تقـوم عـلى القـرب والوجـد والتجـلّي والكشـف[58]، والّتـي تنشـئ علاقـة التّماهـي مـع الـذّات القدسـيّة. فالرّمـز هنـا هـو ذلـك الشّـكل في بنيتـه القائمـة عـلى الظّاهـر والباطـن في حركتهـا الّتـي يمكـن تشـبيهها بالشّـطح الصّـوفي الّـذي يفيـد فعـل الحركـة.

و لابـدّ مـن الوقـوف عنـد مفهـوم التجـلّي الصّـوفيّ واقترابـه مـن مكوّنـات الزّخرفـة الإسـلاميّة، لتقـوم جدليّـة الغيـاب والحضـور باعتبارهـا أسـلوبا صوفيّـا يسـعى بـه الزّخـرفي إلى التعبّـد والتقـرّب إلى اللـه حتّـى يتمكّـن مـن تحصيـل أسـباب التجـلّي، أو تجـلّي المفـردات الزّخرفيّـة الّتـي تمثّـل لـدى المتصوّفـة سـبيلا مـن سـبل التّسـابيح المتواصلـة والذّكـر المتكـرّر إلى مـا لا نهايـة، لتبلـغ النّفـس التّجـلّي الـكلّي بـين الـذّات الإلهيّـة والـذّات البشريّـة، لكونـه مـا ينكشـف للقلـوب مـن أنـوار الغيـوب، وإنّمـا جمـع الغيـوب باعتبارهـا تعـدّد وارد للتّجـلّي[59].

(58) - أدونيس: **الصوفية والسريالية**، دار الساقي، بيروت، ط2، 1995، ص 126.

(59) - إنّ لـكلّ اسـم إلهـي ـ بحسـب محيطـه ووجوهـه ـ تجليات متنوعـة وأمهات الغيـوب التـي تظهـر التجليات مـن بطائنهـا سـبعة هـي: غيـب الحـق وحقائقـه غيـب الخفـاء المنفصـل مـن الغيـب المطلـق بالتّمييـز الأخفـى في أو أدنى. وغيـب الـسّرّ المنفصـل مـن الغيـب الإلهـي بالتمييـز الخفـي في حـضرة قـاب قوسـين. وغيـب الـرّوح وهـو حـضرة الـسرّ الوجـودي المنفصـل بالتمييـز الأخفـى والخفـي في التابـع الأمـري وغيـب القلـب. وهـو موقـع تعانـق الـروح والنفـس ومحـلّ اسـتلاء الـسرّ الوجـودي ومنصـة اسـتجلائه في كسـوة أحاديّـة جمـع لكـمال وغيـب النّفـس وهـو أن المناظـرة وغيـب الطائفـة البدنيّـة وهـي مطـارح أنظـاره لكشـف مـا يحـق لـه جمعـا وتفصيـلا تجـلّي الإشـارة مـن طريـق الـسرّ/ تجـلّي نعـوت التنـزّه في قـرّة العـين/ تجـلّي الإشـارة مـن عـين الجمـع والوجـود/ تجـلّي أخـذ المـدركات عـن المـدركات الكونيّـة/ تجـلّي الاقتبـاس/ تجـلّي المعيّـة/ تجـلّي المجادلـة/ تجـلي ردّ الحقائـق/ تجـلّي السريـان الوجـودي/ تجـلّي الرّحمـة عـن القلـوب/ تجـلّي الحيـرة/ تجـلّي السـبحات المحرقـة/ تجـلّي معرفـة المراتـب/ تجـلّي الهمـم/ تجـلّي الاسـتواء/ تجـلّي الفردانيّـة/ تجـلّي نـور الإيمـان/ تجـلّي القلـب/ تجـلّي التوحيـد/ تجـلّي منـك وإليـك/ تجـلّي بحـر التوحيـد/ تجـلّي سريـان التوحيـد/ تجـلّي توحيـد الفنـاء/ تجـلّي توحيـد الرّبوبيّـة/ تجـلّي الرؤيّـة/

ذلك أنّ التّجربة الجماليّة الّتي يعيشها الصّوفي لا تتعامل مع الحسن الظاهر بصورته الفعليّة الحقيقيّة، وإنّما على أنّها عارية مستعارة من الجمال الإلهي. ولذلك يبحث الصوفيّة دائما عن الباطن لأنّه يقوّي دعائم الخيال ويفسح المجال لانطلاق أجنحته وراء الأشكال الهندسيّة، إلى معان أخرى تتحمّلها الزخرفة.

> **"اللّغة الصّوفيّة ذات لسان مبهم، غير جليّ تتماشى مع الزخرفة في عدم استقرارها وتواصلها المتدرّج من شكل إلى آخر، ومن خط إلى آخر"**

من أجل ذلك كلّه جرت الرمزيّة وراء التّعبير عمّا لا يقع تحت الحسّ، واتجهت وجهة صوفيّة نفسيّة. وآمنت بعالم وراء هذا العالم الحسّي تحاول أن تعيش فيه، وأن تستمدّ موضوعاتها منه؛ لأنّه هو العالم الجميل الأبدي الكامل يمتزج فيه الظّاهري والباطني والواقع والمثالي.

هذا المنظور يرتدّ إلى مبادئ الفلسفة الغنوصيّة ذات البعد الرمزي والعلاقة الملغزة بين الظاهر والباطن، حيث يكون القاسم المشترك بينهما في وجودهما ضمن حيّز «**المجاز والاستعارة**»[60].و يتأكد ذلك في قول التوحيدي: «**تشترك العبارة والإشارة في تقريب الحقيقة الإلهية إلى الناس، إذ أنّ الإشارة الّتي هي إليك ومنك[...]ولم تختلف هذه إلاّ لحاجة الخلق إليها، فلا جرم ولا إشارة ولا عبارة إلاّ إلى وجه الاستعارة والإعارة**»[61].

ولئن كانت الفلسفة الصوفيّة تتطلّب مشاركة الذّات في بناء تعبيرها. فهي تعتمد كذلك على بنى تشكيليّة قائمة على تجربة وجدانيّة حدسيّة. إذ ينتقل

تجلّي ذهاب العقل» (انظر: ابن عربي (محي الدين)؛ **التجليات الإلهية**، مصدر سابق، ص 89).

(60) - تقوم المرجعيّة الصوفيّة من خلال علاقتها بالزخرفة الإسلاميّة على امتداد الصوفيين في كلامهم على الله والوجود والإنسان والفن، الشكل والأسلوب، الرمز والمجاز، الصورة والوزن والقافيّة والقارئ يتذوّق تجاربهم ويستشفّ عبر فنيتها. أي هي قراءة باطنيّة للمعنى الدّفين الذي تحمله اللّغة الصوفيّة المنغمسة في الزخرفة بمفرداتها الخفيّة، والتي تكون المحرّك الأساسي للعلاقات التشكيليّة النّاجمة، من الأضداد والتقابلات بين الشكل المفرد والبناء الكلّي الذي يظهر للعيان بسيطا لكنّه في باطنه مركّب يحمل في طياته حياة داخليّة لا تنصب من خلال الحركة الذبذبيّة والترددات البصريّة المتواصلة والمتكرّرة بصفة لا نهائيّة وهي مستعصية على المبصر الذي يدخل إليها معتمدا على ظاهرها البصري اللفظي، ومن ذلك قول أدونيس: «**يتعذر الدخول إلى عالم التجربة الصوفية عن طريق عبارتها، فالإشارة لا العبارة هي المدخل الرئيسي**». (انظر: أدونيس: **الصوفية والسرياليّة**، مرجع سابق، ص 23).

(61) - التوحيدي (أبو حيان): **الإشارات الإلهية**، دار الثقافة، بيروت، ط1، 1973، ص203.

الصّوفي إلى باطن الشيء أو الموضوع، ليحدث بذلك في رحلته وحركته ذلك التّماهي والاتّحاد بالذات الإلهية، ومن ذلك تنبني العملية الإبداعية في الزخرفة الإسلامية عموما متوازنة مع اللّغة الصّوفية لما تكتسبه من مراوحة بين الغموض والتجلّي. ومحاولة فكّ رموز هذه الزّخارف بمختلف عناصرها ومفرداتها التّعبيريّة والتّشكيليّة يستدعي بالضّرورة قراءة في متن البنية وخصائصها الباطنة على أساس ما يسمّى بالتّأويل الباطنيّ، مثلها مثل الفلسفة الصّوفية الّتي تستدعي التّحرر التّام من قيود اللّغة.

فاللّغة الصّوفيّة ذات لسان مبهم، غير جليّ تتماشى مع الزخرفة في عدم استقرارها وتواصلها المتدرّج من شكل إلى آخر، ومن خط إلى آخر. إذ : «**الحديث عن الخط صعب ولذيذ، إذ نفكر فيه بواسطة اللّغة الّتي يصورها، وإنّه لمن الجميل أن يعي الإنسان هذه العلاقة بين فكره واللّغة الّتي كونت هذا الفكر، والخطّ الّذي يسجلّها ويصورها**»[62]

وتتدعّم الرؤية الصّوفيّة المرتبطة بالمنحى التّجريدي الهندسيّ بتبيان الاتّحاد بين الذّات الصّوفية مع الذات الإلهيّة في بعدها الرّمزي، بين القبض والبسط والجمع والتفريق، والفناء والبقاء داخل بنية هندسيّة رياضيّة تحتوي شكلا سالبا مندمجا مع شكل موجب. ممّا ينتج عنه شكل كامل. وينشأ بذلك التّوليد المتواصل بما يقابله عند الصّوفي من انتقالة من مقام إلى مقام، ومن مرتبة إلى مرتبة تكسبه المعرفة[63]؛ ليجد الفنّان المسلم نفسه في عالم ينقسم بين النفس والعقل والمادة، المتمثّلة في الإنسان القائم على التّناسق في تركيبه وفي فعله في الحيّز الجماليّ الزّخرفي، ضمن علاقة التوحد داخل كيفيات الفعل المتجلّى في صياغة المادّة وتشكيلها.

وهذا ما يتّضح في قول محي الدين بن عربي في كتابه «**إنشاء الدوائر**»

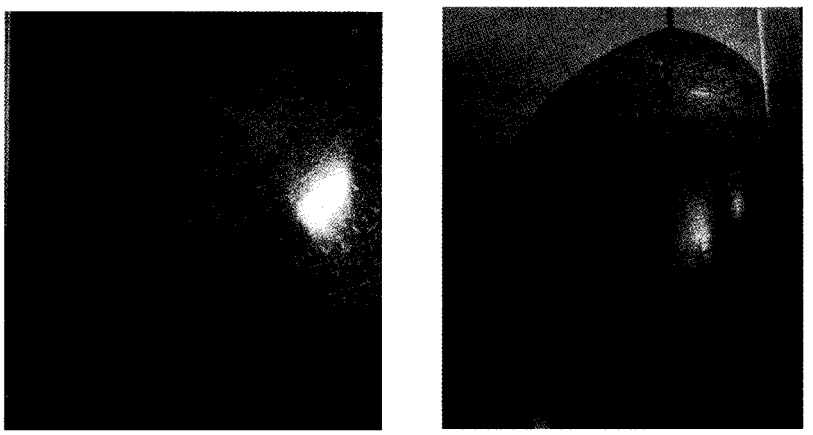
(62) - بيده (الحبيب): «صورة الإنسان الكامل في الخط العربي» ، مرجع سابق ، ص92.

(63) - ومن خلال هذه النظرة الرياضيّة الذّهنيّة تتأكّد هذه الرؤية بين الأشكال الهندسيّة والمفاهيم اللّغوية في الأدب الصوفي، لتتحدّد هذه العلاقة الجامعة بين البنية اللّغويّة الصوفيّة والبنية الزخرفيّة الهندسيّة في حضور رمزيّة الوجود وتكرار صوره. وأثناء هذه التّجربة لا يكون المزخرف مانحا للمعنى بل شاهدا ومؤكدا بحسّ جمالي على وجود هذا المعنى في باطن كلّ الموجودات. فالفنّان الصّوفي أو المزخرف الصّوفي أدرك أنّه الجسر الذي تتحول فيه تلك الحقائق الوجوديّة إلى رموز جماليّة تكون الترجمة الحقيقيّة لمبدأ الواحد الّذي يتكرّر بأسمائه وإشاراته وعلاماته اللامتناهية.

قائلا:«إذ أنّ المعنى إذا أدخل في قالب الصورة والشكل تعشق به الحس وصار له فرجة يتفرج عليها ويتنزه فيها فيؤديه ذلك إلى تحقيق ما نصب له ذلك الشكل وجسدت له تلك الصورة، فلهذا ما أدخلناه في التصوير والتشكيل»[64].

> تتدعّم الرؤية الصّوفيّة المرتبطة بالمنحى التّجريدي الهندسيّ بتبيان الاتّحاد بين الذّات الصّوفية مع الذات الإلهيّة في بعدها الرّمزي

لقد اشتملت الأعمال الزّخرفية على مجموعة من القواعد والأسس الجماليّة والتعبيرات الإبداعيّة العميقة، حتّى أصبح الفنّ المعماري علامة مضيئة وثمرة مشعّة في الحضارة الإسلاميّة، ومقوّما من مقوّمات هويّتها الحضاريّة وخصوصيّة من خصوصيّاتها الّتي تتفرّد بها بين الثّقافات والحضارات، ومساهما أساسيّا في إغناء الحضارات الإنسانية وإثرائها بما حملته من مظاهر جماليّة وفنيّة. وما احتضنته من رموز عريقة وعبقرية، تجلت في المآثر الّتي ظلت شامخة في مختلف بقاع العالم تشهد على نبوغ مهندسيها وخلود أشكالها الهندسية في مؤسّساتها الدّينيّة والثقافيّة، كالمساجد والجوامع والرباطات والقلاع والحصون والمراكز العلميّة.



زخارف هندسيّة ونباتيّة ممزوجة بالخط العربي من داخل القبّة وخارجها[65]

(64) - ابن عربي (محي الدين): **كتاب إنشاء الدوائر**، مطبعة بريل، لندن، ط1917،1، ص5.
(65) - المصدر نفسه، ص ص372-371.

خاتمة

لقد قام فنّ العمارة على مبادئ أوّلها أنّ العمارة ليست فنا أو علما فقط بل يشملهما معا. فنّ يقوم على الإبداع، وعلم يقوم على ثوابت رياضيّة. وثانيها أنّ فنّ العمارة الإسلامية متميّز عن جميع فنون العمارة في العالم. بمعنى أنّه يتمتع بجمالية خاصّة منبثقة عن فكر إسلاميّ متحرّر.

فإلى جانب القواعد الثّابتة الرياضيّة والهندسيّة ـالمكوّنة للفنّ المعماري الإسلامي ـ هناك وشائج رمزية تصل العقيدة الإسلامية بالفكر المعماري. وبقيت هذه النظرية الثابتة في العمارة الإسلاميّة إلى اليوم، وهي التأكيد على البعد التوحيدي للعمارة باعتباره بنية تحتيّة تجسّد السموّ نحو المطلق، وصورة فنيّة يتجلّى فيها جلال الله سبحانه وتعالى.

يعتبر فنّ العمارة بمظهره وكتلته وأقسامه فنّا جامعا مجسّما يحتاج إلى عمل إبداعيّ، كما يحتاج إلى فكر هندسيّ يستوعب جميع أنماط الفنّ التّشكيليّ من تصوير أو نحت أو زخرفة. والزّخارف الّتي تسمّى «الرقش العربي» هي من أبرز آيات الإبداع الفنيّ الإسلامي ولكن طغيانها على فنّ العمارة وخاصة في قصر «الحمراء» في غرناطة كان سببا في حصر العمارة ذاتها في نطاق الزخرفة. وهذا ما نستشفّه في زخارف مسجد الشاه بأصفهان [66]:

هكذا استفاد فنّ العمارة من فنّ الزّخرفة الّذي احتوى أربعة عناصر أساسيّة: من خطّ عربيّ، وزخارف نباتيّة، وأبعاد هندسيّة، ثمّ الأشكال والأنماط الجماليّة. هذه العناصر تشكّل في نهاية المطاف زخرفة معمارية غزيرة فياضة، تجعل المرء يخشى الوقوف أمام فضاء يكسوه الفراغ، أو ظاهرة ما يسمّى بالخوف الأجوف. وكان لعلم الهندسة أهميّته القصوى في الفنّ المعماريّ الإسلاميّ.

إذ وظّف لإثبات وحدانية الله، فقد استخدمت الدوائر المتقنة المضبوطة معيارا نموذجيّا في الزخرفة المعماريّة. أمّا فيما يخّص الرّسم فقد عوّلت عليه

(66) - PAPADOPPOLO(Alexandre) : *L'islam et l'art Musulman*, op.cit., pp. 370 - 371 .

الزّخرفة بتطبيق المبادئ التناظرية والتكثير أو التقسيم أو كلّها معا، لأنّه تمّ التعامل مع الرسم باعتباره فنّا عقلانيّا ذهنيّا أكثر ممّا هو عاطفيّ انفعاليّ طبقا لمبادئ الرياضيات. وقد استخدم الزخرف المعماري إطارات ذات خطوط متشعّبة ومتقاطعة فيما بينها، ومكونة أشكالا كالمعيّن أو أشرطة ضفائريّة أو منعطفات، أو رسوم تعرجية وعقد وروابط مكوّنة فيما بينها نجوما.

فالتّكرار اللاّمتناهي للمعايير الزخرفيّة المتكوّنة من عناصر بسيطة متشابكة أو معقّدة، إن هو إلاّ عبارة لاستعارة سرمديّة كلّ المحيط الحسّي، بل صبغة تعبّر عن قابليّة هذا الكون طلبا للمطلق الكلّي.

قامة المصادر والمراجع

أولا: المصادر

- إخوان الصفا، **الرسائل**، مكتب الإعلام الإسلامي، قم، ط1، 1984.

- البخاري (محمّد بن إسماعيل): **الصحيح**، دار بن كثير، دمشق، ط1، 2002.

- ابن خلدون (عبد الرحمن): **تاريخ ابن خلدون**، تحقيق خليل شحادة، دار الفكر، بيروت، ط1، 2001.

- البوني (أحمد):**الكشف في علم الحرف ويليه أصول علم الحرف وضوابط الآفاق**، مؤسسة النور للمطبوعات، بيروت، ط1، 2004.

- التوحيدي(أبو حيان): **الإشارات الإلهية**، دار الثقافة، بيروت، ط1، 1973.

- الجيلي (عبد الكريم) : **الإنسان الكامل**، تحقيق أبو عبد الرحمن صلاح، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1، 1997.

السكندري(ابن عطاء اللّه): **القصد المجرد في معرفة الاسم المفرد**، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2002.

- السيوطي (جلال الدّين): **حسن المحاضرة في تاريخ مصر والقاهرة**، تحقيق محمّد عبد الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط1، 1967.

- ابن عبد الحكم (أبو القاسم): **فتوح مصر والمغرب**، تحقيق عبد المنعم عامر، الهيئة العلميّة لقصر الثقافة، القاهرة، د.ت.

- ابن عربي (محي الدين): **التجلّيات الإلهية**، تحقيق عبد الكريم النمري، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2008.

- ابن عربي (محي الدّين): **رسائل ابن العربي: كتاب الميم والواء والنون**، مطبعة دائرة المعرف العثمانيّة، حيدر آباد، ط1، 1948

- ابـن عـربي (محـي الدّيـن): **العقـد المنظـوم فيـما تحويـه الحـروف مـن الخواص والعلـوم** ، تحقيـق سـعيد عبـد الفتـاح، دار الكتـب العلميّة، بـيروت، ط1، 2006.

- ابـن عـربي (محـي الدّيـن): **الفتوحـات المكيّـة**، تحقيـق أحمـد شـمس الدّيـن، دار الكتـب العلميّـة، بـيروت، ط1، 1999.

- ابن عربي (محي الدين): **كتاب إنشاء الدوائر**، مطبعة بريل، لندن، ط1 ،1917.

- الكاشـاني(عبد الـرزاق): **اصطلاحـات الصوفيـة**، تحقيـق محمـد كـمال إبراهيـم جعفـر، الهيئـة المصريـة العامـة للكتـاب، القاهـرة، ط1، 1981.

ثانيا: المراجع

1 - العربية والمعرّبة

- أدونيس: **الصوفيّة والسرياليّة**، دار الساقي، بيروت، ط2، 1995.

- الألوسي(عادل): **روائع الفن الإسلامي**، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 2004.

- الباشا(حسـن): **موسـوعة العـمارة والآثـار والفنـون الإسـلاميّة**، الـدار العربيـة للكتـاب ـ أوراق شرقيـة، القاهـرة ـ بـيروت، ط1، 1999، ج3،

- البهنسي(عفيف): **الفن الإسلامي**، دار طلاس، دمشق، ط1، 1985.

البهنـسي (عفيـف): **معجـم مصطلحـات الخـط العـربي والخطاطـين**، مكتبـة لبنـان/ نـاشرون، بـيروت، ط 1، 1995.

- بهيـة داود (عبـد الرضـا): **بنـاء قواعـد لـدلالات المضمـون في التكوينـات الخطيـة** ، أطروحـة دكتـوراه ، كليـة الفنـون الجميلـة، جامعـة بغـداد،1997.

- حسـن شراب (محمّـم محمّـد): **المعـالم الأسـيرة في السـنة والسـيرة**، دار القلـم- الدار الشّـاميّة، دمشـق- بـيروت، ط1، 1991

- حسـين نصر(سـيد): **العلـوم في الإسـلام، ترجمـة مختـار الجوهـري**، تحقيـق محمّـد السـويسي، دار الجنـوب، تونـس، ط1، 1978.

- الخربوطلي (علي حسني): **تاريخ الكعبة**، دار الجيل، بيروت، ط3، 1991.

- الخطيبي (عبد الكبير): **الاسم العربي الجريح**، ترجمة محمد بنيس، منشورات الجمل، بغداد- بيروت، ط1، 2009.

- الزاهي(فريد): **الجسد والصورة والمقدس في الإسلام**، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء- بيروت، ط1، 1999.

- الزاهي (نور الدين): **المقدس الإسلامي**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2005.

- السلطاني(خالد): **العمارة في العصر الأموي الإنجاز والتأويل**، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط1، 2006

- السمهودي (علي بن عبد اللّه): **خلاصة الوفا بأخبار دار المصطفى**، مطبعة زيد بن ثابت، دمشق، ط1، د.ت.

شافعي (محمود فريد): **العمارة العربيّة الإسلاميّة: ماضيها وحاضرها ومستقبلها**، جامعة الملك سعود، السعوديّة، ط2، 1982.

- عفيفي (فوزي سالم): **نشأة الزخرفة وقيمتها ومجالاتها**، دار أبو الوليد، القاهرة، ط1، 1997.

- عكاشة (ثروت): **القيم الجماليّة في العمارة الإسلاميّة**، دار الشروق، ط1، 1994.

- فياض(رهيف): **العمارة ووعي المكان**، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2004.

- فيدوح (عبد القادر): **أيقونة الحرف وتأويل العبارة الصوفيّة في شعر أديب كمال الدين**، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2016.

- كريزويل (ك.): **الآثار الإسلاميّة الأولى**، ترجمة عبد الهادي عبله دار ابن قتيبة، دمشق، ط1، 1984.

- كونل (أرنست): **الفنّ الإسلامي**، ترجمة أحمد موسى، دار صادر، بيروت، ط1، 1966.

- مارسيه (جورج): **الفنّ الإسلامي**، ترجمة عفيف البهنسي، دار الفكر، دمشق، ط1، 1968

- محمد رزق (عاصم)، **معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلاميّة**، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1، 2000.

- محمد عباس(قاسم): **الأعمال الكاملة للحلاّج**، منشورات رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط1، 2002.

2 - الأجنبيّة

- DE LA BLACHE (Vidal) : *Principes de géographie humaine*, Librairie Armand KOLIN, , Paris, 5ème Ed. 1955.

- HEIDEGGER (Martin): *Questions III et IV*, Trad.Fr. Jean Beaufret et autres, Gallimard, Paris, 1990.

- PAPADOPPOLO (Alexandre): *L'islam et l'art Musulman*, Citadelle et Mazenod. Paris, 1976.

3 - المقالات

أبو زيد (نصر حامد): «الوجود: القرآن»، ضمن مجلة **الكرمل**، العدد 62، شتاء 2000.

- بيدة (الحبيب) : « صورة الإنسان الكامل في الخط العربي»، ضمن مجلة **الحياة الثقافية** ، وزارة الثقافة التونسية، العدد 39، مارس 1998.