البنية المكانية في الفن الإسلامي

أ.د.مكي عمران راجي

جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون التشكيلية

هدى علي حسن

(بكلوريوس تربية فنية من كلية الفنون الجميلة بجامعة بابل)

ملخص البحث :

تناولت الدراسة الحالية موضوع البنية المكانية في الفن الأسلامي والتي شكلت ظاهرة معرفية تتطلب غاية الفن أن ينتج صورة ربما مادية تكون ،وتحتوي على مستوى متشئ ، وعمق ،وأحيانا تكون صوره متوهمة ؛فالتصوير يمنحنا إحساس بالفراغ وإيهاما بذلك الفراغ – وهو فراغ مرئي ،وهذا الإحساس المتوهم يمنحنا تصورا مكاني. فالمكان منظومة شامله من العلامات تبث شفراتها عبر دوالها المادية من خلال مجموعة بنى ،فلا يجوز الارتكان إلى المستوى الهندسي واعتبار المكان مجرد مساحة محددة وما تشكله من نسق علائقي ماديبين الشئ ومحيطه ،أو ألكتلةومحيطها الفراغي .

وقد هدف البحث الحالي الى الكشف البنية المكانية في الفن الإسلامي وقد اشتمل البحث على ثلاثة فصول :الفصل الأول تناول مشكله البحث واهمية البحث والحاجة اليه وحدود البحث وتحديد مصطلحاته ،كالبنية ،والمكان ،والبنية المكانية.. اما الفصل الثاني :فتم استعراض مباحث الأطار النظري للبحث وكما يلي : المبحث الأول :الحاجة الوجودية للمكان والمبحث الثاني :التمثيل الجمالي للمكان في الفن الأسلامي والمبحث الثالث :البنى المكانية .

اما الفصل الثالث : (أجراءات البحث) فقد تم تناول مجتمع البحث ونماذج عينة البحث المختارة والبالغة عددها (أربعة نماذج)بالطريقة القصدية الآنتقائية ،ومن ثم تم تحليل نماذج العينة .اما الفصل الرابع :فقد تم فيه استعراض اهم النتائج التي توصل اليها البحث ومنها:

- البنية المكانية في الفن الأسلامي تحمل طا بعا نسقيا ،أو نظاما خاص ،من خلال تآزر العناصر المشكلة للمنمنة (نماذج 3و4)وأن أي تحول في تلك العناصر يحدث تحولا كبيرا في باقي عناصر البنية ،فلو تغير شكل وحجم العنصر التكويني الرئيس في النموذج (1)لشكل الكعبة سوف يغير طبيعة البنية المكانية وتشكلها وماتحفل به من تداوليه ومفاهيم راسخة .
- ومن اهم ا لاستناتاجات : ان المكان بتجليه عبر البنى الثلاث (المادية ,والفاعلية ,والمفاهيمية)نجد الزمان ينبثق في وجوده ويردد مقولته عبر هذه الدوال وحشد علاماتها .

ومن اهم المقترحات : .البنى المكانية الفاعلة في الخزف الإسلامي .

Abstract :

The present study addressed the issue of the spatial structure of Islamic Art, which formed a cognitive phenomenon very art require that produces perhaps the image material is, and contain the level of Michi, depth, and sometimes pictures be imagined; Valtsoar gives us a sense of emptiness and Aihama so void - an invisible vacuum, and this sense of imagined It gives us a vision of where I am. The place a comprehensive system of signs is transmitted through physical blades Daulah through a set Brown, is not permissible to rely engineering level and considering the place is just a selected area and pose a relational format Madepen thing and its surroundings, or Oketlhomahatha vacuum. The current research aimed to spatial structure in Islamic art disclosure has included research on the three chapters: the first chapter addressing the problem of research and the importance of research and the need for him and the limits of research and determine the terminology, Kalpnah, location, and structure of spatial .. The second chapter: Vtm Review Investigation theoretical framework for search as follows: first topic: the existential need of the place and the second topic: the aesthetic representation of a place in Islamic Art and the third section: spatial structures.

The third chapter: (research procedures) have been dealt with community research and modeling research sample selected and the (four models) purposely selective, and then the sample. As Chapter IV models analysis: it has been a review of the most important findings of the research, including:

• spatial structure of Islamic Art withstand Ta Ava Nskie, or a private system, through the synergy problem elements Mnmnh (models 3 and 4) and that any shift in those elements significant shift is happening in the rest of the infrastructure elements, if change the shape and size of the formative element president in the form of (1) to form Kaaba will alter the nature of the spatial structure and posed and Mathvl its deliberative and well-established concepts.

• It is most important to a Astnatajat: The place Ptgelet across the three structures (physical, efficiency, and conceptual), we find the time emerges in his presence and echoing through the sayings of these functions and mobilize brands.

One of the main proposals: .abanny spatial actors in the Muslim porcelain.

الفصل الاول

مشكلة البحث :

غاية الفن أن ينتج صورة ربما مادية تكون ،وتحتوي على مستوى متشئ ,وعمق ،وأحيانا تكون صوره متوهمة ؛فالتصوير يمنحنا إحساس بالفراغ وإيهاما بذلك الفراغ – وهو فراغ مرئي ،وهذا الإحساس المتوهم يمنحنا تصورا مكاني.

وربما تعد الحاجة لتحديد مستويات العمق الفراغي والإحساس المتوهم بالفضائية والامتداد شكل جوهر قصديه الخطاب الفني الرامي للتعبير عن البيئة المكانية والمحيطية ،بتشكيلاتها المتنوعة وفق أنساق جمالية اتسمت بالثبوتية والرسوخ –عبر الحقب الفنية .

وكثيرا ماكان يشكل هدف فن التصوير أن يجعل الفراغ مرئيا وربما أطر ذلك خوض الفنون التصويرية بأساليبها المتنوعة ،غمار الأيهمايه لخلق تمثيل ايقوني للمكان آخذين بنظر الاعتبار إن المكان في بعض توسيماته ،هو الفراغ المتوهم الذي يشغله الجسم وينفذ فيه أبعاده .(الجرجاني ،كتاب التعريفات ،ص٢٥٣) إن المكان منظومة شامله من العلامات تبث شفراتها عبر دوالها المادية ,من خلال مجموعه بنى ،فلا يجوز الارتكان إلى المستوى الهندسي ,واعتبار المكان مجرد مساحه محدده ,وما تشكله من نسق علائقي (مادي) بين الشئ ومحيطه ،أو ألكتله ومحيطها الفراغي ؛كما إن عمليه تفريغ المكان من مدلولاته الأجتماعيه سوف يدفعنا إلى تجاوز تشكله كنظام فاعل في ألبنيه الاجتماعية والتداولية الحضرية , وبالتالي إرثه الفكري في تكثيف علامات تتجاوز مع المفاهيم (وطن ,أمه ,كون)وتراسلها ألأيدلوجي .

إن المكان صورة مجاوره (لأنسنتنا)للأشياء المحيطة بنا والتي تتركز مع فعاليتنا الحيوية ,تلك الأشياء التي كثفت فعاليه مجاورتها لديمومتنا،فلامناص من القول بأن تشكلها ،بعض مهما من ديمومتنا ووجودنا ‘وبذلك نجد مبررا منطقيا يلوح لنا عبر التأريخ –حيث لجأ الفراعنة إلى استخدام الجرانيت - بوصفه خامة لتماثيلهم والعديد من منجزاتهم ألفنيه ,والهرم قانونا رياضيا (هندسيا)يشكل بنيتهم ألرمزيه ألكونيه ،والتحنيط وسيله لحفظ ديمومتهم ألجسديه (المومياءات)،فالتمظهرات التي تشكل بنى راسخة وعميقة في الحضارة الفرعونية –(الحجر ،الأهرام ،التحنيط)يمكن عدَها مراكز تبئير زمكانيه لتلك الحضارة .

إن المسافات والأحياز التي تحدد العلاقات بثوابتها وإقراريتها وحركتها،تؤكد أيضا عبر أهميتها في حشد ذلك - أهمية المواقع ذاتها ،والتي تتخذ موضعا فيها المكونات ،وأهمية المواقع شكلت قسما ربانيا،جليلا،ينطوي على عظمة بالغه الأهمية.((فلا أقسم بمواقع النجوم (*)وإنه لقسم لوتعلمون عظيم)) (سورة الواقعة-الآيتين،٧٥، ٧٦)).

والكثير من الآيات البينات ،والتي أرست أهميه المكان عبر تمثلاته أومرادفاته ،أو مايشيرإليه،(مثل مواقع ،أوأين ،أو بلد أمين ،أو قرية ،الجبال ,الأنهار ،السماوات ،أو قسما بالشفق ،والليل ،والقمر ،أو آيات

تصف مستويات السماء ذات البروج ،ومكين الإنسان المخلوق من ماء مهين .)كل هذه المعجزات ألربانيه التي تدعونا للتفكر والولوج في ألمعرفه ألحقة ،لخلق الله سبحانه تعالى ،تؤكد أيضا أهميه البني ألمكانيه في الفكر والذهنية الأسلاميه ،وبالتالي تشكل هذه البنى من خلال المنظومة الجمالية والتي يترشح منها الخطاب الفكري الجمالي في الحضارة الأسلاميه ،وهي تمتد عرضا من تخوم الصين إلى الأندلس ،وعبر حقب زمنيه تجاوزت الألف ونصف عام .والتي شكلت أنساقا ونظما جمالية وجهت الجهود العلمية والفكرية للخوض في غمارها وكشف أنماطها وأسرارها.

إن المكان ظاهرة شاملة تنتج من تفاعل وتراكب ثلاث بنى أساسيه ،وبتفاعلها الجدلي تتألف لدينا مقومات المكان ،وهي :ألبنيه الفضائية،والبنية الفاعلية،والبنية المفاهيمية.وهذه البنى هي التي بموجبها نستطيع وصف وكشف آليات التعبير الجمالية عن المكان ومايحمله من رفد كبير للعلامات الراكزة ،والمصاحبة .

وإن الكشف عن آليات التعبير وتمظهر تلك البنى في الفن الإسلامي
يشكل الهاجس المعرفي لمشكله البحث.

أهمية البحث والحاجة إليه :

تتشكل أهمية البحث من أهمية المادة المبحوثة (صورة تشكل المكان)لتسليط ضوء معرفي للكيفية ألجمالية التي تم التعيير عنها في الفن الإسلامي ،أخذين بنظر الاعتبار أهمية ألكشف عن البنى ألمكانيه الفاعلة لتشكل المكان في ألصوره ألجماليه للفن الإسلامي .

والبحث يتوجه (بتواضع)- بأهمية مايتم طرحه وبحثه والتوصل إليه إلى المهتمين بالدراسات الفنية والجمالية،والنقدية ،والمهتمين بالفن الإسلامي .ولسد الفراغ الحاصل في المكتبة الخاصة في تقصي المكان في الفن الأسلامي .

هدف البحث :يهدف البحث الحالي الى :
كشف البنية المكانية في الفن الإسلامي .

حدود البحث :

يتحدد البحث الحالي بدراسة البنة ألمكانية في الفن الإسلامي ،من خلال مجموعة من النماذج الفنية (عماره ،خزف ،منمنمة تصويرية)من حقب زمنية مختلفةمن العصر الهجري الاول والعصر العباسي والعصر الفاطمي من اماكن إبداعية متعددة في الحضارة الأسلاميه العراق ،الدولة الفاطمية في مصر).

تحديد المصطلحات :

المكان:
لغويا:
لدى ابن منظور (الموضع)والجمع أمكنة .(ابن منظور ،لسان العرب .ص٤١٤)وهو الفضاء غير الفارغ

والمحدود ,أي المسكون فيزيائيآوجسدياً.(اليوسف ،الفضاء المسرحي ،ص٢٨)
(إن المكان عند المتكلمين هو الفراغ المتوهم الذي يشغله الجسم وتنفذ فيه أبعاده.)(الجرجاني ،كتاب التعريفات ،ص٢٥٣).

التعريف الإجرائي :
المكان منظومة من البنى التي تشكل العلاقات التكوينية والدلالية ،بين الوحدات والعناصر التشكيلية ،وأحيازها المحيطة ،والتي تشف عن منظومة فيميه مفاهيمية ورمزية وتعاقديه من خلال التداول والاستجابة الجمالية .
البنية :
لغويا:

مابنيته،وهو البنى والبنى بالضم مقصورة،مثل البني ،يقال وبنى وبنيه ،بكسر الباء بني مقصور مثل جزية وجزى ،وفلان صحيح البنية ،أي الفطرة .(ابن، منظور ،لسان العرب ، ،ج٢-ص١٥٥).
والبنية عند العرب(للدلالة على التشييد ،والبناء والتركيب ويصوره الغويين العرب على انه الهيكل الثابت للشئ ويرونه على انه التركيب والصياغة .(صلاح فضل :النظرية ألبنائيه في النقد الأدبي ، ،ص ١٧٥).
البنية :(هي ذلك الكيان المثبت في كل مكان والذي من مهمة الأنثربولوجي أن يخرجه إلى النور ،البنية لاشعورية ،لا تلاحظ ؛إنها كيان ثابت ولكن هذا لاينتقص قط من فعاليتها .(أوزياس :البنيوية ،ص١٠٥)
البنية) ترتيب الأجزاء المختلفة التي يتألف منها الشيء،ولها معنى وتطلق على الكل المؤلف من الظواهر المتضامنة ،بحيث تكون كل ظاهرة منها تابعة للظواهر الأخرى ،ومتعلقة بها .)(جميل صليبا ،المعجم الفلسفي ، ١٩٨٢،ص٢١٧.)

والبنية : (مجموعه تحولات تحتوي على قوانين تبقى أو تفنى بلعبه التحولات نفسها دون أن تتعدى حدودها أو ان تستعين بعناصر خارجية أخرى .(جان بياجيه ،البنيوية ، ،ص ٨)

والبنية لدى كلود ليفي شتراوس هي (التي تحمل أولا وقبل كل شئ طابع النسق أو النظام فالبنية تتألف من عناصر يكون من شان أي تحول يعرض الواحد منها ،أن يحدث تحولا في باقي العناصر الأخرى .) (كلود ليفي شتراوس ،الأنثربولوجيا البنيوية ، ، ،ص ١٥٣).
وقد تم تبني التعريف الخاص بالبنية لكلود ليفي شتراوس بوصفه تعريفا إجرائيا للبحث .
البنية المكانية :نسق جمالي كلي من العلاقات التي تشكلها عناصر المكان من خلال تفاعل وتراسل البنى (المادية و,الفاعلية والمفاهيمية .)في الفنون الأسلامية .

الفصل الثاني :
الاطار النظري

المبحث الاول : الحاجة الوجودية للمكان :

إن حاجة الإنسان للمكان ترتبط بصورة أساسية لأهمية وجوده، فالحاجة إلى الفضاء المعماري والحضري يشكل التجسيد الملموس للحاجة الملحة للإنسان إلى فضاء وجودي (Existential espace) أي المكان الذي يحقق فيه الإنسان وجوده المعنوي ويشبع فيه رغباته وحاجاته النفسية والفيزيولوجية. (Schulz: ١٨٦, P٩).

وترتبط الطبيعة الحسية والمادية للمكان وحجمه وحدوده وهويته بحاجات الإنسان والتي تتغير مقاييسها وتكوينها وحدود مدياتها بتغير النضج الإدراكي والجسدي والعقلي للإنسان وبتطور طبيعة علاقته وتفاعله بالمحيط الطبيعي والاجتماعي.

لذلك فالإنسان يتدخل إلى حد ما في تكييف أمكنته، وهذا التدخل (ألتكيفي) تلبيةً لحاجاته الأساسية وهذا التكييف أو التحول في المعطيات المادية المحددة للمكان و(البيئة) بشكل أوسع يعكس التطور الحضاري، وتطور المنظومة (المفاهيمية، والرمزية) أيضاً.

فالحاجة الذاتية التي تتطلب خلق أماكن تلبي الحاجة الأمنية والحماية من الخطر، دفع الإنسان إلى المغارة والدخول في أعماق الصخر (الجبل) وهذا يشكل شفرة حضارية معينة يبثها المكان وهو إذ يؤسس المأوى الأول للإنسان ولترميزاته الميثولوجية، بوصف جدران الكهوف أول أماكن للرسم الإنساني. وهذا المستوى (الحضاري) الابتدائي في اكتشاف المكان وإيوائه يقترح أدواته ومفرداته المساندة في الحياة، وهي الآلات التي يكون جوهرها (الحجر) أو (الصوان) وعندما يخرج إلى الأرض بوصفها مرعى وهو مزارع، سوف يقترح الوجود المكاني أنظمته الاجتماعية والاقتصادية، ويصبح للأرض قانونها الخاص مثلما للماشية حضورها في الحياة الاقتصادية ليست كطرائد للصيد بل ككيانات مصاحبة تعزز وجوده، ويكون لها دوراً فاعلاً كرموزاً في توسيم طبيعة تعبيريته المثولوجية، للوجود والخصوبة بوجه خاص، وبالتالي يكون للمكان كيفية أخرى عند إذ تصبح القرية نواة للوجود الإنساني المتفاعل ومرجعية مكانية للنشأة الحضارية.

فالمسار التقليدي لنشوء الحضارات يبدأ من مجتمع ريفي مستقر قادر على إنتاج الغذاء والذي يبدأ بالتعبير عن اهتماماته الواسعة بالظواهر الحياتية والطبيعية (الخصوبة، الكوارث، الموت) من خلال الطقوس الدينية والمعابد التي تشكل (الأماكن المقدسة) وهذه الأماكن تبث شفرتها الدينية عبر شعائرها وطقوسها المصاحبة (القرابين والنذور «الهدايا») وما تؤسسه من سلطة دينية –ودنيوية.

والمكان الديني يشكل حاجة وجودية للإنسان ترتبط عبر رموزها بما يمكن أن نسميه الوجودي المعنوي.

لقد تم بناء المدن الأولى لتعبر عن هذا الوضع المفعم حسيا بالرهبة والتميز ولتشكيل خلفية مناسبة لإبراز عظم المعابد والشعائر الدينية، مضافاً إلى ذلك الإحساس بالأمان وتحقيق الحماية ضد الأخطار الإنسانية والطبيعية وتعزيز تفاعله عبر منظومة العلائق الاجتماعية والاقتصادية.

ونشأت العديد من النظريات والتي تحدد توجهات مفاهيمية في نشوء المدينة وتفسير ذلك، كظاهرة مكانية كالنظرية (المعمارية)، في الفلسفة الحضرية، مثل النظرية التخطيطية، والوظيفية، والمعيارية.

وتلقي النظرية المعيارية بفروعها الثلاث (النظرية الكونية، والميكانيكية، والعضوية) إن تلقي الضوء محاولة تحديد الخصائص التي تميز العمارة والتصميم الحضري الجيدين عن غيرها، من خلال توضيحها الموقف الفكري المعتمد على مجموعة متماسكة من الأفكار والمفاهيم المتعلقة بتعريف الهيئة الحضرية. وأسباب ملائمتها. ()(. Long, p ١٣ ، في الحاجم: ، ص٣

إن العمل الفني بوصفه علامة يتكون من عنصرين كما سبق ذكرهما أما العنصر الثالث: فهو علاقة تربط بين العلامة والشيء المشار إليه، وهذه العلامة تميل إلى السياق الكلي للظواهر الاجتماعية. والعلاقة حتماً لا تشير إلى وجود محدد لأنها علامة مستقلة بذاتها، تميل إلى السياق المذكور بوسط معطى (العلم، الفلسفة، الدين، السياسة..).

إن علاقة العمل الفني بالشيء المشار إليه في منطلق التواصل -أي العلامة التوصيلية- تختلف عن تلك العلاقة التي تربط بين الفن باعتباره علامة مستقلة عن السياق الكلي للظاهرة الاجتماعية. فإذا نظرنا إلى الفن بوصفه علامة توصليه لحدث ما، أو لشخصية ما، فإنه بذلك يشبه العلامات التوصيلية المحضة؛ غير أنه يختلف عنها جذرياً، لأن العلامة التوصيلية التي تربط بين الفن والشيء المشار إليه لا تمتلك قيمة وجودية.
ولا نستطيع أيضاً أن نسلم جدلاً أن العمل الفني يقوم بوظيفة تسجيلية طالما قومناه على أنه نتاج فني.
إن التحولات التي تطرأ على العلاقة التي تربط ما بين العمل الفني والشيء المشار إليه تعمل باعتبارها عناصر من بنية العمل، وإن الذي يهمنا معرفته في بنية عمل ما هو ما إذا كان هذا العمل الفني يعامل موضوعه على أنه شيء (واقعي) بل (تسجيلي) أحياناً. أو (تخيلي)، أو إذا كان يتذبذب بين هذين الطرفين.
وقد نجد أن بعض الأعمال الفنية ترسو على الموازنة بين علاقتين تربطانها بواقع معين أو محدد المعالم:- إحداهما خالية من القيمة الوجودية، والأخرى-محض توصيلية.

نستنتج أن الموضوع يقف أمامنا كوحدة من وحدات الدلالة في العمل الفني، والتي لا تغفلها الدراسة النظرية التي تتقصى جوهر العلاقة ما بين العمل الفني والشيء المشار إليه.
هذا المهاد في تحديد طبيعة العمل الفني بوصفه نظاماً من العلاقات تشكل علامة بعناصرها الثلاثة السابقة الذكر، سوف يساعدنا على فهم الدافع الخفي أو جوهر العلاقة التي سببت ظهور الأشكال الفنية النازعة في تعبيرها للمكان، للمسافة، للفراغ والمعنى الرمزي الكامن في الوعي الجماعي، الذي يقف خلف هذا التمظهر الشكلي، أو الجمالية.
فالرجال البدائيون (في بعض الحالات) ،والأطفال ينفذون صورة الواقع أو المكان ، دون أي تأكيد للمرئي أو الترابط، فتنفذ الأشياء بصورة غير عضوية الواحدة منها فوق الآخر أو جنباً إلى جنب، أو متراكبة، إحداهما وراء الأخرى بدون أي رابطة تذكر.
فإن خبرتهم بالعمق وانطباعات حسهم بالعالم وتنظمها في نظام معين مكتمل أو ناقص يقف خلف إصرارهم في عدم اعتماد الواقعة في تركيب الفراغ.
إن الانطباعات الحسية بالعالم هي التي تنظم ضمن نظام ما، هذا النظام نجده يختلف حضارياً وفق ما لهذه الحضارة من رموز أولية تختلف عن بقية الحضارات الأخرى.
إن كل امتداد يستدعي منا خبرة عمق، خبرة بصرية أولاً، وما كان يشار إليه في الأصل زمان، هو تماماً عملية الامتداد. (أشبنغلر: ، ص٣٢٠-٣٢١)

وعندما نعبر عن نوع الامتداد بوصفه الرمز الأولي لحضارة ما، سوف يقودنا إلى أن نستنتج كامل شكل لغته الواقعة، ونستدل على سيميائه في تضادها وسيمياء كل حضارة من الحضارات، بل يشير إلينا بكثب عن افتقار الإنسان البدائي تقريباً إلى معرفة سيمياء ما يحيط به، كتصورنا الحالي.
إن الرمز الأول يحقق ذاته من نشاط حس كل إنسان بالشكل وحس كل بيئة وعمر ومرحلة، وهذا الذي يطبع الحياة بأسلوب التعبير المعين، ويلازم أشكال الحياة (السياسية، المذهبية، الأخلاقية) ولأشكال الرسم الزيتي والموسيقى والشعر، والتصورات الجوهرية للعلوم.

فالرمز الأول للنفس الكلاسيكية ما هو مادي ومحدد وجسم فرد. بينما الرمز الأولي للنفس الغريبة هو الفراغ المجرد اللامتناهي .
ولما كانت هذه النفس تجاهد لبلوغ (الفراغ اللامتناهي) كمثال أعلى، سوف تضع نفسها أمام التساؤل الآتي، فإلى أي حد يكمن الامتداد واللامحدود وراء كل الأشياء الموضوعة؟ عندئذ سوف تتحول معضلة (طبيعة الفراغ) المعضلة الأولى وتدور حولها الأسئلة. وهذه المعضلة قد صرف النظر عنها العالم الكلاسيكي وقابلها بالأحجام ولم يكن يمتلك الكلمة التي يمكن بواسطتها تلخيصها بدقة.

كان الإنسان الكلاسيكي مشغولاً بمعضلته الأولى (Apxn) أي الأصل المادي وأساس كل الأشياء المدركة إدراكاً حسياً، ولذلك حنط (الفراغية) باللاموجود وحين يجابهنا التمثال الكلاسيكي والذي يحتوي على كل ما تمثله الواقعة للعين الكلاسيكية، يجابهنا التشكل المادي والمكاني في الوقت ذاته- للرمز الأول للحضارة الكلاسيكية، للعالم الكلاسيكي، للكون الكلاسيكي المؤلف من مجموعة حسنة الانتظام من كل ما هو قريب وقابل للنظر والفحص تماماً. كونه قد اكتمل في قبة السماء الزرقاء وليس هناك أي شيء أكثر من هذا الكون.
هذا الرمز الأول هو التصور المادي سوف نجد ظلاله في تصور مفهوم ا لدوله بوصفه _جسم قد صنع من أجساد المواطنين أو القانون، لا يعرف إلا أجساد الأشخاص والأشياء المادية، وحتى البعد الكلاسيكي يفيض بهيكليته وحجميته الخالية من النوافذ.
إن التفكير بالفراغ الرابض خلف قوقعة (قبة السماء) هو ما كان يفتقر إليه الشعور الكلاسيكي، فنجد الرواقيين قد عالجوا ملكات الأشياء وعلاقاتها بوصفها (أحجاماً) (أشبنغلر: ، ص٣٢٧).

المبحث الثاني: التمثيل الجمالي للمكان في الفن الأسلامي

وللعربي قبل الإسلام، شكلت النظرة الحسية للمكان بكل عناصره وموجوداته، السمة الغالبة والبارزة في طبيعة الصورة الفنية المحاكية للواقع الخارجي عبر (الرسم الناطق)، الشعر ديوانهم الحياتي. (فالمظهر الخارجي ووجوده الملموس في العمل الفني بات حتى في تناولهم لبعض الأغراض، وهذا شائع في لوحاتهم الفنية التي عكست صورتها في ظاهرا تجربتهم الداخلية وتثمين ذلك في أعمالهم الشعرية). (فيدوح: ١٥٥، ص٧٠). فتغنى العربي بالمكان عبر تمثلاته الفريدة (الطلل، مكان الطفولة، موطن القبيلة) وكانت لهم رؤيتهم الجمالية لأن الشعر من بعض العاطفة المعتمدة أساساً على إثارة الذوق للملموس. والعربي في العصر الجاهلي يكمن سره في سعادته وشقاءه معاً من حيث كونه طالباً للرغبة بكل معاني ضرورة الحياة، فكان البحث عن الرغبة والارتواء من الحياة ولّد لديهم الشعور بالسعادة مرة في حين إن إحساسهم بالزمان المطلق في المرة الثانية يشكل التغير المحدود لمصدر قلقهم. إن الاندماج النفسي في العالم الخارجي مظهر من مظاهر

الشعور الجمالي الذي اعتمد عليه الشاعر الجاهلي في إبداعه من خلال إرواء حاجته الملحة والتئامها مع عالمه الداخلي فعلى هذا يقوم جمال الاحساسات والجمال. (فيدوح: ١٥٥، ص٧٣) والدراسات الأدبية تناولت هذا الجانب بشكل موسع والفنان المسلم واجه الطبيعة بالمستويين الحسي والمادي بوصفها واقعاً محيطاً وحياة، وواجهها تأويلاً في النص القرآني الذي فتح آفاق الرؤيا والبصيرة لدى المسلم كي ينظر خلق الله ويفكر بآياته() (سنريهم آياتنا في الآفاق وفي أنفسهم حتى يتبين لهم أنه الحق) (فصلت -٥٢) وصور المبدع الأجل الأكرم. فالفنان المسلم عبّر عن موقفه إزاء الطبيعة، الذي يستند كثيراً على عقيدته. وإن ابتعاد الفنان المسلم عن التجسيم من باب كراهته أو حرمته كان له أثر في الابتعاد عن استهداف البعد الثالث والإيهام وخلق فضاءات قصية، وهذا ما توسله الفنان الغربي منذ عصر النهضة وحتى بداية القرن العشرين، أما العمق الذي بحثت فيه الفنون الإسلامية هو عمق صوفي، وجداني وذوقي يتجاوز حدود مألوفية نظرتنا المؤطرة بحسيتها والتي تتشبث بأهداب الحقيقة، لأن حواسنا تبلغها، بل تنال المتغير الدائم التحول عديم الثبات، فالفنان المسلم ينظر بعين الحقيقة المطلقة الثابتة نظرة كلية ترتجي المطلق وفيوضاته في خلقه.

فالمكان في الفن الإسلامي، مكان كلي شاهد على كل مكان ويقتضي الدخول فيه وليس الخروج منه، فاللانهاية في الصورة الإسلامية ليست متاخمة إلى نقطة التلاشي المركزية أو نقاط التلاشي المحيطية، فليست هناك نقطة تلاشٍ محددة تسفر لها الرؤية وتذوب عندها الخطوط المتوازية وتفقد الأشكال والحجوم العديد من ألوانها الحية. لأن اللانهاية ليست خارج المادة، هي داخل المادة حسب التعبير الصوفي: اللانهاية هي الإنسان نفسه، والمادة نفسها. إنه مكان ما، لكن داخل المكان. إنه بلاد أخرى -لكنها موجودة حولنا وفينا- (أدونيس: ٥، ص١٠).

هذا التصور الذي يتأسس على فكرة تسبيح ما في الوجود إلى رب العزة والجلال. سوف يجعل المكان في الصورة الإسلامية يغدق بأهميته (الجمالية) على كل ما في الوجود الأصغر (المنممة) أو الصورة دون استثناء أهمية لوجود اعتباري معين، فالكل سواء بعين الحق، (هو الله الخالق البارئ المصور له الأسماء الحسنى يسبح له ما في السماوات والأرض وهو العزيز الحكيم). (الحشر٢٤).

هذا التصور سوف يلغي لدينا المقاييس الجمالية التي أرستها الجمالية اليونانية، ولا سيما باعتمادها الإنسان مقياساً لكل شيء، والذي يتأسس المكان حوله متمركزاً فيه، فالإنسان لدى المسلم كبنية لا يمكن التأسيس عليها لما يتصف من ضعف وجهل وظلم نفس وآخرين (وخُلق الإنسن ضعيفاً) (النساء -٢٨) فليس من المعقول أن يراعي الفنان المسلم هذا الشطط على حد تعبير() (بشر فارس في الألفي: ٣٢، ص٨٩). إذن عليه أن يبحث عن مجالات جديدة للرؤية المكانية، فقد فتح الله عز وجل أمام المؤمن أقطار السماوات والأرض في النص القرآني، هذا الفيض الرباني في فتح آفاق الرؤية (المحدودة) سابقاً على كل ملموس إلى مستوى أوسع يلامس اللامحدود، اللامرئي، اللامعروف، اللامتناهي. وعند تحصيل ذلك تعبيراً من خلال الوجد الصوفي (الكلام) أو من خلال الانعتاق الوجداني والتماهي في الصورة (المنممة)، لن نجد نقطة تقف حداً لأطر النظرة المحدودة، وتنتهي إليها الأشياء وتذوب عناصر المكان فيها وإليها تأوي أنظارنا الهاربة عبر الخطوط الواهمة. فالمصورة الإسلامية لها أفلاكها الخاصة في ذاتها وتحلق بها الرؤيا من برج لآخره ولدى المعرف الفرنسي (باباديبولو) بالمنظور اللولبي، والروحي لدى عفيف بهنسي، والباحث يرى أنه ليس بمنظور آخذين بنظر الاعتبار المعنى الأكاديمي لكلمة منظور، فالفنان المسلم لم يعنيه أن يضع الأشياء والأشكال خاضعة لقوانين معينة تعيد تشكيلها فنياً، بل هو شكّل الموجودات كما يراها بعين (الحق). فنحن بقواعد المنظور الخطي حاولنا أن نسكب معرفتنا العلمية

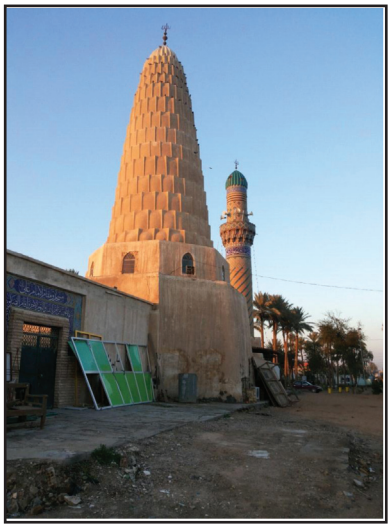
على الطبيعة لنعيد تشكيلها فنياً؛ فالفنان المسلم كالصوفي أو السالك لا يحتاج إلا إلى خرق للمألوف وقوانينه، والعلم يشكل أهم نواميس هذا المألوف ودين ماديته. فلربما سلك طرقاً شعرية تحيد عن الطرق المنطقية-العقلانية، والبحث عن المطلق واللامتناهي في صورة متناهية محددة، تتطلب طرقها الخاصة وأنظمتها غير المألوفة أيضاً. وهذا ما انتهجته السرويالية في بعض توجهاتها. يقول أندريه بريتون في (أحاديث ص٢٤٨): (لن تكون للمعرفة العلمية للطبيعة أية قيمة إلا شريطة أن يتم التماس مع الطبيعة بواسطة الطرق الشعرية، وأجرأ على القول الطرق الأسطورية). (أدونيس: ، ص١٤). فالفن العربي الإسلامي له أنظمته الجمالية الخاصة وهذه الأنظمة تشكل خطورته أيضاً، فالطراز العربي يشتمل على كامل الدورة الألفية الأولى لعصرنا، لذلك فهو يحتل مكاناً خطيراً في صورة تاريخ (الفن) العام.. وإن ارتباطه العضوي لم يكن قابلاً للإدراك بسبب الأعراف الخاطئة التي نظرت إلى الفن العربي عبر منظار الفن الكلاسيكي. فالحضارة العربية عبرت عن روحيتها بواسطة زخرف جديد، وفوق كل شيء بواسطة الهندسة المعمارية الدينية، بوصفها الشكل الرفيع لذلك الزخرف. (أشبنغلر: ، ص٣٧٩، ٣٨٠، ٣٨١).

إن الموضوع الأول في الإسلام هو الله سبحانه وتعالى وحضور كلمة الله الممثلة بالقرآن الكريم شكلت الركيزة في الثقافة والفكر والفن الإسلامي. وهذا ما يفسر حضور الكلمة في أماكن الصلاة في الإسلام، بينما في المسيحية كان ثمة تركيز على موضوع الإنسان وهذا مدعاة لانتشار الصورة الإنسانية في الكنائس؛ والتي تؤلف مكاناً مبنياً ومسكوناً بالحضور المسيحي أي (الإلهي).

والمسجد في الإسلام يشكل بنية مكانية حضورها المتجسد بوصفه مكاناً للسجود الموجه، بينما حقيقة هذا الوجود تكمن أهميتها بخارج وجوده بمستويين: الآلهي، مؤسساً بفعل التقرب إلى الله والسجود له، والمادي مؤسساً بفعل الاتجاهية إلى ما يوجد أبعد منه والمقصود هنا (مكة المكرمة)، وهذا يفسر لنا وجود (المحراب). فكلمة (محراب) تعني حرفياً (موضع الحراب)، ولدى ابن منظور (المحراب: صدر البيت، وأكرم موضع فيه). (ابن منظور: ، جـ١، ص٣٠٥).

(وإذا كانت كلمة محراب بلا شك تبين ذكرى الاستعمال الأصلي للحراب كرماح ترمى أو تغرز ببساطة في الأرض لتحديد اتجاه مكة). (شيرفاني: ، ص٩٩). فإنها تبين لنا أهمية الاتجاهية في المسجد إلى خارج حدوده نحو مكة المكرمة، (قبلة المسلمين).

هذه البنية المكانية وما يحيط بها من تجريد، سوف تضع بصماتها في الصورة الإسلامية، وفي العقيدة أيضاً إذ يصبح كل مكان في الأرض مسجداً بشرط طهارته من الدنس واتجاهه نحوالقبلة.



شكل (١) مقام رد الشمس -الحلة -بابل

إن المسجد جمالياً يرتدي الكلمة الإلهية، وهو نفسه رمز كوني، ويتضاعف هذا الرمز بوجود بنية مجاورة ممثلة بالقبة الفيروزية، تمتلك بعدها المجازي والرمزي معبرة بفاعلية عن الكوني والمقصود هنا (القبة السماوية).

وتأسيساً على ما تم ذكره، نجد المستويات الآتية، في البنية المكانية الإسلامية، وهي فاعلة ومؤثرة في الفن الإسلامي وتؤسس مرجعية جمالية في الفن العربي الحديث لدى جملة من الفنانين. وهذه المستويات هي:-

١-اللامحدود، العماء.

٢-السماوات، والقبة السماوية، وأحياناً يكون هذا المستوى مجازاً ورمزاً للمستوى الأول.
٣-الأرض. (لله ما في السماوات والأرض إن الله هو الغني الحميد). (لقمان ٢٦).
أما المستويات المكانية والمؤسسة اتجاهياً فنجد على الوجه الآتي:-
١-القبلة (الكعبة الشريفة)، بيت الله، مكة المكرمة، (الرمز المادي لتوحيد الله تعالى).
٢-المسجد.
٣-المحراب.
((أما المستوى الذي يضم كل هذه المستويات كلها فهو «الإنسان» ذلك الجرم الصغير الذي انطوى فيه العالم كله(وهنا إشاره لقول الأمام علي بن أبي طالب)(عليه السلام):
أتزعم أنك جرم صغير وفيك أنطوى العالم الأكبر
وأنت الكتاب المبين آلذي بأحرفه يظهر المضمر
والعارف الرومي في ساحه العرفان الفلسفي نراه يأخذ روحا من كلام الأمام علي (عليه السلام)ويقول مامضمونه :
إن كانت الأملاك لا تراهم فباطن اللإنسان أخفى منهم .(الإمام الخميني :مصباح الهداية إلى الخلافة والولاية ، ،ص ص٥،٦).

والذي يقف بمستوى موازٍ للآفاق في النص القرآني المجيد (سنريهم آياتنا في الآفاق وفي أنفسهم حتى يتبين لهم أنه الحق أولم يكف بربك إنه على كل شيء شهيد) (فصلت ٥٢)).
ولكن الإنسان هنا ليس الإنسان بالمنظور اليوناني-الروماني، ولا بالمنظور المسيحي والنهضي، بل الإنسان بوصفه مسجداً. (ما خلقكم ولا بعثكم إلا كنفس واحدة إن الله سميع بصير) (لقمان ٢٨). ويقول النفري (الإنسان كون صغير، والكون إنسان كبير). (عرابي: ص١٢٧). وتأسيساً على قوله تعالى (إن إبراهيم كان أمة) (النحل ١٢٠-).
هذا التصور يساعدنا في تأمل المنمنمة الإسلامية وهي تتجاهل كل علائق الاتصال بالحادث المتغير، بل هي ساعية جاهدة في تواصل مع آفاق العمل كلها بعلائقه وأنماطه المكانية ومستوياته المتعددة.
عند تأملنا إلى الرقش العربي (الأرابيسك) نجد بنيته الجمالية تتكامل ضمن سياق تكويني بالغ في الدقة، هذه البنية التي تتأسس مكانياً هي علاقة الملء والفراغ المحيط بالعناصر الموجبة. إلا أن هذه العلاقة ليست علاقة إلغاء ونفي بل علاقة تكامل.

وبالمستوى الاتجاهي نجد انفلات الرقش العربي نحو مديات غير محددة، بمستوى (التكوين المفتوح) والمنتشر والذي يحيط الواجهات وأفاريز المساجد، وهذا الامتداد والانعطاف بلوغ وتلمس للامحدود في تخوم قصديته العميقة وكأنه يردد نصاً مقدساً. (ولله المشرق والمغرب فأينما تولوا فثم وجه الله) (البقرة ١١٥). وبذلك يتم الانتقال من المحدود إلى اللامحدود من الاتجاه الثابت إلى اللااتجاه، وتمثل القبة (داخل الأضرحة المقدسة والمساجد) هذا التصور خير تمثيل لا سيما إذا كانت مزينة بالقاشاني أو المرايا. ويشكل اللون الأزرق (الفيروزي) سمة بارزة في هذا التصوير إذ ينفتح تأويلياً نمو اللامحدود، اللامطلق (السماوي).
بقي لنا أن نحدد المستويات المكانية في (الإنسان) المسلم والتي عززتها البنية الفكرية والعقائدية الإسلامية، وتندرج ضمناً العديد من الثنائيات بمستوى (الروح، والجسد، والعقل، والعاطفة..). إلا أننا نتلمس هذه

المستويات:-

١-العقل (المستوى العقلي).

٢-القلب (المستوى الوجداني)، الذوقي.

٣-الجسد.

ويتم الارتقاء من المقام الجسدي بالمجاهدة ومحاربة النفس وماديتها (الجسد) والذي يرتبط بكثافته العالية وماديته بالأرض، وتأويلياً يرتبط بالجسد الآدمي، بأديم الأرض وترابها، فالأرض أو (التراب) أشد تخصيصاً يشكل هيولى الجسد الإنساني، والارتقاء من هذا المستوى لا يتم إلا بالانفكاك من هذه الجاذبية الأرضية، بمستويين (قلبي، وعقلي)، وبهما تتم معرفة سلطان الارتقاء خارج حدود أقطار الأرض وسماواتها. (يا معشر الجن والإنس إن استطعتم أن تنفذوا من أقطار السماوات والأرض فانفذوا لا تنفذون إلا بسلطان). (الرحمن ٣٢).

ولو تأملنا العلاقة الرابطة ما بين تراب الجسد والتراب المشكل من الأجساد، (الأرض-الجسد) وبمستوى آخر، من حيث أن الأرض كلها مسجد شرط الطهارة والتوجه. نجد أن الجسم المؤمن هو مسجد حاوٍ لأماكن السجود (السبع) من جهة وأرض بمستوى (هيولي) بشرط طهارتها (الوضوء)، وفي حالة عدم حصول الاتجاهية (معرفة القبلة) فالقلب دليل المؤمن (كعبته)، والذي يرى من خلاله بنور (الله)، وأينما يولي وجهه (فثم وجه الله)، فيتحقق شرطا المسجد (الأرض الطاهرة) و(الاتجاهية). بقي لنا تأويل المحراب بمستوى محاربة الذات والنفس ومجاهدة الحياة والتوجه القلبي والعقلي الخالص المخلص لله تعالى، ليتكامل افتراضنا المكاني باعتبار الإنسان المؤمن (مسجد). ولا غرابة في أن نجد التصوير الإسلامي، لا يتردد في رقش الإنسان (بالمنمنمة) بالعديد من الزخارف والكتابات، وحتى الأزياء الإسلامية لا تخلو من الحليات الموشاة بكتابات (قرآنية) أيضاً.

إن الواقع الطبيعي في التصوير الإسلامي لا يمثل الصورة الأصلية لكل ما تحمله من عناصر، فالمثال الأول يكمن خارج المحاكاة والتماثيل. والوجه الإنساني يحمل الصفة الكلية أي يصبح رمزاً للإنسان الواحد بالرغم من تغير الملامح بفعل المشاعر والانفعالات المتغيرة.

فالفضاء الحسي غائب، والأبعاد المادية لا وجود لها، وتختفي جاذبية الأرض، وتنتفي قواعد المنظور.

ويغيب النور الطبيعي بانعكاساته، وينتفي المبدأ القائم على انطلاق النور من مركز محدود يلقي من خلاله ظلاله على سائر العناصر المصورة أو المشهد. فالنور يأتي من كل مكان. (الزيباوي: ، ص٧٥). ويتصف بقدرته على إخراج الأشياء من التحجب والخفاء، فليس باستطاعة الأشياء أن ترى إلا بفعله، أي لا يمكن للشيء أن يأخذ شكلاً إلا بفعل النور فهو مانح الظهور والتجلي. وبما أنه مانح الظهور والتجلي للأشياء فهو يفسح للأشياء في أن تنوجد وهذا يقودنا إلى إمكانية جعل النور (خالق الأشياء ومبدعها).

فالشيء لا يكتسب قيمته في المستوى التقني إلا بكمية الضوء المسلط عليه، فالأحجام لا تظهر سواء الطبيعية أم في الفن إلا بوجود الضوء، وبدون الضوء لا يمكن تمثيل منظر معين بالرغم من اختلاف الخامة (اللونية)، فالضوء له شأن بارز في جلاء الكتل والأشكال، وهكذا تظهر للنور سلطة مطلقة. ولا يمكن أن نفهم النور إلا بوجود نقيضه الظلمة.

الظلام هو العدم إلى العين، يمحو كل شيء ويؤسس العماء المطلق. إن قيام الوجود يبدأ مع انبثاق التباشير الأولى للنور وهو يخطه بأشعة حدود الأشياء ويشيع الألوان. وهذا ما يعيد إلى أذهاننا أيضاً فكرة خلق الكون كيف يخرج من السديم ويأخذ شكله المرئي (العروسي: ٥٢، ص٧٣)، ولدى ابن عربي من العماء.
استقر النور في المتخيل (أصلاً للحياة)، وعُبد متمثلاً في الشمس ثم نزه على شكل إله لا مرئي ونظر إليه فيما بعد كأصل وحيد للخلق. وقد أكدت الديانات التوحيدية الثلاث فكرة الإله النوراني بما هو مبدأ متنزه وأصل لكل خلق. والدين الإسلامي استطاع أن يقيم نسقاً تنزيهياً في هذا السياق ينزه الإله بوصفه (قوة خفية) لا تدركها الأبصار بل هي مستحيلة ومتمنعة على الإدراك والبصيرة.

إن إشكالية النور والظلمة، تطرح نفسها أمام أنساق معرفية وجمالية تتطلب العمق والتأمل.
فالمتصوفة (الإسلام) شرعوا في تأسيس معرفة بالنور الأعظم على أساس الجهل التام به.
والقرآن الكريم قدم لنا إبراهيم (ع) على أنه كان في الظلمات قبل أن ينطلق فيه السؤال العفوي حول الله، والنبي محمد (ص) انسحب من المغارة المظلمة ليتعلم من فيض النور الإلهي وهو يتجلى من خلال الظلام، والمتصوف العربي المسلم هو الجسد الممحو نهائياً والمنسحب أمام سطوة النور الإلهي المطلق.
فالفنان المسلم قدم العمل الفني منظوراً بعين (الحق) وفيض نوره كمن يأتي النور من خلاله إلى الوجود وبه تنوجد الأشياء ويلمع بريقها.

(إن الفنان المصور هو الذي يعتقد أن يخرج الأشياء من تخفيها. وهو على صلة باللامرئي، ينزع منه عناصر ويمنحها الوجود والتجلي. (العروسي: ٥٢، ص٧٩). إن عمل الفنان وهو إخراج الأشياء إلى الوجود يعيد إلى أذهاننا (الخلق من العدم).
ومفهوم الإحاطة الكلية هنا إحاطة (زمكانية) بل تتغلغل إلى أعماق الأشكال المنوجدة بفعل فيوضاته النورانية. فالشكل لأول وهلة، مركز لانبعاث الأشعة كالشمس، وهذا ما يصطلح أيضاً على تسميته مثل هذه النماذج الزخرفية (بالشمسة).
نجد أن في ولادة الأشكال الأخرى (المربع) تأسيس الوجود المكاني للنموذج الفني المطلوب والذي يؤسس كينونته الخاصة في قبة المسجد.

وتتضح هذه العلاقة بين المركز، والدائرة، والمربع لتطغي على النتاج الفني الإسلامي بوصفها ركائز هامة في بنية الخطاب الجمالي الإسلامي. وهذا ما تلمسه أيضاً (باباديولو) وحاول تطبيق نظريته في المنظور اللولبي، والمنبثق من مركز أو نقطة، أو من مربع ثم يتضح هذا اللولب بمستوى يحيط بالاتجاهات كلها. وقد طبق هذا المنظور على العديد من المنمنمات الإسلامية والمسيحية المتأثرة بالفنون الإسلامية أيضاً. علماً أن مسار الخط اللولبي يبتدأ من نقطة مركزية قد تكون رأس شخص أو يده ثم يأخذ هذا الخط مساره المنحني محيطاً بكل الوجوه الموجودة وبأياديها، ثم يحيط بالمشهد كليته، وإن الفراغ المحصور بين منحنيات هذا المسار اللولبي تحدد لنا طبيعة المعالجة المكانية من خلال العلاقات (المسافية) أو البونية والتي تندرج خلالها مستويات قيمية واجتماعية ورصداً للبنية السردية التي تم نمذجتها وأسلبتها بهذا الطابع الفني. إنه مكان شامل كلي.
كما وحاول (باباديبولو) خلق اشتقاق (منحنٍ) خارج من المسار الأصلي للولب ليحيط بالأشكال التي خرجت عن المسار الأصلي للمنحني الكلي، بهيئة تفريعة صغيرة، وهذا ما نجده بالزخرفة الإسلامية أصلاً.
(Dopoulo: 176, P.458).

ولو تأملنا القباب الإسلامية من الداخل نجد أن الخطوط الزخرفية المكونة لبنية القبة الجمالية تستقطب النظر نحو المركز (الأعلى) وهذه النقطة تشكل بؤرة الإشعاع الداخلي في التكوين إذ يفيض هذا المركز بأشعته نحو الاتجاهات جميعها، فإذا نظرنا للقبة من الخارج نجد المسار نفسه إذ تأخذ بنظرنا الخطوط الأساسية والفاعلة في التكوين نحو نقطة قصية، غالباً ما تحمل اسم الله الأعظم، أو الهلال. وهذا التمركز في كبد السماء كأنه مركز اتصال أو نقطة اتصال بالأعالي.
(إن الفن بصفة عامة، هو محاولة القبض على المطلق، وأن الفن التجريدي هو أسمى صورة لهذا المطلق). (العروسي: ٥٢، ص٨١).

وفي العالم العربي اختار الفنان المسلم مسلك القبض على النور كمطلق وتنزيهه تنزيهاً تاماً، ويقاس هذا التصوير مع النور على أساس أنه النور المبدئي. هذا النور منتشر في مطلقية على اللوحة (لا يمكن أن يرى، بل يصيب ناظره بالعمى؛ كذلك العمل على اللون الذي يفيض بالعين إلى الانجذاب). (العروسي:٥٢، ص٨٣). ويمكننا أن نعيد النظر في مربع ما ليفتش وهو يرتقي بالمربع تشكيلياً وتأملياً نحو ما يدعوه بـ(التفوقية) (السويرانية)، ويجد خلاص الشكل وفن التصوير برقعه بهذه العلاقة التجريدية الخالصة. فيكتفي بالإيجاز البصري لركيزة واحدة مجيباً على إشكاليات الطرح الجمالي والتي جاهد في التعبير عنها فن التصوير الغربي والتي أجاب عنها الفن الإسلامي مبكراً في المربعات المتناوبة والمتناقضة لونياً والتي شكلت البناء الأولي في تكوين الفراغ، وقادت إلى ما يسمى بتداخل الإدراك بين (الشكل والأرضية) لدى الجشتطالت. وقد استغرقت الزخرفة العربية هذا التناوب الشكلي واللوني وأثره البصري في برامجها الشطرنجية إلى ما انتهيأ إليه بما يسمى (بنظام المجموعات) المستقى من نظام تبادل الطرفين والوسطين الجبري، وقد طبق في تربيعات الزليج (السيراميك) ومربعات الفسيفساء والآجر والأقمشة (السداء، اللحمة) بمبادئ لونية معقدة تعتمد على الانسجام والتكامل والتناقض بشكل إيقاع لوني قريب من (النوتة) الموسيقية، هذا التباين البصري بين السطح المتقدم والسطح المتراجع تطرح المشكلة الجمالية بحيث تبقى المحصلة دوماً مسطحة وحسب المعادلة التالية: [(+١) + (-١) =٠]

الموجب السالب
(الشكل + الخلفية) = نفي العمق (التسطيح)

وهذا ما يجعلنا أمام (التسطيح) بوصفه محصلة وتساعد النظر التعامدية الحاصلة بين الخطوط العمودية والأفقية والتي تمنع الرؤيا وتجنب العين انحرافات المنظور إذ لا توجد خطوط هاربة نحو الأفق.
هذه الحصيلة الجمالية التي أوجدها الفنان المسلم وهي تطرح إشكالية علاقته مع النور، وجدت لها أرضاً في التناول الجمالي لدى (بول كلي) مستعيراً ما يسمى (المربعات السحرية).
وقد طبقه في أثناء تدريسه في مدرسة الباوهاوس. (عرابي: ١٥٤، ص١٢٤). وتجدر الإشارة إلى أن نظام الرقعة (الشطرنجية) بشكله هذا يعود إلى ما قبل الإسلام. في بعض النماذج الخزفية السومرية والأكدية وفي الحضارة السورية القديمة.

ولكن كيف يتم القبض على النور؟ هل يتم بالقبض على ضده، أي لا بد من الفراغ، الظلام، من الأسود. هل من مكابدة لمشكلة النور لدى الفنان من خلال مكابدة طريق الأسود؟ وهذا يقودنا إلى تأمل اختيار الأنبياء والاستكانة إلى الظلام والعزلة (غار حراء) للخروج بمجتمعاتهم إلى النور، أو لماذا يختار الصوفي

الانسحاب والانمحاء لكشف عوالم الحقيقة.
إن هذه الإشكالية (النور-الظل «الظلام») تنفتح دلالياً وتأويلياً في بنيات ثنائية مكانية وزمانية (الحضور - الغياب) (الحياة - الموت) (الروح - الجسد). ونجد آثارها في الفن العربي المعاصر.
إن إشكالية النور تجعلنا أمام مقامات اللون بوصفه (نوراً) أيضاً، وإن لكل لون مقامه الخاص وارتباطه في التقاليد الصوفية، ففي المغرب مثلاً تعتبر الأرواح والجن مالكة الألوان. وهنالك فرق صوفية تؤسس نسق (الجذب) على الألوان وتعاقبها. (العروسي: ، ص٨٠). ومن الجدير بالذكر أن اللون الذهبي في الفن الإسلامي له امتيازه الخاص والقدسي أيضاً، فهو لون خارج عن نطاق معرفتنا البصرية بالألوان (فيزيقياً) فهو خارج من حدود قوس قزح ودائرة الألوان، فمن أين أتى هذا اللون؟ وكيف حمل هذا الطابع القدسي في حياتنا الفكرية والثقافية والجمالية؟ وتنفتح إشكالية وجوده الأرضي وانتماءه السماوي في مساحة الفن ويأخذ مكانته الخاصة بوصفه هالة مقدسة تحيط بالأنموذج المقدس (في الفن المسيحي والإسلامي .

المبحث الثالث : البنى المكانية :

إن المكان منظومة شاملة من العلامات تبث شفراتها عبر دوالها المادية، من خلال بنى عديدة، فلا يجوز الارتكان إلى المستوى الهندسي واعتبار المكان مساحة محددة، وما تشكله من سياقات فيزيائية (مادية) بين الشيء ومحيطه، أو الكتلة ومحيطها الفراغي؛ كما أن عملية تفريغ المكان من مدلولاته الاجتماعية سوف يدفعنا إلى تجاوز تشكله كنظام فاعل في البنية الحضرية، والإقليمية وبالتالي إرثه الفكري في تكثيف علامات تتجاور مع المفاهيم (وطن) (أمة) (كونية) وتراسلها الإيديولوجي.
ولا يمكننا تجنب أو تغافل فعاليته في الإرث النفسي على مستوى الوعي كصورة مدركة أو صورة ذهنية متشكلة بفعل الوعي أو اللاوعي، وتتوالد بفعل الخيال وأحلام اليقظة، وتخصيبها على الدوام بالذاكرة والتجربة. وبالتالي سوف تشي بفعالياتها وآلياتها كرموز فاعلة في حياتنا.
إن المكان صورة مجاورة (لأنسنتنا) للأشياء المحيطة بنا. فلا ذكر للمكان بلا وعي لحضور الأشياء المكونة لوجودنا والتي تتركز مع فعالياتنا الحيوية، تلك الأشياء التي كثفت فعالية مجاورتها لديمومتنا أيضاً.
فلا مناص من القول بأن تشكلها بعض مهماً من ديمومتنا، وبذلك نجد مبرراً منطقياً لاختيار الفراعنة الحجر الجرانيت خامة لتماثيلهم والهرم قانوناً رياضياً يشكل بنيتهم الرمزية كونياً، والتحنيط وسيلة لحفظ ديمومتهم. (فالحجر، والهرم، والتحنيط) يمكن عدّها مراكز للتبئير الزمكاني في الحضارة الفرعونية.
هنا نجد المكان كمفهوم بدأ يستوعب الحياة كلها، ليس بحدود امتداده بل بفعالية التعبير عنه أيضاً.
إن مشاكة الهرم الكوني كتشكل مدبب ينسل في كبد السماء، يعزز إرثه كوجود حافل بالتحدي أحسب أن هذا التشكل المغامر متجاوزاً حدوده الأقليدية (كهندسة) ليتموضع رمزاً إنسانياً لثورية وعي (الحياة) وإرادة البقاء.

فعلى قمة أهرام أمنحتب الثالث الجرانيتية جملة تقول: (أمنحتب يطل على جمال الشمس) بينما تواجهنا على الصفحة الأخرى العبارة التالية: (إن روح أمنحتب لهي أرفع سمواً من زحل ومتحدة مع العالم السفلي) وهذا قول يمثل حقاً انتصاراً على العدم وعلى الحاضر المجرد. (أشبنغلر:٢٧،دت،ص٥٥)
إن (المومياء) كبؤرة (زمكانية) تبث لنا قدرتها كشاهد لإرادة البقاء، وديمومة (الأيقون) في ذمة الزمن، ولديمومة هذا الأيقون سوف لا نتردد في العثور على أشيائه (عالمه) المصاحب (لعالمه الآخر)، إنه احتفاء. على العكس تواجهنا عادة (حرق الجثة) في إغريق هوميروس وفي الهند (الفيدية) كإنكار للديمومة والتاريخ. وإن المدافن

الملكية وكل ما تمثل هذه العادة من تقديس وتكريم للميت في حضارتنا القديمة (وادي الرافدين)، لتؤدي دوراً أوسع من حدود تكريم الذات، بل تكريماً لتاريخها، وبالتالي، نستشف أن بنية الدفن تنطوي على تكريم للتاريخ نفسه وقد استأثرت منجزاتنا باهتمام بالغ بالتاريخ والتقويم وبالتالي بالزمن، وقد حفظ التاريخ في المسلات والرقم الطينية، وإثبات الملوك.

أن المكان يدعونا لتجاوز حدود أسلبتنا له مفهوماً وعائياً محدداً -أي السطح الباطن من الجسم الحاوي، أو سطحاً مماساً لظاهر الجسم المحوي وكأن العلاقة التماسية (لقشرة البصل) كافية لذلك؛ إن هذا التصور ربما مقيداً بعصره وبفلسفة ذلك العصر، بل حتى بمعطيات المعرفة العلمية.

إن المكان ظاهرة شاملة تنتج من تفاعل وتراكيب ثلاث بنى أساسية، وبتفاعلها الجدلي تتألف لدينا مقومات المكان.

١) البنية الفضائية: Spatial structure

٢) البنية الفعالية: Activity structure

٣) البنية المفاهيمية: Conceptual structure

يقصد بالبنية الفضائية: هي المحددات المادية والحسية المكونة للمحيط البيئي، أي بمعنى آخر (الهيئة الحضرية)، أي تشتمل على كل الخصائص الفيزيائية والحسية.

أما البنية الفعالية: أي الحدث المرتبط بالمكان والسلوك المتوقع اتخاذه فيه.

أما البنية المفاهيمية: المفاهيم والقيم التي يحملها مستعملو المكان عن ذلك السلوك في تلك البنية المادية والمعنوية المحددة.

إن هذا النموذج الثلاثي البنى يساعدنا على فهم المكان وتحديده وبالتالي تحليل خصائصه أي من مقوماته الأساسية هذه. (canter:١٧٤,p.p ١٥٨-١٥٩).

فإذا كان هناك شكل مادي قائم لمكان ما، فيمكننا هذا النموذج من دراسة الخصائص الفيزيائية والحسية للهيئة الحضرية كمرحلة أولى، ثم يتم تعريف المفاهيم المرتبطة بهذه الخصائص وطبيعة القيم الإنسانية المرتبطة بها وبالتالي تعريف الفعاليات المرتبطة بتلك الخصائص والمفاهيم ودراسة الأنماط السلوكية المقترنة بها. (الحاجم:١٦١،ص١).

ولو حاولنا التساؤل عن مدى فعالية البنية الثانية والثالثة بمعزل عن البنية الفضائية مثلاً نجد أن وهذا ما يحصل في المراحل التصميمية الأولى، سوف نجد أن طبيعة الفعاليات التي سيحتضنها التصميم المقترح والقيم والمفاهيم التي يحملها مستعملو المكان وأنماطهم السلوكية المتوقعة، تساعدنا في بناء مقترح للبنية المادية والفضائية ترتبط بالفعاليات المحتضنة من جهة وبقيم ومفاهيم الناس من جهة أخرى. (Coner:١٧٩, P.P. ١٥٨-١٥٩).

يقودنا هذا إلى أن الدوال الحاضنة لكل المفاهيم والقيم تبقى فاعلة ونشطة حتى في غياب البنية المادية أحياناً، أي في غياب الدال، فخرائب بابل قد لا تكون حاضنة مكانية أو مادية كدال بذات القيمة والمقدار، لما تمتلكه من امتداد وتأويل دلالي في ذمة الإرث الحضاري الإنساني.

ولربما لا نستغرب دهشة المشاهد لتلك الأطلال الحاضنة لهذا المعنى العظيم لها منذ الإرث (التوراتي)،

وشواهد جمالية لإرث فني تحتفي به متاحف العالم.
ولذلك قد نجد أن البنية المفاهيمية تكون ضاغطة في بناء تصور قبلي للبنية الفضائية (مادية المكان) فالغرب ما زال يحمل عنا نحن الشرقيين تصورات لا تجانب الحقيقة. فما زالت في عيون الغرب بغداد حاضنة لألف ليلة وليلة والسندباد يغرق شواطئ دجلة بأسفاره وأحلامه. وهذا ما يدفع السائح أن يحمل في حقائبه هذا المعنى أيضاً ليذهب إليه.
وكثيراً ما نجد الشوارع تحمل نفس أسمائها ودلالاتها بالرغم من الإزاحة المادية والتغيرات (المعاصرة) في بنيتها المعمارية، بل أحياناً يتم تغير كل ما يمت بصلة لمعالمها السابقة، إلا أنها تبقى تحمل ذاتها برغم كل هذا التغير؛ ونجد في ساحة الميدان في بغداد (الرصافة) ما يسعف تصورنا هذا.
إذن المكان كمنظومة علاماتية اتصالية تبقى تبث بدوالها وشفراتها من خلال بنيتها الفضائية، أي من خلال المعلومات التي يحضنها (التصميم)، إلى متلقٍ يؤدي دور (التفسير) وتشرب المعنى، وإعادة إنتاج هذا عبر سياقات عديدة (نفسية، اجتماعية، فكرية).
فأهمية المكان أبعد من حدود تصورنا المادي (لجغرافية أو طبوغرافية) المواقع، فهي مراكز وجودية تضرب بشدة في أعماق الذات الحاملة لدلالته ورمزيته. وهذا يدعونا إلى إثارة التساؤل الآتي،
هل يؤثر تغير صورة المكان في تكيف وتغير النظام القيمي المرتبط بها؟ وقد أثارنا كلود ليفي شتراوس في طرحه، إن عملية تنصير (النصرانية) قبائل البوروورو كان يتم بضرب البنية المكانية من خلال تغير ترتيب أكواخهم، وبالتالي تكيف وتغير المنظومة الاجتماعية والدينية. (شتراوس:٩٥، ص٢٢٩، شواي:٩٧، ص١٠-١١). وما يتم في فلسطين العربية المحتلة من عملية إزاحة وتهويد لأرض فلسطين واضح جداً، وهذا ما يؤكد افتراضنا أيضاً.

٢-١ البنية الفضائية (المادية):-
(١-١) البنية الفضائية – (الكتلة الفضائية):-

تشكل البنية الفضائية الجذر التكويني والمرجعية المادية التي تؤسس قوام المكان وتشيده.
وهذه البنية يمكن اشتقاقها من توالدية العلاقات ما بين الكتل والأشكال والأشياء والمساحات ذات الملمس (الخشن) أو المفردات الأشد (سيادة) وبروزاً والذي يمكن أن نصفها بالوحدات الموجبة، والاحياز والمسافات الفاصلة والفراغ المحيط أو الممتد، وهذه المساحات والتي تكون عادة فارغة (خالية) من تشكل المفردات الموجبة وبالرغم من طبيعة لونها إلا أنها تتسم لما يمكن أن ندعوه بالمسافات (المساحة السالبة) (الفراغ السالب).
إن الكتل سوف تفرض وجودها من خلال مواقعها والزوايا التي ترتكن إليها أو تجاورها، وهذا الوجود يقترح مسافات لتحكم العلاقات البونية (المكانية)، فيصبح للمسافات نظاما خاصا.
ولو نظرنا إلى الهيئات الحضارية نجد المكونات الأساسية للنتاج المعماري والحضري (المادة الخام) تتألف من عنصرين أساسين هما الفضاء والكتلة. ويتمثل جوهر عملية التصميم المعماري في طبيعة تنظيم العلاقة المتبادلة بين هذه العنصرين من جهة وارتباطهما بالإنسان من جهة أخرى.
فالشكل المعماري أو الحضري بوصفه مكانا، ما هو إلا حصيلة تفاعل وإدراك الإنسان وفهمه للعلاقة الجدلية (المادية والمفاهيمية) القائمة بين الفضاء والكتلة ومدى وضوح غنى التكوين الناتج وقدرته على التعبير عن وجود الإنسان وعلاقته ببيئته ومجتمعه. (Spreineger:١٨٩, PP.٦٨-٦٩)

تأسيساً على ذلك لا يمكننا اعتبار الفضاء المحتوى أو الكتل الصلدة المحيطة به على أنها عناصر مفصلة يمكن دراسة كل منها على حدة.
بل هي مكونات نسيج حضري معين تعتمد صفاته المادية والشكلية وخصائصه المعنوية والقيمية على العلاقة الجدلية بين مكوناته وطبيعة تنظيمها المكاني وأنماط تكرارها وإيقاعاتها.(Schulz:١٨٦,P.٧٨) .
وتعتمد الهوية المميزة للمكان أو التكوين الحضري على المبادئ الإدراكية الأساسية مثل (الوحدة، الاستمرارية، الاستقرار والاتجاهية، الاحتواء والانفتاح..).

إن فعالية اشتغال هذه القوانين التكوينية لتجسيد العلاقة والحوار الجمالي (تكوينياً) ما بين الكتلة والفضاء، المحيط الداخلي تنتج بين إمكانية مادية ذات طبيعة تجميعية (Clustered) أو خطية (Liner) أو حلقية (احتوائية) (Ring Cenclosuer).
وتتضح هذه الأنماط الشكلية الأساسية في التكوين المادي للهيئة الحضرية أو المكان المحدد، والذي يتألف من قطاعات (بنى تجميعية) وشوارع (تكوينات خطية) وساحات (وحدات احتوائية).
إن العلاقة الجدلية التي تشكل نسغ حوارية الكتلة والفراغ المحيط، قوام أساسي في فن النحت والذي تعتمد على لمس الفضاء، وبذلك تصبح الفعالية المادية أكثر موضوعية، لأن الكتل تتسم بواقعيتها وموضوعيتها المادية.
أما في الرسم، فالعلاقة قائمة على إدراك الفضاء، وكيفية التعبير عن هذه العملية الإدراكية؛ فالرسم ميدان الوهم – وإذ يؤسس الفنان علاقات – الكتلة والفضاء وصولا إلى صورة أيقونية أو محاكية للواقع (الأصل)، إنما يعبر تقنيناً عن آلية إدراك لهذه العلاقة الجدلية.

إن البيئة المادية للمكان في الرسم تفرز لنا ثلاثة أنماط من العلائق القائمة بين الكتل والمساحة المحيطة بها أو ما يصطلح عليه (الفراغ) المحيط أو الحيز الفراغي.

أولاً- علاقة الكتلة بالفراغ السالب.
ثانياً- علاقة الكتلة بالفراغ الموجب.
ثالثاً- العلاقة النسيجية للكتلة والفراغ.

فالعلاقة التي وسمت الفراغ بسلبيته أو المساحة التي تتمظهر خلفية أو تشكل ثانوي لتبرز من خلال الوحدات الموجبة، مثلث البنية المكانية التي بقي الفن الأوربي والغربي منذ عصر النهضة وصولاً إلى بداية البحث عن اللامرأي وتجاوز التقاليد الفنية، أمينا في صياغتها واكتشاف كل السبل على مستوى الرؤية وطبيعة الإدراك الفيزيائية وبمستوى الوصول إلى وسائل أدائية لتحقق قدراً أكبراً من الموضوعية (الواهمة).
وعند تقصي العلاقة الجمالية في العمل الفني والذي يعد الفراغ المحيط بالوحدات (إيجابياً) أي بمعنى أهميته التكوينية المفارقة للنمط السابق، وهذا النمط يظهر بشكل جلي في الفن الشرقي (الصيني، الياباني) التقليدي، حيث تأخذ المساحات المحيطة الكتل كل إيجابيته بفعل هيمنتها الجمالية، وما يرتبط بذلك من تأويل فلسفي، يعد الطبيعة كياناً وجودياً فاعلاً فمشاهد القوارب وهي تتحول إلى لمسات غاية في الدقة والصغر ضمن فضاءات واسعة تتسم برحابتها ومدياتها اللانهائية، وهذه المديات مفتوحة بشكل واضح إلى الحد الذي تجعل المشهد، أو الصورة بادية بأقصى درجات وضوحها أمام عين المشاهد وهذا النظام لإحداث

إحساساً بالعمق، جاعلاً نقطة التلاشي تقع خلف المشاهد وليس أمامه.
أما النمط الثالث وهذا يتوفر بشكل واضح في الفنون الإسلامية، والزخرفة الإسلامية بشكل واضح، حيث العلاقة التكاملية بين الكتل وفراغاتها المؤسسة، وهذه العلاقة النسيجية التي لا يمكن أن تتكون كبنية (تكوينية)، الا يوجد هذه العلاقة الجدلية الديناميكية (التصاعدية) بين الوحدات ولنفترض أنها (السداء) وبين (اللحمة) كفراغات.
وهنا (الفراغ يطرح ذاته ليس اللاشيء، بل هو اللاشيء الذي يقف دائماً على أهبة الاستعداد ليكون شيئاً، أي شيء.) (المطلبي:٦٢، ص٩)
فالفراغ هنا عنصراً تكوينياً بانياً أو مولداً، وهكذا يوجد الفراغ بالجسم ليوجد الجسم بالفراغ، كأن الزخرف وهو يتقدم يصنع فراغاً ويلغيه.. حتى يصبح وجود الفراغ أهم من وجود ما عليه.
فالكتل (الوحدات) تستدعي الفراغ دوماً. على العكس من فن الرسم والذي تكون مهمته إلغاء الفراغ، وخلق التكوين والوصول فيما بعد إلى النهايات (الحدود)، فالخط المنحني المدور في صورة الوجه (portrait) مثلاً هو إعلان لافت على انتهاء الفراغ. ولذلك إن ما يميز فن الزخرفة هو الفراغ لأنه – البنية التحتية (القواعدية) لشكل السطح وهكذا فالزخرفة تصبح فن الفراغ، بينما ما يميز فن الرسم (إن كان واقعياً يحفل بالموجودات وإطارها الموضوعي، أو تجريدي يحاول إلغاء المتعين الموضوعي، ورسماً انطباعياً يلغي الحدود بفعل اللون) فهو الامتلاء؛ وبهذا يكون الفراغ في الرسم مولداً لا مساحة، نسيجاً وليس حاوياً.

إن هذه العلاقة النسيجية بين الكتلة وفراغها في فن الزخرفة مكونة نسقها الجمالي عبر متوالية من الانشطارات والامتدادات إلى ما لا نهاية. التفاف وزخرف، حتى سد آخر فجوة في الفراغ، هذه اللانهاية نجدها تكوينياً تحيط (الأفاريز) أو الأشرطة المزخرفة في المساجد والأضرحة المقدسة، وفي إطار المنمنمة أيضاً، بالرغم من حدودها الظاهرة إلا أنها كبنية تنطوي على اللامحدود في (جوانيتها). فالطابع الفكري لهذا النسق فقد أول على النحو التالي: (ملء الفراغ الجاهلي، لمحو اللامرئي، وعوالمه ومخلوقاته، اللاسببية! (الجن) والشياطين، والمردة، والسحرة، والسعالي، والغيلان... الخ). (المطلبي:٦٢، ص٨)

وهذا التأويل الذي يرتبط بمقاعد التحليل النفسي، للكشف عن بنية الخوف من الفراغ، إلا أن الباحث يرى أن هذا لا ينطبق على الزخرفة الإسلامية، بعد أن تنافذت بالبنى الفكرية والعقائدية الإسلامية.
فتأويل ذلك معاكساً تماماً، حيث أن هذه البنية لا تحاول ردم الفجوة (الفراغ)، بل تعتمد إلى إظهارها لتكون، أي بمعنى (صوفي) أنها توجد بالعدم، بالتخلي، وهكذا تظهر الوحدات الزخرفية بالفراغ، وبالتالي تعمد لإظهاره بدلاً من حجبه، كالإيمان يتعمق ويتكامل بالمحق الفيزيقي للجسد المريد وبمستوى آخر يشير زحف الزخرفة في الفراغ، إلى زحف العقل في المعرفة. حيث يتم الانتقال من الفراغ المعرفي (العلم) إلى الامتلاء (الجهل) أي ما يهدف إليه فن الزخرفة بمفهومه الفلسفي هو امتصاص الفراغ لإيجاد بنية الفراغ. (المطلبي:٦٢، ص٩)

إن هذه العلاقة بين المجرد والمحسوس، في أحد مستوياتها والتي ترسم صورة للميتافيزيقيا، على أن هذا النسق التكويني (جمالياً) ما هو إلا شهود لتصور وجودي عميق. سئل النبي (ص) مرة: (أين كان ربنا قبل أن يخلق الخلق؟ فقال في عماء ما تحته هواء وما فوقه هواء). ويقول ابن عربي إن العماء هنا هو (الصورة الأولى التي اتخذها النفس الإلهي، والتي من داخلها ميز الإله صورة جميع الأشياء في العالم).
(أما القيمة الأساسية فهي الصورة المكافئة إيجابياً للتجلي الكوني حيث حقائق العالم تتحول من الإمكانية إلى

الفعلية، من الحالة اللاصورية إلى الوجود الصوري). (ابن عربي:٢٣، ج٢، ص٣١٠)
ألف ابن عربي نظريته في الوجود تأسيساً على نظريته في عالم الخيال أو عالم البرزخ، وعنده هناك برزخان أحدهما يتوسط بين المطلق والعدم، والآخر بين مستوى الوجود الروحاني والمادي. واعتبر البرزخ الذي يتوسط بين المطلق والعدم ليكون في مرتبة أعلى: إنه (برزخ البرازخ) وقسم أيضاً عالم الخيال إلى مستويات مختلفة: الخيال المطلق، الخيال المنفصل، والخيال المتصل. (ابن عربي:٢٣، ج٢، ص٢٠٩-٢١٣)
حيث يتطابق الأول مع البرزخ الأعلى، والثاني مع الأدنى، بينما يرمز الثالث إلى المستوى البشري للخيال في إطاره السايكلوجي، أما نظرته في العالم المتجلي أيضاً ثلاثية، أعلى، وأدنى ومتوسط.
العالم الأعلى، هو عالم (الغيب) الكائن الروحي للأشكال الملائكية، عالم المعاني المثالية، ثم العالم الأدنى فهو عالم الشهادة أو الوجود المادي للأشكال الحسية والمحسوسة عالم الأجساد.

إن وجهة نظر ابن عربي في الخيال مستندة إلى الآية القرآنية (إنما قولنا لشيءٍ إذا أردنا أن نقول له كن فيكون) (النمل، الآية٤٠) وإلى الحديث النبوي الشريف (خلق الله العالم من خلال نفس الرحمن) وطابق ابن عربي في نظريته بين فعل التنفس وفعل التخيل (لأنه من خلال التنفس جسد الله أشكال جميع المخلوقات)، كما طابق بين عالم الخيال المطلق والنفس الأساسي، وبين النفس الأساسي والقيمة الأساسية. (المحاضر:١٤٣، ص٦٠)
فالزخرفة العربية الإسلامية ترحال متواصل من عالم التجسد والحس نحو عالم اللاتجسد (الخيال، العماء) أو الفراغ (تكوينياً) هذه الرحلة التي لا تكل لأنها من طبيعة كينونتها، تحمل في بنيتها العميقة الكشف المتواصل عن اللامحدود (المطلق) فإذا كان الله سبحانه وتعالى لا يعرف إلا به أو القول لا يعرف الله إلا بالله، فتبقى معرفة الإنسان بالله في حاجة دائمة إلى تجاوز نفسها وإلى التجدد.

فإذا كان الله سراً متواصلاً فلا بد من أن تكون معرفته كشفاً متواصلاً. ثمة إذن تحبباً يظل تحبباً. هذا الغيب هو في الوقت نفسه حضور مطلق؛ فهو ظاهر، مرئي في تجليات وهذا الغيب يختلف عن المجهول – القابل المعرفة في ذاته، إنه غيب لا تستنفذه المعرفة ولا تحيط به كلياً. كل ما تعرفه من صور أما هو في ذاته فيظل غيباً. هذا الغيب/الحضور هو المدى التي تتحرك فيه رؤية الإنسان ورؤياه. (أدونيس:٥، ص١٣٩-١٤٠)
إنه مدى الكشف الذي تتأسس عليه جمالية التصوف؛ القائمة على التناقض، يعني أن الشيء لا يفصح عن ذاته إلا في نقيضه، ذات القانون التكويني أو النسق الجمالي للزخرفة الإسلامية، فلا تتجلى الوحدات إلا بحقيقة ظهورها من الفراغ، أو توالدها منه. وبالتالي تتحقق لنا الوحدة الكلية للنسيج الجمالي (الزخرفة) بوصفها وحدة كلية تجمع حدود التناقض (الحضور/الغياب).
(هذه الوحدة بين العالم المرئي والعالم غير المرئي، هي وحدة النقيضين-وهي واحد من الأسس الجمالية في الكتابة الصوفية). (أدونيس:٥، ص١٤١)

(١-٢) البنية الفضائية (الشكل والفضاء):-
إن المكان دوماً يقترح العلاقة الناشئة بين الموجودات أو الأشكال ومحيطها الخارجي (الفضاء) وهذه العلاقة تحدد أنماط الفضاء المتعددة. إن فهمنا وإدراكنا للتكوين البنائي للمكان يعتمد على كيفية تأويلنا للتفاعل البصري بين العناصر المتضادة، السلبية والإيجابية، ضمن حقل معين وتعدد نتيجة لذلك أشكال الفضاءات ويمكن إجمالها في نمطين أساسيين هما، الفضاء المستقر (static space) ويتميز بإعطاء الراحة والتكامل،

متخذاً أشكالاً دائرية أو مربعة، ثابتة ومستقرة حول بؤرة رئيسية. أما النمط الآخر فهو الفضاء المتحرك الديناميكي (dynamic space) والمتصف بالحركة والتغير واللامركزية والاستمرارية، متخذاً أشكال إيقاعية متسلسلة. وهناك نمط ثالث يجمع بين خصائص وصفات النمطين متميزاً بالحركة والاتجاهية والمركزية. (Mccluskey,1979, P. 92)

يمثل الشكل المعماري نقطة الترابط بين الكتلة والفضاء، وعندما كانت هذه العلاقة الترابطية الفلسفية بين هذين العنصرين غير واضحة، نجد عدم وضوح الشكل المعماري.
فالأهرامات تعد تشكلاً كتلوياً بارزاً بوصفه تعبيراً رمزياً، يجسده الشكل الهرمي الذي ينبثق ككتلة مهيمنة صامتة غير متغيرة. بينما نجد العمارة الصينية والتي تمتلك تعبيراً فعالاً عن الذوق التوافقي المتزامن مع الطبيعة، وليست هنالك هيمنة فوقه.

أما بالنسبة للعمارة الإسلامية فقد أصبحت القبة ممثلة لانعكاسات شعورية في الفضاء الداخلي، عكس ما يلاحظ في الكنائس والكاتدرائيات في غرب أوربا. (Bacon:173, P. 16)
وتمثل هذه بالنتيجة الاقتران التكافلي والتوافقي بين الكتلة والفضاء المحيط ضمن نسيج حضري معين مجسداً الانسجام التناغمي بين العناصر الإيجابية والسلبية. وفي صدد القيمة في الحضارة العربية الإسلامية، بوصفها تعبيراً حضارياً ورمزياً نجد أن ابن عربي واصفاً إياها بـ(ما القبة إلا وصف اللامتناهي) فهي رمزاً لحالة كونية وليست تجسيداً معمارياً، إنها الظل الظليل الذي يتفيأ به العاشقون (العشق الإلهي) ونجد الفنان المعماري (فرانك لويد رايت) في محاضرة له بجمعية المهندسين العراقيين في عام ١٩٥٦، واصفاً القبة بالعبقرية قائلاً: (لكل أمة عبقرية، وعبقرية الشرق هي القبة). (الراوي:١٧٠، الراوي:١٤١، ص١٠).

إن البنى الفضائية والسلوكية المفاهمية لا تتفاعل ولا تؤثر إحداهما على الأخرى بشكل مباشر، إلا بوجود مشترك متغير واحد، لا يمكن تجاهله في أي مكان أو زمان ويمثل غاية ثابتة لعملية تكوين الشكل الحضري وتطوره وهذا المتغير هو الإنسان بكيانه الذاتي وقدرته على فهم محيطه البيئي والتأثير به من خلال التفاعل. (Spreiregen:, P.69)
يربط الفلاسفة بين الإنسان والفضاء، لأنه دائماً مركز الفضاء المعماري، والذي تتغير اتجاهاته بتغير اتجاه حركة جسم الإنسان، ومن الجدير بالذكر إن دراسة الفضاء وإدراكه يمثل مقياساً لوجود الإنسان ولأفكاره وإدراكاته الحسية. (Schulz:187, P.B.)

ويمثل الفضاء البعد الثالث لحيز معين، ولقد تكون على مراحل ومستويات وجودية متباينة، وصنفت كالآتي حسب (Talcott parsons):-

(أ)- الفضاء العملي: pragmatic space المعرف بفعالية جسم الإنسان وحركته.
(ب)- الفضاء المحسوس: porceptual space الذي يمتلك أبعاد نفسية وحسية بتوجيه آني مباشر.
(ج)- الفضاء الوجود (الوجودي): Existential space الذي يشكل صورة الإنسان الثابتة لبيئته.
(د)- الفضاء الملموس: Cognitive space ذا العالم الفيزيائي المادي.
(هـ)- الفضاء التجريدي Abstract space ذا العلاقات المنطقية الواضحة.

بينما نجد تصنيفاً آخراً لأنماط الفضاء والتي أوضحته (Vogt- Goknill) كما يأتي:-
(أ)- الفضاء الواسع (الانتشاري). (Extensive space)
(ب)- الفضاء المحدد. (Limited space)
(ج)- الفضاء المنتظم (Ordered space)

وبرز في إيقاعية الفضاء نمط يصطلح عليه بالفضاء التعبيري الجمالي (Expressive or Aesthetic) يبرز حاجة الإنسان إلى التعرف على البنية المكونة لعالمه. (Schulz:187, P11)

(٣) البنية المفاهيمية:-

تلعب المفاهيم والأفكار والقيم المحمولة لدى أفراد المجتمع دوراً أساسياً في تكوين وتعريف المحيط البيئي والسلوكي للإنسان، وتؤثر بشكل فعال في تشكيل الهيئة الحضرية، لأنها تعبر عن ثقافة المجتمع وحاجاته وقيمه ووسطاً يتم فيه التعبير عن النظم المفاهيمية لأفراده. وتتجسد فيها مفردات اللغة المشتركة والتوجهات الفكرية لأبنائه وطبيعة نظرتهم إلى الحياة عموماً وإلى المكان (البيئة المكانية) بشكل خاص.

وعلى مستوى البنية المفاهيمية يمكننا تحديد ثلاث مستويات لإدراك الإنسان المكان أو وضعه الحضاري:
أ- الإدراك المعرفي: حيث يتم التعرف على العناصر الحضرية من خلال ملامحها والقيمة مثل إدراك طراز المعنى.
ب- الإدراك الرمزي: حيث يتم إدراك مستويات الإسقاطات الرمزية للأحداث الحضرية وتقييمها من المستوى الشخصي إلى المستوى الجملي.
ج- الإدراك النسبي: والذي يتعلق بالأنظمة القيمية والبنى المفاهيمية المجسدة بصرياً بالتكوينات الشكلية المعمارية والحضرية. (Smuth:188, P. 12)

المفاهيم المكانية:-

إن فهم الفرد أو الجماعة للعلاقات المكانية بين الأشياء والسعي لتوحيدها ضمن إطار (مفهوم مكاني) ذي طبيعة محددة يمثل تجسيداً حقيقياً لرغبة الإنسان في التعبير عن وجوده وكيانه المادي والمعنوي وأهمية القيم والمفاهيم المكانية في تكوين المجالات الحيوية التي يمارسها المجتمع والفرد في حياته اليومية.
ويمثل ارتباط الإنسان بالطبيعة القاعدة الأساسية لمفاهيمه المكانية والتي تتخذ أشكالاً عدة.

(أ)- التجسيد المرئي (Visualization): حيث يحاول الإنسان أن يجسد فهمه للطبيعة والتعبير عن مكانه فيها بالتناغم مع أشكالها وتوجهاتها بأشكال محاكية لها.
(ب)- الإتمام (Complementation): حيث يحاول الإنسان أن يتمم الوضع القائم وأن يكمله بإضافة ما ينقصه من عناصر وحسب حاجاته ورغباته وقيمه.
(ج)- الترميز (Symbolization): حيث يعمل الإنسان على ترميز فهمه للطبيعة وللمجتمع ولذاته من خلال تحرير المعاني من التمثيلات المباشرة وجعلها رموزاً ثقافية ودلالات معنوية. (schulz, P.17)(*) ، في الحاجم:١٦١، ص٢٠).

وعند تكيفنا هذه الأشكال من العلائق، بمستوى التعبير الفني عن المكان في الرسم، نجد أن التجسيد

المرئي قد تبلور عبر المنجزات الفنية التي أخذت تهتم بصورة مباشرة بالطبيعة كركيزة في التكوين الفني أي غاية جمالية لذاتها، وليست خلفية تكميلية في نسيج اللوحة وبنيتها.

ولا مناص من القول أن المذهب الواقعي والطبيعي وتجارب جماعة الباريزون في فرنسا والانطباعيين تشكل أمثلة بارزة لمفهوم التجسيد المرئي، حيث استوعب الفنان علاقته بالطبيعة بالاستعانة بقدراته وما أسفره التطور العلمي في القرنين الثامن والتاسع عشر.

إن الرؤية المتجاوزة للأطر المرئية المباشرة، المقيدة بحدود المدركات الحسية، نجدها تضيف وتكيف وتتمم أيضاً، والكمال هنا مرتبط بالمفاهيم التي يحملها (المضيف) وحسب رغبته وحاجته. وجمالياً تم الحديث عن هذا المفهوم حيث تجاوز الخطاب الفني بجماليته جمالية الطبيعة لصدور العمل الفني خطاباً عن الروح، أو تجلي من تجلياتها، وهذا سر تجاوزه وتخطيه الطبيعة، حسب (هيجل).

ونتلمس ذلك في رؤية سوراه وسيناك للطبيعة متجاوزاً للنظرة المباشرة لأسلافهم (الانطباعيين) ونجد ذلك بجلاء عند سيزان الذي أضاف إلى الطبيعة (جبل سانت فكتوار) حيث كان يرسم ويضيف ويجرب ما يبرر وجود العمل الفني بوصفه منظومة جمالية ذهنية تسكنه القوانين العلية بوصفها (الطبيعة) كتمظهر خارجي لهذا الجوهر (القوانين الرياضية) ممهداً الطريق إلى التكعيبية.

أما إسقاط المفاهيم الرمزية، فقد تناولته النظرية الكونية بوصفها أحد الفروع الثلاث للنظرية المعيارية(**) في تفسير الهيئات الحضرية، وهذه النظرية (الكونية) أكدت على أن المستوطنات الإنسانية تكون في أغلب الأحيان نموذجاً سحرياً (Magical Model) أو تمثلاً رمزياً لنظام الكون والقوى الإلهية التي تحكمه وإن المدينة هي وسيلة لربط الكائنات البشرية مع هذه القوى الواسعة أسلوباً لاستقرار الكون وتجانسه.

(٢) البنية الفعالية :-

يمثل التصميم البيئي إمكانية توفير السياق المكاني الملائم للفعاليات والأحداث الإنسانية وخلق محيطات سلوكية مناسبة تنسجم مع طبيعة الخصائص السلوكية للأفراد والمجتمعات من جهة وتلبي الحاجات الإنسانية الأساسية للفعاليات المختلفة. (الحاجم:١٦١، ص٣٣)

إن سلوك الفرد هو دالة لدوافعه الذاتية والخصائص البيئية المكانية التي يعيش فيها وللصور الذهنية التي يحملها عن العالم الخارجي ومعاني تلك الصور بالنسبة للفرد. وبالرغم من أن السلوك المكاني الظاهري هو أمر قابل للملاحظة المباشرة (على المستوى الوصفي على الأقل) فإن هناك عدة اتجاهات نظرية لدراسة العلاقة بين السلوك الإنساني والبيئة المبنية. (Long, 1987, P. 97)(*)

أ- المقترب الأثولوجي: (Ethological Approach) يفترض هذا المقترب النظري بأن هناك العديد من السلوكيات (فطرية Innate) وتوجد بتشكل مماثل عند بعض الحيوانات، رغم أنها يمكن أن تقولب بفعل الثقافة والحضارة في أشكال وأنماط معينة. وهذا يلقي ضوءاً في تفسير بعض الظواهر السلوكية عند الإنسان والحيوانات أيضاً مثل الإقليمية.

ب- المقترب السلوكي: هذه النظرية تؤكد بشكل أساسي على الدور الجوهري والفعال لتعليم الأنماط السلوكية واكتسابها من خلال التجربة. وهي نظرية تعارض تماماً المقترب السابق.

ج- النظرية البروكسيمية: (Proxemic Theory) وهي نظرية تأثرت بالمقتربين الأثولوجي والسلوكي، بالإضافة إلى تأثرها بنظريات التحليل النفسي تؤكد هذه النظرية على العلاقة المكانية بين الأشخاص وأنماط سلوكهم الإقليمي والشخصي. (Long, P.97)

الفصل الثالث :
إجراءات البحث

مجتمع البحث :

والأعمال الفنيه التي شكلت أبرز بقايا التراث الحضاري الأسلامي ،وبالتاكيد هذاالكم الهائل من النماذج العماريه والمخطوطات ،والمنمنمات والرسوم الجداريه والمنحوتات ،والمصوغات يشتمل البحث على مجموعه كبيرة من النماذج والأعمال اليدويه الحرفيه والأعمال الفخاريه والخزفية ،

عينه البحث :

تم إختيار اربعه نماذج بطريقه قصديه كعينه للبحث من خلالها نستشف مدى تمثل البنى المكانيه وفق النظره الاسلاميه .

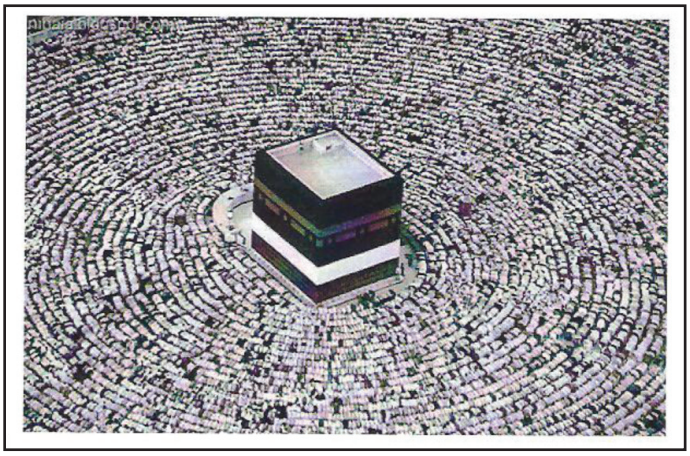
منهج البحث والتحليل :

يعتمد البحث المنهج الوصفي التحليلي مستعينا بالمنهج البنائي ببعض معطياته ،وبالاعتماد على ماتم طرحه من معطيات تنظيريه في الأطار النظري .

تحليل نماذج العينة :

نموذج (١)

الكعبه المشرفة :مكة المكرمة



تمثل الكعبه المشرفه من الإماكن الشديده القداسه لدى المسلمين ،ولدى العرب على وجه عام ،وتعد رمزا مقدسا عبر حقب زمانيه تربو الى زمن النبي إبراهيم الخليل وابنه إسماعيل (عليهما السلام)واللذان امتثلا للامر الألهي برفع القواعد وبناء الكعبه المشرفة ،{ {وَإِذْ يَرْفَعُ إِبْرَاهِيمُ الْقَوَاعِدَ مِنَ الْبَيْتِ وَإِسْمَاعِيلُ رَبَّنَا تَقَبَّلْ مِنَّا إِنَّكَ أَنتَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ }(البقرة/١٢٧)

ان البني المكانيه التي تستشف في المعمار المقدس للكعبه المشرفه يمكن ان تلاحظ بمايلي

البنيه الماديه :تتشكلت من خلال الشكل الهندسي لمعمارية الكعبه وبصوره أقرب للشكل المكعب مع استطالة واضحه للجدران ،بوصفها مركز تبئير مكانيه ودلالية ،فالشكل المكعب يسبح في فظاء الطواف المفتوح للسماء وهنا تسهم البنية الماديه في تعزيز البنيتين الفاعلية والمفاهيميه .

فالبنية الفاعلية تتمحور حول الطقس التعبدي الذي يحتظنه المكان في طقس الحج والعمرة . {إِنَّ أَوَّلَ بَيْتٍ

وُضِعَ لِلنَّاسِ لَلَّذِي بِبَكَّةَ مُبَارَكاً وَهُدًى لِّلْعَالَمِينَ * فِيهِ آيَاتٌ بَيِّـنَاتٌ مَّقَامُ إِبْرَاهِيمَ وَمَن دَخَلَهُ كَانَ آمِناً وَلِلّهِ عَلَى النَّاسِ حِجُّ الْبَيْتِ مَنِ اسْتَطَاعَ إِلَيْهِ سَبِيلاً وَمَن كَفَرَ فَإِنَّ الله غَنِيٌّ عَنِ الْعَالَمِينَ}(آل عمران/٩٦-٩٧) .
ان فعل الطواف بتكراراته السبع يبث لنا بعدا فكريا مرتبطا بقدسيه الرقم ٧وماتكتنزه الحضارات القديمه والفلسفات والعقائد لهذا الرقم من تقديس واهتمام ،والعقيده الاسلاميه لها نصيب في ذلك (الافلاك السبع ،السموات والإرضين السبع ....) .

ان الكعبه المشرفه برسوخ شكلها المكعب وثباتيته ،بؤرة ارتكازيه في طقس التعبد ، تحيط بها المستويات الدائريه بتكرارتها المتعدده في طقس الطواف والصلاة حولها لتشكل نقطه مركزيه وجوديه للمتعبد المسلم وفعل إتجاهي بوصفها قبله للمسلمين –تم أمر المسلمين بالتوجه اليها عند الفرائض اليوميه والنوافل للصلاة .ومن أهميه الكعبه بوصفها البيت العتيق وأول بيت للحج قد أمر الحق سبحانه بتوجه المؤمنين اليه من كل فج عميق ،تتبلور لنا المستويات المفاهيميه والرمزيه التي تشكل البنيه المفاهيميه للكعبه المشرفه في الذهنيه والقليه والعقيدة الاسلاميه . {إِنَّ أَوَّلَ بَيْتٍ وُضِعَ لِلنَّاسِ لَلَّذِي بِبَكَّةَ مُبَارَكاً وَهُدًى لِّلْعَالَمِينَ * فِيهِ آيَاتٌ بَيِّـنَاتٌ مَّقَامُ إِبْرَاهِيمَ وَمَن دَخَلَهُ كَانَ آمِناً وَلِلّهِ عَلَى النَّاسِ حِجُّ الْبَيْتِ مَنِ اسْتَطَاعَ إِلَيْهِ سَبِيلاً وَمَن كَفَرَ فَإِنَّ الله غَنِيٌّ عَنِ الْعَالَمِينَ}(آل عمران/٩٦-٩٧) . وشكل طقس الحج احدالاركان التعبديه للمسلم وفي القرآن الكريم سورة كامله للحج مع ماتم ذكره في آيات عديده في بقيه السور القرآنيه عن طقس الحج وأركانه وهنا تتشكل لنا المستويات الدلاليه التي ترفل بها البنيه المفاهيميه كمستوى من مستويات التدليل والترميز للمقدس في العماره والفكر الاسلامي .

نموذج (٢):
صحن خزفي :العصر الفاطمي القرن الحادي عشر الميلادي
متحف القاهرة للفنون الأسلامية .

يمثل هذا النموذج الخزفي لصحن رسم فيه غزال يتسم بطابع تزييني باسلوب واقعي مع بعض التحوير الذي يقتضيه التصميم ليشكل صياغه جماليه تتفاعل فيها الوحدات الموجبه مع احيازها المحيطة –السالبة ،ونجد للخط المنحني مقولته الجماليه بتسلطيه اوسيادية واضحة .العمل تحفه فنية بحق تزخر بالنسق الجمالي للزخرفه الاسلاميه في داخل الصحن بمايحيط مساحه حركه الكائن الحي ،وبماتؤطره في الحافات الخارجيه للصحن ،وعمادهازخارفنباتيه وبعض الخطوط الهندسيه ،مستعينا بالتكرارات والتناظر والاختزال والتبسيط كآليات للرسم على الصحن .

ان المكان بالمكين وماتشير اليه الموجودات ،فالنسق البنائي للمكان يتشكل وفق نص تصويري له مرجعيا ته الخصبه حضاريا لاسيما في الحضارات القديمه وفي الفنون الاسلاميه للحقب السابقه للحكم الفاطمي .وكثيرا ماكان بصور الغزال والوعل في مشاهد معزوله (كما في خزفيات سامراء الالف الخامس قبل الميلاد في الحضارة السومريه)او في مشاهد الصيد المألوفه والمتكرره عبر الحقب ،وبأجناس فنيه عديده .

تشكل المشاهد الطبيعيه ،ومنها مشاهد الصيد ،مساحه اتصال بالخارجي ،بالطبيعه (المحيطيه)والغزال يشكل مفرده تبتكر تشكلها الجمالي وفق هذا النسق الثقافي ان صح التعبير ،ضمن منظومه مترفه تقترن بالملوكيه والاماره وطقوس الصيد.ومن هنا تتشكل البنيه المكانيه بمستويات التدليل المفاهيمي والرمزي ،والبؤره التي تشكل الفعل التصميمي لهذا العمل الخزفي –هو الغزال بوصفه قطعه وجوديه (من تأثيثات الطبيعة البريه)تشير الى نسغ مكاني خارجي ،تتبلور وفق معطيات تشكله الجماليه عماد البنيه المكانيه الماديه وفق صياغات جماليه اسلاميه ترتمي بالتسطيح والتجريد والتنوع والتكرار والدقه الاحترافيه .

نموذج عينة (٣)
من مقامات الحريري المصورة للواسطي *
القامة **التاسعه والثلاثون المعروفه بالعمانيه
رقم صفحة التصويرة في مقامات الحريري : وجه الورقة ١٢١

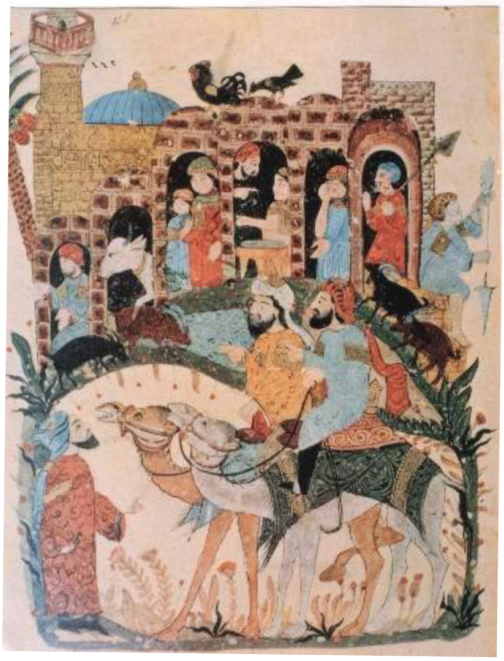
تصور المقامه مشاهد متخيله لجزيره رست عليها سفينه ابو زيد السروجي والحارث بطلا قصص مقامات (الحريري)بعد هبوب عاصفه في البحر ,وقد قام الواسطي باستثمار معطياته التخيليه وماتختزنه ذاكرته ا لتصويريه لمشاهد وكائنات خرافيه لاوجود لها على وجه البسيطه لكن تزخر بها المنجزات الفكريه (الاسطورية)والمشاهد التصويريه لاشكال نحتيه اورسومات بوصفها منجزات فنيه –للحضارات السابقه للاسلام ،كالحضارات الرافيدينيه والفرعونيه والفارسيه القديمة والحضارة اللأغريقيه والرومانيه القديمتين .فيعه من نماذج موحيه ومعبرة . هذه المقامه المصوره يعج المكان بمفرداته المتنوعه والغرائبيه لاشكال الحيوانات والنباتات ،وهذه المفردات مع محيطها البيئي مع مقدمه السفينه الظاهرة واحد الاشخاص فوقها تسهم في صياغه البنيه الماديه للمكان عبر تشيئاته المتنوعه وماتحتضنه الطبيعه من نماذج موحيه ومعبرة عن هذه البنيه ،وهي تعج بفاعليات الحضور والحركه والتفاعل مابين تلك المفردات ضمن محيطها البيئي.

فالسمكات الآربع تتوزع بتناغم في السطح المائي والذي شكل بدايه المصورة إشارة للبحر ،وتم إحاطته بإطار من اللون الازرق الغامق ليمتد الى الأعلى ويحيط الجزيره من الخلف بإتجاه مقدمه السفينه وهنا تمثيل مكاني ’حاول الواسطي من خلاله ليمنح المتلقي بعدا مكانيا وزمانيا ايضا لسرديه القصه في المقامه ،فهذا الخط الازرق باحاطته يشكل البيئه المكانيه بمشهديه تتوسل بمعطيات منظوريه مبكرة عبر آ ليه التراكب وتعدد المستويات .

ربما الاسشكال الاسطوريه وهي تجنح بالخيال بعيدا بماتصوره الفنان من هيأة مقاربه (للبراق) في قصه الأسراء والمعراج في الفكر الأسلامي ،وبتشاكل واضح لشكل الثور المجنح الاشوري للحيوان المجنح بصورة الاسد وراس الانسان .

والاشجار بنسق تشكلها الغريب وهي تمتص من روح الزخرفه تشكلها أكثر من ارتدادها الأيقوني لمرجعها الطبيعي ،شكلت ثراءا جماليا لتلك الجزيره الغناء بكل اصناف نباتاتها وحيواناتها الطبيعيه والغرائبيه ،وكل هذه المعطيات تعد محركات للصياغه البنائيه للمكان ببعده المادي والفاعلي والرمزي _فالمنمنه حقل ترميز عال هنا ساهم الخيال الخلاق للفنان العراقي (يحي بن محمود الواسطي)أن يوجده من حقل تصوراته وحدوسه وإحاله واضحه للصور الذهنيه الفاعلة وقتئذ .

* .يحيى بن محمود بن الح مدينة واسط في العراق ، اشتهر سن الواسطي ، نشأ في بكتابة وتصوير نسخة من مقامات الحريري وقد ختمها بالعبارة التالية « فرغ من نسخها العبد الفقير الى رحمة ربه وغفرانه وعفوه يحيى بن محمود بن يحيى ابن ابي الحسن كوريها الواسطي بخطه وتصويره آخر نهار يوم السبت سادس شهر رمضان سنة اربع وثلاثين وستمائة حامداَ الله تعالى... « (إيتنغهاوزر ،ص٢٠٧) في الخفاجي ،مجيد حميد حسون :الزمن في رسوم يحي بن محمود الواسطي أطروحة دكتوراة (غير منشورة)٢٠٠٣ ،كلية التربية الفنية ،جامعه بابل .



نموذج (٤):
المقامة البدوية*
رقم صفحة التصويره في مقامات الحريري : وجه الورقة /١٣٨
قياس المنمنمة : ٣٤٨ ملم × ٢٦٠ ملم
تمثل المقامه مشهدا حضريا زاخرا بكل معطيات البنى المكانيه الثلاث ،وهي بحق من النصوص الجماليه التي رؤيه الفنان الواسطي في حشد منظومه علامات زمكانيه قد اثراى وجودها المصور .

فالبنيه المكانيه الماديه ،تم إ»ثـراؤهـا بحشد منم التشكيلات المكانيه الماديه (اقبيه ،قبه مسجد ،منارة ،حقل) وماتحتشد في الطبيعه كمن نباتات وحيوانات شكلت مع الانسان مفردات مكانيه بمسحه اقرب للواقعيه في صياغة التمثيل .

وهذه المعطيات الماديه والبشريه مع الحيوانات والنباتات شكلت هويه المكان في بنيته الفاعليه ،لتشرح لنا هوية المكان الذي تتقاسمه البنيه الحضريه من خلال مفردات العمارة وتشكلها وبنيه طبيعيه بوصفها صورة تستحضر الخارجي للمدينه –البيئه الريفيه –خارج المدينه .فهناك احزمه لونيه غامقه تحيط بحركه الفارسين فوق الجملين ومحيطهما موشى بالنباتات ،ومحيط لوني آخر يرتد عمقا بصورة مستوى فضائي يشير للعمق ،وهو عباره عن مسطح مائي تحيط به المعزات الأربع من الجانبين .اما الحقل الدلالي ،الذي نستشفه من البنيه المفاهيميه لتلك المصوره وهي تخبرنا بمراحل سرد المقامه وأحداثها –مفهوم المدينه وريفها الزاخر بكل التفاصيل والعلامات من قبه ومأذنه المسجد والحيوانات الداجنه كالديك وماتبثه من علامات

تصريحية وظامرة .

فالمصوره تبث فعاليات عده تقوم بها النسوة والرجال بصورمتعدده -إمرأة تغزل ،رجل يحمل رمحا ،رجل يحاور إمرأة ،طفل مع أمه ،شخص يرتدي ملابس مزخرفه محاورا الراكبين في مقدمه المصورة ،كلها علامات يثت لتمنحنا وصفا دقيقا لمنظومه شامله (نسق الحياة)وهذا البعد الثقافي للمقامه المصورة ،طبيعه الازياء من(العمامه والأرديه ،والإحذيه)الفعاليات الانسانيه المصوره –طبيعه المكان من خلال مفرداته وتشكلاته ،كل ذلك جسد لنا بنى مكانيه متظافره مع بعدها الزماني تخبرنا بطبيعه ونسق الحياة الحضريه بتشكلاتها في الحواضن الأسلاميه وقتئذ .

الفصل الرابع :
النتائج والأستنتاجات

نتائج البحث :

• المكان بنيه شامله تستشف من تظافر مجموعة بنى تسهم في رفد نسقيته وهذه البنى :البنيه المادية،والبنية الفعالية ,والمفاهيمية ،وظهر لنا ذلك في كل نماذج العينة الأربع .

• تسهم البنية المادية في تشكلاتها البنائية - من خلال حركه الكتل في فضاءاتها وأحيازها الصورة الاساسيه هويه المكان (نموذج ١) ، حيث أرسى الشكل المكعب للكعبة المشرفة (ببنيته المادية) الطبيعة القارة لهوية المكان ضمن نسق البنية الفعالية –بوصفه مكان معد سلفا لطقس تعبدي (الحج) وما يبثه من مدلولات وتداعيات ترسخ بنيته المفاهيمية والرمزية للكعبة في ضمير المسلم ومعتقداته ،وماترسله من أبعاد مضامنية يرتديها التاريخ والحوادث التي مرت بها الكعبة المشرفة .

• من خلال معطيات البنيه الماديه يتم التراسل مع البنيتين الفعاليه والمفاهيمية لتأطير بنى المكان وتكامل صياغته الجمالية القارة ٠-في النموذج (١)حيث ساهمت البنيه المادية في تعزيز البنية الفعالية واستعمال المكان في طقس الحجيج والتعبد ،والصلاة –من خلال فضاءات المكان التي تسمح بذلك بفعل تمركز شكل الكعبة في فضاء محيط وماتبثه من قيم روحية ورمزية .وفي النموذج (٢)شكلت كتلة الغزال المهيمنة في تصوير الصحن الخزفي البنية المادية الفاعلة ،والتي أرست لحضور العلامات الطبيعية المصاحبة للنباتات المرسومة بتحوير زخرفي بوصفها إمتداد مكاني طبيعي يشير ضمنا الى البنية الفعالية ، للمكان بوصفه (مرعى)ومن خلال البنيه الزخرفية للخطوط والأشكال يتم التراسل مع ماتشي به هذه المنظومة الجمالية من وشائج بالطابع الرمزي والمفاهيمي لأبرز خصائص وبنى الفن الإسلامية التي تعتمد الإختزال والتبسيط والزخرفة والتنويع إبتعادا عن فكرة التجسيد والتجسيم التي وسمت الفنون الأخرى في الحضارة الغربية على سبيل المثال ،وكذلك نجد البنية المادية في نموذج (٣)بوصفها طبيعة متخيلة لجزيرة قد رست عليها سفينة ،قد هيمنت في ترسيخ طبيعة المكان وإستشفاف البنيتين الفعالية (بوصفه جنينة تنعم بها الطيور والحيوانات)والمفاهيمية من خلال بثها لعلامات متخيلة (كائنات غرائبية)قد حلق الواسطي في تمثلها وتخيل صورتها بعيدا عن الواقع نحو واقع إفتراضي لايمس الواقع بصلة ،وكأن المنمنة تحيلنا الى صورة متخيلة

لجنة (مفترضة).وفي النموذج (٤)،حاول الواسطي أن يمنح المتلقي صورة مكانية مكثفة عبر دوال مكانية بتشيؤها وماديتها التي ارست البنية المادية -لمشهدية متراكبة من بيئة ريفية خارج القرية او النسيج الحضري المرموز اليه وماتتضمنه هذه الحاضرة من مسجد وبيوت واقواس متكررة لكوات اومحاريب تحتشد بشاغيلها ،وهذه البنية المادية منحتنا صورة لطبيعة المكان وفعالياتة التي تبلورت بمستوايت متعدده وحسب طبيعة وتنوع المشاهد ،وماتبثه من تضمين وترميز يشكل البنية المفاهيمية .

• للبنى المكانيه بؤره محفزة تتركز فيها الصورة المعبره مكانيا ،لاسيما في العماره مع احتفالها بالأتجاهية التي أرستها القيم الفكريه والعقاديه 'فالكعبه (نموذج١)تعد مركزا مكانيا واتجاهيا بوصفه قبلة للمسلمين ،تتوجه جباه المسلمين اليها في الصلاة ،وتساق لها كل محاريب المساجد والجوامع إتجاهيا في تشكل بناها المادية .وفي النموذج (٢)انساق العمل اتجاهيا مع حركة الشكل الحيواني واتجاهيته نحو الشمال مع الحركية التي تستمد قوامها من حركية الخطوط الزخرفية .وحركة الموجودات في نموذجي العينة (٣و٤)أرست اتجاهية البنية المكانية

• تتسق بعض العلامات والمفردات الذي يحفل بها المكان لتشي للمتلقي عن حظور نسق بنائي لفاعليه المكان وبنيته المفاهيمية والرمزيه (نماذج العينة) .

• البنية المكانية في الفن الأسلامي تحمل طا ماليا خاص بعا نسقيا ،أو نظاما ج ،من خلال تآزر العناصر المشكلة للمنمنة (نماذج ٣و٤)وأن أي تحول في تلك العناصر يحدث تحولا كبيرا في باقي عناصر البنية ،فلو تغير شكل وحجم العنصر التكويني الرئيس في النموذج (١)لشكل الكعبة سوف يغير طبيعة البنية المكانية وتشكلها وماتحفل به من تداوليه ومفاهيم راسخة .

• الأستنتاجات

• ان المكان بتجليه عبر البنى الثلاث (المادية ,والفاعلية ,والمفاهيمية)نجد الزمان ينبثق في وجوده ويردد مقولته عبر هذه الدوال وحشد علاماتها .

• شكل المكان في الفنون الاسلاميه نسقا جماليا يؤكد حضور العقيده بصورة معلنة تارة ومظمره في أحايين عدة .فالكعبه ،والمسجد ،والطقوسية ،والملابس ،والعلامات المصاحبة ،كلها عتبات لنصوص إسلاميه قد تشكلت وفق صورة جماليه قد راعاها الفنان في حاضنته .

• صورة المكان في الفنون الأسلاميه ،استسلمت لنسقية وأنظمه التصوير الأسلاميه من تنوع وتسطيح وشفافية ومجانبة التجسيم المبالغ ،وجل هذه المصورات تشير إما لحقائق ماديه بصورة أيقونيه مع تبسيط واختزال واضح ،أو بصياغة جماليه قارة في نسقيتها الزخرفية والخطية .

التوصيات : يوصي الباحث:

• اقامةمتحف للفنون الأسلاميه مع دار للمخطوطات الأسلامية

• اقامة متحف للقرآن الكريم للنسخ اليدوية والمطبوعة عبر المراحل الزمنية

المقترحات :

يقترح الباحثان بأعداد الدراسات التالية

١.البنى المكانية الفاعلة في الخزف الإسلامي .

٢.البنى المكانية في الفنون العراقية القديمة .

٣,فاعلية المكان في الفنون الفرعونية .

المصادر والمراجع :

القرآن الكريم

• إبراهيم ،زكريا:مشكلة الفن ،دار مصر للطباعة ،القاهرة ،بت .

• أبيقورس،بياربيوناسي ،تعريب ،بشارة صارحي ،بيروت ،١٩٨٠.

• أخوان الصفا ،رسائل ،مج ٣،بيروت ،١٩٧٥.

• أدونيس ،الصوفية والسريالية ،دار الساقي ،بيروت ،١٩٩٢.

• أرسطو طاليس ،علم الطبيعة ،ترجمة ،لطفي اليد ، القاهرة ١٩٣٥، .

• إسماعيل ،عز الدين :الأسس الجمالية للنقد العربي ،عرض وتفسير ومقارنة ،ط٣ ،دار الشؤون الثقافية ،بغداد ،١٩٨٦.

• أفلاطون ،ثيماوس ،تحقيق ،البور ريفو ،ترجمة ،أوغسطين بربارة ،دمشق ،١٩٦٨.

• أفلوطين عند العرب ر،تحقيق عبد الرحمن بدوي ،ترجمة ، عبد المسيح بن ناعمة ألحمصي ،القاهرة ،١٩٦٦.

• الحريري ،أبو محمد القاسم ،بن علي بن محمد بن عثمان :شرح مقامات الحريري ،بيروت ،ب ت .

• آل سعيد ،شاكر ،حسن :البيانات الفنية في العراق ،وزارة الأعلام ،مديرية الفنون العامة ،بغداد ،١٩٧٣.

• إيتنغهاوزر،ريتشارد ،التصوير عند العرب ،ت ،عيسى سلمان ،مطبعة الأديب ،بغداد ،١٩٧٣.

• :تأملات تشكيلية في الفضاء والأرض والجدار ،وزارة الإسكان والتعمير ،ندوة الخصوصية في العمارة العربية المعاصرة ،١٩٨٩.

• :مقالات في التنظير ،والنقد الفني ،دار الشؤون الثقافية ،بغداد ،١٩٩٤.

• آليوت ،الكسندر:آفاق الفن ،ط٢ ،ترجمة ،جبرا إبراهيم جبرا ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،١٩٧٩.

• أمهز ،محمود :الفن التشكيلي المعاصر –التصوير ،(١٨٧٠-١٩٧٠)،دار المثلث ،بيروت ،١٩٨١.

• أوبرسفليد،آن :قراءة المسرح ،ترجمة ،مي التلمساني ،مركز اللغات والترجمة ،أكاديمية الفنون ، وزارة الثقافة ،مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ،القاهرة ،١٩٩٦.

• أوزياس ،جون ماري ،وآخرون :البنيوية ،ترجمة ميخائيل مخول ،منشورات وزارة الثقافة ولرشاد القومي ،دمشق ١٩٧٢.

• إبلام ،كير :سيمياء المسرح ،والدراما ،ترجمه وتعليق ند،رئيف كرم ،المركز الثقافي العربي ، بيروت ،١٩٩٢.

• إبن الهيثم ،الحسن ،رسالة المكان ،حيدر آباد الدكن ،١٣٥٧هـ.

• إبن خلدون :العمران البشري ،المطبعة الكاثوليكية ،بيروت ،١٩٣٨.
• إبن سينا :الشفاء (الطبيعيات ،السماع الطبيعي)،تحقيق ،سعيد زايد ،تصدير ومراجعة ، إبراهيم مدكور ،القاهرة ،١٩٨٣ .
• أبن سينا : عيون الحكمة ،تحقيق ،عبد الرحمن بدوي ،القاهرة،١٩٤٥.
• إبن عربي :كتاب الأزل ،مطبعة دار المعارف العثمانية ،حيدر أباد الدكن ،١٩٤٨.
• : الفتوحات المكية ،بيروت دار صادر ،بيروت ،ب ت .
• :كتاب إصطلاح الصوفية ،مطبعة دار المعارف العثمانية ،حيدر آباد الدكن ،١٩٤٨.
• إبن فارس ،معجم مقاييس اللغة ،تحقيقي ،عبد السلام هارون ،ج٥ ،ط٢،مصر ،١٩٧٢
• إبن منظور :لسان العرب ،مجلد ١٣ بيروت ، ١٩٥٦.
• ابن، منظور ،لسان العرب ،ج٢،بيروت للطباعة والنشر ،لبنان
• أشنبغلر ، أسوالد:تدهور الحضارة الغربية ، ج١ ،ترجمة ، أحمد الشيباني ندار مكتبة ،الحياة ، بيروت ،د،ت .
• الألفي ،أبو صالح :الفن الإسلامي ،دار المعرف بمصر ،القاهرة ،١٩٦٩.
• ألعروسي ،موليم :الفضاء والجسد ،منشورات الرابط ،الدار البيضاء ،١٩٩٦.
• الإمام الخميني :مصباح الهداية إلى الخلافة والولاية ،مؤسسة الأعلمي للمطبوعات ،بيروت ،٢٠٠٦.
• صلاح فضل :النظرية ألبنائيه في النقد الأدبي ،ط٣ ،دار الشؤون الثقافية ،بغداد ،١٩٨٧ .
• جميل صليبا ،المعجم الفلسفي ،ج١ ،مكتبة ذو القربى ،١٩٨٢
• الجرجاني ،الشريف ،:كتاب التعريفات , دار المقدس ، بيروت ،١٩٨٥.
• المطلبي ،مالك ،وعبد الرحمن طهمازي :مرآة السرد ،قراءة في أدب محمد خضير ،دار الخريف للطباعة ،بغداد ،١٩٩٠ .
• شواي ،ف ،وآخرون :معنى المدينة ،ترجمة ، عادل العوا ،وزارة الثقافة والأر شاد القومي ،دمشق ،١٩٨٧.
• جان بياجيه ،البنيوية ،ت ، عارف منيمه ،وبشير اوبريس ،منشورات عويدات ،بيروت ،١٩٨٠ .
• كلود ليفي شتراوس ،الأنثربولوجيا البنيوية ،ت ، مصطفى صالح ،منشورات وزاره الثقافة والإرشاد القومي ،دمشق ، ١٩٧٧.

• Schulze,c, Norbeg:meaning in western architectures pblisherNewYork, 1971
• Long,jon:creatinArchitecturalTheory,NewYork,1987
• SMITH ,PETER ,F :Daynamic of Urbansn,London,Hutchinson,1974.
• Spreiregen, p:urban design,the Architecture of towns and cities,NewYork,1965. 46.
•Dopoulo,Elexandere,papalo:Islam and Muslim Art,translated by Robert ErichWOLB,Thames Hudson,London,1980.
•Mccluskey,jim:Road form and town space ,the architectural,press,London,1979.
Canter,david:the psychology of place, London ,the Architecture PRESS,1977.

ألأطاريح والرسائل :

• الحاجم ،مازن أحمد عبد الحسين : أثر الهيئة الحضرية في الأحساس بالمكان ،مع دراسة تحليلية ،وتقويمية لمركز الرصافة القديمة في بغداد ،رسالة ماجستير (غير منشورة)،كلية الهندسة ،الهندسة المعمارية ،جامعة بغداد ،١٩٩٣ .
• الخفاجي ،مجيد حميد حسون :الزمن في رسوم يحي ابن محمود الواسطي ،أطروحة دكتوراة (غير منشورة)،٢٠٠٣،كلية التربية الفنيه ،جامعة بابل .

المجلات والدوريات

١.عرابي ،أسعد :المفردات التشكيلية المتوسطية في الفن السلامين مجلة ،مواقف ، العدد ٦٤ ،١٩٩١.
٢.المحاضر ،سامر عكاش :عالم الخيال في نظريه وحدة الوجود عند ابن عربي ،ترجمه وأعداد،نجاح رئيس سفر ،مجلة نزوى ، العدد ١٦ ،أكتوبر ، ١٩٩٨.
٣.الزيباوي ،محمود:اللغة التشكيلية العربية ،الذات ،الآخر ،الهوية ،مجلة مواقف ،العدد ٦٤ ،،١٩٩١ .
٤.فيدوح ،عبد القادر :البنية الذهنية للجمالية العربية ،مجلة البحرين ،الثقافية ،العدد ١٧ ،يوليو ،١٩٩٨.
٥.شيرفاني،أسد الله سوران ميلكان :الكلمة والصورة في الأسلام ،مجلة مواقف ، دار الساقي ، بيروت ،العدد ٦٤، ١٩٩١،

أدلة معارض

١.الراوي ،نوري :جدلية الخفاء والتجلي ،نص دليل المعرض الأستعادي الشامل ، قاعة أثر للفنون ، بغداد ،تشرين اول،١٩٩٩.