الفصل الأول

الإطار العام والدراسات السابقة

أولاً: الإطار العام

المقدمة:

تتفق معظم الجماليات في تحديد معاني الجمال وأشكال تمظهره في الفنون والطبيعة باعتبار أن له مقاصد وأبعاد يحققها خاصة في علاقته مع الفن الذي هو بمثابة الواجهة الحضارية لأي مجتمع من المجتمعات. ولا يزال الفن الإسلامي بفنونه يطرح عدة إشكاليات خاصة ما يرتبط بفلسفته وأبعاده الجمالية وأهم مرجعياته الفكرية التي واكبته، وإنسجمت مع منطلقاته وأن الكلام عن الأبعاد الجمالية في الفن الإسلامي يعني وجود ممارسة فنية، والتي تستتر خلفها عدة مرجعيات فكرية أقل ما يقال عنها أنها إنعكاسات لأراء يمكن ردها إلى المفكرين العرب المسلمون ويمكن أيضا إعتبارها بمثابة فكر عربي إسلامي عبرعن محتويات فلسفية دلالية لها علاقة بالدين والعقيدة الإسلامية..

وعلى مر التاريخ ظل النحت بتفرعاته المختلفة ومن بينها جدرايات النقش أو الرقش يمثل الواجهة الحضارية لكل مجتمع، ويعتبر جزءاً مهماً في الحياة الإنسانية بمختلف مشاربها العقائدية والاجتماعية والاقتصادية، حيث ترجمت لنا المنحوتات والجداريات النقشية وغيرها حياة الإنسان في تلك الحقب، وعكست ثقافات الشعوب المختلفة ؛ مما جعل للفنون دور مهم فيالتطورالحضاري والثقافي منذ القدم وحتى العصر الحديث، ويعتبر هذا الفن من أقدم الفنون التي عرفها الإنسان منذ نشأته وحتى الآن، ولايزال يعبر عن قيم ومفاهيم الشعوب باختلاف ثقافاتها.

يمثل الفن ظاهرة ونشاطاً ثقافياً بمعناه الواسع، وأنه نتاج إنساني، فلا يمكن أن تكون هناك فنون أو مراحل فنية دون أن ترد إلى ثقافات دينية ؛ لأن الدين منبع الحضارات والثقافات. وتعتبر دور العبادة في الحضارة الإسلامية هي العنوان المميز لها ولقد أعطاها الفنان المسلم من الاهتمام والعناية حتى وصل بها إلى ما وصلت إليه من مستوى رفيع.

ولم يقتصر دور النحت في العمارة على الإكمال والتزيين بل أصبح يسهم إسهاماً فاعلاً في مفاهيم وقيم جمالية وتعبيرية شكلت العلاقة التكاملية بين فن النحت والعمارة، وجسد الهوية الثقافية ومفهوم الحضارة بكافة جوانبها الفنية والمعمارية في تكوين متكامل يبتعد عن المفاهيم التقلدية لفن النحت بأعمال فنية متكاملة مرتبطه مع بعضها البعض عكست البعد الوظيفي.

ذكرت أميرة حلمي(1989م) في كتابها، مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن، (إن الطبيعة ليس لها قيمة جمالية، إلا عندما تنظر إليها من خلال فن من الفنون، أو عند ما تكون قد ترجمت إلى لغة أو إلى أعمال أبدعتها عقلية أو شكلها فن وتقنية).

ولا يزال الفن الإسلامي يطرح عدة إشكاليات خاصة ما يرتبط بفلسفته وأبعاده الجمالية وأهم مرجعياته الفكرية،وإن الكلام عن الأبعاد الجمالية في الفن الإسلامي يعني وجود ممارسة فنية، ومن خلال هذه الدراسة يعمل الباحث للكشف عن البعد الفلسفي والجمالي للنحت في العمارة الإسلامية بالوصف والتحليل والمقارنة للإجابة علي الأسئلة المطروحة، لتوضيح مفهوم الأبعاد الفلسفية والجمالية والتعبيرية حيال ذلك.

مشكلة الدراسة:

بعد الاطلاع على مجموعة من الدراسات السابقةاتضح أنمعظم الدراسات تناولت فن النحت من خلالتصنيف الأساليب الفنية والتقنيةوالبعض الآخر عند حدود التصنيف التاريخي ومراحل تطوره عبر العصور، باستثناء بعض الدراسات.

ويهتم الباحث في هذه الدراسة بمحاولة التفسير الفلسفي والجمالي لفن النحت فيالعمارةالإسلامية،ولاسيما عمارة المساجد في السودان باعتباره يمثل وحدة واحدة متكاملة، الأمر الذي يطرح مشكلة الدراسة في السؤال التالي:

- هل هناك قيم جمالية لفن النحت البارز في العمارة الإسلامية في السودان تستند إلى أبعاد فلسفية وجمالية تتضمن خصوصية المكان يمكن استخلاصها والكشف عنها من خلال الرموز التعبيرية التي تمثلها الزخارف النحتية في عمارة المساجد سواء كانت عقائدية، اجتماعية ثقافية، وهل تشكل مصدراً تعبيرياً لطبيعة المجتمع وفكره؟

- **أهمية الدراسة:**

فن النحت المعماري هو أكثر وسائل التعبير إدراكاً كونه ساهل للعيان وأن الرموز الزخرفية المنحوتة في العمارة تشكل مصدر للتعبير عن طبيعة المجتمع وفكره.

تأتي أهمية هذه الدراسة في النحت البارز في العمارة الإسلامية وفق معطياتها الفلسفية والجمالية لتعزز من الدراسات الفلسفية التي تسهم إسهاماً معرفياً في دائرة اللغة البصرية الجمالية لفنون العمارة الإسلامية في السودان لتكون مرجعاً متخصصاً للباحثين والمهتمين في هذا المجال.

- **أهداف الدراسة:**

يأمل الباحث من خلال هذه الدراسة بلوغ الأهداف الآتية:

1. التعرف على مفهوم الجمال وانعكاسه على مجمل الفنون الإسلامية، ولاسيما عمارة المساجد في السودان، من خلال المنحوتات المرتبطة بدور العبادة وما لها من تأثير جمالي.
2. إلقاء الضوء على البعد الفلسفي والجمالي للنحت البارز كمفردة مهمة لها تأثير مباشر في التشكيل المعماري الاسلامي.
3. استخلاص دراسة فلسفية جمالية لتكوينات النحت البارز في عمارة المساجد وكيفية توظيفها جمالياً.

4. تقديم دراسة فلسفية تخصصية تعكس المضمون الفلسفي والجمالي لفن النحت في العمارة الاسلامية في السودان.

- **فرضيات الدراسة:**

- توجد فلسفة جمالية للنحت البارز المرتبط بالعمارة الإسلاميةمن حيث أساليبه المتعددة من وحدات زخرفية أو خطوط أو تراكيب شكلية كلية تحقق البعد الفلسفي والجمالي.
- العمارة الإسلامية في السودان تأثرت بالسمات المحلية.

- **منهج الدراسة:**

1. تعتمد الدارسة على المنهج الوصفي التحليلي والعمل الميداني لرصد وتحليل المحتوى بغرض التحقق من فرضيات الدراسة واستخلاص نتائج دقيقة تحقق الأهداف.
2. ينتهج الباحث في هذه الدراسة منهج تحليل المحتوى الهيكلي(الظاهري) في مايختص بوصف وتحليل عينات ونماذج الدراسة.

أدوات الدراسة:

1. وفقاً لطبيعة الدراسة يستخدم الدارس الملاحظة كأداة أساسية في وصف وتحليل النماذج قيد الدراسة.
2. التوثيق والتصوير أدوات مساعدة لجمع المعلومات والبيانات.

حدود الدراسة: يقتصر البحث الحاليبدراسة البعد الفلسفي والجمالي للنحت البارز في العمارة الإسلامية في السودان.(مساجد من الخرطوم نموذجاً)

الحدود الزمانية: يتحدد البحث الحالي بدراسة البعد الفلسفي والجمالي للنحت البارز في العمارة الإسلامية في السودان في الفترة من (1900م حتى 1975م).

الحدود المكانية: ولاية الخرطوم

الحدود الموضوعية:

يتحدد البحث بدراسة الأبعاد الفلسفية والجمالية للنحت في العمارة الإسلامية في السودان،السمات المحلية من خلال التكوينات النحتية بتنوع مكوناتها المتضمنة البعد الفلسفي والجمالي.

مصطلحات الدراسة:

لأغراض هذه الدراسة تكون للمصطلحات أدناه المعنى المبين.

ومن خلال مفهوم البعد الفلسفي والجمالي يعرف الباحث تعريفاً إجرائياً بما يتوافق مع مقتضيات الدراسة وهدفها.

الفلسفة: تعرف على أنها العلم والمعرفة والتأمل والتفكير التي تقوم على البحث عن الحقائق وتحليلها وتفسيرها، وظهرت الفلسفة ما بين القرن الخامس والتاسع قبل الميلاد، والفلسفة كلمة ذات أصل يوناني، وتعني طلب المعرفة وحب الحكمة.(أميرة حلمي،1989م،ص،7).

الجمال: صفةتلحظفي الأشياء وتبعث في النفس سروراً ورضى، والجمال من الصفات التى تتعلق بالرضا واللطف.(جميل صلبيا،1982م،ص،408).

حسن الشيء و نضرته و كماله على وجه يليق به ومعنى ذلك ،أن كل شيء جماله وحسنه كامن في كماله اللائق به ،الممكن له ،فإذا كان جميع كمالاته الممكنة حاضرة فهو في غاية الجمال، و إن كان الحاضر بعضها فله من الحسن و الجمال بقدر ما حضر.

البعد الجمالي: Aesthetic dimension هو التواصل بين مكونات الجمال وقيمه الروحية والحسية والمتغيرات الفكرية المتباين بين الأفراد وتنوعاتهم والشعوب واختلافاتهم.(نعيم عباس،2010م،ص،6).

الجمالية: هي دراسة الموقف النظري من ظاهرة الجمال في نتاجات الفن المختلفة.

الفن الإسلامي: هو التعبير الجميل عن حقائق الوجود من زاوية التصور الإسلامي لهذا الوجود.(محمد سيد قطب،1983م، ص،6).

التعريف الإجرائى للفن الإسلامي:

هو المنجز الجمالي البصري الذي أنتجه الفنان المسلم في جوانب النحت البارز في العمارة والخط والزخرفة. (معجب عثمان،2004م،ص،5).

الابعاد الفلسفية والجمالية: هي الدراسة النظرية التي تبحث عن موقف جمالي في بنائية النحت المعماري من خلال المفاهيم المرتبطه به والتي تتعلق بعناصر وأسس التصميم داخل التكوين العام لفن النحت في العمارة الإسلامية.(البعلبكي رمزي منير،2009م،ص،346).

السمات المحلية: توظيف مفردات التراث المحلي ضمن النتاج المعماري الإسلامي في أبنية المساجد والمتعلقة بالزخرفة والتزيين.(هديل هادي،2014م،ص،235).

المسجد: بكسر الجيم فهو الموضع الذي يسجد فيه، (كل موضع يتعبد فيه فهو مسجد ألا ترى أن النبي صل الله عليه وسلم قال: جعلت لي الأرض مسجداً وطهورا، وقوله تعالى ومن أظلم ممن منع مساجد الله أن يذكر فيها اسمه).(الشيخ طه الولي،1988م،ص،137).

المحراب: مقام الإمام من المسجد، وقال الأنباري (سمي لإنفراد الإمام فيه وبعده من القوم، ومنه يقال فلان حرب لفلان إذا كان بينهما بعد وتباغض).(محمود شكري،1346،ص،37).

ثانياً: الدراسات السابقة

يعرض الباحث في هذا الجزء أهم الدراسات السابقة التي لها صله بجوانب موضوع الدراسة قيد البحث ليوضح مدى الإفادة منها. ولقد تم ترتيبها ترتيباً تأريخياً من الأحدث إلى الأقدم .

1. **دراسة: وسام كامل عبدالأمير وأشرف كامل(2017م)،كلية التربية،جامعة حلوان، ماجستيرمنشور.**

بعنوان: القيم الجمالية لخاصية التغاير في تكوينات وزخارف العمارة الإسلامية.

يُمثل التغاير تقنية تصميمية لإخراج المكونات الزخرفية وتنظيمها على نحو غير مألوف عُرفاً يلجأ إليه المزخرف لإحداث فارق نوعي في النسق العام للتكوين الكلي بصورة ضمنية، استناداُ إلى ما تقدم برزت مشكلة البحث بالتساؤل ماهي القيم الجمالية لخاصية التغاير في تكوينات زخارف العمارة الإسلامية؟

ويتم التعرف على ذلك عبر معرفة الأنواع والمكونات الزخرفية المشتملة على التغاير وأساليبه ضمن كل من العراق وإيران وتطرق الإطار النظري إلى رصد الآراء والموضوعات الجمالية في التصور الإسلامي والبناء الفني للتكوينات الزخرفية في العمارة الإسلامية ومعالم التغاير في الفن الزخرفي الإسلامي، وشملت اجراءات البحث مجتمع شمل (51) تم انتقاء عينة قصدية بواقع (4) عينات تم تحليلها في ضوء استمارة عرضت على الخبراء لبيان صدقها وثباتها وقد أسفر البحث عن نتائج اهمها: تتمثل القيم الجمالية لخاصية التغاير عبرتداخل الموضوعات الواقعية والزخرفية ضمن وحدة شمولية داخل النسق العام وانعكاس ذلك على الجانب الوظيفي والتزييني في العمارة الإسلامية الذي يتجلى بصورة ظاهرية (جمال ذاتي) للمكونات المستنبطة من الطبيعة أو المحورة عنها، وبصورة ادراكية (جمال موضوعي) المنبثق من دلالة المكونات المنسجمة مع العقيدة الإسلامية وما تحمله من قدرة تعبرية تعضد من المردود الجمالي، اما الأنواع والمكونات الزخرفية المتضمنة خاصية التغاير في بنيتها لتحقق أهداف جمالية تمثلت(بالزخارف النباتية) المدمج منها بصورة اشتقاقية هيئة حيوانية بطابع زخرفي،و(الزخراف الخطية) بفعل مدمج تفرعات الأغصان النباتية مع الزخارف الخطية في بنية واحدة، وب(الزخارف الهندسية) التي تعتمد نسقان مختلفان لإحداث تكوين مدمج عبر ترابطها مع الزخارف النباتية، وتم ذلك بفعل أساليب للتغاير أهمها التحوير والتحويل والتكثيف المظهري والمدمج والإبدال.

2. **دراسة شهريار عبدالقادر(2015م)،كلية الدراسات العليا،جامعة السودان، ماجستير غير منشور.**

بعنوان: التأسيس لمحاكاة العناصر الزخرفية في التصميم الداخلي المعاصر من عمارة العصر العباسي والمدرسة المستنصرية.

هدفت هذه الدراسة إلى البحث حول إمكانية التأسيس لمحاكاة العناصر الزخرفية في التصميم الداخلي المعاصر من عمارة العصر العباسي.

وهدفت أيضاًإلى الكشف عن القيم الجمالية التي تعتمد في تصاميم الزخارف الإسلامية في القصر العباسي والمدرسة المستنصرية.وقد انتهج الدراس المنهج الوصفي التحليلي، حيث قام بوصف النماذج

قيد الدراسة من حيث المخططات الهندسية والزخرفية، ثم تحليل البناء هندسياً وذلك لبيان علاقة البناء بالأشكال الهندسية (الربع، المخمس، المثمن...الخ) ثم العلاقة الهندسية بين المساحات والفضاءات الداخلية لاستنباط القيم الجمالية والتأسيس لمحاكاتها في التصميم الداخلي المعاصر. وتوافقاً مع طبيعة الدراسة ومنهجها الوصفي استخدم الدارس الملاحظة كأداة أساسية لوصف وتحليل النماذج قيد الدراسة وهي نماذج لمخططات وزخارف هندسية للقصر العباسي والمدرسة المستنصرية في بغداد/ العراق، وتمثلت نماذج الدراسة في أربعة نماذج، صورتين من القصر العباسي (مخطط القصر العباسي، وايوان الواجهة الشمالية الشرقية) وصورتين من المدرسة المستنصرية (مخطط المدرسة المستنصرية، ومدخل لقاعة). وتوصلت إلى أهم نتائج أن عمليات التركيب الزخرفي في العصر العباسي اعتمدت على نحو واسع على منظومة التناسب الرياضي الهندسي المتولدة من جزر الأعداد، باستدعاء النسبة الذهبية المفترضة حسابياً والتي من خلال تجانسها بينت سمات جمالية في التنظيم والتناظر والوحدة والتماسك، مما استدعى المصمم الزخرفي المسلم مبدأ التناسب والمقياس في بناء العناصر والأشكال الهندسية الزخرفية وأعدهما مقومين جماليين ومن مستلزمات التصميم الإنشائي للزخرفة المعمارية. وأيضاًإلى أن تجسيد هوية البنية التكوينية لمداخل القاعات الدراسية والأواوين في القصر العباسي والمدرسة المستنصرية على وفق الهئية المربعة والمستطيلة والاتساع العمودي الواضح، وبأبعاد ثابتة تبعاً لنوع الخامة، أسس أمكانيات هائلة في التصميم الداخلي من التقسيمات الفضائية التي تتابع فيها فعاليات متنوعة من أساليب تنظيم اتجاه التكوينات الزخرفية.

3. **<u>دراسة معتصم عزمي الكرابلية (2015م)،عماد البحث العلمي،الجامعة الاردنية ورقة علمية منشورة.</u>**

<u>بعنوان: قراءة تحليلية لدلالات الشكل والجمال في الأبواب الإسلامية.</u>

شملت هذه دراسة تحليللبنية الهندسية والجمالية للوحدة الزخرفية وعلاقتها وارتباطها بقياسات الأبواب الإسلامية، كما ركزت على دراسة النسب الهندسية بين الوحدة الزخرفية في الأبواب الإسلامية وعلاقتها بالباب.وهدف الدراسة إلى الوصول إلى اقتراحات بديلة للسياسات التصميمية للأبواب وتتبع مدى توافق وعلاقة النسب في تحديد أبعاد وقياسات الأبواب. من أهم النتائج أن البنية الشكلية للباب ناتجة عن توالد منتظم لمضاعفات الدائرة الأساسية في الزخرفة وهو ما اوجد توافقاً في نسب الشكل الزخرفي عند تطوره، أي توافق شكلي جمالي.وخرجت الدراسة بتوصيات أهمها التركيز على أهمية دور وعلاقة الوحدة الزخرفية بالإطار من حيث النسب وضرورة توافق التطور في بناء الأشكال بناءً هندسياً يعتمد على التطور من نسبة إلى أخرى للوصول إلى كل متكامل تربطه علاقة واحدة.

4. **دراسة:حسام الدين حسن(2015م)،جامعة عفت،المملكة العربية السعودية،جدة، ماجستيرمنشور.**

بعنوان: العلاقة التأثيرية للزخرف على شكل المباني التراثية في المنطقة العربية.

فقد جاءت أهميةالدراسة في تتبع التأثيرات المتبادلة بين العمارة وزخرفها عبرتاريخها الطويل لا سيما في العمارة الإسلامية وعلاقتها بأهم فن تميزت به العمارة الإسلامية ألا وهو الزخرف. ولعب الزخرف أثره الكبير في واجهات المباني في العمارة الإسلامية؛ مما ميَّز كل مبنى وأعطاه الشكل السائد له سواء في عمارة المساجد- المساكن الوكلات- الأسبلة- المدراس- الخانقاوات- الحمامات- الأسواق...الخ لهذا ظهرت ضرورة البحث لإنصاف كل من الجانب العملي (المعماري) والجانب التشكيلي(الزخرفي) والسير في اتجاهين متوازيين دون تغلب جانب على الآخر.يناقش البحث أيضا التأثيرات واوجه وجود الزخرف على المباني التراثية في المنطقة العربية، العمارة الإسلامية ؛ مما أعطاها التشكيل المعماري من علاقات ونسب وأشرطة كتابية من آيات القرآن، ويرجع ذلك للأسلوب الفني وولع المعماريين القدامى بهندسة الأشكال والنسب واستخدام الألوان والمواد في منظومة هندسية جميلة لا تتعارض مع القيم الدينية بل تضفي المضمون الفلسفي للفكر الإسلامي على البناء. من أهداف الدراسة تتبع التأثيرات المتبادلة بين العمارة الإسلامية لإثبات أن العمارة أثرت على الزخرف المعماري.- الزخرف المعماري أثر على العمارة.توصلت إلى أهم النتائج: لم تخرج اتجاهات الزخارف الإسلامية عن محاور رئيسية ثلاثة(:الاتجاه التجريدي – الاتجاه التحويري – الاتجاه الطبيعي) واعتمدت هذه المحاور على ثلاث من الزخارف وهي(الهندسية–النباتية–الكتابية). وأيضاً التوصل إلى أهمية التراث الزخرفي المعماري في أن يكون دافعاً لاستلهام معالم التراث المعماري الزخرفي الإسلامي لاستخدامه في العمارة الإسلامية، وحافزاً على زيادة الوعي والاهتمام بالآثار الإسلامية.

5. **دراسة:فتون احمد خالد(2012م)،كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، ماجستير منشور.**

بعنوان: الملاءمة الوظيفية والجمالية للفضاءات الداخلية في البيت التقليدي (دراسة وصفية توثيقية)

تهدف هذه الدراسة على وصف وتوثيق الفضاءات الداخلية في البيت السكني التقليدي النابلسي في الفترة المتأخرة من الحكم العثماني للمنطقة، كما ركزت على الوظيفية الجمالية لعناصر الفضاء الداخلي، وأظهرت من خلال ذلك على الملاءمة ما بين الوظيفية والجمالية واعتبار أن الفضاء الداخلي لهذه البيوت السكنية تفاعل ما بين الوظيفية والجمالية، تناولتالدراسة أهمية البيوت السكنية التقليدية في الفترة العثمانية المتواجدة في حارات البلدة القديمة في نابلس، والأخطار التي تهدد وجودها أو تنزر بفقدان بعضاً منها للقيمة التاريخية أو المعمارية أو الجمالية أو الفنية، ومن ثم بيان أهمية هذه الدراسة التي يمكن اعتبارها جزء من الدراسات المعمارية التي تعنى في المحافظة على العمارة التراثية القائمة، وإعادة تأهيلها وفق طابعها المعماري الأصيل.شمل الدراسة منطقة (مدينة نابلس) جغرافيا وتاريخياً، تلك الجغرافية والتاريخية التي نالت مدينة نابلس من خلالها أهمية خاصة فيما يتعلق بالعمارة وطبيعتها وخصائصها

عبر العصور المؤثرة في عمارة البيت التقليدي النابلسي، ونماذج تخطيط البيوت السكنية التقليدية النابلسية في مدسنة نابلس ومالكيها.وتم اختيارالعينة بالطريقة القصدية(بيت عاشور وبيت المصري) كونها تمثل معظم خصائص البيوت السكنية في الفترة الدراسية، فتناولت الباحثة كل بيت من حيث موقعه، تاريخه، وصفه المعماري، التقسيمات الوظيفية لفضائه الداخلي، والملاءمة الوظيفية والجمالية لفضائه الداخلي.ومن أهم النتائجوبيان أثر العوامل الطبيعية والحضارية على الشكل الذي صممت فيه فضاءات البيوت السكنية في الفترة العثمانية، لتخرج بالنهاية بتوثيق جزء من المعماري الفلسطيني الواسع التخصصات بتناول الفضاءات الداخلية للبيوت السكنية التقليدية في مدينة نابلس، والذي يعتبر من ناحية معمارية مرحلة متقدمة من مراحل إعادة تأهيل المباني التاريخية التي نشطت في الفترة الأخيرة في فلسطين بهدف المحافظة على الطابع المعماري الأصيل، ومواجهة أخطار العصر الداعي إلى التنميط وفقدان الشخصية المحلية.كما تبين الملاءمة الوظيفية والجمالية للفضاءات الداخلية في بيوت العينة الدراسية، وذلك عن خلال التعرض للمفاهيم الأساسية من فضاء معماري ومحدداته الوظيفية والجمالية في الفضاءات الداخلية.

6. **<u>دراسة:رجاء سعدي لفتة (2011م)،كلية الفنون،جامعة بغداد،ماجستير منشور</u>**

<u>بعنوان: الإيقاع الشكلي للفضاءات الداخلية للجوامع في بغداد (جامع المثنى أنموذجاً).</u>

المساجد هي قلب المدينة وشريانها،ويؤمها المسلون من مختلف أجناسهم وقومياتهم لإقامة الصلاة وأداء شعائرهم الدينية من مولد النبي محمد صل الله علية وسلم إلى المآتم والفواتح وغيرها. الذي دفع الباحثة إلى كشف إيقاع الأشكال في الفضاء الداخلي لأحد الجوامع في بغداد، كونه يظهر النشاط الروحي والاجتماعي والفكري في كشف وتشخيص الوحدات التشكلية، والتعرف على مضامينها وتفاعلاتها على الإيقاعات بدلالة أسس ومعايير التصميم الداخلي.حددت أهداف الدراسة في تشخيص الوحدات التشكلية في الفضاء الداخلي لجامع المثنى في بغداد، وتحديد المضامين الفكرية والتأثيرية لإيقاعات الوحدات التشكلية بدلالة ومعايير وأسس التصميم الداخلي.ومن أبرز النتائج التي توصلت إليها هي: التكوين الإندماجي ما بين الإضاءة الطبيعية والصناعية والألوان المستخدمة في إنهاء الجدران والسقف والأرضية، وقد تم إنهاء (الجدران وسقف القبة وسقف الطابق الثاني) بزخارف هندسية ونباتية مع استخدام الخط العربي في كتابة الآيات القرآنية، فضلاً عن الخصائص الشكلية المحفزة للبصر من المكملات التي تم استخدامها من الفرش والستائر واللوحات الإرشادية والثريات وتركيبات الإضاءة الصناعية.

7. **دراسة:حسن محمود عيسى(2009م)،كلية الدراسات العليا،الجامعة الوطنية،فلسطين، ماجستير منشور.**

بعنوان: فلسفة الوسطية الإسلامية والتجريد في العمارة الإسلامية(الوحدات الزخرفية الإسلامية كحالة).

تبحث هذه الدراسة بفلسفة الوسطية والتجريد في العمارة الإسلامية، كما تناقش فكرة تطبيق فلسفة الوسطية كأسلوب معماري في العمارة الإسلامية عن طريق تحليل الوحدات الزخرفية الهندسية كحالة دراسية من خلال البحث عن الفكر المعماري المستمد من الفلسفة الوسطية ومن منهجية الفن المتمثلةبتلك الوحدات الزخرفية الهندسية الإسلامية والتي تمثل سمة للعمارة الإسلامية التي تشكل المحيط الثقافي لنا كأروع مراحل الإنتاج المعماري الإنساني.وتهدف هذه الدراسة إلى إيجاد أسلوب معماري معاصر أو وضع الأسس لذلك الأسلوب على الأقل، وينبع ذلك من منهجية معاصرة مرنة للفكر الإسلامي، وبالتالي تحقق الاستدامة في الفهم المعماري الإسلامي.وخلصت الدراسة إلى أهم النتائج: أن الوحدات الزخرفية الإسلامية قد حققت حاله منسجمة وجامعة للمادة والروح، وقد مثلت الوحدات الزخرفية الإسلامية القاعدة الفنية والتي استمد من خلالها المعماري والفنان العناصر التشكيلية للأسلوب المعماري والتي تمثلت بالوحدة والاستمرارية كحالة طبيعية في الكون والحياة والإنسان من خلال الحركة والنظام، وعكست هذه العناصر بتكوين خطي شبكي يمثل محاور الحركة للكتل المعمارية، ضمن التكرار الحيوي كظاهرة عامة للفن الزخرفي الإسلامي وكحالة مرنه تعكس الديناميكية والاستمرارية نحو اللامحدود للرسالة الرمزية بالتوجه نحو الخالق غير المتخيل وغير المجسد.وقد خرج البحث بمجموعة من التوصيات ، والتي لا تتمركز نحو العمق الفلسفي المعماري فقط ؛ وإنما يمكن تكون تلك التوصيات نحو التوجهات الفنية الأخرى كالسينما والنحت والتصوير...الخ ويعني أن تخرج هذه التوصيات من خلال القالب الإسلامي حيث يعكس مدى التمازج والتقارب بين الإسلام بنظرته المعاصرة المستقبلية وبين الفن وتخصصاته المختلفة. كما توصي بأن يكون هناك دراسات متنوعة ومتعمقة في المجالات التطبيقية والفنية المختلفة الأخرى، نحو الفهم الصحيح للمشروع الإسلامي الحضاري الذي بالموضوع والقوة والفن.

8. **دراسة:عبدالكريم جاسم محمد(2009م)،كلية الفنون ،جامعة بابل،ورقة علمية منشورة.**

بعنوان: القيم الجمالية للزخرفة الإسلامية في جامع الكوفة الكبير

شهدت الزخرفة الإسلامية في جامع الكوفة اهتماماً ملحوظاً ومن بين هذا الاهتمام هو الفن الإسلامي الذي أبدع إنتاجه الفنان المسلم بروح الفكر الإسلامي، خاصة في تزيين جدران جامع الكوفة الكبير وإضفاء القيمة الفنية والجمالية عليها، إضافة إلى اهتمام الفنان المسلم بزخرفة القرآن الكريم وأماكن العبادة غير أن الباحث وجد من خلال دراسته لهذا الجامع استجابة إلى أن جامع الكوفة بلغ رموزة جمالية بمشاركة الأمم المنضوية تحت لواء الإسلام.ومن خلال علاقة الخط الكوفي مع الزخرفة الإسلامية، فأخذ الجامع يحمل رموزاً عدة حتى ارتفعت مكانته السامية بين الشعوب.اعتمدت الدراسة الى اختيار عيناتها

البالغة ثلاث لوحات متبعة الطريقة الوصفية لتحليلها. وتوصلت إلى أهمالنتائج التي جاء من ضمنها تناول الفنان المسلم الزخرفة الإسلامية للتوصل الى قيم جمالية وحضارية. وأيضاً هنالكعدد من التوصيات التي ضمنها التوثيق لأعمال الفنان المسلم المتمثلة بالقيم الجمالية للزخرفة الإسلامية والخرف العربي، فضلاً عن المقترحات ومنها أثر الزخرفة الإسلامية في الرسم العراقي المعاصر.

9. دراسة:عهود بنت حامد الحازمي (2009م)،كلية التربية،جامعة الملك عبدالعزيز،ماجستير منشور.

بعنوان: جماليات النحت من الفنون القديمة بالمملكة العربية السعودية والإفادة منها لإبتكار منحوتات تجريدية معاصرة بالخامات المختلفة.

تناولت الدراسة المفاهيم الجمالية في الفنون القديمة بالمملكة العربية السعودية ومدى استفادة النحات المعاصر منها لإبتكار منحوتات تجريدية معاصرة، كما أوجد العديد من الصياغات التشكيلية المتنوعة لتحقيق أعماله المجردة والتي توضح أن هناك أساليب وتقنيات وطرق تشكيلية وفكرية مختلفة، مستفيداً من التطورات العلمية والتكنولوجية والمرتبطة بتطور الخامات المستخدمة.وإلقاء الضوء حول تعدد الخامات وارتباطها بجماليات النحت الحديث وتعدد اتجاهاته وربطها بدرسة تحليلية للأعمال النحتية المجردة. وتهدف الدراسة إلى تبيان المفهوم الجمالي والتقني من خلال تحديد الإطار الفكري والتقني، ووضع الحدود التشكيلية للأعمال، في ضوء ما توصلت اليه من نتائج من خلال الدراسة النظرية.

10. دراسة:حنان فيصل الفيصل (2005م)،كلية الدراسات العليا، الجامعة الاردنية،ماجستير منشور.

بغنوان: الفن الزخرفي في العمارة التقليدية وامتداده خلال العمارة المعاصرة للمنطقة الشرقية من المملكة العربية السعودية.

تناولت الدراسة أهمية الزخرفة في العمارة، المراحل التي مرت بها، دلالاتها وانعكاساتها الثقافية والبيئة والإجتماعية، خاماتها والتقنيات التي نفذت بها، عناصرها ووحداتها وأساليبها، الأماكن التي شغلتها، ونماذج للتطبيقات الزخرفية، وذلك في كلا البيئتين التقليدية والمعاصرة مع الوصف والتحليل.

ويناقش البيئة العمرانية التقليدية كمرجع للفن الزخرفي الأصيل والنابع من بيئته، ثم يطرح التحولات التي طرأت على هذا الفن ومسبباته وصولاً للفن الزخرفي في العمارة المعاصرة وما يحمله من أوجه مختلفة ارتبطت بالموروث الزخرفي التقليدي أو ابتعدت عنه تماماً.وخلصت الدراسة إلىمجموعة من النتائج أهمها أن للفن الزخرفي التقليدي من أهمية وأصالة وانتماء لبيئته ومجتمعه المحلي وتؤكد ارتباط شريحة واسعة من المجتمع بهذا الموروث الفني ورغبته في اعادة استخدام مفرداته ضمن عمارتهم المعاصرة، كما يثبت قابلية هذا الفن للتطور ومواكة التقنيات والنظم المعمارية الحديثة.ومن أهم التوصيات ضرورة الإهتمام بالجمال البحثي النظري والتطبيقي المرتبط بالعمارة التقليدية المحلية بما تحويه من عناصر خاصة العناصر الفنية الزخرفية وبالتحديد في المنطقة الشرقية من المملكة العربية السعودية حفاظاً على الموروث المعماري؛ مما يسهم في تشكيل بيئة عمرانية معاصرة منسجمة وأصيلة.

11.دراسة:عبد الرازق السمان (2002م)،كلية الفنون الجميلة،جامعة دمشق، ورقة علميةمنشورة، المجلد الثامن عشر،العدد الثاني.

بعنوان: رؤية جديدة في المفهوم الإسلامي للفن والجمال

تناولت الدراسة الجمالية من منظور إسلامي تعرضت لرؤية معرفية منتقاة تتجاوز كل ما هو تقليدي سائد ولايقتصر على معيار الحلال والحرام؛ وإنما بحثت في الأصول والعلل، وقدمت الدراسة أيضاً تصنيفاً جديداً لفكرة الفنون وتعريفاً مغايراً لمفهوم الفن ورسالته، وتحديد الرؤية المنتقاة في الفرق بين المكون الفكري والروحي للفن الإسلامي والفن الغربي. إن هذه الدراسةتفصّل بوضوح الخصائص البنائية للفن الإسلامي من نواحيها الحياتية والتركيبية والعبادة وهذا ما أدى الي وجود بلاغة تشكيلية في روائع الفن الإسلامي بأسلوبها التجريدي الذي يعبر عن قيم روحيه لا حد لها، فالتجريد هو القاعدة الأساسية التي قامت عليها الخصائص البنائية للفن الإسلامي؛ وذلك بسبب فطرة الروح والعقل إلى التوحيد، والذي فطر الله الناس عليها.وبينت الدراسة أن هنالك صفات إسلامية للفن والجمال لها إمكانياتها الزمانية والمكانية والفعلية والفاعلة والبنائية زيادة عن كون الفن والجمال تعبيرين جميلين عن الكون والحياة والإنسان من خلال تصور الإسلام لهذا الوجود.وناقشتأسئلة قديمة من زوايا جديدة، وزاوجت بين مفاهيم الفن والحياة والثقافة والإنسان، وبحثت في موقف الدين من خلال مفهوم الجمال ، وعرضت نماذج تحليلية لمفاهيم الفن والجمال شرقاًوغرباً .

التعقيب على الدراسات السابقة:

مثلت الدراسات السابقة المرتبطة بالدراسة الحالية معيناً ورافداً مهماً لها بما شتملت عليهمن مفاهيم وأفكار، حيث استفاد الباحث من هذه الدراسات السابقة الكثير من النقاط المتعلقة بموضوع الدراسة الحالية من حيث اختيار وتحديد المشكلة، والإسهام في بناء أداة الدراسة، وعلى ذات النهج كان للدراسة الحالية ما يميزها من أهداف وخصائص واساليب عن غيرها من الدراسات السابقة.

وقد عرض الباحث 11 دراسة سابقة متباينة في مجال الدراسة الحالية، بشكل عام فقد تنوعت أهداف ومواضيع ونتائج هذه الدراسات وكذالك عيناتها، بينما تكاد تتفق جميعها في المنهج والادوات المستخدمة وفيما يلي تعقيب الدراسة بشيء من الإيجاز على هذه الدراسات السابقة.

2. **الدراسة السابقة رقم(1) للدارس وسام كامل عبدالأمير وأشرف كامل**

تعد هذه الدراسة من أهم الدراسات السابقة التي استفاد منها الدراس في إخراج ومواصلة الدراسة قيد البحث للتقارب من حيث تناول موضوعالقيم الجمالية لخاصية التغاير عبرتداخل الموضوعات الواقعية والزخرفية ضمن وحدة شمولية داخل النسق العام وانعكاس ذلك على الجانب الوظيفي والتزييني في العمارة الإسلامية الذي يتجلى بصورة ظاهرية (جمال ذاتي) للمكونات المستنبطة من الطبيعة أو المحورة عنها، وبصورة ادراكية (جمال موضوعي) المنبثق من دلالة المكونات المنسجمة مع العقيدة الإسلامية وما تحمله من قدرة تعبرية تعضد من المردود الجمالي. اتفقت هذه الدراسة مع الدراسة الحالية

في أن العلاقة بين البناء العماري والتوظيف التزيني الزخرفي لا ينفصل الواحد عن الاخر وهذه العلاقة تعطي بدورها وحدة مترابطة من حيث الهدف المشترك بينهما والتوظيف والغاية الجمالية، حيث انها تناولت القيم الجمالية لتكوينات زخارف العمارة الإسلامية وفق تقنية تصميمية.تميزت الدراسة قيد البحث بأنهاتناولت الأبعاد الجمالية للنحت البارز في العمارة الإسلامية من حيث اساليبه المتعددة. رغم اختلاف الزاوية مثلت هذه الدراسة اضافة حقيقة في استخلاص وتجميع اهم البيانات التي تصب في اتجاه فرضية الدراسةالحالية واستنادا إلى ما تقدم يعتقد الدراس أن مجمل هذه الدراسة تمثل دعامه اساسية لاخراج الإطار النظري.

الدراسة السابقة رقم(2) للدارس شهريار عبدالقادر

اسباب كثيرة جعلت هذه الدراسة أهم الدراسات السابقة التي إستعان بها الدارس في الإسترشاد لإخراج هذه الدراسة قيد البحث لتوافقها في العديد من النقاط والمحاور التي تجمع بين ماتناوله الدارس شهريار لمحاكاة العناصر الزخرفية في التصميم الداخلي من العمارة العباسية والمدرسة المستنصرية اتفقت هذه الدراسة مع الدراسة الحاليةفي الكشف عن القيم الجمالية في تصاميم الزخارف الإسلامية من حيث مبدأ التناسب والمقياس في بناء العناصر والأشكال الهندسية الزخرفية،وانتهج فيها الدارس المنهج الوصفي التحليلي وهو ذات المنهج المتبع في الدراسة قيد البحث.ويرى الدارس أن ادوات هذه الدراسة (الملاحظة) تتناسب مع هذه الدراسة قيد البحث. تميزت الدراسة الحالية في الكشف عن البعد الفلسفي والجمالي للنحت البارز في العمارة الإسلامية في السودان بالوصف والتحليل من خلال الرموز التعبيرية التي تمثلها الزخارف النحتية في عمارة المساجد.

الدراسة السابقة رقم (3) للدارس معتصم عزمي

تأتي أهمية هذه الدراسة ضمن الدراسات السابقة التي إستعان بها الدراس لوجود علاقة تربط بين الدراسة السابقة والدراسة قيد البحث من حيث المنهج المتبع وأداة البحث من خلال ما تناوله الدراس معتصم لدلالات الشكل والجمال في الأبواب الإسلامية،وفق البنية الهندسية والجمالية للوحدة الزخرفية وعلاقتها وارتباطها بقياسات الأبواب الإسلامية.اختلفت هذه الدراسة مع الدراسة الحالية في تناول دلالات الشكل والجمال في الأبواب الإسلامية من خلال البنية الهندسية للوحدة الزخرفية وعلاقتها بقياسات الأبواب الإسلامية. تميزت الدراسة الحالية في القاء الضوء علي البعد الفلسفي والجمالي للنحت البارز كمفردة لها تأثير مباشر في التشكيل المعماري الإسلامي.

إستفاد الدراس من هذه الدراسة التحليلة في سياق وتحليل عينات الدراسة قيد البحث.

الدراسات السابقة رقم (4) للدراس حسام الدين حسن

جاءات اهمية هذه الدراسة من بين الدراسات السابقة لتتبع التأثيرات المتبادلة بين العمارة الإسلامية وعلاقتها بأهم فن تميزت به العمارة الإسلامية، استفاد الدراس من هذه الدراسة في الاسلوب الفني في التشكيل المعماري وفق المضمون الفلسفي للفكر الإسلامي علي البناء واستلهام معالم التراث

المعماري الإسلاميواستخدامه في العمارة الإسلامية. اتفقت هذه الدراسة مع الدراسة الحالية في تتبع التأثيرات المتبادلة بين العمارة وزخرفيها عبرتاريخها الطويل في العمارة الإسلامية وعلاقتها بأهم فن تميزت به العمارة الإسلامية ألا وهو الزخرف. اختلفت هذه الدراسة مع الدراسة قيد البحث في وجود الزخرف على المباني التراثية في المنطقة العربية من خلال علاقات الأشكال والنسب واستخدام الألوان والمواد في منظومة هندسية.

الدراسات السابقة(5) للدراس فتون احمد خالد (6) للدراس رجاء سعدي (7) حسن محمود

الدراسات السابقة اعلاها شكلت صلة مباشرة بالدراسة قيد البحث من حيث مقاربتها النظرية أو الميدانية، الأمر الذي جعلها تصب في موضوع الدراسة الحالية من حيث تعدد زوايا الموضوع والتى اتجهت نحو القيم الجمالية للعمارة الاسلامية، وبما اشتملت عليه من افكار واساليب متنوعة عززت الإطار النظري من حيث متقيراته ومؤشراته والادوات المستخدمه والمنهج المتبع، وتتفق الدراسات السابقة اعلاها في اهمية المضمون الفلسفي والجمالي للعمارة الإسلامية.

الدراسة السابقة رقم(8) للدارس عبدالكريم جاسم

تندرج أهمية هذه الدراسة ضمن الدراسات السابقة رغم الإختلاف الواضح بين الأهداف والفرضيات ومجتمع الدراسة السابقة والدراسة قيد البحث الإ أن هناك تقارب جعلها ضمن الدراسات ذات الأهمية لدعمها الدراسة قيد البحث في الإطار النظري من حيث:

- دراسة الأسس الفكرية للزخرفة الاسلامية.

ايجاد موطن الجمال الذي يكمن في الزخرفة الإسلامية وفق أسس التكوين الذي تستند إليه الزخرفة الإسلامية. اختلفت هذه الدراسة مع الدراسة الحالية والتي خصصت تناول القيمة الفنية والجماليةفي تزيين جدران جامع الكوفة الكبير من خلال علاقة الخط الكوفي مع الزخرفة الإسلامية.

الدراسة السابقة رقم(9) للدارس عهود بنت حامد

يرجع السبب في اختيار هذه الدراسة لتكون احدى الدراسات السابقة،انها تدعم الدراسة قيد البحث في بعض المحاور والنقاط المشتركة فيما تناولته الباحثة للمفاهيم الجمالية للفنون القديمة ومدى إستفادة النحات المعاصر منها لإبتكار منحوتات تجريدية معاصرة.اتفقت الدراسة مع الدراسة الحالية في إلقاء الضوء حول تعدد الخامات وارتباطها بجماليات النحت الحديث وتعدد اتجاهاته وربطها بدرسة تحليلية للأعمال النحتية المجردة.

ويرى الدارس أن القاسم المشترك بين الدراسة السابقة والدراسة قيد البحث هوأهمية الدراسة ومنهجها وتعدد الخامات وارتباطها بجماليات النحت الحديث.

الدراسة السابقة رقم(10) للدارس حنان فيصل الفيصل

وجد الدارس من الضروري إدراج هذه الدراسة ضمن الدراسات السابقة لعلاقتها بالدراسة الحالية،لإستخدام الدارس المنهج الوصفي التحليلي في دراسة وتحليل نماذج الدراسة السابقة وهذا يدعم

الدراسة قيد البحث في كيفية وصف وتحليل العينات والنماذج المختارة. اتفقت الدراسة مع الدراسة قيد البحث في أنها تناولت أهمية الزخرفة في العمارة، المراحل التي مرت بها، دلالاتها وانعكاساتها الثقافية والبئية والإجتماعية، خاماتها والتقنيات التي نفذت بها، عناصرها ووحداتها وأساليبها، الأماكن التي شغلتها. تميزت الدراسة الحالية في الكشف عن الأبعاد الفلسفية والجمالية للنحت البارز في عمارة المساجد كمفردة لها تأثير مباشر في التشكيل المعماري الإسلامي.

الدراسة السابقة رقم(11) للدارس عبدالرازق السمان

تم إدراج هذه الدراسة ضمن الدراسات السابقة انها تناولت مفهوم الفن والجمال من منظور إسلامي،وانتهج الدارس فيها المنهج التاريخي والمنهج الوصفي والتحليلي وهو يتناسب مع الدراسة قيد البحث.ويرى الدارس برغم من هذه الدراسة ليست لها علاقة مباشرة ولكنها تناولت الموضوع قيد البحث من زاوية أخرى، وتبين الدراسة أن هناك صفات إسلامية للفن والجمال لهما إمكانياتها الزمانية والمكانية؛ مما يدفعنا لرؤية الجمال ظاهراً وباطناً، وهذا ما أهلها لتكون ضمن الدراسات السابقة.

اتفقت الدراسة الحالية مع دراسة كلٍ من وسام كامل وأشرف كامل وشهريار عبدالقادر ومعتصم عزمي فيتحديد معاني الجمال وأشكال تمظهره في العمارة الإسلامية باعتبار أن له مقاصد وأبعاد يحققها خاصة في علاقته مع الفن الذي هو بمثابة الواجهة الحضارية لأي مجتمع من المجتمعات.

مايميز هذه الدراسة ويجعلها مع نظيراتها من الدراسات الجمالية الفلسفية،أنها تؤسس لمرجعية جمالية في بنائية النحت المعماري من خلال المفاهيم المرتبطة به والتي تتعلق بعناصر وأسس التصميم داخل التكوين العام لفن النحت البارز في العمارة الإسلامية وفق منظور اسلامي.

الفصل الثاني

الاطار النظري

تمهيد:

تتناول الدارس في هذا الفصل تعريف مفهوم الأبعاد الفلسفية والجمالية للفن في الفكر الإسلامي، إن الناحية الجمالية سواء كانت في الحياة الطبيعية كما صنعها الخالق جل وعلا أو كانت من عمل الحرفيين المؤمنين، يمكن أن نقول حافزاً على الذكر وعبادة الله تعالى هذا ما يؤكد علية القرآن الكريم والحديث الشريف، فكانت كل آيات القرآن التي تصف في تناسق سهل ممتع وبصورة رائعة جماليات الحياة الكاملة في الأخرة، وفضل الله وكرمه الذي أغدقه على خلقه، تثير في قلوب الناس قوة تدفعهم إلى الاستسلام للخالق الأوحد خالق كل جمال، وما الأحاديث مثل(إن الله جميل يحب الجمال) و(الإتقان من التقوى) إلا تشجيعاً لأولئك الذين منّ الله عليهم بموهبة فنية أن يوظفوها لخدمة عقيدتهم،إن عمل الفنانين هو ترجمة مُثل الإسلام العليا إلى لغة جمالية قوامها أشكال ونماذج تظهر في الإبداع المعماريالذي يزين أماكن العبادة.

المبحث الأول : الأبعادالجمالية في الفكر الإسلامي

إن وظيفة الفن الإسلامي المعبرة عن الوحدة الحقيقية تجمع بين الجمال والاستعمال ضمن علاقة وتناغم بين الأجزاء المكملة للوحدة من خلال كمال الصفات والتناسب والتناسق، في أجزاء الشئ وعناصره وخصائصه ووظيفته التي يجب أن تتسم بعدم النقص، فيحيل المكان إلى واحة للجمال الأخّاذ. وتنطلق ابعاد الجمال والاستعمال في مفهوم الفكر الإسلامي للفن من تأكيد الدين الحنيف على أهمية الجمال بوصفه روعة الحقيقة وجوهرها، إن الحاجة إلى الجمال أمر فطري في الطبيعة الإنسانية، إذ يؤكد الإسلام على أهمية الجمال بوصفه عنصر التفاعل المؤثر في ديمومة الحياة ورقتيها.

وأن الفن الإسلامي وأحد من الفنون التي لم تقص الفنون الأخرى ، بل تأثرت وأثرت،حيث تؤكد معظم الدراسات على أن الفن الإسلامي كان ولا يزال مصدر الهام لكل الفنون ، ولقد أسيل الحبر الكثير حول الفن الإسلامي وجماليته ، حيث ألفت فيه مؤلفات كثيرة لم تستطيع أن تستوعبه بصورة كاملة لما لهذا الفن من خصوصية ، كونه الفن الوحيد الذي له صلة بالعقيدة الدينية وبالحياة الدنيوية مما جعله مجالا خصبا للإبداع والابتكار وذلك على جميع المواد التي استعملها الإنسان لتلبية حاجياته اليومية وكذا على مختلف العمائر التي تواجدت عبر الحقب التاريخية..

ثم نستعرض بعد ذلك البعد الجمالي للفن النحت البارز في العمارة الإسلامية والتي اتخذت لها خصائص امتازت بها، سواء من تصميمها واخراجها الفني. ثم تعريف فن النحت البارز لغة واصطلاحا والأساليب المتنوعة في فن النحت البارزفي عمارة المساجد ونتناول لمحة تأريخية للعمارة الإسلامية في

السودان وتتناول أيضا جماليات التكوين والبناء لعمارة مساجد الخرطوم، ثم التعرض للبعد الفلسفيوالجماليلفن النحت البارزفيمساجد منطقة الخرطوم.

1:1المفهوم الجمالي

دعا الإسلام إلى الزينة والتجمل قي إطار من الوحدة والتناسق، دون إسراف أو تبذير. فدعا سبحانه وتعالى الإنسان على النظر والتأمل في العناصر الجمالية في الكون، مما فجر في الإنسان المسلم قدراته الإبداعية للتعرف على القيم الجمالية، وانعكست بالتالي على العمارة الإسلامية.ويمثل الجمال وعملية الإحساس به واحدة من السمات التي ينفرد بها الإنسان دون سواه من الخلائق، فالإحساس بالجمال هبة من الله عز وجل للإنسان، وأن الله خلق الإنسان ميالاً للجمال محباً له ووجهه إلى طرق اكتسابه، فالإنسان هو ذلك الكائن الذي وهبه الله عز وجل القدرة على الإحساس بالجمال وتذوق الفنون وبالتالي القدرة على الإبداع والخلق الفني الذي يتذوقه ويشعر به في كل مايحيط به من مظاهر الحياة.(كمال عبيد، 1980م،ص:26)

والإسلام يؤكد الإحساس بالجمال ويوجه الأنظار إليه وتذوقه في الكون وما يحويه من مخلوقات وعجائب صنع الله الذي أتقن كل شيء من خلال دستور الإسلام(القرآن) الذي يحيط بكل عناصر الجمال والزينة والزخرف والحسن في الكون والإنسان من خلال آياته الجمالية وآفاق الإبداع في معانيه الجليلة وتعبيراته اليسيرة الفهم والإدراك والإحساس.(انصار محمد،2003م، ص:235).

والجمال يعطي الإنسان إحساس بالراحة، وينمي طاقاته،ويجددها، وقد راعى الإسلام هذه الحقيقة حينما تحدث القرآن عن الجمال ولفت نظر الإنسان إلى الموجودات من جمال وروعة وفن وإبداع كدليل على قدرة وعظمة الله. (جميل علي،2012م ،ص:3).

ولا يقتصر الإحساس بالجمال وتذوقه على مجرد تأمل الطبيعة فحسب ولو أن الإنسان تأمل حياته الواقعية لوجد في كل ما يتعامل معه ضرباً من ضروب الجمال الذي يروقة بدءاً من مأكله وملبسه ومسكنه وانتهاءً بما يحيط به من أشياء. ويتجسد الجمال في حياتنا في آلاف الطرق والوسائل، فهو موجود في عالم الفكر والفن والأدب،وأن لكل إنسان رؤية وردود فعل حول الجمال كمفهوم، والجمال كانطباع تجاه أشياء مادية وروحية مختلفة يتذوق جمالها عقلياً،تترك في نفسه إحساساً بالبهجة والارتباك والنشوى والدهشة.

وللقيم الجمالية أهمية كبيرة في حياتنا، فالحياة بدون إحساس بالجمال لا تستحق أن تعاش، وهنا يصبح الجمال قيمة روحية كبيرة في حياتنا ولو أن نظرتنا للواقع حولنا تحولت إلى نظرة نفعية مغرضة لصارت الحياة مادية آلية رتيبة ولسادتها المنفعة وتحكمت فيها الآلية والوظيفية واكتنفها الجمود، ومن ثم يأتي دور الفلسفة والدين فيخففان من غلو هذه المادية والآلية التي تكتنف الحياة في كل جوانبها إذ تحاول الفلسفة جاهدة السعي وراء التأمل الخالص في الوجود بينما يسعى الدين نفاذاً إلى القلب ليغمره بالإيمان

والأمان، أما الجمال فإن عاشقه صامت ساكن مثل سكون الفلسفة الأم متأمل بعمق، وأن تأمله يكون موجهاً بكامله نحو موضوع تأمله الذي ينفرد بالإنجذاب نحوه. (راوية عبدالمنعم، 1998م،ص:12).

والفن هو الذي يهيئ اللقاء الكامل بين الجمال والحق، فالجمال حقيقة هذا الكون، والحق هو ذروة هذا الجمال، ومن هنا يلتقيان في القمة التي تلتقي عندها حقائق كل الوجود. وإذا كان الاستمتاع بالجمال مباحاً فى الأصول الإسلامية، فإنه مدخل إلى ارتقاء الروح والذوق، وسمو النفس وخلاصها من التردي، فالجمال سبب من أسباب الإيمان وعنصر من عناصره، والقيم الجمالية الفنية تحمل على جناحيها ما يعمق الإيمان ويقويه ويجعله وسيلة للسعادة والخير في هذه الحياة. والفن الحقيقي هو ذلك الفن الذي يزين الحياة، ويكشف عن جوانب الجمال والإبداع فيها، بل هو يقوم بإبداع جوانب من الجمال خفية قد تكون مستكينة في باطن الشعور الإنساني أو مستترة في وجدان الفنان المبدع، فيعبر عنها تشكيلا معمارياً أو لحنا موسيقيا أو زخرفة مبهرة. إن الفن يمثل نشاطا بارزاً وحيوياً لا يمكن إنكاره في حياة المسلمين وحضارتهم. فنحن أمام حركة فنية مدهشة استمرت أكثر من ألف عام، دلت على ذوق رفيع. فمن قبة الصخرة فى القدس والجامع الأموي في دمشق، إلى جامع القيروان في تونس، وجامع ابن طولون في مصر، ومن اختراع تقنية الخذف ذي البريق المعدني إلى آلف القطع الخزفية الرائعة والمنحوتات الخشبية والعاجية والمعدنية إلى المخطوطات الحاوية على نماذج بديعة من أنواع الخط العربي، هذا يمثل جزء من التراث العربي الإسلامي.(بركات محمد،2009م،ص:8).

والفن الإسلامي لغة تشكيلية مغروسة في النفوس، فطرة أخرى يستخدمها القلب البشري لتخاطب عبر الزمان والمكان والعصور والقلوب، هذه الفطرة تجمع مابين البساطة والعمق، وهي غاية فى الصعوبة من جهة وغاية فى السلاسة من جهة أخرى. وإن منجزات الفن الإسلامي هي ثمرات هذه التأملات فى الكون وليست ثمرة العزوف عن المرئيات. والإسلام يدعو إلى أمر غاية فى الأهمية من الناحية الفنية، هذه الدعوة خاصة بالعمل واتقانه،قال تعالى:(وقل اعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون) سورة التوبة(الآية105) والتفاني فى التجويد؛ لأن الله جميل يحب الجمال، وهو بديع السموات والأرض، وهو الخالق البارئ المصور.(حامد سعيد،2001م،ص:11).

فالجمال في الفنون الإسلامية تتميز بتفردها بتلك اللمسات الروحانية التي ترتاح إليها النفوس وتتماهى مع تعابيرها وتوريقاتها اللامتناهية، لتوحي بشعور الإنتماء إلى عوالم كونية بعيدة تمد الروح القلقة فيها بسلامها وطمأنينتها،ويقول مارسية: أن وحدة الرقشة الزخرفية بغير بداية أو نهاية، هي سرمدية استوحت قواعدها من القواعد الرياضية وتكرار الموضوع والرغبة في حل المعادلة اللانهائية. ويكشف لنا ابن عربي عن جوهر الفن الإسلامي بقوله: الذات محجوبة بالصفات،والصفات محجوبة بالأفعال، والأفعال محجوبة بالأكوان والآثار، فمن تجلت عليه الصفات بارتفاع حجب الأفعال رضي سلم، ومن تجلت عليه الصفات، فني في الوحدة فصار موحداً مطلقاً. فتوحيد الأفعال مقدم على توحيد الصفات، وتوحيد الصفات، مقدم على توحيد الذات. ومن هنا تغيب الذات في الفن الإسلامي وتضمحل

أمام عظمة الخالق، ولا تظهر إلا في سمات ذلك الفن الجمعي الذي يعيد عزفاً إسلامياً جماعياً، فيغيب الفنان المسلم بينما يتجلى الفن الإسلامي في أبهى صوره.(إياد حسين،2017م).

والفنان المسلم كان يوظف الجماليات عبرالفنون توظيفاً ارتقائياً، يجعل منها مفازة أو معراجاً يصعد به الشعور أو يرقى به الوجدان من الجميل إلى الجليل، فالرؤى الجمالية فى المنظور الإسلامي هي عبارة عن طرق عدة نقطة الوصول فيها واحدة، فكل الفنون الإسلامية بكل ما تتخذه لنفسها من أساليب للتعبير إنما تنطلق من نقاط مختلفة على محيط الدائرة لتصب في مركز واحد هو توظيق الجمالي للمقصد الجلالي.0 (بركات محمد،2009م ص).

2:1 البعدالجمالي في الفن:

من عظمة الحضارة الإسلامية وتكاملها أنها لم تغفل عامل الجمال كقيمة مهمَّةٍ في حياة الإنسان؛ فقد تعاملت معه من منطلق أن الإحساس بالجمال والميل نحوه مسألة فطرية متأصِّلة في أعماق النفس الإنسانية السويَّة، تلك التي تحبُّ الجمال وتنجذب إلى كل ما هو جميل، وتنفر من القبح، وتنأى عن كل ما هو قبيح.(راغب السرجاني،2017م،ص15).

من عظمة الحضارة الإسلامية وتكاملها أنها لم تغفل عامل الجمال كقيمة مهمَّةٍ في حياة الإنسان؛ فقد تعاملت معه من منطلق أن الإحساس بالجمال والميل نحوه مسألة فطرية متأصِّلة في أعماق النفس الإنسانية السويَّة، تلك التي تحبُّ الجمال وتنجذب إلى كل ما هو جميل، وتنفر من القبح، وتنأى عن كل ما هو قبيح.(راغب السرجاني،2017م،ص17).

الجمال سمة بارزة من سمات هذا الوجود،إن لم تكن أبرز سماته،والحس البصير المتفتح يدرك الجمال من أول وهلة وعند أول لقاء.

كيف يدركه؟ كيف يحس به ويقدره؟

هل ثمت جهاز في دخل النفس، يحسب المقاييس والأبعاد، والأضواء والظلال،والخطوط والألوان، ثم يخرج من حسبته بأن هذا جميل وذاك خاوٍ من الجمال؟

لا شك أن هناك حاسة في باطن النفس تفطن للجمال وتحسه وتستجيب له.

ولكنها لا تحسِب ولا تقدر .وإنما تدركه بداهة بغير تفكير،على طريقة الروح في الإدراك لا على طريقة الذهن ذي الأبعاد والمقاييس. وقد يتدخل الذهن في تقويم الجمال، ووضع شروط له ومقاييس .ولكنه ليس هو الذي يقدر في الحقيقة .فهو حين يقوم بوضع الشروط والمقاييس يستمدها في الحقيقة من البداهة الطليقة التي تدرك الجمال لأول وهلة ودون تفكير..

ولا ريب في أن الإبداع الجمالي يُشكِّل بُعْدًا أساسيًا في الحضارة الإنسانية، فالحضارة التي تخلو من عنصر الجمال، وتنتفي فيها وسائل التعبير عنه، هي حضارة لا تتجاوب مع مشاعر الإنسان، ولا تُشبع رغباته النفسية، والمشتاقة دائمًا إلى كل ما هو جميل.

احتل موضوع الجمال أهمية متميزة في تاريخ الفكر وظل الإحساس به صفة امتاز بها الإنسان كونه الكائن الوحيد الذي يمتلك القدرة على الإحساس به وتذوقه إلى جانب كونه القيمة المطلقة العليا، اذ ينشأ في النفوس في كل لحظة برؤية الأشياء المعبرة عن الحياة وأنشطتها اليومية كتأمل الطبيعة البيئة. والإحساس بالجمال لا يتوقف عند حدود عالم المادة، بل يتعداه إلى عالم الفكر والفن، ولهذا فقد كان الجمال وعملية تذوقه والحكم عليه، خاضعاً إلى آراء مختلفة بسبب عدم وجود معيار ثابت ودقيق علمي للجمال يمكن ان يربط كافة الأذواق بصورة متطابقة إلى جانب اختلاف المدركات العقلية والخيال لدى الذوات، المتلقين.والإحساس بالجمال يعد محوراً لاهتمام الفلاسفة منذ فجر التاريخ حتى يومنا الحاضر وقد اختلفت فيه المعايير والمفاهيم من فيلسوف إلى آخر نسبة إلى الظروف الزمانية التي عاشوها، والتي أثرت على منطلقاتهم الفكرية والفلسفية. فقد يستوعب المتذوق زخم العمل الفني استيعاباً كاملاً ويقصر عنه متذوق آخر حيال الموضوع ذاته (عبد الرؤوف برجاوي :١٩٨١) .

ولهذا فقد توالت النظريات الجمالية حول مفهوم الجمال الذي تعددت طروحاته ولكنها أكدت على انه وسيلة معرفية حقيقية الوجود تعتمد البنية التعبيرية ذات الوعي الجمالي .وعليه، فالأعمال الفنية إذا أريد لها ملازمة صفة الإبداع لا بد من ان تعتمد الثقافة الجمالية كركيزة أساسية وعاملاً محركاً للعملية الفنية. (ليلى حسين ابراهيم،ص ١)

وبما أن البعد الجمالي يشكل محوراً أساسياً في الدراسة قيد البحث، فإن الباحث معني بتقصي موضوع الجمال فلسفياً وفنياً.

3:1الفلسفة الجمالية:

لا يوجد تعريف شاملٌ كامل لعلم الجمال عند الدارسين يؤخذ كتعريف ثابت، فهو مستند إلى بنية فكرية غربية وشرقية، ولتعريفه صيغ كثيرة، لكن ما نريد أن نتبناه هنا، هو الذي يشتمل ويضيء جوانباً من الدراسة التي نحن بصددها الآن؛ أي أن الجمال هو الصفة في الشيء الجميل الناتجة عن التناسق الحاصل بين العناصر المكوّنة لهذا الشيء، ليقوم بوظيفته التي صنع من أجلها على أكمل وجه ؛ أي تناسق على مستوي العرض والجوهر أو الداخل والخارج.

تعتبر الجمالية معرفة متخصصة بالجمال الفني دون الجمال الطبيعي ويفترض عدم الخلط بين الجمالية كدراسة معنية بالقوانين الكفيلة بكشف الجمال في العمل الفني، وتاريخ الفن المعني بتحديد أطر إنتاج الأعمال الموسومة بالفنية والنقد الفني المعني بتبين التحولات في الاتجاهات الفنية والأسلوبية الجمالية.(الموسوعة الفلسفية العربية، المجلد الثاني،1988).

وعلم الجمال يقودنا إلى مرجعية لمعرفة أنفسنا ، ففي تراثنا، العربي الإسلامي فلاسفة ومتصوفة وأدباء تفكروا بتلك المفاهيم للعودة إلى مفهوم الله تعالى .

وبما أن الجمال ينبثق عن مرجعيات عدّة فإن تعريفه ليس ثابتاً ، فعلى سبيل المثال :عرف إفلاطون الجمال، بأنه ظاهرة موضوعية لها وجودها سواء شعر بها الإنسان أم لم يشعر فهو مجموعة خصائص إذا توافرت في الجمال عدَ جمالاً، وعلم الجمال يسلحنا بأدوات معرفية تمكننا من دراسة المواقف الجمالية والمعرفة الجمالية لا تتكون عند المجتمعات إلا عبر قرون وتراكمات، فالفنان هو الذي يجسد من هذه المعارف لوحة جميلة وهذه اللوحة عمل أو كتابة أو سلوك .إن مفهوم علم الجمال يفسر علاقة الإنسان بالأشياء وبذاته فهو مرجعية لفهم المبادئ التي ينطلق منها الإنسان للتعامل مع الكون والكون هو الإنسان وما ينتج عنه. فالجمال هو الجمال فلا يعرف الجمال إلا بالجمال لأن الجمال في كل مجال وتعريفه تضيق للجمال الجمالي الواسع.(مصطفى عبده،2015م،ص،15).

وفلسفةالجمال وفلسفة الجمال تقوم على أن الكائنات والعناصر الموجودة في الطبيعة تستند في تكوينها الى بناء معماري رصين، وان الجمال المثالي الخالد في هذا الكون انما يقوم على نسب دقيقة وعلاقات رياضية محكمة، ومن ثم فإن هذا الجمال الذي يقوم على الأوضاع الهندسية هو جمال عقلي صرف ,يتم تذوقه بطريقة موضوعية تستند إلى التأملات العقلانية، وهذا النوع من الجمال المعماري يختلف عن الجمال العضوي الذي يستند في تذوقه إلى الأحاسيس والمشاعر والعواطف، ومن هذا المنطلق بدأ الفن باستعارة الأشكال الهندسية متمثلة في الاتجاه التكعيبي على سبيل المثال، فضلا عن النزوع الهندسي في كثير من الأشكال والاتجاهات الفنية الأخرى.(محمد عزيز،1964م).

إن وعي الإنسان للطبيعة جمالياً، لا يكشف عن جواهرها الذاتية، بل يكشف من خلالها عن جواهر الحياة الإنسانية ويحدد صفاتها، لكن علينا أن نضيف أن الإنسان بكشفه هذا يعي نفسه وروحه في هذا الكون، فالجمال سمة بارزة من سمات هذا الوجود، ويتجلى في كل ركن من أركانه، ولم تخل الحياة من قيم الجمال بمختلف ظواهرها وفروعها، في الطبيعة وفي الإنسان، والأدب والفن والفكر معاً، فهو نوع من النظام المتناغم مع مظاهر أخرى وكثيرة يشعر بها الوجدان الإنساني، وإن لم يستطع التعبيرعنها فكثيراً بل دائماً يبقى إحساساً غامضاً لانجد له تفسيراً، ومن هنا اختلفت وجهات نظر الفلاسفة في الإجابة تبعاً لاختلاف الأذواق والمناهج المعرفية والمواقف الميتافيزيقية. (محمد عبدالحسين،2009م)

وعلم الجمال علم فلسفي وجزء مكوّن من أجزاء هذه الفلسفة، والتاريخ الطويل للفكر الجمالي حافل بالصراعات الفكرية، منذ أن بدأ الإنسان يعي نفسه كائناً موجوداً في هذا الكون المليء بمحفزات لدخول الفكر في معترك جدلي طويل حيث بدأ الوعي الجمالي الذهني ينشأ بانعكاس هذا الكون في ذهن الإنسان لتوضع هذه المثيرات على بساط البحث، لقد وعى الفلاسفة والمفكرون هذا الجمالي وخاضوا في دراسته لتشتبك معها الصراعات الفكرية إلى يومنا هذا .

بدأ البحث فيه كفكر جمالي ليصبح مع مرور الزمن علماً ؛ وذلك مع باومغارتن وكتابه الاستيطيقا، فعلم الجمال نظرية صاغتها البشرية جمعاء قبل باومغارتن فكراً وما بعده نعتبره علماً، وبالطبع هذا لا يضيره شيئاً لأنه كان مندمجاً ضمن الإطار الفلسفي الأيديولوجي للفيلسوف لأنه يقدّم وجهة نظره عبر تأملاته وفلسفته وفكره .فالجمال متجدد ومتواصل التجديد لأنه بمثابة تعبير عن المطلق، وقد جعلت فكرة المطلق هذه من الاعمال الفنية لما بعد الحداثة بمثابة الميدان الذي تؤدى فيه نشاطات الباحيثين عن الجمال. إن تكوين شخصية الإنسان وتربية روحه وتطويرها بالشكل الصحيح لا يتم إلا من خلال المفاهيم الجمالية المترابطة المكونة لعلم الجمال , وعلم الجمال علم واسع ومنها أنه يدرس الظواهر الجمالية في الواقع والفن معاً , كما يدرس طبيعة العلاقة بين الجمالي في الواقع والجمالي في الفن ، ويدرس تلك الآليات بالإضافة إلى دراسة الأفكار الجمالية عبر التاريخ الإنساني.(محسن عطيه،2005م،ص:34).

على أية حال علينا معرفة المساحة التي تغطيها عبارة (الجمالي) بالابتداء من الفكر الجمالي وحتى الوصول إلى علم الجمال فمسألة ما الجمالي ؟ مسألة أساسية في علم الجمال ، وهي ما تزال إلى يومنا هذا موضوع عدد كبير من الأبحاث والدراسات في أنحاء عديدة من العالم ، ولكننا لا نستطيع حتى يومنا هذا أن نقول إنها قد وجدت حلّها الجذري الشامل.

يطرح النظر الفلسفي حول الجميل والجمال أكثر من قضية فلسفية جمالية ذات دلالات بعيدة الأهمية، وتُعنى فلسفة الجمال بإمكان استخراج ماهية الفن عبر هذا التنوع الجمالي وتعدد الانجازات المعبرة عنه وتضارب الأذواق واختلافها. وبالرغم من هذا التداخل بين المتعة الجمالية والاختبارات الإنسانية المتعددة فالخير الوحيد الذي يترصده العمل الفني هو كمال العمل نفسه، فلا يدخل في نطاقه التعبير عن الحق الذي هو موضوع المعرفة ولا الكمال الأخلاقي الذي هو موضوع الإرادة ، إذ يمكن للعمل الفني أن يعبر جمالياً عن أشياء غير جميلة. فمهمته الأساسية تنحصر في صياغة موضوع ما على نحو تتحول مقاربته الحسية إلى مدعاة متعة لكائن عاقل وقادر على التذوق.فالعمل الجمالي يستمد قيمته من كونه حقيقياً دون أن يكون وليد ارادة عقلية، وأن يكون نافعاً دون أن يكون وليد مقصد استعمالي، وأن يكون خيراً دون أن يكون محققاً بالضرورة قيمة أخلاقية أو دينية.(معين زيادة،1988م،ص:462).

وهكذا تبرز الحاجة الملحة إلى الدراسات الجمالية والفنية، فكما يحتاج الإنسان إلى اشباع حاجاته الضرورية التي تعينه على الحياة، مثل الغذاء والملبس والمسكن، إنه يكون في حاجة ماسة إلى وجدان قادر على استلهام الجمال وتأمله والبحث عنه في آثار حضارته وفي قيمه التاريخية والقومية.(راوية عبدالمنعم،1998م،ص:15).

وهنا يتبين لنا دورالفلسفة الجمالية للفن في بناء صرح التقدم للمجتمعات،فلم يكون الفن عبثًا لا فائدة تحته ولا جدوى منه، بل كان تعبيراً عميقاً صادقاً عن نفس الإنسان. والذي لا شك فيه أن الفنون هي الواجهة الحضارية لأي مجتمع من المجتمعات، فعن طريقها يقاس مبلغ تقدمه وازدهاره، وتأتي أهمية

الحديث عن الجمال من خلال النظرة الإسلامية كونه أحد المرتكزات الأساسية التي يقوم عليها الفن الإسلامي.

4:1مفهوم الجمال الإسلامي:

إن لفظ الجمال في القرآن ذكر في مواضع كثيرة وتحت مسميات عديدة تقع على الصور والمعاني، مثل قوله تعالى:(والأنعام خلقها لكم فيها دفء ومنافع ومنها تأكلون،ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون) (الآية 5،6 صورة النحل).

مفهوم الجمال الإسلامي يتحدد في تدريب الذات الإنسانية على الانتقال من المحسوس إلى المجرد، ومن المتعدد إلى الوحدة،ومن المتناهي إلى اللآمتناهي،ومن الجميل إلى الجليل،داعياً الذات إلى التحرر من صور الوجود وحدود الحواس وحدود الجسد،لتنطلق الروح ساعية لكشف وجوه أخرى للجوهر الإلهي من خلال صلة أخرى من الصلات الوجدانية وهو الفن.

(محمد علي أبوريان،1985م،ص:4).

فالفن الإسلامي صلة روحية لا يعبد فيها الفنان الله وفقا لحركات أدائية منصوص عليها بلهو يرسم رحلة لصلاة من نوع آخر، يأمل أن يشاركه فيها المتلقي حين يكشف أبعاد الرحلة من خلال صورة تجسيدية لها، إلا أن سرعان ما يكشف المتلقي آلية الرحلة وهو التدريب على التجاوز والعلو، فكلما أنه عند سماعنا ترتيل الكلمة القرانية أو تجويدها يتعدى الصوت مرحلة الغناء ويتواجد في منطقة التغني لذلك فأن المعاني هي بواعث الحقيقة للتطريب، فنغمة الضراعة، لا لفظها ونغمة الإشفاق والرجاء والخوف، التي يترنم بها المجود أو المرتل عن المعنى، هي ما تجعل من الكلمة وجداناً فتجعل من الفناء تغنياً. بالمنطق نفسه ينتقل المتلقي من الشخوص أو الأشياء الطبيعية أوالكلمات أو الخطوط المتداخلة هندسيا الى المعنى الكامن ورائها، والى النظام الواحد الذي يحكمها، أي من المتعدد الظاهر في اللوحات من خطوط وألوان ومسارات الى معايشة الوحدة في معانها المطلق المجرد. فيتم بذالك الإرضاء الجمالي في صورة عبادة جمالية لله سبحانه وتعالى لحث المتلقي على السير وفقا لتصورات تقريبية تقوى دائما العلاقة الإيمانية بين الإنسان والله من ناحية، وتدعم هذه الأشكال من ناحية مفهوم الجمال في الفن الإسلامي من حيث أنه ترقيه للذات وصبغها بالصبغة الإنسانية وتحقيق فاعليتها، بحيث يكون الفن مناسبا لإطلاق طاقات الإبداع للعمل في كل مجالات الانشطة البشرية شريطة أن يكون هذا الإبداع محاطا بالحضور الإلهي والقيم العليا التى يبتغيها.(وفاء ابراهيم،1993،ص: 48،46).

5:1الجمال في الفكر الإسلامي:

اهتم الفكر الإسلامي بموضوعات متعددة منها الجمال، فتطرق له استناداً إلى التصور العقائدي النابع من الإسلام كدين حياة ناقش كل امورها وسبر اغوارها، فالقرآن الكريم دفع المسلمين إلى الاهتمام بالزينة والجمال انطلاقاً من شمول العناية الآلهية لها عبر تزيين الارض في قوله تعالى(حتى اذا أخذت

الأرض زخروفها وزينت)، وحث البشرية على التزين والتجمل كما في قوله تعالى (يا بني آدم خذوا زينتكم عند كل مسجد) فضلاً عما ورد في سياق متصل عن الرسول الكريم انه قال(ان الله جميل يحب الجمال)، وهو ينم أن الجمال حال تلازمي شمولي محبب عند الخالق، والضرورة تقتضي من المسلمين تواصل المتابعة لهذا التوجه في كل مجالات الحياة،وازاء ذلك تنامى انطلاق الاراء الجمالية للفلاسفة المسلمين المبتدأة من ربط المفاهيم الدالة على الكمال بالذات الآلهية للخالق، وبما أن الكمال والجلال والجمال من صفات هذه الذات فمن البديهي أن يكون لهذه الصفات- المفاهيم مكانة تليق بمكانة تلك الذات- الموضوع غير ان الامر لم يبق في هذه الحدود، بل تجاوزها الى معالجة كل ما هو جمالي واصبح موضوع التجاوز مستقلاً وقائماً بذاته.(كليب،1997م،ص:166) اذ تشكلت اراء تعنى برصد معالم الجمال وموضوعاته وابعاده وقيمه وادراكه بما يوائم منطلقاتهم الفكرية حول الكمال الرباني المشتمل على معانى متعددة حاول الفلاسفة المسلمين توصيفها فالتوحيدي يرى انها من الحُسن في غاية لا يجوز ان فيها وفي درجتها شيء من المستحسنات، لانها سبب كل حُسن، وهي التي تفيض الحسن على غيرها، اذا كانت معدنة ومبدأة، وانما نالت الاشياء الحسن والجمال والبهاء منها وبها،اي أن مصدر الجمال وانبثاقه نابع من تجلٍ للخالق افاضه على الموجودات التي تُمثل انعكاساً لمصدر الجمال المطلق. (التوحيدي،1951،ص،43).

ومن بين المنطلقات عن مفهوم الجمال ما ورد من توصيات يذكرها الفلاسفة المسلمين، فالفارابي يرى أن الجمال والبهاء والزينة في كل موجود هو أن يوجد وجوده الافضل ويحصل كماله الاخير، فللموجودات كافة جماليتها الذاتية المتحققة من الحالة المثلى لها الخالية من النقص التى ترتفع جماليتها ويستحيل على كمالها في ضو وجود النقيض أو انتقاءه، فإن كل حالة ضد فان كمال وجوده هو بعدم ضده، فالتفرد له جمالية خاصة ويمكننا القول أن الأمر سيان مع التضاد بين شيئين، وهو من العلاقات الجمالية التي تطرقت لها الدراسات الفنية المعاصرة، الأ أن الكمال يفترض حالة التمام، كما ذهب اليه التوحيدي الذي يرى أن الجمال كمال في الاعضاء، وتناسب بين الأجزاء مقبول عند النفس، ويتضح من ذلك أن الجمال يشتمل على التمام واستلزامه للتناسب عبراعتدال الاجزاء وما يستتبع فعله من حصول الاحستحسان النفسي، كما ان مفهوم الجاحظ للجمال يشبه مفهوم ارسطو فهو يقوم على فكرة الاعتدال أو التوسط والتناسب، اذ ان مفهوم الاعتدال (التناسب) في الفكر الفلسفي الإسلامي يعد مظهراً من مظاهر الاحالة للكمال الرباني المتمثلة في خلقه، وتقترب طروحات اخوان الصفا من التوحيدي والجاحظ حيال التناسب والاعتدال المتضمن للنظام وذلك لأن محاسن الموجودات الطبيعية هي من أجل تناسب صنعتها وحسن تأليف أجزائها، ولما للتناسب والنظام من اثر في تحقيق الوحدة والتنوع بشكل فعال ضمن أي منجز، تذهب طروحات ابن سينا إلى ربط وجود الجمال بالمدركات العقلية ويفترض صفة الخير كقيمة مقترنة به بقوله لا يمكن أن يكون جمال أو بهاء فوق أن تكون الماهية عقلية محضة، خيرية محضة بريئة عن كل واحد من انحاء النقص واحدة من كل جهة. ويتطرق الغزالي لثنائية الشكل والمضمون وادراكهما

وجمالية الظاهر والباطن بقوله: لان كل جمال وحسن فهو محبوب، والصورة ظاهرة وباطنة فمن حُرم البصيرة الباطنة لا يدركها ولا يتلذذ بها ولا يحبها ولا يميل البها، ومن كانت اغلب عليه من الحواس الظاهرة كان حبه للمعاني الباطنة اكثر من حبه للمعاني الظاهرة.(عفيف بهنسي،1998م،55).

حيث يقسم الغزالي الجمال على نوعين: ظاهري يُعنى بالمظهر ويُدرك بالحواس(الادراك الحسي)، وباطني يُعنى بالجوهر ويُدرك بالبصيرة(الادراك العقلي). (الغزالي،د.ت،ص:300)

ولم يغب عن أنظار الفلاسفة المسلمين موضوعات الجمال الاخرى فتناولوها في آرائهم عن الفنون والادب والصناع التي يمكن مقاربتها، ومنها النظام،فابن سينا يبرر علة الانسجام الموسيقي ويعوه إلى التناسب في النظام بقوله" فتمام اللحن متعلق بنظام الابعاد المعتدلة، فإنما تؤنس النفس فرحاً بالمعتدلات حتى يقع خللها. اي أن النظام يتجلى في ضبط توازن العلاقات وتناسبها ليَفضى إلى الاستماع والتذوق الجمالي، فاول ما يلفت الحس في الجمال أنه نظام، لكنه ليس ضرورة، ولهذا النظام مظاهر متعددة، منها الدقة، والتناسق، والتوازن، والترابط، وخفة الحركة.(محمد قطب،1983م،ص:87).

كما تضمنت آراؤهم موضوع الوحدة، والتنوع، الواحد الذي ينقسم فتنشأ منه الكثرة غير الواحد الذي لا ينقسم، والكثير الذي يتوحد حتى يكون واحداً غير الكثير الذي لا يتوحد، فالواحد الذي لا ينقسم علة الواحد المنقسم، والكثير الذي يتوحد وعو علة الكثير الذي لا يتوحد. فالتنوع يُستحصل من الوحدة الجامعة، الكل العام، التي لها القابلية على الانقسام إلى اجزاء.

إن عرض الآراء الجمالية للفلاسفة المسلمين يوضح اهتمامهم بموضوعات أفرزها نتاجهم الفكري المترتب عن الجمال وربطه بالكمال والبهاء والحسن والاعتدال، فضلاً عن تناولهم لموضوعات، النظام، الشكل والمضمون، والوحدة والتنوع، التضاد، العلاقة بين الجزء والكل، والادراك الحسي والعقلي.

ويرى الباحث إن هذه الاراء الجمالية قد تكون من الروافد التي غذت الفكر الزخرفي فلسفياً، لانهما يلتقيان في وحدوية التوجه العقائدي النابع من الإسلام، اذ قد يُمكن احالتها وتحويلها عبر فن الزخرفةإلى معادل بصري جمالي، فالكمال من الصفات التي عكف الفنان المسلم على تجسيدها في نتاجاته من حيث الدقة والاتقان بما يقربه من مصدر الكمال المطلق عبر ايصال خطاب بصري للمتلقي المسلم عن تصوراته إزاء الكمال المتأنية من الإجادة في رسم وتنظيم وانتقاء المكونات الزخرفية المنحوته وتداخل تفرعاتها وتكرارها ضمن منظومة تحقق التكامل والتمام بين الاجزاء والكل العام، اما التناسب فيُعد من العلاقات الجمالية التي استلهمها وركز عليها المزخرف إلى جانب التذاد لما لها من مردود تكاملي في المنظومة الزخرفية عبر مراعاة قياس المكونات من الأكبر فالأصغر والتنظيم المكاني المتوافق وتناسب اخراجها الفني بشكل مقبول ومتناسق، وجسد الشكل والمضمون في الآراء الجمالية للفلاسفة المسلمين مرتكزاً للفنان لاستفاء اشكال المكونات المستنبطة لدلالات متعددة تنسجم مع عقيدته، فالأشكال النباتية استُلهمت زخرفياً لما تملكه من جمالية ذاتية في الواقع الدنيوي بغية ربطها بدلالات الصور المتخيلة عن أوصاف اشجار الجنة.(عفيف بهنسي،1979م،66).

فالفكر الإسلامي قد أثر بشكل فاعل في بنية النتاج الفني الذي تخطى حدود الاشياء أو حدود التحليل القائم المبني على العقل المنطقي الصرف إلى ما هو اشمل واعمق.

6:1 الأصول الفلسفية لمفاهيم الجمال في الفن الاسلامي:

تنبع الأصول الفلسفية لمفاهيم الجمال في الحضارة الإسلامية من خلال الفكر العام الذي ينظم الحقيقة، ويبحث عنها عن طريق ثلاثية (العلم، الفلسفة، الفن) حيث تشمل القيم والمفاهيم الجمالية والفلسفية، والتاريخية للجمال في بناء التصورات الجماليةالإسلامية المعاصرة، لتكون بمثابة التفسير الفلسفي الجمالي للإبداع الفني، والبناء الجمالي.وتقوم الأصول الفلسفية لمفهوم الجمال في الحضارة الإسلامية على الجوهر الفكري المؤسس للإسلام الذي يتجلى في العقيدة، وتتحدد معالمه من خلال الفكر العام الذي يترجمها في بحثه عن الحقيقة من خلال العلم والفلسفة والفن.

تعتمد فلسفة الجمال في العمارة الإسلامية علي الانتفاعية (الوظيفية) النابعة من فكر الشريعة الاسلامية ، فعندما نحلل المفردات المعمارية الجمالية أو الفراغات في العمارة الإسلامية ، نجدها تحمل محاور عدة في أسباب نشأتها وتشكلها وحتي تطويرها. (المرجع السابق ،ص،66).

فإذا تناولنا أحد العناصر المعمارية أولاً المشربية هي عبارة عن معالجات مناخية لحماية الواجهات والفراغ الداخلي من العوامل الخارجية، والهدف الآخرهو توفير الخصوصية، مع اضفاء القيمة الجمالية.

فماهي الأصول الفلسفية والفكرية لمفاهيم الجمال في الحضارة العربية؟وكيف تتجلى مقوماته وأبعاده في الفكر الإسلامي؟ وماهي أبعاده وهل أن العلاقة الجدلية بين الجمال والمقدس هي علاقة تماهي أم تقابل؟

ويعتبر الإحساس بالجمال أمر فطري وأصيل في جبلة الإنسان، فالنفس تهفو إليه حيث وجد واشتاق إذا غاب، لأنه أصل في الخلق والتكوين وعن بيان ذلك قال: ابن تيمية (الجمال مقصود في الخلق والكون)، لكن التصور الجمالي الإسلامي يجمع بين أصل الجمال في خلق الله إلى جانب الغاية أو المنفعة من الوجود، عبر ثلاثية (جمال مطلق، جمال الطبيعة، جمال الإنسان) مما يجعله ضمن أمور الحياة من حيث ترتيبها وأهميتها بالنسبة للإنسان من باب التحسينات التي تلي الضروريات والحاجيات، إنها تراتبية جمالية يحددها الذوق الجمالي للإنسان باعتباره معيار سنة الإنسان السوي والجمالي ذو إدراك عميق لأن التصور الجمالي الإسلامي يسعى إلى تربية الذوق الجمالي الجامع بين العقلي والحسي دون الفصل بينهما، لأن الرغبة في الجمال تنتشر حيث ترتاح النفس الإنسانية وتتآنس لتمتد العين نحوه غير غير راغية في التحول عما تراه،والجمال اصل في الوجود لأن أصالته تكمن فيما يقع تحت حواسنا، ولكن هناك من الجمال المقصود ما لا يقع تحت بصرنا.(بن سهلة يمينة، 2015م).

الجمال الحسي والجمال العقلي: يتضح لنا أمران في ادراك الجمال في الإسلام: جمال حسي وجمال عقلي. الأول يدركه البصر والآخر تدركه البصيرة. وكشف الإمام الغزالي عن عمق جمال البصيرة بقولة: (البصيرة الباطنة أقوى من البصيرة الظاهرة، (القلب) أشد ادراكاً من العين، وجمال المعاني المدركة بالعقل أعظم من جمال الصور الظاهرة للأبصار. ولذة القلب في إدراك الأمور الجليلة الإلهية

أقوى وأمضى. وهكذا وحد الجوهر في الفن الإسلامي بين ذلك النسق على الاكتمال في الرؤية بعد أن كانت كل الوقائع مستعصية على الانصياع. فالمدرك بالبصر والبصيرة، غير الملموس باليد أو بعيد المنال.وهكذا تحرر الفن الإسلامي من الحضور العيني للوقائع البصرية.

7:1 العقيدة الإسلامية وأثرها على مفاهيم الجمال:

لقد ساهمت العقيدة الإسلامية منذ القدم في التأثير على مفهوم الجمال، إذ نجد القرآن قد حث المسلم على معرفة مظاهره من خلال منهج واضح يقوم على ثلاث أسس: تنبع الأولى من التأمل النابع من عملية الإبصار، والثانية من خلال تعميق هذا النظر والتدقيق فيه والثالثة بالتدبر وإعمال الفكر والعمل بإتقان. كما نجد القرآن معبرا عن الجمال مؤكدا على الإنسان الإحساس به وتذوقه لكل عناصر الزينة والزخرفة في الكون، من خلال آياته الجمالية وإبداعه في الخلق ومعانيه وصوره الجميلة التي تلامس وجدان الفنان المسلم وتكون يقينه العقائدي وقيمه الفكرية والروحية.

والتمتع بمقومات الزينة والجمال في الدنيا ليس هدف المسلم وغايته ما لم يوظف فيه العمل المتقن والأحسن؛ لأن ذلك يمثل الدوام والبقاء ومادون ذلك يستحيل زائلا ومن ذلك يتضح هدف الجمال في الإسلام على كل ماهو ثابت وباق ودائم،المتمثل في العمل الحسن والمتقن والذي يوجب ثوابا من الله، فالجمال هنا ليس جمالا لذاته، بل لما يقود الى رضاء الخالق.

وتنبع من مفهوم الجمالية أبعاد المشاركة الإبداعية في الإسلام لإنشاء منهج للعمل الجاد، ليس فقط في الفن، بل في كل المجالات حاملا بذور الحداثة والتجديد والاستمرارية وعدم الانقطاع ويتضح ذلك في قوله:"وقل اعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون." (سورة التوبة، الآية،105).

ومن هنا كان العمل والفن مواكبا للإيمان في الحضارة الإسلامية فكانت نتيجة ذلك بناء حضاري له طابع الخصوصية والتفرد الجمالي،ويتضح ذلك في قول (جارودي روجيه):"إن كل غرض حتى ذل الأكثر استعمالا سواء كان سيفا، أو إبريقا، أو طبقا من نحاس، سجادة، أو سرج حصان، أو منبر، أو محراب في المسجد،هو محفور ومرصع أو مطروق ليشهد أنه علامة على وجود الله.

بالتالي يتحدد الجمال حسب المنظور الإسلامي من خلال القرآن والسنة في بعدين أساسيين، يقومان على :

- الجمال في إطار الشكل وعلاقته بالجانب النفعي
- الجمال في إطار الشكل والمضمون القيمي القرآني

ويقوم البعد الأول في علاقة الزينة والجمال في القرآن بالجانب النفعي والوظيفي، فكما عبر عنه (جارودي) من تواجد كلمة الله في كل الأدوات الفنية المصنوعة، فهي أيضا تهتم بالجانب الجمالي إذ لا نجد انفصالا في العقيدة الإسلامية بين الفن والحرفة، ولا انفصال أيضا بين الجمال النفعي والجمال الفني،سوى كان الأمر متعلقا بالمادة التي خلقها الله من دواب وحيوانات وأشجار وغيرها من مظاهر الخلق، والتي تستجيب الى معادلة قيميه تنشأ من خلال العلاقة الجدلية الكامنة بين الزينة والوظيفة المادية،

وينشأ البعد الثاني في العلاقة الكامنة بين المضمون الجمالي والخلقي كالصبر والصفح والتسامح وغيرها من المبادئ الإسلامية.

إن الجمال لا يتحقق بمقتضى النظر والتأمل فحسب، وإنما يتشكل من خلال المضمون القائم على الأخلاق التي يجب أن ينبجس منها معاني الجمال،وهذا ما يحدد العلاقة في الجمال بين المضمون والمحتوى في القرآن الكريم.ويتطور الشكل الجمالي في القرآن ليستحيل معبرا عن معاني الزينة تقوم من خلال عملية الإبصار والتذوق الذي ينشأ إحساسا بالجمال مغذيا للروح بكون الجمال في الإسلام يمثل حقيقة موضوعية وذاتية ونستدل على ذلك بقول الله تعالى في (سورة الحجر: الاية،16)(ولقد جعلنا في السماء بروجا وزيناها للناظرين) وقوله أيضا في (سورة الصافات: الاية، 6):إنا زينا السماء الدنيا بزينة الكواكب) وقوله في (سورة الكهف،الآية 7) "إنا جعلنا ما على الأرض زينة لها لنبلوهم أيهم أحسن عملا."

ومن هنا تتضح الرؤية الجمالية في الإسلام من خلال معاني القرآن التي تندرج في مختلف أبعادها النفعية وعلاقتها بالمسلم عموما والصانع-الفنان روحيا وتشكيليا، خصوصا من خلال ما ضمنه في الطبيعة البشرية من إحساس وتذوق لمعاني الزينة وما أوجده شكلا ومضمونا فيالطبيعة.

إن القرآن يعلمنا في مجال التربية الجمالية أن من ينظر الى ملكوت الله،ويتأمل الجوانب الطبيعية يدرك أن هذا النسق من الخلق لم يكن لمجرد إشباع الحاجيات الضرورية للإنسان من الوجهة المادية فقط،ولم يرتبط في قيمته الجمالية بمجرد تحقيق الغاية المعيشية المرتبطة بالجسد،بل انه يبصرنا بما يمكن أن يفيد منه في تقديرنا ونقدنا للجمال.

8:1الجمال وتجلياته عند فلاسفة العرب:

إن محاولة تتبع المفاهيم الفلسفيةوالجمالية عند المسلمين ،يتطلب معرفة بروح العصر الذي نشأت فيه،والذي يترجم أفكار الفلاسفة والمفكرين العرب، فالتحليل الجمالي يجب أن يكون صادقا وموضوعيا،فلا يمكن استعارة أنماط فكرية وفلسفية نابعة من أحد الفنون وتطبيقها على فن آخر،مثلما حدث في تفسير الفلسفات الغربية للفنون الزخرفية ومفاهيمها الجمالية،فلا بد أن يخضع التحليل الجمالي لمنابع الفكر الذي نشأ منه هذا الفن، وتحليل المقومات الثقافية للحضارة التي نبعت منها جمالية الفن الاسلامي.

إن الفكر الجمالي الفلسفي للمفكرين المسلمين اتسم بالغزارة ؛ مما ساهم في تأصيل النظرية الجمالية، في إطار عملية فكرية مواكبة ومعاصرة للمنحى التشكيلي والجمالي للفنون الإسلامية عموما.

ومن الجدير بالذكر أن المفكرين المسلمين الذين تناولوا مفاهيم الجمال ومقوماته ومواضيعه،قد تركوا مادة جمالية ثرية تتسم بالوحدة الفكرية التي تجمع كل التنوع في طياتها، ومنهم (ابن سينا) و(التوحيدي) و(الغزالي) و(الكندي) و(الفارابي) و(ابن عربي) وغيرهم من المفكرين الذين أنشئوا البنية العامة للمفاهيم الجمالية الفنية.

1:8:1التذوق الجمالي لدى ابن سينا:

يتضح مفهوم الجمال لدى ابن سينا على أنه جمال نابع من كل شيء فهو يتصف بالكلية، التي تنطلق من الكمال الملائم النابع من كمال الصفات والتناسب والتناسق، في أجزاء الشئ وعناصره وخصائصه ووظيفته التي يجب أن تتسم بعدم النقص الناجم عن الخير الملائم ومصدره العقل،ويقول في ذلك:جمال الشيء وبهاؤه هو أن يكون على ما يجب له.فالموضوع الجمالي لدى ابن سينا نابع من العقل الذي يعتبره الخير وهذا الخير هو الكمال والتناسب في القيمة والعدد والنسبة، بغية التدرج في مراتب اللذة وهو التذوق الجمالي وما يحدثه في النفس وفي الإدراك بما هو العقل.

ومن هنا نلاحظ أن المعيار الكلي للجمال لدى ابن سينا ينطلق بالإدراك الذي ينتجه العقل مع الموضوع الجمالي، فالجميل هنا يرقى بحكم ما يورده إليه العقل الى مرتبة سامية تتماهى فيها قيمة الجمال مع الكمال لا تنشأ من نقص في نسبها أو تكوينها وهذا المثال نجده في المفردات الزخرفية التي تنشأ من أسلوب رياضي عقلي يقوم على النسب المقايسة والمتناسبة عددا ومساحة وحجما، لا يشوبها أي نقص لا في المسار أو البنية أو الحركة أو الإيقاع المتوازن.و ينطلق الجمال من المحسوس الى المعقول، من خلال الانتقال بالتأمل العقلي القائم على التخليل المنطقي لعناصر الموضوع الى الجمال المحض المتسم بالكمال في الأعضاء والتكوين البنائي والتشكيلي بصفة عامة،وبذلك تتحقق المعادلة الجمالية القائمة على الماهية العقلية المحضة البريئة من أنواع النقص. (ابن سينا،1938م،ص،79).

ويرتبط الجمال بالعقل لدى ابن سينا ويسميه "بالخير"الذي يعطي صفات الكمال التي تود اللذة النابعة من الإحساس والعقل بمعنى التذوق الجمالي وما يحدثه في النفس من أثر جميل عن طريق الإدراك العقلي،ويقول في ذلك:"إن اللذة ليست إلا إدراك الملائم من جهة ما هو ملائم" ويقول أيضا:"والذي هو عند العقل خير فتارة وباعتبار فالجميل،ومن العقليات نيل الشكر ويتضح ذلك بعمق التذوق الجمالي للموضوع من خلال عملية الإدراك العقلي التي تولد الاستمتاع بالجميل، والتي تفوق الإدراك الحسي البصري أو الملموس لأنه يقوم على النظرة الأولية التي تفتقر الى عملية التحليل الناجمة عن التناسب والتناسق، والتي تحرر عملية الإدراك من الحواس والسمو بها عن طريق العقل المتحرر من الجسد والمادة للوصول الى الجمال المحض.ومن ذلك تكون اللذة العقلية أهم من اللذة الحسية، على اعتبار أن الأولى تمكن من إدراك الجمال الحق المتمثل في الكمال والخير الملائم للعقل ، وهذا ما يؤدي الى إنتاج وبلوغ التذوق والاستمتاع العقلي النابع من الجمال الظاهر المحيل الى الجمال الباطن.

إن اللذة العقلية تحصل من الكمال المتمثل في تلائمه مع الموضوع، ونعني به التناسق بين الأجواء والأعضاء والبنى التركيبية داخل نفس التكوين، فالإدراك بالحواس للموضوع الجمالي يبقى منتقصا للمعايير العقلية التي تعطي التكامل بين النفس والروح،ويتضح ذلك في قول ابن سينا :"وكل خير بالقياس الى شيء ما فهو الكمال الذي يختص به وينحوه باستعداده الأول،وكل لذة فإنها تتعلق بأمرين بكمال خيري،وإدراك له من حيث هو كذلك." ويدعم ذلك أيضا في قوله :"إن عدد تفاصيل العقلي لا يكاد يتناهى، والحسي محصور

في قلة وان كثرت فبالأشد والأضعف،ومعلوم أن نسبة اللذة الى اللذة نسبة مدرك الى المدرك والإدراك الى الإدراك فنسبة اللذة العقلية والشهوانية نسبة جلية الحق الأول الى مثل كيفية الحلاوة ونسبة الادراكين" (المرجع السابق،ص،80).

2:8:1 الجمال في فكر الفارابي :

يقترب الفارابي في تحديده للمفهوم الجمالي من ابن سينا والغزالي لأنه يعيد الجمال الى الكمال ويعتبره مقوما من مقوماته،ويكون في العناصر عند اكتمال تكوينها المنطلق من الجزئي الى الكلي من حيث خاصيات الموضوع الجمالي .ويشترط الجمال لديه بتمام الكمال على اعتبار عدم اكتمال بالنسبة الموجودات من حيث خواصها وعناصرها يولد النقص والزوال، عكس الله الذي ينشأ منه الكمال وينتهي منه، فهو المعبر عن التمام والديمومة اللانهائية، والأزلية،وبالتالي الجمال.

من ذلك يتوافق مع العقيدة الإسلامية التي تنعت الله بالجميل الذي يحب الجمال على حد قول الرسول، فهو الجمال الكلي الواحد والذي لا يمثل بالموجودات التي يتحقق زينتها وجمالها عن طريق "العرض" نستند في ذلك قوله:(الجمال والبهاء والزينة في كل موجود هو أن يوجد وجوده الأفضل ويبلغ استكماله الأخير).

ويدعم ذلك القول في المقارنة بين زينة الموجودات وزينة الله:"إن زينته وبهاءه وجماله له في جوهره وذاته،وجمالنا وزينتنا وبهاؤنا هي لنا بعرضنا لا بذاتنا وللأشياء الخارجة عنا،لا في جوهرنا،والجمال والكمال فيه ليست سوى ذات واحدة."

من هنا يصنف الفارابي الجمال من جمال مطلق يتصف به الخالق الى جمال عرضي زائل ومحدود لأنه مضاف للشيء وليس هو بذاته،ويمكن للعرض أن يكتسب صفة المطلق فبالجمال، ولكنه دوام محدود، فالجمال المطلق هنا هو الواحد بذاته ويتصف بالكلية، أما الجمال العرضي يتسم بالتعددية في عناصره وجزئيته ومنها الزوال والفناء.

يحدد الفارابي مستويات ثلاث للإدراك الجمالي:

- يقوم المستوى الأول في عملية الإدراك الجمالي على الموجود الإنساني الذي يتسنى له ذلك من خلال عملية تحقيق واكتمال وجوده الأفضل يصل الى درجة البهاء والزينة، ومن ثم يتسنى له إدراك الكمال، ويكون ذلك بالفعل ويصل الى مراتب الزينة والبهاء من خلال تعقله للأشياء الفوقية والدونية بالنسبة إليه في المستوى، وهي أفعال صادرة من عقل الإنسان ومن فعله في الدنيا سوى كان الأمر بالنسبة للصناعة التي تستند الى الإتقان، كما هو المثال بالنسبة للعناصر الزخرفية وكيفية اكتمالها التركيبي والبنائي والتأليفي بين صفاته أم الأخلاق التي يجب أن يتصف بها في الدنيا ليصل الى الاكتمال الفكري والمادي والروحي.
- أما المستوى الثاني فينشأ من إدراك الجمال بالنسبة للأجسام السماوية والجواهر الروحانية التي تندرج في تسميته لها بالثواني والعقل الفعّال، اللذان لا يستكفيان بالحصول على زينة الوجود والبهاء واللذة الجمالية عندما يعقل ذاته وكيانه ساعيا الى الكمال الكلي من حيث نصفيه الروحي والعقلي وعلاقتهما بالموضوع الجمالي،الذي يكتسب صفة الكمال عكس الموجود الإنساني الذي يسعى الى اكتسابها من خلال عمليات

الإدراك والعمل العقلي والفكري ليتحسس عناصر ومقومات الجمال، ويصل الى الاكتمال لا عن طريق عقله للأشياء التي تفوقه في الرتبة، وإنما التي هي دونه أيضا. (الفارابي،1952م،ص،46).
- يتجلى المستوى الثالث كأعلى مستويات الإدراك الجمالي الذي يتحقق بادراك البصائر والقلوب والروح والوجدان عند تخلص النفس من أدران المادة، وهي مرتبة يسعى بها الإنسان بما يكتسبه من جمال نسبي، الى التواصل مع الخالق والمعبود، الذي يمثل الجوهر والجمال الكلي، ويقول في ذلك:"وإذا كان الأول وجوده أفضل الوجود فجماله فائت لجمال كل ذي جمال، وكذلك زينته وبهاؤه وجماله له بجوهره وذاته".

3:8:1الجمال في فلسفة الغزالي:

ينقسم الجمال لدى الغزالي الى بعدين :جمال ظاهر وجمال باطن، ويترجم الجمال الظاهر لديه في المحسوس والملموس،وينشأ من خلال الأشكال والصور الظاهرة والجلية للبصر،أما الجمال الباطن فيتسم بالشمولية والعمق الذي يتمثل في البصيرة،التي تتلخص في الفكر العميق والإدراك الذي يعنى بظواهر الأمور وإنما بباطنها.ويقول الغزالي في ذلك:"إن الجمال ينقسم الى جمال الصورة الظاهرة المدركة بعين الرأس،وجمال الباطنة المدركة بعين القلب ونور البصيرة."

وبالتالي تستحيل البصيرة أقوى سبيل للإدراك الجمالي من البصر الظاهر، وأشد إدراكا من العين المبصرة التي تكون قاصرة على تتبع مواطن الجمال في بنية الأشكال الداخلية وأبعادها الرمزية.ويؤكد الغزالي ذلك قائلا:"في بيان معنى الحسن والجمال، اعلم أن المحبوس في مضيق الخيالات والمحسوسات،ربما يظن أنه لا معنى للحسن والجمال إلا بتناسب الخلقة والشكل وحسن اللون....فلا يتصور حسنه وإذا لم يتصور حسنه، لم يكن إدراكه لذة فلم يكن محبوبا، فهذا خطأ ظاهر فان الحسن ليس مقصورا على مدركات البصر ولا على تناسب الخلقة وامتزاج البياض والحمرة."

ويهدف الغزالي بهذا القول الى الحث على البحث عن الجمال في باطنه لا في ظاهره من خلال المدركات الحسية البصرية، فتبيان معنى الجمال الحقيقي قائم على اكتمال خواص وسمات الموضوع الجمالي،وعدم نقصانه ظاهرياً من حيث عناصره ووحداته المركبة.

ويعتبر الغزالي أن معنى الجمال يقوم على توفق الشكل المرئي وكيفية أداء وظيفته التي خلق لها،فالجمال هنا يجمع بين اكتمال الشكل بنية وهيئة وتصميما،وتكامل المضمون مع الوظيفة،ومن ثم يؤكد الغزالي على صفة التنوع في الجمال الذي يختلف باختلاف صوره في المحسوسات والمرئيات.
يتحول الغزالي في تصنيفه لمواطن الجمال وسبله، من الجمال المدرك بالحواس المحدود في الزمان والمكان والنفس، الى الجمال المدرك بالبصيرة والفطرة،فحب الجمال يكون بداخل كل نفس سوية متزنة،وتنشأ من حب الله والرسول والتابعين.ويمثل ذلك بالجمال الخالد الباقي لأنه لا يتغير عبر السنين،فجمال المضمون دائم، مستمر وأزلي،ويقول في ذلك:"وهو المحبوب بالحقيقة وليس الجزء الذي لا يتجزأ صورة وشكل ولون يظهر للبصر حيث يكون محبوبا لأجله،إذن الجمال موجود في السيرة الجميلة من غير علم وبصيرة لم يوجب ذلك حبا،فالمحبوب مصدر السير الجميلة وهي الأخلاق الحميدة والفضائل الشريفة وترجع جملتها الى

كمال العلم والقدرة وهو محبوب بالطبع، وغير مدرك بالحواس." (ابوحامد الغزالي،2000م،ص،311).
من هنا نجد الغزالي قد صنف الجمال الى صنفين :ظاهر وباطن،وأضاف الى الموضوع الجمالي سبل وأدوات إدراكه لهذا الجمال من خلال العقل والقلب والبصيرة التي تمثل وسيلة إدراك جمال حقيقية، لأنها تخاطب العقل والروح والوجدان، ولـأنها تامة وكاملة في نظرتها الشمولية للمضمون الجمالي الباطني،لا الظاهري ويقول في ذلك:"فالبصيرة الباطنة أقوى من البصر الظاهر، والقلب أشد إدراكا من العين، وجمال المعاني المدركة بالعقل أعظم من جمال الصور الظاهرة للإبصار،فتكون لا محالة لذة القلب بما يدركه من الأمور الشريفة الإلهية التي تجل عن إن تدركها الحواس أتم وأبلغ،فيكون ميل الطبع السليم، والعقل الصحيح إليه أقوى." ويؤكد الغزالي على حب الجمال، وحب تذوقها فإدراك الجمال لديه يمثل قيمة ثابتة منزهة من النفعية وسبلها العملية،فالحديث عن المتعة الجمالية ينشأ بالأساس من خلال الفطرة التي خلقها الله في الإنسان، التي تولد حب الجمال وحب اللذة البصرية لأشكال الكون بصفة عامة دون أن يكون من ورائها منفعة مادية. ويتطرق الغزالي الى منحى آخر في أباد الجمال وهو الإدراك الجمالي النفسي الذي يصنفه الى ثلاث مستويات، تتمثل في الإدراك والوجدان والنزوع،فالإدراك البصري للجمال عنده يولد اللذة التي تولد درجات الجمال لتتحول بالموضوع الجمالي من المحسوس الى المعقول.
من ذلك يتحول حب الجمال الى رتبة الحب الحقيقي ليصبح قيمة كلية،مقترنة بالخالق للجمال والكون الذي يفيض بالحسن وأشكال الجمال على خلقه.فالحسن والجمال هنا يمر من خلال الخالق لهذا الجمال ليمر بقنوات التذوق الجمالي التي تنطلق من الإدراك الحسي والبصري لصور والأشكال لتمر الى العقل ليحللها في مختلف أبعادها الجمالية، لتصبح نفسه نازعة الى تتبع الجميل من خلال عملية التذوق.

4:8:1الجمال لدى التوحيدي:

يصنف التوحيدي الجمال في ثلاث مستويات تتمثل في (الحسن - الجمال-البهاء)،فكل من هذه المفاهيم تدعم الرؤية التوحيدية القائل بنظرية الفيض المتمثلة في كون الجمال نابع من مصدر واحد متمثل في الله ، فهو مصدر كل جميل، ومنبع الجمال الكلي،المتصف بالإطلاق الذي ينعكس منه الجمالات الأخرى.ويقول في ذلك:"والعالم السفلي مع تبدله في كل حال واستحالته في كل طرف ولمح، مستقبل للعالم العلوي،شوقا الى كماله وعشقا الى جمال هو طلبا للتشبه به،وتحققا بكل ما أمكن من شكله". يفرق التوحيدي بين الجمال المادي والجمال المثالي ضمن مفهوم الأخلاق ومبادئه،ويتدرج التوحيدي من أبعاد الجمال ومفاهيمه بين الجمال المطلق فالكوني الى الجمال الفني الحسي المدرك،ليؤكد على قيام على جملة من العناصر التركيبية التي تشترط وجود الكمال والتناسب المتمثل في العناصر المكونة للموضوع الجمالي ومدى تناسب أجزائه وتناسق المفردات الجزئية مع الكلية في بنية الموضوع وتكوينه. ويتضح ذلك في قوله:"الجمال هو كمال في الأعضاء وتناسب في الأجزاء مقبول عند النفس". (أبو حيان التوحيدي: الهوامل والشوامل)، (المرجع السابق،ص25).

ويتحدد قول التوحيدي مع الغزالي وابن سينا في تكوين الموضوع الجمالي، لكن التوحيدي يقسم الجمال أيضا الى صنفين:

- جمال مثالي موضوعي:يصل إليه العقل بالبصيرة ولهذا فهو جمال مطلق لا يتسم بصفة التغير.
- جمال مادي:يقوم هذا البعد على الحواس، ويتصف هذا الجمال بصفة التغير والنسبية حسب الموضوع الجمالي والمتغير الفكري والاجتماعي والتعود البصري والطبيعة البشرية بصفة أعم.

أما في عملية التذوق الفني فقد وضح التوحيدي أن النفس من خلال هذه العملية تنجذب نحو الموضوع الجمالي فتنفعل معه حسيا من خلال ارتياحها الحسي والنفسي للجميل،كما تفعل النفس بادراكات المعقول من خلال البراهين والمعقولات.

بالتالي تسعى النفس الى استنباط الجمال المجرد الذي يتبع الذهن والعقل.يتضح ذلك في قول التوحيدي:"إن التذوق الجمالي هو نوع من أنواع الانجذاب والاندماج والاتحاد بين المتذوق وبين المؤثر الفني، ذلك أن النفس تنزع عن الصور الطبيعية مادتها فتستخلص جماليتها مجردة، وتتحد بها فتصير إياها مثلما تفعل في المعقولات، فالذوق وان كان طبيعيا فانه مخدوم الفكر والفكر مفتاح الصنائع البشرية، كما أن الإلهام مستخدم الفكر ومفتاح الأمور الإلهية."

ونستنتج من ذلك أن نشأة العلاقة الجدلية داخل الموضوع الجمالي تبدأ من النفس لتعود إليها من خلال عملية الانجذاب والتأثر البصري والعقلي والفكري لتستحيل الصورة الفنية مجردة من شوائبها المادية، لتمر الطبيعة الى العقل الذي يقوم بتحليلها لتتحول من الجمال الذي أوكله الله في الطبيعة الى الجمال من منظور إنساني متراوح بين المادي والذهني .فتؤثر الصورة بالنفس لتصل الى درجة التوحد والتماهي بين الموضوع الجمالي ولمتذوق لهذا الجمال والحسن، ويتأكد ذلك في قول مسكويه إجابة عن أسئلة التوحيدي المتعلقة بجمال الصورة الفنية:"...تأثر النفس بالصورة الحسنة الى درجة الاندماج والتوحد بين المتذوق والعمل الفني."

5:8:1علاقة الفكر الجمالي بالتصوف:

الجمال والجلال في فكر ابن عربي:

ترتبط الزخرفة في عملية الاختفاء والظهور بالمفاهيم الصوفية للجمال ،اذ يرى (ابن عربي) أن الجمال انطلاقا من البصري المحسوس متدرجا الى الكوني المدرك، وهذه الرؤية تمثل امتزاجا بين الأبعاد الكونية والإنسانية والروحية. وقد ربط (ابن عربي) الجمال بالله نظرا لما اتصف به العالم من جمال، مما يؤثر في القلوب والصور على اعتبارها" لطفا الاهيا"لما تحتويه من وجوه الجمال الإلهي كاللطف والرحمة والرأفة والجود والإحسان،بالإضافة الى أوجه أخرى للجمال وأثره في الصور وهو ما يقع به العشق والحب. يقول بن عربي:"الذي يدرج الراحة من حيث لا يعرف لطف به،فالجمال له من العالم وفيه الرجاء والبسط واللطف والرحمة والحنان والرأفة والجود.... فهو الطبيب الجميل فهذا أثره في القلوب". من هنا يتضح الجمال في أوجه الجليل والجلال المختلفة، وآثاره كعنصر من عناصر الجمال الإلهي وصورة

من صوره،فالجلال وأبعاده تمارس تأثيرا على النفس من خلال إضفاء المعنى المجرد العقلي على الصور الحسية الملموسة في صياغتها الإبداعية المحكمة، ويقول في ذلك:"إن الغيبة حالة للقلب يعطيها أثر تجلي جلال الجمال الإلهي لقلب العبد، فإذا سمعت من يقول إن الهيبة نعت ذاتي للحضرة الإلهية،فما هو قول صحيح ولا نظر مصيب، وإنما هي أثر ذاتي للحضرة إذا تجلى جلال جمالها للقلب وهي عظمة يجدها المتجلي له في قلبه،إذا أفرطت تذهب حاله ونعته ولا تزيل عينه."

بمقتضى ذك يتجلى المعنى الشمولي للجمال النابع من الجلال، المتمثل في الجمال الأعلى للجمال المطلق وسبل تأثيره على القلوب وعلى المحسوسات وعلى الصور،وعلى جمال العالم المتمثل في المستوى الثاني من أبعاد التذوق الجمالي، القائم على الدقة والإحكام والكمال، وهي مستويات الجمال المتصلة بجمال الله ولكنه في الآن ذاته جمال عرضي لا يتسم بالإطلاق، ويتجلى ذلك في قول ابن عربي:"ولا شك في أن الجمال محبوب لذاته فإذا انضاف إليه جمال الزينة فهو جمال على جمال كنور على نور فتكون محبة على محبة، فمن أحب الله بجماله والكمال خلقا وإبداعا فانه تعالى يحب الجمال وما ثم جميل إلا هو..."

نستنتج من هذه الرؤية الجمالية من منظور الفلاسفة العرب أن هذا المفهوم قد ارتبط بثنائية تقوم على جمال الظاهر وجمال الباطن، وجمال الدنيوي وجمال العالم العلوي،ففرقوا بذلك بين مستويات الجمال النابع من الله خالق هذا الكون، والمنسق له بالحكمة ليتصف بصفة الكمال.

ومن ذلك نبعت ثلاث أوجه في نظرية الفكر الإسلامي للجمال، وهي خلاصة بين الجمال الفكري، والجمال الفني، والجمال الإيماني. فالجمال عند المفكرين العرب اتخذ طابعا وجوديا بمعنى أنه "من موضوعات الحياة، في مختلف مراحلها،بالنسبة للأفراد والجماعات والطبيعة والله،فالجمال هنا يتخذ شكلا دائريا،فلكيا، بمعنى جوهريته التي هي من صميم الزمان والمكان،ومقصد من مقاصد الخالق في خلقه،وما من قيمة للخير أو الحق إلا وتوصف بالجمال وتهدف إليه،وتنبع من بحره"

وهذا الجمال هو جمال محبوب لذات الجمال، لأنه حسب رأيهم جمال القيم الكلية، وهنا يتعارض هذا المفهوم مع جمالية الشكل المحدود في مستويات جماله بالرغم من أبعاد التناسب بين الأعضاء والتناسق والتوازن التي أوردها التوحيدي والغزالي،فجمال الصورة الفنية بمختلف أبعادها وتوازناتها القيمية والعددية والشكلية، تبقى وسيلة الى بلوغ الجمال الحقيق الذي يفيض به الخالق على صور خلقه وانجازاتهم الفنية. ويعود ذلك الى نسبيتها ومحدوديتها الجمالية بالمقارنة مع الجمال الباطن النابع من البصيرة، أي العقل والفكر الذي ساهم في إنشائها بالهام الهي، لأنه نبع من الخالق،المتصف بالاستمرارية والوحدانية في الوجود والدوام والكمال،ويتأكد هذا القول مع سمير الصايغ الذي يعتبر "المضمون والموضوع في الجمالية الإسلامية ينتمي الى مطلقات بمعنى مضمون مطلق يود الى التوحيد،وأن المطلق بحسب الفلسفة الإسلامية هو الواحد،فالمضمون المطلق مضمون واحد بالضرورة،ذلك لأن المطلق الحقيقي الوحيد هو الله وحده،هو الحق وحده".

9:1 الفن الإسلامي:

لقد تجلت قدرة الفن الإسلامي على اضفاء طابع مميز مرتبط بتوجيه فكري ووجداني فقد قام الفن على اساس فكره جوهرية وهي الجمال ، ولان الجمال صفة الهية في الاسلام فهو ذو وجهيين : ظاهرة (العالم الدنيوي) المتمثل بالطبيعة واشكالها المتنوعة ، باطنه(القيمة الالهية)التي تتجلى في الخالق سبحانه وتعالى.

والفن الإسلامي ليس بالصرورة هو الفن الذي يتحدث عن الإسلام، انما هو الفن الذي يرسم صورة الوجود من زاوية التصور الإسلامي لهذا الوجود. وهو التعبير الجميل عن الكون الحياة والإنسان، من خلال تصور الإسلام للكون والحياة والإنسان.(صالح احمد،1990م،ص:35)

والفن الاسلامي يقوم على اساس مثالي والفنان المسلم يسعى الى المعاني الكاملة و ا رء الاشياء حيث المعنى الالهي ولذلك فان هدف الفنان من الفن ليس غرضاً نفعيا ماديا وانما غاية روحية فالحدس يشكل رفداً مهماً للفنان المسلم فهو لم يقم وزنا للمحسوسات طالما انها ستبقى في المنجز الفني ضمن حدودها المادية ، بل اهتم بالجوهر واندفع و ا رء المطلق لكي تنقل معرفته القدر الاكبر من الدلالة الوجدانية (حسين علي، مجلة بابل للدراسات الانسانية، العدد 2).

وقد تميز الفن الإسلامي بحيوية كبيرة نتيجة امتزاج عناصر واساليب وتأثيرات متنوعة بسبب كثرة الشعوب والأجناس المسلمة غير العربية التي كان لها أساليبها وطرزها الفنية الخاصة،ولكن جمعت وحدة العقيدة ومبادئها بين هذه الشعوب وبين إخوانهم العرب، ولم يأخذ الفن الإسلامي أي شكل من أشكال الجمود والثبات بل نجده خلال فترة قصيرة أصبح له خصائص فنية ميزته عن غيره من الفنون المعاصرة أوالسابقة، وانتشر الفن الإسلامي على مساحة شاسعة نتيجة حركة الفتوحات الإسلامية.(عبدالله عطية،2005م، ص:22،7).

كان الفن الإسلامي وسيلة للتعبير عن الفكر الإسلامي والمخزون العقائدي في النظرة إلى الكون بشكل عام،والعبودية لله، وقد دخل الفن الإسلامي في جميع نواحي الحياة.

(عفيفي البهنسي،1998م،ص:21).

من خلال ماسبق نستطيع أن نعرف الفن الإسلامي بأنه ذلك الفن الذي ارتبط في نشأته بالإسلام الذي ظهر في جزيرة العرب وانتشر منها خلال فترة قصيرة نتيجة حركة الفتوحات الإسلامية الى بلدان وأقاليم مجاوره. وتعتبر الفنون بصفة عامَّة مظهرًا مهمًّا من مظاهر الثقافة السائدة في المجتمع، وبصفة خاصَّة فإن الفنَّ الإسلامي يُعَدُّ من أنقى وأدقِّ صور التعبير عن الحضارة الإسلامية، بل مرآة ناصعة للحضارة الإنسانية حيث يعتَبَرُ الفنُّ الإسلامي من أعظم الفنون التي أنتجتها حضارات العالم في القديم والحديث، وهو مع ذلك لم يَلْقَ من الدراسة والتحليل والشرح ما هو جدير به، بل إن كثيرًا من الذين كتبوا عنه لم تكن كتاباتهم قائمة بالفعل على المعايير الفكرية والثقافية التي قام عليها الفنُّ الإسلامي، وإنما على معايير أخرى غربيَّة.وهناك صور وأنواع متعدِّدَة لهذه الفنون التي اصطبغت بالطابع الإسلامي، وميَّزَتِ

الحضارة الإسلامية عن غيرها،فمنها فنالعمارة، وفن الزخرفة، وفن الخط العربي.(راغب السرجاني،2017م،).

ومن أبرز صفات الفن الإسلامي القيمة الجوهرية الكامنة في الفن الإسلامي هي إيقاعه وتجريده وما يصاحب ذلك من إحساس موسيقي رائع لا يجاريه فيه أي فن آخر، ولا شك أن هذا الاتجاه مرده إلى التصور الإسلامي للعالم والإنسان والله ومن أجل ذلك لم تكن وظيفة الفن الإسلامي نقل المرئي بل إظهار ما هو غير مرئي، ومحاولة الإحساس بالقوانين الرياضية التي تحكم هذا الوجود. وقد وصلت قمة الإيقاع الموسيقي في الفنون الإسلامية ذروتها في العمارة الأندلسية المغربية حيث تتجاوب أقواس العقود مع سائر العناصر المعمارية، وأحواض المياه والأشجار والمناظر التي تحيط بالمكان حيث يصبح المبنى وكأنه نبت من الأرض كما ينبت الشجر والنخيل.(المرجع السابق).

ويعتبر المسجد رمزاً للفن الإسلامي؛ فهو مكان بسيط على شكل مربع أو مستطيل مستمد من المسجد الأول للرسول (صلى الله عليه وسلم) بالمدينة المنورة، وقد انعكست بساطة العقيدة، وعدم وجود قرابين أو تأليه لشخصيات دينية على المسجد؛ فكان -ولا يزال- بسيطًا في تخطيطه وتجهيزاته، ويُزين بالآيات القرآنية والزخارف النباتية والهندسية المجردة، وأصبحت مسئولية المهندس المعماري المسلم تأكيد الهيكل البنائي بإثرائه بالزخارف النباتية المجردة والهندسية، والخط العربي بأنواعه. كما حرص الفنان المسلم على إثراء هذه البساطة المعمارية بالتنويع في الخامات المستعملة، فهو عندما يُقسِّم السطوح الموجودة أمامه على جدران المسجد إلى مساحات مختلفة الأشكال يملأ كل مساحة بعناصر زخرفية نباتية مجردة أو هندسية، كما يستعمل الحجر والرخام والجص والفسيفساء وبلاطات القيشاني بحثاً عن القيم الجمالية التي تتميز بها كل خامة، ذلك إلى جانب فتحات النوافذ التي تشكل بدورها علاقة جمالية مع الجدران، وتزين في نفس الوقت بالزجاج الملون الذي يضفي على المكان روعة وجمالاً. هذا الأسلوب لم يكن قاصرًا على المساجد وحدها؛ بل يمتد بزخارفه المتعددة ونوافذه المُحلاة بالزجاج الملون إلى البيوت والقصور وإلى جميع أنماط العمائر الإسلامية، فهو أسلوب عام لكل الإنتاج الفني الإسلامي بما في ذلك المنتجات الفنية الصناعية التي يستعملها الإنسان في حياته اليومية.

ولا يمكن لنا أن نفهم أو ندرك الغايات والأبعاد الروحية الفنية لجماليات العمارة الإسلامية، ولاسيما المساجد بد ون معرفة الأسس الفكرية التي قامت عليها العقيدة الإسلامية التي يتلخص جوهرها في التوحيد المجرد المطلق .ومن هنا فالإبداع الفني والمعماري الإسلامي، استلهم أفكاره من العقيدة الإسلامية، ولهذا الإبداع وسيلة تواصل أساسية هي الكلمة باعتبار أ ن القرآن كلام الله، وهو النص المقدس الوحيد الذي يقدم نفسه على أّنه كلام الله حصرًا وبالكامل.

فالكلمة هي لغة يحاول الفن و العمارة أن يعبر عنها في إطار العقيدة التوحيدية، وإن وحدة الدلالات الفكرية (المضامين) مع المدلولات اللفظية) (الأشكال) مختلفة باختلاف لغة كل أمة عن لغة أمة

أخرى، وهذا فقد نشأت تقانة معمارية إسلامية عن ممارسات للغة معمارية ومفردات بنائها، والمعماريون يتعاملون بها للدلالة بها عن تفاصيل أعمالهم، وكانت هذه المفردات غزيرة ومتعددة ومتنوعة باختلاف المعلمين المعماريين وباختلاف بيئاتهم ولهجاتهم إن التوحيد هو المرادف للتجريد التي ضمنتها قواميس اللغة العربية كما نجد أ ن التوحيد هو أصل مبدأ التجريد وهو في الفن والعمارة الإسلامية هو أساس مبدأ الوحدة وهي سمة أساسية في العمارة والمدينة الإسلامية.

لذا يعد المسجد كونه نتاجًا هو أكبر التعبيرات أمانة وصدقًا عن جوهر الروح الإسلامية، حيث أن المسجد أهم مكان تتمثل فيه العمارة الإسلامية والفن الإسلامي معًا وهو أيضًا حيز الحضور الإنساني الهادف إلى التواصل والاتصال مع الخالق عبر الفروض التي يؤديها المخلوق لخالقه.

10:1 خصائص الفن الإسلامي:

خير وسيلة تعرفنا على الفن الإسلامي، هي الوقوف على خصائصه الذاتية، وسماته المتميزة.

ونستطيع اجمال أهم هذه الخصائص في النقاط التالية:

1. يقوم هذا الفن على اساس من عقيدة التوحيد، وعلى تصور شامل للإنسان والكون والحياة، لذ فلا مجال فيه للباطل من وثنيات وخرافات وأوهام وأساطير.
2. إن وظيفة الفن هي صنع الجمال وحين يبتعد الفن عن أداء هذه الوظيفة، فإنه حينئذ لا يسمى فنا- ذلك أنه تخلى عن عمله الأصيل- وقد نسميه مهارة أو دقة. يقول الأستاذ محمد قطب: (والفن الإسلامي موكل بالجمال يتتبعه في كل شيء، وكل معنى في هذا الوجود.
3. الفن في التصور الإسلامي وسيلة لا غاية والوسيلة تشرف بشرف الغاية التي تؤدي إليها، فليس الفن للفن، وإنما الفن في خدمة الحق والفضيلة والعدالة وفي سبيل الخير والجمال.
4. إن الغاية التي يهدف الفن الإسلامي إلى تحقيقها، هي إيصال الجمال إلى حس المشاهد المتلقي، وهي ارتقاء به نحو الأسمى والأعلى والأحسن، أي نحو الأجمل، ف اتجاه نحو السمو في المشاعر والتطبيق والإنتاج، ورفض للهبوط.
5. الفن الإسلامي لقاء كامل بين إبداع الموهبة ونتاج العبقرية وبين دقة الصنعة ومهارة التنفيذ وحسن الإخراج. (صالح احمد الشامي،1990م، ص 41).

11:1اسس جمالية الفن الإسلامي:

ظهر الفن الإسلامي مع ظهور الإسلام، وتشكل بسرعة خارقة، ثم لم يلبث أن تطور وأخذ أشكالاً منتوعة عبر التاريخ، وظل محافظاً على شخصية موحدة لا يمكن معها الحديث عن علاقة هذا الفن بغيره من الفنون الأخرى، وكما أن المسلمين الأوائل اختفظوا بموروثهم اللغوي والأخلاقي وتقاليدهم الإبداعية

التي كانت اساساً في صناعة الفن الإسلامي الجديد.وتطور الفن مع نمو العقيدة الإسلامية في عقول المؤمنين ونفوسهم، ولم يمض وقت طويل حتى ابدأ الفن الإسلامي بالتكوين المستقل عن الخلفيات الفكرية والفلسفية التى كونت الفنون السابقة للاسلام.

إن دراسة الفن الإسلامي إذن لا يمكن أن تخضع للمعاييرالجمالية التي دُرس بها الفن الإغريقي والروماني أو فنون ما بعد عصر النهضة. بل لا بد من البحث عن معايير أخرى، طالما أن الفن الإسلامي قد ظهر بشكل مخالف لأشكال الفنون الأخرى.

إن اسس ومعايير جمالية الفن الإسلامي تتمثل في: الحرية والإبداع – البحث عن المثل- التسامي والاطلاق.

i. **الحرية والإبداع:** لم يبلغ فنان على مر العصور والتاريخ ما بلغه الفنان المسلم من التمتع بالحرية الإبداعية، لقد كان الفنان في العالم أسير الواقع في رسوم جدران لاسكو والتميرا، وحتى بداية التاريخ لم يستطع أن يتحرر من هذا الواقع إلا ضمن حدود التحوير والتخيُل الأسطوري، ويرجع ذلك إلى مهمة الفنان هي محاورة المثل ومحاكاته أو الدوران حوله ضمن حدود التجربة والموقف الذاتي من الأشياء والعالم الخارجي. وهكذا لم يكن الفنان حراً ولم يكن الفن الغربي يقوم على الحرية، إن الفرق الشاسع بين الحدد والمطلق يفسر الفرق الكبير الذي نلحظه بين الفن الإسلامي والفنون الأخرى، ولقد تحققت حرية الفنان الملسم نتيجة ارتباط الفن الإسلامي بالمطلق، حسب منظور التوحيد الذي قامت عليه العقيدة الإسلامية.(عفيفي البهنسي،1998م،ص8).
ii. **البحث عن المثل**: لقد قامت الفنون الأخرى على اساس مادي نفعي، أما الفن الإسلامي فقد قامعلى أساس مثالي، فالفنان يسعى إلى المعاني الكامنة وراء الأشياء، ولذلك فإن هدف الفنان من الفن ليس التعويض عن حاجة مادية، وانما الكشف عن أعماق الحياة، وممارسة الكشف هي الإبداع وهي التقوى والتقرب من الله. وإذا كانت الصيغ الفنية تعبر بشكل غير مباشر عن التقوى الذي يمارسه المصور المسلم، فهذه الصور تحقق الحاجة الروحية وليست المادية.(المرجع السابق،ص 12).
iii. **التسامي والاطلاق**: يستطيع الفنان تصوير الوجوه، حاذفاً التفاصيل، مما سمى(الطرح)، بطريقة تؤكد العجز عن خلق الإنسان، فليس هدف الفنان الخلق بل الإبداع. لقد كان هدف الفنان الغربي أن يضاهي الخلق في مقتدرته على الخلق، بل كان عليه أن يصور الرب كما يشاء كما فعل في سقوف الكنائس، ويتنافى هذا التصور مع المبدأ الأساسي للفن الإسلامي، وهو مبدأ التعبير عن الواحد من خلال ملكوته المتمثل بالكون وبالجنة، وإذا كانت الصيغ النباتية تعبرعن الجنة وهي ثواب الإيمان، فإن الصيغة الهندسية تمثل شكلاً آخر أكثر تجريداً يعبرمباشرة عن الكون. (المرجع السابق،ص 13).

12: 12:1 القيم التشكيلية في الفن الإسلامي:

إن المعيار التشكيلي البحت وهو الوسيلة التي تمكن الباحث من معرفة مظاهر الجمال التي يتميز بها أي فن من الفنون دون الاهتمام بمضمونه .

ولا يخلو أي عمل فني تشكيلى من بعض العناصر الفنية التشكيلية وهي الخط ،المساحة ، اللون الظل ،النور ، ملمس السطوح ،الحيز.

وأن علاقة العناصر بعضها بالبعض الآخر أو ما تشتمل عيله من إيقاع هي التي تعطي للعمل الفني صفة الجمال ، حيث إن الطبيعة نفسها لا تخلو من هذه العناصر.

ويفرق افلاطون بين الشكل النسبي والشكل المطلق . ويعني بالشكل النسبي كل شي جماله قائم في طبيعة الأشياء ويكون تقليدا لتلك الأشياء الحية ...أما الشكل المطلق فهو الهيكل الذي يحتوي على خطوط ومنحنيات وسطوح وأحجام مستخرجة من هذه الأشياء الحية عن طريق المساطر والمربعات والمساحات.

ويوازن هذا الخط الثابت الطبيعي المطلق بنغمة صوتية نقية ، ولا يكون جماله لنسبته إلى شي آخر ، وانما يستمد جماله من طبيعته المتقنة.

الخط : من أهم العناصر التشكيلية، واذا تتبعنا وظيفته في الفن الاسلا مي نجد أنه يلعب دور أساسيا وبخاصة في العناصر الزخرفية ويكاد يستعمل الخط لذاته دون أن تكون له دلالة

موضو عة.

ونجد في منتجات الفن الاسلا مي نمطين من الخط:

الأول :الخط المنحني الطياش الذي يدور هنا وهناك في حدود المساحة المخصصة للزخرفة فقط

والثاني : الخط الهندسي الذي تكون وظيفتة تحديد المساحات التي تتكون منها حشوات، وتتجه نحو الدقة والصغر كلما ازدهرالفن ..وهو يعطي إحساسا با ستقرار والثبات.

ويقوم الخط بوظيفة أخرى وهي سلب صفة التجسيم عن بعض الأشكال الآدمية والحيوانية وتحويلها إلى عنصر زخرفي بحت يتصف بالخفة والرشاقة كما في الشكل رقم (1).

والخط المنحني يتميز بالرشاقة وايثارة لذة جمالية خاصة، أما الخط الهندسي فله جماله الرياضي الذي يستشعره العقل .ومحصلتها تعطي نتيجة جمالية رائعة. وتتحدد صفة الخط بالأداة والخامة التي ينفذ بها، فهو في أشكال المعادن غيره في أشكال الخشب.

اللون : واللون صفة طبيعية من صفات الأشياء . فهو مرتبط ارتباطا، شديدا بالنور إذ مصدر جمال كثير من الأشياء مستمد من ألوانها. وهناك استعمالا ت مختلفة للألوان في العمل الفني منها استعمال اللون لذاته أي لقيمته الجمالية الخاصة .. حيث إن الألوان تستعمل في الفن الإسلا مي لتأدية الوظيفة الجمالية أساسا وتستعمل الألوان الزرقاء والخضراء والاذهبية بكثرة إلى جانب مساحات محددة من الأحمر،البني، الأصفر، شكل رقم (2).

الظل والنور : ويؤدي اللون في كثير من الأحيان وظيفة النور .... ذلك لأن اللون يستعمل لاذاته من جهة، ومن جهة أخرى لأن الألوان التي تستعمل ألوانا نقية فهي تعبر عن النور والظلمة دون أن تتعرض لكتلة الحجم والفراغ .

أما الظلال فهي تحدث في الغالب من الأجزاء المزخرفة البارزة على الأرضية، والظلال تساعد في التجسيم، وانما وظيفتها جمالية تشكيلية ، تعطي التنوع الجمالي الخالص كما نرى في واجهة المسجد الكبير،شكل رقم(3).

ملامس السطوح : الفن الإسلا مي من أغنى الفنون في التنوع الموجود في سطوح المباني أو التحف أو الأ عمال التطبيقيةالمختلفة، ويستغل الفنان المسلم القيم اللمسية لسطوح الخامات الطبيعية ومنوعا في اتساع العنصر الزخرفي أو دقتة، وفي الظلا ل التي تلقيها العناصرعلى الأرضية ، للوصول إلى أعلى قيمة جمالية في الملامس ونرى ذلك جليا في الشكل رقم (4).

الإيقاع :إن الايقاع على فترات مألوفة متساوية ،ظاهرة مألوفة في طبيعة الانسان نفسه كضربات القلب المنتظمة أو النوم أو اليقظة بانتظام.

والخاصية الأولى التي إذا توافرت في العالم المحيط بنا ، تحقق لنا ما نسميه إيقاعاً.Rhythm

وقد أصبح الايقاع ضرورة بيولوجية لحياة الانسان ، وأصبح كل عمل يؤديه لا بد أن يكون خاضعا لنوع من الايقاع .. فهو في أثناء عمله يقطع ويدق ويسخن وينقر ويشكل وكلها تمثل سلسلة من الايقاعات فيها مشاركة لايقاعات الطبيعة. إن كل عنصر من عناصر العمل الفني كالخط واللون والنور والظل وملمس السطوح لا بد أن يحقق نوعاً من الايقاع في ذاته.

والايقاع في الفن الاسلا مي يعتمد على الخط اللين والهندسي، وتعدد المساحات في توزيعها والايقاع الخطي المتراقص يوحي بالحركة، شكل رقم (5).

13:1 الزخرفةُ الإسلاميةُ:

إذا انتقلنا إلى مناقشة الزخرفة الإسلامية من حيث المبنى والمعنى رأينا أن بعض النقاد ربط الزخرفة الإسلامية بالمبنى فحسب، حيث عدّوها فناً شكلياً لا يقوم إلا على مستوى المبنى من غير أن يكون فيه أي معنى يذكر، ف(كانْط) على سبيل المثال يبعد الجمال عن المنفعة، مما أدى به إلى أن ينتصر للشكل الذي يكمن الجمال فيه، فالجمال عنده كل ما كان متعارضاً مع فكرة الفائدة والمنفعة، وهذا ما جعله يذهب مذهب الفن الذي يقوم على اللعب به من خلال الشكل، شريطة نفي المنفعة عنه، فهو لعِبٌ حر، قوامه فكرة الجمال « الخيال والعقل أيضاً، فكان كانْط بذلك من الذين جعلوا متعارضة مع فكرة الفائدة، وفكرة الكمال، حتى لقد بالغ في ذلك فرد الجمال.(معصوم محمد، 2012م)

إلى النشاط المجرد عن الغرض، المنزَّه عن المنفعة، وأرجعه إلى نوع من اللعب الحر يقوم به الخيال ويقوم به العقل ، وهذا ما جعله يصف ، الزخرفة العربية الإسلامية بأنها أجمل من غادة حسناء ولعله يقصد بالحسن حسن الشكل والبناء لا المعنى، وهذا شيلر أيضاً يذهب المذهب نفسه فيقول،إن جوهر الفن

لعب، فالفنان لا يتعلق بالحقائق المادية بل يبحث عن الظاهر، ويرضى بالظاهر، : « ويقول أيضاً في الرسالة الخامسة عشرة من كتابه) رسائل حول التربية الجمالية للإنسان) الإنسان لا يلعب إلاّ عندما يكون إنساناً بكل ما في هذه الكلمة من معنى وهو لا يكون إنساناً كاملاً إلاّ عندما يكون لاعباً قد نتفق مع شيلر في مقولته هذه إذا كان اللعب يفضي إلى جِد ,أما إن كان لعباً لمجرد اللعب فهذا لعمري كلام فيه من المبالغة الشيء العجيب.

رأينا أن بعض النقاد والفلاسفة قد قيدوا الزخرفة الإسلامية بالشكل فحسب وهذا المذهب -من وجهة نظرنا -فيه الكثير من التجني على هذا الفن الذي يفضي من خلال خطوطه إلى فلسفة إسلامية عميقة , صحيح أن اللوحة الزخرفية قد تسلب الألباب، وتثير التأمل ، إذ إن وجود الزخرف في ذاته يثير التأمل ، لكن لا ينبغي أن يفهم من ذلك أن هذا الفن فن قائم على الشكل والمبنى فحسب من غير المعنى، لربما انتصرت الزخرفة على كل ما هو مشخص وشكلي، والزخرف العربي الإسلامي، كما قال اشبنغلر: تغلب في العالم العربي، وفي وقت مبكِّر على جميع عروض المشخصات« ولم يكن قط محاكاةً لأي شيء حسي، بل إن الخيال في الزخرف العربي جعله يحاكي ما يمكن أن يكون لا ما هو كائن، ولعل هذا ما جعل الزخرف يتحرر من التشبيه والحسية، مما أدى به إلى أن يصبح ذا صبغة رمزية تجريدية واقترن بالموسيقا ...وهكذا فالزخرفة هي فن موسيقا الشكل ولعل الدليل على ذلك هو أن الزخرفة الإسلامية لا تسمو إلى أي شيء مادي دنيوي، مما قد نجده في الفنون الأخرى، ولاسيما من خلال هذا التجريد اللامتناهي في الخطوط الزخرفية، ويبدو أن المغزى أسمى من أن يكون مادياً حسياً لأنه يرتبط بالجمال المطلق والذات الإلهية، فالمغزى من الزخرفة الإسلامية، كما يقول الدكتور شاكرمصطفى:التأمل في الجمال المطلق،الذي هو الله,الهدف ليس جمال الشكل، ولكن كشف جمالية الهندسة الكونية، وبديعية الخلق، غرض العملية الفنية في الإسلام هو كما في الصلاة،التأمل للوصول إلى ما وراء الطبيعة، العمل على شفافية الواقع الزائل لاجتيازه إلى ما وراءه، خلق الأشكال التي تقود إلى واقع آخر غير متناه فالحياة الدنيا لدى المسلم ليست إلاّ متاع الغرور، أما المستقر والخلود ففي الدار الآخرة، لذلك كان لزاماً على الفنان المسلم أن يبحث ويبحث مطولاًعن الحقيقة المطلقة من خلال فن مجرد لا يمت إلى المادي أو الدنيوي بشيء؛ من هنا كانت الزخرفة الإسلامية المنفذ الوحيد الذي راح المسلم من خلاله يطلق العنان لخياله، محاولاً الإجابة عن التساؤلات المحيرة التي كانت تجول في خاطره، فما فتئ يترجم هذه التساؤلات إلى خطوط تجريدية علّها تصل به إلى ما يسعى إليه؛ قد يظن بعضهم أن الزخرفة الإسلامية نشأت من الدين، وأنها كانت حاجة دينية ملحة على الإنسان المسلم، لعل الأمر يبدو خلاف ذلك، بحيث إن الفن الإسلامي تأثر بروح الإسلام وتعاليمه، لكنه بحسب ظننا كان حاجة نفسية أكثر منه دينية، فالفن الإسلامي لم ينشأ من الدين وإن تأثر بروح الإسلام ومفاهيمه، وعبر عنها أعمق تعبير .لم يكن حاجةً دينيةً كما في الفن الفرعوني أو الإغريقي والروماني أو الهندي أو حتى الغربي قبل ثورة العصر الحديث، ولكنه عبر بخلقه الفني عن الموقف الديني الإسلامي من الحياة والكون

والواقع .فنون الشعوب الأخرى كانت اجتماعية المنشأ كما في الفن الصيني والياباني أو دينيةً تحمل التصورات لشخوص الآلهة والأبطال، ويبني المذابح لها، والمعابد، وتروي قصصها وترسم الصور.(مرجع سابق،ص71).

فالفن الإسلامي جاء إضافةً جمالية مجانيةً غير نفعية ولا وظيفة دينية له. حمل التأثير الديني بأجوائه الروحية وتصوراته الجمالية ولكنه لم يقم لخدمة الدين بل لعل العامل الديني الإسلامي قام بمنح الفن الإسلامي الصبغة التجريدية الروحانية، يقول حيدر بامات(1957م) في كتابه مجالي الإسلام:أعان العامل الديني على منح الفن الإسلامي صبغةً روحانية مجردة إلى الغاية .ففي التجريد الروحاني وفي العزم الثابت على التعبير، بلسانٍ معماري أو زخرفي خالص، عن خفايا الإحساس وعن التأمل والوَجْد ما يتجلى معنى الجمال في هذا الفن وما لهذا الفن من قيمة إنسانية على خلاف ما رأينا في شعر التلاعب اللفظي الذي انتفى عنه المعنى انتفاءً كلياً على حساب المبنى المحض الذي سيطر على الشاعر وتحكم به وكبله بقيود أكرهته على أن يتجاوز المعنى، غير أن الزخرفة الإسلامية كانت فناً طليقاً وحراً في عالم الشكل، حاورت العقل مثلما حاورت الإحساس وحركته، وربما كان هذا السر يكمن في تكرار الأشكال الذي منح الزخرفة قوةً امتازت بها لا تخاطب العقل وحده، فمن الممكن أن عن بقية الفنون، فهذه الأشكال تحرك الحس أيضاً .وتكرار الدواعي هو الذي يمنح الرسم العربي قوته، وهذا التكرار، في هذا الفن الذي يجهل نتائج النقش البارز تقريباً، هو الذي يقوم مقام النقش البارز والرسم النظري، ولا يقتصر هذا التكرار على إسهامه في منح مجموع الزخرف وحدة بعرضه على النظر صوًى وسياقاً، بل يساعد على نشوء مشاعر التصوف، ومن المعلوم في الفنون المماثلة، كما في الموسيقا أو الشعر ذي الإلهام الصوفي، أن التكرار مع الإصرار والرجَع، الملازمَ حتى الفنون، لرسم أو لداع لا يهدف إلى إقناع العقل، بل يهدف إلى تحريك النفس، وأي تأثير في المؤمن لا ينشأ عن توكيد قواعد الإيمان المنبسطة من الكتاب المقدس توكيدا آمراً جازماً إذا ما أبصر هذه القواعد تظهر لعينيه على نسيج غير متناه والفنان المسلم المزخرف ، ليس إلاّ شاعراً كبقية الشعراء يعبر عن حالة نفسية، بخطوط تجريدية، تخطها أنامله، فيتلاعب بها خياله وتساؤلاته لتتحول إلى لغة موسيقية يسمو بها إلى اللامحدود، وإنه لمن الخطأ أن يُحكم هنا وفق التقاليد الأوربية .بل بدساتير الزخرفة الصرفة القائمة على تدريج الخطوط والألوان، ومن شأن النقش أن يكون أقل تصويراً للحكاية من إيحائه بالجو الشعري الذي أوجده الأثرُ الأدبي، وليس النقَّاشُ المسلمُ مزخرِفاً فقط، بل هو، على الخصوص أيضاً شاعر يُعنى بإلقائه في الذهن حالاً نفسية قبل كل شي، والمزخرف المسلم ليس شاعراً فحسب بل هو فيلسوف أيضاً، ذلك لأن نظرة الفنان المسلم غيرمحددة بمكان وزمان معينين، إن نظرته إلى الوجود نظرة جمالية كونية غير متناهية، إنه يسعى على الدوام إلى البحث عن الحقيقة الإلهية المطلقة، ولعل الفن العربي الإسلامي يختلف عن الفنون الأخرى بتجريده من ناحية وببحثه عن المطلق من ناحيةً ثانية، فالفن العربي، كما يقول بيرابين يعاني دائماً مشكلة البحث عن الواحد من خلال الكثرة والتعدد والذي يلوح أن أخيلة جامحة قد تصورت هذه المنحنيات المتشابكة التي تتقاطع

وتنفك وتتواصل بلا حد، وأنها حَلمت بهذه المجموعات من الخطوط المستقيمة الخالصة المتداخلة الأفقية المشرقة أو العمودية الممشوقة، ولكن مع حساب جميع الخطوط والتقاطعات حساباً رياضياً وكونها موضع رسائل في الهندسة، ويعرف المتفننون دقيق الصور التي تسوق النفوس إلى الأحلام العذبة أو التأملات الهادئة أو الصولات الوجدية، فخيال المزخرف المسلم كان ينطلق دونما أية حدود تحده، على عكس ما وجدنا عند شعراء التلاعب اللفظي الذين أسرفوا في كثرة القيود التي وضعوها على أنفسهم،مما أدى بشعرهم إلى أن يكون سطحياً يعتني بالمبنى عنايةً فائقة تشغله عن الالتفات إلى المعنى، على حين أن الزخرفة الإسلامية تقوم على الحرية وعلى تمثيل الجمال الحر الذي لا يسعى إلى التعليم أو التهذيب أو ما إلى هنالك من أمور التثقيف، ذلك لأن المزخرف المسلم إنما كان يسعى إلى البحث عن الحقيقة الإلهية، ضمن إحداثيات هذه الخطوط الموسيقية التي يذهب بها الخيال إلى اللامتناهي. فن الأرابسك يمثل هذا الجمال الحر .فهوجمال لا يستهدف تثقيفاً ولا تهذيباً ولا تعليماً، لأن الفنان حين ينتجه لا يهدف إلى شيء من هذا، بل يعمل خياله وعقله في منتهى الحرية ، إن هذه الحرية المطلقة وهذا الخيال الخلاق لدى الإنسان المسلم جعلاه يفرزهذا الفن الموسيقي في مبناه ومعناه، وقد يتوهم الكثيرون بأن تكرار الأشكال الزخرفية الإسلامية شيء يدعو إلى الملل والسأم، لعل هذا الأمر ينطبق على بعض الفنون الأخرى، إلاّ أنه في الزخرفة الإسلامية وكذلك الموسيقا وربما يختلف الأمر. يقول آرثر روبنشتين :(إنه برغم من قيامه بعزف سمفونية، بيتهوفن الرابعة عدة مرات، فإنه لم يعزفها أبداً بالطريقة نفسها في كل مرة فاللحظة متجددة ولا يمكن أبداً أن تعيد اللحظة نفسها، لأن كل شيء قائم على التجدد والتغير، حتى إن الكثير من الأشياء التي نظنها ساكنة إنما هي متحركة وغير ثابتة على الإطلاق، غير أن التكرار في الزخرفة الإسلامية له مرده وفلسفته، ولنذكر مع هذا التكرار الذي يملأ اللوحة الزخرفية ما تعوده المسلم من تكرار أدعية عقب صلاته، وفي الصباح والمساء، وفي المناسبات .وكل وحدة من الوحدات المتكررة في الزخرفة لها ذاتيتها الداخلية في تناسق شكلها، وذاتيتها الخارجية في تماسكها مع ما حولها في امتداد يمكن أن يتسع بلا حدود والإبداع الفني الإسلامي بمفهومه الواسع فهو لغة يحاول فيها الفنان أن يعبر تعبيراً جمالياً في إطار عقيدته.

14:1 خصائص الزخرفة الإسلامية:

منح الفنان المسلم الزخارف الإسلامية خصائص متميزة، فكا ن بهذا فنا إسلاميا خالصا له بصمته الخاصة التي ترتبط بفلسفة وابعاد جمالية روحية مستوحاة من القرآن الكريم والأحاديث النبوية ولقد تجسدت هذه الخصائص في الزخارف الموجودة في المباني الإسلامية ومن هذه الخصائص:

التجريد:

أول صفات الزخارف الإسلامية بشكل عام، وهذا لايعني نقصا في المهارات التقنية

بل انها تمثل فكرة التحرر من تقليد الطبيعة وهو ما يسمى بالتجريد أو التحوير، وفي ذلك قيل أن الفن الإسلامي بطبيعته لا يمثل محتواه تجربة الحدث بالوعي باللازمان أو ما قيل بأن تغيير الشي في الرسم

الإسلامي ترتب عليه تحويل العمل الفني إلى المجال الأوسع من حيز اللانهائي والأزلي وقد أطلق الباحثين على الزخرفة الإسلامية المصطلح الفني(الأرابيسرك)Arabesque
بمعنى العربي والذي يتكون من وحدات نباتية مجردة ،بالاضافة إلى وحدات هندسية زخرفية من الخطروط المستقيمة والمتقاطعة والدائرية واللولبية والمثلثة والنجمية بالإضافة إلى دخول الخط العربي إلى الزخارف الإسلامية.

لقد استلهم الفنان المسلم من الطبيعة تكوينات زخرفية لعب فيها الخيال الفني دورا كبيراً ولعل نفور الزخارف الإسلامية من صدق تمثيل الطبيعة هو عدم رغبته في تقليد الخالق ونواهي الدين الإسلامي. وتمثلت خاصية التجريد في العديد من النماذج المستوحاه من الطبيعة والمحورة من إلى تكوينات غاية في االدقة والجمال. شكل رقم (6).

البعد عن الفراغ:

من السمات الهامة في الزخرفة الإسلامية إلى جانب التجريد، البعد عن الفراغ، فالوحدات النباتية المجردة تتوالى في إيقاع وكأنها تتوالد بسرعة النظر إليها، وكذلك الأمر بالنسبة للوحدات الهندسية التي تتشابك وتتداخل في متوالية لانهائية، وايضا الوحدات الخطية، وجميع تلك الوحدات التي تكسو مساحات مختلفة تتجه نحو ملء الفراغات وتكاد تنطلق إلى ما لا نهائية، يقول هربرت ريد أن الحاجة إلى الحلية تعبر عن ميل غريزي في الإنسان يتمثل في الخوف من الفراغ، لعمل فني جاد يتتطلب مهارات تقنية عالية وحالة نفسية متوازنة. وتعتبر المساحات الفارغة أهم مشكلة تواجه الفنان أو المصمم عندما يبدأ بملء المساحات بالوحدات الزخرفية لعمل تكوينات منسقة وعلاقات تنبثق من المظهر الواقعي وتحويرها إلى منتج زخرفي مميز.

وقد ظهرت خاصية البعد عن المساحات الفارغة في العديد من المباني الإسلامية، حيث برع الفنان المسلم في ملء المساحات والفراغات بالوحدات الهندسية والنباتية بأسلوب متناسق غاية في الدقة والجمال. شكل رقم (7).(صالح أحمد،1990م،ص 189).

الحركة:تعتبر الحركة من السمات الهامة في الزخرفة الإسلامية، لأنها تلزم عين المشاهد بالحركة والتوقف، ثم الحركة لتجول في جميع أجزاء المساحة الزخرفية، أن وجود الحركة في الزخرفة الإسلامية مسألة لا مجال للشك فيها، أنها حركة من الوحدة الصغير إلى التصميم أو الشكل، ومن الشكل إلى أشكال أخرى تشكل في مجموعها مجالاً متصلاً للرؤية، فالمشاهد يجول ببصرة من الوحدة أو الشكل إلى شكل آخر في جميع الإتجاهات حتى يرى الرسم كله من أقصاه إلى أقصاه، وأن الشكل أو الوحدة يعتبر في الحقيقة مستقلا وقائماً بذاته، وبهذا تكمن إيقاعاته الفنية، وبقدر ما تصبح الوحدات متداخلة بشكل يجبر المشاهد على الحركة والتوقف معاً، وبقدر ما تتعلق الحركة بالخطوط الدائرية والمنكسرة تصبح الحاجة ماسة لبذل مجهود أكبر لمتابعة القطعة الفنية.(محمد عبدالله،2009م).

وتجسدت خاصية الحركة في الزخارف الإسلامية، وظهرت في العديد من التكوينات الزخرفية البارزة في دقة وتوزيع وانسجام وتناغم يوحي بالحركة المستمرة، شكل رقم (8).

الإمتداد:لقد إستطاع الفنان المسلم أن يحقق في نتاجه الفني خاصية الإتساع والإمتداد، حيث أن التكوين الزخرفي الإسلامي يدفع البصر إلى متابعة الخطوط في كل الإتجاهات، فإذا ما انتهت اللوحة بخطوطها المكانية المحصورة وجد المشاهد نفسة مدفوعاً لمتابعة المشهد عبر خياله، وهذا يدلل أن اللوحة لم تستطيع حصر التكوين الزخرفي، وأنما كانت تلك الحدود نهاية لا إرادية لا بد منها الأمر الذي جعل من اللوحة تصميم لا حدود له، فالإساس لهذا الفن يكمن في استمرارية الرؤية لدي المشاهد في حركة واتساع وامتداد دائم، شكل رقم (9).

15:1القيم الجمالية في المنظور الإسلامي:

تحتل القيم الجمالية في المنظور الإسلامي مكانة مرموقة من حيث انطلاقها من المصدر الاساسية في الأسلام وهي القرآن والسنه النبويه، أن علماء الأسلام تناولوا هذه القيم بالدراسة والبحث.

مصدر القيم الجمالية في المنظور الإسلامي:

أ- القرآن الكريم: في قوله سبحانه وتعالى: (ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرجون) سورة النحل الآية (6) وايضاُ ما ورد في ذكر جمال منظر السماء، الحث على النظر إليه بقوله سبحانه وتعالى: (ولقد جعلنا في السماء بروجاُ وزيناها للناظرين) (الحجر،16). ويشبه ذلك ما ذكره الله تعالى في معرض منه على الإنسان بالمخلوقات التي تبعث البهجة في النفوس، كما في قوله تعالى: (أمن خلق السموات والارض وانزل لكم من السماء ماءً فأنبتنا به حدائق ذات بهجة ما كان لكم أن تنبتوا شجرها أإله مع الله بل هم قومُ يعدلون) (النمل،60)، ففي هذه الآيات دلاله واضحة على عظم قيمة الجمال، حيث امتن الله على الإنسان بكل مظهر جميل، وحث المؤمنين على النظر في كل جميل، حتى تسمو نفوسهم وترتقي لفهم المعاني الجليلة.

ب- السنه النبويه: في حديث عبدالله بن مسعود، الذي يرويه عن النبي صلى الله عليه وسلم قال: لا يدخل الجنه من كان في قلبه مثقال ذرة من كبر، قال رجل، إن الرجل يجب أن يكون ثوبه حسناً، ونعله حسنة. قال إن الله جميل يحب الجمال، الكبر بطر الحق وغمط الناس(مسند الأمام احمد، ج1)، وفي رواية أخرى وصف الرسول صلى الله عليه وسلم ربه بالجمال فقال إن الله جميل يحب الجمال فأتجمل لربي. (صحيح مسلم،275،ج1) في الحديث دعوة صريحة من سيدنا رسول الله صلى الله عليه وسلم لأمته للأهتمام بالجمال، فالله عز وجل متصف بكل صفات الجمال والكمال والجلال.

ت- في الفكر الإسلامي: عرف ابن منظور الجمال في لسان العرب: المسلم مدعو إلى الإتصاف بالجمال الذي هو البهاء والحُسن في العقل وفي الخلق وإلى تنمية إحساسه بالجمال الذي أودعه الله سبحانه في الكون جمال الصورة وجمال المعاني على حدٍ سواء، فالحظوة بالجمال جاءت من ألوهية مبدعه،

(سيد قطب،1983م) والجمال هي آيات الله التى أبدعها وبثها في هذا الكون وأمر الإنسان أن ينظر فيها، إذن النظر في هذا الجمال والإستقبال لآيات الزينة وفتح قنوات الإحساس الإنساني على صنع الله والتدبر فيه هو امتثال لأمر الله سبحانه وتعالى، فالقيم الجمالية في الإسلام هي القيم التى تحث الإنسان المسلم على المحافظة على النظافة والمظهر الجميل، فالحرص على المظهر العام للمسلم وجمال بيوت الله من الامور التي حث عليها الإسلام ورغب فيها وأمر بها.

16:1السمات الجمالية للفن الإسلامي:

ما في جعبة الفن الإسلامي من الزخارف تعكس ذلك الإمتزاج بين الحضارات المختلفة والنسق الفنية المتنوعة التي وضعت امام الفنان في أصقاع العالم الإسلامي. وحيث برع المسلمون في استعمال الخطوط الهندسية وصياغتها في أشكال فنية رائعة، فظهرت المضلعات المختلفة والأشكال النجمية والدوائر المتداخلة. وقد زينت هذه الزخرفة المباني كما وشحت التحف الخشبية والنحاسية ودخلت في صناعة الأبواب وزخرفة السقوف. ولئن كانت هذه الزخارف دليلاً على موهبة فنية عظيمة، فهي أيضًا دليل على علم متقدم بالهندسة العملية.

وعني العرب بالعلوم الهندسية لما كان لأشكالها وتراكيبها من تداخلات رمزية وكونية وفلسفية. والتزم المعماريون المسلمون التزاما صارما في تشييد العمائر بمبادئ الهندسة في مخططاتهم المعمارية، فادى ذلك إلى تقديم منشأت برز فيها التوازن والإنسجام اللذين يميزان الفن المعماري الإسلامي. اما في الزخرفة فقد شقلت الأشكال الهندسية مساحات واسعة في العمائر وشاع تأطيرها بإطار هندسية ملأت الفراغات بأشرطة نباتية محورة عن الطبيعة.

أولاً: التكرار:

التكرار هو التطابق في مظهر الأشياء ومقاسها ولونها وملمسها، والمظهر أهم عنصر مرئي في الأشكال المرتبطة وللتكرار دلالته الإسترجاعية في اعتماد العناصر البنائية وتبديل ايقاعتها،من مساحة إلى أخرى اثر توزيع التكرار جغرافيا ضمن المساحة الكلية للتصميم. (امل الحسيني،1981م،ص:20)

وتمثل حالة التكرار في الفن الإسلامي سمة بارزة، اعتمدت في التصوير والزخرفة وغيرها من التطبيقات الفنية، إلى درجة غدت وكأنها خاصية في هذا الفن، فتعدد العناصر وتجاورها لا يبدو عيباً بالنسبة إلى الفنان الإسلامي، ولا سيما حين يكسر إيقاع هذا التكرار عن طريق اللون أو بعض الأنحرافات القصدية المحدودة في المحاور والاتجاهات.(عبدالرزاق السمان،2013م).

ومن خلال سمات البئية لشبة الجزيرة العربية نجد أن الصحراء بعناصرها المحدودة المتكررة من كثبان رمليه ومن الخيام والنخيل أثراً في ظهور هذا المبدأ فخيام تتشابه وتتكرر في مجموعات والنخيل في تكرره، والبقع العشبية والكثبان الرملية أن هذه العناصر تتكرر بلا ملل، حتى لتشير في نفس المشاهد إحساساً برهبة تأخذ به الى حيث المطلق اللا محدود،وأن الصراء موسيقي ذات نغمة واحدة متكررة ومن ذالك يمكننا أن نستشف أثر التكرار وانعكاسه كسمة أساسية جوهرية في الفنون الإسلامية. ومبدأ التكرار

في عمارة المساجد ظاهرة ملفته جميلة فمثلا تكرار الأعمدة في صفوفها المتتالية تمثل جزوع النخيل المتقابلة والمتراصة والمتكررةوكأنها تعبر عن عجز المخلوق امام قدرة الله عز وجل الذي رفع السماء بغير عمد، فالتكرار والتسبيح والذكر تكرار مرتبط بالعقيدة الإسلامية وكذلك حركات الصلاة من ركوع وسجود فهو تكرار يبعث في النفس الطمأنينة والقناعة ومن هنا أصبح التكرار سمة من سمات المسلم تأصل في داخل وجدانه وبالتالي أصبح من خصائص الفن الإسلاميي. شكل رقم(10). حيث نجد الفنان المسلم يكرر دوماً وابداً صياغاته التشكيلية ختى أننا نلمس التكرار في معظم أوجه الجمال والأعمال الفنية ولكن بدون ملل، فنجد المآذن مكررة في كل المساجد ولكن تكرارها يويد من أصالتها وقيمتها الجمالية.(ثروت عكاشة،1994م، ص: 35)

ثانيا: الوحدة والتنوع:

التنوع هو أختلاف الأشكال والعناصر والعناصر والألوان داخل العمل الفني الواحد بالرغم من تحقيق عنصر الوحدة والإنسجام. والإنسان يميل فطرياً إلى التنوع في المأكل والملبس، والتنوع في المناظر التى يراها.(مروة عزت،2008م،ص:113).

ومن المبادئ التي تضمنتها القيم الجمالية عند المسلمين مبدأ الوحدة مع التنوع، فقد حفلت العمارة الإسلامية بأمثلة عديدة تحقق فيها هذا المبدأ، ولكن في عمارة المساجد كانت الوحدة والتنوع لها صفة الشمول في كل الأعمال، فالتنوع في العناصر مختلف الأشكال ومختلف الإيقاعات غير أن هناك وحدة تجمع تلك العناصر المتنوعة في وحدة واحدة، وهذا ماجعل الفنان المسلم يلجأ للإفريزات والإطارات والصياغة المتكررة طلباً لمبدأ الوحدة والتنوع حيص يعتبر من أهم قيم الجمال في الأعمال الفنية والمعمارية وخاصة عندما يكون التنوع مشتملاً أنماط متعددة ومختلفة وبالتالي يصعب وضعه في إطار واحد ووحدة واحده ومتى ما تمكن الفنان من ذلك فإن عمله يعنبر من الإعمال القيمة والجميلة في نفس الوقت. ولا تعني الوحدة التشابه بين كل أجزاء التصميم، بل يمكن أن يكون هناك كثير من الاختلاف ولكن يجب أن تجمع هذه الأجزاء معا فتصبح متماسكاً. ومن عوامل إيجاد الوحدة وجود هدف فني يحكم عملك، وأن الوحدة ليست العامل الهام في عملية التصميم، وليس علينا أن نربط الأجزاء بعضها ببعض في تكوين عضوى عام حتى يكون التصميم مؤثراً، بل يجب أن نعمل ذلك أيضا بطرؤيقة مشوقة، وهذا يتطلب وجود تنوع. فلا كيان للتصميم بغير الوحدة مهما كانت أجزاؤه ممتعة كل على حده، اننا نحس بالضعف إذا فقد التصميم التنوع أما الوحدة فتنشأ نتيجة الإحساس بالكمال، وينبعث الكمال عن الاتساق بين الأجزاء،كما لايستلزم التنوع قدراً كبيراً من التنوع بين الوحدات فالبساطة والتنوع غير متضادينوهذا ما نجده في معظم المساجد الإسلامية حيث البساطة المتناهية شكل رقم (11).(فتح الباب عبدالحليم،1985م،ص:80)

ثالثاً: التجريد:

وهو المبدأ الذي غلب على فنون العرب بعد ظهور الدين الإسلامي، وقد أرجع معظم الباحثين مبدأ التجريد لعناصر التشكيل الجمالي إلى إلتزام المسلمين بمبدأ تحريم كل ذي روح طبقاً لتعاليم الدين الإسلامي، وقد انتشر المبدأ في اعمال المسلمين وآثارهم الفنية فلم يتجه الفنان إلى نقل الطبيعة حرفياً، بل أنه يطوع الشكل الطبيعي ويخضعه لأشكال هندسية ذات محاور وتماثل تتبع أساسيات التناظر والتناظم والتبادل وبالتالي لا يعبر عن حرفية الشكل وتفاصيله الطبيعية، بل يعبر عن روح الشكل وجوهره المطلق، وبهذا تحقق للفنون الإسلامية سمة وميزة سادت أرجاء بلاد الإسلام. حتى قيل إن الفن الإسلامي، فن زخرفي مجرد، حيث اتجه الفنان المسلم إلى هذا الفن لأنه وجد فية بغيته من حيث البعد عن التشخيص بطبيعته واستطاع الفنان بخياله الخصب أن يحقق الأمر الآخر وهوالبعد عن محاكاة الطبيعة، وبهذا كان فن التجريد فناً ملائماً للمواصفات التي يحددها المنهج الإسلامي.

إن الإبداعية في الفن الإسلامي تبدأ في إكتشاف البنية والهياكل الخفية إلى اكتشاف حقائق القوانين والنظم وترجمتها وتجسيدها في أشكال تجريدية هندسية منتظمة وهي بذاتها تركيبات وتنظيمات في وحدات مستقلة قابلة للتكرار والتوالد وهي في النهاية توحدها المساحة أو الإطارات، بمعنى أن الإبداعية في الفن الإسلامي هي الوصول بحقائق القوانين والنظم الكونية إلى الفن المطلق، أي ما هو بلا بداية أو نهاية.(سمير الصايغ،1988م،ص:99).

رابعاً: الإيقاع:

يعرف الإيقاع بأنه تكرار لعنصر على مسافات زمنية أو طولية متساوية أو منتظمة التدرج تصاعدياً أو تنازلياً. أو هو ترديد لحركة أو شكل بصورة منتظمة تجمع بين الوحدة والتغير والتنوع. أو هو تكرار منتظم لنغمة أو عنصر يتسم هذا التكرار بالتنوع والوحدة.

والإيقاع يرتبط بالإنسان وكيانه، وهو محبوب في العمل الفني فتستريح له العين. ويتوقعه الإنسان في مدركاته، لأن وجوده في حياة الإنسان لا غنى عنه، فهو يتمثل في تنفسه الضرورى لاستكمال الحياة وأيضاً في ضربات قلبه، وأثناء نومه، وفي مشيه وحركات أطرافه.

(مروة عزت،2008م، ص:109).

ولقد عرف المسلم الإيقاع في التردد المستمر لنظام خلال أسلوب حياته، حيث لا يتغير ما يقوم به من يومه عما يؤديه في سائر الأيام تقريباً، مثل مراقبته تحركات الشمس والقمر والنجوم في السماء وتناظرها مع أحداث يومه بما لها من نظام تتعاقب على أساسه ماربط النظام بحياة الفرد في توقيت لا يستبدل. هنا يمكن القول بأن الإيقاع في حياة الفرد علاقة وثيقة وأصل عضوي مع نظام الحياة.(المرجع السابق،ص:82)

الإيقاع مصطلح متداول بين جميع أنواع الفنون بداية من نظم الموسيقى وعلم الأصوات مروراً بالشعر والرواية والقصة وصولا إلى الفنون البصرية والإيقاع عامل مشارك أعلى في جميع مظاهر الحياة.(احمد عبدالكريم،2007م،ص:32).

وعلى ذلك فإن الإيقاع يختلف عن التكرار البسيط اذ أنه تواتر متوقع، فإن صف الأعمدة بنغماته المكررة في الأعمدة المتلاحقة والفراغات التى تبنيها يحقق نفس فكرة الإيقاع، وأي تغيير في حجم الأعمدة أو الفراغ الواقع بين كل منها، من شأنه الإخلال بما نتوقعه من تواتر. التوالي والتبادل وسيلتان لخلق تنغيم مركب إلى حد ما فالتبادل بين وحدتين أو أكثر بطريقة ناجحه بدلاً من تكرار الوحدة الواحدة والتوالي في الألوان والفواصل يحققان تنغيماً أقوى تركيباً، وهو في بعض الأحيان لا يتحقق إلا عن طريق التكرار، وهكذا الأيام تتكرر ولكنها لا تتشابه تماماً.

فإن البعد الجمالي الذي يمكن أن تلعبه هذه المفاهيم الفلسفية الجمالية ليس فقط في بناء نظرية جمالية إسلامية معاصرة، وفي بناء علم جمالي إسلامي معاصر، بل أيضا تكون بمثابة تفسير فلسفي جمالي للفن الإسلامي كتراث فني.وايضا تمثل المصادرالفلسفية التي يمكن أن تساهم في تفسير قيمة جمالية من خلال إبراز الأسس الجمالية للنحت البارز في العمارة الإسلامية.

المبحث الثانى:

الأبعاد الجمالية للنحت البارزفي العمارة الإسلامية

تمهيد:

يعتبر فن النحت البارز من أقدم الفنون التى عرفها ومارسها الإنسان منذ نشأته وحتى الآن في شتى المجتمعات الإنسانية، حيث يتميز فن النحت البارز بالتنوع في الفكر والفلسفة القائمة على المعتقدات الدينية منذ القدم، حيث قدمت الفنون القديمة في مجال فن النحت البارز للعالم أعمالاً فنية متنوعة من حيث الفكر وارتباطه بالدين والسياسة والمعتقدات، بداية بالنحت في العصر الحجري، وحتى العصر الحديث، وكل المنحوتات التي تزخر بها المتاحف والمناطق الآثرية في شتى انحاء العالم، حيث تتنوع وتختلف هذه الاعمال النحتية البارزة في أشكالها واساليبها الفنية وأغراضها التعبيرية. والفن الإسلامي يتميز عن غيره من الفنون خاصة في منحوتاته البارزة في عمارة المساجد في كلا من (المأذن، القباب، المحاريب، الأعمدة والعقود).

1:1:2 تعريف فن النحت:

العمل النحتي هو تعبير المادة لإعطائها شكلاً ومعني لتشغل حيزاً في الفراغ الحقيقي الذي نعيش فيه وهو إخراج الكتلة النحتية بأبعادها الثلاثية، أي معالجة الكتلة من جميع زواياها لتأخذ حيزاً دائماً أو مؤقتاً في الفراغ .(عبدالرحمن المصري وشوقي شوكيني، 1990م، 52).

أمامعني كلمة نحت فنيا:

تعني ذلك النوع من الفن الذي يتضمن أشكالا مجسمة ذات أبعاد ثلاثة حيث الإحساس بالكتلة والحركة والمتعة الفنية , ليس من خلال رؤيتها فقط, بل بما تعطيه من تأثيرات مختلفة نتيجة لتحريك الظلال التي تنشأ من تغير الضوء الساقط عليها. إن كلمة نحت Sculpture اشتقت من الفعل اللاتيني Sklpere وهي تدل علي معني النحت المنفذ بخامة صلبة بواسطة أدوات مدببة أو مسننة ذات حد ماض.(عفاف عوض الكريم،2010م ،ص،24).

النحت :Sculpture هو الأعمال الفنية المجسمة ذات الثلاثة أبعاد , التي تعتمد علي الشكل والفراغات والحجوم وأنواع الأسطح المختلفة وخصائصها اللمسية واللونية في إبراز الأفكار التعبيرية المختلفة عن طريق الخامات المتنوعة فينتج لنا الفرصة للمتعة القنينة بما تتضمنه من قيم جمالية .(هناء محمد علي، 2010 م،ص، 25).

2:2:2 تعريف النحت البارز:

معظم المراجع لم تتناول النحت البارز إلا من الناحية التاريخية، ولم يكن هناك ما يغطي هذا الموضوع تقنياُ وفنياُ، فهذه محاولة لتحديد هذا النوع من أنواع التعبير الفني بقدر المراجع والمادة العلمية التي توافرت، إضافة الى خلفية وممارسة الباحث لهذا الفن.

كما ورد في الموسوعة البرطانية أن النحت البارز وهو المعروف من الناحية الأدائية باسم البروز لأشكال من الخلفية، أو ذو البعدين وهو ما يعرف بالجداريات أو النحت البارز، بغض النظر عن المادة الخام التي ينفذ بها، وهو عمل تجتمع فيه أشكال عناصر التصميم، من أشخاص أو زخارف، وقد وردت كثير من التعريفات لمفهوم النحت البارز، أهمها كلمة

(Relievo) وهي كلمة مشتقة من أصل ايطالي (Rilievore) والتي تقابلها بالإنجليزية كلمة(Relief) ، وهي مصطلح للعمل النحتي التي تبرز فية الأشكال عن سطح منبسط أو منحني، أو تبرز عن حلفيتها، وإن ابعاد العمق فيه متجاوزة الأبعاد الأخرى.

ويعرف بنيون،Benenon النحت البارز بأنه بروز الأشكال على الأرضية وقد يكون البروز عالياُ أو منخفضاُ، وعلى أي حال فإن هذا أو ذاك يشكل جزءاُ من الأرضية لا ينفصل. **ويرى يحي حمودة أن** النحت البارز هو النحت السطحي، حيث يتم التشكيل بنحت بسطح المادة، فيأخذ حيويته نتيجة إنعكاس الضوء. **ويقول برنارد مايز** عن النحت البارز، أنه نحت بارز أومرتفع عن المساحة التي يمكن رؤية البروز عليها.

والنحت البارز(Relief Sculpture) هو بروز الشكل أو التصميم نفسه فوق سطح مستو.(اسماعيل سامي،1998م،ص6).

النحت البارز :يكون دائما علي سطح ثنائي الأبعاد **(الطول والعرض)** ، يعمل الفنان علي الحفر علي حول الشكل المراد إظهاره . فتصبح الصورة بارزة علي خلفية منخفضة مستوية .ويسمي أيضا البارز المجسم إذا ما اظهر الشكل كما لو انه شابهه التمثيل المستقل ولكنه ملتصقا بخلفية ثابتة .والنحت البارز المجسم كثيرا ما ارتبط بالعمارة (روبرت جيلام، 1980 م،ص، 12)

هو النقش الذي تبرز فيه الأشكال والتصاميم من خلفيتها. ويختلف عن النحت ثلاثي الأبعاد في أن الأشكال تقف وحدها وبدون خلفية وله ثلاثة أبعاد كاملة. وفي النحت البارز، تكون الأشكال مقلوبة جزئياً فقط إلا انها توحي لأنها مقلوبة كلياً، وقد تكون هذه النقوش احياناً بارزة النسبة إلى خلفيتها أو منقوشة فيها، وتسمى في هذه الحالة النقش الغائر. (محسن عطية، 1995 م،ص،1).

فالنحت البارز هو الأسلوب المستخدم في النحت المعماري المتصل بالبنايات, والمستخدم في المنحوتات ذات الحجم الصغير التي تستخدم في تزيين الأجسام الأخرى كما في الفخار والقطع المعدنية والمجوهرات.

وقد يستخدم النحت البارز في الأبواب والمنابر واستعمل الحفر والتفريغ، وأيضا في تزيين التحف واللوحات التذكارية والعمودية المصنوعة عادة من الحجر فهي تحتوي في الغالب علي نقوش . (مرجع سابق، ص،349).

النحت البارز له عدة أنواع:

النحت العالي أو الناتئ:High relief ويسمى بأسمة الإيطالي(Alto relive) حيث يظهر الموضوع أو العمل بشكل بارز ومقطوع من الخلفية بأكثر مما يعادل نصف سمكها.

النحت الخفيف أو المنخفض :Bas Relief هذه الكلمة مأخوذة عن الإيطالية(basso relive)

النقوش التيؤتبرز من خلفيتها بأقل من نصف سمكها، وإذا كان العمل محكم الإنجاز، تظهر التقوش كأنها بارزة أكثر مما هي في الحقيقة، وأشهر نموذج له إفريز البارثينون.

وأن النحت الخفيف يتحقق عندما يكون العمل الفني غير عميق وأن الخلفية مضغوطة ومصقولة ومسطحة تقريبا كما هو الحال في القطعة النقدية المعدنية وأن هذا النوع من النحت يكون مناسب لإنجاز الشخوص والمناظر الطبيعية أو الخلفيات الهندسية أو المداليات والأوسمة .

النحت الغائر(Sunken relief) وهو مايعرف ايضا بالإنتاقيلو أو المجوف والذي من خلالة يخفر الشكل داخل السطح المستوي وفي الغلب مايحدد الشكل بالخطوط , وهي معروفة ومشهورة عند الفن المصري القديم والذي يحتاج لإضاءة الشمس لتعطي الموضوع وضوحة وخيويتة أما في بقية الاحضارات الاخرى فإن هذا إلاسلوب يساخدم في عمل النقوش. (عبدالرحمن عبدالله ،2012 م،ص، 23).

3:2:2 تعريف النحت في القواميس الأجنبية:

النحت هو صنع جسم إنسان أو حيوان أو أي موضوع آخر من الحجر ,الخشب,الطين,أو أي مادة قابلة للتشكيل وهو عمل أو أعمال مصنوعة بنفس الطريقة .

النحت هو مجموعة من الأعمال ذات الأبعاد التي يتم إبداعها والذي يتحد مع أو يجمع المواد الصلبة أو البلاستيكية المرنة . (عبدالرحمن عبدالله، 2012م،ص، 28).

4:2:2 مفهوم فن النحت:

يعد فن النحت-كسائر الفنون الأخرى- من الظواهر التي أنفرد بها الجنس البشري المنبعثة من رغبته في التعبير عن النفس والأفصاح عن المشاعر. وهو من أكثر الفنون انتشاراً وتعبيراً عن الجو المحيط مع أختلاف الغرض من استخدام هذا الفن ويختلف فن النحت في أسلوبه عن باقي الفنون . ويختلف فن النحت بطبيعته في الأسلوب الفني عن أعمال التصوير المسطحة , ونظراً لأن فن النحت

يتضمن أشكالاً مجسمة ذات أبعاد ثلاثة فإن لوظيفته أهمية من حيث الإحساس بالكتلة وبالحركة المتجهة إلى الفراغات والملمس واللون والخامات المستخدمة في أعمال النحت، فالنحات يخلق ويبدع عن طريق التشكيل الحقيقي للخامة. (برنارد مايرز،1966،ص، 119).

النحت هو فن التعامل مع مفاهيم الكتلة والفراغ والسطح والحساسية والملمس الخارجي، كذلك فن العمل علي الضوء وانعكاساته وتوتراته مع الكتلة وعلاقته بالفراغ.

النحت احدى وسائل التعبير الإنساني الغارقة في القدم , وأحد المؤثرات البصرية التي تحتمل التوليف الكتلي وعلاقته بالفراغ . (مجلة الآثار، 2011 م)

يحقق النحت إبداعاته من خلال المادة التي تعتمد علي المكان في تحريكها العام ولايستخدم من خصائصها سوى الأبعاد المكانية العامة , وتتماثل هذه الأبعاد مع موضوعية الروح . (رمضان البسطاويسي، د.ت، 287)

5:2:2 مفهوم النحت عند بعض الفلاسفة:

كلمة نحت تعني اقتطاع أجزاء من مادة أصلية واستفاء أجزاء أخرى . وهذه الطريقة كانت متبعة في معظم الأحيان من العصر البدائي وحتي ما قبل النهضة تقريبا وأن مايكل انجلو اعتبرها الطريقة المثلى في فن النحت . (خليل محمد،2009 م،ص، 377).

* اوغوستي رودان :(1840, 1917 م) يعتبر طريقة البناء من الأسس التشكيلية التي يعتمد عليها فن النحت . حيث بنى تماثيله أو أقامها بدلاً من أن ينحتها.

النحت هو فن تجسيم المواد المختلفة ليعبر الإنسان عن قضية أو مشكلة أو موضوع من الموضوعات الموجودة في مختلف المجتمعات الإنسانية وإعطاء هذه المادة أشكالا متنوعة تتناسب والمعنى وهي تشغل حيزاً من الفراغ . (شاكر عبد الحميد 2008 م,ص، 250).

النحت والتصوير فرعان من اقدم فروع الفن منذ أقدم العصور حيث مارس الفنان النحت والتصوير منذ عصر الأنسان الأول حين نحت أدواته من مختلف المواد ليحصل علي قوته اليومي .وكذلك استمر الحال في سيادة النحت في منتجات كل الفنون في صورها التاريخية سواء كان استخدمها في قضية الدين كتوضيح وتفسير من عمل التماثيل واللوحات والأفاريز والكرنيش في الوحدات المعمارية المختلفة.(مصطفي عبدالله، 1997م،ص،264).

النحت هو فن تجسيم المواد المختلفة ليعبر الأنسان عن قضية أو مشكلة أو موضوع من الموضوعات المختلفة الموجودة في مختلف المجتمعات الإنسانية وإعطاء هذه المادة أشكالا متنوعة تتناسب والمعنى. العمل النحتي هو تعبير على المادة لإعطائها شكلاً ومعنى لشغل حيزاً في الفراغ الحقيقي الذي نعيش فيه. (عبدالرحمن المصري وشوقي شوكني، 1990م، 51)

6:2:2 عناصر التكوين في فن النحت البارز:

مما يلاحظ في المنحوتات بغض النظر عن اختلاف طرز النحت بين الواقعية والتجريد تستند على أركان ثلاث مترابطة فيما بينها وهي:-

1. الفكرة، أو مادة الموضوع.
2. الشكل، أو التصميم.
3. وسائل التحقيق، وتتكون من المواد أو اساليب الصياغة.

ان قيمة الأركان الثلاث المذكورة تكمن في صدد تلازمها وتوحدها واعتمادها على بعضها بشكل متكافئ، لذا وجب الحكم عليها بوصفها وحدة متكاملة ولا يجوز عد احدهم أكثر فاعلية في التعبير النحتي من الآخرين، ولكن النحات يؤكد احدهما ليتمكن من التحكم في تعبيره. إن هذه الأركان تسمى عناصر النحت، ومما تجدر الأشارة اليه أن عملية الأدراك هي مركبة من ثلاثة عناصر، العنصر الفكري، العنصر العاطفي، والعنصر الحسي أو الجسدي، وأن العلاقة بين هذا الثالوث، والثالوث النحتي بديهية، فالموضوع (الفكرة النحتية)يثير استجابة فكرية، وعملية التصميم تثير ردود فعل عاطفية، وأسلوب معالجة المادة تثير حوافز حسية، وبما أن كل عنصر من عناصر الأدراك مركبين فأننا لا نفرق بين العناصر عن وعي عند التذوق، وهذا يفسر الكيفية التي تواصل بواسطتها النحاتون في العصور والمجمعات المختلفة. (قدوري عراك،2009م)

الخامات المجسمة هي تلك التي يمكن ان تصاغ لإنتاج تكوين مجسم فالطين والشمع وخليط الرمل والإسمنت والخشب، الخ هي جميعا عناصر يمكن أن تشكل إما يدوياً أو آلياً لإنتاج تكوين يشغل حجماً في الفراغ . ويتميز العمل الفني الثنائي الأبعاد 2D بأنه ذو بعدين فقط هما الطول العرض , فهو مسطح لا يرى إلاّ من جانب واحد فقط وهذا امر من شأنه ان يقلل كثير من المشاكل التي يمكن ان تنشأ فيما اذا كان العمل الفني مجسما بمعني انه يتميز بأبعاد ثلاثية 3D يجب علي الفنان أن يضع اعتباراً لما يبدو عليه الشكل حين ينظر له من جميع جوانبه (عبدالفتاح رياض،1974م ،310).

وعناصر التكوين المجسم تقع في إحدى الفصائل التالية :

1. الكتل: Masses وقد تكون صماء ككتلة من الصخر أو تكون مفرغا كالمواسير
2. المسطحات:planes من المسلم به أن المسطحات لا تعني نظرياً سوي تلك العناصر البصرية التي تتميز ببعدين فقط .
3. الخطوط : إنَّ الخط من وجهة نظر الفنون الثنائية الأبعاد لا يعدو أن يكون عنصراً بصرياً يتميز ببعد واحد فقط هو طوله , غير أن الخط في الفنون التشكيلية المجسمة (كقطعة من السلك الرفيع) لابد أن يكون له قطر أو قطاع .
4. الفراغ : إن العناصر الثلاث السابقة كلها أو بعضها - حين تتجمع – تخلق فراغاً محصوراً بينها وهذا نرى أنه لا مفر من الاعتراف بأن هذا الفراغ قد صار عنصراً جديداً من عناصر إي تكوين مجسم ,

فالحائط في مبنى سواء اعتبرناها كتلاً صماء أو مسطحات تحصر بينها فراغاً وهذا الفراغ يمثل عنصراً هاماً في الفنون المعمارية , بل لعلة كان الهدف الأول لنشأة هذا الفن .

7:2:2مفهوم الكتلة والفراغ في فن النحت:

تعريف الكتلة:

وهي تعني الهيئة العامة المجسمة والمحددة لكيان العمل الفني والتي تحوي التعبير عن كثافته وصلابته, فتحتل الكتلة جزءاً معيناً من الفراغ وتعطينا نوعا من الحجم الذي يمكن إدراكه إدراكا مباشرا بالنسبة لصلابتها وقوتها وقوة ملمسها والحيز الذي تشغله ولونها وخاماتها. والكتلة تتضمن مجموعة العلاقات والعناصر التشكيلية في ترتيبات محسوسة ولها تأثير بصري علي المشاهد بما تحمله من تشكيل للعناصر من جانب تعبيري. (برنارد مايرز،1966 م،ص، 112)

الكتلة : تعني صلابة الجسم وتميزه بأبعاده الثلاثية والحجم يعني التجسيم أو التجسيد وهو معني مضاد للتسطيح الذي يقتصر علي بعدين في إبراز المرئيات : الطول والعرض , فالحجم يعني الطول والعرض والعمق . ويتحقق الحجم ببروز الأبعاد الثلاثة لا يعني بالضرورة توافر الكتلة , إذ أن الكتلة إحدى خواص الحجم حين يكون صلبا وله صيغة مميزة مستقرة ذات دافع من الداخل ممتلئة ولها ذاتية خاصه . فالكتلة والحجم ظاهرتان مترادفتان في العمل الفني , فالكتلة تتحقق من خلال الحجم , والحجم فنيا يظهر علي شكل الكتلة . (hassanyaso.blogspot.com)

تعريف الفراغ :

كان ينظر إلي الفراغ الداخلي قديما علي أنه شيئا مكملا للشكل ولن يوضع في الاعتبار علي أنه من أساسيات التشكيل الفني حيث كان الغرض منه إضافة عنصر الزخرفة عن طريق تفريق أجزاء من الشكل ومع تطور الفن الحديث أصبح الفراغ أساسا في عملية التشكيل الفني. فالفراغ يعد عنصر جديد من عناصر أي تكوين مجسم ويتميز الفراغ بأنه عنصر مرن يتكون نتيجة عدة علاقات تؤدي إلي خلقه ويدركه الإنسان ويشعر به عن طريق حواسه ,فهو يلعب دورا كبيرا في إظهار القيمة الجمالية للجسم وهو عنصر هام في مجال الفنون التشكيلية المجسمة , ويعتبر في الفن المعاصر عنصرا قائما بذاته فهو يتحرك داخل وحول ومن خلال البناء ويربط بين ما هو داخلي وخارجي في تدفق مستمر وإيقاع غير رتيب.

(هناء محمد علي, 2001, 66).

8:2:2 قواعد التكوين الزخرفي البارز:

التكوين الزخرفي البارز تتناسق وحداته بإعتبار أبعاد مسافات خاصة تتوزع وتترتب بشكل موزون يكفل لها جمالها وبهاءها، وهي قواعد نراها في الطبيعة ادركها الإنسان لتكون له مرشد لإبتكار التكوينات الزخرفة البارزة المختلفة.

التوازن: التوازن هو تعادل قوى الدفع من كتل ومساحات وحجوم وألوان وخطوط في التصميم والتكوين، بحيث لا تطغى بعضها على بعض، أو يزداد الثقل في أحدى الجوانب فيؤدي إلى افساد الرؤية البصرية والإحساس بعدم الراحة. وصفة التوازن من الله جل جلاله جرت على مقادير الكون، قال تعالى (والأرض متددنها وألقينا في رواسي وأنبتنا فيها من كل شيءٍ موزونٍ (الحجر، 19) ومهما تحققت صفات الجمال في العنصر الزخرفي واختله توازته، أصبح هناك شيئاً مفقوداً في التصميم أو التكوين.

التشعب: يقصد بالتشعب التفرق في الشيء، ويقال تشعبت أغصان الأشجار إذا تفرقت وانتشرت، ومن الظواهر الكونية التي تمثل التشعب إنبثاق الضوء قرص الشمس وينفجر النور منه لذلك سميى الفجر فجراً لينفجر النور من الشمس، ومن عناصر الطبيعة ايضا الأشجار حيث تتشعب من جذوعها وفروعها الأغصانها وحتى الجذور من البذور في الأرض، وهذه الشعب الصغيرة تؤول أو تجتمع في الأصل أو المصدر وقد يكون تجمعا أو التقاؤها في نقطة ويسمى التشعب من نقطة، أو خط ويسمى التشعب من خط أو مساحة ويسمى التشعب من مساحة، وقد تحققت هذه الأنواع من التشعب في الزخارف الإسلامية. شكل رقم (12).

التماثل: يعتبر التماثل من القواعد الهامة التي تقوم عليها تكوينات الزخارف البارزة التي ينطبق أحد نصفيها على الآخر، ووظيفة التماثل تحقق الإتزان وغالباً ما يكون التماثل على نوعين وهما التماثل الكلي والتماثل النصفي. التماثل الكلي يكتمل به التشكيل من تكوينين متشابهين تماماً في اتجاه متقابل، أما التماثل النصفي فتشمل التكوينات احد نصيفيها نصفها الآخر، في اتجاه متقابل شكل رقم (13).

التبادل: ومعنى التبادل التغيير أو استبدال الشيء، والأصل في التبديل تغيير الشيء في حاله، والأصل في الإبدال جعل شيء مكان شيء آخر، وحقيقة التبديل تغيير صورة إلى صورة أخرى. ويكون التبادل في الشكل واللون والمساحة والعنصر، وتكمن الفائدة من التبادل كسر حدة الرتابة وايجاد متغيرات ترفع قيمة العمل الفني. شكل رقم (14).

التكرار:التكرار هو اعادة الشيء أكثر من مرة، ووظيفة التكرار هو للتأكيد على شكل أو عنصر أو كلمة، لان التكرار يحدث إيثارة عند الإنسان سواء بالشكل أو الكلمة، ويفيد في ربط الأشكال بالرؤية البصرية،فيحدث نوعاً من الوحدة في بناء العمل، وهو يؤدي وظيفة التركيز عندما يكون منطقياً ومنظماً ومدروساً، ويعتبر وسيلة للتغلب على مشكلة ملء الفراغ.

والتكرار يأتي على أنواع متعددة منها التكرار الهندسي والتكرار المتناوب والتكرار التام والتكرار المتدرج والمتوالد، ويعتبر التكرار احد الحلول الإبداعية لتصميم وتشكيل الزخارف لظروف تفرضها المساحة ومتطلبات التكوين، وهو أحد الأساليب التي تزيد من ثراء الشكل وزيادة قيمته الجمالية. شكل رقم (15).

9:2:2البعد الجمالي للنحت البارز:(الجانب الفني والتشكيلي)

البعد الجمالي مصطلح فلسفي يصف التواصل بين مكونات الجمال وقيمه الروحية والحسية والتغيرات الفكرية المتباينة بين الأفراد بمختلف تنوعاتهم وعقائدهم وكياناتهم وبيئاتهم. اضافة إلى أنه لغة تعبيرية لمكنون الإحساس بالجمال، فيه قوى كامنة تبعث السعادة في النفس.

وللبعد الجمالي صفات ترتبط بالتجدد والإبداع، ففي كل زمان ومكان نجد نوعاً من العمل الفني له ميزاته ومكانته تبين تنوعات الفنون، لا سيما الارتباط الوثيق بالثقافة والمعرفة والتحضر والمدنية وهي عوامل ساهمت بشكل فاعل في ابراز وظهور الجميل والأجمل. وهو جوهر الفن إذ أن (الفن لا يعكس الواقع فحسب بل يمتد إلى الروح المطلقة) (الأكاديمي،ص،15). والبعد الجمالي هو المكون والجامع لتلك التوصيفات والتعبيرات من خطوط وفراغات ومساحات وأحجام وألوان ورمز، وفي فن النحت البارز نجد الاهتمام بالبعد الجمالي له اهمية كبيرة في التصميم والتكوين، وفيه تكون الفكرة والتصميم حقيقة وجوهر الإبداع الجمالي بالقدرات الإبداعية والقدرةعلى خلق العمل الفني.

إن التصميم والتكوين في النحت البارز يعتمد على الفكرة أو الموضوع وفاعلية الأشكال كدور وظيفي في التعبير عن مضمون الجناب الجمالي في العمل الفني،وهنا يكون المؤثر الجمالي معتمداً على سرعة المنبه والمثير المرئي في الجذب والتلقي في شعور المتلقي وتنبيه أحاسيسه اتجاه العمل الفني، وأن الجميل هو ما يُظهر أو يكشف عنه المثال الكامن في الموضوع بطريقة واضحة ومعبرة، ويكون للشكل فيه الدور الأساس في اظهار الابعاد الجمالية إلى جانب العناصر الأخرى في التصميم أو التكوين، فالفن الجميل يعرف بأنه الترديد الحرفي الحقيقي لموضوعات التجربة، وما يكشف عنه الموضوع الفني يشبه بدقة ذلك النموذج الموجود خارج العمل الفني الذي يحاكيه العمل الفني، لهذا فإن الصورة الشخصية تحاكي الشخص الذي تصورة تلك الصورة وبذلك تتبع تفاصيل وجهه بدقة يستطيع معها أي شخص يعفه أن يتعرف عليه من خلال صورته من الوهلة الأولى، لذلك فإن أهمية الفن هنا نابعة للمشابهة يقول ليونادرو دافنشي الفنان الإيطالي حين يصف فن التصوير على أنه المحاكيالوحيد لكل الأعمال المرئية في الطبيعة، إن أعظم تصوير هو الأقرب شبهاً إلى الشيء المصور أما المبادئ العامة التي يفترضها الناقد فنما ترجع إلى علم الجمال أو بتعريف آخر إذا كان النقد تفسيراً للعمل الفني بهدف تحسين العلاقة الجمالية بين العمل الفني وجمهور المتذوقين، فإن علم الجمال هو تفسير لهذا التفسير، فالصورة هي لوحة ابداعية، وهي لحظة تفاعل بين الإنسان المبدع والأشياء أوالكائنات وهذا اهم مقوم من مقومات أي عمل ابداعي. (مجلة الاكاديمي،55).

النحت كغيره من فنون الشكل وسيلة للتفاهم لما يحتويه من مفردات ودلالات إنسانية، تربط ظواهره الفعالة بالإنسان حصراً، ذلك لكونه نتاجاً إبداعياً من الناحيتين الفكرية والعملية صنعته يد الإنسان، وهو حصيلة أخلاقية تستمد وجودها من الواقع، فمنذ بداياته كان وسيلة لاستيعاب الوسط والإنسجام معه.
(مجلة دمشق،العدد الثاني،2001م).
ومن هنا يأخذ النحت البارز بعده الجمالي في إقامة التواصل بين العمل والمتلقي لأسباب ومبررات منها:

1. ان النحت البارز يشكل صورة مقروءة لا تحتاج إلى ترجمة.
2. وضوح الخطوط والأشكال ودلالاتها ومعطياتها تمثل البعد الجمالي للعمل الفني.
3. وحدة التأثير للنحت البارز والتي تنوعت بتنوع العقيد والمضمون الثقافي والإجتماعي ساهمت بتأثيرها البصري في مختلف اجناس البشر وثقافاتهم.

10:2:2جمالية التنوع التقني في النحت البارز:

سعى الانسان وعلى مر العصور إلى البحث والتقصي عن كل ما هو جديد والتعرف على مكوناته وطريقة بنائه وكيفية الإفادة منه فالإنسان بطبيعته كائنا محبا للتغير والتنوع فهو يبدأ بحال وينتهي بآخر وبين هذا وذاك تحصل الكثير من المتغيرات التي تطرأ بشكل متسلسل وبإيقاع تام على مكونات الإنسان الخلقية والخُلقية بأمر الله عز وجل فقد هيأ له سبحانه وتعالى السبل المحيطة به وجعلها متنوعة لتساير طبيعته المتغيرة والميالة للتنوع والتجديد وعدم الركود.
فعندما يكتشف الانسان شيئاً نراه يجهد في ابتكار تنويعات على ذلك المكتشف إرضاء لطبيعته المتنوعة، حيث أكدت أغلب الدراسات على أن نشوء الإنسان في المجتمعات البدائية كان مرتبطاً ارتباطاً وثيقا بالنشاط العملي بناءً على معرفته البسيطة بأدواته المبتكرة التي تشكل جزء من هذا الكون الذي يخضع لتغيير متواصل كعملية تطورية عبر الزمن في العالمين المادي واللامادي، وإن جميع الكائنات الحية ومن ضمنها الإنسان إضافة الى الحياة بجميع خصائصها، تتميز بالتغيير والكون باق في حالة توازن ديناميكي غير ثابت فحالة التغيير هي ما يميز العالم.
إن التنوع المادي يحصل بابتكار تقنيات تكون مسبوقة بعمليات ذهنية فإن أعظم مصدر للتنوع هو خلق اتجاهات متعددة لإنجاز الأعمال وتنويع الطروحات الفكرية فهذا الخلق الجديد يعد من الضرورات لابتكار تقنيات متنوعة يؤسس عليها الإنسان قواعد لتحقيق اتجاهاته الفكرية والعملية في مختلف ميادين حياته ومنها ميدان الفن كجزء من عملية التطور التي ينشدها، فغنى الحياة الواسع يمده بمصدر لا ينضب من الابتكارات الفنية المتنوعة فالفن يمتلك وبشكل مميز استشرافاً واسعاً وليس دلالة مستقبلية ضيقة لأن الحياة واسعة ومتعددة الأشكال ومكتظة بالمتناقضات، وثمة وسائل عدة للتعبير عن الافكار. فالنشاط الإنساني الذي يحدث حولنا من مختلف مجالات الحياة يحدث بفعل تقنيات عديدة ومتنوعة وتختلف في أساليب تصميمها وإظهارها ويأتي التصميم كأحد الأنشطة التي تشتمل على الابتكار العلمي والفني الجمالي ويقع ضمن النشاط الذي يحقق ويبتكر قيمة مادية وهو ثمرة

التطور التقني فهو - كنتاج - نشاط إنساني يملك شكلاً أو نظاماً معيناً ويقوم بإيصال التجربة الإنسانية ويتأثر بالتحكم الحاذق في المواد المستخدمة في بنائه بغية إبراز الأفكار الشكلية المعبرة التي يود الفنان "المصمم" أن يوصلها للآخرين، فالتحكم والدراية باستخدام المواد هو تنويع تقني يستخدم فيه المصمم خامات أو أدوات عدة ينوع من خلالها تقنيات عمله ويضيف إليها ما استجد لديه من وسائل ويلغي أخرى لتنفيذ الفكرة المبتغاة وتحقيق الهدف الجمالي والوظيفي منها ، فالتنوع يقضي على الرتابة في التصاميم الفنية لأنها تبعث الملل في نفس المتلقي فيحتكم المصمم إلى التنوع التقني لمسايرة رغباته في التغيير المستمر فينوع من الاستخدامات التقنية التي تكون مصدر لإثارة المتلقي وسحب انتباهه. إن استخدام التنوع التقني يصبح عاملاً مساعداً في تأزير نظام العلاقات التصميمية داخل بنية النتاج التصميمي لأن كل نظام يتضمن عدداً كبيراً من الأجزاء التي تتفاعل فيما بينها رغم التعقيد والتناقض بين عناصره المتنوعة، فلابد للمصمم من توظيف تلك الأجزاء بتبايناتها وتناقضاتها من خلال فعل العلاقات التصميمية التي تكون بمثابة أواصر تعزيز إنشائية التصميم الفني، فتلك العلاقات بتعقيداتها هي آليات تنوع تخدم العملية التصميمية وإمكانيات تحقيق الهدف الجمالي منها ومن ثم الوظيفي.

يرتبط التنوع التقني بالهدف من التصميم كونه وسيلة من وسائل العملية التصميمية، فما يحدث من تنوع في فضاءات العمل الفني ضمن خطة تنظيمية شاملة ، من استخدام المواد المتنوعة أو اختلاف القيم اللونية والتنوع في حجوم واشكال العناصر التصميمية الاخرى من صور ورسوم وكلمات، تكون بمجملها بمثابة الأساس المنطقي للتصميم، فهو في الفضاء التصميمي يمثل منطلق بدء بالشروع في تنفيذ الفكرة التصميمية وفق نظام خاص يحقق به إنشاءً تصميمياً يكون هو الحلقة الأولى من حلقات الناتج الكلي وعاملاً اساسياً لإنهاء عمليات البدء والتنفيذ، فالعمل التصميمي يجب أن يمتلك تحدياً قادراً على جذب وإثارة المتلقي من خلال الوحدة والتنوع في تشكل عناصره، ولا يتحقق ذلك إلا باستخدام التقنيات المتعددة في الانجاز.

وعلى هذا يعتبر التنوع من اهم الوسائل التي تعطي للمنجز التصميمي ذاتية وحيوية تأتي من الأثر الذي يتركه لدى المتلقي في انتقالاته البصرية الدقيقة للتصميم وقدرته على سحب الانتباه وإحداث الجاذبية وذلك من خلال إحداث التنوع الشكلي في إنشاء علاقات لونية وحجمية واتجاهية وملمسية وتنوعات أخرى في الإنشاء الكلي للتصميم. ولقد شهدت تكوينات النحت البارز كافة القيم التشكيلية كالخط والنقطة والعلاقة بين الكتل المتراكبة والفراغ على مسطح التكوين وساهمت تلك القيم التشكيلية في الإحساس بالحركة والسكون والاتزان الملموس أو الاتزان المحسوس إلى جانب كيفية توظيف المنظور العلمي في تكوينات فن النحت البارز والتي تنوعت بتنوع العقيدة والديانة والمضمون الثقافي للحضارة حيث أن تصميم المنشآت المعمارية يخضع لقواعد المنظور العلمي الذي يراعي العلاقة الجمالية بين المشاهد وتكوينات النحت البارز على الواجهات وعلى الرغم من ظهور اتجاهات حديثة في فن العمارة نظرا لظهور خامات جديدة ساعدت على ظهور أنماط معمارية تتمشى مع الثورة العلمية والتكنولوجية

فإن فن النحت تفاعل مع تلك الخامات وحفل القرن العشرين برؤى تشكيلية جديدة تؤكد على أن المؤثرات الجمالية بين فن النحت البارز و العمارة.

11:2:2 سمات عناصر التشكيل في النحت البارز:

المقصود بالسمة هي تلك الصفة التي يكتسبها عنصر التشكيل نتيجة لتركيبه الهندسي . ومثال ذلك سمة الليونة للخط المنحني وسمة الاستمرار لمحيط الدائرة.

ويمكن أن نتناول كل عنصر من عناصر التشكيل علي حده:

الخط المستقيم: أكثر أنواع الخطوط وضوحاً وتأكيداً وبتغير طوله تتأكد شدة الدلالة عن الاتجاه. وأن تحديد طوله يسمح بتحديد سمته بدقة .فالخط المستقيم تبعاً للمسافة بين نقطتي الطرفين، أما أن يتسم بالقصر أو التوسط أو الطول وكلها تحديدات نسبية للتعرف على سمة الخط.

الخط المنكسر : نجد الخط المنكسر هو اكثر مشقة في قراءته ليس لطوله ولكن لصعوبة تتبع التغيرات المفاجئة لاتجاهه .

الخط المنحني: سمته الليونة في الاستمرار والغنى في التشكيل, وأن حركة القراءة ولو أنها تبقى مستمرة للخط المنحني فإنه يظهر بسمة مختلفة عن الخط المستقيم.

الشكل المنتظم: تتسم الدائرة والمضلعات المنتظمة بالتماثل المطلق. فتتميز كل هذه الأشكال بسمة الإشعاع التي تظهر بشدة متغيرة تبعاً للتكوين الهندسي للشكل.

الشكل الشبه منتظم: يتسم هذا الشكل بسمة الاستطالة التي تتأكد كلما زادت نسبة الطول عن العرض مما يعطي إمكانيات تشكيل مختلفة التنوع .

الشكل غير المنتظم : يتسم بالفوضى إن لم يكن تجزئة هذا الشكل الغير منتظم إلي أشكال منتظمة أو شبه منتظمة.

السطح : بالنسبة لأشكال الأسطح المستوية نجد أن التغير في الخطوط المكونة للمحيط يتبعه دائما تغير لسمة السطح . فأن السطح المحدد بدائرة يختلف في سماته عن السطح المحدد بمثلث متساوي الأضلاع فالمثلث المتساوي الأضلاع له رؤوس ذات زوايا حادة أي أنه أكثر صعوبة في انتقال العين من أحد أضلاعه إلي الضلع الآخر . أما في الشكل المثمن يكون الانتقال هادئا نسبياً. وهذه الأضلاع إذا ما كانت منحنية بدلاً من مستقيمة فإنة بالتالي تتغير السمة . فالخط المنحني دائما يجلب سمة الليونة للأشكال .

الجسم: تكسب الأجسام سمتها من شكل هيكلها , فسمة الإشعاع التي نجدها في الدائرة وفي المضلعات نجدها أيضا في الكرة وفي الأجسام المنتظمة , أما الأجسام الشبه منتظمة فتظهر فيها سمة الاستطالة التي تتسم بها الأشكال المستوية .

توافق التشكيل نتيجة الاتفاق في سمة الأشكال المكونة له فيكون التجميع بين عناصر التشكيل موفقا إذا اشتركت في الخواص الهندسية والسمات حيث يكون الربط بينهما طبيعيا , وحيث يمكن أن يؤدي

الاتحاد بينهما إلي النظام والاتزان . يركز النحات في تجميع الأشكال على اتفاقها في السمات مالم يتبدل هذا التطابق بإرادة النحات لإعطاء تأثير التضاد حتي يحقق تبايناً قوياً في التعبير .

تغير سمة الشكل بتغير مظهره :

إن الشكل ربما لا يظهر للعين في نقائه الهندسي، حيث يؤثر فيه عادة طريقة إظهاره والعناصر المحيطة به، فبرؤية مجموعة من العقود المستديرة كما في(الشكل 16) بحيث تختلف تفاصيل الزخرفة فيها, نلمس أن كل طريقة معالجة التشكيل يقابلها ظهور سمة مرتبطة بها وليست مرتبطة بالشكل الهندسي لقوس العقد في بساطته الخطية, فبعض هذه العقد تظهر أنيقة رقيقة كما في الشكل (أ، ب) أما البعض الآخر منها تظهر قوية متينه خشنة المظهر كما في الشكل (ج ،د) .

سمة الإيجابية والسلبية في الشكل :

تظهر سمة الإيجابية أو السلبية لعناصر التشكيل بما تؤثر به هذه العناصر من قوى، نتيجة أوضاعها الخاصة، فيمكن للنقطة مثلا أن تكون مركز إشعاع وهنا تعتبر النقطة ذات قيمة إيجابية بينما الأرضية التي تحتها أو الفراغ الذي حولها يعتبر بمثابة القوة أو القيمة السالبة. كما يمكن أن تكون النقطة مركز تجميع خطوط وفي هذه الحالة تعتبر النقطة سلبية السمة وما حولها من قوي أو اتجاهات تقوم بالدور الإيجابي كما هو مبين في الشكل (17). (يحي حمودة،ص: 39).

أما إذا ما وصفنا الأشكال الصماء بسمة الإيجابية حيث يعترض النظر إليها سطحا محددا , فانه بالنسبة للأشكال التي بها فراغات نستطيع أن نعتبرها سالبة لان النظر يخترقها ولا نجد فيا أي عائق . وهكذا تختلف السمات بين الأشكال الصماء والأشكال الأخرى ذات الفراغات . هذا الاختلاق في التكوين وفي السمة يمكن أن يستغل في مجال التشكيل , فإذا ما كانت الأشكال الصماء تتصف بسمة الثقل فإن الأشكال ذات الفراغات تعطي سمة الشفافية للسطح بالإضافة إلي سمة الخفة .

12:2:2القيم التعبيرية لفن النحت البارز:

يتمتع فن النحت أو المنحوتة بخصائص مرنه تحقق من خلالها القيم التعبيرية لفن النحت حسب تكويناته المختلفة والمنسجمة مع الشكل والمضمون ليتفاعل الفراغ مع الكتلةليظهر التعبير الداخلي والخارجي للمنحوتة بمزاوجة فنية تظهر من خلالها صلابة الخامة، والتباين الطبيعي للمادة حيث يبرز التشكيل النحتي، في إيحاءات تؤكد على القيم التعبيرية والجمالية لفن النحت، ، والفكرة والشكل المادى . إذ تبدو الحركة الداخلية بمعناها الجمالي متفاعلة مع الرؤية . لتنضبط الحركة الخارجية بصرياً ضمن حدود المادة ونهايتها المصقولة بدقة . لتتماسك الكتلة مع الفراغ، ومع حسية الخصائص الجمالية التي ارتكزت عليها المنحوتة ذات الإيقاعات، أو العمل الفني من خلال التشكيل والبناء يظهر الشكل والمضمون في العمل النحتي.

ويمكننا أن نميز بين حدين: الأول هو الموضوع، وهو اللفظ والصورة، والشيء المعبر، والثاني هو الموضوع الموحى به، والفكرة اللاحقة، والانفعال أو الصورة المثارة، والشيء المعبر عنه.» فهي

تربط بين حيوية الفكرة، وتفاعل الموضوع ، وبين البناء الشكلي مع الحفاظ على صياغة الخطوط بليونة تؤدي إلى ازدواجية الداخل والخارج ، والمعنى التشكيلي المحمل بنحت تختلف مستوياته. كلما أمعنت النظر في منحوتة ذات خواص جمالية غنية بتوظيفات الخامة. تحقيق الرؤية بتوازناتها الحسية المثيرة لجدلية الشكل الخارجي والداخلي في معالجة الكتلة والفراغ،في التناغم بين خطين ، لتتماسك الكتلة وتمنح ازدواجية تكنيكية وإحساس بثقل الكتلة ، وخفة الفراغ مع مراعاة الخامة وحفاظ على القيمة التشكيلية والتعبيرية ، للمنحوتة التي لم تتحرر من القيود أو الخروج عن المألوف، ولكنها أجبرت المادة على طواعية الخط والانسياب معه ضمن إيقاع نحتي جمالي يثير الحس الوجداني المتوائم مع المادة ، وخصوصيتها البصرية من حيث التوازن بين اللون والشكل والحجم والفراغ .

وضمن الرؤية النحتية وخواصها الجمالية تظهر مدلولات نحتية توحي بالقدرة على الاستجابة للمادة واتجاهاتها، وقدراتها التشكيلية من تماسك وليونة وفراغ، وحركة ذات مسافات ومسارات الفراغ. كلما اقتربنا أو ابتعدنا عن المنحوتة، ليزداد الإحساس بليونة الحركة وصلابة المادة معا، وضمن خاصية نستقرها من خلال الإيقاعات الداخلية والخارجية، وثوابت الكتلة الخاضعة لانسجامات الشكل ورؤية جمالية تعكس حركة المادة على الفراغ، وعلى ليونة الخطوط وحدتها المتأثرة بتقنية النحت المتضمنة الانضباط الموضوعي, لمقاييس الكتلة والفراغ والتناسب بينهما مع بنائية الشكل.

13:2:2أساليب الأداء المتنوعة في النحت: يتحقق النحت بمظهرين: نحت مجسم ونحت بارز**:**

أ. **نحت مجسم:** أشهر أنواع النحت وأكثرها انتشارًا هو ما يسمى بالنحت المستقل أو المجسَّم (thefree stand) وهو المنحوت من جميع الجوانب وله أحجام مستقلة عن الخلفية ثلاثية الأبْعاد ويشغل حيزاً في الفراغ ويعتبر تمثال رامي القرص مثال لنحت الحر المستقل .. وفية يكون العمل النحتي محاطا بالفراغ من كل الزوايا- كتلة بالفراغ يمكن لمسها والاتفاق حولها.

ب.**نحت بارز**: Relief،**ونحت غائر**: وهو طرح العمل الفني علي سطح مستوي ويكون العمل بطرق خاصة، منها ما يكون بإبراز الموضوع عن سطح الخلفية ويسمي بالنحت البارز أو ما يكون محفورا للداخل في سطح الخلفية ويعرف بالنحت الغائر. وقد كثر استخدام هذا النحت البارز في تزيين المباني القديمة في مصر واليونان وإيطاليا وغيرها. وكانت طريقة الصب تُستخدم أحيانا في تنفيذ بعض أعمال النحت البارز.فالنحت البارز هو الأسلوب المستخدم في النحت المعماري المتصل بالبنايات, والمستخدم في المنحوتات ذات الحجم الصغير التي تستخدم في تزيين الأجسام الأخرى كما في الفخار والقطع المعدنية والمجوهرات .

وقد يستخدم النحت البارز أيضا في تزيين اللوحات التذكارية والعمودية المصنوعة عادة من الحجر فهي تحتوي في الغالب علي نقوش .

النحت البارز له عدة أنواع:

1) النحت العالي أو الناتئ:High relief ويسمى بأسمة الإيطالي(Alto relive) حيث يظهر الموضوع أو العمل بشكل بارز ومقطوع من الخلفية بأكثر مما يعادل نصف سمكها.

2) النحت الخفيف أو المنخفض :Bas Relief هذه الكلمة مأخوذة عن الإيطالية(basso relive) وأن النحت الخفيف يتحقق عندما يكون العمل الفني غير عميق وأن الخلفية مضغوطة ومصقولة ومسطحة تقريبا كما هو الحال في القطعة النقدية المعدنية وأن هذا النوع من النحت يكون مناسب لإنجاز الشخوص والمناظر الطبيعية أو الخلفيات الهندسية أو الميداليات والأوسمة .

3) النحت الغائر(Sunken relief) وهو مايعرف ايضا بالإنتاقيلو أو المجوف والذي من خلالة يخفر الشكل داخل السطح المستوي وفي الغلب مايحدد الشكل بالخطوط ، وهي معروفة ومشهورة عند الفن المصري القديم والذي يحتاج لإضاءة الشمس لتعطي الموضوع وضوحة وحيويتة أما في بقية الحضارات الاخرى فإن هذا الاسلوب يستخدم في عمل النقوش.(عبدالرحمن عبدالله ،2012 م،ص: 23)

14:2:2 أساليب الأداء في النحت :

1/ **النحت المباشر**: وهي طريقة في النحت تعتمد علي الحذف للوصول إلي الشكل المطلوب وذلك بحفر السطوح الخارجية للمادة الصلبة حجرا كانت أم خشبا ، ويعتبر الحفر من التقنيات القديمة جدا.

2/ **التشكيل**: هو إضافة المادة لكي نصل للشكل وسطوح تفاصيله النهائية, ويكون العمل بهذه الطريقة في مادة لينة قابلة للتشكيل كمادة الطين, الصلصال, أو الشمع أو الجبس.

3/ **النحت الإنشائي**: يعتمد علي أنشاء الشكل وبنائه ، وهذه الطريقة تساعد النحات علي استعمال اغلب الخامات المتوفرة في الطبيعة. (عبد الرحمن المصري وشوقي شوكيني، 1990،ص: 55).

4) **النحت الجاهز** : Found Sculpture: ويعرف ب(ready made)،فن الأشكال الجاهزة، ويصف إن الفن موجود في الاشياء التي تحيط بالإنسان ولكن يد الفنان تدخل تعديلاً عليها. فن الأشكال الجاهزة يشتق أهميته من الإضافات التي دخلت عليه من قبل الفنان والسياق الذي يضع فيه الموضوع إذا يجب أن تكون هنالك مساهمه من قبل الفنان على اقل تقدير للفكرة العامة. (http://en.wikipedia.org)

5) **النحت التجميعي**: Assembly sculpture

استعلمت كلمة (تجميع) لتصف صنفاً من الأعمال النحتية التي دخلت فيها التراكيب المجمعة من أجزاء منفصلة وجاهزة استخدمها الفنان كما هي, أو ادخل عليها بعض المعالجات وعبارة النحت التجميعي ترادف تقريباً كلمة التشكيل فكلا التعبيرين يشير الى استعمال مادة مطاوعة كالطين أو الشمع ويمكن تشكيل كتل من أي منها ذو أبعاد ثلاثية .

6) **النحت الاختزالي**: minimalist sculpture

وهي كلمة مرادفة للنحت التجميعي فان كلمة (الحفر) غالباً ما تعني النحت الطرحى فالنحات يبدأ بقطعة من الخشب أو الحجر ويختزلها تدريجياً إلى الأشكال التي يود إخراجها ويمكن القول ان الفن

الإختزالي هو شكل الفن في أي جسم مفكك الى العناصر الهندسية ويقوم بشكل غير تشخيصي , إنه إسلوب مجرد من الفن الحديث حدد العلاقة بين(المشاهد , الجسم , الفراغ) وبالتالي إجبار المشاهد على إيجاد الإجابة الخاصة لما يرى بنفسه وقد كان لهذه الحركة وانعكاساتها صدى واسع في عالم ما بعد الحداثة .

7) **النحت البيئي** :Environment sculpture

يرتبط النحت البيئي بما حوله من مظاهر طبيعيه وحضريه وهو يمس عنصر الطبيعة بما فيها المباني والبحار والجبال وغيرها حيث اتجه النحاتين منذ اوائل الستينيات الى العمل في الفضاءات الخارجيه كالحدائق والاماكن المفتوحة وكان مبدأهم أن المنحوتة الموضوعة في مثل هذه الأماكن ليس بالضرورة أن تكون شي له معنى أنما يجب أن تختار بشكل دقيق لإيجاد علاقه بينها وبين الأشياء من حولها ويعتمد النحاتيين البيئيين الحوار ما بين المادة والطبيعة والتقنيات والفنون الجماعية . ويرتبط مفهوم البيئه بالنسبة إلى كثير من النحاتين بالإحساس البصري ويعتمد الطابع الجماعي في إثارة الأحاسيس .(رشا صبحي وأسيل محمود،2010م،ص: 28)

15:2:2الدلالات التعبيرية لمواد النحت:

إن المضمون التعبيري لأي عمل فني لا يكتمل إلا بتكامل التنظيم الشكلي لعناصر العمل المادية ضمن وحدة فنية متكاملة في جميع نواحيها الشكلية والموضوعية والوظيفية. لذلك فإن كل عنصر من عناصر العمل الفنية يساهم في ترجمة وتعزيز فكرة العمل بما يحمله من دلالات تعبيرية تتوافق وتنسجم مع المضمون التعبيري العام له، فتزيد من قدرته التعبيرية وبالتالي تسهم في تحقيق الفعالية الجمالية الكاملة للعمل.إن خواص المادة الطبيعية تلعب دوراً مهما في تحديد مدلولها التعبيري على اعتبارها تتميز بمواصفات تختلف عن سواها، فيكون اختيار الفنان لهذه المادة أو غيرها بمايتفق مع مضمونه التعبيري كجزءاً منسجماً ومكملاً للعمل الفني. لذلك فإن فهم وتوضيح الخواص الطبيعية لمواد النحت يعتبر أساس فهم مدلولها التعبيري.

ولفهم الدلالات التعبيرية للمادة في النحت لابد أولاً من فهم علاقتها ببقية العناصر الفنية بشكل عام.فالمادة المكون منها العمل النحتي هي التي تقرر غلافة الخارجي أي مظهره الخارجي(ملمسه) والذي يحمل الصفات المميزة لمادة، وقد يعمد الفنان إلى استخدام الملمس الطبيعي للمادة وتوظيفة في عمله دون إجراء أي تغير فيه أو يلجأ إلى استخدام الأساليب التقنية والفنية في تحويل ملمسه من حالة إلى أخرى، مستفيداً من الضوء وتأثيره عليه، فالملمس الناعيم يكون عاكس للضوء، والملمس الخشن يمتص الأشعة، فيرجع الضوء بدرجات منخفضة. لذلك يكون المظهر الخارجي للمادة معتمداً على الضوء الساقط على الجسم من جهة والضوء المرتد من الجسم من جهة أخرى، وبالتالي يستطيع الفنان توجيه صفة الملمس من حاله إلى أخرى بما يتفق مع هدفه الفني. لكنه يجب أن لا ينسى أهمية اللون في تركيب الملمس وما يعكسه من

ضوء أو يمتصه في عملية التشكيل الفني، لأن ألوان المادة المرئية تتغير تبعاً للقيم الضوئيةالمسلطةعليها، سواء أكانت عالية أو منخفضة، طبيعية أو صناعية، فهي التي تحدد درجة التشبع الضوئي وانعكاسه والتي يمكن أن يسخرها الفنان لغرضه الفني. ولا شك إن للمادة وملمسها مدلول واضح العلاقة بين الشكل والمضمون، فالملمس الظاهري مع المضمون يساهم في تحريك معنى العملية الفنية والوصول بها إلى هدف يقرأ من قبل المشاهد.

والتنظيم الشكلي الدقيق للمادة والموضوع الفني هو الذي يهيئ للمشاهد الإحساس بالمادة والتعرف على الشكل ومن ثم إدراك الموضوع. ولعلنا نعرف جيداً إن شكلا معيناً لا يتفق إلا ومادة معينه دون غيرها، تتحقق فيها امكانيات التشكيل المطلوب وتبلغ القيمة الفنية الجمالية وتلعب دورها كجزءاً حيوياً في التصميم النهائي للعمل، وهناك مواد جميلة في ذاتها لكن جمالها لا يمكنها من التقولب بأي شكل كان خلال العملية الفنية، والنحات ينتقي مادته الخام لأنه يجد نوعاً من الإنسجام والتجاوب بين خاصيتها الفريدة وفكرته الفنية. فيكتشف ما تمتلكه من حيوية وخاصية تعبيرية، ويوظفها مع موضوعه الفني، فهو لا يقتصر في عمله على إبراز مهارته في معالجة المواد الخام وانما تتعدى مهمته في ذلك السيطرة والأحكام على خواص المادة المسخرة للنتاج الفني واستغلال خصائص في تكوينها الأساسي ومن ثم توجيهه لغرضه الفني محققاً الإستفادة الكامله من تأثير مادته. وأن كل مادة في الطبيعة تمتلك قدرة تعبيرية تظهر وتكون أكثر وضوحاً خلال التجربة الجمالية التي يعمل الإدراك الجمالي على فهم طابعها التعبيري. فالمادة والشكل والموضوع في العمل الفني لا يتم اختيارها إلا بطريقة متعمدة تضمن استغلال وتسخير كل الإمكانيات التعبيرية التي تمتلكها هذه العناصر. (بهاء عبدالحسين، 2006م،ص:109)

16:2:2ومن أهم مواد النحت البارز:

أ. **الأحجار**:

خامات صلبة طبيعية ذات أحجام وأنواع مختلفة، الأصل العلمي لها هو الصخور لأنها نوع من أنواعها فمنها النارية ومثلها الجرانيت(jranite) والديورايت(diorite) ومنها الرسوبيه، ومنها المتحولة ومثلها حجر الشيست (schist) وحجر النايس(gneiss) وحجر المرمر(marbk)، ويعتبر حجر المرمر من أكثر الأنواع استخداماً في فن النحت، والنقي منه يكون بلون أبيض، أما إذا احتوى على كميات قليلة من الشوائب يصبح ملوناً، فمنه الأحمر والوردي، ويتميز المرمر بخواص جعلته يفضل على غيره من الخامات. لأنه يمتلك شفافية تظهر فيها معالم الأشكال أكثر نعومة، وحدودها أكثر مرونة، كما أنبياضة المعتدل يظهر الجودة الفنية بجلاء فيعمل على إظهار الفروق الدقيقة والتدرجات البطيئة بين النور والظل بقدرة عالية ومميزة.

أما دلاته اتعبيرية فتتضمن، القوة، الصلابة، الديمومة، الرقة، الهدوء، أما بقية الأنواع الأخرى تأخذ دلالات تكاد لا تختلف عما يوجد في حجر المرمر، وذلك بفعل تركيبها القوي المتماسك الخشن وصلابتها وثقل وزنها حيث تتضمن دلاتها الصلابة والديمومة، الثقل، التكتل، القوة.

الحجارة أكثر صعوبة في الاستعمال عن الطين الذي يمكن تشكيله وصبه بسهولة، إلا أنها تتميز بالقوة والصلابة وتتجاوب مع التيار المعماري وخير مثال علي ذلك تلك التماثيل والمعابد المنحوته من الحجر البازلت أو الجرانيت في الحضارات القديمة التي ظلت باقية حتى الآن منذ آلاف السنين.

المعادن:المعادن هي مواد صلبة غير عضوية تكونت بفعل الطبيعة، لها تركيب كيميائي ثابت ونظام بلوري مميز وأن اغلبها هي عبارة عن مركبات تتكون من عنصرين أو أكثر، وظيفتها الكيمائية تدلل على نسبة العناصر الداخلية في تركيبها.

ومن المعادن الأكثر استخداماً في النحت هو البرونز، وهو عبارة عن سبيكة من النحاس والقصدير والذهب والفضة والألمنيوم والبراص والحديد والرصاص.

حيث يمتلك هذا المعدن مميزات خاصة جعلته يفضل على كثير من الخاملت الآخرى. فهو على الرغم من أنه اقل قدرة من الحجر على إظهار الفروق الدقيقة والتدرجات بين الضوء والظل إلا إن له تنوعا كبير في درجات إشراق لونه، هذا بالإضافة إلى مطاوعته الفائقة فهو أكثر انسجاما مع موضوعات الفن النابضة بالحركة والحياة حيث يجسد الإحساس بالحيوية المفعمة ذات الديناميكية الكامنه أما دلالاته التعبيرية فتتضمن القوة، الحركة، الحيوية،الثقل.

ب. **النحاس الأصفر** : يعتبر من المواد الصناعية الأساسية وأن دخوله في تركيب العمل الفني قد أحدث تغيرا في حركة النحت الحديث وكانت استخداماته ذات منحى تجريبي في بادئ الأمر الإ أنه اصبح من المواد المهمة في تشكيل العمل النحتي. ويعتبرمن الخامات التي تم استخدامها قديماً حيث كان يطرق إلي ألواح معدنية ويتميز بدقة لمعان سطحه إلا أنه ينطفئ إذا لم يحفظ بطريقة جيدة. (برنارد مايرز، 1966 م،ص 137).

ج. **النحاس الأحمر:** هذا المعدن له مزايا عديدة منها قابليته للطرق لأنه أكثر ليونة من النحاس الأصفر، ويقاوم التآكل عند تعرضه للجو، لا يتطاير عند صهره مثل البرونز.

د. **الحديد:** يمكن استخدامه كخامة من خامات النحت لكن بعد طرقه والذي يعرف باسم الحديد المطروق أو المطاوع ، ويتم تشكيله بواسطة جهاز اللحام للحصول علي أشكال لها طابع خيالي. (ويكيبيديا الموسوعة الحرة,2015).

ه. **الخشب:**من الخامات الأكثر استخداما في فن النحت، هي خامة الخشب التي حازت على اهتماما كبير من قبل الفنانين في كافة الازمان والعصور فهي مادة صلبة خفيفة الوزن نسبة إلى البرونز والحجر،

ومنها البني بدرجاته والأصفر بدرجاته، وتختلف في ملمسها من نوع إلى أخر حسب طبيعة الخشب التكوينية، ويمكن التحكم في لونها وملمسها اصطناعيا بواسطة الطلاء ومن الناحية الأخرى نجده أخف وزناً من الحجر، وخامة تتجاوب مع أعمال الدهان ، رخيص التكاليف ، كما يمكن تطويعه بسهولة في الأشكال الصعبة التي توجد بها انحناءات أو حركة عميقة. أهم ما يميزها التركيب الليفي الذي يحتل مادتها والذي يمكن أن يلعب دورا في انتاج خطوط ذات اتجاهات معينة يمكن استقلالها تعبيريا ضمن فكرة العمل الفني. ومن خلال هذه الصفات نجد إن الخشب ينسجم مه مواضيع عديدة يكون انسبها تلك التي تتميز بالتماسك والترابط بين الأشكال المتعددة، كما تعطي الشعور بخفة الوزن ويكون مدلولها التعبيري هو التماسك، التداخل،الخفة.

و. **العاج**: يستخدم العاج كخامة أرستقراطية للبساطة والنقاء الموجود في سطحها الأبيض ويعتبر خامة غالية ونادرة فقد استخدم العاج قديماً في صناعة الأشياء الفنية ذات العظمة مثل المنتجات الدينية البديعة التي صنعت في القرن الرابع عشر, أو علب المجوهرات والزينة. (برنارد مايرز، 1966 م،ص 133،143)

17:2:2 عناصر وأسس العمل الفني:

تعد عناصر العمل الفني هي مفردات لغة الشكل التي يستخدمها الفنان والمصمم ، وسميت بعناصر التشكيل نسبة إلي إمكانياتها المرنة في اتخاذ أي هيئة مرنة وقابليتها للاندماج والتألف وتوحد مع بعضها لتكون شكلا كليا للعمل الفني ، مثل :

1/ النقط : Dots 2/ الخطوط : Lines 3/ الشكل (المساحات) Shapes

4/ الفراغ : Space 5/ اللون : Color 6/ الملمس : Texture

1)النقط : النقطة هي ابسط العناصر التي يمكن أن تدخل في أي تكوين ، وهي أينما كانت لا تعبر إلا عن مجرد تحديد مكاني.

2)الخطوط : الخط البسيط لا يعدو أن يكون سلسلة من النقط المتلاصقة يحدد بعدا أو اتجاها ، لكتله معبأ بطاقة وقوى حركية كامنة تجري في هذا الاتجاه ، وتتجمع في نهايتي الخط سواء كان مستقيما أو منحنيا أو متموجا، فالخط بذلك يكون مرتبطا بالحركة .(عبدالفتاح رياض, 1974م , ص: 59 - 65),

وضح برنارد مايرز (1966 ص: 246) هناك أنواع للخطوط في العمل الفني ونلخصها في الآتي:

(أ)الخطوط والتكوينات الأفقية: تعمل الخطوط الأفقية كأرضية أو قاعدة لكل ما هو فوقها ،

وبجانب الوظيفة المادية للخطوط كأرضية أو دعامة للأجسام، فأن لها وظيفة أخرى رمزية للتعبير البصري.

(ب) الخطوط والتكوينات الرأسية : ترمز الخطوط الرأسية إلي القوى ، وحين تتكرر الخطوط الرأسية أو تتزاحم كما في الأعمدة المتكررة في المباني. فتزداد أحاسيس القوة والصلابة.

(ج) الخطوط المنحنية والدوائر والحلزونيات: الخطوط المنحنية توحي بالوداعة والرشاقة. والدوائر هي سلسلة من المنحنيات المتصلة وهي رمز للأبدية وللانهاية وهي لا تشير إلي اتجاه معين, أما الحلزونيات هي من مشتقات المنحنيات والدوائر.

(د)الخطوط المائلة : تثير الخطوط المائلة أحاسيسا حركية تصاعدية أوتنازلية،و يكون الخط المائل معبأ بطاقة تنبعث نحو الاتجاهين الرأسي والأفقي .

أما مدلوله في مجال الفنون التشكيلية الثلاثية الأبعاد كالنحت والعمارة مثلا لابد أن يكون له قطر أو قطاع, ولأيمكن التعبير عن هذا الطول بالمادة من غير إعطائه سمكا.

3)الشكل(المساحات) :

إن المساحات الهندسية، أو عمليات التوزيع في الصورة أحد أجزاء التصميم المهمة. وهذه المساحات عادة مسطحة، أي ذات بعدين طول وعرض ، وغالبا ما تكون مربعة أو مستطيلة ودائرية ومثلثة وبيضاوية أوشكلاً حراً، . فالشكل ينشأ عن تتابع مجموعة متجاورة ومتلاحقة من الخطوط حيث تؤدي إلي تكوين مساحة متجانسة، فالأشكال الهندسية هي أشكال مجردة لا تمثل أو تحاكي موضوعاً خارجياً في الطبيعة وبينها إسماعيل شوقي في كتابه الفن والتصميم إلى ثلاثة أنماط كما في الآتي:

(أ)**الأشكال المنتظمة** : وهي أكثر العناصر تماثلا وتناظرا حول مركز في وسطها مثل المثلث المتساوي الأضلاع والمربع والدائرة

(ب)**الاشكال شبة المنتظمة** : وهي عناصر تتميز بالتناظر النسبي حول المحاور مثل المستطيل والمعين والمثلث متساوي الساقين وشبة المنحرف ومتوازي المستطيلات .

(ج) **الأشكال غير المنتظمة** : هي الأشكال التي لا تخضع بنائها إلى قانون هندسي محدد يمكن أن تتداخل في تركيبها العناصر المنتظمة وشبة المنتظمة. (إسماعيل شوقي, 2007 م ,ص 164).

4) **الفراغ** : لو وضعنا نقطة سوداء داخل مستطيل ابيض فان هذه النقطة تثير حياة ونشاط لم يكن له وجود من قبل فهي حين وضعت تمركزت الاهتمامات فيها فصارت هدفا لجذب النظر. والفراغ قد يكون وسيلة لتسجيل الحقائق , ففي حالة ترى فراغا يعلو المباني وهو يهدف إلي إثارة الإحساس بحقيقة ارتفاع المبني , فلو لم تظهر الخطوط الأفقية في اسفل الشكل أو لم يظهر الفراغ العلوي لما تيسر لنا أن نعرف من أين تبدأ هذه المباني أو إلي أي ارتفاع وصلت (عبدالفتاح رياض,1974,ص 92).

أما مدلوله في مجال الفنون التشكيلية الثلاثية الأبعاد كالنحت والعمارة مثلا يعد العنصر الرئيس فهو يلعب دوراً كبيراً في إظهار القيمة الجمالية للجسم وهو عنصر مهم في مجال الفنون التشكيلية المجسمة.

5) **اللون** : هو ذلك التأثير الفسيولوجي الناتج عن شبكية العين , سواء كان ناتجا عن المادة الصبغية الملونة أو عن الضوء الملون , فهو إذن إحساس وليس له أي وجود خارج الجهاز العصبي للكائنات الحية.(إسماعيل شوقي , 2007 ,ص 184).

ويعرفه عبدالفتاح رياض (1974 ,ص 242) بأنه ذلك الإحساس البصري المترتب علي اختلاف الموجات الضوئية في الأشعة المرئية .

6) **الملمس** : الملمس هو تعبير يدل علي الخصائص السطحية للمواد. وملمس السطح يظهر كنتيجة للتفاعل بين الضوء وكيفيات السطح من حيث النعومة والخشونة ودرجات الثقل , كثرة الأضواء المنعكسة علي سطح المواد, فملمس السمكة يختلف عن ورقة النبات. وهنالك مصادر للإيحاء بالملمس نجدها في المخلوقات والكائنات الحية, تعتبر جميعها مصدر الهام للتصميمات الفنية المسطحة أو المجسمة . (اسماعيل شوقي ,2007 ,ص 174).

و في مجال الفنون الثنائية الأبعاد , فان الملمس أمر يرتبط فقط بالإدراك البصري ولا ارتباط له بحاسة اللمس وفي الشكل رقم (18) نرى مساحات متعددة يختلف ملمسها , فالاختلاف لم يأت إلا عن طريق الأدراك البصري فقط . (عبد الفتاح رياض, 1974 ,ص 287).

أما مدلوله في مجال الفنون التشكيلية الثلاثية الأبعاد كالنحت والعمارة مثلاً يمتد إلى أبعد من ذلك فهو خليط يجمع كلاً من الإحساس الناتج عن الملمس وذلك الناتج عن الأدراك البصري معا , فحين نتكلم مثلا عن تمثال له ملمس رخام وآخر له ملمس الطين أو البرونز،فإن الاختلاف بينهما يكون اختلافاً مادياً مرجعه إلى كل من الإدراك بحاسة المس والإدراك بالجهاز البصري أيضا (انظر الشكل رقم (18) فملمس الطين أو البرونز يختلف ماديا عن ملمس الرخام من وجهتي الشكل والمضمون. ونجد أن هنالك اختلافات بصرية في الملمس تعزى إلي عدة عوامل رئيسية وقد لخصتها (نجوي تاج السر ، 2010 م,ص 90) فيما يلي:

مدي انعكاس الضوء أو امتصاصه اذا سقط على خامات مختلفة وهو أمر يرجع إلى الخصائص الطبيعية للمادة ، فالسطح المبلل أو السطح اللامع يعكس قدراً من الضوء يزيد عما لو كان نفس السطح جافاً أو مطفياً .

اللون : ويدخل في ذلك كافة الخصائص اللونية ، فلون قطعة أو البلاستيك الحمراء اللاُمعة تختلف عن نسيج الصوف الأحمر أو الحرير الأحمر حتي ولو اتفق اصل كل منهما .

الاعتام أو الشفافية أو النصف شفافية ، فالزجاج الشفاف يختلف في ملمسه عن نصف الشفاف .

حجم الحبيبات السطحية للمادة ومدي تقاربها أو تباعدها ومدي انتظامها سواء كانت عشوائية الانتشار أو كانت منتظمة ذات نمط معين.

18:2:2 أسس العمل الفني :

إن عناصر ومفردات العمل الفني إلى جانب وظيفتها في بناء التكوين الفني تؤدي دوراً جمالياً، يرتبط بوضع هذه العناصر على مسطح العمل الفني وعلاقتها المتبادلة بما يجاورها من عناصر تحقق مختلف القيم الفنية. ونعني فيها قيم الإيقاع – والاتزان – والوحدة - والتناسب التي تنتج عن تنظيم العلاقات بين المفردات الشكلية علي مسطح اللوحة.

الإيقاع: يعتبر الإيقاع مجال لتحقيق الحركة . فالإيقاع بصورة المتعددة مصطلح يعني ترديد الحركة بصورة منتظمة تجمع بين الوحدة والتغير. ونعني بالإيقاع في الصورة تكرار الكتل والمساحات مكونة وحدات قد تكون متماثلة تماما أو مختلفة , متقاربة أو متباعدة ويقع بين كل وحدة وأخري مسافات تعرف بالفواصل (أياد الصقر, 2009 ,ص 171).

ومما سبق يتضح أن للإيقاع عنصرين أساسين هما: الوحدات وهي العنصر الإيجابي والفواصل وهي العنصر السلبي. والإيقاع في العمل الفني يتمثل في كثير من الطرق , فمنها الإيقاع الرتيب وهو الذي تتشابه فيئة كل من الوحدات والفواصل في جميع الأوجه . والإيقاع غير الرتيب وهو الذي تتشابه فيه جميع الوحدات مع بعضها كما تتشابه الفواصل مع بعضها ولكن تختلف فيئة الوحدات عن الفواصل شكلاً أو حجماً أو لوناً . أما الإيقاع الحر هو الذي يختلف فيه شكل اللوحات عن بعضها اختلافا تاما كما تختلف الفواصل عن بعضها أيضا.

التوازن: هو الحالة التي تتعادل فيها القوي المتضادة. وهو الإحساس الغريزي الذي نشأ في نفوسنا عن طبيعة الجاذبية , وهو الإحساس المعادل كخط رأسي علي خط أفقي .

والتوازن من الخصائص الأساسية التي تلعب دوراً مهما في جماليات التكوين الفني. والفنان أو المصمم يتجه نحو تحقيق التوازن في تنظيم عناصر عمله الفني، من خط ومساحة ولون وملمس ودرجات الفاتح والغامق. (برنارد مايرز, 1966,ص 246)

وحدة التكوين: تحقيق الوحدة في التكوين من المتطلبات الرئيسية لأي عمل فني وتعتبر من أهم المبادئ لإنجاحه من الناحية الجمالية . ويعني مبدأ الوحدة في العمل الفني, أن ترتبط أجزاؤه في ما بينها لتكون كلا وأحدا فمهما بلغت دقة الأجزاء في حد ذاتها فإن العمل الفني لا يكتسب قيمته الجمالية من غير الوحدة التي تربط بين الأجزاء بعضها بالبعض الآخر.

فالمقصود بالوحدة في العمل الفني، أنه يحتوي علي نظام خاص من العلاقات وترابط أجزاءه حتي يمكن إدراكه من خلال وحدته في نظام متآلف يخضع معه كل التفاصيل لمنهج واحد. فالوحدة تعني نجاح الفنان التشكيلي في تحقيق:

أ. علاقة العناصر بعضها ببعض .

ب. علاقة كل عنصر بالكل.

ج. يصبح التكوين ذو وحدة عضوية متكاملة. (عبد الفتاح رياض , 1974 ,ص، 287).

التناسب: التناسب مصطلح يتضمن دلالة استخدام الأعداد الرياضية والنظم الهندسية في إكشاف أو وصف طبيعة العلاقات بين خواص عدة أشياء من نفس النوع , مثل الكميات العددية للأجزاء وأبعاد والحجوم المساحات والأطوال والزوايا ومواقع الأجزاء الرئيسة المكونة للشيء . أن لغة التناسب هي لغة تحليلية تظهر نتائج سريعة وواضحة ودقيقة حول قيمة الأجزاء بالنسبة لبعضها البعض وبالنسبة إلى الكل الذي تكونه (خليل محمد , 2009م ,ص 88).

19:2:2المعاني الإيحائية لعناصر العمل الفني:

نتناول الآن ما توحي به عناصر العمل الفني من معان وأفكار كالإيحاء بالعظمة والسمو، بالحركة والسكون، أو بالاندفاع دون أن يكون لهذه العناصر أي معنى ممنوح لها أو مرتبط بها مسبقا . وفي حين تبقي الخواص الهندسية للشكل ثابته , مما يحدد سمات عناصر التشكيل .

المعاني الإيحائية للخط المستقيم : فالخط المستقيم هو العنصر الأساسي في التشكيل حيث ينبثق التأثير الأساسي للتشكيل من تكرار هذا الخط . فالتأثير أو الانطباع الذي نحسه من هذا الخط المستقيم يتلخص في القوة والاستقامة، كما يوحي لنا الخط المستقيم رأسياً كان أم أفقياً بالدلالة علي الاتزان.

الخط المائل: فقليل ما يستعمل في التشكيل المعماري دون مصاحبة خطوط أخري ؛ لأنه لا يحقق الإحساس بالاتزان والثبات العام للمبني، فهو يؤثر بكل قوة للدلالة علي اتجاهات وإيحاءات بالحركة، كما يؤثر طول الخط علي تحديد معناه، فإذا كان قصيراً بالنسبة لسمكه فإن هذا الخط يؤثر بقوة ويجعلنا نحس باستقامته أما إذا زاد طوله فإنه ربما يسبب الملل مما يجعل المعماريين في بعض العصور كالباروك والإسلامي يستعملون دائما الخط أما متقطعاً أو معترضاً فيؤثر بالإيحاء محتفظاً بكل قوته للتعبير بالاستمرار دون أن يظهر السأم كما هو مبين في الشكل (19).

الخط المنكسر: إذا ما إشترك الخط المستقيم في مجموعة مكونا خطا منكسراً فإننا نلاحظ الحد في التشكيل , ويمكن للخط المنكسر المكون من مستقيمين أن يتضمن أتجاهاً مؤكداً مهما كان وضعهما في الفراغ وعلي أن يحدد هذا الاتجاه بمحصلة المستقيمين المكونين للخط المنكسر .

الخط المنحى: بانحناء الخط المستقيم يتغير التأثير الناتج عن صلابة الخط المستقيم أو حدة الخط المنكسر، ومع أن الخطوط الأفقية والرأسية والمائلة، المستقيمة منها والمنحنية يمكن في مختلف تكوينها أن تترافق، إلا أنها يجب أن تظهر سيطرة وتفوق لنوع واحد منها. (يحي حمودة،ص 46 - 61)

المبحث الثالث:

القيم الجمالية والروحية في العمارة الإسلامية

تمهيد:

لا يمكن لنا أن نفهم أو ندرك الغايات والأبعاد الروحية الفنية لجماليات العمارة الإسلامية، ولاسيما المساجد بد ون معرفة الأسس الفكرية التي قامت عليها العقيدة الإسلامية التي يتلخص جوهرها في التوحيد المجرد المطلق .ومن هنا فالإبداع الفني والمعماري الإسلامي، استلهم أفكاره من العقيدة الإسلامية، ولهذا الإبداع وسيلة تواصل أساسية هي الكلمة باعتبار أ ن القرآن كلام الله، وهو النص المقدس الوحيد الذي يقدم نفسه على أّنه كلام الله حصرًا وبالكامل.

فالكلمة هي لغة يحاول الفن و العمارة أن يعبر عنها في إطار العقيدة" التوحيدية" ، وإن وحدة الدلالات الفكرية (المضامين) مع المدلولات اللفظية) (الأشكال) مختلفة باختلاف لغة كل أمة عن لغة أمة أخرى، وهذا فقد نشأت تقانة معمارية إسلامية عن ممارسات للغة معمارية ومفردات بنائها، والمعماريون يتعاملون بها للدلالة بها عن تفاصيل أعمالهم، وكانت هذه المفردات غزيرة ومتعددة ومتنوعة باختلاف المعلمين المعماريين وباختلاف بيئاتهم ولهجاتهم إ ن التوحيد هو المرادف للتجريد التي ضمنتها قواميس اللغة العربية كما نجد أ ن التوحيد هو أصل مبدأ التجريد وهو في الفن والعمارة الإسلامية هو أساس مبدأ الوحدة وهي سمة أساسية في العمارة والمدينة الإسلامية.

لذا يعد المسجد كونه نتاجًا هو أكبر التعبيرات أمانة وصدقًا عن جوهر الروح الإسلامية، حيث أن المسجد أهم مكان تتمثل فيه العمارة الإسلامية والفن الإسلامي معًا وهو أيضًا حيز الحضور الإنساني الهادف إلى التواصل والاتصال مع الخالق عبر الفروض التي يؤديها المخلوق لخالقه.

وقبل أن نتناول كلمة المسجد من خلال مدلولها الإصطلاحي الذي تواضع الناس عليه، المسجد هو المكان أو المبنى المخصص للعبادة عند المسلمين، وعلى سبيل الحصر، لصلاتهم. فإننا نقدم هذه الكلمة من خلال أصل معناها في اللغة العربية، وهوالمعنى الذي استقر في الإسلام على مكان بعينه له حيَزه المادي وعناصره المعمارية المتميزة.

1:3:2المسجد في اللغة:

يقول صاحب تاج العروس: سَجَد، خضع، ونقل عن غيره: سَجَد إذا انحنى وتطامن إلى الأرض. ونقل صاحب التاج عن ابن سيده قوله: سجد يسجد سجوداً، وضع جبهته على الأرض، قال صاحب التاج: كان كسرى يسجد للطالع، أي يتطامن وينحني. والطالع هو السهم الذي يجاوز الهدف من أعلاه. وفي لسان العرب (سجد: خضع، قال الشاعر: ترى الأكم فيها سجداً للحوافر. ومنه سجود الصلاة. وهو وضع

الجبهة على الأرض، ولا خضوع أعظم منه. والأسم: السَّجدة- بالكسر- وسورة السجدة بالفتح، ومنه قوله تعالى (يتفيئوا ظلاله عنِ اليمين والشمائل سجداً لله وهم داخرون) أي خضعاً مسخرة لما سخرت له. (الشيخ طه الولي، 1988م، ص 137).

وفي الاصطلاح الديني:

قال اصحاب المعاجم: كل مسجد يتعبد فيه فهو مسجد، وهو يلفظ بفتح الجيم وكسرها. وبهذا استعملها العرب في جاهليتهم وإسلامهم. واما شرعا فكل موضع من الأرض، لقوله صلى الله عليه وسلم: (جعلت لي الأرض مسجداً. وهذا من خصائص الأمه).

2:3:2 الأبعاد الروحية في العمارة الإسلامية:

اعتمد الفن الإسلامي على الرمزية symbolism والتجريد وسيلة في التعبير المعماري .فالرقش (الأ ا ربيسك arabesque/ ornamentation) مثلاً هو حالة تعبيرية تفسيرية معينة للكون والوجود، حيث استطاع فن الرقش أن يصوّر الإنسان بشكله ومضمونه بما يمثله هذا المخلوق الصغير من عالم كبير ليس له نهاية، وبفلسفة صوفية تلاقت مع مبدأ تحريم التصوير والتشبيه في الإسلام ، ولئن عرفت الحضارات القديمة (اليونانية والرومانية)استخدام الزخارف الهندسية والنباتية ، فالمدرسة الإسلامية جعلت من هذه الزخارف مدرسة فنية لها أسلوبها وفلسفتها دُعيت بفن الرقش(الأرابيسك).

والمقرنص في العمارة الإسلامية هو عنصر اعتمد على فن الرقش بأبعاده الفلسفية عدا كونه عنصرا معمارياً للربط البصري بين الانتقال الشاقولي والخط المنحني.

وتجلت الرمزية أيضاً في العمارة الإسلامية بتأكيدها أشكال المربع والدائرة والعلاقة الجدلية بينهما، وهو ما يُلاحظ في مساقط الأوابد المعمارية المشهورة في التاريخ الإسلامي، فالمربع يمثل العناصر الأربعة المكونة للطبيعة في الفلسفة الصوفية وهي(النار والهواء والماء والتراب) وأتت المئذنة لتعبر عن الارتقاء نحو السماء عن طريق الآذان والدعوة إلى أداء فروض الصلاة

ونجح فن العمارة الإسلامية في تحقيق التوازن التام بين الجوانب المادية والمشاعر الروحانية من خلال مجموعة من القواعد والأسس والتراكيب التي توصّل إليها كل من المعماري والفنان المسلم، وأمكنه من خلالها حلّ مشاكل البناء بحلول فعّالة، متوائمة تماما مع عقيدته الدينية السمحة، وبما يحافظ على القيم والتقاليد الاجتماعية، وتوظيف معطيات بيئته، أو جلب ما لم يكن متوافر في بيئته، وتصنيعه وتعديله حتى يتوافق مع قيمه وبيته.

والعمارة الإسلامية حققت معالجة فعالة في مجال تقنين الضوء باستخدام المشربية أوالروشان أو الشنشنيل وكذلك نوافذ الزجاج المعشّق بالجصّ .

وعبر الفن الإسلامي في الحضارة الإسلامية عن قيم ابداعية مستمدة من الأشكال الهندسية والألوان فظهرت براعة الزخارف الهندسية والخطية مما حقق منظومة إبداعية كان مصدر الإبداع فيها يأتي بتوحدها وتنوعها برغم شخصيتها المتميزة ذات الطرا ز الموحد.

لم يعتمد الفكر الابداعي للمصمم والفنان المسلم علي المحاكاة الشكلية القائمة علي الدقة والمقدرة علي إيجاد الصلة بين العين والأشياء بل اعتمد علي جوهر الإبداع الذي يصل إلي حد الروعة الجمالية حيث اعتمد علي البحث عن طبيعة الأشياء ، و لو دققنا النظر في العناصر المعمارية الإسلامية لوجدناها عديدة ومتشعبة حيث يملك كل عنصر منها قيمة تاريخية وتكنولوجية ،و يأتي تأكيد هذه الأهمية من خلال الارتباط بين أكثر من عنصر لتكوين عمل متكامل (مركز الدراسات التخطيطية والمعمارية ومركز إحياء تراث العمارة الإسلامية ص:128)

وتعتمد فلسفة الجمال في العمارة الإسلامية علي الانتفاعية (الوظيفية) النابعة من فكر الشريعة الاسلامية ، فعندما نحلل المفردات المعمارية الجمالية أو الفرا غات في العمارة الإسلامية ، نجدها تحمل محاور عدة في أسباب نشأتها وتشكلها وحتي تطويرها.

فإذا تناولنا أحد العناصر المعمارية أولا المشربية هي عبارة عن معالجات مناخية لحماية الواجهات والفراغ الداخلي من العوامل الخارجية، والهدف الآخر هو توفير الخصوصية ، مع اضفاء القيمة الجمالية .العنصر الثاني الفناء الداخلي الذي كان أحد المعالجات المناخية للاتصال مع البيئة الخارجية دون المساس بخصوصية الآخرين داخليا وخارجيا.

فالقيمة الجمالية في العمارة الاسلامية هي عبارة عن تحقيق وظائف ومتطلبات اجتماعية ضمن الاطار التشريعي (الديني) ، أو يمكن القول بأن الجمال في العمارة الإسلامية ذو هدف.

استطاعت العمارة الإسلامية أن تجمع كل ما هو تقني وحديث من مختلف الحضارات السابقة مثل الرومانية والفارسية وغيرها كإرث حضاري ناضج تم الاستفادة منه للتعبير عن القيم الإسلامية والتي تجمع ما بين الاحتياجات الوظيفية والأبعاد الروحانية ، مما أدي إلي

ظهور أنماط وفراغات معمارية جديدة وحديثة مكنت العالم الإسلامي من التميز علي مر العصور اللاحقة بالإضافة إلي النواحي الفنية والتي أخذت بالتميز عن كل ما هو سابق ومعاصر لها بارتباطها ارتباطا مباشر بالعمارة وتفردها بالوحدة والتشكيل المستمد من البيئة الإسلامية،

وتفاعلها مع المجتمع الإسلامي وثقافته.

عبرت العمارة والفنون في مضمونها الإسلامي عن تعاليم الإسلام بشكل مباشر، وآخر غير مرئي (روحاني) ، مكن القاريء من استنباط الشعور بالتواصل البصري والفيزيائي سواء أكان ذلك بالفراغات المعمارية أو الزخارف والنقوش والتي كان كل خط يحمل في طياته بعدا روحانيا مميزاً يخدم الوظيفة التي وضع لأجلها بشكل فعال ويبعث في عقل الناظر الحاجة إلي التأمل والتدبر طويلا ، مما سمح وعلي مر الزمان باتحاد العمارة والفن وتطورهما كجزء واحد منصهر أضفي التميز الذي أثر علي مختلف

الحضارات المعاصرة للعالم الإسلامي، وخصوصا العالم الغربي في فترة العصور الوسطي وما بعد حيث تأثرت عمائر الغرب بدخول الزخارف والخط ومحاولة تقليد الخط العربي زخرفيا والعناصر المعمارية المستقاة من عمارة المسلمين إذ لازال هذا الأثر الي يومنا هذا ظاهراً في معظم عمائر مدن أوروبا القديمة وفي فنونهم.

ولم تكن العمارة بعيدة عن دائرة تأثير القيم الجمالية، بل كانت دئما من اهم المظاهر المادية التي تعكس هذا الجانب، يقول السويسري سيقفريد قيديكف " S.Giedion هو من أهم علماء وأصحاب نظريات العمارة الحديثة، ومؤسس " المؤتمرا ت الدولية للمعمارة الحديثة يقول عن القيم الجمالية والعمارة" : نحن لا نعتقد أن القيم الجمالية - يمكن أن تضاف أو تنتزع من الخارج، إن القيم الأصلية الجمالية لا يمكن أن تنفصل عراها عن الموضوع، فهي تشع منه مثل الأزهار، أو أطباق الطعام التي تفوح منها الروائح العطرية، وهي كالعطور تثير إحساساتنا وعواطفنا ."إن الانطباعات الجمالية تقيدنا في كل لحظة، وهي تخلق فينا ردود فعل مؤيدة أو غير مؤيدة .فالقيم الجمالية ليست مجرد زينات مضافة إنما هي تغرس جذورها في عميق أرواحنا ويعمل تأثيرها على القرارات الانسانية بطريقة فاصلة فالجمال يعني استعمالاً ذكياً لكل مادة بالاستفادة من إمكانيتها ومقاومتها .والجمال يعني أيضا إخلاصاً، ووضوح، قراءة، ووحدة طراز، وتعبيراً للمغرض الأساسي الذي أقيم من أجله المبنى. (خالد مطلق،2011م،ص 48).

3:3:2 الأبعاد الجمالية في العمارة الإسلامية:

العمارة الإسلامية هي أحد مظاهر الحضارة التي ميزت التاريخ الإسلامي ولاتزال هذه العمارة إلى الأن شاهدة على عظمة هذه الحضارة وإنسانيتها، ولم تقتصر تلك العمارة على المساجد والمنازل فقط، بل امتدت لتشمل المدراس والأسبلة وحتى القلاع والحصون ما يدل على اهتمام الحضارة الإسلامية مناحي الحياة، ولم تخلوالعمارة الإسلامية من اللمسات الجمالية كونهاعمارة تنبع اساسا من الفكرالإسلامي الذي اهتم بالجمال وقدره وجعله من الامورالمحببة للإنسان.

فالجمال صفة من صفات الخالق سبحانه وتعالى، وقد جاء في الحديث الشريف (إن الله جميل يحب الجمال)، فالقيم الجمالية لعناصرالعمارة الإسلامية تبرز أكثر في الزخارف الإسلامية المتنوعة والتي غطت عدداً كبيراً من العمائر الإسلامية المختلفة، والمعماري والفنان المسلم كان مدركاً لهذا وهو ما ظهر بصفة خاصة من خلال استخدام الزخارف البارزة والتي اخذت أنماطاً مختلفة.

(جميل علي،2012م،ص 45).

وفن العمارة من الفنون التي اصطبغت بالطابع الإسلامي، وميزت الحضارة الإسلامية عن غيرها، وقد نبغ الفنان والمعماري المسلم في أعمال الهندسة المعمارية.ومن عظمة الحضارة الإسلامية وتكاملها أنها لم تغفل عامل الجمال كقيمة مهمَّةٍ في حياة الإنسان؛ فقد تعاملت معه من منطلق أن الإحساس بالجمال والميل نحوه مسألة فطرية متأصِّلة في أعماق النفس البشرية، التي تحبُّ الجمال وتنجذب إلى كل ما هو جميل، وتنفر من القبح، وتنأى عن كل ما هو قبيح.

ولا شك في أن الإبداع الجمالي يُشكِّل بُعْدًا أساسيًّا في الحضارة الإنسانية، فالحضارة التي تخلو من عنصر الجمال، وتنعدم فيها وسائل التعبير عنه، هي حضارة لا تتجاوب مع مشاعر الإنسان، ولا تُشبع رغباته النفسية.

4:3:2مظاهر الجمال في العمارة الإسلامية:

تُعْتَبَرُ الفنون بصفة عامَّة مظهرًا مهمًّا من مظاهر الثقافة السائدة في المجتمع، وبصفة خاصَّة فإن الفنَّ الإسلامي يُعَدُّ من أنقى وأدقِّ صور التعبير عن الحضارة الإسلامية، بل مرآة ناصعة للحضارة الإنسانية حيث يُعْتَبَرُ الفنُّ الإسلامي من أعظم الفنون التي أنتجتها حضارات العالم في القديم والحديث، وهو مع ذلك لم يَلْقَ من الدراسة والتحليل والشرح ما هو جدير به، بل إن كثيرًا من الذين كتبوا عنه لم تكن كتاباتهم قائمة بالفعل على المعايير الفكرية والثقافية التي قام عليها الفنُّ الإسلامي، وإنما على معايير أخرى غربيَّة.

وهناك صور وأنواع متعدِّدَة لهذه الفنون التي اصطبغت بالطابع الإسلامي، وميَّزَتِ الحضارة الإسلامية عن غيرها، فمنها فن العمارة، وفن الزخرفة، وفن الخط العربي.

5:3:2فن العمارة الإسلامية:

للعمارة الإسلامية شخصيتها وطابعها الخاصُّ المميّز، والذي تتبيَّنُه العينُ مباشرة، سواءٌ أكان ذلك نتيجة للتصميم الإجمالي، أم العناصر المعمارية المميّزة، أم الزخارف المستعمَلَة.

وقد برع الفنانوالمهندس المسلم في أعمال الهندسة المعمارية؛ حيث وضع الرسوم والتفصيلات الدقيقة والنماذج المجسّمة اللازمة للتنفيذ، إلى جانب المقايسات الابتدائية، ولا شَكَّ أن كل هذا قد احتاج منه إلى التعمُّق في علوم الهندسة والرياضة والميكانيكا، تلك التي برع فيها المسلمون.

وقد كان الأثر الإسلامي على هذا الفن عطيماً في كل جوانبه، في مجال التصميم والتوزيع، وفي مجال الزخرفة والتجميل.(مرجع سابق، ص 288). فيما يلي: عدد من تقنيات العمارة الإسلامية للوقوف عليها، والتعرُّف على البعد الجمالي.

تقنية القباب:

ظهرت القباب في المباني عمومًا أول الأمر في آسيا، ثم انتقلت إلى الفرس واليونان فالرومان قبل أن يتلقاها المسلمون، ولا يخلو طراز من طرز الفنون الإنسانية الكبرى من القباب إلا الطراز المصري القديم. وأول قبة عرفت في الإسلام قبة الصخرة المشرفة التي بناها عبد الملك بن مروان في بيت المقدس في فلسطين مابين عام 69هـ 72 هـ (688 - 691م). ثم بعد قبة الصخرة بنى الوليد بن عبد الملك المسجد الأموي بدمشق، وفيه قبة النسر الشهيرة وذلك عام 132 - 133هـ (750م). ثم توالت القباب في المساجد حتى ندر أن نرى مسجدًا له مئذنة دون قبة.. بل إن القباب قد زادت على المآذن من حيث استخدامها في غير المساجد كالقصور والأضرحة وغيرها.

وبرع المسلمون في تشييد القباب الضخمة، ونجحوا في حساباتها المعقدة، التي تقوم علي طرق تحليل الإنشاءات القشرية (SHELLS)، وهذه الإنشاءات المعقدة والمتطوِّرة من القباب -مثل: قبة الصخرة في

بيت المقدس وقباب مساجد الأستانة والقاهرة والأندلس- تعتمد اعتمادًا كُلِّيًّا على الرياضيات المعَقَّدَة، وكانت هذه القباب تعطي شكلاً وبعداً جماليًّا للمساجد.

والقباب من أهم مظاهر تطور الحضارة الإسلامية في فن العمارة، فلقد تطوَّرَتْ كثيرًا، واتخذ تصميمها الهندسي أشكالاً مختلفة. (راغب السرجاني،2010م).

وللقباب في المساجد دور جمالي رائع لا تكاد العين تخطؤه من الوهلة الأولى، فإذا ضممنا القبة إلى المئذنة، وهما دائمًا متلازمتان في المساجد، تكونت أمامنا صورة جمالية تضفي على المسجد توازنًا في الشكل يرتاح إليه النظر، وما ذلك إلا دليل واضح على تمكن المهندسين المسلمين من رسم لوحة متكاملة للمسجد تشكل إبداعًا معماريًا فتانًا يطغى على الكتلة الحجرية الجامدة.

وإذا كانت القبة خارج المسجد توحي وكأنها متجهة إلى أسفل في رمز لتواضع المؤمن بين يدي ربه، فإنها من الداخل تعطي انطباعًا عكسيًا يعبر عن التصاعد والحركة الرأسية لأعلى، حتى يكون المؤمن وهو يعيش جو العبادة عمليًا داخل المسجد محاطًا بالإيحاء بالارتقاء والسمو والتعالي.

إنَّ القبة في المسجد أكثر من ظاهرة معمارية استخدمت لأهداف عدة.. إنها رمز لقبة السماء العليا التي ترنو نحوها الأبصار، وتتحرك باتجاهها القلوب، في مزيج من الأمل والخوف والحب والإجلال. (عبدالله نجيب،2014م)

2- **تقنية الأعمدة:**

كانت الأعمدة من أهم الأشياء التي تناولها الفن الإسلامي، وقد اتخذت تيجانًا وعقودًا مدبَّبَة، وروابط خشبية، حتى إنه ظهر ما يُعْرَفُ بعلم عقود الأبنية، وقد أصبحت أقواس حدوة الفرس تدلُّ على الفنِّ المعماري الإسلامي، وإن وُجِدَتِ الأقواس قبلاً إلاَّ أنه قد تَغَيَّر شكلها على يد المسلمين.

تعتبرالأعمدةعنصرأساسي من عناصرالعمارة وذلك لأغراض إنشائية كحمل الأسقف والعقود وأحيانا تستخدم لغرض جمالي داخل المباني على الجدران أوالشبابيك أوالاركان المميزة في المبنى.

3- **تقنية المقرنصات:**

المقرنصات من أبرز خصائص الفنِّ المعماري الإسلامي، وتعني الأجزاء المتدلِّيَة من السقف. والمقرنصات منها داخلية وخارجية: انتشرت الداخلية في المحاريب والسقوف، وكانت الخارجية في صحون المآذن وأبواب القصور والشرفات.

تقنية المشربيات:

ومن مظاهر الفنِّ المعماري الإسلامي بناء مشربيات البيوت مخرمةً أو مزخرفة، وتسمَّى قمرية إذا كانت مستديرة، أو شمسية إذا كانت غير مستديرة، أو حتى شيشًا، وهي من خشب خُرِطَ كستائر للنوافذ، من فوائدها أنها تُخَفِّفُ حِدَّة الضوء، وتُمَكِّنُ النساء من مشاهدة مَنْ بالخارج دون أن يراهنَّ أَحَدٌ، وقد أصبح ذلك طابع البيوت الإسلامية.

5- تقنية الصوتيات المعمارية:

أفاد المسلمون من تطبيقات علم الصوتيات (Acoustics) -الذي يَدِينُ بنشأته وإرساء أصوله المنهجية السليمة للمسلمين- في تطوير تقنية الهندسة الصوتية، واستخدامها فيما يُعْرَفُ الآن باسم (تقنية الصوتيات المعمارية)، فقد عرفوا أن الصوت ينعكس عن السطوح المقعَّرة، ويتجمَّع في بؤرة محدَّدة، شأنه في ذلك شأن الضوء الذي ينعكس عن سطح مرآة مقعرة، وقد استخدم التقنيون المسلمون خاصية تركيز الصوت (Focusing of sound) في أغراض البناء والعمارة؛ وخاصة في المساجد الجامعة الكبيرة؛ لنقل وتقوية صوت الخطيب والإمام في أيام الجمعة والأعياد؛ مثال ذلك: مسجد أصفهان القديم، ومسجد العادلية في حلب، وبعض مساجد بغداد القديمة؛ حيث كان يُصَمَّمُ سقف المسجد وجدرانه على شكل سطوح مُقَعَّرَةٍ، موزَّعة في زوايا المسجد وأركانه بطريقة دقيقة؛ تضمن توزيع الصوت بانتظام على جميع الأرجاء.

وإن هذه المآثر الإسلامية الباقية حتى اليوم لخير شاهد على ريادة علماء الحضارة الإسلامية في تقنية الصوتيات الهندسية المعمارية، وذلك قبل حوالي عام (1900م) نَقِفُ خير شاهد على مدى أهمية تطوير المسلمين لتقنية الصوتيات المعمارية، تكفي الإشارة إلى أن خاصية تركيز الصوت، التي لفتوا الأنظار إلى فوائدها التطبيقية، تستخدم في الحضارة المعاصرة كجزء أساسي من هندسة الصوتيات المعمارية؛ حيث تزوَّد المسارح وقاعات الاحتفال الكبيرة بجدران خلفية مقعَّرة تعمل على ارتداد الصوت وزيادة وضوحه.

تقنية العقود:

تؤكِّد المراجع والدراسات التاريخية في مجال العمارة الإسلامية أن أوَّل ما ظهر من عناصر وأشكال التقنيات الهندسية المعمارية عند المسلمين هو (العقد المنفوخ) الذي اسْتُخْدِمَ في المسجد الأموي بدمشق عام (87هـ/ 706م)، وعُمِّمَ استخدامه بعد ذلك؛ بحيث أصبح عنصرًا مميِّزًا للعمارة الإسلامية، وخاصَّة في بلاد المغرب والأندلس، ثم اقتبسه البناة الأوربيون، وأكثروا من استخدامه في بناء كنائسهم وأديرتهم. وكذلك طوَّر المسلمون تقنية (العقود ثلاثية الفتحات)، والتي كان مصدرها فكرة هندسية بحتة قائمة على القسمة الحسابية، وهو ما استدلَّ عليه الباحثون من رسم باقٍ على جدار في أطلال مدينة (الزهراء) بالأندلس، وانتشر استعمال هذا النوع من العقود في الكنائس الإسبانية والفرنسية والإيطالية.

وهناك أيضًا تقنية العقود المفصصة، أو المقصوصة، وهي عقود قُصَّت حوافُّها الداخلية على هيئة سلسلة من أنصاف دوائر، أو على هيئة عقد من أنصاف فصوص، ولعلَّ هذا العقد المفصص قد اشْتُقَّ من شكل حافة المحارة، غير أنه اتّخذَ من العمارة الإسلامية المظهر الهندسي البحت، وأصبح فيها ابتكارًا ظهر أوَّل ما ظهر فيما تبقَّى من الآثار في أوائل القرن الثاني الهجري (الثامن الميلادي)، واتَّضحت معالمه الهندسية كاملة في بناء قبة المسجد الجامع بالقيروان في سنة (221هـ/ 836م).

وقد احتفظ العقد المفصَّص بمظهره الهندسي في تطوُّره بعد ذلك بالرغم من تَعَدُّد أشكاله، ثم تشابكت العقود المفصَّصة في القرون التالية، وازداد عدد الفصوص، وتصاغرتْ وتداخلتْ فيها زُهَيْرَات ورُرَيْدَات، وأصبح شكلها زخرفيًّا جذابًا، حُلِّيَتْ به المآذن والمحاريب.

وإلى جانب هذه الأنواع من العقود ظهرت في العمارة الإسلامية أشكال أخرى منها: العقود المدبَّبة والصماء والمنفرجة، وقد انتشر استخدامها في بلاد المشرق والمغرب على السواء، وتُوجد أمثلة منها في العمارة الأوربية؛ فعلى سبيل المثال: انتقل العقد المنفرج إلى العمارة الإنجليزية، وعَمَّ استعماله في القرن السادس عشر الميلادي باسم (العقد التيودوري Tudor arch) بينما سَبَقَتِ العمارةُ الإسلامية إلى استخدامه قبل ذلك بخمسة قرون .

7- **تقنية السدود والقناطر:** ومن الجدير بالذكر أن جماليات العمارة الهندسية الإسلامية امتدَّت لتشمل القناطر المائية والجسور والقنوات، وكانت تقنياتها رائعة التخطيط والتنفيذ؛ تعطي الماء المارَّ في القنوات والأنهار بُعْدًا جماليًّا إضافيًّا عند المشاهدة، وهذا يعني أن العمارة الإسلامية وتقنياتها الهندسية والجمالية كانت مظاهر طبيعية لعصور الازدهار في حضارة الإسلام.

8- **تقنية الأسوار:** كان المعمار الإسلامي يعتمد على النواحي التطبيقية لِعِلْمِ الحيل (الميكانيكا)، وقد اتَّضح ذلك في إقامة المساجد الشاهقة، والمآذن السامقة، والقناطر والسدود الضخمة العظيمة فوق الأنهار؛ كسدِّ النهروان، وسدِّ الرستن، وسد الفرات، وكذا في إقامة سور مجري العيون بالقاهرة أيام صلاح الدين الأيوبي، والذي كان ينقل الماء من فم الخليج على النيل إلى القلعة فوق جبل المقطم، وكانت ساقية تُدَار بالحيوانات تَرْفَعُ المياه لعشرة أمتار ليتدفَّق في القناة فوق السور، وتسير بطريقة الأواني المستطرقة لتصل إلى القلعة.

تقنية القلاع: كانت القلاع العربية من أهم الإضافات التي أخذها الغرب، كما تشهد بذلك زيجريد هونكه، فلم يكن الغرب يعرف غير التقنية الدائرية في تصميم القلعة، ومنذ أن دخل المسلمون الأندلس، ثم صقلية، ثم حدث الاحتكاك مع المسلمين في الحروب الصليبية، تغيرت النماذج المتبعة في البناء إلى النموذج العربي، الذي يغلب عليه التصميم المربع، المزود في أركانه بأبراج المراقبة والدفاع، وأحيانًا توجد الأبراج في الأضلاع أيضًا.

إن روعة العمارة تعبر عن روعة الحضارة التي أنشأتها، وذلك قانون تاريخي كما يقول ابن خلدون: "إن الدولة والمُلْكَ للعمران بمنزلة الصورة للمادَّة، وهو الشكل الحافظ لوجودها، وانفكاك أحدهما عن الآخر غير ممكن على ما قُرِّرَ في الحكمة؛ فالدولة دون العمران لا يمكن تصوُّرها، والعمران دونها مُتَعَذَّرٌ، فاختلال أحدهما يَسْتَلْزم اختلال الآخر، كما أن عدم أحدهما يُؤَثِّرُ في عدم الآخر.

المبحث الرابع:

البعد الجمالى للنحت البارز فى عمارة مساجد الخرطوم

مدخل تاريخى للعمارة الإسلامية فى السودان

تمهيد:

إن عمارة المساجد من أهم ركائز المعمار الاسلامى وهى المرآة الصادقة التي تنعكس عليها المقومات البيئية المحلية والحضارية للسكان في كل عصر من العصور سواء كانت من الناحية الاقتصادية أوالاجتماعية. ولقد حملت هذه المعطيات تفاصيل للقيم الجمالية المعمارية و استمرت تحملها للحضارات اللاحقة.

ويحتل المسجد مكانة سامية بين المنشآت المعمارية وقد لا يكون من المبالغة القول بأن عمارة المسجد هي الأساس الذي قامت عليه عمارة المنشآت الأخرى وإن كانت عمارة المسجد قد بدأت بسيطة بعيدة عن التكلف والتعقيد إذ أن المساجد الأولى كانت عبارة عن قطعة مربعة من الأرض يحيط بها سور أو خندق وكان سقفها تحمله أعمدة من جذوع النخل أو أعمدة منقولة من مباني أخرى وكان المسجد ولا يزال في بعض المدن يمثل القلب النابض لها حيث يقام حوله الأسواق والحوانيت ويتجمع حوله الباعة والتجار وتدور عمليات البيع والشراء وتعقد الصفقات كما أن المسجد كانت له أهميته الحربية حيث كانت تعقد فيه الألوية للجهاد كما كانت له أهمية سياسية حيث كان يتم فيه البيعة للخلفاء والأمراء وكان يتشاور فيه المسلمون في أمور دينهم ودنياهم كما كان يعقد فيه مجالس القضاء والعلم .

لذلك اهتم المسلمون بعمارة المسجد والمحافظة عليه والعناية بزخرفته وتنميقه ليبدوا دليلا على عظمة هذا الدين فازدهرت لذلك الحرف والصناعات والفنون التي كانت في بدايتها مرتبطة بالمسجد وعمارته أي أن المسجد كان محورا للحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والقضائية. تركز فن المعمار الإسلامي بدرجة رئيسية في بناء المساجد، حيث قطع أشواطا بعيدة، حقق فيها التنوع الرائع، والإنسجام الجمل، ووحدة ظاهرة لا تتخلف، إذ ظل المسجد ذا طابع خاص وشكل متميز.(مرجع سابق، ص، 288).

1:4:2تاريخ النحت في الخرطوم:

تعنى هذه الدراسة بالفن عموما وبجمالية النحت البارز في مساجد الخرطوم، فكان لابد من معرفة تاريخها وموقعها الجغرافي وتركيبتها الاجتماعية في الفترة التي حددها الدراسة، والتي تأثرت كثيراً بالاستقرار الأمني والاقتصادي، رغم الحقب التاريخية المختلفة التي تعاقبت على السودان، كانت الأساس في تشكيل ملامح الثقافة السودانية، ومنطقة الخرطوم تمثل بوتقة انصهرت فيها أعراف وعادات وتقاليد خليط الهجرات من كل مناطق السودان.

بدأت حركة نزوح نحو الخرطوم في أوآخر عهد الفونج خاصة بعض القبائل الشمالية مثل المحس الذين سكنوا جزيرة توتي وغيرهم من القبائل , وزدادت تلك الهجرات بعد نقل الأتراك عاصمتهم إليها, وظهرت بعض أساليب البناء التي لم تعرف من قبل كشكل البوابات والجداريات الطينية المزخرفة. كانت

منطقة الخرطوم غير مأهولة أو قليلة السكان وكانت النواة الأولى للخرطوم هو إستقرار أرباب العقائد ذلك الولي الذي عبر النيل من توتي ليبني له بيتا وخلوة لتعليم القرآن آبان حكم الفونج الذين تم القضاء عليهم علي يد الأتراك , ومن ثم إختار الاتراك العثمانيين الخرطوم عاصمة لهم .(محمد إبراهيم ابوسليم، 1971م،ص5).

وتتميز مدينة الخرطوم الكبري بتوفر العديد من الشواهد الأثرية والتاريخية والمعالم السياحية ويعتبر موقع خور أبوعنجة والذي يقع علي بعد3 كيلو متر من ملتقي الخور بنهر النيل أول وأقدم موقع سكني في ولاية الخرطوم إذ يرجع إلي العصر الحجري القديم 1000-8000 قبل الميلاد, وهناك أيضا موقع مستشفي الخرطوم الأثري والذي يعود إلي الفترة من 1000-6000 قبل الميلاد أي العصر الحجري ، ويقع داخل مستشفي الخرطوم وسميت فترته بإسم حضارة الخرطوم الباكرة . وتمثل نشاط إنسان ذلك العصر في جمع الثمار وصيد الأسماك وصنع الأدوات الحجرية المصنوعة والفخار الغير مصقول ومن هذا الموقع عرف العالم صناعة الفخار.ونسبة لعدم وجود شواهد لقبور جماعية أثارية في هذه المنطقة يرجح علماء الآثار أن السكان كانوا يدفنون موتاهم داخل منازلهم ، كما أن الشواهد الأثارية والدراسات الأثنوأثارية تدل علي أن مؤسسى هذه الحضاراة من القبائل النيلية. موقع الشهيناب يقع في منطقة الشهيناب غرب النيل علي بعد 48 كيلو متر شمال محافظة كرري بأمدرمان ويعود تاريخها إلي فترة العصر الحجري الحديث في الأعوام ما بين 6000-3500 قبل الميلاد ولم يعثر علي مدافن لأ أصحاب تلك الحضارة في الموقع إلا أن النظريات تذهب إلي أن سكان المنطقة كانوا يلقون بجثث موتاهم في النيل ، وتتميز تلك الحضارة بأنواع الفخار الأسود أو ذي الحافة السوداء كما أن الأبحاث أكدت بأنهم طوروا صناعة الفخار لدرجة أن فخارهم يعد من روائع الفن الأفريقي في ذلك الزمان ، وصقلوا أدواتهم الحجرية. منطقة الجيلي الأثرية وتقع عند قرية الجيلي شمال الخرطوم بحري وتعود إلى العصرالحجري الحديث 6000-3500 ووجدت هناك مقابر تعود لفترات تاريخية تتابعت حتي الفترة الإسلامية والموقع عبارة عن تل صناعي يختلف في طبيعته عن المنطقة المحيطة به ،الفترة المروية 593 قبل الميلاد – 350 ميلادية . وتعتبر الحضارة المروية من أميز الحضارات الأفريقية وقد تركت العديد من الآثار التي لم تزل تقف شامخة تشهد بعظمة تلك الحضارة بأهراماتها وقصورها ومعابدها ولا عجب إذا إمتدت هذه الحضارة لتشمل أجزاء عديدة من القارة الأفريقية شمالا وجنوبا ويمثل الفترة المروية في ولاية الخرطوم موقعان هما الجريف شرق والسروراب غرب ويوجد الموقع الأثري الأول شرق النيل الأزرق وقد تم إكتشاف عدة مدافن جماعية فيه ، أما السروراب غرب فهو يوجد غرب النيل شمال محافظة كرري. (محمد ابراهيم بكر،1998م،ص5).

منطقة سوبا والفترة المسيحية 503-1503ميلادية , تمثل منطقة سوبا أهم المواقع الأثارية في ولاية الخرطوم التي تؤرخ للفترة المسيحية في السودان وكانت سوبا هي عاصمة دولة علوة المسيحية . وتقع علي الضفة الشرقية للنيل الأزرق علي بعد حوالي 30 كيلومتر من الخرطوم وقد تم إكتشاف عدد من

المباني والكنائس المصنوعة من الأجر الأحمر(الطوب) والمدافن المختلفة وما يزال هناك جزء كبير من هذا الموقع لم يتم التنقيب فيها بعد.

مملكة الفونج 1504-1831 م . يرجع عهد مملكة الفونج إلي أوئل القرن السادس عشر الميلادي وتمثل هذه الحقبة الحضارة الاسلامية في السودان لذا شهد هذا العهد تشييد القباب للمشايخ الدينية مثل الشيخ إدريس ود الأرباب في قرية قري التي تقع بالقرب من شلال السبلوقة (الشلال السادس) حيث توجد قبة الشيخ عجيب عبد الله جماع الذي إشتهر بإسم عجيب المانجلك . وفي داخل مدينة الخرطوم بحري توجد ثلاث قباب شهيرة يزورها عدد كبير من الناس وهي قبة الشيخ حمد ود أم مريوم وقبة الشيخ خوجلي أبو الجاز وقبة السيد المحجوب .كما توجد مباني الدانقا التاريخية في العيلفون التي تعكس ملامح العمارة السودانية القديمة. والمبني مشيد من الطين ويتسم بالضخامة وصنعت أبوابه من خشب السنط ويحتوي علي طابق علوي جانبي يوضح النواحي الهندسية الدقيقة التي شيد علي أساسها المبني . وعند تشييده روعيت النواحي البيئية وتقلبات المناخ خلال فصول السنة المختلفة ويحتوي المبني على معظم الأدوات التي كانت مستخدمة آنذاك من أدوات فخارية وخشبية ونحاسية وغيرها بالإضافة إلي الأثاثات القديمة.

من المعالم البارزة سراي الحكومة بالطوب الأحمر من دورين، وسراي مديرية الخرطوم، ومسجدان، ودار لبعثة دينية مسيحية، وثكنة للجنود شرقي المدينة، ومستشفى، ومصنع للبارود، ومخزن للمؤن، وترسانة بها مسبك للحديد، ومصنع للنجارة التي بقيت بعد زوال الحكم التركي 1821-1885 حيث تقع القباب التركية التي إحتضنت مقابر الحكام الأتراك وقد ظلت محتفظة بشكلها وتعتبر هذه القباب من أهم معالم هذه الفترة التاريخية. (عبدالله حسين,2012 م،27).

السودان أحد أهم البلاد التي قدمت للإنسانية تراثا حضاريا متصلا منذ عصر ما قبل التاريخ وحتى التاريخ الإسلامي. وخلال هذه الفترة الطويلة من الزمان لم تكن الحضارة السودانية معزولة عن غيرها ومتقوقعة في مكانها بل اتصلت بالحضارات الأخرى في العالم تارة حرباً وأخرى سلما فأعطتها من إنتاجها الحضاري وأخذت منها وشكلّتها وتشكلّت بها. وقد منحت هذه التفاعلات والمنتجات الحضارية المتعاقبة السودان وضعاً مميزاً جعله قبلة لاهتمام دول وشعوب العالم. وهذا ما يفسر تعدد الأسماء التي وردت في مدونات المصريين والإغريق وشعوب البحر الأبيض المتوسط والعالم القديم مثل واوات وتاستي وتانحسو وكوش وأثيوبيا وبلاد يام ومروي ونوبة ونوباتيا وماكوريا والوديا.

2:4:2تاريخ العمارة الإسلامية في السودان:

من خلال المتابعة لتاريخ الفنون المرتبطة بالعمارة الإسلامية في العالم الإسلام وشمال افريقيا، يتضح أن العرب قد سبقوا الإسلام إلى افريقيا شمالاً وجنوب الصحراء، وانتظمت هذه الهجرات بشكل واضح بعد ظهور ونتشار الإسلام وتكوين الدويلات الإسلامية في شمال افريقيا،مما جعل حكام الدولة الإسلامية إرسال الدعاة والقادة لشمال وجنوب الصحراء الافريفية،حيث تم تعزز هذه الوفود بغزوات

عسكرية لدعوت الناس للدخول في الدين الإسلامي،لتمكين دولتهم ونشر الدين، فكانت حملات عبدالله بن ابي السرح وغلام الله بن عابد إلى منطقة شمال السودان، في القرن السابع الميلادي، حيث وقعت إتفاقية البقط المعروفة والتي ضمت في احدى بنودها حماية المسجد وحرية الممارسات والشعائر الدينية لكلا الطرفين، مما يدل علي أنها كانت البداية الحقيقية لإنشاء وتشيد المساجد وغيرها من العمارة الإسلامية، ثم كثرت اعداد المسلمين وانتشرت المساجد تباعاً، وانتشر الدين الإسلامي، واسست الخلاوى والقباب والأضرحة وغيرها من المباني الإسلامية، وتبع ذلك قيام الدويلات الإسلامية في السودان كمملكة سنار والفونج.وعند قيام الدويلات السودانية القديمة ربط السودان أكثر فأكثر بمصر الفروعنية واليونان ظهرت اللغة الهيروغلوفية كأداة من ادوات التعبير المكتوب وانتعشت العمارة، فشيدت المعابد وتحسنت اشكال المباني وتقدمت صناعة الخزف في كرمة ومروي القديمة واستخدمت الآله في الصناعة، وبدأت صناعة الزجاج والمايكا واصبحت الزخرفة تحمل اشكالاً أكثر غنا وتعقيداً، وتركت لنا هذه الفنرة زخرفة ومعماراً اشبه بالحضارة المصرية القديمة ولكنه اخذ الطابع المحلي في كل خطاه، وظل الناس حتى إلى وقت قريب يحتفظون بالعادات والتقاليد والموروثات الجمالية الخاصة بالعمارة والزخرفة لهذه الحقبة التي تميزت بسودنيتها. (عبدالحفيظ محمد،2000م،ص 58).

وفي الحقبة المسحية التي تت عهد الدولات السودانية الفديمة، انفتح السودان على العالم الخارجي ودخل المبشرون بالدين الجديد وهم يحملون حضارتهم وفنونهم التي نشروها بين الاهالي ونفذوها في الكنائس، واضافوا تقنيات جديدة وافدة على شمال السودان، وحتى دخل الإسلام في السودان اضاف رموز ومفاهيم جديدة تعبر عنه، في الجتنب المعماري ختى ظهرت الزخارف والرموز مثل رمز الهلال والنجمة الخماسية وبعض الزخرفة المصحفية والكتابات والزخرفة الخطية من آيات قرآنية وغيرها.

3:4:2عمارة العصر الإسلامي:

في عهد التركية السابقة كانت المباني بسيطة وبيوت الأهالي في الخرطوم مبنية بالطين والشكاب والقش وجلود البقر. شجع خور شيد باشا الأهالي التعمير وكتب إلى الباب العالى بأستنول يطلب منه مدة ببعض الصناع ليعلموا المواطنين طرق البناء والنجارة وغيرها من المهن المرتبطة بالمباني، وبدأت تظهر نتائج هذا التشجيع في المباني، الحكومية والأهلية التي شيدت آنذاك في العاصمة الخرطوم والمدن الكبرى، وظهرت في هذه الفترة بعض القباب والأضرحة والمساجد التي بنيت من المواد والخامات المحلية.

واعقبت تلك الفترة المهدية، حينها قام المواطنون بهدم مدينة الخطوم وسوبا لتشييد عاصمة الدولة الجديدة بأمدرمان، وفي عهد الخليفة عبدالله حصل بعض التطور حين بنى له نزلاً من طابقين مستخدماً الطوب الأحمر والطوب الأخضر، ومن بين أهم العمائر الإسلامية في تلك الفترة مسجد الخليفة، وهو عبار عن سور مبني بالحجارة والطين، وكذلك بيت المال.

كانت فترة الحكم الثنائي (1889م- 1956م) فترة انفتاح حقيقي نحو الطراز المعماري برموزه وعناصره، حيث تم تشييد دواوين الدولة وتخطيط العاصمة والمدن الكبيرة علي الطراز الفيكتوري، وكانت مساهمات الانجليز مع مجهوداتهم في العمارة الإسلامية على وجهه الخصوص ضعيفة ولا تكاد تذكر الإ ما قام به شيوخ الطرق الصوفية والخيرين من أهل السودان أو ابدأء حسن النية وربط الصلات من حكام مصر كالملك فاروق حيث شيد مسجد على انقاض مسجد ارباب العقائد (الشيخ ادريس ودالارباب) حيث استجلب له الصناع المهرة والفنانين من مصر لتشييدة وزخرفته بطابع إسلامي متميز على شاكلة المساجد الكبرى بمصر. وبعد استقلال السودان كان هناك توجه عام نحو التأصيل الإسلامي بشييد المساجد والمباني العامة على النفقة الخاصة من الخيرين، وانتشرت العمائر الإسلامية في كل الإتجاهات والمباني السكنية وبرز ما يمكن أن يسمى بالطابع الإسلامي السوداني في العمارة.

4:4:2النحت المعماري:

فن العمارة فن قديم، نشأ مع الإنسان منذ وجد، وتطور مع تطور وسائل حياته عبر القرون، وكان النحت والعمارة على مر الحقب والأزمان متلازمان يكملان بعضهما البعض لا ينفصلان، وصبح فن النحت يساهم في العمارة على مختلف انواعها ووظائفها سواء كانت دينية عقائدية كالمساجد والكنائس والأضرحة والقباب أو عمارة مدنية كالمبانب السكنية والمؤسسات التعليمية والتجارية والحكومية، ويشمل النحت المعماري كل ما يتعلق بالبناء من الداحل أو الخارج مشكلاً بذلك الأرضيات والأسقف والأعمدة والجدران، وما يتصل بها من أبواب ونوافذ. لم ينل النحت المعماري حظا كافياً من الدراسة قديماً وهذا يرجع لندرة استخدامه في العمارة خصوصاً السكنية لشح مواد البناء، ولكن بعد أن تطورت مواد البناء أصبح متاحاً لقطاع كبير من المجتمع وانتشر استخدام النحت في العمارة ليشمل كل المباني الدينية والسكنية لإضافة لمسات جمالية عليها، وتنافس النحاتين والمصممين والمعماريين في منطقة الخرطوم، فأصبحت المباني تزخرف بالزخارف النباتية والهندسية، ونتشر استخدامه في واجهات المباني والداخل الرئيسية وعلى الأبواب والنوافذ.

وجاء الإسلام، لا ليحدث في هذا الميدان ما لم يكن، أو يوجد شئيا من عدم، وانما ليضع هذا الفن أمام معطيات منهجية، تجعله من خلالها يؤدي وظيفته بطريقة جمالية، دون إخلال بتلك الضوابط المنهجية.(مرجع سابق،ص، 287).

ونستطيع أن نقول بحق إن الفن الإسلامي بشتى أشكاله وفي مختلف عصوره، وجد في المسجد المكان الآمن فآثر الملاذ إليه، ووجد صانعو الفن ومحبوه في المسجد خير مكان يودعونه فنهم وعبقريتهم وإبداعهم. وظل المسجد ملتقى لجميع الفنون، فأنى سرت في بدان المسلمين وجد في المسجد هذه الصورة

متكررة، حتى أنك في قرطبة فتظن نفسك في دمشق أو بغداد.وتنوعت الأشكال في تلك العطاءات الفنية، وظلت الوحدة تربط تلك الإنجازات بروابط قوية تشدها إلى أصل واحد، ذلك هو المسجد القدوة.

5:4:2 جماليات التكوين والبناء لعمارة مساجد الخرطوم:

بدأ تاريخ بناء المساجد في السودان منذ عهد الخلفاء الراشدين حيث أن أول بناء مسجد في السودان جاء في عهد الخليفة الراشد عثمان بن عفان في 652 ميلادية عندما حاصر عبد الله بن سعد بن أبي السرح مدينة دنقلا عاصمة دولة المقرة المسيحية وأرغم ملك النوبة المسيحي على توقيع إتفاقية البقط الشهيرة حيث جاء في أحد بنودها. عليكم حفظ المسجد الذي أنشأه المسلمون بمدينتكم لا تمنعوا منه مصلينا وعليكم كنسه وإسراجه وتكريمه.
كان هذا أول مسجد بني في السودان ثم تلاه مسجد دنقلا العجوز في 9 يونيو 1318م علي يد الملك النوبي المسلم سيف الدين برشنبو كما جاء على حجر تأسيسه والذي لا زال يوجد في الطابق الثاني في المسجد.

يمثل المسجد في منطقة الخرطوم أهم الأعمال المعمارية التي تقوم بإنشائها الدولة أو الأفراد، وقد ارتبطت بالعمارة الإسلامية الكثير من العناصر المعمارية التي ميزتها عن غيرها من أنواع االعمائر الأخرى، ونعني المآذن والقباب وبعض الحجرات والمحاريب والمداخل التي تنوعت أشكالها والأعمدة والتيجان وغير ذلك من الوحدات والعناصر المعمارية، وقد أهتم النحات المعماري في الخرطوم بزخرفة المساجد سواء كان ذلك من الداخل أو الخارج، واستخدم اساليب متنوعة مثل الاحجار الداكنة مع الفاتحة بالتناوب، كما استخدم الحجر بأنوعه في زخارف المساجد، وتعددت المعالجات النحتية الزخرفية للأسطح واستخدمت كافة التقنيات في الحفر البارز أو الغائر على بعض الجدران، كما استخدم عنصر المقرنصات في الزخرفة كما في المسجد الكبير(شكل رقم 20) وهي عبارة عن نتؤات بارزة أو صفوف من الحنايا تشبه المحاريب الصغيرة، بعضها فوق بعض تكسو الجدار، أو خطوط تتقابل بين الأسطح الأفقية والرأسية. تميزت المساجد في الخرطوم بالزخارف البارزة، وقل ما نجد منشأة معمارية إسلامية تخلو من النحت البارز سواء كانت آيات قرآنية أو زخارف هندسية أو نباتية. وأهم عنصر من عناصر زخرفة المساجد هو الفراغ المحدد الذي تحصره الجدران، من أجل هذا أهتم النحات في الخرطوم بداخل المسجد أكثر من اهتمامه بخارجه.(ثروت عكاشة،1981م،ص 149). لقد تمت كسوة جدران المساجد المعروفة في الخرطوم بقطع من الأحجار أو ألواح من الرخام المتعدد الألوان، والخشب لكسوة مساحات كبيرة من الجدران الداخلية (شكل رقم 21) وايضاً تم استخرام الزخارف الجصية البارزة في زخرفة المساجد وتنوعت ما بين النباتية والهندسية، كما عرفت المساجد الزخرفة على الزجاج الملون التى تحتوي على اشكال هندسية ونباتية، وايضا اشتهرت بكثرة الكتابات البارزة والنصوص والآيات القرآنية، ايضا نجد المنحوتات والزخارف البارزة في الدعائم الحاملة للأسقف والعقود، واغلبها زخارف من الحجر البني الفاتح مثل مسجد ارباب العقائد(شكل رقم22).

اهم مميزات المساجد في الخرطوم المئذنة كما في الجامع الكبير، ولها شكل مميز ذو قاعدة مربعة يقوم عليها بدن اسطواني ثم بدن مثمن، وهي من الحجر الرملي، وكل هذه الأمثلة تمثل قيمة فنية معمارية في المحيط التي انشأت فيه، وهي تبين في ذات الوقت تنوع طرز البناء في المساجد وزخارفها وقدرة النحات على التنوع والإبتكار، كما تظهر ايضاً ارتباط الفنان بالبيئة المحيطة به، حيث نجد بعض مظاهر الإختلاف بين تلك المساجد في التخطيط احياناً والمواد الخام والزخارف وهذا يعود إلى التقاليد الفنية المتوارثة وكذلك التأثيرات الوافدة، والمواد الخام المتاحة. (عفاف عوض الكريم،2010م، ص78).

6:4:2 جماليات العناصر الأساسية في المسجد:

بعد أن تطرقنا لسمات وخصائص الفن الإسلامي عامة فإننا سوف نوضح القيم والعلاقات الجمالية للعناصر الأساسية في المسجد.

أولاً: جماليات المنبر:

لم يكن المنبرنفسه مؤرخا، ولم تكن هناك قرينة من صناعتة أو زخرفتة تعيننا على تحديد عصره، فإننا لا نستطيع تحديد تاريخ صنعه، وأنه دخل لغة قريش من لهجة اليمن عن طريق الجماعة المسيحية في نجران. ومعاجم اللغة لا تطيل فيه، فابن منظور يكتفي بالقول بأن المنبر مرقاة الخاطب، سمي منبراً لإرتفاعه وعلوه.

المنبر عبار عن منصة من حجر او خشب تتسع لوقوف وجلوس خطيب الجمعة وتقع قرب المحراب تعلوها قبة صغيرة أو غطاء على شكل رأس المئذنة،ويصعد الخطيب أعلى المنبر بدرح له درابزين على جانبيه وباب في الأسفل، تعلوه شرفات تحملها صفوف المقرنصات، كما يتعامد مسقط الدرج مع جدار المحراب ويقطع رواق القبلة وقد يكون المنبر متحركاً أو ثابتاً.(نزار عبدالرزاق،1994م،ص،24)

ويمكن أن نحدد شكل المنبر عباره عن جانبين على شكل مثلث قائم الزاوية تكون درجاته من جهة الوتر كما يمكن أن يكون مفرغاً من أسفل القوائم أو مغطاً بالخشب أو مكسو بالرخام والجبس المنقوش بالزخارف البارزة على واجهته بشكل مطابق حتى تكون هناك وحدة للعمل الفني، كذلك يمكن أن يتم تقسيم تلك الأجزاء والفراغات إلى أجزاء أصغر بحيث تعطي التنوع والإيقاع للمشاهد، أما بالنسبة للتناسب فإن الفنان راعى في تصميمه للمنبر، أما الدرج الصاعد إلى أعلى المنبر الجلسه فقد استطاع الفنان إضافة حافتان تسمى (الدربزين)،وأن الدربزين عبارة عن قوائم منتظمة يعلوهامتكأ وقد تكون من جص أو من خشب حسب الخامة المستخدمة في صنع خشبة المنبر. حيث أن لها ناحية جمالية ووظيفه في نفس الوقت تضفى على المنبر رونق الجمال وطابع الوقار، كما يمكن للفنان أن يعالجها بالطرق الزخرفية الفنية المختلفة فهي تشكل مع المثلثات نوع من التناسب. كما أن للدرج باب تعلوه تشريفة أو شرفة أو

كرنيش من المقرنصات من نفس خامة المنبر، ليكون متكاملاً مع التكوين الكلي، وهذا الباب ليس له نفس الأهمية من الناحية الوظيفية، فهو باب للسترة فقط، غير أنه من الناحية الجمالية يشكل التوازن المطلوب مع قبة المنبر. حيث استطاع الفنان تكرار الوحدات بشكل جمالي، كذلك كان للنحت البارز دوره في عملية التجميل والزخرفة حيث استعملت الأشكال الهندسية والنباتية والكتابات بتناسق وألوان متناسبة، وايضا نجد الفنان جعل الزخارف والنقوش البارزة تتماشى مع نقوش جدار القبلة والمحراب حتى تكون اوحدة الفنية أعلى وأجمل للمشاهد. (احمد عبدالمعطي،1990م،ص،251).

ثانياً: جماليات المحراب:

وردت كلمة "المحراب" في القرآن الكريم أربع مرات ، ووردت كلمة "المحاريب" مرة واحدة. وكلمة "المحراب" كلمة عربية قديمة وردت في معاجم اللغة في مادة "حرب" ومن معانيها : صدر المجلس - ومنه محراب المسجد- والمحراب أيضا الغرفة ومنه قوله تعالى " فخرج على قومه من المحراب " قيل من المسجد ، وكان ورودها في كتاب الله بمدلولاتها القديمة حيث تعني كلمة محراب "الغرفة العالية أو المستقلة أو أفضل مكان في القصر أو البيت .

المحراب هو عبارة عن تجويف غير نافذ، في وسط جدار القبلة، يقف الإمام فيه أو أمامه متجهاً إلى القبلة، وأول من أحدثه في المسجد النبوي هو عمر بن عبدالعزيز عام 88-91هجرية. وقد تعارف العلماء على إطلاق كلمة "المحراب" على جدار القبلة ، وقد استعمل رسول الله صلى الله عليه وسلم الحربة والعنزة في تحديد اتجاه القبلة أثناء الصلاة في الفضاء ولم تعرف الكلمة بمعناها المعروف اليوم إلا بعد أن انتشر الإسلام شرقاً وغرباً، وباتت هناك حاجة ملحة لتحديد اتجاه القبلة التي أمر الله تعالى عباده بالاتجاه إليها في صلواتهم .وله فائدةبجانب تحديد اتجاه القبلة، وهي تضخيم صوت الإمام بحيث يصل إلى المصلين جميعهم، حتى ولو كان المسجد واسعاً، وذلك اعتمادا على دراسة الصوت وانعكاسه.(مرجع سابق،ص 303).

المحراب من العناصر الأساسية في عمارة المساجد، بل يعتبر جزء من تصميم المسجد ولقد برع الفنان في زخرفته وتنوعت إيقاعاته ووحدة تكوينه،وتناسب أبعاده وزواياه، وعادة ما يتكون المحراب من تجويف أو ينتهي اعلاه بنصف قبة مكسوة بأشرطة رخامية(فسيفساء أو رخام أو جبس، ويحيط بها عقد يتقدم طاقية المحراب عادة ويرتكز في الغالب علي عامودين رخامين يتصدران تجويف المحراب كنوع من الاتزان الدال على الرسوخ والثبات، كما يرتفع المحراب بإرتفاع جدار القبلة تقريباتعبيراً عن النمو والرفعة ختى يتناسب مع ارتفاع القبلة التى تعلو فراغ المحراب والتى ترتفع عن مستوى كل عناصر المسجد داخلياً، اما تجويف المحراب فيكسو جزؤه الأسفل بأشرطة رخامية يتصدر تجويف المحراب، مقسمه إلى اجزاء يسهل معالجتها فنياً لتعطي طابع الوحدة والتنوع. أما عقد المحراب فقد تعددت أشكاله

فهنالك عقد على شكل حدوة الفرس وهناك العقد المخموس وآخر على شكل نصف دائرة. وقد اهتمت العمارة الإسلامية بتصميم المحاريب وزينتها بالحجر والرخام والجص والفسيفساء والخشب وغير ذلك من مواد وعناصر زخرفية كالمقرنصات والفقرات المزررة والعقود المتداخلة والحليات الهندسية والتوريقات والكتابات والخطوط، وغالباً ما تتميز بزاويتين غائرتين على جاني المحراب يحتلهما عمودان.

ثالثاً: جماليات عنصر القبة:

عندما بنى رسول الله صلى الله عليه وسلم مسجده في المدينة المنورة كان سقفه من السعف المحمول على جذوع النخيل. وظل الحال على ذلك فيما بني من مساجد. ولم تكن القبة قد دخلت بناء المساجد .أما أول قبة بنيت في الإسلام· فهي قبة مسجد الصخرة المشرفة في القدس التي بناها الخليفة الأموي عبدالملك بن مروان عام 72 هجرية، والتي تعتبر - إلى اليوم - أجمل القباب الإسلامية. والقباب شكل معماري عرف قديما، ادخله المسلمون في بناء المساجد، لعل الدافع إلى إستحدامه كان في البدء دافعا معماريا ثم أصبح دافعا جمالياُ. والثابت أن القباب باتت -بعد ذلك -جزءاً أساسياً في معظم المساجد مع إعطائها لمسات عربية إسلامية جعلتها تختلف بشكل واضح عن القباب المستخدمة في المعابد غير الإسلامية وفي القصور والدور الكبيرة· في البلاد غير الإسلامية.(مرجع سابق،ص،308). وقد تفنن المعماريون المسلمون في بناء القباب بأشكال هندسية تلفت الانتباه ، وتعبر عن روح فنية مرهفة .فهناك القباب المستديرة والمضلعة والمؤلفة من دور واحد أو دورين أو أكثر. وهناك القباب ذات الزخارف الدقيقة والأخرى المغطاة بصفائح الذهب أو الرصاص .وبلغ بناء القباب وزخرفتها قمة إبداعه في عهود الفاطميين والمماليك في مصر ومايزال معظمها باقياً إلى يومنا هذا .كما اعتبرت القباب أسلوبا مميزا في العمارة العثمانية التي اتسمت ببناء قبة كبيرة في المسجد الواحد، ومعها قباب صغيرة كثيرة، وهو ما نراه بوضوح في معظم المساجد العثمانية .

7:4:2مسجد الخرطوم الكبير:

مسجد الخرطوم الكبير(مسجد عباس سابقاً) وعباس المقصود هنا هو الخديوي عباس باشا حلمي الذي تولى الحكم في 8 يناير1892م ويقع المسجد في وسط ميدان عباس حالياً (ميدان الأمم المتحدة) وشماله (سراي الحاكم) القصر الجمهوري حالياً وجنوبه السوق ونلاحظ أن موقع المسجد يتوسط مدينة الخرطوم وهذا يؤكد أن مدينة الخرطوم التي أتخذت كعاصمة للبلاد في فترة التركية عام 1830م أنشئت على نسق تخطيط المدن الإسلامية والذي يقع فيها دائما المسجد في الوسط حيث يعتبر مركز المدينة ومحور حركتها وقاسمها المشترك الذي يحتل أهمية كبيرة في تخطيط المدينة العربية القديمة والحديثة فهو يعتبر المحرك لكل حياة المدينة .ويمكن أن تدرك تخطيط مدينة الخرطوم كمدينة إسلامية نجده في تخطيط

وإنشاء مسجد الخرطوم الكبير حيث يعتبر أعلى مبنى في الخرطوم عند إنشائه وهو مبدأ أساسي في العمارة الإسلامية أن لا يعلو أي مبنى علي مبنى المسجد .وضع حجر الأساس لمسجد الخرطوم في 17 سبتمبر 1900م وتم إفتتاحه عند زيارة الخديوي عباس باشا حلمي للسودان في 4 ديسمبر 1901م والمنطقة التي شيد فيها المسجد هي جزء من مقابر الخرطوم القديمة ويقع المسجد في الجزء الغربي من المقابر ولازالت الحفريات داخل المسجد تخرج عظام بشرية.

تكونت لجنة لإدارة المسجد من مواطني الخرطوم القديمة يرأسها عمدة المنطقة الشرقية للخرطوم المرحوم عثمان منصور وكان أبرز أعضائها المرحوم محمود القباني .شكل مسجد الخرطوم مشابه تماما للمساجد في المناطق المبكرة حيث نجد أن شكل البناء مربع وهي خاصية للمساجد في بلاد العراق وفارس ومصر حيث أن المسجد مربع 45 × 45 متر وهنالك ثلاثة أبواب من الخشب مستطيلة بها زخرفة إسم الجلالة بعبارة الله اكبر ومجموعة من الشبابيك المستطيلة في الإتجاهات الأربعة بنفس الزخرفة ويعلو كل شباك منورين مستطيلين مع منور دائري يعلوهما .وبالمسجد مئذنتان إحداهما من الناحية الجنوبية والثانية من الناحية الغربية تميزتا بشكل معماري بديع حيث أنشئتا على شكل ثلاثة أبراج زينت بأشكال زخرفية بديعة وهو ما يعرف بزخرفة التوريف والتي سيطر النحات فيها علي الحجر الرملي النوبي وإستطاع أن يصنع منه أشكال عالية الروعة من المقرنصات والقريلات الحجرية للأبراج كما إستعمل الأشكال المجردة. أما قمة المئذنة فقد قطعت علي شكل كرة بيضاوية من قطعة واحدة من الحجر الرملي النوبي ويعلوها ثلاث كرات حديدية ثم هلال مقفول من الحديد مطلي بالفضة. ولسور المسجد الخارجي أبواب أربع أختيرت على شوارع رئيسية من شوارع المدينة حيث نجد إحداهما من الناحية الشمالية يفتح على شارع يمتد حتى النيل الأزرق والثاني من الناحية الجنوبية على شارع يمتدحتى رئاسة السكة حديد وغرباً حتى النيل الأبيض وشرقاً حتى خط السكة حديد الممتد إلى مدينة الخرطوم بحري حيث تمثل هذه النهايات حدود مدينة الخرطوم القديمة.(www.lslamstory.com)

8:4:3 مسجد فاروق(مسجد ارباب العقائد):

يقع المسجد وسط الخرطوم شيد في العام 1946م في عهد الملك فاروق، ويُعد مسجد فاروق ، الذي تغيّر اسمه إلى مسجد أرباب العقائد، من أروع نماذج العمارة الإسلامية في السودان، ومن أهم الأبنية المعمارية التي شيدت في عهد الملك فاروق ويرجع تاريخه إلى أربعينات القرن الماضي، حين أعاد الملك فاروق ، بناءه في مكان مسجد وخلوة الشيخ أرباب العقائد. وكان المسجد مبنيا في فترته الأولي من القش والطين والبوص، وعند دخول الامام المهدي الخرطوم ، صلى أول جمعة له بالخرطوم بمسجد أرباب العقائد، وبعد أن إنتقل المهدي الى أم درمان، أُعيد بناء المسجد مرة اخرى، وتمت توسعته بعد ذلك على يد خورشيد بك باشا ، ولكن يرجع تاريخ عمارة المسجد في شكله الحالي الى عهد الملك فاروق ، ملك مصر والسودان آنذاك ، وأمر فاروق ببناء مسجد في الخرطوم بالقرب من الكنيسة التي لا زالت

موجودة الى يومنا هذا ، وبدأت أعمال البناء فيه سنة 1946، بواسطة عمال ومهندسين مصريين، الأ أن أُفتتح رسميا في سنة 1953 بحضور وزير الأوقاف المصرية الشيخ أحمد حسن الباقوري.

يقول د.خالد محمد يسن وهو من أبناء الخوجلاب، وجلهم من تلاميذ ومريدي الشيخ أرباب العقائد، أنه في حوالي عام 1691 عبر أرباب العقائد النهر من جزيرة توتي الى الغابة الواقعة بين النيلين الأزرق والأبيض (منطقة المقرن الحالية) حيث بنى مسجدا ومنزلاً، وتوافد عليه الطلاب والمريدون حتى بلغ طلاب خلوته الألف طالب ومعظمهم من أبناء التكارير والبرقو. ويشير د. خالد أن المسجد تعرض للهدم على يد الدفتردار عند مجيئه على رأس حملته الانتقامية، وقُتل حفيد أرباب العقائد ، الشيخ عثمان بك الفكي ، خليفة المسجد آنذاك، وتفرق المريدون الذين كانوا يأتون للمسجد والخلوة، وفيما بعد أمر اسماعيل باشا بترميمه.

وعن النمط المعماري لمسجد أرباب العقائد انه مزيج مابين حضارة الدولة الفاطمية والطراز الأندلسي في بناء المساجد، اما الزخارف المنحوتة على أعمدته فتمت بطريقة يدوية، وحوائطه بُنيت من الحجر الصناعي الذي يدخل في تركيبته (السيخ) والحصي والرمل والأسمنت، وحوائطه الرخامية زُخرفت بطريقة النحت بالماء.

و روعة وجمال عمارة مسجد أرباب العقائد تتمثل في صغر حجمه وبساطته، وبنائه من الداخل بالحجر الرملي، وحجر الجرانيت على الأعمدة، ويتميز الحجر الرملي المُستخدم في البناء بالبساطة، وخلوه من التموجات التي تشتهر بها الأحجار الرملية، ما أعطى خلفية صافية للخطوط والنقوش المحفورة على الحوائط.

وأن مسجد اشتهر بأجمل أنواع المشربية في السودان، وهي من العناصر التي ترجع الى عمارة المملوكيين والعثمانيين ، كذلك أبواب المسجد مطعمة بقطع من النحاس ، وأروع مافي المسجد تلك الفوانيس المتدلية على مداخله وهي من عناصر عمارة الفاطميين الاسلامية في القاهرة.

أن المعالجة المعمارية لمسجد فاروق ارتبطت بعلاقة فلسفية قوية مع تهيئة الانسان للعبادة والتقرب الى الله، فالمعمار في مسجد أرباب العقائد يتميز بالهدوء والتناسق، دون أن تشغلك الزخرفة أو الخطوط المنقوشة على حوائطه عن العبادة، وخاصة في محراب المسجد الذي صُمم بطريقة جمالية وفلسفية تهيئ الفرد للتعبد والتأمل.

(mohamedkashan.blogspot.com/2008/09/blog-post_23.htm)

أما ما يميز المسجد من الداخل أربعة أعمدة كبيرة تنتهي بأقواس مزخرفة بوحدات نباتية علي شكل حدوة الحصان تحمل قبة صغيرة بشكل مربع ثماني تتدلى منها نجفه كبيرة تشكل امتداد للزخرفة

التي تنقلك إلي المنبر الخشبي المزخرف بزخارف هندسية تعلوه قبة صغيرة ثم المحراب الذي ينتهي أيضا بذات الزخارف الهندسية وآيات قرانيه منحوتة بشكل بارز.

9:4:4 مسجد النيلين بامدرمان:

بدأ تشييد هذا المسجد في أواخر السبعينات من القرن العشرين، وقد وجه الرئيس الأسبق جعفر محمد نميري بتشيده، يقع المسجد في مدينة امدرمان على الضفة الغربية من النيل بالقرب من منطقة إلتقاء النيلين ،الأزرق والأبيض،ويجاروه من الناحية الجنوبية مجلس الشعب ومن الناحية الشمالية كلية القرآن الكريم ومن الناحية الغربية يفصله شارع الموردة، وهو شارع رئيس يربط مدينة امدرمان ومدينة الخرطوم عبر كبري النيل الأبيض القديم،والمسجد يتمتع بموقع متميز حيث أن المشاهد يمكنه رؤية منطقة مقرن النيلين وجزيرة توتي.

يعتبر المبنى من معالم السودان المميزة من حيث الموقع والتصميم، فقد تم بناء المسجد على شكل صدفة عملاقة عند ملتقى النيلين الأبيض والأزرق على مشارف أمدرمان، وأن الفكرة والتصميم كانت مشروع تخرج الطالب قمر الدولة عبدالقادر من كلية الهندسةوالمعمار بجامعة الخرطومفي منتصف السبعينيات وكان هذا المبنى أول مبنى يشيد في السودان من قواطع الألمنيوموبدون أعمدة رفع إذ يتصل السقف بالأرض مباشرة تماما.

ما يميز المسجد القبة المعدنية المضلعة والمصنعة من هيكل حديدي مغطي بألواح الألمونيوم التي تغطي كل مكان الصلاة وتمثل تلك القبة الشكل الدائري، المستخدم لأول مرة في المسجد. تم تصميمه وبناؤه بشكل دائري فهو عبارة عن قبة مضلعة من الواح الألمونيوم،بشكل أربعة مثلثات متماثلة مترابطة ومتداخله، على هيئة معين بارز تتجلي فيها وحدة العمل الفني باستخدام التشكيلات الهندسية القبابية.تم بناء المسجد فوق ربوة صناعية،اتخذت كقاعدة مرتفعة للبناء، الجزء الأول يحمل القبة المعدنية، وتحتوي مشغولات الزجاج المعشق بحلية حديدية على الشكل الهرمي, تم توظيفها فتحات للضوء, وأيضا على منحوتات هندسية بارزة من الخشب والجبس، والجزء الثاني عبارة عن قبو أرضي أسفل القبة على شكل دائري يشتمل قاعة اجتماعات ومصلى النساء، ومكتب الإدارة ومكتبة إسلامية ومعمل صوتي ومخزن وحمامات ومكان وضوء.هناك ثلاثة مداخل،يمكن الوصول لها بسلم يرتفع عن مستوى الأرض ب 10 درجات عن حائط المبني من الرخام.

شكل المبنى من المداخل عبارة عن صدفة تمت زخرفتها بطريقة يدوية, بزخارف نباتية وخطوط هندسية بشكل بارز منسجمه في إيقاع ووحدة مع الحركة الدائرية ، التي شكلت الفراغ الداخلي للمبنى, والذي تميز بعدم وجود المحراب المعروف كسمة بارزة في المساجد،فتم الاستعاضة عنه بشكل المنبر شبة دائري ليحمل الوظيفتين في آن واحد. وايضا صحن المسجد من الداخل عبارة عن تحفة زخرفية ذات وحدات إسلامية هندسية ونباتية ملونه بالألوان الزهري، والأخمر، والأخضر، والأزرق، ويحدد معلمها

اللون الذهبي، تنداح على شكل دوائر من مركز القبة، وتم تصميم الزخرفة وتنفيذها بإسلوب النحت البارز، والزخرفة عبارة عن وحدات مربعة من الزخارف الإسلامية متصلة مع بعضها البعض لتكون زخرفة قبة الصحن من الداخل، الأكتاف الفاصلة بين مقرنصات فتحات الإضاءة تتوسطها أعمده نصفية ذات تيجان مزخرفة زخرفة إسلامية، تنتهي بكتل مكعبة، تربطها زخارف شريطية مكونة شكل المثلث المقلوب على تاج العمود، وهذه التشكيلة عبارة عن وحدات مكررة في المنطقة المفتوحة التوافذ، والأخرى المصمتة في منطقة المنبر، ويظهر على محيط قبة الصحن صناديق مكيفات الهواء علي شكل مجسمات بنية اللون. (عبدالحفيظ محمد،2000م،ص،79) .أما المئذنة تبعد قليلا من قبة المسجد, وتعلوه بنسبة 2:1 , تبدأ بقاعدة أسطوانية لتنتهي بثمانية أعمدة مكونة برج ثماني الشكل, بارتفاع 50 متر, وهذا العلو دلاله على سمو مقاصد الدين.

نستطيع القول بأن الشكل العام للمبنى تميز بالثراء الزخرفي والغزارة في استخدام التصميمات المعدنية والنباتية والهندسية في تغطية جدران القبة من الداخل مما أكسب المبنى قيم جمالية وتعبيرية من خلال الإيقاع والاتزان والوحدة والتناسب،في معالجة الكتلة . النمط المعماري للمسجد على نسق العمارة الإسلامية،من حيث التشكيلات الهندسية القبابية الشكل الذي قام عليها التصميم المعماري للمسجد في توجهها نحو القبلة. وأن الشكل شبه الدائري للمسجد وملحقاته دلاله على معنى التساوي والتكافؤ بين المسلمين.(محمد ادم، 2016م،ص،98).

الفصل الثالث:

منهج وإجراءات ادراسة

أولاً: منهج الدراسة:

اعتمد الدارس المنهج الوصفي التحليلي في تحليل عينات الدراسة، تماشياً مع هدف البحث في التعرف على الأبعاد الجمالية للنحت البارز في العمارة الإسلامية في السودان.والعمل الميداني لرصد وتحليل المحتوى بغرض التحقق من فرضيات الدراسة واستخلاص نتائج دقيقة تحقق الأهداف.

أدوات الدراسة:

وفقاً لطبيعة الدراسة يستخدم الدارس الملاحظة كأداة أساسية في وصف وتحليل النماذج قيد الدراسة.

ثانياً : مجتمع الدراسة:

يشمل مجتمع البحث ثلاثة مساجد تمثل العينة المبحوثة، تم اختيارها قصدياً وفق الفترات الزمنية المتفاوته، لانها تشكل أنموذج طراز العمارة الإسلامية في السودانوعليه سوف يتناول الدارس بالتحليل هذه العينات المبحوثة وفق الترتيب الزمني، وذلك لما تتميز به كل فترة من الفترات التي شيدت فيها هذه المساجد، والإختلاف المترتب على ذلك من حيث الخامات المعمارية والاساليب الفنية. والتي كان تواجدها في السودان في منطقة الخرطوم والتي تم التعرف عليها من خلال الزيارات الميدانية والتوثيق المباشر.

ثالثاً: عينة الدراسة:

تم اختيارالعينة المبحوثة بصورة قصدية لتحليلها ودراستها فقد جاء هذا الإختيار ممثلا لحقب تاريخية مختلفة ومن ناحية أخرى روعي في اختيار هذه العينة أن تكون أنموذجاً مثالياً لإجراء اختبارات فروض البحث، وذلك لما تزخر به هذه المساجد من تكوينات نحتية بارزة وكان عددها(9) نماذج تمثل مجتمع البحث، تم اختيارها وفق المسوغات الآتية:

1. تعطي العينات فرصة للباحث للإحاطه بالأبعاد الجمالية للنحت البارز في العمارة الإسلامية في السودان .
2. تباين العينات المختارة من حيث اساليبها فيالنحت البارز.

أداة الدراسة: من أجل تحقيق هدف الدراسة في التعرف على الأبعاد الجمالية للنحت البارز في العمارة الإسلامية في السودان، إعتمدت الدراسة على اداة الملاحظة إستناداً إلى عملية المشاهدة والتقصي، بوصفها إداة تسهم في إغناء التحليل وتوجيهه الوجهه العلمية.

منهج الدراسة:

خطوات التحليل: اعتمد البحث في دراسة البعد الجمالي للنحت البارز في العمارة الإسلامية في السودان (المسجد)أسلوب تحليل المحتوى من حيث البناء الشكلي للعلاقات الفنية، وما تؤول إليه من دلالات جمالية وفق المحاور الآتية:

1. البعد الجمالي لإختيار العناصر .
2. البعد الجمالي البنائي لإسس تكوينات النحت البارز .
3. العلاقة بين تنوع الأبعاد الجمالية .

ملاحظة: محاور التحليل تمثل اسلوباً وصفياً ظاهرياً يتداخل مع تحليل تكوينات النحت البارز من وجهة نظر ودور البعد الجمالي بتنظيم العلاقات للتوصل إلى أهداف الدراسة.

النموذج: (1) مسجد الخرطوم الكبير

تصوير الباحث يوليو 2018م

العينة الأولى: مئذنة مسجد الخرطوم الكبير :

التحليل الوصفي: يحتوي مسجد الخرطوم الكبير على مئذنتين متماثلتين شيدتا في الركن الجنوبي الغربي والشمال الغربي، يمين ويسار المدخل الغربي، تبدأ المئذنة من أسفل على قاعدة مربعة الشكل تعلو سقف صحن المسجد بإرتفاع عشرة أمتار تقريباً، الجزء الأسفل استمرارية للقاعدة المربعة تم زخرفتها بوحدات زخرفية هندسية بارزة تزين الواجهات الأربعة، وفي كل ركن يوجد نصف عمود من الحجر الرملي، ويتتدرج هذا الجزء ليتحول إلى قطاع دائري، زينت هذه المنطقة من المئذنة بمقرنصات في الواجهات التحويلية، اما المنطقة ذات القطاع الدائري فيبلغ ارتفاعها متران أسفل الشرف الأولى مزخرفة على شكل ثماني منتظم تتكون اركانه من ثلاثة أعمدة متلاصقة يفصلها عقد نصف دائري، وتوجد في جهاتها الثلاثة بالتناوب نوافذ مستطيلة الشكل، تعلو هذه المنطقة أسفل الشرفة الأولى الثمانية الشكل منطقة نحتت بالمقرنصات البارزة المتدلية ، والشرفة الأولى ثمانية القطاع تتكون من ستة عشر بانوه مستطيل مزخرف بزخارف هندسية بارزة، أما الجزء الذي يعلو هذه الشرفة مباشرة له قطاع دائري بمحيط أقل من القطاع السابق يغلب علية النحت البارز، وتعلو ايضا الشرفة الأخيرة ذات الزخارف الهندسية والنباتية البارزة من المقرنصات. اما الشرفة الأخيرة ففيها ستة عشر ضلعا منتظما ويبلغ إرتفاعا 60 سم تقريبا ويتواصل الجزء أعلى هذه الشرفة بنفس القطاع الدائري لإرتفاع 120 سم وينسلب ليستقبل الرمانة والتي يعلوها الهلال على كراته البرونزية الثلاث، وهذه المأذن غنية بالنحت المعماري والزخارف البارزة المتنوعة بين الوحدات الهندسية والنباتية من حيث التصميم والتوزيع الرأسي للمساحات على طول ارتفاعها.

فالبعد الجمالي للنحت البارز قائم على أساس جمالية التكرار في وحدات التكوين النحتي المعماري البارز الذي قسم الخطوط الهندسية والنباتية إلى وحدات متماثلة تتكرر في اطراد منتظم امتداده من الشكل المثمن ومنه إلى الشكل الدائري الأسطواني، على امتداد بدن المئذنة.

فالتكرار يمثل نظاماُ حركياُ منتظماُ، فالحركة فيها روح وفيها ايقاع وهذا ما يشير إلى حركة الحياة في عالم التكوين المتمثل بالنظام الكوني. وهذا النظام يتجسد في بعدين البعد الشكلي والبعد الدلالي، اما البعد الشكلي فإنه مرتبط بالكل والعلاقات بين الأجزاء أما الثاني فيرتبط بالأجزاء فقط وبمجموع البعدين تصل الزخرفة البارزة إلى معنى النظام ودلاته، ويبرز فيها التوازن والإنسجام اللذين يميزان الفن المعماري الإسلامي.

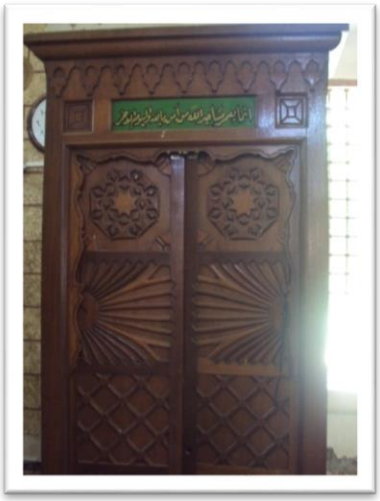
البعد الجمالي البنائي لإسس تكوينات النحت البارز، إن التكرار المنتظم يظهر إيقاعاُ يثير إحساساُ بالتوازن وترابط التكوين لخلق قيم جمالية بنائية من خلال الإحساس بالملمس ودرجات الضوء والظل، أما السيادة تحققت من خلال الوحدة في حركة اتجاه النظر. ويظهر التفاوت في شكل جسم المئذنة وهي ترتفع في تصاعد جمالي بالتدرج الذي ترتاح له العين من المربع إلى المثمن إلى الشكل الدائري ثم الخوذة التي تحمل الهلال، ثم الشرفة الأولى تصبح مثمنة ثم مستديرة ثم تنتهي بشكل كروي وتتابع الأشكال هنا إشارة إلى الإرتفاع من التقييد إلى الإطلاق ومن الكثافة إلى اللطافة لتأكد أن المئذنة إشارة إلى المعراج، وما حركة خطوط المئذنة إلا محاولة من الفنان المسلم لتحقيق مبدأ إحالة المتلقي إلى حقيقة الإحاطة بالفضاء، على أن الله تعالى موجود في كل وجود، فضلاُ عن أن التكرار الإنسيابي لحركة خطوط المئذنة فيه محاولة لتأكيد معراج المؤمن نحو ربه. إن الجمال الشكلي لهيئة السطح الزخرفي المعماري يشير الى كيفية وضع بناء هيئته بهذه الأسس الرياضية والهندسية والتي عادة يتم التعامل بها من قبل المصمم الزخرفي المعماري في تصميم الأشكال الهندسية وتنظيم فضاءاتها ومحاولة ربطها بعلاقات جمالية كالإيقاع والتناغم والتماثل والتباين والنظام والتماسك، وهذه العلاقات الجمالية تعد المرتكز الأساس في تنظيم العلاقات الجمالية للأشكال الزخرفية الهندسية ولفضاء السطح الزخرفي المعماري.

العلاقة بين تنوع الأبعاد الجمالية: استطاع الفنان أن يجعل من هذه الوحدات الزخرفية البارزة تتجانس مع بعضها ليبين فيها الذائقة الفنية بشكل جمالي بعين المتلقي ليحيلنا من مفردة معمارية إلى لوحة تعكس قدسية المكان. أما الجمالية تحققت من خلال العلاقة المتوازنة بين الكتلة والفراغ في تصميم المئذنة، إذ أن هناك انسجام كبير من حيث الشكل واللون والتكوين العام ظهر جليا من خلال وجود النحت البارز والمتمثل في الزخارف الإسلامية الهندسية والنباتية فضلاً عن التراكيب المعمارية المختلفة التي أخذت عدة تكوينات مختلفة. ونلاحظ أن المسجد يحتوي على مئذنتين متماثلتين مثل كثير من المساجد المعاصرة، حيث أن إستعمال المئذنتين على جانبي المدخل، فهي لا تشير هنا بوضعها إلى إتجاه القبلة،

مما يستنتج إنها قد استعملت بغرض الشكل الجمالي. وأن الجمال الشكلي لهيئة السطح الزخرفي المعماري يشير الى كيفية وضع بناء هيئته بهذه الأسس الرياضية والهندسية والتي عادة يتم التعامل بها من قبل المصمم الزخرفي المعماري في تصميم الأشكال الهندسية وتنظيم فضاءاتها ومحاولة ربطها بعلاقات جمالية كالإيقاع والتناغم والتماثل والتباين والنظام والتماسك، وهذه العلاقات الجمالية تعد المرتكز الأساس في تنظيم العلاقات الجمالية للأشكال الزخرفية الهندسية ولفضاء السطح الزخرفي المعماري.

ومن خلال ما تقدم من تحليل العينة يمكن للباحث القول، أن تنفيذ وتكوين النحت البارز أعطى إنطباعاً بوجود بعداً جمالياً في التكوين العام للمئذنة، مما جعلها تحقق غرضها الجمالي من خلال التدرج الذي ترتاح له العين من المربع إلى المثمن إلى الشكل الدائري، إنسجاماً مع إيقاع تكرار الخطوط بين التكوين العام للعمل الفني من ناحية الشكل والمضمون، لخلق حالة من التحولات الشكلية الهندسية لتحيقق إبعاداً جمالية ودينية. وأن مسجد الخرطوم الكبير شيدعلى طراز معماري إسلامي متميز من حيث التصميم والزخرفة الخاصة بالمئذنة من براعة في الدقة والتنفيذ، أظهرت براعة الفنان الإسلامي.

العينة الثانية: منبرمسجد الخرطوم الكبير :



تصوير الباحث يوليو 2018م

التحليل الوصفي: يمكن أن نحدد شكل المنبر عباره عن شكل مثلث قائم الزاوية صنع من خشب المهوقني على قاعدة مستطيلة الشكل منقوشة بالزخارف البارزة على الجانبين واجهته بشكل مطابق ، تم تقسيم تلك الأجزاء والفراغات إلى أجزاء أصغر بحيث تعطي التنوع والإيقاع للمشاهد، أما بالنسبة للتناسب فإن الفنان راعى في تصميمه للمنبر تقسيمه إلى أجزاء شبه متساوية، أما الدرج الصاعد إلى أعلى المنبر (الجلسه) فقد استطاع الفنان إضافة حافتان تسمى (الدربزين) يقول الدكتور عبدالرحمن علي في موسوعة العمارة الإسلامية، أن الدربزين عبارة عن قوائم منتظمة يعلوها متكأ وقد تكون من جص أو من خشب حسب الخامة المستخدمة في صنع خشبة المنبر. حيث أن لها ناحية جمالية ووظيفه في نفس الوقت تضفى على المنبر رونق الجمال وطابع الوقار، كما يمكن للفنان أن يعالجها بالطرق الزخرفية الفنية المختلفة، فهي تشكل مع المثلثات نوع من التناسب. كما أن للدرج باب بضرفتين يصعد به الأمام جمع بين اربع وحدات نحتية مختلفة تقسم مساحة الشكل المستطيل إلى اربع اجزاء متساوية حوت تكوين نحتي بارز تعلوه تشريفة أو شرفة أو كرنيش من المقرنصات من نفس خامة المنبر، ليكون متكاملاً مع التكوين الكلي، وهذا الباب ليس له نفس الأهمية من الناحية الوظيفية، فهو باب للسترة فقط، غير أنه من الناحية الجمالية يشكل التوازن المطلوب مع قبة المنبر. استطاع الفنان تكرار الوحدات بشكل جمالي، للنحت البارز في عملية التجميل والزخرفة حيث استعملت الأشكال الهندسية والنباتية والكتابات بتناسق وألوان متناسبة، وايضا نجد الفنان جعل الزخارف البارزة تتماشى مع نقوش جدار القبلة والمحراب. يضم التكوين في الجزء الأعلى مقرنصات متدلية نحتت بشكل بارز، كأنها قناديل تضيئ المنبر، وأسفل هذه المقرنصات كتبت آية قرآنية بخط رقعة بارز(انما يعمر مساجد الله من آمن بالله واليوم الآخر) وعلى جانبي هذه الآية مربع مفصص الشكل عبارة عن ختم بارز، اقرب إلى علامة ترقيم. أما الجزء الأسفل

حوى ثلاثة أجزاء متساوية الأول يمثل زخارف هندسية بارزة على شكل ثماني، أما الجزء الذي يليه عبارة عن تكوين نحتي بارز على هيئة جريد النخل أو أشبه بذيل الطاؤوس. أما الجز الأخير يمثل شبكة لخطوط هندسية بارزة. وعلى جانبي المنبر عبارة عن مثلثات موزعة إلى بانوهات مربعة ومستطيلة.

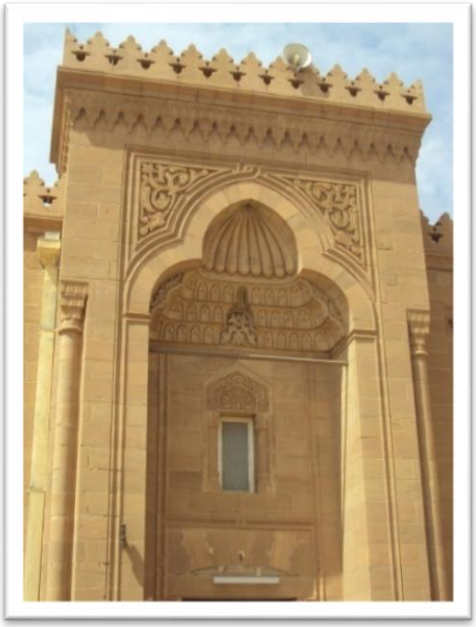
فالبعد الجمالي للنحت البارز، العنصر البنائي المنظم للتكوين الكلي هي العناصر والوحدات النحتية البارزة ضمن التوزيع الشكلي من أعلى التكوين النحتي المتمثل في الخط العربي البارز معطياً حالة من الحيوية وكسر الرتابة للشكل المستطيل. أما أسفل ووسط التكوين توزعت المساحة ضمن وحدات هندسية ونباتية بارزة بشكل متسلسل لتغطي المساحة الكلية بتكوينات مستوحاه من الطبيعة.

البعد الجمالي البنائي لإسس تكوينات النحت البارز، تقسم التكوين إلى مقاطع متناظرة الأول له مركزية السيادة لجمع بين الخط العربي والأشكال الهندسية والنباتية البارزة. أما المنطقة الوسطى مثلت التكامل ما بين وحدات نباتية بارزة وآخرى هندسية عبارة عن خطوط تتقاطع بشكل هندسي منتظم، هذا الإنتقال من نوع إلى آخر بحركة تصاعدية رغم إختلاف الوحدات عكس جانب جمالي في شكل التكوين العام.

العلاقة بين تنوع الأبعاد الجمالية: الخصائص الجمالية المتصلة بالإسلوب الفني تحققت في الجمع بين كل من الخط العربي والأشكال الهندسية والنباتية في عمل واحد، وعلى أساس هذا الجمع قسم الفنان السطح إلى مساحات شبة متساوية نتج عنها تناسق وانسجام في توزيع العناصر المختلفة، مما كان له الأثر في جعل عين المشاهد أو المتلقي تنتقل عبرهذا التنوع الجمالي دون سيادة مركزية. إن البناء البصري لهذه النماذج البنائية للأسطح الزخرفية المعمارية يستلزم مبدأ مهم أخر يضاف الى ما ذكر في النظام الإنشائي لبنائها فضلا عن مبدأ التناسب الا وهو المقياس الذي يستخدم في معالجة قياس الحجوم للأشكال الهندسية بالنسبة للعناصر الإنشائية الأخرى، فلكل سطح زخرفي معماري مقياس معين وقد يكون له أكثر من مقياس يستخدمه الفنان المصمم في إنجاز هيئة السطح الزخرفي.

يمكن القول بأن التكوينات النحتية البارزة بتفاصيها الدقيقة والتي شكلت صورة بصرية نتجت من التداخل المنتظم للوحدات المختلفة والتي جمعت بين الخط وزخارف الهندسية والنباتية في بنية واحدة وفق خصائص مشتركة من الناحية الشكلية حققت الجانب الزخرفي والتزييني حسب الإنتقال البصري للمتلقي، ليخرج منها بصيغة جديدة لتكون رسالة للتأمل.

العينة الثالثة: المدخل الغربي لمسجد الخرطوم الكبير :



تصوير الباحث يوليو 2018م

التحليل الوصفي: يحوي مسجد الخرطوم الكبير ثلاثة مداخل موزعة في الناحية الجنوبية والشمالية والغربية، تميزت هذه المداخل بجدران سميكة ضخمة عالية البروز قليلاً من بدن المسجد. واجهة هذا المدخل تمثل جزءاً من مستطيل يبرز عن صحن المسجد بإطار مستطيل الشكل يعلوه عقد مدبب يتكون من حجرة صغيرة يعلوها سقف على شكل قبو مدبب يحتضن وحدات نباتية نحتية بارزة ومقرنصات مجسمة ذات طابع هندسي على امتداد الواجهة تعلوها صفوف من عرائس السماء لتنهي بتجاويف غائرة. الجزء الأعلى تحيط به كوه كبيرة تبدو كأنها ايوانات صغيرة تحملها أقواس مدببة بها زخرفة نباتية بارزة، تنحصر بين ثلاثة أشرطة بارزة اقرب إلى حدوة الفرس، ثم كوه أخرى أشبه بالقبة تتدلا من سقفها تسع أصابع من جريد النخل، وأسفل هذه الكوه قمرية بنصف عموديين بارزيين تحيط بنافذة من الزجاج تعلوها وحدات هندسية بارزة. يتكون المدخل من قوس مدبب يرتكز على عمودين اسطوانيين يحملان قبة المدخل محصورة داخل اطار الشكل المستطيل .

فالبعد الجمالي للنحت البارز إتسمت المنحوتات البارزة بوحدة التنظيم البنائي للتكوين على أساس النسبة والتناسب والتي أعطت تميزاً في صياغة التشكيل الجمالي، بالإعتماد على وحدة التكوين بجانب تنوع الوحدات الزخرفية. فتصميم المدخل بهذا الشكل البارز تتجلى فيه القوة النابعة من سمك الجدار، بدفع النظر نحو قبة السماء، كأنها تحي الداخل بأجمل تحية. فجمالية الزخرفة الهندسية في فن العمارة الاسلامية تنبع من خصائص الشكل ومدى بنائه في السطوح الزخرفية المتمثلة في خاصية التناسب والنسق والنظام فالأشكال الهندسية الزخرفية كالدائرة او المربع والمستطيل والمضلعات المنتظمة تتنوع بتنوع العلاقات التناسبية بين أبعادها، اضافة الى ذلك فان إدراك النموذج البنائي لهذه الأشكال الهندسية

لا يكون إلا من خلال العناصر السطحية وعلاقاتها وخصائصها تبعاً لتنوع هيئات السطوح الزخرفية المعمارية، فلكل سطح متغيرات بصرية خاصة بشكله الهندسي تتمثل بالخصائص الفيزيائية للخامات التي نفذ بها عرض المنجز الزخرفي المعماري وهي اللون والضوء والملمس والحجم.

البعد الجمالي البنائي لإسس تكوينات النحت البارز العناصر التشكيلية في العمل مزيج من مفردات مختلفة منظمة بطريقة مكملة كل منها للآخر، لخلق ترابط وتلاحم وتألف نشأ منها وحدة في الشكل، وتحققت تلك الخاصية بصرياً بخطوط رابطة بين تلك العناصر. وتتجلى الأبعاد الجمالية للداخل في التعبير عن الإرتفاع والصعود بالتكوينات المعمارية من الناحية ا لتشكيلية بعمل الأكتاف الشاهقة الحاملة للخناصر والتي تنتهي بعقود تلتف حول الخناصر وتعلوها مقرنصات وعرائس السماء، مما يطفي الإحساس بالقوة والصمود والسمو.

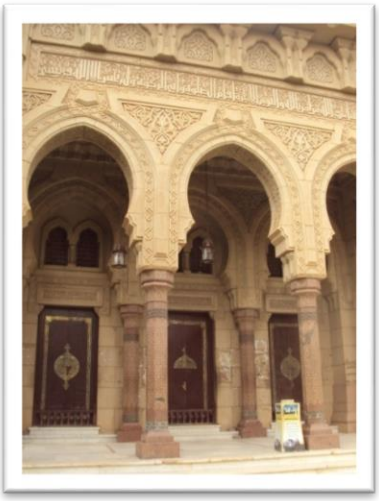
العلاقة بين تنوع الأبعاد الجمالية الأجزاء المختلفة للعمل الفني والمكونة للبنية التكوينية إعتمدت على اسلوب نحتي جعل حركة الخطوط المختلفة تتلاءم وتنسجم، كأنها معزوفة موسيقية، فتحولت هذه الخطوط الهندسية، إلى خطوط لينة رقيقة تعانق محيط القبة ليتحول الشكل من الصرامة إلى الليونة والرقة ليشكل وحدة جمالية.

يمكن القول، إمتلاك المدخل عدة بؤر جاذبة للعين، إبتداءاً من أعلى القبة وإنتهاءاً بالزخارف البارزة في بدن المدخل هذا التكامل بين الأجزاء أعطى انطباعاً بوحدة وجمالية التكوين العام.

وقد أهتم الفنان والمعماري بزخرفة العمائر الإسلامة سواء من الداخل أوالخارج، وقد إستخدم اساليب النحت البارز أوالغائر في الزخارف الهندسية والنباتية أو الكتابية وعلى بعض الجدران، وقد تميزت العمارة الإسلامية بكثرة زخارفها النباتية والهندسية ، وقلما نجد منشأة معمارية إسلامية تخلو من الكتابات الزخرفية.

النموذج: (2) مسجد ارباب العقائد (فاروق) بالخرطوم

العينة الأولى: المدخل الغربي لمسجد فاروق :



تصوير الباحث يوليو 2018م

التحليل الوصفي: تكونت واجهة المدخل على هئية عقد مدبب من اربعة أكتافة ضخمة تمثل بهو مستطيل بارز عن صحن المسجد. يمثل هذا المدخل تحفة معمارية من حيث تصميم وتكوين الوحدات الزخرفية البارزة، ويشمل ثلاثة ابواب خشبية مطعمه بزخارف هندسية ونباتية من النحاس تعلوها آيات قرآنية تم نحتها بشكل بارز.، كل واجهة من المداخل تبرز قليلا عن حائط المبني تحملها أربعة أكتاف ضخكة مستطيلة من الحجر الرملي بدلاً من الأعمدة وحليت هذه الأكتاف بأربعة أعمدة متصلة في زوايها الأربعة تحمل تيجان إسلامية تسمى بالتيجان الكأسية، وتحمل هذه الأكتاف فيما بينها عقود مدببة على شكل حدوة الفرس، وبداخل هذا البهو اربعة أعمدة مزخرفة بزخارف نباتية ومطعم بزخرف هندسي نحاسي أعلى وأسفل كل عمود و الزخارف المنحوتة على المداخل والواجهات عبارة عن زخارف نباتية تعلوها آيات قرآنية تم نحتها بشكل بارز ينسجم في إيقاع ووحدة مع الأعمدة التي تمت زخرفتها بطريقة يدوية.

فالبعد الجمالي للنحت البارز يشكل نسيج مشترك من الوحدات الفنية التكوينية القائمة على التداخل بين العناصر الخطية البارزة والوحدات التشكيلية من توريقات ومقرنصات وخطوط هندسية في تلاحم وتآلف نحتي جمالي وفق أسس تقنية النحت البارز والتي تقوم على المساحة والكتلة والحركة والفراغ واللون كل هذه المفردات كشفت العلاقة بين الشكل والمضمون جماليات النحت البارز في المساحة الحاضنة للوحدات الخطية والنباتية والهندسية وتحديد عمقها الفضائي من خلال دور النحت البارز في ابراز الكتلة والفراغ والتوزيع والتناغم والتتابع الإيقاعي.

البعد الجمالي البنائي لإسس تكوينات النحت البارز: تأسس التكوين عبر مساحة مستطيلة من ثلاث مستويات مختلفة توزعت بين جماليات الخط العربي والوحدات الهندسية والنباتية البارزة في سلسلة منتظمة تحيط بها حركة المقرنص المتناظرة من جهتها العليا والسفلى تحيط بها توريقات تتبادل في حركة تكرارية حققت بنية إيقاعية متكاملة في المجال التكويني وملء الفراغات، بهذا الكم من الوحدات المتنوع من الخطوط والزخارف المتعددة الأشكال والتناسب والتوازن مع بقية العلاقات الأخرى ومظاهر صيرورة الإيقاع منح التكوين الكلي للواجهة طابع تعبيري من خلال إشتراك العناصر في الإنسجام التام والخروج من التقليد والرتابة والتحول البصري من خلال التنوع الزخرفي في إظهار العبد الجمالي للنحت البارز.

العلاقة بين تنوع الأبعاد الجمالية إستطاع النحات أن يجعل من هذه الوحدات المتنوعة من الأشكال البارزة تترابط فيما بينها بعلاقات فنية وفق قواعد وأسس قائمة على التناسق في نسب الأشكال وانسجام العناصر والحركة الإنسيابية والإيقاع المدورس ومبدأ التكرار والإمتداد للأشكال دون إخلال بقيم وتوازنات العمل الفني المتكامل، ساهم في ربط العلاقة الجمالية بالأداء الفني الدقيق. هذا الكم من التنوع في الأشكال والحجوم، منح العناصر البارزة سمة الجمال والإبداع والإتزان في تكويناتها الفنية، لتنتشر أمام نظر المتلقي.

ويمكن القول بأن استخدام النحت البارز في الوحدات التكوينية أضفى عليها بعد جمالي تمثل في تكوينات العناصر النباتية والهندسية والكتابية وفق قواعد وأسس اسلوب النحت البارز والإيقاع المدروس ساهم في ربط العلاقة الجمالية بالأداء الفني الدقيق، حقق الوحدة البنائية.

العينة الثانية: محراب مسجد فاروق :

تصوير الباحث يوليو 2018م

التحليل الوصفي: يمثل المحراب عنصراً فنياً معمارياً مهما يؤكد على الطرز الفريدة للعمارة الإسلامية، ويمثل أحد الملامح المعبرة عن جماليات الفن الإسلامي. ويوجد محرابان بهذا المسجد منها المحراب الرئيس الموجد في قبلة الصحن وهو عبارة عن كوة غائرة في جدار القبلة على شكل عقد نصف دائري مسنن أعلاه على شكل مراوح النخيل والآخر يوجد في امتداد الرواق الجنوبي، على شاكلة المحراب الأول، هذا المحراب عبارة عن تجويف على الجدار المواجه للقبلة داخل عقد نصف دائري مسنن يحتويه مستطيل مغطى بعناصر ووحدات هندسية ونباتية بارزة. تتكون هذه التحفة الفنية من حنية مسطحة ذات عقد مدبب منحوت على ارضية مستطيلة الشكل قائمة على جدار القبلة مع شرطين مؤلفين من وحدات نباتية تتوسطها آية قرآنية نقشت بخط كوفي بارز وإلى جوارها شريطان قائمان على كتفين بارزين نقشت عليهما تشكيلات نباتية متداخلة غاية في الجمال والإتقان، وعلى جانبي هذا السطح نلاحظ لفظ الجلاله

(الله) قد نقشت على يمين العمود وبينما عبارة (أكبر) على يسار العمود، ومن ثم يلتقيان هذان الشريطان في نقطة واحدة تكون شكلاً هرمياً معبراً عن اللآمتناهي، ولو تأملنا داخل هذه القبة الهرمية لوجدنا وحدات نباتية وتوريقات بارزة تسبح داخل إطار أقرب إلى حدوة الفرس، وقد كرر النحات هذه الوحدات داخل الشكل الأول لتظهر كوة صغيرة أو تجويف ثاني مؤطر بشريط عريض يحتوي على ذات الوحدات النباتية المنحوتة بأسلوب بارز على مدار الشريط، فضلاً عن وجود شريط آخر يطوق الشكل الكلي للمحراب ممتلئ بالأشكال النباتية والهندسية المجردة، التي تحيل ذهن المتلقي إلى الإمتداد خارج حدود الرؤية البصرية.

فالبعد الجمالي للنحت البارز التناغم والتآلف بين الوحدات النباتية والهندسية وبين البناء الشكلي، مع الحفاظ على صياغة الخطوط بليونة منح اسلوب النحت البارز إحساس بثقل الكتلة وملء الفراغ، ضمن إيقاع نحتي جمالي من حيث التوازن بين اللون والشكل والحجم والفراغ. فالبعد الجمالي إنصب في عدم التعقيد في النحت البارز، من حيث البساطة وتحويل الوحدات والتكوينات إلى خطوط متماسكة عملت على احتواء الفضاء الشكلي من خلال إشباع الإحساس بالإمتداد اللامتناهي لدي المتلقي.

البعد الجمالي البنائي لإسس تكوينات النحت البارز ما نراه من عناصر ووحدات لتكوينات النحت البارز وهو مزيج من اسس بنائية متماسكة، فقد استخدم النحات الخطوط بمختلف انواعها فنجد الخطوط الرأسية تمثل القوة والنفوذ بينما الخطوط الأفقية تشير إلى الإسترخاء والخطوط المائلة والمنحنية تمثل الحركة. وعلى الرغم من أن الخطوط لها بعد واحد إلا أن اسلوب النحت البارز اظهر سمك وعرض وطول الخط واتجاه الخط من اليمين إلى اليسار ومن الأعلى إلى الأسفل، هذا النسيج اضاف بعداً جمالياً داخل مساحة الشكل أو التكوين. جعل المشاهد يتعرف بشكل افضل على هذه العناصر وخصائصها المميزة.

العلاقة بين تنوع الأبعاد الجمالية من خلال الخصائص المختلفة للخطوط الموجودة في هذا العمل الإبداعي، من حركة وإمتداد واتساع وملء الفراغ ومن خلال المداخلة القائمة على الترابط بين هذه العناصر والوحدات والأشكال المجردة الهندسية والنباتية ، من شكل إلى شكل آخر شكلت في مجموعها مجالاً متصلاً للرؤية والذي ساهم في تأسيس العلاقة والتنوع بين الخط العربي والزخارف النباتية والهندسية، فمنحت المشاهد يجول ببصره في جميع الإتحاهات، واضافة للبناء والتصميم الهيبة والفخامة.

يمكن للباحث القول أن المحراب يمثل عنصراً فنياً معمارياً مهما يؤكد على الطرز الفريدة للعمارة الإسلامية، ويمثل أحد الملامح المعبرة عن جماليات الفن الإسلامي. هذا النسيج اضاف بعداً جمالياً داخل مساحة الشكل أو التكوين جعل المشاهد يتعرف بشكل افضل على هذه العناصر وخصائصها المميزة.

العينة الثالثة: قبة مسجد فاروق من الداخل :

تصوير الباحث يوليو 2018م

التحليل الوصفي: القبة هرمية الشكل تحفها من الداخل أربعة مستطيلات ثم أربعة مربعات على غلى أركان السقف الأربعة، تستند على أربعة أعمدة مربعة تحمل أربعة أقواس على شكل حدوة الفرس، تنتهي بالشكل المثمن. هذه التحفة المعمارية تتكون من عناصر ووحدات هندسية وآخرى نباتية وتوريقات تغطي سقف القبة، داخل إطار مثمن كل ضلع يمثل قطاع لمثلث متساوي الساقين ينتهي عند مركز المثمن بمجموع ثمانية قطاعات، تم زخرفتها ونحتها باسلوب بارز، في علاقة تبادلية بتكرار نفس الوحدة الجمالية أو النباتية البارزة وتنتهي أطرافها بمستطيل غير منتظم الأضلاع، تم تزينة بوحدات هندسية أشبه بالأطباق النجمية تحفها إطار هندسي بارز من خامة الجص، ومثلثات متساوية الأضلاع تم تزينها بوحدات نباتية تتطابق وتتماثل مع بعضها البعض. هذه الأشكال تم تجريدها من وحدات نباتية وهندسية تشكل في مجموعها تكوينات جمالية بارزة ترتقي إلى التأمل وإدراك المعاني الكامنة وراء الأشكال المجردة، وفق أسس وقواعد النحت البارز، القائم على التناسق في نسب الوحدات وإنسجام العناصر والحركة الإنسيابية والإيقاع المدروس وتكرار الوحدات.

وقد استعملت العناصر الهندسية والنباتية بأشكال متنوعه إعتمدت في أساس تكوينها على المثلثات والخطوط المنبعثة من مركزها في تقاطعات وتداخلات لتكون أطباق نجمية ومضلعات هندسية ورباعية وخماسية وسداسية وثمانية ومستطيلات مختلفت الأضلاع.

فالبعد الجمالي للنحت البارز تظهر جمالية النحت البارز في التجانس والتباين والإحساس بالوحدة والتماسك من خلال معالجة السطح والمفردة البنائية بإسلوب النحت البارز، ليعطي بعداً جمالياً عن طريق التنظيم الذي اتبعه النحات في تكوين وصياغة الهئية (الشكل) وفق العلاقات ضمن الوحدة التكوينية، نتيجة ابراز جمال لون الخامة أو المادة في حله ابداعية تشعرنا بالمتعة الحسية والذهنية، كما تضفي قيماً ضوئية متفاوتة أو متدرجة لتظهر الضوء والظل لهئية الشكل وتكوينه بحيث يترك انطباع بصري لدى المتلقي أو المشاهد.

البعد الجمالي البنائي لإسس تكوينات النحت البارز الأشكال الهندسية والخطوط المستقيمة والمائلة والمنحنية، والمساحات والأشكال والفراغات، وأسس التكوين من الكتلة والفراغ واللون والمساحة والتكرار والتنوع والشكل والمضمون والإيقاع النهائي والتحريد والعناصر الزوجية، كل هذه المفردات منحت تكوينات النحت البارز بعداً جمالياً عبر منظومة التكوين البنائي للدلالة على الأبعاد الجمالية التي تحققت من خلال الإنتقال من حركة إلى آخرى بطريقة تتابعية عن طريق الخط وهو أحد العناصر الأساسية في النحت البارز للأشكال وتكرارها التى أعطت إنطباع بالتجسيم والعمق وهذا بدوره حقق بعداً جمالياً.

2العلاقة بين تنوع الأبعاد الجمالية العلاقة الناتجة بين الشكل والحركة هو التناسق والإنسجام بينة الأشكال الهندسية والوحدات النباتية، فالأشكال الهندسية جاءت في هيئتها محددة بخطوط متداخلة بشكل متوازي ومتساوي، وأن توزيع الأشكال الهندسية والنباتية بشكل متساوي علي جانبي العمل حقق نوعاً من التوازن المتماثل وهذا بدوره جعل الرؤية تتنوع بصورة متساوية حيث إعتمد النحات على الخطوط الهندسية لتحقيق ترابطاً بصرياً مما أعطى السيادة للملمس والشكل والمساحة في العمل الفني.

يمكن للباحث القول بأن استخدام النحت البارز في معالجة الوحدات من ناحية الشكل والمضمون حقق الأبعاد الجمالية في الرؤية البصرية لإثارة إنتباه المتلقي أو المشاهد.

النموذج: (3) مسجد النيلين (بام درمان)

العينة الأولى: قبة مسجد النيلين :

تصوير الباحث أغسطس 2018م

التحليل الوصفي: تتكون القبة من ثلاثة أجزاء أساسية، أسفلها قاعدة تمثل الدور الأرضي بما فيه من المنافع، وأعلاها غطاؤها المعدني الكروي، ثم تصل طبقة ثالثة ما بين هذين الجزءين، فهي قائمة على اربعة وعشرون ضلعاً، كل ضلع يشكل عمودا رأسياً يتفرع من القمة عدد هذه الوحدات اربعة وعشرون وحدة، خمسة عشر منها مغطاة بالزجاج المظلل للإضاءة، وثلاثة منها تشكل الأبواب الرئسة والتسعة الآخرى تحوى خلاف من الفسيفساء من الداخل وزجاج مظلل من الخارج، وتترك هذه الأعمدة بين منحنياتها مثلثات زجاجية وطاقتين مختلفات الحجم، فيتصل كل منها بضلع من اضلاع المعين وفتحات مقوصرة الشكل، مغلفة بالزحاج المظلل والمسلح بشرائح من الألمونيوم على شكل زخارف هندسية إسلامية، وتوجد عليه مداخل الصحن الرئسية بأبوابها المصنوعة من الألمونيوم وحلية برونزية.

اما القبة من الداخل فعبارة عن تحفة من الزخارف البارزة ذات وحدات إسلامية هندسية ونباتية ملونة باللون الأزرق والأحمر والزهري والأخضر ويحدد معالمها اللون الذهبي،تنتشر على شكل دوائر واطباق نجمية من مركز القبة (صورة رقم 1). تم تنفيذها باسلوب نحت بارز متقن، عبارة عن وحدات مكررة متصلة مع بعضها البعض. اما بدن القبة تميز بالأكتاف الفاصلة تتوسطها أعمدة نصفية ذات تيجان مزخرفة بزخارف بارزة تنتهي بكتل مكعبة، وتربطها زخارف شريطية من وحدات هندسية تتخللها توريقات ووحدات نباتية مجردة تم حفرها بإسلوب بارز من مادة الجص مكونة شكل المثلث المقلوب الرأس أعلى تاج العمود النصفي، وتتكرر هذه الوحدات بذات التشكيلة في المنطقة المفتوحة النوافذ والأخرى المصمتة حول المنبر والمحراب تم تزينيها بالفسيفساء ووحدات أو أطباق نجمية تملؤ الفراغ بينهما خطوط منحنية واخرى متسقيمة تعلوها مقرنصات صغيرة على شكل قوقعات (صورة 2). وتعلو هذه الاسطوانة الدائرية طبقة وسطى مستديرة ملتصقة بالحائط تملؤها مقرنصات أخرى صغيرة الحجم ذات ثلاثة مدرجات متتالية باللون الأزرق والذهبي والزهري. اما سقف القبة فتم تزينها بزخراف

هندسية اشبه بالاطباق النجمية المنتظمة، تم نحتها بشكل بارز تتكرر متتالية تبدأ من نهاية الأعمدة النصفية لتنتهي في مركز القبة. تكونت أمامنا صورة جمالية تضفي على المسجد توازنًا في الشكل يرتاح إليه النظر، وما ذلك إلا دليل واضح على تمكن المهندسين المسلمين من رسم لوحة متكاملة للمسجد تشكل إبداعًا معماريًا فتانًا يطغى على الكتلة الحجرية الجامدة.

وإذا كانت القبة خارج المسجد توحي وكأنها متجهة إلى أسفل في رمز لتواضع المؤمن بين يدي ربه، فإنها من الداخل تعطي انطباعًا عكسيًا يعبر عن التصاعد والحركة الرأسية لأعلى، حتى يكون المؤمن وهو يعيش جو العبادة عمليًا داخل المسجد محاطًا بالإيحاء بالارتقاء والسمو والتعالي.

فالبعد الجمالي للنحت البارز الوحدات البنائية أو التكوينية إعتمدت على خاصية التكرار في الوحدات الهندسية والنباتية والتوريقات والخطوط المنحنية والمستقيمة في إطراد منتظم، على إمتداد الشكل الدائري. فالنحت بإسلوب بارز اظهر قيم جمالية بنائية من خلال توفر عنصر الملمس، الشكل (المساحات) واللون والفراغ.

البعد الجمالي البنائي لإسس تكوينات النحت البارز ايقاع الخطوط وحركتها ودقتها وتوازن العلاقات بين الخطوط والمساحات وتكرار الوحدات في متتالية بنائية إيقاعية متكاملة وبهذا الكم من الوحدات المتنوع من الخطوط والزخارف المتعددة الأشكال والتناسب والتوازن مع بقية العلاقات الأخرى ومظاهر ملء الفراغات، وصيرورة الإيقاع وأسس تكوينات النحت البارز، اشتراك هذه العناصر وانسجامها مع اسلوب النحت البارز اظهر البعد الجمالي لمحيط سقف القبة. وقد لجأ المعماري المسلم لحل المعضلة الهندسية - المتمثلة في الانتقال من المربع إلى المدور- إلى استعمال العقود المتقاطعة لإقامة القباب، ومن هنا كانت الحلول المستعملة لتحويل المبني المربع الشكل أو المستطيل إلى دائرة عن طريق ما يسمى المثلثات الكروية (وهي طريقة رومانية) أوحنية الأركان (وهي طريقة فارسية) أو تحويل الحافة المربعة للجدران إلى هيئة مثمنة، ثم إقامة أعمدة تعتمد على الأكتاف الثمانية وتتلاقى في نقطة واحدة (وهي طريقة إسلامية مبتكرة) وهكذا كان الشأن في عامة القباب الحجرية أو القرميدية القديمة.

العلاقة بين تنوع الأبعاد الجمالية ثمة علاقة إنشائية بين الأشكال الزخرفية والعناصر المعمارية مكونه من خطوط مستقيمة ومنحنية واخرى متقاطعة، ومن انصاف دوائر، تظهر بمظهر الكتلة الواحدة المنسجمة السطح، والعناصر المتصلة من عقود وأقواس وأعمدة مكونة من خطوط مستقسمة ومنحنية، هذا التجانس والتلاحم بين الوحدات المتنوعة أسهم في ربط العلاقة بين تنوع البعد الجمالي لهذه المفردات.

ويرى الباحث أن الفنان المسلم استفاد من تقنيات النحت البارز في ابداع تشكيلي شمولي من خلال استخدام الأشكال الهندسية النجمية والأشكال النباتية ومن خلال جمعه بين هذه الوحدات والعناصر ومفهوم النحت البارز، أسهم بشكل ملحوظ في الأبعاد الجمالية للفن الإسلامي.

العينة الثانية:المحراب والمنبر لمسجد النيلين:

تصوير الباحث أغسطس 2018م

التحليل الوصفي: المحراب والمنبر مشتركان في وحدة معمارية منفصلة عن صحن المسجد،عبارة عن تجويف لشكل مجسم جهة القبلة، لنصف دائرة كبيرة على هئية تجويف أو كوة صغيرة تبرز قليلاً عن مصلى الأمام ذات جناحين أو كتفين من اليمن واليسار،تكسوه وحدات زخرفية وعناصر، تتكون من وحدات هندسية ونباتية ومن تجوفات وبروز وفوارغ متصلة بغيرها من العناصر والأشكال المركبة من خطوط وتوريقات متكررة، ويوجد شريط من الزخارف النباتية ملون باللون الأبيض وأجهة المحراب من الناحية اليمين واليسار، تعلوه آية قرانية (انما يعمر مساجد الله من آمن بالله واليوم الآخر) كتبت بالخط الكوفي البارز ملونة باللون الأزرق الغامق على خلفية من الزخرفة النباتية باللون الذهبي، ويعلوه هذه الآية مباشرة قوس أفقي مزدوج الخطوط صنع من خشب المهوقني، يمثل شرفة المنبر أو دكة الأمام حيث يصعد إليه بدرج خلف هذه الوحدة أو المجسم. اما الخطوط الهندسية فإنها تشكل مركبات لا عد لها وقد اختار النحات عنصرين هما الدائرة والمربع ووضع منها أشكال منفردة تارة وتارة متداخلة، ونراها في زخرفة الحائط الذي يعلو المحراب، وهنا يظهر امتزاج المربع بالدائرة والخطوط المستديرة بالأشكال الهندسية والنباتية. ويحف بالمحراب من جانبية كتفان بارزان لكل منهما تاج، وهذان التاجان متطابقان شكلاً وحجماً، وواجهاتهما المنحوتة متطابقة ايضاً، نكسوها أشكال زخرفية بارزة نراها مكررة بالتناوب، مرة إلى اليمين ومرة إلى اليسار في حلقات ودوائر متصلة بخطوط أفقية تتفرع من وسطها مثلثات، ونرى في موضع أخر حلقات متصلة بخطوط منحنية.

فالبعد الجمالي للنحت البارز اعتمد على توزيع الوحدات بمختلف الأحجام والأشكال والاوضاع، متداخله وغير متداخله للتعبير عن العنصر بخطوط مختلفة الأحجام والأشكال والمساحات لإبراز العنصر وتأكيده بالألوان التي تجمع بين الألوان المركبة والصريحة. اما من الناحية الفنية لإسلوب النحت البارز، فتم معالجة العناصر والوحدات بشكل متناسب بين الأحجام المختلفة والربط بينهما بأشكال هندسية مختلفة السمك لتعطي الأحساس بالظل والضوء وتأكيد الملمس السطحي وبروز الأرضية.

البعد الجمالي البنائي لإسس تكوينات النحت البارز تقسيم المساحات بداخلها العناصر المناسبة لكل مساحة، من أشكال هندسية ونباتية بخطوط مختلفة الأحجام، تجمع بين المربع والدائرة والمعين والمثلث وخطوط منكسرة ومنحنية ومتموجة، تتجاور وتتكرر وتتداخل فيما بينها لتعزز الوحة البنائية. معالجة هذه المساحة التكوينية باسلوب النحت البارز حقق بعد جمالي بنائي لهذه الوحدات المتنوعة، وجعلها تبرز عن الأرضية لتعطي الأحساس بملمس الشكل العام والتميز بين الشكل والأرضية، من خلال تشكيل وحدات تكرارية.

العلاقة بين تنوع الأبعاد الجمالية الجمع بين العناصر المختلفة الأشكال والأحجام سواء في الخطوط او المساحات، وتوظيف الخامة اعطى حس جمالي للعمل ككل من خلال الوحدة والتنوع، وهنا يظهر توازن العناصر الأربع السطوح، الخطوط ، والملمس واللون، ففي التوازن الشكلي توزيع الكتل والحجوم وأجتذاب الأنتباه بصورة متساوية حول محور عمودي أو افقي، فالأشكال الهندسية مثلاً متوازية بالتناظر. كل هذا التنظيم بين الأجزاء اظهر لنا تقارب العلاقة بين تنوع الأبعاد الجمالية في الصورة الكلية للنحت البارز في تجمع العناصر البنائية التي تشترك فيما بينها حققت نسقاً بصرياً من خلال الوحدات المكونة للعمل الفني.

يمكن القول بأن النحت البارز من خلال الشكل أو التصميم تناول بشكل عام كل العناصر الفنية من السطوح، والخطوط والملمس واللون والكتل والفراغات والوحدة والتنوع والتوازن والنسب والتكرار.

الفصل الرابع:

عرض البيانات ومناقشتها

هدفت الدراسة إلى التعرف على مفهوم الجمال وانعكاسه على مجمل الفنون الإسلامية، ولاسيما عمارة المساجد في السودان، من خلال المنحوتات المرتبطة بدور العبادة وما لها من تأثير جمالي. والقاء الضوء على البعد الفلسفي والجمالي للنحت البارز كمفردة مهمة لها تأثير مباشر في التشكيل المعماري الاسلامي. ومن ثم تقديم دراسة فلسفية تخصصية تعكس المضمون الفلسفي والجمالي لفن النحت البارز في العمارة الاسلامية في السودان. تم اختيار العينة المبحوثة بصورة قصدية لتحليلها ودراستها فقد جاء هذا الإختيار ممثلا لحقب تاريخية مختلفة ومن ناحية أخرى روعي في إختيار هذه العينة أن تكون أنموذجاً مثالياً لإجراء اختبارات فروض البحث، وذلك لما تزخر به هذه المساجد من تكوينات نحتية بارزة وكان عددها (9) نماذج تمثل مجتمع البحث، وبقدر ما كانت هذه العينة كافية لإعطاء صورة واضحة وشاملة عن عمارة المساجد كعنصر من عناصر العمارة الإسلامية، إلا إنها ليست البضرورة أن تمثل كافة العمارة الإسلامية في السودان في الحقب التأريخية المختلفة، حيث تعددت أنواع العمائر وطرق تشيدها، ويرى الباحث أنه حاول بقدر الإمكان حصر موضوع دراسته في عينات تعتبر مؤثرة في العمارة الإسلامية في السودان، حيث أن منطقة الخرطوم كانت وما زالت نقطة تجمع لمعظم الملل والقبائل والأعراف والثقافات المختلفة.

وفي هذا الفصل تفسيراً لفروض الدراسة التي اثبتتها، ومن ثم مناقشتنها وتفسير نتائجها.

الفرضية الأولى:

- **توجد فلسفة جمالية للنحت البارز المرتبط بالعمارة الاسلامية من وحدات زخرفية أو خطوط أو تراكيب شكلية كلية تحقق البعد الفلسفي والجمالي.**

ولتحقق من الفرض الأول الذي يتناول ارتباط النحت البارز بالعمارة الإسلامية وفق البناء الشكلي للعلاقات الفنية، وما تؤول إليه من دلالات جمالية وفق المحاور الآتية:

- البعد الجمالي لإختيار العناصر
- البعد الجمالي البنائي لإسس تكوينات النحت البارز
- العلاقة بين تنوع الأبعاد الجمالية

البعد الجمالي للنحت البارز قائم على أساس جمالية التكرار في وحدات التكوين النحتي المعماري الذي قسم الخطوط الهندسية والنباتية إلى وحدات متماثلة تكررت في إطراد منتظم من الشكل المثمن ومنه إلى الشكل الدائري الأسطواني، على امتداد بدن المئذنة.

فالتكرار يمثل نظاماً حركياً منتظماً، فالحركة فيها روح وفيها ايقاع وهذا ما يشير إلى حركة الحياة في عالم التكوين المتمثل بالنظام الكوني. وهذا النظام يتجسد في بعدين البعد الشكلي والبعد الدلالي، اما البعد الشكلي فإنه مرتبط بالكل والعلاقات بين الأجزاء أما الثاني فيرتبط بالأجزاء فقط وبمجموع البعدين تصل الزخرفة البارزة إلى معنى النظام ودلالته الجمالية، ويبرز فيها التوازن والإنسجام اللذين يميزان الفن المعماري الإسلامي.

إن التكرار المنتظم يظهر إيقاعاً يثير إحساساً بالتوازن وترابط التكوين لخلق قيم جمالية بنائية من خلال الإحساس بالملمس ودرجات الضوء والظل، أما السيادة تحققت من خلال الوحدة في حركة اتجاه النظر. ويظهر التفاوت في شكل جسم المئذنة وهي ترتفع في تصاعد جمالي بالتدرج الذي ترتاح له العين من المربع إلى المثمن إلى الشكل الدائري ثم الخوذة التي تحمل الهلال، ثم الشرفة الأولى تصبح مثمنة ثم مستديرة ثم تنتهي بشكل كروي وتتابع الأشكال هنا إشارة إلى الإرتفاع من التقييد إلى الإطلاق ومن الكثافة إلى اللطافة لتأكد أن المئذنة إشارة إلى المعراج، وما حركة خطوط المئذنة إلا محاولة من الفنان المسلم لتحقيق مبدأ إحالة المتلقي إلى حقيقة الإحاطة بالفضاء، على أن الله تعالى موجود في كل وجود، فضلاً عن أن التكرار الإنسيابي لحركة خطوط المئذنة فيه محاولة لتأكيد معراج المؤمن نحو ربه.

العلاقة بين تنوع الأبعاد الجمالية: استطاع الفنان أن يجعل من هذه الوحدات الزخرفية البارزة تتجانس مع بعضها ليبين فيها الذائقة الفنية بشكل جمالي بعين المتلقي ليحيلنا من مفردة معمارية إلى لوحة تعكس قدسية المكان. أما الجمالية تحققت من خلال العلاقة المتوازنة بين الكتلة والفراغ في تصميم المئذنة، إذ أن هناك انسجام كبير من حيث الشكل واللون والتكوين العام ظهر جليا من خلال وجود النحت البارز والمتمثل في الزخارف الإسلامية الهندسية والنباتية فضلاً عن التراكيب المعمارية المختلفة التي أخذت عدة تكوينات مختلفة. ونلاحظ أن المسجد يحتوي على مئذنتين متماثلتين مثل كثير من المساجد المعاصرة، حيث أن إستعمال المئذنتين على جانبي المدخل، فهي لا تشير هنا بوضعها إلى إتجاه القبلة، مما يستنتج إنها قد استعملت بغرض الشكل الجمالي. وتقسيم المساحات بداخلها العناصر المناسبة لكل مساحة، من أشكال هندسية ونباتية بخطوط مختلفة الأحجام، تجمع بين المربع والدائرة والمعين والمثلث وخطوط منكسرة ومنحنية ومتموجة، تتجاور وتتكرر وتتداخل فيما بينها لتعزز الوحة البنائية. معالجة هذه المساحة التكوينية باسلوب النحت البارز حقق بعد جمالي بنائي لهذه الوحدات المتنوعة، وجعلها تبرز عن الأرضية لتعطي الأحساس بملمس الشكل العام والتميز بين الشكل والأرضية، من خلال تشكيل وحدات تكرارية. فالعلاقة بين تنوع الأبعاد الجمالية جمع بين العناصر المختلفة الأشكال والأحجام سواء

في الخطوط او المساحات، وتوظيف الخامة أعطى حس جمالي للعمل ككل من خلال الوحدة والتنوع، وهنا يظهر توازن العناصر الأربع السطوح، الخطوط ، والملمس واللون، ففي التوازن الشكلي توزيع الكتل والحجوم وأجتذاب الأنتباه بصورة متساوية حول محور عمودي أو افقي، فالأشكال الهندسية مثلاً متوازية بالتناظر. كل هذا التنظيم بين الأجزاء أظهر لنا تقارب العلاقة بين تنوع الأبعاد الجمالية في الصورة الكلية للنحت البارز في تجمع العناصر البنائية التي تشترك فيما بينها حققت نسقاً بصرياً من خلال الوحدات المكونة للعمل الفني.

ومن خلال ما تقدم من تحليل العينة يمكن للباحث القول، أن تنفيذ وتكوين النحت البارز أعطى إنطباعاً بوجود بعداً جمالياً في التكوين العام للمئذنة، مما جعلها تحقق غرضها الجمالي من خلال التدرج الذي ترتاح له العين من المربع إلى المثمن إلى الشكل الدائري، إنسجاماً مع إيقاع تكرار الخطوط بين التكوين العام للعمل الفني من ناحية الشكل والمضمون، لخلق حالة من التحولات الشكلية الهندسية لتحيقق إبعاداً جمالية.

- **الفرضية الثانية:**

العمارة الاسلامية في السودان تأثرت بالسمات المحلية

اختص هذا الفرض بالكشف عن السمات المحلية وأثرها في العمارة الإسلامية في السودان. ولتحقق من هذا الفرض يجب معرفة السمات المحلية المتعلقة بالزخرفة والتزيين في عمارة المساجد وتحديد أثر هذه السمات على العمارة الإسلامية وعملية توظيفها في النتاج المعماري الإسلامي.

السمات المحلية المتعلقة بالنحت البارز المتصل بالعمارة الإسلامية في السودان (الزخرفة والتزيين) ضمن نماذج العمارة الإسلامية بشكل عام وعمارة المساجد بشكل خاص وبالتحديد في العينة المبحوثة ليس هناك سمات محلية متعلقة بعناصر ومكونات معمارية سودانية محددة تميزها من غيرها في المناطق العربية المختلفة.

- **الفرضية الثالثة:**

- **النحت في العمارة الاسلامية من حيث أساليبه المتعددة يستند إلى مفاهيم فلسفية وجمالية.**

إن العقيدة الإسلامية لم تأمر الناس بإتخاذ صيغة فنية محددة كما الحال في العقائد الأخرى، فقد تحرر الفن بابتعاده عن التجسيم واتجاهه نحو التجريد واتجاهه نحو المطلق واللآنهائي، وعمل الفنان المسلم من خلال العقيدة وليس من خلال القيد العقائدي، ولوجود توازن بين الروحانيات والماديات، فقد تعامل المصمم مع الكائنات وطبيعة الأشياء، ونفذ إلى الأشياء الكامنة من الأشياء الكائنة ليسمو بتحقيق إنسانيته، وعمل من خلال التصور الإسلامي لبناء حضارة جمالية، حيث تنسجم رسالة الفن مع رسالة الإسلام الخالدة في دعوتها للحق والخير والجمال والإعتدال فيكون الفنان مبدعاً نقياً.

وإن المعيار التشكيلي البحت هو الوسيلة التي تمكن الباحث من معرفة مظاهر الجمال التي يتميز بها أي فن من الفنون دون الإهتمام بمضمونه، ولا يخلو أي عمل فني تشكيلي من بعض العناصر الفنية التشكيلية وهي الخط، المساحة، اللون، الظل، النور، ملامس السطوح، الحيز. وأن علاقة هذه العناصر بعضها بالبعض الآخر أو ما تشتمل عليه من إيقاع هي التي تعطي للعمل الفني صيغة الجمال، حيث إن الطبيعة نفسها لا تخلو من هذه العناصر.

ومن خلال العينة الثانية المبحوثة من النموذج الثالث نجد أن معظم إستخدام النحت البارز متمركز في العناصر المعمارية فالبعد الجمالي للنحت البارز اعتمد على توزيع الوحدات بمختلف الأحجام والأشكال والاوضاع، متداخله وغير متداخله للتعبير عن العنصر بخطوط مختلفة الأحجام والأشكال والمساحات لإبراز العنصر وتأكيده بالألوان التي تجمع بين الألوان المركبة والصريحة. اما من الناحية الفنية لإسلوب النحت البارز، فتم معالجة العناصر والوحدات بشكل متناسب بين الأحجام المختلفة والربط بينهما بأشكال هندسية مختلفة السمك لتعطي الأحساس بالظل والضوء وتأكيد الملمس السطحي وبروز الأرضية.

والبعد الجمالي البنائي لإسس تكوينات النحت البارز قسم المساحات بداخلها العناصر المناسبة لكل مساحة، من أشكال هندسية ونباتية بخطوط مختلفة الأحجام، تجمع بين المربع والدائرة والمعين والمثلث وخطوط منكسرة ومنحنية ومتموجة، تتجاور وتتكرر وتتداخل فيما بينها لتعزز الوحة البنائية. معالجة هذه المساحة التكوينية باسلوب النحت البارز حقق بعد جمالي بنائي لهذه الوحدات المتنوعة، وجعلها تبرز عن الأرضية لتعطي الأحساس بملمس الشكل العام والتميز بين الشكل والأرضية، من خلال تشكيل وحدات تكرارية.

العلاقة بين تنوع الأبعاد الجمالية جمع بين العناصر المختلفة الأشكال والأحجام سواء في الخطوط او المساحات، وتوظيف الخامة اعطى حس جمالي للعمل ككل من خلال الوحدة والتنوع، وهنا يظهر توازن العناصر الأربع السطوح، الخطوط ، والملمس واللون، ففي التوازن الشكلي توزيع الكتل والحجوم وأجتذاب الأنتباه بصورة متساوية حول محور عمودي أو افقي، فالأشكال الهندسية مثلاً متوازية بالتناظر. كل هذا التنظيم بين الأجزاء اظهر لنا تقارب العلاقة بين تنوع الأبعاد الجمالية في الصورة الكلية للنحت البارز في تجمع العناصر البنائية التي تشترك فيما بينها حققت نسقاً بصرياً من خلال الوحدات المكونة للعمل الفني.

يمكن القول بأن النحت البارز من خلال الشكل أو التصميم تناول بشكل عام كل العناصر الفنية من السطوح، والخطوط والملمس واللون والكتل والفراغات والوحدة والتنوع والتوازن والنسب والتكرار والإيقاع والتجريد. ولقد استنبط المعماريون المسلمون نظاماً معمارياً مميزاً متكاملاً من حيث التشكيلات والتراكيب المعمارية التي تكون في مجموعها الطراز الإسلامي الموحد في روحه وطابعه وإن اختلف في بعض تفاصيله من إقليم لآخر.

الفصل الخامس:

نتائج وخاتمة الدراسة وتوصياتها

اولاُ: نتائج الدراسة

يمكن تلخيصها في الآتي:

1. يعتبر النحت البارز من أهم الوسائل التي تعطي المنجز التصميمي ذاتيه وحيوية تأتي من الأثر الذي يتركه لدي المتلقي في إنتقالاته البصرية وقدرته على سحب الإنتباه من خلال التنوع الشكلي في إنشاء علاقات حجمية وملمسية في التكوين الكلي.
2. بينت الدراسة إن المعالجة المعمارية استفادت من النحت البارز في اسلوب التداخل بين الأشكال الهندسية والنباتية والخطوط المتنوعة التي عكست جمالية النحت البارز وتأثيره في العمارة الإسلامية.
3. أوضحت الدراسة أن الزخارف الإسلامية، النباتية والهندسية والخطوط بأنوعها إكتملت جماليتها مع النحت البارز وتكوينات الخطوط الفنية في بناء أشكال غاية في الدقة والتعبير .
4. توصل الباحث إلى أن توظيف التنوع المظهري للتكوينات النحت البارز والمفردات الزخرفية وإخراجها بإسلوب النحت البارز ضمن الاشغال المساحي للواجهات الجدارية بعيدا عن المحاكاة والتجسيم ينسجم مع العقيدة الاسلامية.
5. كشفت الدراسة أن الوحدات الهندسية وتنوع الأشكال والعناصر تم استخدامها وتوظيفها بشكل بارز لخلق تكوينات زخرفية قادرة على التوالد والإمتداد.
6. أوضحت الدراسة أن استخدام اسلوب النحت البارزفي عمارة المساجد تظهر وتثري جماليات الزخارف في العمارة الإسلامية.
7. أكدت الدراسة أن النماذج الزخرفية الموجودة علي جدران وسقوف المساجد تم تنفيذها باسلوب بارز استمدت قيمتها الجمالية من حركة وإمتداد وإستمرارية الخطوط الفنية اللامتناهية للنحت البارز.
8. أوضحت الدراسة أن إيقاع وتكرار الخطوط بين التكوين العام للعمل الفني من ناحية الشكل والمضمون، خلق حالة من التحولات الشكلية الهندسية لتحيقق إبعاداُ جمالية.
9. بينت الدراسة أن النحت البارز من خلال الشكل أو التصميم تناول بشكل عام كل العناصر الفنية من السطوح، والخطوط والملمس واللون والكتل والفراغات والوحدة والتنوع والتوازن والنسب والتكرار والإيقاع والتجريد في العمارة الإسلامية، عبر عن معاني عميقة للوجود، إذ تشير إلى نوع من الإشارات والرموز قوامها وجود قوة علوية لا مناص من الارتباط بها.
10. استنبط المعماريون المسلمون نظاماً معمارياً مميزاً متكاملاً من حيث التشكيلات والتراكيب المعمارية التي تكون في مجموعها الطراز الإسلامي الموحد في روحه وطابعه وإن اختلف في بعض تفاصيله من إقليم لآخر.

11.سمة الإتقان والدقة والتي تمتاز بها التكوينات النحت البارز في زخارف العمارة الاسلامية ، وهي احد المبادئ السامية لدى الفنان حيث جمع بين إتقان الصنعة وصنعة الإتقان .

ثانياُ: توصيات الدراسة

استناداُ على الإطار النظري والدراسات السابقة في ضوء ما أسفرت عنه نتائج الدراسة يوصي الباحث الآتي:

1. السعي إلى مواءمة النحت وما يحمله من قيم جمالية وتعبيرية للمعالجة المعمارية، في العمارة الإسلامية.
2. ضرورة اطلاع المصمم والمعماري على المعطيات الفكرية للحضارة الإسلامية .
3. ضرورة الإتجاه إلى توظيف النحت وما يحمله من قيم جمالية وتعبيرية في إثراء وإحياء التراث الإسلامي .
4. الإهتمام بفن النحت البارز في العمارة الاسلامية وطرق معالجة وتنفيذ الزخارف والخطوط العربية واختيار الخامات المستخدمة .
5. تطوير مهارات وقدرات الفنان المسلم من خلال منهج يعينه على تحديد أصالة البناء الفلسفي للفن الإسلامي والذي يمكن أن نستمد منه الطابع المميز للحضاة الإسلامية.

ثانيا: خاتمة الدراسة

تطلع الدارس من خلال هذه الدراسة لمعرفة أن النحت البارز في العمارة الاسلامية من حيث أساليبه المتعددة يستند إلى مفاهيم فلسفية وجمالية.

وفي ضوء ما كشفت عنه الدراسة الحالية ومن خلال البحث توصل إلى إن المعالجة المعمارية استفادت من النحت البارز في اسلوب التداخل بين الأشكال الهندسية والنباتية والخطوط المتنوعة التي عكست جمالية النحت البارز وتأثيره في العمارة الإسلامية. ويعتبرالنحت البارز من أهم الوسائل التي تعطي المنجز التصميمي ذاتيه وحيوية تأتي من الأثر الذي يتركه لدي المتلقي في إنتقالاته البصرية وقدرته على سحب الإنتباه من خلال التنوع الشكلي في إنشاء علاقات حجمية وملمسية في التكوين الكلي. وأن النماذج الزخرفية الموجودة علي جدران وسقوف المساجد تم تنفيذها باسلوب بارز استمدت قيمتها الجمالية من حركة وإمتداد وإستمرارية الخطوط الفنية اللامتناهية للنحت البارز.

قائمة المصادر والمراجع:

1. القرآن الكريم
2. كمال عبيد (1980م) جماليات الفنون: منشورات دار الجاحظ للنشر: العراق، بغداد.
3. انصار محمد (2003 م)، الإصول الجمالية والفلسفية للفن الإسلامي، مكتبة الاسكندرية مصر .
4. راوية عبدالمنعم (1998م)، القيم الجمالية، مصر: دار المعرفة الجامعية.
5. أميرة حلمي(1989م)،مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن. القاهرة: دار المعارف ط1.
6. إياد الصقر (2009م)، اساسيات التصميم ومناهجه، عمان: دار اسامه للنشر والتوزيع ط1.
7. برناد مايرز (1966م)،الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها. القاهرة: ترجمة سعد المنصوري، مكتبة النهضة المصرية .
8. توفيق احمد (2008م)، تاريخ العمارة والفنون.القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية،ط1.
9. بركات محمد (2009م) رؤية فلسفية لفنون اسلامية،مصر: القاهر، مكتبة مدبولي.
10. حامد سعيد (2001م) الفنون الإسلامية أصولها وأهميتها،دار الشروق،القاهرة، ط1.
11. اياد حسين (2017م) التكوين الفني للخط وفق اسس التصميم، وزارة الثقافة، دار الشؤن الثقافية، بغداد.
12. عدالرؤوف رجاوي(1981م) فصول في علم الجمال،منشورات دار الآفاق الجديدة،لبنان بيروت ط1.
13. معين زيادة (1987م) معالم علي طريق تحديث الفكر العربي، عام المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون الآداب، الكويت.
14. وفاء محمد (1993م) علم الجمال قضايا تاريخية ومعاصرة، مكتبة غريب، القاهرة.
15. كليب سعد الدين (1997م) البنية الجمالية في الفكر الإسلامي،مشورات وزارة الثقافة،دمشق.
16. محمد سيد قطب (1993م) منهج الفن الإسلامي ، دار الشروق، القاهرة .
17. عفيفي البهنسي (1998م) الجمالية الإسلامية في الفن الحديث، نشر دار الكتاب العربي، ط1، القاهرة .
18. ثروت عكاشة (1994م)القيم الجمالية في العمارة الإسلامية، دارالشروق, بيروت.

19. شاكر عبدالحميد (2008م) الفنون البصرية وعبقرية الإدراك، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

20. عفيف البهنسي (1987م) العمارة عبرالتاريخ، دمشق، دار طلاسى للدراسات والنشر.

21. عبدالعزيز احمد(2007م)، دراسات في تاريخ الفنون : الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية .

22. سمير الصايغ(1998م) الفن الإسلامي، قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية، دار المعرفة، بيروت.

23. مروة عزت (2008م) جماليات التكوين في فن التصوير، مكتة مدبولي ط1، القاهرة.

24. احمد عبدالكريم(2007م) النظم الإيقاعية في جماليات الفن الإسلامي، دار اطلس للنشر والإنتاج الاعلامي، الجيزة .

25. محمد عبدالله (2009م) الزخرفة الإسلامية، مكتب المجتمع العربي للنشر والتوزيع، الاردن.

26. صالح احمد الشامي (1990 م)،الفن الإسلامي إلتزام وإبتداع، دار القلم، ط1 ، دمشق، سوريا.

27. فليب سيرنج (1992م) الرموز في الفن والاديان، ترجمة عباس عبدالهادي، دار دمشق، ط1 .

28. احمد موسى (1966م) الفن الإسلامي، دار صادر، بيروت، لبنان.

الرسائل الجامعية والمجلات العلمية المحكمة:

29. وسام كامل عبدالأمير وأشرف كامل(2017م) القيم الجمالية لخاصية التغاير في تكوينات وزخارف العمارة الإسلامية كلية التربية،جامعة حلوان، ماجستيرمنشور.

30.شهريار عبدالقادر(2015م) التأسيس لمحاكاة العناصر الزخرفية في التصميم الداخلي المعاصر من عمارة العصر العباسي والمدرسة المستنصرية.،كلية الدراسات العليا،جامعة السودان، ماجستير غير منشور.

31.معتصم عزمي الكرابلية (2015م) قراءة تحليلية لدلالات الشكل والجمال في الأبواب الإسلامية، عماد البحث العلمي،الجامعة الاردنية ورقة علمية منشورة.

32.حسام الدين حسن(2015م) العلاقة التأثيرية للزخرف على شكل المباني التراثية في المنطقة العربية جامعة عفت،المملكة العربية السعودية،جدة، ماجستيرمنشور.

33.فتون احمد خالد(2012م) الملاءمة الوظيفية والجمالية للفضاءات الداخلية في البيت التقليدي (دراسة وصفية توثيقية) كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، ماجستير منشور.

34.رجاء سعدي لفتة (2011م) الإيقاع الشكلي للفضاءات الداخلية للجوامع في بغداد (جامع المثنى انمذجاً) كلية الفنون،جامعة بغداد،ماجستير منشور.

35.حسن محمود عيسى(2009م) فلسفة الوسطية الإسلامية والتجريد في العمارة الإسلامية (الوحدات الزخرفية الإسلامية كحالة) كلية الدراسات العليا،الجامعة الوطنية،فلسطين، ماجستير منشور.
36.عبدالكريم جاسم محمد(2009م)، القيم الجمالية للزخرفة الإسلامية في جامع الكوفة الكبير_كلية الفنون ،جامعة بابل،ورقة علمية منشورة.
37.عهود بنت حامد الحازمي (2009م) جماليات النحت من الفنون القديمة بالمملكة العربية السعودية والإفادة منها لإبتكار منحوتات تجريدية معاصرة بالخامات المختلفة كلية التربية،جامعة الملك عبدالعزيز،ماجستير منشور.
38.حنان فيصل الفيصل (2005م)، الفن الزخرفي في العمارة التقليدية وامتداده خلال العمارة المعاصرة للمنطقة الشرقية من المملكة العربية السعودية كلية الدراسات العليا، الجامعة الاردنية،ماجستير منشور.
39.عبد الرازق السمان (2002م)، رؤية جديدة في المفهوم الاسلامي للفن والجمال كلية الفنون الجميلة،جامعة دمشق، ورقة علمية منشورة.
40. عفاف عوض الكريم (2014م) القيم الجمالية والتعبيرية في النحت البارز والغائر في حضارتي كرمة ومروي. رسالة دكتوراة،غير منشورة، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، السودان. الخرطوم.
41. وسام كامل(2003م) اساليب تصميم الزخارف النباتية في واجهات الحضرة العباسية,رسالة ماجستيرغير منشورة,جامعة بغداد،كلية الفنون الجميلة. العراق.
42. عفاف عوض الكريم (2010م) النحت في منطقة الخرطوم. رسالة ماجستيرغير منشورة،جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، السودان. الخرطوم.
43. تسنيم خالد(2013م)جماليات الزخرفة الاسلامية في الاماكن الدينية بالسودان، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، السودان. الخرطوم.
44. صفا لطفي عبدالأمير(2010م) الأبعاد الجمالية للمئذنة في العمارة الإسلامية، كلية الفنون، جامعة بابل.العراق.
45. بهاء عبدالحسين و محسن علي, (2011م) جمالية التكوين الفني في النحت، مجلة فنون البصرة. العدد السابع، السنة السابعة.
46. إنعام عيسى، القيم الجمالية للوحدات الزخرفية في مرقد النبي ذو الكفل، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، العدد الثالث، السنة الثالثة.
47. معصوم محمد (2012م) الزخرفة الإسلامية بين الرمز والدلالة، مجلة حراء، ثقافة وفن، العدد

مواقع الشبكة العالمية:

1. http://en.wikipedia.org/ wiki/.
2. Architecturalisation of sculpture (Within the heart of basic design
3. http://www.artinarch.com
4. Dialogs between architecture and sculpture.
5. http://www.dexigner.com Art to architecture
6. hekmetalsaade@gmail.com
7. www.uobabylon.edu.iq/uobColeges/lecture.aspx
8. http://en.wikipedia.org/wiki/foundar
9. hassanyaso.blogspot.com/2012
10. www.globalarabnetwork.com/culture-ge
11. http://www.islam.org
12. http://www.islamicity.com
13. http://www.islamonline.com
14. http://www.islamctr.org
15. http://www.islamicfinder.org
16. http://www.nzmuslim.net
17. http://www.mpac.org
18. http://www.moonsighting.com