المرئي واللامرئي في الزخرفة العربية والإسلامية المعدنية

صفا لطفي

كلية الفنون الجميلة– جامعة بابل

الفصل الأول

أولا: مشكلة البحث والحاجة إليه:

يسعى الفن العربي الإسلامي الى توحيد متوازن للعاملين الروحي والمادي، ومن ثم رسم معالم اتفاقهما، ولذا فأن السفرين الناتجين من فعل البنيتين تؤسسان أهم الأساسيات البنائية والفكرية عنده، وتنتجان في النهاية ثنائيتين جدليتين لهما من القداسة والرفعة الشيء الكبير،.

الأولى: ترتبط بالعالم الأرضي، الحياتي المستوى والمشاهد والثانية تسمو بالمتأمل نحو عالم علوي، سماويه مقدسة.

وهكذا فان سفر المتأمل بين تلك الثنائية، ينتج تحولا، في الأفاق الرمزية – لاسيما في الزخرفة التجريدية – مما يشكل معنيين الأول، ارضيا والثاني علويا، يتسعا لمعاني السفر نحو المطلق.

ان تجارب الفنان العربي المسلم، في الحقيقة ما هي إلا عملية تجسد بمعاني الوجود بمستواها السيميائي، من البقايا الأرضية نحو نفس تسمو عاليا، فتتخذ حركة صاعدة في رحلة نحو المطلق، فتحرره من اسر عالمها الأرضي لتمنح المتأمل (المسافر) مع تلك التجريدات نوع من الراحة الداخلية.

وهنا تصبح الزخارف العربية الإسلامية نوع من الرياضيات الروحية تحمل معاني وادعه، تسافر بها عبر المسافات موسومة بها أجواء الذاكرة انها حاملة للصورة والتخيل بكل اشكالها.

ومن هنا نشعر ببحث الفنان العربي المسلم تجسيد نوع من ثنائية الوجود، المرئي واللامرئي، من خلال مجموعة الأشكال والعلاقات الحسية والبصرية المؤلفة للتجريد ألزخرفي والتي تحمل المعنى المرتبط بالظاهر والباطن.

ومما لا ريب فيه ان الحضارة العربية الإسلامية، نشأت محملة بفكر شمولي، استطاعت ان تترك طابعها الذي لا يمحى. (الألفي، 1967، ص64). لذا لعب الفكر التجريدي في الزخرفة الإسلامية دورا مهما: فهو يبدو المنبع الخلاق الذي يمكننا من البقاء بحالة مع المطلق. وهكذا وعبر مفهومي، المرئي واللامرئي استطاع الفنان المسلم ان يظهر للمتلقي المفهوم المرتبط بالخالق عز وجل، والمفهوم المرتبط بالعالم الذي نعيش فيه (العالم المرئي – المحسوس، المشاهد).

لذا وجدت الباحثة ان مفهوم (المرئي واللامرئي) لعبا دورا فعالا في سلوك المزخرف العربي المسلم، وهو ما يلقي على عاتق الباحثة مسؤولية أجراء الدراسات المتعلقة لتوضيح الأبعاد المبهمة مع التأكيد على شروط التأويلية التي أثرت إبداع الفنان العربي المسلم الفني والرغبة في فهم آلية الخلق على مستواه الإنساني والإلهي (المقدس).

كذلك فان هذين المفهومين لم يتناولا في الدراسة والتدقيق – حسب علم الباحثة – لذلك تأتي هذه الدراسة ضمن هذا المجال.

ومن الدوافع التي دفعت الباحث الى دراسة مفهومي المرئي واللامرئي بالزخرفة العربية الإسلامية المعدنية، ان تلك التحف المعدنية التي وصلتنا في العصور العربية الإسلامية تؤكد بان المعدن كان من المواد المهمة التي ينظر إليها الفنانون المسلمون نظرة إكبار وتقدير، فهي تعد أذن أثار فنية مهمة.

ثانيا : أهمية البحث

تتجلى أهمية البحث في

1. يعد مصدر من مصادر التي توفر مرجعيات فكرية للدراسات النظرية التي تهتم بموضوع الثنائية في الوجود.
2. مصدرا نظريا للباحثين في مجال الزخرفة العربية الإسلامية
3. يفيد الباحثين في حقل التصميم عامة والتصميم ألزخرفي خاصة.
4. يفيد مصدرا للفنانين المعاصرين، التي تشغل التجريدات الزخرفية جزءا من أعمالهم الإسلامية المعدنية.
5. يفيد الباحثين في الجماليات والمواضيع الفكرية.

ثالثا: هدف البحث

يهدف البحث الحالي الى التعرف على مفهومي المرئي واللامرئي في الزخرفة العربية الإسلامية المعدنية.

رابعا: حدود البحث

يتحدد البحث الحالي بدارسة المرئي واللامرئي في الزخرفة العربية الإسلامية المعدنية في. القرن السابع الهجري الى القرن الرابع عشر الهجري في العراق.

خامسا: تحديد المصطلحات

1. المرئي : 2. واللامرئي

1. المرئي: يعرف (بونتي: 1987) بأنه:

((الإدراك الذي يتحقق داخل الإنسان، كما ان ما هو مرئي من العالم ليس في نظرة مطلقا خلافا للتساؤل)). (بونتي 1987، ص 13).

وتعرفه الباحث إجرائيا:

((ضرب من الإدراك يخلق في النفس البشرية، وهو مفهوم نسبي يختلف من فرد الى أخر تبعا لخبرات ذلك الفرد وفلسفته وأفكاره)).

2. اللامرئي : ويعرفه (بونتي، 1987) بأنه :

((قوة المرئي بدرجة انه بين الصورة والمعنى، كما ان الحياة النفسية في نظرة هي شيء لا مرئي يوجد في مكان ما خلف الأجساد البشرية. بل انه يعتقد ان ما يحسه الإنسان في داخله هو اللا مرئي، أما ليس مرئيا ألان ولكن الذي يمكن ان يكونه، أي أشياء مختبئة تقع في مكان أخر هنا وهناك)) (بونتي، 1987، ص14)

((ضرب من الحدس، ينبثق ليوقض المرء على حقيقة صيرورته الشيئية، وبعد ذلك يلفه صمت أخر، غير مدرك من قبل الآخرين، فهو صمت التأمل المدرك اذ تتغلغل مدلولات شيء ما في غياهب الفكر المتأمل)).

الفصل الثاني

المبحث الأول

الزخرفة العربية الإسلامية المعدنية (مهاد تاريخية): -

نشأت الفنون العربية الإسلامية من موروث حضاري، حين تسلم الإسلام مورثات من سبقه اذ ازدهرت الفنون الزخرفية في النحت والعمارة لدى بعض الدول العربية القديمة لا سيما في وادي الرافدين وادي النيل وعندما ظهر الإسلام وتوطدت دولته واتسعت مساحتها نشأت في المجتمع الجديد وتطورت في فنون مختلفة هكذا عدت الفنون العربية الإسلامية العربية الزخرفية أهم مظاهر العربية الإسلامية.

ومن المنطقي ان الفنون عندما تنشأ في مكان ما تتأثر بالفنون التي تسبقها لذا تجد ان الفنون العربية الإسلامية تنهل من منهل واحد وهو الحضارات العربية القديمة في سومر وبابل وأشور، في وادي الرافدين وغيرها من الحضارات التي ظهرت في الوطن العربي.

ومن بين ما ازدهر من فنون إسلامية كانت الزخرفة العربية الإسلامية المعدنية، وتشتمل التحف المعدنية التي صنعت في بداية العصر الإسلامي على صوان وأباريق وقد حليت بزخارف منقوشة او محفورة حفرا بارزا. ويتخذ بعضها اشكال جديدة مما تطور على أيدي فناني التحف المعدنية في القرن الثامن. ومن هذه الأشكال نوع من ألأباريق له بدن كروي ورقبة اسطوانية طويلة، وصنبور على شكل طائر.

وقد تضمنت تلك التحف على زخارف تشتمل على أشجار النخيل، والتفريعات النباتية والأوراق النباتية وكذلك أشجار الرمان والمراوح النخلية المحفورة حفرا بارزا.

ومعظم تلك التحف محفوظة بمتحف الهاميرج. وبمتحف والترفي بلتيمور واحد من تلك الأباريق تزينه أشجار الرمان والمراوح النخلية المحفورة حفرا غائرا، وبه تكفيت بسيط من قطع النحاس الأحمر، وتعد هذه المجموعة التي يرجع تاريخها الى القرن الثامن، باكورة إنتاج الفن العربي الإسلامية المعدني.

ومن الجدير بالذكر ان لمناجم النحاس الموجودة في خابور، الأثر الكبير في شيوع صناعته في العراق اذ يعد أقدم منتجات الموصل إبريق من النحاس الأصفر المكفت بالفضة ((المحفوظ في متحف المترو بولتيان))، وهو مزين بزخارف غاية في الدقة والجمال من الرسوم الآدمية والأشكال الهندسية والكتابية داخل أشرطة ومناطق منفصلة والتي تعود الى عام 623 هـ في الموصل.

من هذا، ان الفنان العربي المسلم استوعب المواضيع الفنية والزخرفية وفيها، استطاع ان يدمجها من دون تكليف في كنز الموضوعات الموروثة بتهذيبها وتشذيبها نهائيا. (كونل، 1966، ص96).

المبحث الثاني

المرئي واللامرئي في الزخرفة العربية الإسلامية المعدنية:

تبقى الرؤية بالنسبة للفنان بمثابة الإيديولوجية لأية طروح فنية على ان كلمة (رؤية) تعني كل ما هو مرتبط بحاسة البصر، (العين)، أما الرؤيا فهي المرتبط بالاكتشاف او الكشف عن جواهر الأشياء ومكرناتها.

وهنا يختزل معنى الرؤية البصرية في الفن، اذ تصبح مجرد قناة إيصال لكائنات مبصرة، في حين ان معناها أوسع واشمل، معنى غير محدود، وهذا المعنى الاصطلاحي هو الذي يمكن ان نطبقه على الفن ألزخرفي بالذات، فللفن ألزخرفي إذن رؤية كما انه له ما سيعقب الرؤية أي الرؤيا وهي التي تعني النظر بالبصيرة (بعين القلب)، بل الأحاسيس الممكنة وبضمنها الحدس والتخاطر. على العموم فان كلا من الرؤيا والتصميم ألزخرفي يمهدان لمعنى (التعامل) بين الذات والكون، او الجزء والكل.

وهكذا فان للرؤية الفنية مجالها الذي يخص الذات الإنسانية وعلاقتها بالقيم الماورائية، ومن هنا فان هناك عالمان عالم (مرئي) وعالم أخر (لا مرئي) والذي يشمل جوهر بحث الفنان المسلم.

فالمرئي، هو كل ما يقع عليه البصر كالألوان والسطوح والخطوط وباقي القيم الشكلية في اللوحة وما تراه العين (الألوان والسطوح وما اليها).. أي هو ما يقع تحت إطار الشكل (جسد المنظومة الزخرفية).

ان الأشياء كظواهر مادية هي حجب للحقيقة ولكن اللغة التي تثير الذهن وتحرك عملياتها هي باب كشف الحجب الى المطلق. وهناك أيضا نكشف سر الاهتمام البالغ عند الفنان المسلم بالتجريديات الزخرفية لا سيما على خامة كالمعدن، والتي يظهر فيها الائتلاف الإيقاعي بين الظل والضوء واضح، وهو ما يشير في أشكاله الى عقلانية وروحانية في آن معا وزخرفته التي يميز بها (هزيمة، 1999، ص 102).

ومن هنا تلتقي الزخرفة الإسلامية مع الخامة المنفذة عليها في مجال الانطلاق للتعبير عن المطلق. اذ ان المطلق عند الفنان المسلم هو المثل الأعلى، هو الجوهر، هو الله، ولذلك سعى عن طريق الفن الى إدراك الحق عن طريق التعبد والتبتل، يقول ميشيل سوفور: ان الفن التجريدي يسعى وراء الكلي في الخاص، وإيجاد الجمال لا يختلف عن اكتشاف الكلي، هذا الكلي هو الله.والتعرف على الإله في أي عمل فني هو الشعور بانفعال بديعي. وهكذا تسعى الزخرفة الإسلامية الى التعبير عن المجهول او عن غير المحدود وغير المرئي والغيبي (بهنسي، 1979، ص 105).

ان الذهنية الإسلامية القائمة على العقيدة الوحدانية، تدعو الى إنكار الذات وهو ما يدفع الفنان المؤمن الى السعي المستمر للفنان بالمطلق، ولقد بدا هذا السعي في التكرار، وهو مظهر من مظاهر الوجد يقول بيرابين: إن الطبيعة المكررة المتخيلة او المنفذة، أبدية الانطلاقات والعودات، ممثلة بذلك علاقات الظاهر مع الجوهر، وارتباط هذا بذاك وهي بذلك تتجاوب مع الله.

ان المحرك الخفي دفع الفنان المسلم الى نقل الصورة الإلهية، هو الكشف عن المجهول عن الغيبي السرمدي المتعالي. (بهنسي، 979، ص106 – 107).

وهكذا أصبحت الوحدات الزخرفية مفردة تكشف عن المفاهيم الكامنة للفكر الإسلامي. ومن هنا فان الإطار العام للمنظومة الزخرفية يقتضي استمراره ما بين عنصرين أساسيين هما (الشكل المحسوس) و (الشكل المتصور)، وهذان رمزان واضحان للعالمين ألدنوي والأخروي او للجسد والروح. فان تحديد.

المرئيات من العناصر الزخرفية أمر حسي يخضع للرؤية البصرية بالفعل لا بالتخيل اما غير المرئيات من العناصر الزخرفية فأمر خيالي تصوري يكمل ما للحس فهو يخضع لمبدأ تكملة ما هو حسي بما هو حدسي والحدس هو إحساس روحي لا مادي. ومن هنا فان المنظومة باجمعها تبدأ من المرئي وتنتهي باللأمرئي وإذا شئت قلت انها تبدأ باللأمرئي وتنتهي بالمرئي.

وهنا يكمن جوهر بحث الفنان المسلم الذي يظهر في تصعيد المشخص الى المتصور والمرئي الى المحدوس. " فاللأمرئي ليس فقط لا مرئيا "، وهو ما كان وما سيكون مرئيا وما لم يكنه، او ما كان مرئيا من قبل أخر غير و ليس بواسطتي، ومن حيث غيابه محسوب على العالم، فهو رؤية سامية، حضور تام.

وفي فن الزخرفة يتم البحث عن معنى الكيان المادي للوجود وهو بصيغته التي تكفل له الارتقاء من جديد الى الكيان الروحي وهذا هو المعنى (التشخيصي – اللا تشخيصي) ولهذا السبب يكمن التوتر والصراع فيه.

اما فن الزخرفة الإسلامية فانه يعبر عن مبدأ الكرامة الإلهية ويوصي بها، فقد ظل التجريد ألزخرفي بكافة أشكاله يمثل لنا فن الاستمرار أللامتناهي.

انه توافق بين سطح المرئي في إطار الأبعاد الثلاثة. وموضوع البعدين أي السطح الفيزيقي الشكلي.

ويقول (بروست) (proust): (ان الرؤية تندمج مقدما في تعبير الجسد الحساس، في محيطات الأشياء الحساسة، ولتكن كما هي تستقي من السر الأساس لتلك المفاهيم "التي لا مثيل لها، والتي لا تواصل في ليل العقل، حياتها المظلمة إلا لأنها عدم تصورها في منعطفات العالم المرئي ").

لذا فان المرئي هو ما هو ظاهر مادي، منظور، والعالم غير المنظور، روحي، غير ظاهر أي باطن، فالمرئي واللامرئي كما الجسد فان اللامرئي هو الغائب غير المشاهد وغير الملموس او غير المحسوس الذي يمكن ان نضعه في الإطار الروحي (الجوهري)، واللامرئي هو مقدم من الأصل كما لو كان خاليا من أي عرض مادي، وهو يقدم في الأصل غائبا كمسافة وكينونة ومفارقة.

وهنا يمكن ان نصل الى حقيقة وهي إن كل مرئي يحوي قعرا ليس مرئيا، وهو ما ينطبق على الزخرفة الإسلامية فهي تحوي زخارف مرئية ظاهرية تحتضن بين جنباتها مناطق غائرة تعبر عن ما هو باطني، غير مرئي.

فلم يكن هدف الفنان العربي المسلم مجرد نقل ما هو مادي على سطح الآنية بالذات ثم لا شيء أكثر من هذا، فمن وراء ما هو خاص يكمن ما هو عام. فهو إحساس بالجلال أمام الخلق المحكم في أعماق بعيدة. اذ توجد حركة وروح، وهي التي تدفع كل الأشياء الظاهرة لكي تدور وتدور في سفر نحو المطلق.

ومن هنا نستطيع القول، ان الفن الإسلامي يتصور ان الوجود، مسخر (بوساطة) قوة ماهرة، وهدف الفنان هو ان يتوصل معرفة تلك القوة، ثم ينقل خصائصها الى المتلقي. وهو ما أكده المفكرون المسلمون الذين تحدثوا عن الثنائية التي ترجمها الفنان العربي المسلم من خلال أسلوب (البارز – الغائر) وهذا ما أكده السهر وردي عندما قال:) الم تر ان سوادا او بياضا وان كانا على سطح واحد يتراءى البياض اقرب إلينا لأنه يناسب الظهور...) وهنا نستطيع ان نقول ما هو اقرب لنا في الظهور (الظاهر) يناسب معنى المرئي وما هو بعيد عنا في ظهوره (الباطن) يناسب معنى اللامرئي. وهكذا يمكن ان نستنتج ان الفنان العربي المسلم أوانية المعدنية استعمل أسلوب (البارز – الغائر) في زخارفه ليترجم ثنائية (المرئي واللامرئي)

تحليل العينات

أنموذج(1)

القطعة	صينية
الخامة	معدن
الفترة	القرن التاسع الميلادي
الطابع العام للتصميم ألزخرفي	نباتي
القياس	/
المتحف	متحف برلين

يتجسد التكوين ألزخرفي من خلال توسط الدائرة وسط الصينية لتأخذ مكان المركز لتضم رسما محفورا حفرا بسيطا ويمثل بناء ذا قباب وعقود وشرفات وتحته الزخرفة المجنحة يدور حول الدائرة المركزية شريط زخرفي عريض مقسم الى (22) منطقة كل منها عقد، وتغطي هذه المناطق زخارف مؤلفة من فروع

ووريقات وأنصاف وريقات نباتية وبين كل منطقتين منها منطقة يعلوها تحت العقد رسم مؤلف من الزخرفة المجنحة المرسومة في الدائرة الوسطى من الصينية.

تتجلى السيادة في هذا العمل ألزخرفي بوجود الدائرة التي تدور حولها كل العناصر والوحدات الزخرفية.

عمد الفنان العربي المسلم على تحقيق الفضاء من النوع المغلق محققا قيما جمالية وتعبيرية، وعن طريق إيجاده لوحدة المتضادات في الضوء والظل والذي يظهر مساحات بارزة وأخرى غائرة، أكد العمق الذي يعكس ملمسا يعطي الإحساس بالتماسك والقوة في التكوين فضلا عن تحقيق التوازن ترى الباحثة مما تقدم ذكره، ان الفنان العربي المسلم حينما جمع متضادين، هما الضوء والظل بأسلوب (البارز – الغائر)، يقصد من وراء ذلك خلق وحدة متضادات دلالية بين الضوء والظل وان يعبر في الوقت ذاته عن المرئي واللامرئي، فان للرؤية الفنية مجالها الذي يخص بالذات الإنسانية وعلاقتها بالقيم الماورائية، ومن هنا فان هناك عالمان عالم(مرئي) وعالم أخر (لا مرئي)، والذي يشكل بحث الفنان العربي المسلم.

انموذج (2)

القطعة	إبريق
الخامة	معدن
الفترة	القرن ألسابع الميلادي
الطابع العام للتصميم ألزخرفي	مختلط نباتي / مع حيواني
القياس	الارتفاع 41 سم. القطر 28سم.
المتحف	

النسق ألزخرفي على هيئة إبريق، له بدن كروي ورقبة اسطوانية، الجزء العلوي لها مخرم وباقيها مزخرف برسوم محفورة قوامها دوائر ووريدات صغيرة متماسكة، وبين هذين الجزئيين من الرقبة وشريط ذو زخارف بارزة وثمة مقبض يخرج من منتصف البدن ويرتفع موازيا الرقبة ثم يلتوي في أعلاه ليتوج بحلية من أوراق الاقنثا.

اما الصنوبر فقناة تخرج من بدن الإبريق في أعلى البدن وتصب في تمثال ديك كبير باسطا جناحيه وقد شد جسمه. ومن أروع زخارف هذا الإبريق هو الزخارف المحفورة على بدنه. والتي قوامها ستة عقود متصلة تحت كل منها عمودان وفوقيهما منطقة على شكل هلال تملؤها دوائر صغيرة، وتحت العقود وريدات زخرفيه تعلوها رسوم طيور وحيوانات وأشجار. تتجه الوحدات الزخرفية اتجاها أفقية ويظهر اهتمام الفنان العربي المسلم هنا بكل عنصر تتألف منه الوحدة الزخرفية.

استطاع الفنان ان يخلف إيقاعا متماثلا يعطي راحة للمتأمل اذ ترتبط العناصر الزخرفية مع بعضها ارتباط وثيقا لتؤلف كلا واحدا او وحده متكاملة.

اما الفضاء فقد عالجه الفنان المزخرف من نوع الفضاء المغلق والفضاء المفتوح، وقد فضل استخدام الحفر لإيجاد نوع من الظلال، وربط الأرضية مع العنصر ألزخرفي لإيجاد متضادات إيقاعية مرتبة وبشكل متناسق، فضلا عن ان الفنان هنا استخدم الألوان الطبيعية للمعدن ومما تقدم يمكن الاستنتاج ان الفنان المسلم

في اهتمامه بالضوء والظل، حاول تجسيد مفهومي (المرئي واللامرئي) ومن هنا تلتقي الزخرفة العربية الإسلامية مع الخامة ألمنفذه عليها في مجال الانطلاق للتعبير عن المطلق.

انموذج (3)

القطعة	اناء
الخامة	نحاس
الفترة	القرن الرابع عشر الميلادي
الطابع العام للتصميم ألزخرفي	نباتي
القياس	22.4 سم x 40 سم
المتحف	دار الآثار العربية ببغداد

ان اتجاه حركة الزخرفة أفقية، وتتألف الزخرفة في هذا الإناء من جامات مختلفة الأشكال تضم رسوم جدائل ورسوما أخرى مؤلفة من خطوط قصيرة متقاربة. وفي أعلاه زخرفة من فرع نباتي متصل تخرج منه وريقات ثلاثية الفصوص.

الوحدة الزخرفية هنا تتمتع بحركة داخلية مستمرة، فالحركة الأفقية بدلالاتها تستمتع بالحركة اللانهائية مما يحقق وحدة ديناميكية تسهم في وحدة العمل ألزخرفي.

استخدم الفنان العربي المسلم – في عمله هذا – الألوان الطبيعية للنحاس مما خلق ملمسا أسهم في التكوين من خلال الاختلاف في عمق الحفر، وكذلك حقق عن طريق ذلك عمقا يخدم التكوين.

وهنا يجمع الفنان بين عنصرين متضادين هما الظلة والضوء.

تستنتج الباحثة مما تقدم ان استخدام الفنان المسلم للثنائية (الضوئية الظلية) مع انما هي محاولة لتضمينها قيما جمالية وروحية مستندة الى روحية الدين الإسلامي وهو هنا يؤكد بحثه عن تجسيد (المرئي – اللامرئي).

انموذج (4)

القطعة	شمعدان
الخامة	نحاس مزخرف بأقراص آلمينا
الفترة	القرن الرابع عشر
الطابع العام للتصميم ألزخرفي	مختلط(كتابي – نباتي–هندسي)
القياس	قطر القاعدة 54.55 سم، الارتفاع 53.5 سم
المتحف	دار الآثار العربية ببغداد

النموذج ألزخرفي يحوي عدة أنواع من الزخارف، اذ تغطي القسم العلوي من محيط القاعدة كتابة تشير الى انه وقف من عبد الله مرجان بن عبد الرحمن * وبين كلمات هذه الكتابة دوائر صغيرة تحمل أقراصا من آلمينا، كتب عليها (يانور) إلا واحدا منها كتب عليه (عبد الرحمن).

* هو الذي شيد المدرسة المرجانية في بغداد والتي تعرف ألان باسم جامع مرجان

اطر الفنان العربي المسلم تجريداته هنا بالخطوط والتي هي أنها شان الأشكال المجردة انتزعتها يد الفنان من المحسوسات لتكون مصورة في جوهر النفس مع احتفاظها باستقلاليتها في ذاتها. مما أضاف للآنية قيما جمالية هو تجسيد الفنان هنا لثنائية الضوء والظل.

التجريد هنا هو ثمرة فكر حضاري، فهو وليد ثقافة إنسانية تركت مبدأ المحاكاة العفوية في التعبير، نحو مبدأ التمثيل (غير المباشر) للقوى الماورائية وكذلك فان إيقاعية الظل والضوء هنا هي إيقاعية تجسد إيقاعية فكرية غير مباشرة. وهكذا فان القيمة الجمالية لهذا الانموذج تكمن في تأكيده على وحدة المتضادات بين الظل والضوء، وهي دلالات للجدل الصاعد ما بين عالمي: الجلاء والخفاء، لعالمي المرئي واللامرئي. مما تقدم تستنتج الباحثة ان ألفنان العربي المسلم أراد من خلال هذه التجريدات ان يؤكد مفهومي المرئي واللامرئي، فالمرئي جسده من خلال المساحات البارزة (المضاءة) واللامرئي جسده من خلال المساحات الغائرة (الظلية).

انموذج (5)

القطعة	هاون
الخامة	برونز
الفترة	القرن الثاني عشر الميلادي
الطابع العام للتصميم ألزخرفي	مختلط
القياس	/
المتحف	متحف برلين

قوام الزخرفة في هذا النسق ألزخرفي، زخارف بناية وكتابات فوق مهاد من أغصان وفروع نباتية وأوراق وأنصاف مراوح نخلية. وهي مكيفة لملئ الفضاء الكامل، والتجريد ألزخرفي يتجه اتجاها أفقيا، استخدم الفنان الحفر الغائر في مناطق وأعطى للمناطق أخرى وضع البروز.

وبطريقة الحفر، حاول الفنان تجسيد قيم رمزية من خلال استثماره للضوء والظل. واللذان يؤكدان صراعا رمزيا.

اما السيادة فقد حققها الفنان من خلال التلاعب بدرجات الضوء والظل وذلك بتوجيه النظر نحو الأجزاء البارزة والغائرة. ومن خلال ذلك حاول تحقيق العمق الفضائي والذي يعطي الإحساس بالمسافة (البعد الثالث) ليخلق لدى المتأمل إحساس بالبروز.

يتضح مما تقدم, ان ألقطعه الزخرفية, قد اكتسبت جماليتها من خلال اقترانها بالقيم الجمالية ألروحيه, وذلك ببحث الفنان المسلم في ثنائية (المرئي واللامرئي) والتي حاول تجسيدها من خلال وحدة المتضادات بين الضوء والظل. وهي (أي القطعة الزخرفية) تعطي للمتأمل انطباعا حول سعي الفنان العربي المسلم للبحث عن القيم الجمالية من خلال اتخاذه الأشياء الظاهرية المحسوسة قاعدة انطلاق للتعبير عن الجمال الإلهي والذي يتحقق من خلال تأمل ظاهري يقضي بالنهاية الى تأمل باطني وهو هنا انما ينبع من إحساس باطني روحي تجد انعكاسه في الشكل الظاهري.

انموذج (6)

القطعة	مرآة
الخامة	برونز
الفترة	القرن الثاني عشر
الطابع العام للتصميم ألزخرفي	مختلط
القياس	القطر 10 سم
المتحف	متحف كلية الآداب بجامعة القاهرة

ان اتجاه الحركة الزخرفية هنا اتجاها دائريا, وقوام الزخرفة في هذا النموذج ألزخرفي عبارة عن شريط دائر من الخط الكوفي يشمل عبارات دعائية. وحول القرص البارز في الوسط حفر صيوانين متدابرين, لكل منهما راس ادمي (وهو أسلوب عراقي قديم (الجمع بين راس الإنسان وجسم حيوان)) ويحف بهما فرع نباتي كبير.

وعن طريق اختلاف عمق الحفر أوجد الفنان العربي المسلم السيادة.اما الفضاء فقد عالجه من نوع الفضاء المغلق. كذلك أكدت ألقطعه الزخرفية قيما جمالية بنائية من خلال الملمس, لما يمتلكه البرونز من ملمس يتعلق باختيار الفنان له, اذ يحقق تضادات لونية من الظل والضوء وباللون الطبيعي.

ترى الباحثة من كل ما تقدم ان المتأمل لهذه القطعة الزخرفية يجد فيها, ان الزخرفة تتحول الى مفتاح او مدخل لإدراك حقائق أسمى. فان الإطار العام للمنظومة الزخرفية يقتضي استمراره بين عنصرين أساسيين هما (الشكل المحسوس) و(الشكل المتصور) وهذان رمزان للعالمين الدنيوي (المرئي) والأخروي (اللامرئي).

انموذج (7)

القطعة	مرآة
الخامة	برونز
الفترة	القرن الثاني عشر
الطابع العام للتصميم ألزخرفي	مختلط
القياس	/
المتحف	متحف برلين

بنية الزخرفة في هذه القطعة الزخرفية تتألف من منطقة وسطى بها حفر حيوانين مجنحين ولهما رأسان آدميان (وهو أسلوب يظهر واضحا في الفن الآشوري)وحولها فروع نباتية ويحيط بهذين الحيوانيين شريط فيه عبارات دعائية كتبت بالخط الكوفي. وحول هذا الشريط شريط أخر يضم رسم فرع نباتي متصل وتخرج منه وريقات وسيقان.

خلق الفنان المسلم فضاءا مغلقا (داخل المنظومة الزخرفية)ونتيجة لإتباع الفنان الحفر الغائر في هذا التكوين ألزخرفي, فقد ظهر إيقاع متناوب من خلال الضوء والظل ويوحي في الوقت نفسه بالملمس، ويثير أحساسا بتوازن العناصر، ومن ثم ترابط التكوين من خلال تعارض الضوء والظل فيما بينها، وقد حقق الفنان

السيادة هنا من خلال المساحة المضاءة والمساحة المظلمة، وهو في هذا حاول خلق قيم جمالية بنائية من خلال الإحساس بالملمس اذ تتحكم به درجات الضوء والظل.

مما تقدم نستنتج ان الفنان العربي المسلم حاول ترجمة ثنائية (المرئي واللامرئي) عن طريق تقنية جمالية من خلال (البارز – الغائر) فالعناصر الزخرفية الغائرة دلالة (اللامرئي) والعناصر الزخرفية البارزة دلالة (المرئي).

فالمتأمل لهذا التكوين ألزخرفي – يجد ان الفنان أراد تصوير حقيقة ارتباط (المرئي باللامرئي) وان مرجعيتها عائدة الى حقيقة واحدة هي الخالق عز وجل وعن طريق تقنية الحفر التي نتج عنها الضوء والظل، فكل منها يعطي أهمية للأخر، وكل منهما يظهر الأخر.

الفصل الرابع

أولا: نتائج البحث

بعد تحليل العينات في ضوء هدف البحث توصلت الباحثة الى نتائج آلاتية:

1- عند استخدام الفنان العربي المسلم الرموز والتقنيات التي تحيلنا الى ثنائية الضوء والظل، فان هدف الثنائية تقود بالنتيجة الى منهل واحد هي التي انطلقت منه، فيكون الفنان العربي المسلم بهذا الوصف قد أحالنا بواسطة هذه الثنائية الى المطلق.

2- كان اختيار الفنان المسلم لخامة المعدن اختيارا مناسبا اذ ساهمت خامة المعدن في تحقيق فكرة (المرئي واللامرئي) كونها خامة تظهر لها الظلال والأضواء واضحة صريحة، مما يحقق وحدة المتضادات بصورة جلية.

3- يسعى الفنان العربي المسلم من خلال تجريداته الزخرفية للبحث عن قيم جمالية من خلال اتخاذها قاعدة للانطلاق نحو الجمال المقدس (المطلق) والذي يتحقق من خلال تأمل ظاهري يحيل بالنهاية الى تأمل باطني عميق.

4- عبر الفنان العربي المسلم عن طريق تقنية (البارز – الغائر) عن ثنائية (المرئي واللامرئي) فباستخدامه للمناطق المضيئة أشار الى مفهوم (المرئي).

5- أصبحت الوحدات الزخرفية مفردة تكشف المفاهيم الكامنة للفكر الإسلامي. ومن هنا فان الإطار العام للمنظومة الزخرفية يقتضي استمراره ما بين عنصرين أساسيين هما (الشكل المحسوس) و (الشكل المتخيل) وهذان رمزان واضحان للعالمين (الدنيوي والأخروي) او للجسد والروح.

6- بحث الفنان العربي المسلم في تجريداته الزخرفية هذه عن معنى الكيان المادي للوجود وهو بصيغته التي تكفل له الارتقاء من جديد الى الكيان الروحي وهذا هو المعنى (التشخيصي – اللا تشخيصي).

ثانيا : الاستنتاجات

1. وظف الفنان العربي المسلم الوسائل التقنية الفنية للتعبير عن مفهومي (المرئي واللامرئي) ومن ذلك نستنتج المهارة الفائقة التي يتمتع بها الفنان آنذاك.
2. كان (المرئي واللامرئي) من المفاهيم الإسلامية التي تعمل كبينة فاعلة في سلوك الفنان العربي المسلم.
3. كانت الوحدات والعناصر الزخرفية، إشارات ورموز للتعبير عن معاني سامية تمتع بها الفكر الإسلامي على مر العصور وألازمان.

4. ترجم الفنان العربي المسلم عن طريق. (الشكل المحسوس) و(الشكل المتخيل) لمعاني عميقة فالفنان العربي المسلم أراد التذكير بعدم الركون الى أحدى أطراف هذه الثنائية فالشكل المحسوس يفضي بالنهاية الى الشكل المتخيل وهي ثنائية لا تقبل الانفصام او الاستقلال.

ثالثا: التوصيات

في ضوء ما أسفرت عنه نتائج البحث واستنتاجاته توصي الباحثة بما يلي: -

1. ضرورة إصدار مجلة دورية في كليات الفنون متخصصة، تعني بالزخرفة العربية الإسلامية.
2. ضرورة عقد المؤتمرات في جميع مناطق الوطن العربي حول الزخرفة العربية الإسلامية وما تتمتع به من مزايا وجماليات.
3. ضرورة فسح المجال للمتخصصين في مجال الزخرفة في الكتابة وإصدار الكتب بشأنها.
4. تضمين مناهج معاهد الفنون الجميلة وكليات الفنون الجميلة والتربية الفنية والمعلمين – دروس للزخرفة العربية الإسلامية (في مجال جمالياتها).

رابعا : المقترحات :

تقترح الباحثة إجراء الدراسات آلاتية ومقارنتها بالنتائج التي وصل اليها البحث.

1. المرئي واللامرئي في الزخرفة العربية الإسلامية على التحف العاجية.
2. المرئي واللامرئي في الزخرفة العربية الإسلامية على الأواني الزجاجية.
3. المرئي واللامرئي في الزخرفة العربية الإسلامية على الجداريات الجصية.
4. المرئي واللامرئي في الزخرفة العربية الإسلامية على الأواني الخزفية.

المصادر

- ابو ريان، محمد علي، هياكل النور للسهر وردي، المكتبة التجارية الكبرى، ط1، القاهرة: 1957.
- لالفي، ابو صالح، الفن الإسلامي – أصوله – فلسفته ومدارسه، دار المعارف، ط2، لبنان: 1967.
- بهنسي، عفيف، جمالية الفن العربي، سلسلة كتب ثقافية شهرية.الكوت : 1979.
- بونتي، موريس ميرلو، المرئي واللامرئي، ترجمة: سعاد محمد خضر، مراجعة نيقولا داغر، دار الشؤون الثقافية العامة، ط 1، بغداد:1987.
- حسن، زكي محمد، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، مكتبة النهضة المصرية القاهرة:1981.
- ديماند، م. س، الفنون الإسلامية، ترجمة احمد محمد عيسى، تصدير : احمد فكري، دار المعارف بمصر، القاهرة : ب – ت –.
- كونل، ارنست، الفن الإسلامي، ترجمة : احمد موى، دار صادر، بيروت: 1966.
- هزيمة، طارق، الفنون وإشكالية التجريد – الانجذاب في اللامتناهي، مجلة الرافد،الثقافة والأعلام، ع 26، الشارقة: 1999.

شكل ١ ـ صينية من البرونز ذى الزخارف المحفورة القرن السابع في متحف برلين

شكل ـ رسم مفصل لبعض زخارف الصينية المرسومة فى شكل

ـ اناء من النحـاس ذى الزخارف المحفورة والمكفتة . من العراق
فى القرن الرابع عشر . فى دار الآثار العربية ببغداد

شكل (٣)

شكل ٤ .
شـمعدان مـن النحـاس المزخرف بأقـراص المينـا .
من أوقاف المدرسة المرجانية ببغداد فى القرن الرابع عشر.
فى دار الآثار العربية ببغداد.

شكل ٥ ـ هاون من البرونز .
في القرن الثاني عشر .
في متحف برلين .

شكل ٦ ـ مرآة من البرونز. من العراق في القرن الثاني عشر
في متحف كلية الآداب بجامعة القاهرة .

شكل ٧ ـ مرآة من البرونز. من العراق
في القرن الثـانى عشر . فى متحف بـرلين