جامعة وهران 2
كلية العلوم الاجتماعية
اطروحة
لـــــنيـــــل شهادة دكتوراه طور ثالث ل م د
تخصص فلسفة الفن التراث والمهن الثقافية

التجربة الرمزية في الفنون الإسلامية

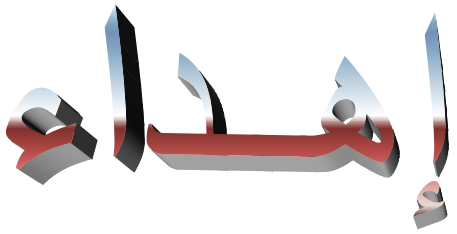
فن العمارة العثمانية بمدينة الجزائر - انموذجا-

من اعداد الطالب(ة): مليكة برواق

تشكيلة لجنة المناقشة :

اسم و لقب الاستاذ	الرتبة	الصفة	مؤسسة الانتماء
عبد اللاوي عبدالله	أستاذ التعليم العالي	رئيسا	**جامعة وهران *2***
الحسين الزاوي	أستاذ التعليم العالي	مشرفا و مقررا	**جامعة وهران 2**
درقام نادية	أستاذة محاضرة أ	مناقشا	**جامعة وهران 2**
يموتن علجية	أستاذة محاضرة أ	مناقشا	**جامعة وهران 2**
زين العابدين مغربي	أستاذ محاضر أ	مناقشا	**جامعة بلعباس**
بلعز كريمة	أستاذة محاضرة أ	مناقشا	**جامعة سعيدة**

الموسم الجامعي
2018/2017



إذا كان الاهداء يعبر ولو بجزء من الوفاء فالإهداء إلى معلم البشرية ومنبع العلم نبينا محمد صلى الله عليه وسلم.

إلى روح الأستاذ حميد حمادي ، رحمه الله رحمة الأبرار وأسكنه فسيح الجنان

إلى من جرعت الكأس فارغاً لتسقيني قطرة حب إلى من كلّت أناملها لتقدم لنا لحظة سعادة

إلى من حصدت الأشواك عن دربي لتمهد لي طريق العلم إلى القلب الكبير إلى رمز الحب

وبلسم الشفاء إلى القلب الناصع بالبياض إليك يا أمـــي الحبيبة أهـدي عملـي هذا.

شكر وتقدير

إن كان للشكر معنى حقيقي في الفعل فهو لله تعالى في المبتدأ والمنتهى ومن أفضل ماسئل الله –عز وجل – حبه ،وحب من يحبه ،وحب عمل يقرب إلى حبه ،فيا ربي لك الحمد حتى ترضى ،ولك الحمد بعد الرضا .

لايسعني في هذا المقام العلمي إلا أن اتقدم بخالص الشكر والعرفان إلى استاذي الفاضل المشرف على هذه الأطروحة "أ.د الزاوي الحسين "الذي كان صبورا وأمينا في توجيهي طيلة مراحل إنجاز هذا العمل المتواضع .

أقدم شكري وتقديري إلى كل أعضاء اللجنة العلمية المناقشة لهذه الأطروحة ،التي اتشرف بمناقشتها أمام أ. د عبد اللاوي عبد الله وأ.د درقام نادية وأ. د يموتن علجية و أ.د مغربي زين العابدين من جامعة سيدي بلعباس و أ. د بلعز كريمة من جامعة سعيدة .

راجية من المولى عز وجل الإفادة والاستفادة

كما أشكر كل من ساهم في انجاز هذا البحث المتواضع من قريب أو بعيد

استطاعت إشكالية الفن أن تثير اهتمام الإنسان منذ فجر التاريخ لأسباب عدة، ترتبط في مجملها بتمسك الكائن البشري بالأبعاد الرمزية والدينية للممارسة الجمالية، ومن ثمة فإنه ومما يرجح لدى الدارسين هو أن فلاسفة اليونان كان لهم فضل السبق في ما يتعلق بالاهتمام بأشكال التعبير الفني والجمالي، ومبحث الجماليات يُعد أحد الفروع الرئيسة في مجال الدراسات القيمية والأكسيولوجية، حيث تهتم الجماليات بالبحث عن دور الفن ووظيفته في حياة الإنسان والمجتمع، وقد تطرق أفلاطون مثلا إلى مكانة الفن قصد تكوين المُواطن الصالح وتحقيق جمهوريته المثالية، وقد أَطلق حكماً قاسيًا على الفنانين والشعراء ممن كانوا يُسهِمون في إفساد النشء بأساطيرهم الخرافية، أما أرسطو فقد ركز بشكل لافت على الأهمية الأخلاقية والسياسية للفن، و عدّه نشاطا إنسانيا بإمكانه أن يسمح للكائن بتشكيل صورة متكاملة للمجتمع.

ويمكن القول أن فلسفة الفن ومعها كل الدراسات المتعلقة بعلم وفلسفة الجمال بداية قد بلغت فلسفة الفن ذروتها مع مطلع القرن الثامن عشر، لتصبح مع الفيلسوف الألماني "**ألكساندر بومغارتن**" تخصصا معرفياً قائماً بذاته، له فروعه ومجالاته التطبيقية الخاصة، وقد ذهب بومغارتن إلى التأكيد على أن الجمال هو أكمل أنواع المعرفة التي تدركها الحواس، كما أكد في السياق نفسه على مكانة الفن وعلى الدور المحوري للجمالية (الاستطيقا)، التي يمكنها أن تقود الإنسان نحو الحرية وإلى التقدم والرقي في مختلف مجالات الحياة، وبحلول القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، ظهر ما سُمي بحركة التحرر التي غيّرت نظرة الفلاسفة والمفكرين المعاصرين نحو الفن وكل ما يتصل بسياقاته النظرية والتطبيقية، وأصبحت الجمالية – نتيجة لكل ذلك– تمثل أرقى أشكال الوعي الإنساني لدى كل شعوب العالم، حتى وإن اختلف مستوى هذا الوعي من شعب إلى آخر، فالفن يترك أثراً بالغاً في النفس الإنسانية قد يصعب تقدير مدى إسهامه في تطوير الحضارة البشرية.

مقدمة

سينصب اهتمامنا في هذا البحث على الفن الاسلامي الذي انتشر انتشاراً واسعا في أقاليم الجزيرة العربية، وفي مختلف البلدان التي وصل إليها الفتح الإسلامي مع بداية تأسيس الخلافة الأموية، ويبدو أن الفن الإسلامي بمختلف مجالاته قد تأثر بجوهر العقيدة الإسلامية، إذ نلمس لدى الإنسان المسلم إيمانا راسخا بالله الواحد الخالق المصوّر المبدع في مختلف مجالات الكون، ويرى الكثير من المتخصصين في حقل الدراسات الجمالية أن الفن الإسلامي استطاع أن يسهم بشكل كبير في بلورة أساليب فنية راقية، وأن يقدم إبداعات جمالية في منتهى الروعة، أسالت حبر الكثيرين من النقاد، وأثارت نقاشا واسعا لدى المهتمين بالتراث الفني والعمارة الإسلامية، كما أثبت عراقته وأصالته التي تعكس اشتماله على فكر عميق وعلى مضامين في غاية التنوع والغنى، جاءت لتهذيب النفوس والعقول ولا غرابة في ذلك، إذ إن الحضارة البشرية انطلقت منذ نشأتها الأولى من تصورات عقائدية تمثل الأساس الذي يدور حوله فكر الإنسان وإبداعاته.

وتمثل العمارة الإسلامية في هذا السياق جانبا مشرقا من جوانب الإبداع الفني في الحضارة الإنسانية، وهي حضارة تُجسد فكر المجتمع ومعتقداته، من منطلق أن العقيدة الإسلامية كانت بمثابة العامل الأساس الذي أسهم في تغيير أساليب العمارة المحلية بأشكالها المختلفة، والتي تمثل أبرز معالم الفنون وأكثرها رسوخا على الرغم كل التحولات والتغيرات التي حدثت مع مرور الزمن؛ حيث إنه – ومنذ أن بزغ فجر الإسلام من قلب الجزيرة العربية– أضحت العمارة الدينية وفي مُقدمِها المساجد ودُور العبادة مكونا رئيسيا من مكونات الهوية الفنية في الثقافتين العربية والإسلامية، وقد حرص المسلمون على الاهتمام ببناء المساجد وتطوير عمارتها، وركز الفن المعماري الإسلامي بالدرجة الأولى على بناء ما يُعرف بالجوامع والمنارات والتي قطعت عملية تطوير أساليبها الفنية أشواطا بعيدة المدى، إذ استطاعت أن تحقق مستوى راقيا من التنوع الرائع والمبدع على مستوى الانسجام والتناسق الفني، ومن هنا يمكن أن تتجلى الإشكالية المحورية التي ستكون منطلقا لهذه الدراسة، والتي

مقدمة

تمثل محاولة من أجل الإجابة على عدة أسئلة من أبرزها: كيف نشأ الفن الإسلامي؟ وما هي أهم الأسس التي قام عليها هذا الفن؟ وهل هناك أثر مباشر للعقيدة الإسلامية في بلورة وتطوير هذا الفن؟ ما هي أهم أشكال التعبير الفني التي أقرها المشرع وعمل الفنانون المسلمون على تطويرها؟ كيف ينظر الآخر إلى الفن الإسلامي؟ وكيف أثر هذا الفن في تطوير العمارة الدينية الإسلامية؟

وقد اقتضى مني تصور البحث وأبعاده تقسيمه إلى مقدمة و مدخل وثلاثة فصول وخاتمة، إذ قسمت المدخل إلى ثلاثة مباحث، حاولت في المبحثين الأول والثاني الوقوف على جينيالوجيا وماهية المفاهيم الآتية: الفن، التوحيد، التجريد، وذلك من خلال المدلول اللغوي والاصطلاحي والفلسفي لكل منها، مستعينة بالمعاجم والموسوعات وآراء المفكرين والفلاسفة، كما حاولت أيضا تتبع تطور هذه المفاهيم كرونولوجيا وتاريخيا، وأما المبحث الثالث فقد ارتأيت أن أبرز فيه العلاقة التاريخية بين الدين والفن، أي كيف يمكن للدين أن يسهم في بلورة التعبيرات الفنية في مختلف العصور.

كما قمت أيضا بتقسيم الفصل الثاني وهو تحت عنوان: "ماهية الفن الإسلامي" هو الآخر إلى ثلاثة مباحث، جاء المبحث الأول بعنوان: ميلاد الفن الإسلامي، والذي تفرع بدوره إلى مطلبين، عالجت في المطلب الأول الفن وعلاقته بالإسلام في مرحلة النشأة، ثم جاء المطلب الثاني ليوضح الأثر المباشر للعقيدة في الفن، وهو موسوم بـ : التوحيد والفن، أما المبحث الثاني فقد جاء تحت عنوان: "التصور الإسلامي للفنون" وقمت بتقسيمه إلى مطلبين: تحدثت في المطلب الأول عن خصائص الفن الإسلامي، وأشرت في الثاني إلى الفن والقراءات الفنية، فتحدثت فيه عن أهم الفنون التي أقرها الإسلام وأباح تداولها، وكذا أسباب رفضه بعض الفنون كالتصوير مثلا، أما المبحث الثالث فجاء ليجيب عن إشكالية: كيف ينظر الآخر إلى الفن الإسلامي و الذي عنونته بالاستشراق وهوية الفن الإسلامي ثم انتقلت في الفصل الثالث، إلى جانب آخر من جوانب الفن الإسلامي ألا وهو

مقدمة

فن العمارة، و قد وَسَمت هذا الفصل بالأبعاد الفنية والفلسفية للعمارة الإسلامية، والذي تفرع إلى مباحث أهمها المبحث الأول الموسوم: العمارة الإسلامية (النشأة والإبداع)، وتناولت في المبحث الثاني الأبعاد الفنية للعمارة، حيث حاولت أن أركز فيه على العناصر الجمالية للعمارة الإسلامية، وتطرقت في المبحث الثالث إلى البعد الفلسفي للعمارة، أما الفصل الرابع فقد ركزت فيه على موضوع الفن الإسلامي بالجزائر، وتطرقت في مبحثه الأول إلى مسألة: الفن الإسلامي الجزائري (جدلية التراث والحضارة الغربية)، وقبل أن أبرز الإشكالية المحورية لهذا المبحث بدأت بتقديم توطئة حول مدينة الجزائر وصلتها بالفتح الإسلامي، وبينت كيف كانت الحضارة العربية الإسلامية تمثل المصدر والأصل الذي استلهمت منها مدينة الجزائر مختلف الفنون، فقد كان للإسلام بكل أبعاده الحضارية دور بارز في المحافظة على التراث المعماري والفني الإسلامي في مرحلة الاحتلال الفرنسي التي ازدهر فيها فن العمارة والخط العربي وفن المنمنمات، وتطرقت في مرحلة ثانية إلى وضعية مدينة الجزائر غداة الاحتلال:(1830–1962)، واتضح لنا من خلال هذا الموضوع أن الصراع مع الاستعمار اتخذ أبعادا سياسية وثقافية وفنية تتصل برغبة الشعب الجزائري في المحافظة على عناصر هويته الحضارية العربية والإسلامية، ثم عالجت في مرحلة ثالثة مسألة الهوية الوطنية في علاقتها بالآخر، ثم ختمت هذا المبحث بالحديث عما سميته: "التراث والهوية وتحديات العولمة"، حيث تطرقت فيه إلى إشكالية تتعلق بتساؤل معين يمكن تحديده على الشكل الاتي: هل نحن في حاجة إلى التفكير في منطلقاتنا التراثية التي مثلت المرجعية الرئيسة في ممارساتنا الفنية المتصلة بالعمارة؟ أما المبحث الثاني الذي عنونته بالثورة الجزائرية والابداع الفني فقد ركزت فيه على الثورة والإبداع وعلى العلاقة التفاعلية التي تجمع بينهما وحاولت أن أبرز التأثير الذي مارسته الثورة التحريرية على الإبداع الفني.

و قد جاء المبحث الثالث بعنوان تطور الفنون التشكيلية بالجزائر، وقسمته هو الآخر إلى مطلبين تناولنا في الأول مفهوم الفن التشكيلي والفرق بين مصطلح الفنون التشكيلية

مقدمة

والفنون الجميلة، وتطرقت في الثاني إلى مكانة الفن التشكيلي بالجزائر، حتى يتسنى لنا التعريف بطبيعة العلاقة التفاعلية بين الفن التشكيلي والمجتمع الجزائري، لذلك تناولت في هذا المبحث ثلاثة مطالب، وقد خصصت المطلب الأول للحديث عن نشأة وتطور الحركة الفنية التشكيلية في الجزائر قبل سنة 1830، وحاولت من خلال هذا المطلب القيام بالتأصيل التاريخي للفنون التشكيلية، ثم تطرقت في المطلب الذي يليه إلى الحركة التشكيلية في الفترة الاستعمارية، ثم قمت بعدها مباشرة بالحديث عن الحركة التشكيلية في الاستقلال.

وقد جاء آخر فصل بمثابة دراسة تطبيقية للعمارة الإسلامية، واخترت لذلك نموذجا للدراسة من العمارة الدينية العثمانية، وقسمت الفصل إلى ثلاثة مباحث: حيث جعلت مدار المبحث الأول حول البعد الجمالي للعمارة بمدينة الجزائر، ثم المبحث الثاني والذي خصصته لعمارة المساجد بمدينة الجزائر، وأما المبحث الثالث فكان عبارة عن مبحث تطبيقي حول العمارة الدينية بالمدينة وهو جامع "كتشاوة"، ثم ختمت العمل كله بخاتمة حاولت فيها أن اخلص إلى أهم النتائج التي توصلت اليها من خلال هذا البحث مع بعض التوصيات.

وقد اعتمدت في هذه الدراسة على مناهج مناسبة لضبط المفاهيم وسير الدراسة وفق منهجية سليمة، فاستعنت بالمنهج التاريخي إذ هو الأنسب والأكثر ملائمة للموضوع، كما استعنت بالمنهج الوصفي والتحليلي في الدراسة التطبيقية.

وقد استعنت بمجموعة من الدراسات في هذا المجال، فهي تمثل رافدا هاما للأبحاث العلمية على اختلاف مجالاتها في الفن الإسلامي والدراسات الجمالية، على الرغم من أننا بذلنا جهدا كبيرا من أجل الحصول على أهم المؤلفات والإلمام بالأبحاث ذات العلاقة بموضوع هذه الدراسة وذلك فضلا عن الدراسات التي تناولت المجالات الفنية في الفن الإسلامي، ولعل من بينها دون حصر لها :

مقدمة

1- دراسة الباحثة فاطيمة الزهراء بوحنك الموسومة: ماهية الفن الإسلامي

وهي الدراسة التي جاءت مقسمة الى ثلاثة أجزاء تناولت الباحثة في الجزء الأول: نشأة الفن الإسلامي، أما الجزء الثاني فقد تطرقت فيه الى ماهية الفن، وفي الجزء الأخير تحدثت فيه عن الفنون الإسلامية وعن إسهاماتها، وكان هدف الباحثة من هذه الدراسة هو محاولة إحياء التراث الفني الأصيل الذي يسهم في بناء الحضارة.

2- دراسة بركات محمد مراد بعنوان رؤية فلسفية للفنون الاسلامية

تناول فيها الباحث ممارسة الفنون الإسلامية في مختلف مجالاتها، وتناول فن التصوير والزخرفة والعمارة ومدى تأثرهما الى حد كبير بالعقيدة الإسلامية مركزة على الخط العربي كفن أساسي في الإبداع الفني.

3-دراسة نزار عبد الرزاق بلبلة بعنوان القيم الجمالية للعناصر الأساسية في عمارة المساجد

وتناولت هذه الدراسة في جانب منها تأصيل الفن الإسلامي وربطه مباشرة بالعقيدة الإسلامية.

4-دراسة أنصار محمد عوض الله رفاعي المعنونة ب: الأصول الجمالية والفلسفية للفن الإسلامي

وكان الهدف من هذه الدراسة هو دراسة الفن الإسلامي كتراث دراسة مغايرة باعتباره يمثل وحدة واحدة رغم تنوعه الشديد ذلك بالغض النظر عن المناهج النقدية السابقة التي قسمت الفن الإسلامي الى عصور تاريخية سياسية وإلى مجالات فني منفصلة ،كما تهدف الدراسة الى محاولة الكشف عن المحتوى التعبيري للفن الإسلامي.

5- دراسة محمود وحيد محمود صيدم بعنوان إحياء القيم المعمارية التراثية في العمارة المحلية المعاصرة

مقدمة

ويهدف الباحث من خلال هذه الدراسة إلى أن العمارة أم الفنون كما يؤكد أنه في مطلع التاريخ الحضاري والإنساني كان للمعماري الدور الريادي باعتباره الفنان والمعماري في آن واحد.

وانه لمن طبيعة الأمور أن تعترض طريق هذا البحث عقبات ومصاعب لعل أشدها قلة المصادر التي اهتمت بموضوع الفن الإسلامي مما جعلني ألجأ إلى المراجع، والتي مثلت لي هي الأخرى عقبة كبرى، حيث لم أعثر إلا على جوانب متواضعة من الفن الإسلامي، كما واجهتني صعوبة أخرى تتعلق بدراستي الميدانية للعمارة العثمانية، وهو الأمر الذي جعلني أقتصر على بعض الدراسات التي تناولت للفنون الإسلامية من الناحية التاريخية.

و قد كان اهتمامي بهذا الموضوع نابعا من مجموعة دوافع اذكر منها على سبيل المثال لا الحصر، اهتمامي السابق بالفن الإسلامي فضلا عن رغبتي الشديدة في فهم وتفسير خصائص الفن الإسلامي وإبراز خصوصيته التي ارتبطت بعقيدتنا الإسلامية، والإطلاع على مختلف تجليات الفن الإسلامي والعمارة الإسلامية.

وتنبثق أهمية هذه الدراسة من محاولة إلقاء قليل من الضوء على الأسس الرئيسة التي انطلق منها الفنان المسلم وحرص عليها في إنتاج أعماله الفنية وفي إبداعها.

ولا يستقيم هذا البحث إلا من خلال العودة إلى جملة من المصادر والمراجع التي كانت سندا لنا في إنجاز هذا العمل، وآمل في الأخير أن أكون قد وفقت في استكمال أهم عناصر هذه الأطروحة التي كلها طموح نحو إثارة الاهتمام بأهمية العلاقة الموجودة ما بين الفن والعقيدة الإسلامية.

الفصل الأول : مدخل مفاهيمي

المبحث الأول: ماهية الفن

أولا: تأريخية الفن

ثانيا:الفن الإسلامي

- مفهوم الفن الإسلامي
- إشكالية مصطلح الفن الإسلامي

المبحث الثاني :إشكالية التوحيد و التجريد

أولا:إشكالية التوحيد

- المدلول اللغوي والإصطلاحي لمفهوم التوحيد:
- تأريخية مفهوم التوحيد

ثانيا: إشكالية التجريد

- المدلول اللغوي والإصطلاحي لمفهوم التجريد
- مفهوم التجريد عند المناطقة
- مفهوم التجريد عند علماء النفس
- مفهوم التجريد فنيا
- مفهوم التجريد فلسفيا
- التجريد في الفن الاسلامي

المبحث الثالث: الدين والتعبيرات الفنية

المبحث الأول: ماهية الفن

أولا: فلسفة الفن (مقاربة تاريخية)

من المتعارف عليه أنه لا يمكن أن نؤسس لمفهوم ما في المعرفة بشكل عام والفلسفة بشكل خاص، فحضور التحليل التاريخي حقيقة لا يمكن أن نتحرر منها ببساطة في هذا النوع من الأبحاث النظرية، التي تستلزم التتبع التسلسلي للنظريات التي أنتجت هذه الأفكار والتصورات، فيمكننا أن نقول بدايةً أن تاريخ ظهور الفن هو بالأحرى تاريخ ظهور الإنسان وهو ماأشار اليه إسماعيلٌ عز الدين في كتابه (الفن والانسان) حيث يقول: " نشأ الفن مع الإنسان منذ بدأت الحياة الإنسانية"[1]، فالفن هو تعبير عن بدايات الإنسان الأولى في صراعه مع الطبيعة ومايحمله من مآس وأفراح وطموحات، كما هو تعبير عن تفكير الإنسان وما يصبو إليه، وهو مانجده مثلا عند الانسان البدائي في الرسومات على الكهوف والمغارات فيجسد في رسمه ما كان يخافه، لكن مع تقدّم الحياة الإنسانية لم يعُد الفن مجرد علاقة تأثر وتأثيرٌ بالطّبيعة أو مجرد محاكاة لها.

إلا أن رؤية الفن تختلف بإختلاف العصور على سبيل أن نجد تعريفا لماهية الفن أو ما هو الفن، وإذا كانت هناك صعوبة في تحديد مفهوم الفن، فربما كانت ناشئة على أنه إما وجه من أوجه النشاط الإنساني لايخضع للأحكام المطلقة ولا يعرفها، فليس بين النشاط الإنساني نشاط أسرع في التطور وأمضى في الحركة وأبعد على الثبات والجمود من النشاط الفني،[2] فماهو الفن ؟

ليس هناك تعريف جامع أو قطعي أو منحصر للفن يصلح لكل زمان ومكان، وإنما يختلف بإختلاف العصور والثقافات السائدة، لأن الفن لايخضع للقوانين وإنما يرتكز على المهارات الشخصية الفردية المبتدعة.

---

[1] اسماعيل عزالدين، الفن والانسان، دار القلم، بيروت ، ط1، سنة 1974م، ص 15.

[2] رمضان الصباغ، مدخل الى علم الجمال، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع، الاسكندرية، ط1 2010م، ص19

جاء في لسان العرب لإبن منظور أن الفن واحد من الفنون وهي الأنواع، والحال والفن الضرب من الشيء، والجمع أفنان وفنون ... ويقال أن المجلس يجمع فنونا أي أناسا ليس من قبيلة واحدة، والرجل يفنن الكلام أي يشتق فن من بعد فن.[1]

ويعطي جميل صليبا هو الآخر مفهومين للفن: مفهوم عام ويعني به "جملة من القواعد المتبعة لتحصيل غاية معينة جمالا كانت أو خيرا أو منفعة، فإذا كانت هذه الغاية تحقق الجمال سمي الفن بالفن الجميل، وإذا كانت تحقق الخير سمي الفن بفن الأخلاق، وإذا كانت تحقق المنفعة سمي بفن الصناعة"، أما المفهوم الخاص فيطلق على "جملة الوسائل التي يستعملها الإنسان لإثارة الشعور بالجمال، كالتصوير، والنحث، والنقش، الحساب والهندسة والفلك والموسيقى، وسميت بالفنون الحرة لأنها تعد طلابها للمهن الحرة."[2]

ولو أننا رجعنا إلى الأصل الإشتقاقي لكلمة الفن (Techne) باليونانية، وهي (Ars) باللاتنية لوجدنا أن هذه الكلمة لم تكن تعني سوى النشاط الصناعي النافع بصورة عامة، أي أن الفن يشمل الكثير من الصناعات المهنية كالنجارة والحدادة، ذلك إلى جانب الشعر والأدب والموسيقى والنحث، وقد فهم العرب الفن بهذا المعنى أيضا حيث كانو يستعملون كلمة (الصناعة) للإشارة إلى الفن.[3]

ولقد كانت رؤية **أفلاطون** (427–347ق م) للفن هو تقليد للطبيعة لكن الطبيعة في حد ذاتها هي مجرد تقليد للأصل أي لمثالها، بمعنى أن الفن هو محاكاة للمحكاة أي تقليد للتقليد، ومصدر الفن في النهاية هو المثال المعقول للجمال،[4]ومما لا يختلف عليه إثنان هو أن أفلاطون ونظريته الجمالية لها علاقة متينة بعالم المثل، فالجمال عند أفلاطون هو أحد

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، ص ص 3475/ 3476

[2] جميل صليبا، المعجم الفلسفي للألفاظ العربية والفرنسية والأنجليزية واللاتنية، ج 02، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، د ط، سنة 1982 ، ص 165

[3] ياسمين نزيه ابو الشيخة، عدلي محمد عبد الهادي، دراسات في علم الجمال، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، عمان، ط1 2009م، ص 30

[4] فاطمة الزهراء بوحنك، ماهية الفن الاسلامي رسالة ماجستير ،قسم الفلسفة ،جامعة الجزائر 2001/2000م ص 29

المثل العليا، وكلما اقترب الشيء من مثله الأعلى ازداد جمالا وروعة والعكس صحيح، فكلما ابتعد الشيء عن مثله الأعلى ازداد قبحا وبشاعة، فالجمال أو الفن هو المثال المطلق.

أما **أرسطو** (384-392 ق م) والذي له نفس الرؤية حول الفن إلا أن التقليد بالمفهوم الأرسطي لايعني أن يقلد الفنان الأشياء كما تبدو له في الواقع، فالتقليد يجب أن يكون تصويرا لحقيقتها الداخلية أي لواقعها الذي تنبض به داخليا، وبالتالي يقدم الفن لنا نمادجا وصورا مشتقة من القوانين العامة التي تحكم الطبيعة،[1]ويبدو أن **أرسطو** كان أكثر وضوحًا من أُستاذه **أفلاطون** في تعريفه للجمال، فالجمال في نظره هو الوحدة مع التناسق، فلا يمكن لكائن أو شيء مؤلف من عدة أجزاء أنْ يكون جميلا، إلا بقدر ما تكون أجزاؤه منسقة وفقا لنظام ما، والجمال لا يستقيم إلا بالنسق والمقدار، وقد طبق مفهومه هذا للجمال على المآساة والملحمة، وقد إشترط فيهما أنْ تكونا مؤلفتين من فعل واحد تام ذا نسق محدد[2].

أما إذا انتقلنا إلى العصور الوسطى المسيحية فقد كان الفن هو النشاط الإنتاجي الخاص، وكان الفن إصطلاحا يطلق على المعارف المدرسية كالنحو والمنطق والسحر والتنجيم، وكانت "الفنون الحرة" أو الإنسانيات تشمل فروع المعرفة السبعة وهي النحو، المنطق، البلاغة، الحساب، الهندسة والموسيقى وعلم الفلك إلى غير ذلك ..[3].

أما في العصر الحديث فكانت الرؤى متباينة ومختلفة فنجد **جورج سانتيانا(1863-1952م)** الذي عرف الفن على أنه متعة إستطيقية أوجمالية، إذ حاول سانتيانا مناقشة الإحساس بالجمال والقيم الجمالية وأهمية البعد الجمالي في التجربة المعاشة، أما **(جيروم ستولينتز)** فقد عرف الفن بأنه المعالجة البارعة الواعية بوسيط من أجل تحقيق هدف ما،

[1] انظر فاطمة الزهراء بوحنك، ،مرجع السابق ، ص 29

[2] علي أبو ملحم، في الجماليات نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1990، ص 26

[3] انصاف ربضي، علم الجمال بين الفلسفة والابداع، دار الفكر ناشرون وموزعون، عمان، ط 3، 2007 م، ص 212

ويعرف **تولستري**(1828–1910م) الفن بقوله هو ضرب من النشاط البشري الذي يتمثل في قيام الإنسان بتوصيل عواطفه إلى الآخرين.[1]

أما**بومغارتن** Baumgarten (1714–1762) الذي إستخدم لفظ «إستطيقا» (Esthétique) للدلالة على علم الجمال، واعتبر علم الجمال من المعارف الدنيا، وهي المعرفة ذات العلاقة بالحس والشعوروهي غير قابلة للقياس وبعيدة عن المنطق واليقين[2].

ثم **نجد** الفيلسوف الألماني **كانط (1724–1804)** الذي يرى أن مفهوم الجمال إن هو إلا مفهوم ذاتي، وأن عبقرية الفنان هي التي تملي قاعدة الجميل، والجميل هو ماكان أصليا لا تقليديا يقوم على قاعدة مسبقة، كما أن الفن بتطلعه إلى منافسة الطبيعة بمحاكاتها سيبقى أبدا الدهر دون مستوى الطبيعة، وسيكون أشبه بدودة تجهد وتكد لتضاهي فيلا، ويقول **كانط** في هذا الصدد: "**ما إن ندرك أن إنسانا هو الذي يغرد على ذلك النحو وليس العندليب حتى نجد ذلك التغريد غثا عديما المعنى**"،[3] والجمال عند **هيغل Hegel (1770–1831م)** هو التجلي المحسوس للفكرة، إذ إن مضمون الفن ليس شيئا سوى الأفكار، أما الصورة التي يظهر عليها الأثر الفني فإنها تستمد بنيتها من المحسوسات والجماليات،[4] أما «**نيتشه**» **Nietzche** (1844–1900م) الذي يتجه وجهة تشاؤمية رومنطيقية، ويعتنق الوضعية الشكية التي يرجع فيها كل شيء إلى حرية العقل، ولهذا فهو يعيد البناء من جديد لإظهار القيم التي نحتاج إليها في حياتنا لكي تدوم هذه الحياة والقيم الجمالية،[5] ثم يأتي **هايدغر Heidegger (1889–1976م)** الذي يرى أن الجمال هو قدر «**Geschich**» وجود الحقيقة، حيث تعني الحقيقة إنكشاف ما هو متستر، فالجميل ليس ذلك الذي يعجبنا، وإنما

---

[1] ياسمين نزيه ابو الشيخة، عدلي محمد عبد الهادي، مرجع سابق، ص ص 31 /32

[2] المرجع نفسه، ص ص 84/ 85

[3] رياض عوض، مقدمة في فلسفة الفن، جروس برس طرابلس، لبنان، ط1، 1994، ص 245

[4] عبد الرحمان بدوي، فلسفة الجمال والفن عند هيغل، دار الشروق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1996، ص 60

[5] محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، ط8، د ت، ص59

ذلك الذي يقع تحث قدر الحقيقة، هذا الذي يحدث عندما يبلغ الشيء الغير المتجلي مند الأزل، وبالتالي غير المرئي التجلي الأكثر تجليا من غيره، ليس بوسعنا إلا أن نترك الكلمة الشعرية في حقيقتها في الجمال، هذا لا يستبعد بل يتضمن بأننا نفكر في الكلمة الشعرية.[1]

فالفلسفة الوجودية قد تشعبت في إتجاهات مختلفة على حد لا يكاد يصل إلى إتفاق على الأسس ذاتها، ولكن بالرغم من ذلك فالوجوديون جميعا لا يختلفون في أن الإنسان لا يمكنه الوجود بغير رؤية خاصة وبغير إقتناع ذاتي.[2]

أما إذا انتقلنا إلى العرب فقد ربطوا الفن بالصنعة وفرقوا بين الطبيعة والصناعة، فالصناعة تستملي من النفس والعقل وتملي على الطبيعة، وإستعملوا كلمة "الصناعة للإشارة إلى الفن عموما، وهذا ما جاء عند إبن هلال العسكري في "**كتاب الصناعتين**" قال:"الفن هو الإنسان مضافا إليه الطبيعة"، وأيضا عرف العرب الفن بهذا التعريف ما دام دور الصناعة هو تسجيل ما تمليه النفس الناطقة على الطبيعة، وتكييف الطبيعة مع حاجات الإنسان النفسية والعقلية،[3] فالقرآن ركز على لفظ «الحسن» و لفظ الجمال الذي نجد منه قوله تعالى:﴿**و لُكمٌ فيهَا جمالٌ حينَ تُريحُونَ و حيَن تَسْرَحُونَ)**[4]، و قد ورد لفظ الحسن فيه أكثر من خمسين مرة، بينما لم يتعد لفظ «الجمال» المرات الثماني، وقل مثل ذلك في حديث الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم،[5] **أماأبو حامد الغزالي** الذي يُعد من أشهر الفلاسفة المسلمين ، فقد ربط في كتابه «**إحياء علوم الدين**» سائر أنواع الجمال بالجمال الإلهي،

[1] مارتن هايدغر، ماذا يعني التفكير، تر: نادية بونفقة، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون، الجزائر 2008، ص 48 49

[2] أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، دار المعارف، القاهرة، ص 44/ 45

[3] انصاف ربضي ، مرجع سابق، ص ص 211 -212

[4] سورة النحل، الآية 06

[5] رياض عوض، مرجع سابق، ص 08

وكأنما الجمالات الجزئية سواء كانت عقلية أم حسية، إنما تشارك في الجمال الإلهي وترتبط به الجمالات الجزئية بمثال الجمال بالذات[1].

نستنتج من خلال هذا العرض البسيط للفظة الفن ماهيتها ودلالاتها المتعددة أن الاراء مختلفة وعديدة في هذا الشأن من قبل الفلاسفة وهذا يرجع إلى طبيعة الفن في حد ذاتها حسب كل عصر، فليس هناك تعريف جامع مانع للفن يصلح لكل زمان ومكان ،وإنما يختلف باختلاف العصور والثقافات السائدة كما رأيناه من خلال هذا العرض المتواضع ،لأن الفن لايخضع للقوانين وإنما يرتكز على المهارات الشخصية والابتكارات

والإبداع.

ثانيا: الفن الإسلامي

أ- مفهوم الفن الإسلامي:

قليلة جدا هي الكتب التي تحدثت عن مفهوم الفن الإسلامي فيعد ماذهب إليه الأستاذ **محمد قطب** الذي يعد من أهم من حاولوا تحديد مفهوم الفن بشكله العام حين قال:" الفن في أشكاله المختلفة هو محاولة البشر لتصوير الإيقاع الذي يتلقونه في حسهم في حقائق الوجود في صورة جميلة وموحية ومؤثر، والفنان شخص موهوب ذو حساسية خاصة تستطيع أن تلتقط الإيقاعات الخفية اللطيفة التي لاتدركها الأجهزة الأخرى في الناس العاديين، وذو قدرة تعبيرية خاصة تستطيع أن تحول هذه الإيقاعات إلى لون من الأداء الجميل يثير في النفس الإنفعال ويحرك فيها حاسة الجمال،[2] والفن الإسلامي ليس بالضرورة هو الفن الذي يتحدث عن حقائق العقيدة مبلورة في صورة فلسفية، ولا هو مجموعة من المواعظ والإرشادات، وإنما هو أشمل من ذلك وأوسع، بل إنه التعبير الجميل عن حقائق الوجود من زاوية التصور

[1] ياسمين نزيه أبو شيخه، مرجع سابق، ص 64

[2] محمد قطب، منهج الفن الاسلامي، دار الشروق، القاهرة ط 6 ص 11

الإسلامي لهذا الوجود،[1] فالفن في أصله إذن هو عبارة عن رؤية جمالية إنسانية يصوغها الفرد بعد أن يتفاعل مع ذاته ومع بيئته وعالمه، لتتجلى بعد ذلك رؤيته وإحساسه المرهف والعميق وتأملاته الدقيقة والواعية لينتج أعمالا فنية مبدعة.

ولكن حين يصورها على أنها حدث كوني، يلتقي بناموس الوجود الأكبر المهتدى إلى الله بجميع طاقاته وجميع كائناته، حين يصورها على أنها نور كوني مشع لأنها قبسة من نور الله، حين يصورها على أنها إشراقة كونية أشعلت الحياة على وجه الأرض... حين يصورها على أنها حقيقة واصلة بين السماء والأرض... حين يصوها على أنها الصورة المشرقة للخلافة عن الله في الأرض... فحين ذلك يكون فنا إسلاميا صادق التصوير لحقائق الإسلام".[2]

و يعرف الدكتور محمد شمس الدين صدقي الفن الإسلامي من خلال وظيفة هذا الفن في قوله:" يجب أن يكون الفن نقل أو إيصال أسمى وأفضل القيم والأفكار والمشاعر إلى الأخرين بأسلوب جميل ومؤثر، بحيث يوفر عنصر المتعة إضافة إلى التأثير في سلوكهم وإرشادهم إلى الصراط المستقيم،[3] فالفن الإسلامي في صورته العامة يعبر لنا عن رؤية أو تصور الإسلام للوجود، وذلك تحت ضوابط الإسلام الخاصة، وهو التعبير الفني الجميل عن الكون والحياة والانسان من خلال تصور الإسلام لهذا الكون.

ب – إشكالية مصطلح الفن الإسلامي

كان لتوسع الفتوحات الإسلامية أثرا كبيرة في إحتكاك العرب بمختلف ثقافات الشعوب وتمازجها كالبربر والهنود والفرس...، فكان لهذا التمازج الثقافي عاملا مهما لإزدهار الحضارات وتطورها، وأستفاد المسلم من هذا التمازج في إنتاج أعمال فنية مختلفة، الأمر

[1] المصدر نفسه ص 119

[2] محمد قطب، مصدر سابق، ص 120

[3] صالح احمد الشامي، الفن الاسلامي إلتزام وابتداع، دار القلم ، دمشق، ط1، ص 36

الذي أدى إلى تنوع في الفن الاسلامي، فالفن الاسلامي هو ذلك التزواج والتنوع لأنه تشبع بفنون مختلف الحضارات التي سبقته فأضحى فنا إسلاميا متنوعا بالرغم من تباين بعض الفنون في جزئياتها، إلا أننا نسشعر إنتماءها إلى الفن الاسلامي، كما أن للعقيدة الإسلامية الدور الفعال في نشاة الفن الإسلامي وتنوعه إلا أنه لا يعتبر المحدد للتيار الفني، فقد وقع خلاف وتباين حول لفظ الفن الإسلامي، حيث توصل على – اللفظ– أنه مسألة شكلية مهما تعددت المواقف وتباينت الأراء حولها فإنها تبقى تعبر في شكلها العام عن الفن الإسلامي دون المساس بهويته وبجوهره.

وتعد تسمية الفن الإسلامي واحدة من أهم الإشكاليات المعرفية وأبرزها في البحث العلمي المتعلق بالفن الاسلامي، إذ لم تسفر هذه التسمية عن حال معرفي واحد إلى غاية الساعة على الرغم من شيوعها المعاصر.ولعل جذور هذه الإشكالية تعود إلى بحر القرن الثالث عشر هجري والتاسع عشر ميلادي، ويمكننا أن نتعقب المسار التاريخي والإصطلاحي لتسمية الفن الإسلامي على النحو التالي[1]:

أ– الفن العربي :l’art Arabe

كانت هذه التسمية رائدة في تغطية الأعمال والآثار والتحف الفنية الإسلامية التي بدأت تنتشر أنذاك في أوروبا، وتحظى بعناية الدارسين والكتاب والمؤرخين الذين تبيانوا في الرؤية إلى هذا الفن وفي تسميته بين عناوين جديدة لكتبهم،[2] يبدو أن هذه التسمية رغم صوابها إلى حد ما فإنها تتسم ببعض المغالاة ، وتجاهل قضية مهمة جـدا، فوصف الفن الإسلامي على أنه فن عربي يقصي ويبعد الدول الإسلامية الغير العربية "كتركيا" مثلا وإلى غير ذلك من الدول التي تتألف منها الإمبراطورية الإسلامية.

ب– الفن الساراسني : Saraxenic art

[1] ادهام محمد حنش، تحولات المصطلح في لغة الفن، ورقة بحثية ، المؤتمر الدولي بعنوان الفن في الفكر الاسلامي، عمان، الاردن، 2012 م، ص 04

[2] ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها

والذي إخترع هذه التسمية المؤرخ **(لاين بول) Lane pooles** في كتابه بـعنوان **(Handbook of saraxenic)**،وضروري هنا أن نشير إلى أن هذه التسمية كانت خاصة وإستثنائية في تاريخ البحث العلمي المتعلق بالفن الإسلامي ولذلك لا قيمة معرفية في هذا السياق.[1]

ت- **الفن المحمدي (Mohammad art)**

هذه التسمية التي كانت أكثر شيوعا من غيرها مند أواسط القرن التاسع عشر ميلادي، وصدرت تحث عنوانه بعض كتب الفن الإسلامي التي كانت منها على سبيل المثال لا الحصر "**العمارة المحمدية في مصر وفلسطين**" الذي نشره **مارتن بريكس Martin S Briggs**[2]، لكن نعث أووصف الفن الإسلامي من قبل المستشرقين والمنكرين لشخصية الفن الإسلامي بنسب الفن إلى أعظم شخصية تاريخية إسلامية محمد رسول الله صلى الله عليه وسلم هو إجحاف في حق شخصه وعظمة رسالته، إذ يبدو من غير المعقول أن تكون الرسالة النبوية رسالة دنيوية ،فضلا عن عدم تقبل المسلمين هذه التسمية ونسبه إلى رسول الأمة عليه أزكى صلوات الله .

ث- **الفن المسلم**

وهو الإسم الذي جاء لأول مرة في كتاب المستشرق والفنان الفرنسي المعروف بإسم **صلاح الدين Saldin M** إذ كان هذا الكتاب قد صدر بعنوان **Manuel de l'art musulman (1907)**، ويمكن القول في هذا السياق بأن بعض الباحثين الفرنسيين الذين تداولوا هذا المصطلح قد مهدوا لتحول صيغة المصطلح وهذا شكل واضح ومباشر إلى

[1] ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها

[2] ادهام محمد حنش، مرجع سابق، ص ، ص 04

التسمية الجامعة والشاملة المتمثلة في مصطلحات صارت فيما بعد أكثر إستقرارا في دراسات هذا الموضوع مثل فن الإسلام والفن الإسلامي.[1]

إن وراء تعدد التسميات أسبابا محددة ولعل أوضحها وأقربها الى المنطق والعقل أن الآخر أو المنكر للفن الإسلامي إنما هدفه أن يبعد الفن عن الإسلام وينسبه إلى الحضارات التي سبقته، فلم يتقبل الآخر أن الفن الإسلامي فن إسلامي بحت، بل إنه فن للمسلمين وهذا مايفضلونه على أن ينسبوه إلى العقيدة الإسلامية أو إلى بدايته مع الرسالة المحمدية، فالمستشرقون وكل من كان على شاكلتهم من ناكرين وحاقدين يرفضون أن يقال فن إسلامي، ولكن لا بأس إن قيل فن المسلمين، فالأهم أن تكون تسميات لا تربط بدين الإسلام هذا، وسنوضح تفاصيلا أكثر في المبحث الثالث (الإستشراق وهوية الفن الإسلامي) من االفصل الثاني، وربما أيضا أدت الطبيعة المعرفية للفن الإسلامي إلى أن تكون بعض هذه التحديات اللغوية متأتية من داخل المنظومة الثقافية الإسلامية، وهو الأمر الذي قد يجعل التغريب والتعريب في لغة الفن الاسلامي خيارا إشكالـيا، ربما يقوم عند بعض المعنيين بالموضوع على مراعاة مسألة الوحدة والتعدد التي تتميز بــها الفنون الإسلامية .[2]

اذن، لغة الفن الاسلامي هي اللغة المعرفية الخاصة بالألفاظ والمصطلحات والمفاهيم التي تشكل البؤرة الدلالية لموضوعات علم الفن الإسلامي والكلمات المفتاحية للبحث العلمي فيه، وهي بالتالي ذات أهمية كبيرة في بيان حقيقة هذا العلم المعرفي وفي تقرير هويته الثقافية[3].إن تسمية الفن الإسلامي بالفن العربي أو الساساني أو المحمدي مهما يكن من تسمية، يبقى الفن الإسلامي وبكل مميزاته وخصائصه من أعظم الفنون التي أنتجتها البشرية

[1] المرجع نفسه ص 04

[2] ادهام محمد حنش، مرجع السابق، ص 11

[3] نفسه، ص 11

في مختلف مراحل تطورها، ولكن – للأسف – لم تنل حضها من الإهتمام والبحوث والدراسات التي تتناول الجوانب الفلسفية والفكرية في الفن الاسلامي.

ويتجلى لنا من خلال هذاالعرض الموجز لتحديد ماهية الفن أن الاختلاف حولها كان واضحا كماقد يتجلى أيضا من خلال تعدد الأراء المختلفة لماهية الفن من قبل الفلاسفة ، وهذا يرجع إلى طبيعة الفن في حد ذاتها.

المبحث الثاني : إشكاليتا التوحيد و التجريد

أولا– إشكالية التوحيد:

أ– المدلول اللغوي والإصطلاحي والفلسفي لمفهوم التوحيد:

التوحيد مصدر من وحَّد بتشديد الحاء، وهو يعني أحد أمرين:

أولا: جَمَعَ الأشياء المتفرقة وجعلها واحدة فنقول أن الزعيم الفلاني جاء إلى قبائل وكيانات متنافرة فوحدها في كيان واحدا توحيدا.

تانيا: إدراك الشيء الواحد أو الوحدة أو الوحدانية والإقرار بذلك فيقال: وحَّدت الله توحيدًا أي أدركت أنه واحد وأقررت بذلك وهذا المعنى هو المقصود هنا.[1]

وجاء في لسان العرب **لابن منظور**:" الواحد والأحد؛ كالواحد همزته أيضا بدل من واو والأحد أصله الواو، ليس للأحد جمع وليس للواحد تثنية،[2] وجاء في كتاب التعريفات **للجرجاني** التوحيد في اللغة:" الحكم بأن الشيء واحد، والعلم بأنه واحد، وفي إصطلاح أهل الحقيقة تجريد الذات الإلهية عن كل ما يتصور في الإفهام، ويتخيل في الأوهام والأذهان.[3]

[1] محمد بن عبد الله المسعري، كتاب التوحيد، اصل الاسلام وحقيقة التوحيد، تنظيم التجديد الاسلامي، ط 8، 2004 م، ص 110

[2] ابن منظور، لسان العرب، ص 4

[3] الجرجاني الشريف، كتاب التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، سنة 1983م، ص 73

وجاءت كلمة التوحيد في المعجم الفلسفي **لجميل صليبا** في اللغات الأجنبية كالتالي في الفرنسية Monothéisme وفي اللغة الانجليزية Monotheism مشتق من لفظين يونانيين (موتو) ومعناه الواحد و(تيوس) ومعناه الله، وحد الشيء جعله واحدا ووحد الله سبحانه أقر وآمن بأنه واحد لاشريك له،[1] و يذكر **لالاند** في معجم مصطلحات الفلسفة النقدية والتقنية (مذهب التوحيد) **Monothéisme** على أنه مذهب فلسفي أو ديني لا يسلم إلا بإله واحد متميز من العالم إضافة إلى هذا التحديد يلمح **لالاند** إلى ملاحظة هامة يجب أخذها بعين الإعتبار؛ تتمثل في وجوب التمييز بين المذهب التوحيدي الذي لا يوجد لا يقول إلاّ بإله واحد، من الأديان التي لا تسلم إلا بعبادة آلهة واحدة دون أن تنكر بسبب ذلك وجود ألوهيات أخرى،[2] وقال **الجنيد** – رحمه الله – وقد سئل عن التوحيد فقال: إفراد الموحد بتحقيق وحدانيته بكمال أحديته بأنه الواحد الذي لم يلد ولم يولد بنفي الأضداد والأنداد والأشباه وما عبد من دونه بلا تشبيه ولا تكييف ولا تصوير ولاتمثيل إلها واحدا صمدا فردا.[3]

ب- تأريخية مفهوم التوحيد

التوحيد في الفكر اليوناني:

كانت مسألة وجــود الله تعالى القضية الأساسية التي شغلت الفـكر الإنساني منذ القدم، وقامت الفلسفة من نشأتها في التركيز على إثبات وجود خالق الكون ..[4]، وإن مفهوم الوجود كان من المفاهيم الأولى والأساسية التي واجهت العقل اليوناني في إكتشاف ذاته وتمايزه عن الطبيعة، فالطبيعة في الثقافة اليونانية كانت تظهر بوصفها معطى إبتدائيا غير

---

[1] جميل صليبا، المرجع السابق، ص 360

[2] مقدم مختارية، اشكالية التوحيد في الفكر الاسلامي، ابو عبد الله السنوسي انموذجا، أطروحة دكتوراه، قسم الفلسفة، جامعة وهران، 2016/2015 ، ص 11

[3] اندري لالاند ،الموسوعة الفلسفية ،معجم المصطلحات الفلسفية النقدية التقنية ،مج 2 تر خليل احمد خليل عويدات للنشر والطباعة ،بيروت لبنان د ط 2008

[4] عبد الكريم نوفان عيدات، ادلة الفلاسفة على وجود الله، دراسة نقدية، مجلة جامعة دمشق، مجلد 19، ع 01 ، 2003مالاردن، ص ص 362 363

منظم وغير متمايز، ثم يتدخل العقل لتنظيم الطبيعة وإستيعابها وصياغتها من خلال المفاهيم والمصطلحات، وبما أن العلاقة بين العقل والطبيعة علاقة مباشرة ، فقد أسست نظرية الوجود في الفكر اليوناني ومن الإيمان بقدرة العقل على تفسيرها والكشف عن أسرارها تأسست نظرية المعرفة.[1]

مفهوم التوحيد عند أفلاطون

لقد آمن أفلاطون بوجود إله لهذا الكون وقد نال في فلسفته أسمى مكانة حتى دعاه المفكرون في مشارق الأرض ومغاربها "بأفلاطون الإلهي"، وقد تناول أفلاطون إسم الإله في كتبه بأسماء مختلفة فتارة يسميه "المبدع" وأخرى يدعوه "أبا الكون" وثالثة يطلق عليه اسم "كتاب القداسة" ورابعة يسميه "الشمس المعنوية" أو "ملكنا الأعلى" أو "زوس الحقيقي" أو "الحي بين الآلهة،" وهذا الإيمان الذي نادى به أفلاطون قد إتضح في كتاباته الأولى من خلال إتجاهه الروحي وإيمانه بخلود النفس، ومن خلال تأكيده أيضًا على ضرورة غرس الإيمان لصانع هذا الكون في أذهان الشباب[2]، فهو يعبر عن الإله بصيغة المفرد وطورًا بصيغة الجمع وينتقل في تعبيراته بسهولة من التوحيد إلى التعدد، ويقول بعد ما يفهم من قوله بالتعدد إن هناك خالقًا أعلى يدير العالم ويحكمه وهو فوق أن تحيط به العقول، ولكن ما علاقة هذا الإله الأعلى بالمثل وخاصة بمثال الخير الذي قال عنه أفلاطون إنه أساس كل المثل؟ الجواب عن هذا السؤال لم يتضح من كلام أفلاطون وضوحًا تامًا لأنه إستعمل في كلامه طريقة ميثولوجية، ولهذا كانت هذه النقطة موضع جدل طويل وخلاف شائك بين الشراح لهذه العلاقة.[3]

---

[1] سليمان الظاهر، فلسفة الوجود عند افلاطون، مجلة جامعة دمشق، مجلد 21ا، لعدد (3+4)، 2005

[2] أحمد بن سعود بن سعد الغامدي، الاتجهات الفلسفية اليونانية في الالهيات (دراسة نقدية)، رسالة ماجستر، قسم العقيدة، جامعة القرى المملكة السعودية، 2014م، ص 243

[3] أحمد بن سعود بن سعد الغامدي، مرجع سابق، ص 245

مفهوم التوحيد عند أرسطو

إتفق أرسطو مع أستاذه أفلاطون أن الكون ليس وليد المصادفات وإنما هو فعل قوة حكيمة مدبرة، وإتفقا كذلك على أن هذه القوة يجب أن تتنزه عن كل نقص وتتصف بكل كمال ولكنهما إختلفا في طريقة الوصول إلى هذه القوة، فذهب أفلاطون إلى أن طريقة الوصول إلى معرفة هذه القوة الإلهية هي "عالم الفكر" بنوعيها، أي المفاهيم الذهنية ثم المثل النقية،[1]وقد إتخذ للوصول إلى معرفة هذه القوة سلم الطبيعة الذي تتألف درجاته من العلل المؤثرة في معلولاتها حتى العلة الأولى التي هي مبدأ كل شيء وهي القوة الإلهية، ورأى أن الكمال لا يتحقق لهذه القوة إلا بعدم اتصالها بهذا العالم لامن جهة العلم ولا من جهة الخلق بل ولا التدبير المباشر،[2] حيث يؤمن أرسطو على هذا الأساس بوجود علة محركة للنفس الإنسانية، فالمحرك الأول واحد لأنه لا ند له، ولا يشبهه كل ماسواه هو دونه مرتبة وعلو، يؤمن أرسطو بوجود الخالق المبدع كعلة العلل وسبب الأسباب وموجد الموجدات وصانعها، وهذا أسمى معاني التوحيد والتجريد والتنزيه الذي ينسجم مع حقيقة إيماننا وما يشع من أعماقنا من منطقات توحيدية حقانية. [3]

مفهوم التوحيد في الفكر اليهودي:

تعتبر اليهودية إحدى الديانات السماوية ذات المكانة الهامة في تاريخ الأديان التوحيدية، ولا تختلف العقيدة التي نادى بها أنبياء بني إسرائيل في صورتها الأصلية عمّا جاء في عقيدة الإسلام الداعية إلى وحدانية الله والإيمان باليوم الآخر والحساب،[4] واليهودية

[1] المرجع نفسه، ص 209

[2] أحمد بن سعود بن سعد الغامدي، مرجع سابق ، ص 209

[3] حلاشفي امحمد، اشكالية التجريد في الفن الاسلامي، رسالة ماجستر، قسم الفلسفة، جامعة وهران، 2012/2011، ص 127

[4] مقدم مختارية، مرجع سابق ، ص 17

هي ديانة العبرانيين المعروفين بالأسباط من بني إسرائيل الذي أرسل الله إليهم نبي الله موسى عليه السلام مؤيدا بالتوراة ليكون لهم نبيا، واليهودية ديانة يبدوا أنها منسوبة إلى يهود الشعب وهذه بدورها قد اختلف في أصلها، وقد تكون نسبة إلى يهودا أحد أبناء يعقوب وعممت على الشعب على سبيل التغليب،[1] وتدّعي اليهود أن الشريعة لا تكون إلا واحدة ابتدأت بموسى عليه السلام وتمت به فلم تكن قبله شريعة إلا حدود عقلية، وأحكام مصلحية، ولم يجيزوا النسخ أصلا، حيث قالوا: فلا يكون بعده شريعة أصلا لأن النسخ في الأوامر بداء ولا يجوز البداء على الله تعالى،[2] والدين اليهودي دين توحيد ولكن الإله ويسميه اليهود "يهوه" في عقيدتهم هو إله خاص بهم جبار بطّاش خلق الكون والبشر لخدمة بني إسرائيل فقط دون غيرهم من الأمم، والحق أن فكرة الألوهية في الدين اليهودي من حيث هو دين خالصة من كل تعدد، فالله واحد أحد، وأنبياء اليهود من موسى إلى آخر نبي فيهم دعوا إلى حقيقة واحدة هي وحدانية الله، ولربما يرجع تصورهم المضطرب للعقائد في الألوهية إلى مخالطتهم الأقوام الوثنية، جراء الأحداث التاريخية التي مروا بها، لذلك كان الشرك يتجدد فيهم من حين لآخر.[3]

مفهوم التوحيد في الفكر المسيحي:

المسيحية هي رسالة أنزلها الله تعالى على عبده ورسوله عيسى عليه السلام إلى بني إسرائيل بعد أن انحرفوا وزاغوا عن شريعة موسى عليه السلام، وغلبت عليهم النزعات المادية فافترقوا بسبب ذلك إلى فرق شتى، وكانت رسالته ودعوته عليه الصلاة والسلام داعية إلى توحيد الله تعالى، حيث لارب غيره ولا معبود سواه وأنه لا واسطة بين المخلوق والخالق سوى عمل الإنسان نفسه،[4] لكن بعد إنتقال المسيح إلى الرفيق الأعلى أخذت عقيدة التوحيد تلبس

[1] سامي بن عبد الله بن احمد المغلوث، اطلس الاديان، مكتبة العبيكان، الرياض للنشر ،طاولى 2007 م، ص 29

[2] مقدم مختارية، مرجع سابق، ص20

[3] أحمد بن سعود بن سعد الغامدي، مرجع سابق ، ص 21

[4] سامي بن عبد الله بن احمد المغلوث، مصدر سابق، ص 173

لبوسا يبعدها عن لبه، إلا أن هذا التغيير لم يتم دفعة واحدة، فالتاريخ يحدثنا أن من النصارى فرقة هي أصحاب بولس الشمشاطي – كان بطريركا بأنطاكية– كانوا يأخذون بالتوحيد المجرد ويقولون أن عيسى عبد الله ورسوله ككل الأنبياء، كان بولس إذا سئل عن الكلمة وروح القدس قال: لا أدري ومنهم فرقة آريوس، كان قسيسا بالإسكندرية اعتقد التوحيد وقال أن عيسى عبد الله ومخلوقه، لكنه زاد على ذلك أنه كلمة الله التي خلق بها السموات والأرض، ويظهر أن هذه الفكرة كانت الخطوة الأولى إلى التعدد والتثليث الذي طبعت به أصول الديانة المسيحية عقيديا،[1]وبظهور فكرة التثليث، أجمع القائلون به على أن معبودهم ثلاثة أقانيم، وهذه الأقانيم الثلاثة شيء واحد، وهو جوهر قديم ومعناه: أب وإبن وروح القدس والجميع إله واحد.[2]

مفهوم التوحيد في التراث الإسلامي:

أ- التوحيد في القرآن الكريم

التوحيد مثبت في كتاب الله عز وجل ومن أدلة ذلك نذكر على سبيل المثال لا الحصر أدلة عل مشروعيته: يقول الله تعالى: ﴿ وَإِذَا ذَكَرْتَ رَبَّكَ فِي الْقُرْآنِ وَحْدَهُ وَلَّوْا عَلَىٰ أَدْبَارِهِمْ نُفُورًا﴾ [3] وقوله تعالى ﴿وَإِذَا ذُكِرَ اللَّهُ وَحْدَهُ اشْمَأَزَّتْ قُلُوبُ الَّذِينَ لَا يُؤْمِنُونَ بِالْآخِرَةِ ۖ وَإِذَا ذُكِرَ الَّذِينَ مِن دُونِهِ إِذَا هُمْ يَسْتَبْشِرُونَ﴾،[4] وفي قوله:﴿ذَٰلِكُم بِأَنَّهُ إِذَا دُعِيَ اللَّهُ وَحْدَهُ كَفَرْتُمْ ۖ وَإِن يُشْرَكْ بِهِ تُؤْمِنُوا ۚ فَالْحُكْمُ لِلَّهِ الْعَلِيِّ الْكَبِيرِ﴾،[5] وقوله "﴿ لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ ۖ وَهُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ﴾[6] .

[1] مقدم مختارية ، مرجع سابق، ص 29

[2] مقدم مختارية ، مرجع سابق، ص 29.

[3] سورة الاسراء، الاية 46

[4] سورة الزمر، الاية 45

[5] سورة غافر، الاية 12

[6] سورة الشورى، الاية 11

ب- التوحيد عند فلاسفة الاسلام :

مفهوم التوحيد عند أبو حامد الغزالي: يعرف الغزالي التوحيد قائلا: "التوحيد هو البحر الخضم الذي لا ساحل له، فنقول للتوحيد أربع مراتب: وينقسم إلى لب، ولب اللب والى قشر، والى قشر القشر"، وأولى المراتب في تقسيم الغزالي هي أن يقول الإنسان بلسانه "لا إله إلا الله" وقلبه غافل عنه أو منكر له، ويشبهه الغزالي بتوحيد المنافقين، وثاني المراتب: أن يصدق القلب بمعنى اللفظ وهو إعتقاد العوام.[1]

مفهوم التوحيد عند ابن سينا: إن المفهوم الوحداني غير قابل للتشبيه ويقول: "إنه غير داخل في جنس أو واقع تحت حد أو برهان بريء عن الكم والكيف والاين والمعنى والحركة لا ند له ولاشريك ضد له.[2]

مفهوم التوحيد عند التوحيدي: ينطلق التوحيدي في نظريته المعرفية من منطلق صوفي فلسفي يعتمد على فكرة وحدة الخلق، فمعرفة العالم تبدأ من معرفة النفس البشرية التي هي روح الله منبجسة في الإنسان بتوسط العقل، خليفة العلة الأولى، وبذلك يعطي التوحيدي الإنسان المكانة الأولى في هذا العالم داعيا إياه إلى التسامي عن طريق تغلب العقل على الجسد ذي الطبيعة الطينية، ليستطيع الوصول إلى معرفة العالم، ضرورية معرفة خالق العالم ومصدر الموجودات، ولكنه لايغفل الواقع الحسي أو يهمله، فالحسيات هي الأساس الذي ينطلق منه العقل أداة النفس في الوصول إلى العقليات،[3] ولعل تغليب التوحيدي للعقل على الحواس يرجع في أساسه إلى إيمانه بأن الجمال المطلق يتجلى في الجمال الإلهي، ويذكر

---

[1] مقدم مختارية، مرجع سابق، ص 15

[2] حلاشفي امحمد، مرجع سابق، ص 129

[3] حسن الصديق، فلسفة الجمال ومسائل الفن عند ابي حيان التوحيدي،ط1، دار القلم العربي، دار الرفاعي سوريا، حلب، ص ص 91 و 92

التوحيدي في هذا الشان:" أن الله هو البارئ والحق والأول والأوحد منبع الأشياء كلها والإنسان حسب رأيه لا يستطيع إدراك الصورة الإلهية عن طريق حواسه ولعل مرد ذلك إلى أن الصورة الإلهية أجمل وأسمى مرتبة.[1]

مفهوم التوحيد عند ابن عربي: لقد كان حديث ابن عربي على الذات العلية وحقيقة الألوهية حديثا رمزيا رائعا بارعا، عرف كيف يستغل اللغة أتم إستغلال، فلو رجعنا إلى أرائه التوحيدية نجده يرى:" ألا وجود إلا الله فهو الوجود الحق والوجود المطلق وجوده أزلي وأبدي بل هو الوجود الكلي و لا موجود سواه [2].

فلقد استطاع إبن عربي هو الآخر كغيره من خلال منطلقاته الحقانية والعرفانية ومن الإشارات والرموز التي اتخدها بمثابة سبيل للتعبير عن آرائه أن يوحد الله ويجرده وينزهه ويعطيه حق الألوهية الأحدية، كما إستطاع أن يبين أن الكون والإنسان ينحصران في إطار أعمق وأشمل وهو إطار التوحيد الذي جوهره الإيمان بالواحد الأحد، والذي هو العنصر المركزي الأساسي للكون.[3] فهو عندما يحدد التوحيد يقول بأنه:"علم ثم حال ثم علم، فالعلم الأول توحيد الدليل وهو توحيد العامة وأعني بالعامة (علماء الرسوم)، وتوحيد الحال أن يكون الحق نعتك فيكون هو لا أنت في أنت قوله عز وجل: ﴿وما رميت إذ رميت ولكن الله رمى﴾،[4] والعلم الثاني بعد الحال توحيد المشاهدة فترى الاشياء من حيث الوحدانية، فلا ترى الا الواحد بتجليه في المقامات يكون الوحدان والعلم كله وحدان.[5]

مفهوم التوحيد عند المعتزلة: تأثر المعتزلة بالفلسفة اليونانية في أرائهم وتعاليمهم وكانوا أكثر الطوائف الإسلامية تمثلا للفسلسفة اليونانية وإستخداما لها في جدلهم الديني، وفي

---

[1] ينظر حلاشفي أمحمد، مرجع سابق، ص 132

[2] المرجع نفسه، ص ص 136 -137

[3] حلاشفي امحمد، مرجع سابق، ص137

[4] سورة الانفال، الاية 17

[5] حلاشفي امحمد،، مرجع سابق، ص137ص 137

توحيدهم يرون أن الله واحد ليس كمثله شيئ، وليس بجسم ولا شخص لا جوهر ولا عرض ولا يجوز عليه الحلول في الأماكن ولا يوصف بشيء من صفات الخلق الدالة على حدوثهم، وليس بمحدود ولا والد ولا مولود ولا تدركه الحواس ولا يشبه الخلق بوجه من الوجوه،[1] مستدلين بقوله تعالى ﴿ لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ ۖ وَهُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ﴾،[2] و إن فهم المعتزلة لأصل التوحيد يتسم بالعمق والتفصيل في آن واحد، فقد أطلقوا العنان لأنفسهم في معالجة حقيقة ذات الله وصفاته إلى أبعد حد محاولين بسط تلك الحقائق قدر الإمكان، ومجمل ماعالجته المعتزلة في هذا الباب واختلفوا فيه مع باقي الفرق يتحدد في ثلاث نقاط هي: التنزيه، صفات الله، ورؤية الله،[3] وهكذا أجمعت المعتزلة على أن الله واحد ليس كمثله شيء، وليس بجسم وليس بذي جهات ولا يحيط به مكان ولا يجري عليه زمان ولا يوصف بشيء من صفات الخلق، وبناءا عل هذا جرد المعتزلة الله سبحانه وتعالى من كل صفة إيجابية بمعنى كل صفة من صفات الله هي نفسها عين الذات[4].

وهكذا بعد عرضنا الموجز لمفهوم التوحيد عند أهم الفلاسفة والمفكرين، نرى كيف أن مفهوم التوحيد شكل نواة وأساس الخبرة الدينية لدى المسلمين والذي تترجمه شهادة لاإله الا الله الركن الأول للإسلام وسيكون لنا تفصيل أكثر في باقي البحث.

ثانيا – إشكالية التجريد:

أ- المدلول اللغوي والاصطلاحي لمفهوم التجريد

التجريد لغة : جاء في لسان العرب **لابن منظور** مفهوم التجريد كما يلي: جرد الشيء يجرده جردا وجرده قشر قال:

---

[1] المرجع نفسه، ص 129

[2] سورة الشورى، الاية 11

[3] خالد سوماني، تأويل القرآن عند المعتزلة من خلال تفسير الكشاف للزمخشري، رسالة ماحستر قسم اللغة والادب العربي، جامعة تيزي وزو، 2011/ ص 22

[4] حلاشفي امحمد، مرجع سابق، ص 129

كأن فدائها اذا جردوه ******* وطافوا حوله سلك يتيم**

وجَرَدَ الجِلد يَجْرُده جردا: نزع عنه الشعر وكذلك جَرَدَه قال طرفة: كسبت اليماني قده لم يجرد، ويقال: رجل أجرد لا شعر عليه[1]، وتجرد للأمر: جد فيه وكذلك تجرد في سيره وإنجرد ولذلك قالوا شمر في سيره ويقال تجرد للعبادة، وروي عن عمر: تجردوا بالحج وإن لم تحرموا قال اسحاق ابن منصور:" قلت لأحمد ما قوله تجردوا بالحج ؟ قال: تشبهوا بالحج وان لم تكونوا حجاجا،[2] والتجريد في اللغة العربية إزالة الشيء عن غيره،[3] جردت الأرض فهي مجرودة إذا أكل الجراد نبتها، وجرد الجراد الأرض يجردها جردا إحتنك ماعليها من النبات فلم يبقى منه شيئا، والتجريد **(مصطلح جرد)** في الصرف: خُلُوُ الكلمة من الزوائد، في النحو تعرية الكلمة من العوامل اللفظية، تجرد تجردا من لباسه تعرى للأمر خصص وقته له،[4]وورد مصطلح التجريد في قاموس إكسفورد على أنه "يرمز للأشياء الموجودة في العالم المرئي، أو هو أسلوب لتمثيل الأشياء المادية التي تتضاءل أهميتها، وتلغي معظم تفاصيلها"،[5] هذا فيما يخص المفهوم اللغوي للتجريد، أما التجريد اصطلاحا فنلاحظ أنه اتسم ببعض التباين:

التجريد إصطلاحا: من الطبيعي جدا أن نجد أكثر من تعريف للتجريد عند مختلف المفكرين ما معنى التجريد إصطلاحا؟

مفهوم التجريد عند المناطقة: التجريد عملية ذهنية يسير فيها الذهن من الجزيئات والافراد الى الكليات والاصناف،[6] فالتجريد بهذا المعنى يعني لغة المنطق نظرا لإعتماده عليه كمادة كمادة خصبة في إستنباطاته.

---

[1] ابن منظور ، لسان العرب، مج6، دار النشر والتوزيع، نوبلس، بيروت، ط1، 2006 ،ص 96

[2] المرجع نفسه، ص ص 98 99

[3] التونجي محمد، المعجم المفصل في الادب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، سنة 1999م، ص 225

[4] مؤنس رشاد الدين، المرام في المعاني والكلام (القاموس الكامل) عربي، دار الراتب الجامعية، دون (ط س)، ص ص 195 196

[5] Harld Osborne: "The Oxford Companion to Twentieth Century Art". Oxford, University Press, 1981, p. 18.

[6] مذكور ابراهيم، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، مجمع اللغة العربية، جمهورية مصر العربية، د ط، 1983 ، ص 39.

مفهوم التجريد عند علماء النفس: التجريد عزل صفة أو علاقة عزلا ذهنيا قصرا لإعتبار عليها، والذهن من شأنه التجريد، لأنه لا يحيط بالواقع كله ولا يرى منه إلا أجزاءا معينة في وقت واحد، وتسوقه التجربة أيضا إلى التجريد لأنها تعرض له مجزءا أو تظهره على صفحة ما.[1]

مفهوم التجريد فنيا: ويعني إختفاء معالم كل أثر يشير إلى ما تعودنا على رؤيته في حياتنا من أشياء وأشخاص، وعندما يلجأ الفنان إلى التجريد نجده يستبدل المعالم المصيرة بحقائق الأشياء، بأخرى تدعونا إلى تأملها على هيئة مجموعة من الألوان، ويعمد الفنان إلى التخلص من كل مشخص والتغاضي عن سماته المألوفة قدر الإمكان بهدف هو التأليف بين الألوان والخطوط، ويقصد إلى تجريد العقول من قيود الواقع المحددة معتمدا على خبرته الشخصية ومستعينا بالمجاز، بإستعمال الشكل في غير ماوضع له،[2] والتجريد من الناحية الفنية إتجاه حديث يقوم على تصوير فكرة الفنان أو شعوره تصويرا لا يعتمد على محاكاة لموضوع معين، مع إستخدام الألوان والأشكال الهندسية أو الأنغام الموسيقية.[3]

وتمتد فكرة التجريد إلى الديانات القديمة التي أرادت تجسيد الله لكن وجدت نفسها لاتقدر البتة، فلجأت إلى التجريد بوضع رموز وإشارات، لأن الإنسان البدائي كان يعيش حياة الفطرة والبساطة وإستعمال عقله في التغلب على قوى الطبيعة، ويؤكد التاريخ أن الإنسان في العصر الحجري القديم أي منذ خمسة وثلاتين ألف سنة قد الف وأبدع فيه بكل دقة وروعة، وإرتبط هذا الفن إرتباطا وثيقا بالدين من خلال الإحتفالات، وكما كان الإنسان في هذا العصر يؤمن بوجود إلهين إله الخير وإله الشر.[4]

---

[1] المصدر نفسه، ص 39

[2] حلاشفي امحمد، مرجع سابق ص 20

[3] مذكور ابراهيم، المعجم الفلسفي، مصدر سابق ، ص 39

[4] خضر هالة محجوب، علم الجمال وقضاياه، دار الوفاء لدنيا البطباعة والنشر، الاسكندرية، ط1، 2006، ص 55

مفهوم التجريد فلسفيا: يذكر لنا **لالاند** في **الموسوعة الفلسفية:**" أن التجريد يعزل بالفكر ما لا يمكن عزله بالتمثل، وأن تشريح عضو أو حتى مجرد التمثل العقلي لعضو معزول ليس تجريدا، فالتجريد يختلف عن التحليل، بكون التحليل يأخذ في الإعتبار أيضا كل عناصر التمثل الجاري تحليله،[1] ويذكر أيضا في السياق نفسه التجريد في الفلسفة المدرسية، حيث كانت تطلق صفة التجريدية على تصور لنوعية مستقلة عن الذوات التي تتصف بها، وصفة الحسية على التصور العام لهذه الذوات عينها مثال ذلك: أن الإنسان كان فكرة حسية وأن الإنسانية فكرة مجردة، يقول النحاة في هذا المعنى: لفظ حسي ولفظ مجرد،[2] "فالتجريد" إذن عمل عقلي يعتبر على حده عنصر {صفة أو علاقة} من عناصر تمثل مفهوم مركزا الإهتمام عليه وحده ومتجاهلا العناصر الأخرى، يقال أننا نجرد عناصر يجري إهمالها وتجاهلها– صرف النظر عن – يدلنا هنا على نقيض مانسميه: {تجريد} او النظر المجرد،[3] أما **جميل صليبا** فيعرف التجريد في معجمه الفلسفي: "التجريد هو إنتزاع النفس عنصرا من عناصر الشيء وإلتفاتها إليه وحده دون غيره، كمثال ذلك أن العقل يجرد امتداد الجسم من كتلته مع أن هاتين الصفتين لا تنفكان عن الجسم في الوجود الخارجي.[4]

مفهوم التجريد عند أفلاطون: يعد أفلاطون من أبرز من دعا إلى التجريد في الفن الفيثاغوريون وأفلاطون، حيث ارتبط عندهم الشعور الجمالي بالشعور الرياضي، وإنعكس على الإبداعات الفنية كالرسوم الهندسية التي يتجلى فيها التناسب والإنسجام، والحق أن التجريد ذو ارتباط شديد بالرياضيات والمنطق مادام الجمال المقصود هو الجمال المعقول عند الفيثاغوريين، حيث تؤكد هذا **حلمي مطر** في قولها:" أن الجمال المقصود عنده هو

---

[1] اندري لالاند، الموسوعة الفلسفية، معجم المصطلحات الفلسفية النقدية التقنية، مج1 ،تر: خليل احمد خليل، عويدات للنشر والطباعة، بيروت، لبنان، د ط، 2008، ص 10

[2] اندري لالاند، الموسوعة الفلسفية، مصدر سابق، ص 11.

[3] المصدر نفسه، ص 10.

[4] صليبا جميل ، مرجع سابق، ص 246 247

الجمال المعقول المجرد الذي ينتهي إلى تأمل الحقيقة الخالدة للجمال المطلق،[1] فلقد أرسى افلاطون أولى دعائم التجريد في الفن اليوناني، بل رأى في الفن المصري القديم مثلا أعلى ينبغي على اليونان أن يحتذوا حذوه، حيث ذهب في محاورة القوانين إلى الإشادة بما أخد به قدماء المصريين من رقابة صارمة على القواعد والأشكال الفنية التي تميزت بالثبات والمحافظة على الأصول.[2]

مفهوم التجريد عند هيغل: هو مايبدو خارج علاقات الحقيقة مع الباقي او مايكون وحدة حصرية بين متبيانات، فالملموس هو ما يكون محددا كليا بكل علاقاته، إنه الوحدة التي تتضمن المتباينات بهذا المعنى، أن ما يكون أكثر تعينا هو العقل وبالعكس يعد من المجردات (الخاص=المفرد) من حيث إنعزاله عن الكلي بالإدراك الحسي والكلي من حيث إنعزاله عن الخاص بالتأمل الإدراكي،[3] فالتجريد يعتبر بمثابة نفي لكل الظواهر العارضة بهدف الوصول إلى الجوهر العام والثابت، أو هو إستخلاص القانون العام من عدة مظاهر ومتغيرات مختلفة، وعملية التجريد هي عملية تنحو منحى التأمل الذهني أو النظر العقلي لما وراء الشكل المباشر[4].

التجريد في التراث العربي الإسلامي: عندما إزدهرت الحضارة العربية في ظل الإسلام وانصهر فيها كثير من المؤثرات المستمدة من الحضارات السابقة التي سادت البلاد والتي فتحها العرب كحضارة الفرس ومصر، عكست الفنون الإسلامية صدى البيئة الجغرافية والنظام الإجتماعي والعقيدة الفكرية، غير أن النزعة التجريدية كانت هي النزعة الغالبة على فنون هذه الحضارة، وقد نقول أن الشعراء قد مالوا إلى الوصف الدقيق للطبيعة والإلتزام

[1] مرزوق محمد عبد العزيز، الفنون الزخرفية الاسلامية في المغرب والاندلس، ص 131

[2] ينظر اميرة حلمي مطر، مقدمة في علم الجمال، وفلسفة الفن، دار المعارف، ط1، سنة 1989، القاهرة، ص 131

[3] اندري لالاند، الموسوعة الفلسفية، مصدر سابق، ص 11

[4] الرفاعي انصار محمد عوض الله، الاصول الجمالية والفلسفية للفن الاسلامي، أطروحة دكتوراه، قسم العلوم التربية الفنية، جامعة حلوان، 2002، ص 200

بتصوير الواقع على نحو مايبدو في خبرتهم الحسية،[1] فقام الإسلام على الإيمان بالله رب العالمين وعلى وحدانيته أنه لا إله ولا تشبيه له ولا مثال وهو أزلي خالد وهو عالم قدير وهو خالق الكون كله، ولقد صور القرآن معاني الله سبحانه وتعالى وتمثل الإيمان في السعي إلى إكتشاف الله باستمرار أي سر الوجود الأزلي، ولو أردنا أن نعرف منبع التصور الإسلامي للتجريد نجده ينبع من التصور الإسلامي للوجود الذي يرجعه للوحدانية المطلقة لله سبحانه وتعالى غير المتخيل، فالتصور الإسلامي في التجريد يخرج عن الإطار الحسي المادي البحت، أي إنه قائم على ثوابت غيبية في الوحي الإلهي.[2]

مفهوم التجريد عند إبن سينا: عندما عرف **إبن سينا** التجريد عرفه من خلال أصنافه ومراتبه حيث يقول: " إن أصناف التجريد مختلفة ومراتبها متفاوتة" فإذا نظرت إلى الورقة التي أمامك فانتزعت منها لونها او شكلها، كان تجريدك عبارة عن فرز المجتمع في الإدراك الحسي، وهو أبسط درجات التجريد، وإذا نظرت إلى اللون عامة، من دون أن يكون هذا اللون أحمر أو أزرق أو نظرت إلى الشكل عامة من دون أن يكون هذا الشكل مستطيلا أو مربعا، لم تقتصر في ذلك على درجة الفرز او الفرق بل تجاوزتها إلى درجة أعلى منها، ولا تزال ترتقي من تجريد أدنى إلى تجريد أعلى،[3] فالجمال عند إبن سنا ينحو منحى تجريديا ممثلا في السمو إلى الذات الإلهية، فمعيار الكلي للجمال والكمال، وهذا ما تؤكده لنا أنصار **محمد عوض** بقوله:" إن مفهوم الجمال عند **إبن سينا** هو أن يكون على مايجب له وما يجب له عند إبن سينا هو إما الكمال الملائم وإما الخير الملائم، والكمال الملائم في إكتمال صفات وعناصر وخصائص ووظائف الشيء المتصف بالكمال وعدم نقصها والخير الملائم هو الخير عند العقل[4] .

---

[1] اميرة حلمي مطر، مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، ص ص 131/ 132

[2] حلاشفي امحمد، مرجع سابق، ص 56

[3] صليبا جميل، المعجم الفلسفي، مصدر سابق، ص 247

[4] االرفاعي نصار محمد عوض الله، مرجع سابق ص 340

مفهوم التجريد عند المتصوفة : هو إماطة السوى والكون عن السر والقلب،[1] وأن الجمال الذي لفت اهتمام المتصوفة هو الجمال المجرد، إنه الجمال الإلهي، وأكثر المفسرين تحليلا للموقف الجمالي عند المسلمين يظهر عند الغزالي في مؤلفه إحياء علوم الدين الذي يظهر فيه أن الجمال الإلهي محبوب وليس للمخلوق في هذا الحب الروحي غاية وإرادة سوى إرضاء المحبوب، حيث ظلت الذات الإلهية هي المبدأ والغاية عند الفلاسفة المتصوفين، وأعتبر الكمال جوهر للجلال والجمال كونهما يندرجان في جنس واحد.[2]

فالتجريد الإسلامي إذن مصدره تحويل كبير في روح الحضارة الإسلامية التي جعلت محور الوجود هو الذات الإلهية والإحساس بقدرتها اللانهائية وتجردها عن كل تجسيم او تحديد فالمكان والزمان لايمكن تحديدهما في شكل محسوس أو صيغ محددة ومن هنا جاءت كراهية العرب في الإسلام لتصوير الأجسام الحية بالنحت والتصوير .[3]

التجريد في الفن الاسلامي : إن الفن الاسلامي ومن بداياته رسم لذاته مسارا خاصا وأصبح له فيما بعد هوية متميزة أهلته ليحتل مكانة لائقة بين فنون العالم، حيث إتخد الفنان المسلم من الأسلوب التجريدي وسيلة طرح من خلالها مشاريعه وانجازاته بشكل يتفق مع العقيدة والمبادئ الأسلامية، كما أن ذلك الأسلوب أصبح سمة معبرة عن الشخصية الإسلامية التي تفكر وتعيش وفق مبدأ إيماني ومجموعة من القيم التي تم إكتسابها مـــن خلال الإسلام، فأصبحت فيما بعد جزءا هاما من كينونة المسلم التي لايمكن الإنفصال عنها.[4]

إن القرآن قد حفل بالدعوة التي تفتح البصيرة على آيات الله في الكون، فلم يكتف الفنان بمظاهر الأشياء والنظم التي تحدد وجودها، بل كان يغمره إحساس بوجود الباطن

---

[1] صليبا جميل، المعجم الفلسفي، مصدر سابق، ص 248

[2] حلاشفي امحمد، مرجع سابق، ص63

[3] اميرة حلمي مطر، مقدمة في علم الجمال، وفلسفة الفن، مرجع سابق، ص 132

[4] معجب عثمان معيض الزهراني، الابعاد الفكرية في الفن الاسلامي، رسالة ماجستر، قسم التربية الفنية، جامعة حلوان، سنة 2004، ص ص 114 115

فكان يتناول عناصر الطبيعة، ويعيد صياغتها جماليا في أوضاع جديدة غير مسبوقة، بحيث تتعايش مع مفردات أخرى أو تكون قائمة بذاتها سواء كان ذلك في الأشكال النجمية التي تتداخل مع بعضها البعض لتكون أشكالا جمالية ليس لها صلة مباشرة بالطبيعة، أو في الزخارف النباتية المورقة والمزهرة والهندسية،[1] فجاء التجريد كمظهر من مظاهر الإيقاع في الوحدة والتنوع والنظام وفي الوفرة والحركة والإتقان في الكون كنظم كونية عامة، وكان بمثابة حرية إبداعية مطلقة للفنان المسلم أطلقت العنان للخيال لتوظيف الفكر جماليا، وكان بمثابة تخط للحدود الواقعية الطبيعية المباشرة، وانطلاقا إبداعيا جماليا نحو النظم والقيم الكبرى لإستخلاصها وصياغتها صياغة جمالية غير مسبوقة،[2]ويعد التجريد في الفن الإسلامي نوعا من التعبير الذي لا يسعى إلى التصوير المباشر للأشياء، وإنما يتمثل في محاولة التعمق فيما خلف الظواهر الشكلية، لطرح أفكار تتسق مع قناعات داخلية في أعماق النفس وتقصر الأساليب التقليدية في التعبير عنها واظهارها،[3] فلقد قدم الفنان المسلم نظرية جمالية متكاملة تعبر عن الذات الإلهية المنزهة من خلال التجريدات الإبداعية اللانهائية للوحدات والأشكال التي تترابط وتتداخل وتتجمع وتتفرق في تكوينات جمالية مجردة، فتتحول إلى سلسلة متصلة لا انفصام لها تمثل وحدة ممتدة إلى الأبد،[4] وقد كان أهم تحول يعتبر أول أساس من أسس النظرية الجمالية للفن في الإسلام هو: نجاح الفنان المسلم في الإنتقال من لغة الشكل المباشر المحدود الذي يمثل أبعادا وصفات مملموسة ومباشرة من خطوط ومساحات وألوان وأشكال إلى التعبير عن صفات ذهنية مجردة جوهرية، من خلال نظم عقلية رياضية هندسية تحولت إلى إيقاعات جمالية بصرية لامتناهية، تمتد بلا حدود فوق كل الأسطح والجدران لتعبر عن فكر الإسلام جماليا،[1] فيبدو أن الفنان المسلم قد فهم أن محاولة مضاهاة خلق الله

[1] المرجع نفسه، ص 116

[2] الرفاعي نصار محمد عوض الله، مرجع سابق، ص 207

[3] معجب عثمان معيض الزهراني، مرجع سابق، ص 115

[4] االرفاعي نصار محمد عوض الله، مرجع سابق، ص 204

في أي من المجالات يعد نوعا من المحذور الذي ورد في الأحاديث، لذلك لجأ الى التجريد كأسلوب فني يستطيع من خلاله إبراز فنه مع عدم التعارض مع الأحكام الشرعية, كما أن للحضور دائما للمثاليات في عقل الفنان المسلم دورا في لجوئه إلى التجريد بشكل لا يمثل فيه شيء من الطبيعة بواقعها وبحضورها الحقيقي، ذلك مما جعل من الأسلوب التجريدي وسيلة مناسبة لذلك المطلب الملح الذي يسكن في أعماق الفنان المسلم.[2]

لقد أكد الفن الاسلامي على التجريد فَحَوَل الطبيعة إلى مجرادات، واخترع الرياضة الذهنية والقوانين الهندسية التي تعد أرضية لفهم التجريدات الهندسية الإسلامية، والتي تكتسي بها المنابر وواجهات المعاهد والمصاحف والحليات الخشبية في الأبواب وشتى أنواع السلع، والتي تمتلئ بها متاحف الفن الإسلامي في أنحاء العالم،[3]وتمثل الزخارف الإسلامية أحد الأفكار والطرق للتعبير عن التجريد في الفن الإسلامي، وذلك من أجل الوصول إلى البعد الإيماني لما فوق المادة، وينبع من الإعتقاد بوحدانية الله لا سيما أنه تعامل مع مجتمع يقدس الأوثان وأعتبرها مركزا لحياته وفنه وثقافته، فخلق هذا الإعتقاد تصورا إيمانيا يرفض الواقع المادي الوثني من خلال الوحي الإلهي الذي نزل بالتصور الإسلامي للحياة، ينبع من فكر مطلق بوحدانية الله عز وجل،[4] والتجريد صفة تميزت بها العمارة التراثية في وقت مبكر، حيث إستنبطت من روح الدين الإسلامي السمحة التي تدعوا للبساطة والتجريد وعدم المغالاة في الإفتعال في التشكيل، وإعتماد الاشكال الصريحة الصادقة المجردة من كل ترف غير ضروري، وهي رؤية جمالية تحترم العقل الإنساني من جهة فهم العقل النقي والصافي والمباشر، الذي يغدي الفكر بتكوينات بصرية مجردة سهلة الإدراك، مع رقي في التعبير

---

[1] المرجع نفسه، ص 204

[2] معجب عثمان معيض الزهراني، مرجع سابق، ص ص 115

[3] معجب عثمان معيض الزهراني، مرجع سابق، ، ص 115

[4] حسن محمود عيسى العواوده، فلسفة الوسطية الإسلامية والتجريد في العمارة الإسلامية،رسالة ماجستر، قسم الهندسة المعمارية، جامعة،نابلس فلسطين، 2009 ، ص 28

لإبعاد الشكل والفراغ المعماري بعناصره المحتلفة،[1] وما هو جدير بالذِكر في هذا المقام أن كثيرا من الاتجاهات المعمارية المعاصرة نادت الى اعتماد التجريد والتعبير والتكعيب في العمارة كالمدرسة الحديثة والطراز الدولي والعمارة التكعيبية، وهذه القيمة كانت العمارة قد سبقت تلك الإتجهات في تحقيقها بزمن طويل.[2]

نخلص في الأخير إلى أن التجريد يمثل الحالة العامة للفن الإسلامي في إتجاهاته المختلفة، فظهر في الخط العربي والأرابيسيك والزخارف، وهو توجه ينقل المستقبل من الرؤية إلى عالم من الاحساس والشعور اللامحدود، بمعنى أنه لا يتعامل مع لوحة فنية بأبعاد محددة وشعور ضيق، بل يشكل لوحة شفافة لا منتهية لا تنتسب لعالم المادة بل إلى مساحات فضائية واسعة، تشكله حركة الخطوط العربية وحركة الخطوط الزخرفية، ويدرك الفن الإسلامي التجريدي بالعين والخيال وليس إدراكا باللمس،[3]وجملة القول ما جاء به الأستاذ بوعرفة عبد القادر أن العقيدة الاسلامية تدفعنا إلى تنزيه الله عن كل ما يتعارض مع ذاته، فالتوحيد لا يكون إلا من خلال فقه التجريد الذي يقدم الله في صورة غير قابلة للتشيء ويجعله غير مرتبط بالرؤية البصرية.[4]

[1] محمود وحيد محمود صيدم، احياء القيم المعمارية التراثية في العمارة المحلية المعاصرة، دراسة مقدمة لنيل درجة ماجيستير في الهندسة المعمارية، غزة فلسطين، 2013 ، ص 39

[2] المرجع نفسه ،ص 39

[3] حسن محمود عيسى العواوده ،مرجع سابق ص ص 29

[4] عبد القادر بوعرفة ،التجربة الفنية في الاسلام ،الأسس والمنطلقات ،دار لالة صفية للطباعة والنشر والتوزيع ط1سنة 2015ص ص 61/ 62

المبحث الثالث: الدين والتعبيرات الفنية

إن الإنسان اليوم مهما سما فكره ومهما حَصَّل من معارف وأفكار، ومهما بلغت ثقافته، فإنه يظل يعرف ما تركه له الأقدمون من تراث، وإن عظمة أجيالنا تكمن في ما أعطى أسلافنا للحاضر وهيأوه للمستقبل، كما انه أنه ليس بمقدورنا أن نفهم آثار الفنانين المعاصرين ونلتمس سر الجمال فيها، إلا إذا رجعنا إلى الماضي نكتشف فيه خلاصة التجارب التي عاشها مفكروا الجمال والفنانون، ومن ثمة يكمن أن نجد الصلة بين الأمس واليوم بين القديم والجديد،[1] ويعود العديد من المفكرين إلى الماضي لإيجاد الصلة بين الفن والدين، لأن الفن كان في المجتمعات البدائية مرتبطا عادة بالسحر، ولأنه كان يؤدي لدى الشعوب القديمة وظيفة مقدسة، ولقد ظل الفن هكذا في خدمة الطقوس زمنا طويلا في كثير من الحضارات لدرجة لم يكن يوجد فن إلا وكان دينيا،[2] ويعد الدين هو المرتكز الذي يدور حوله الإنسان، ومن خلاله تتكون إنسانيته التامة، لذا إن الدين الحق يعد من ضروريات الإنسان تماما كضرورة النفس والعقل، وبالدين يسير الإنسان نحو أهداف سامية بعيدا عن التعثر والعبثية ويكون للحياة طعم خاص بها طالما إتضحت فيها الغاية، والدين والفن لهما تاريخ طويل من التلازم والتصادم حيث أن بعض الفنون لم تنشأ إلا لأغراض دينية بحتة قامت لخدمتها مما جعل تلك الأديان تسهم في إنتشار وازدهار ذلك النوع من الفنون بما يتماشى مع توجهاتها.[3]

وقد كان لارتباط الفن في المجتمعات البدائية بالسحر، وقيامه لدى الشعوب البدائية بوظيفة مقدسة، اذ ظل هكذا في خدمة الطقوس زمنا طويلا في كثير من الحضارات، إلى درجة لم يكن يوجد فن إلا وكان دينيا، غير أن المصادر السيكولوجية والإجتماعية متباينة وأكثر عددا مما نتصور، وقد كان الارتباط بالسحر كدعوة لأن يتمسك الكثيرون بالرباط بين

---

[1] عوض رياض ،مقدمة في فلسفة الفن ، جروس برس طرابلس لبنان ط1 1994 ص 151

[2] جان برتليمي بحث في علم الجمال تر انور عبد العزيز،مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ،القاهرة نيويورك ،د ط 1970 ص 573

[3] معجب عثمان معيض الزهراني ،مرجع سابق ص87

الفن والدين على أنه رباط أبدي لا يخضع للتغيرات الاجتماعية والإقتصادية،[1] وقد رأى **(شارل لالو)** أنه "إذا لم توجد تجربة دينية وفنية من طبقة تغاير سائر التجارب، تجربة هي في آن واحد خارجية وباطنية، فعلى الأقل يوجد وجدان جمالي ووجدان ديني يمكن أن يتصف كل منهما بصفة الإستقلال الذاتي، ولكنهما يتبادلان التأثير والتأثر "، وقد تتحالف الفنون والأديان بل وتختلط وذلك يكون في أدنى أشكال تطورها أي في المجتمعات البدائية،[2]وهنا نجد أن كثيرا من علماء الإجتماع يربطون بين الدين والفن، فيقولون أن الظاهرة الجمالية قد نشأت أول ما نشأت في أحضان "المعبد" **Temple** لأن المعبد هو الذي عمل على ظهور أقدم الفنون البشرية جميعا ألا وهو فن المعمار، ثم ظهرت الحاجة إلى تزيين جدران المعابد بالنقوش والتماثيل والأشكال البارزة ، فكان من ذلك أن ظهر فن النحت، كما لم يلبث المثالون أن تفننو في عمل التماثيل الملونة، فكان في ذلك أن ظهر فن التصوير الذي لم يكن يستعمل في الأصل إلا لتزيين جدران المعابد،[3] ولما كانت العبادة تستلزم بالضرورة إقامة الاحتفالات الدينية، حيث ظهرت على التوالي فنون الرقص (المقدس)،(والموسيقى خصوصا الغناء)، والشعر الغنائي، وهكذا نشأت معظم الفنون الجميلة في أحضان المعبد، فكان الدين هو الظاهرة الاجتماعية الكبرى التي عملت على ظهور الفن وتطوره وترقيه،[4] وقد كانت ولا تزال العلاقة بين الفن والدين علاقة شائكة، فرغم أن آراء العديد من المفكرين تؤكد على الصلة الوثيقة بينهما، فإن هناك من يؤسس موقفه منها على أساس القطيعة بين المجالين، والجدير بالذكر أن العلاقة بين الفن والدين قد مرت بمراحل مختلفة عبر التاريخ، وقد حدد طبيعة هذه العلاقة الوعي الجمالي الذي هو بالضرورة وثيق الصلة بالوعي الإجتماعي وعلاقات الإنتاج، وكل مايدور بالمجتمع.[5]

---

[1] رمضان الصباغ الفن والدين ،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ،ط 1 سنة 2003 م الاسكندرية ص 45

[2] المرجع نفسه ص 45

[3] ابراهيم زكريا ،مشكلات فلسفية 3،مشكلة الفن ،دار مصر للطباعة مصر ص 91

[4] المرجع نفسه 91

[5] رمضان الصباغ الفن والدين،مرجع سابق صص 43

فلقد كانت بعض الفنون في القديم تمثل ترديدا للعقائد الدينية التي كانت تمارس في أحقاب زمنية متوالية،[1] ويؤكد لنا تاريخ الفن ارتباطه الوثيق بالإنسان والتاريخ، فلا يمكن أن نتصور فن بدون إنسان ومن غير المعقول أن يكون الإنسان بعيدا عن الوعي الجمالي، وهو ما يثبته التاريخ، فالفـن كان بمثابة الوسيلة المثلى لتعبير الإنسان عن آلام ومآسيه وطموحاته، فالإبداع يأتي من رحم المعاناة، ولو لا الوعي الجمالي للإنسان القديم ما كان لنا أن نتعرف عليه عن طريق ما دونه في جدران الكهوف، وماخلده في الورق البردي وما كان لنا التعرف على الحضارت القديمة وما مر به الّإنسان القديم عبر مختلف عصور التاريخ. واذا ما دارت بنا عجلة الزمن نحو تلك العصور القديمة التي مر بها الإنسان، وكيف ارتبط الفن بتاريخ الإنسان وحددنا تلك العلاقة بين الوعي الجمالي والإنتاج الإجتماعي، فكان لنا أن نسافر إلى الحضارات الشرقية ونحط الرحال في أعرق الحضارات القديمة، وهي حضارة مصر العريقة لنرى تلك العلاقة بين إنسان وادي النيل والفن.

في هذه الحضارة سنرى إنفعال انسان وادي النيل كلما تأمل جريان النيل فتخيل الأزلية والأبدية، وانفعل بشروق الشمس وغروبها فتولدت لديه تصورات شكلت نواة عقيدته التي أصبحت عماد الحياة ومحور الأدب وموضوع الفن، وتوصلوا إلى فكرة الخلود وفلسفة الحياة والموت وتخيل الحياة بعد الممات، فجاشت النفس بملامسة الطبيعة، وتكلم الحجر الأصم بتماثيل ومعابد تميزت بطابع الجلال معبرة عن الخلود والأبدية، وتكونت الحضارة المصرية الشامخة على مر الدهور من خلال ما أنتجوه من فنون تصارع الزم،[2] ففي الفن المصري القديم ظهرت أشكال للآلهة في تماثيل ورسوم غائرة فوق الجدران وفي المعابد والمقابر وعلى صحائف من ورق البردي، صور الفنان المصري القديم الآلهة بأسلوب رمزي، جمع فيه رؤوس الطير أو الحيوان أو الزواحف فوق الأجسام البشرية، حتى الحشرات

[1] معجب عثمان معيض الزهراني ،مرجع سابق ص 87

[2] مصطفى عبدو مدخل الى فلسفة الجمال محاور نقدية وتحليلية وتأصيلية ، الناشر مكتبة مدبولي ،القاهرة ط2 سنة 1999ص 38

كالعمران نحتت كأشكال مقدسة،[1]وكان الأدب الديني في مصر القديمة يتألف من فرائض العبادة والأناشيد الدينية وشذرات من الأساطير وأخيرا صلوات بالنيابة على روح الميت، ثم وصف لما تلاقيه أرواح الموتى في العالم الآخـر من حساب وما يلحقها من عقاب أو ثواب، وقد كان هذا الأدب تعبيرا عن روح جماعية يفتقد إلى الفرد وذلك لأنه أدب لاهوية فيه لشاعر أو أديب ...فكان الأدب تعبيرا عن رؤية دينية محضة، فالمضمون الديني ينوء بكله على روح الأدب،[2]وقد أكد الباحثون على أن فن التصوير المصري القديم لم يكن يبدي إحتقارا للعمل اليدوي، وذلك تأسيسا على أن علاقات الإنتاج في المجتمع المصري لم تكن في معظمها علاقات عبودية، ويضيفون إلى ذلك أن المجتمع المصري كان يعبر عن اليقين الثابت بأن لكل فرد مكانه المحدد وفق قواعد الطبقة والطائفة، ولكن هذه المسألة ليست مقبولة على هذا النحو؛ وذلك أن الفلاح في مصر كان يعاني من السخرية والإضطهاد، وكان الفرعون يتخد صورة الإله وهو يملك كل شيء،[3]وقد إستعمل المصريون آلات موسيقية مختلفة قابلة لإبداع موسيقي متطور، كالمزمار والناي والقيتارة وغيرها، وكان للإيقاع في كل ذلك شأن أولي جعل الغناء مصحوبا بضربات من اليدين، ومن الصناجات والمزاهر، وما تبوح به الرسوم الجدارية أو النصوص الأدبية التي كانت معدة للغناء، مشيرة إلى مكانة الموسيقى في الحياة المصرية قديما،[4] أما خصائص الفن المصري فيمكن تلخيصها فيما يلي:

إن مجموعات معمارية كبيرة كالقصور والمعابد تتميز بغلبة الخطوط الكبيرة المتجهة أفقيا أوعموديا مستقيمة او قليلة الإنحناء، منها ما تتميز بنع من البناء ذي عوارض مسطحة ومستطيلة، ويقوم هذا اللون المعماري بتغطية البناء بحجارة مستطيلة ومسطحة يرتكز طرف

[1] محمود البسيوني ،اسرار الفن التشكيلي ،القاهرة عالم الكتاب 1994 ص ص 148 139

[2] رمضان الصباغ الفن والدين،مرجع سابق ص 53

[3] المرجع نفسه ص 54

[4] اتيان سوريو ،الجمالية عبر العصور ،تر ميشال عاصي ،منشورات عويدات ،بيروت باريس ط 2، 1982 ص ص 51 52

كل منها على عمود من الأعمدة، فقد اكتسب المصري القديم فنه من عقيدته واستمد حكمته من فنه، فلمس الوجود لمسة الروحاني الفنان، فأقدم على تحقيق أضخم المشاريع المعمارية والتماثيل والرسوم الجدارية الوثائقية، ومن أبرز مميزات الفن المصري القديم:[1]

- واقعية الأسلوب و معقوليته
- التخلي عن المنظور و خداع النظر
- التعبير عن عقيدة الخلود [2] .

ويعد (أخناتون) أول مجدد للفن، فقد كان الفن حبا جديدا للحقيقة الواعية وحساسية ورهافة شعور، فحاول الفنان تصوير الحياة الروحية الباطنية حاوية للمعاني الجمالية المرهفة، و أن الفن المصري القديم نشأ ليحفظ الحياة بعد الممات تأكيدا لخلود الروح والجسد وهذا ماجعله يتميز بكونه فن الحياة وما بعد الحياة، فأبدع آثارا خالدة تعد نشيد الحياة الخالدة،[3]واذا كان الفن مرآة تعكس حضارة الشعوب ووسيطا يعبر بواسطته عن قناعات ومعتقدات وأحاسيس الشعوب، فإن المصريين القدماء قد أنشأوا دون شك فنا صادقا غذته البيئة المصرية وتعهده العقل المصري، وطورته الأحداث السياسية منها والإجتماعية وفرضت عليه العقائد الدينية طابعها.[4]

لنترك حضارة مصر ونشد الرحال دائما شرقا نحو حضارة بلاد مابين النهرين، فسنجد فنا من نوع اخر، ولعل المرجح تاريخيا أن الحضارات الأولى لم تنشأ في كل أنحاء الأرض في وقت واحد، بل أخد المد الحضاري عبر هجرات مختلفة يمتد شيئا فشيئا من جزيرة العرب مهد آدم وحواء (عليهما السلام) إلى المناطق القريبة المفتوحة المجاورة لها، فنشأت في أرض الرافدين والشام ومصر بواكير هذه الحضارات الإنسانية الأولى، ففي السهل

[1] مصطفى عبدو،مرجع سابق ص 38 39

[2] المرجع نفسه ص 39

[3] المرجع نفسه ص 39

[4] رياض عوض ،مقدمة في فلسفة الفن،مرجع سابق ص 153

الخصيب الذي يكونه نهر دجلة والفرات، بدأت ملامح الوجود السومري تتضح مند منتصف الألف الرابع قبل الميلاد، حيث استوطن السومريون هذا الجزء من العالم وبنوا فيه مدنا وقصورا اتسمت بالفخامة والروعة والجمال،[1] وإن الفن الرافدي الذي هو الفن العربي في بدايته هو من أقدم الفنون على الإطلاق، وإن حضارة بلاد مابين النهرين تشمل حضارات عدة:

- **الحضارة السومرية:** التي تمركزت في الجنوب وكان من أهم مدنها أوروك (الورقاء) وأور وسوزا وحسونة.
- **الحضارة الأكادية:** وهي أقدم حضارة عربية وقد اختلطت بالحضارة السومرية، ثم احتلت مكانها وكان مركزها في وسط العراق.
- **الحضارة البابلية:** وهي أكادية ومركزها ميدنة بابل
- **الحضارة الاشورية:** والتي كان من أشهر مدنها أشور والحضارة الأموية وكان مركزها في سوريا[2].

و **تدل** الاثار الفنية والثقافية المكتشفة في (اور، الكيس، الوركاء، لجش، بابل، آشور) على ما وصلت إليه حضارة بلاد ما بين النهرين في عالم الإبداع الفني والفكر الجمالي من رقي وازدهار، وإن (زيقورة) مدينة اور وبرج (بابل) وباب (عشتار) ومنحوتات الأشورين تدل على أهمية فن العمارة والنحت وخصائصها الجمالية.

والآثار الطينية التي أبدعها فنان بلاد ما بين النهرين تدل على روح الإبداع وحب الإبتكار ورغبة في رؤية الجمال في كل ما كان يستخدمه أو يحيط به،[3] وكان الفن السومري إنعكاسا لمعاناة السومريين ونمط حياتهم الإجتماعية، وتعود تجريدة الفن السومري إلى ماحل

[1] سامي بن عبد الله بن احمد المغلوث ،مصدر سابق ،ص 513

[2] رياض عوض ،مرجع سابق ص 162

[3] مصطفى عبدو ،مرجع سابق ص 39

بالإله تموز على يد شياطين العالم السفلي، فإن المأساة التي يعيشها أحيانا من يتكفل بمهمة إستنزال المطر، وزيادة الخصوبة بالطرق السحرية، قد هزت مشاعر الفنانين فأصبحت طابعا يميز فنونهم وآدابهم، مثلما صارت معاناة السيد المسيح طابعا مميزا للفنون المسيحية، إذ إن أقدم النمادج الفنية السومرية ليست إلا تعبيرا صريحا للمعاناة التي كان يتحملها الكاهن الذي تفشل ممارساته السحرية في إستنزال المطر وزيادة الخصوبة،[1]وفي بلاد الرافدين نَفَذ الفنان رسوماته أيضًا على جدران المعابد والقصور والزقورات، واستخدم الطين المخلوط بالجير لتغطية الجدران...، وغرز أشكالا فخارية ملونة في الطين كالفسيفساء، فكانت من أجمل التقنيات التي أبدعها الفنان الرافدي، فقد أعد السومريون مخاريط من الطوب المشوي على هيئة مسامير ولونوا رؤوسها المفلطحة بألوان مختلفة، ثم قاموا بطلاء السطح المخصص للزخرفة بطبقة من الطين وغرزوا فيها المسامير المذكورة...، وقد عبرت الرسوم الجدارية عن الطقوس الدينية وعن مظاهر الإحتفالات الملكية وأمجاد الملوك والأباطرة...، ومناظر الصيد والأساطير المختلفة، وعن قصص الآلهة وانتصاراتها.[2]

فقد سيطرت على حضارة أرض النهرين ديانات أتاحت عبادة الكثير من الألهة، ولكنها أنكرت فكرة خلود الإنسان، وقد عبرت ملحمة جلجامش "البابلية" عن هذه العقيدة وقد دارت هذه الديانات حول تمجيد الشمس والقمر والأرض...، وقد اقتضت طقوس العبادة في هذه الديايانات تشييد الهياكل العالية ذات الأبراج ...، وإن أوضح مثال على أثر للعقيدة كان يتمثل في عمارة الأبراج التي كانت بيوتا للعبادة،[3] وإن نصب (نارام سن) يعد وثيقة تاريخية وعملا فنيا رائعا، وكما يعد (قانون حمورابي) وثيقة قانونية هامة وأثرا فنيا خالدا، وكذلك تماثيل (جوديا) تعد من روائع فن النحث التي أبدعها ذلك الإنسان الفنان من حجر

[1] رياض عوض ،مرجع سابق ص ص 163

[2] حلا الصابوني ،الفن الجداري الاشوري ،مجلة جامعة دمشق العلوم الهندسية المجلد الخامس وعشرون ،العدد الاول 2009م

[3] عز الدين إسماعيل،مرجع سابق ص 48

الديوريت، وكذلك تمثال الملكة (نابيرآسو) البرونزي يدل على إبداع يدوي وخبرة مهنية وذوق فني وثقافة جمالية.[1]

لنترك بلاد النهرين ونواصل رحلتنا نحو حضارة الهند، إذا ما نحن فتحنا كتاب "الفيدا" – كتاب الهند المقدس – قرأنا عن آلهة هندية تمثل قوى الطبيعة وعناصرها المختلفة كالسماء والشمس والأرض والنار والضوء والرياح والماء ....، وقد أخذت هذه الآلهة أشكالها على هيئة البشر في وقت ما بلغ عددها من الكثرة بحيث حار الحكماء فيمن عساه يكون منهم خالق الكون.[2] إلى أن يأتي القرن السابع قبل الميلاد فيظهر "بوذا" لكي ينشر في الهند ديانته، ثم أعقب البوذية * ظهور الديانة البرهمية، فألغت في البداية فكرة بناء المعابد وإقامة الطقوس الدينية، لكن ذلك لم يستمر طويلا وقد أضفت البراهمية على الفن الهندي القديم طابعا رمزيا، يتمثل في التصاوير وفي المنحوتات فقد جعل الفنانون لكل إله من آلهتهم أربع أذرع وجعلت لبراهما اربعة وجوه،[3]فالفنان الهندي القديم أظهر في صور الآلهة صفات الحياة العليا والمثل الروحانية لإثارة العواطف السامية في نفسية المتعبد والمشاهد حتى يتيح للروح أن تفنى في النيرفانا، وكانت الغاية إثارة العاطفة الجمالية بمزج الفنون النحتية والتصويرية والمسرحية بالغناء والموسيقى والرقص في سمات تعبدية، وكان للفن أهمية كبيرة للتأمل الجمالي الذي يؤدي إلى الإتصال بالجمال المطلق، ولهذا كانت البراهمية والبوذية تشترط في الفنان أن تتوفر فيه الأخلاق السامية،[4] وقد إستخدمت "البراهمية " ككل الديانات الهندية – ماعدا الإسلام – وعلى نحو واسع فن العمارة المقرون بالنحث والتصوير للتأثير على السكان، ولا يوجد في فن (البراهما) مكان لائق بالانسان أي إنه يذوب في

[1] مصطفى عبدو،مرجع سابق ص 40

[2] عز الدين إسماعيل،مرجع سابق ص 49

* يعتقد البوذيين ان بوذا ابن الله وهو مالخلص للبشرية من مآسيها وآلامها وانه يتحمل عنهم جميع خطاياهم ،ويعتقدون ان تجسد بوذا قد تم بواسطة حلول روح القدس على العذراء

[3] عز الدين إسماعيل، الفن ،مرجع سابق ص 49

[4] مصطفى عبدو ،مرجع سابق ص 42

الطائفة، والبراهما تعد الإنسان نقطة ينعكس الإله فيها كالشمس وتصوير شخصية فردية فنيا كأن يعد عملا غير لائقا.[1]

ولعل المنتشر أيضا أن الرقص الهندي ليس مجرد حركات موقعة ومنسجمة، بل حركات تحمل كل حركة – مهما صغرت – دلالة رمزية يفهمها الهندي، والواقع أن الرقص في الهند قديم الصلة بالديانات الهندية، فقد نشأت عن بعض طقوس العبادات الدينية في الهند فنون إمتزجت فيها الاساطير بمنطق الحياة،[2]ومع الهندوسية تغيرت النظرة الهندية إلى الفن إذ إن الآلهة التي على شاكلة الإنسان يجب ألا تصور في رأي الرهبان على شاكلة الإنسان بفرديته وشخصيته المحددة، وهذا الرأي يتعلق بكل الشخصيات الأسطورية الكثيرة للبراهما والهندوسية, وعلى الفنان عندما يصور الإله حسب تعاليم البراهما أن يسعى لا إلى الجمال بذاته وإنما بالتعبير عن الأفكار الكونية حول خلق الكون، وفي هذا معنى الصورة الفنية وليس في صورة الآلهة التي على شكل الإنسان كمال جسماني كما في الفن اليوناني، ولكن يجب أن تبرز في تلك الصورة صفات الحياة العليا والمثل الروحانية،[3] وعلى الجملة نستطيع أن نقول أن حضارة الهند كانت روحية في المقام الأول، تشيع الزهد في الدنيا ومبادئ المحبة وتسعى إلى تخليص الروح من كل علائق الجسد.[4]

نواصل رحلتنا لنحط الرحال في حضارة الصين التي مرت بمراحل بدائية إستمرت حتى القرن الثالث عشر قبل الميلاد، وكانت الأسطورة فيها تقوم بدورها في تفسير نشأة العالم وظهور كائناته المختلفة، وكان الفن في تلك المراحل ما يزال في أطوار البدائية نتيجة لذلك، وإن كانت الكشوف قد أظهرت أن سباكة التماثيل من البرونز كانت معروفة بين أهل

[1] رمضان الصباغ مرجع سابق ص59

[2] عز الدين إسماعيل، مرجع سابق ص 50

[33] رمضان الصباغ ،لفن والدين مرجع سابق ص59

[4] عز الدين إسماعيل، مرجع سابق ص ص 50 51

الصين قبل الميلاد بثلاثة آلاف سنة،[1]وفي ظل الكونفوشية * أكد "**كونفوشيوس**" بصورة خاصة على العلاقة بين الفن والأخلاق، وقدرة الفن على التأثر الأخلاقي في الناس، وأن الفن يمكن أن يكون وسيلة جديدة للتربية الأخلاقية، كما لفت النظر إلى دور الفن في المعرفة،[2]وفي مقولته الشهيرة "أيقظ نفسك بالشعر وأكمل تعليمك بالموسيقى"، لكن الكنفوشية لم تكن تقر السلبية، بل كانت ترى ضرورة مواجهة الشر بالشر، ويعد الشاعر الصيني "تشو–ينج" أكثر الشعراء تأثرا بالكنفوشية وتعبيرا عنها ....، وربما أدركنا من هذا أن العقائد الدينية في الصين قد خلقت فنا شعريا في الدرجة الاولى، والواقع أن إحتفال الصينيين البالغ بالشعر يوحي بذلك وحتى أننا لنجد تصوراتهم للشعر تؤثر في موضوعاتهم الفنية التشكيلية وفي أساليبها، وخاصة في فن التصوير الذي يعد بحق أسمى ألوان الفن الصيني مكانة،[3]

هذي هي نظرة الإنسان الصيني إلى الفن والتي لاتبتعد في علاقته عن الدين والأخلاق.

واذا ما نحن تركتا الشرق وغيرنا وجهتنا نحو اليونان وسنجد في الفن الإغريقي آلهة من نوع آخر، آلهة على أشكال الآدمين لكنها في وضع مثالي يحمل الجمال الذهني للنسب والأبعاد،[4]فكان الفن أعظم عناصر الحضارة الإغريقية، ومن المستحيل أن نجد في حيز محدود –وخلال زمن محدد قصير– فنا قويا ناضجا كذلك الذي أنشأه الإغريق، فقد ترك الإغريق قديما تراثا ضخما في عالم الفنون امتد أثره إلى البلدان والشعوب المجاورة،[5] ففي اليونان رأى "**هوميروس**" أن الشعراء المنشدين في الأوديسة أقرب البشر إلى قلوب الآلهة،

---

[1] المرجع نفسه ص 51

*الكونفوشوسية ديانة اهل الصين تدعو الى احياء الطقوس والعادات والتقاليد الدينية ورثها الصينيون عن اجدادهم ،مع اضافة بعض اراء الحكيم كونفوشيوس اليها وهي تقوم على عبادة الاله الاعظم وعبادة ارواح الاباء والاجداد وتقدس الملائكة.

[2] رمضان الصباغ الفن والدين،مرجع سابق ص 58

[3] عز الدين إسماعيل،مرجع سابق ص 52

[4] محمود البيسوني اسرار الفن التشكيلي القاهرة عالم الكتاب 1994 ص 149

[5] رياض عوض ،مقدمة في فلسفة الفن،مرجع سابق ص 169

وقد وهبتهم الربة الغناء، لا لكي يطربون الناس فحسب بل كي يسهروا على رعاية أخلاق البشر أيضا، وهم الرسل الذين ينقلون الرغبات الإلهية إلى الإنسان، والموسيقى هي بمثابة ابتهال إلى الله وقد وصف "هوميروس" كما روى **بلوتارك** بعده بعدة قرون كيف أوقف الإغريق نقمة أحد الأوبئة بقوة الموسيقى وسحرها الذي بدد غضب الالهة، وكان دامون يرى أن الموسيقى ضرورية لا للتعليم الثقافي فحسب، بل من أجل تكوين دولة قوية،[1] تتحدد لنا علاقة الفن بالدين وارتباطها الوثيق به، وهي لا تخرج عن تلك العلاقة التي تجدد لنا الوعي الجمالي وانعكاسه على المجتمع.

ومع أن دامون كان ضمن مجلس "**بركليس**" مما سمح له بأن يجعل للموسيقى مكانة قوية، إلا أنه خالف الروح الديمقراطية السائدة في عصر "بركليس" وذهب إلى أن التجديد في الأساليب والإيقاعات الموسيقية يعد نذيرا بتغير إجتماعي وحتى ثورة...، ونكاد نجده يتفق في النهاية مع الفيتاغوريين في القيمة الأخلاقية والدينية للموسيقى، وربما كان وقوفه ضد التجديد، هو محاولة للوقوف ضد المجددين الذين غالبا يكونون من الشباب، وكان هذا حفاظا على مركزه بجانب سلطة "بركليس"، ولكن مع أهمية الموسيقى في المجتمع اليوناني إلا أن ذلك لم يمنع السلطة من التدخل بإسم الآلهة، أو الحفاظ على الثوابت بل أن الفلاسفة كانوا يرتابون في الفنانين بشكل عام.[2]

كانت هذه جولة قصيرة في تراث الحضارات القديمة، ونستنتج من خلال هذه الإطلالة أن الفن في حقيقته ماهو إلا مرآة تعكس حياة ومعاناة ومعتقدات الحضارات، فالفن وسيلة أو وسيط يعكس لنا عن معاناة الإنسان البدائي، ويسمح لنا بالتعرف عل تفاصيل تلك الحياة البدائية لمختلف عصور الحضارات البشرية، كما أن العرب قبل الإسلام كانت أوضاعهم الدينية في معظمها قائمة على الوثنية مما ولد نوعا من الفن يخدم ديانتهم، يتمثل

[1] رمضان الصباغ الفن والدين،مرجع سابق ص 56

[2] رمضان الصباغ الفن والدين،مرجع سابق ص ص 56 57

في صناعة الأصنام والآلهة، وأيا كانت سطحية ذلك الفن إلا أنه يسير في الإطار الديني الوثني المزدهر في ذلك الوقت،[1]أما المسيحية فإن أحبارها ورهبانها وظفوا الفن في خدمة الدين بشكل كبير في فترات تاريخية معينة, وقد سعت الكنيسة إلى الإيحاء بأن الفن قادم من عالم آخر وذلك بالإمعان في التحريفات والتشوهات التي تخلق تأثيرا إنفعاليا على حساب الشعور بقرب الحقيقة بين المشاهد والفن، غير أن الفنانين والصناع من سواد الشعب سعوا إلى بث حياتهم وحياة الناس العاديين في الصور،[2] فبدأ القديسان "بطرس"و"بولس" وهما يطحنان القمح في "فيزيلاي" أشبه بفلاحين، وبدأنا نرى صورا أخرى للفلاحين وهم يبذرون ويحصدون ويصنعون النبيذ ويصنعون شخصيات من الكتاب المقدس يصورونها على أنها حجاج أو كتبة أونجارون، وبدأ تصور الملوك والملكات على أنهم بشر وليسوا آلهة، ودخل حس التطاحنات الطبقية في الفن.

وهكذا ينشأ من داخل إحتياج الكنيسة للدعاية وسط الشعب صراع في البناء الفوقي لأفكار المجتمع في العصور الوسطى،[3] فكانت الكنيسة في ذلك الوقت هي المنفذة والموجهة للمجتمع باسره، مما جعل الفن يسير في خدمتها ويعكس توجهها من خلال تصوير المبادئ والعقائد التي تراها، و طرح تلك التصورات بشكل يغلب عليه الجانب الطبيعي في هيئة تتماشى مع الأفكار التي كانت تخرج في جنبات الكنائس وتتماشى مع الدين المسيحي في ذلك الوقت.[4]

فموقف الدين لدى الطوائف المسيحية المختلفة متشدد من الفن، فإذا كان الأرثوذكس الروس قد إعتبروا عشق الجمال والإستماع الحسي العاطفي بالأيقونات الجميلة كإبداعات فنية جميلة لايعتبر منافيا لجوهر الدين المسيحي وحسب، وإنما يعتبر تجديفا وزندقة يتوجبان

[1] معجب عثمان معيض الزهراني ،مرجع سابق ص 87

[2] رمضان الصباغ الفن والدين،مرجع سابق ص 68

[3] المرجع نفسه ص 68

[4] معجب عثمان معيض الزهراني ،مرجع سابق ص87

التكفير واللعنة، فان الكاثوليكية قامت بدور كبير في اضطهاد الفنانين واذلالهم وعمليات تحطيم الصور والتماثيل، وكذلك فان البروتستانية كانت تتخد موقفا متزمتا من الفن والفنانين، وقد إستقت المسيحية أفكارها من العبرانية الاشد تزمتا وتحجرا وأصل التحريم الصريح في الأديان السماوية.[1]

في المقابل نجد أن هناك علاقة قامت بين الفن والدين، ولكن من نوع آخر هذه المرة، علاقة يشوبها التنافر والإقصاء وذلك من خلال الديانة اليهودية التي جاءت وولدت في مجتمع وثني، وذلك أن بعض اليهود الذين كانوا مع النبي موسى عليه السلام قد إتخدوا آلهة عجلا من ذهب وهي قصة مثبتة في القرآن الكريم، مما جعل اليهودية تأخد موقفا مضادا من الفن، وقد وردت في التوراة "لاتصنع لك تمثالا منحوتا، ولاصورة ما، مما في السماء من فوق وما في الأرض من تحت، وما في الماء من تحت الأرض ... إلى أن قال وإن صنعت لي مذبحا من حجارة فلا تبنه منها منحوتة، وإذا رفعت عليها أزميلك تدنسها،[2] واذا كان اليهود قد وقفوا بحزم – وفقا لما جاء في العهد القديم – ضد الفن عموما سواء كان نحتا أو تصويرا أو موسيقى ...الخ، فان أرائهم كانت من أهم المصادر التي إستقى منها البروتستانيون أفكارهم، ولقد قال أنبياء بني إسرائيل لأمتهم: " أن الأغاني المدنسة التي تدعوا إلى الحب والشهوة تكفي لدمار العالم، وأن أغاني بني إسرائيل تكفي لإنقاده."[3] كما أن بعض الإتجاهات الفنية الحديثة وقفت موقفا مناهضا للدين، كالدادية التي سخرت من كل ماهو قديم، بداية بالأساليب الأكادمية الفنية إلى المبادئ والقيم والأخلاق والدين، وفي هذا السياق يرى **(د محمد فضل)** أن الدادية "حركة عدمية تسخر من الفن والحضارة الغربية التي أدت إلى الحرب العالمية الأولى، وإتسم إنتاج الداديين بالعبث فقد عمدوا إلى بقايا الأشياء

[1] رمضان الصباغ الفن والدين،مرجع سابق ص 81

[2] معجب عثمان معيض الزهراني ،مرجع سابق ص 87

[3] رمضان الصباغ الفن والدين،مرجع سابق 80 81

لعرضها بوصفها فنا"، إلى أن وصل الفن في معظمه في الغرب إلى الإنفلات من الإطار الديني.[1]

فالفن في الحضارت الشرقية القديمة كالمصرية والهندية والفارسية الصينية والى غير ذلك من الحضارات على مختلف العصور التي مرت بها، كان فيها الفن يحمل صبغة دينية فلم يخرج عن إطاره الديني، لأن بداية الفن كما أشرنا إليها سابقا كانت عن طريق الطقوس والمماراسات والمعتقدات الدينية التي كان يؤمن بها الإنسان القديم، وهو ما تؤكده الكتب التاريخية على أن الإنسان مند القدم قد عرف الفن وأبدع بكل دقة وروعة، وكان هذا الفن الإرتباط الوثيق من خلال الطقوس التي كان يمارسها الانسان القديم إحتفاءا بالله.

فالوعي الجمالي عند الإنسان هو الوعي الديني على مدى عصور مختلفة من تاريخ الفن شرقي قديم كان أو في العالم القديم بما فيه من عصور الظلام التي هيمنت عليها سيطرة الكنيسة على الفن والإنسان، إلا أننا نلاحظ أن الفن لم يعد مشدود بخيوط العقيدة في بعض الإتجاهات الفنية الغربية الحديثة والمعاصرة، بل استقل بذاته، فكانت الرؤية متباينة وانفصل عن الظاهرة الدينية والأخلاقية وحتى السياسية ليصبح فيما بعد فنا مستقلا بذاته له فروعه ومجلاته.

[1] معجب عثمان معيض الزهراني ،مرجع سابق ص 88

الفصل الثاني :ماهية الفن الإسلامي

المبحث الأول : ميلاد الفن الاسلامي.

أولا:الفن والإسلام

ثانيا: الفن والتوحيد

المبحث الثاني : التصور الإسلامي للفنون

أولا : خصائص الفن الاسلامي

ثانيا :الفن والقراءات الفقهية

المبحث الثالث : الإستشراق وهوية الفن الاسلامي

أولا: الإستشراق ودلالته لغويا واصطلاحيا

ثانيا : نشأة الإستشراق

ثالثا : دوافع الإستشراق

المبحث الأول : ميلاد الفن الإسلامي

مما هو متعارف عليه أنه من مهمة الفلسفة البحث والتقصي عن الأشياء في ماهيتها وأصولها وعلاقتها ببعضها البعض في علاقاتها بالوجود، وبالرغم من أن السؤال الفلسفي سؤال إلحاحي ودائم الطرح، فإن الفلسفة تسعى في محاولتها البحث عن ماهية الأشياء بالتقصي عن ماهية الفن بشكل عام، وهو ما تطرقنا إليه في الفصل الأول، لكن ما يهمنا هناهو البحث في ماهية الفن الإسلامي في إطاره العام، وإن الولوج لهذا الموضوع يجعلنا نقف عند بعض التساؤلات أهمها: ماهو الفن الإسلامي؟ وكيف نشأ الفن الإسلامي؟ ماهي الأسس التي قام عليها هذا الفن؟ وهل هناك أثر مباشر لعقيدة الإسلام ومنهجه في هذا الفن؟ فإن وجد هذا الأثر فهو فن إسلامي وإذا انعدم فهل هو فن المسلمين؟ ماهي أهم الفنون التي أقر بها الدين الإسلامي وسمح بها؟ ولماذا رفض بعض منها وهل صحيح أن الفن الإسلامي هو نتاج للفن البيزنطي؟ كيف ينظر الآخر للفن الإسلامي؟ وهذه التساؤلات سنتناولها بالتدريج في هذا الفصل .

أولا – الفن والإسلام

لقد تطورت الشعوب والثقافة العربية حتى وصلت لمرحلة نشأت فيها إمبراطورية من أكبر الإمبراطوريات في تاريخ البشرية ألا وهي الإمبراطورية الإسلامية، والحق أن العرب قبل الإسلام كانت أمة جاهلة متخلفة تعيش في جهلها، فلم تكن هناك عقيدة توحد دولتهم وتهيء لهم ظروف الإستقرار الذي يحتاج إليه نمو الحضارة وإزدهارها، فالثقافة أم الحضارة وهي كل ما يرثه الإنسان في البيئة التي يعيش فيها، فكان حال العرب قبل الإسلام مفرقين مشتتين في شبة الجزيرة العربية، يحكمهم نظام قبلي وهو ما يعرف بشيخ القبيلة، والذي لا يمثل أي معتقد ديني بل إذا توفرت فيه شروط الزعامة كان شيخ القبيلة، فجاء الإسلام ليوحد دولتهم وجمعهم على عقيدة واحدة هي عقيدة "لا إله إلا الله"، واستقرار الإسلام في شبه الجزيرة العربية أدى إلى تغيير كبير في العوامل التي تصوغ طبيعة العلاقة بين الفرد وبين مظاهر الحياة والواقع من حوله، وقد تجسد هذا التغيير في عاملين باريزين أولهما: ماحمله الإسلام من نظم ومثل عليا وتعاليم تختلف عما كان لدى العرب الجاهلية، وثانيهما أن الإسلام أخرج العرب من عزلتهم في صحرائهم إلى السيطرة على أكبر حضارتين في ذلك العصر هما حضارة الفرس وحضارة البيزنطيين، وهو ما مكنهم من الإطلاع على ما تمتلكه هاتان الحضارتان من علوم إنسانية وتطبيقية ومن عادات وتقاليد ونظم.

إن هذين العاملين أديا في الواقع إلى تغيير كبير في حياة العرب ومن ثم في طبيعة النظرة العربية إلى الحياة والواقع،[1] وبعد وفاة الرسول صلى الله عليه وسلم لم يكن الإسلام قد تجاوز شبه الجزيرة العربية، ولكن لم تمض فترة طويلة حتى انتشر الإسلام إنتشارا واسعا شمل بلاد فارس والشام ومصر ووصل إلى الهند والأندلس.

وقد أدى هذا الفتح الواسع إلى حدوث إمتزاج كبير بين العرب الفاتحين وبين الأمم المفتوحة، امزاج في الدم وامتزاج في مُثُل الحياة الاجتماعية، وفي النظم الإقتصادية،

[1] حسين الصديق،فلسفة الجمال ومسائل الفن عند ابي حيان التوحيدي ،ط1 دار القلم العربي ،دار الرفاعي سوريا حلب ص 30-31

والأمور العقلية والدينية والاخلاقية،[1] وبالتالي امتزاج في الثقافات وتطورها مما أسهم في تطور وازدهار الحضارات.

إن عملية المزج هذه ساهمت فيها جملة من الأمور أهمها: تعاليم الإسلام في الفتح من حيث معاملة الأمم الأخرى في البلاد المفتوحة، ودخول كثير من أهل البلاد المفتوحة في الإسلام أضفى إلى ذلك الاختلاط بين العرب وغيرهم أمورا كثيرة، كما أن تعاليم الإسلام في الفتح كانت تؤدي إلى اعتبارات متعددة تتعلق بوضع أهل البلاد المفتوحة، ومن أهمها وجود الرق الذي كان له الأثر الكبير في عملية المزج، فقد أدى نظام الرق إلى جعل البيت العربي يضم عناصر متعددة، فارسية أو رومانية أو تركية أو مصرية أو بربرية، ولم يعد البيت بيتا عربيا بل مختلطا ورب البيت هو العربي،[2] أما العامل الثاني فقد دخل الإسلام كثير من أهل البلاد المفتوحة وأمتزجوا بالعرب، ولكن وراء دخولهم الإسلام كانت ثمة دوافع كثيرة منها أن بعضهم دخل عن رغبة بالدين الجديد وبعضهم دخله فرارا من الجزية، وبعضهم كان يسلم هربا مما يشعر به، بإعتبار أن الإسلام كان يشكل الدين الرسمي وغيره من الأديان كان يعامل معاملة خاصة،[3]وعن العامل الثالث يرى **أحمد أمين** أنه وبعد الفتح صارت البلاد مسكونة بالفاتحين والمفتوحين معا، مما أدى إلى اشتراكهم في الحياة الإجتماعية والإقتصادية، حتى أن جزيرة العرب لم تبق حكرا على العرب وحدهم، بل صارت جزيرة المسلمين جميعا.

لقد كان لهذه العوامل دور كبير في آلية الإمتزاج الاجتماعية والإقتصادية والفكرية والأخلاقية، وهو ما أثر في فهم العقيدة الإسلامية، إذ لا يمكن لمن دخل في الأسلام من تلك الأمم المفتوحة أن يتخلص تماما من تأثير عقيدته السابقة، ولا يمكن له أن يفهم الإسلام

[1] المرجع نفسه ص 35

[2] امين احمد ،فجر الاسلام،ط9 مكتبة النهضة العربية المصرية ص 82

[3] حسين الصديق، مرجع سابق ص 36

كما يجب أن يفهمه أو كما يفهمه العرب،[1] فبمجيء الإسلام أُنيرت حياة العرب وتغيرت وتأثرت بتعاليم الإسلام وقيمه فتغيرت نظرتهم للحياة ورؤيتهم للوجود.

فقد كان الامتزاج قويا وشديدا وهذا ماجعل الصراع بين القيم الاسلامية والقيم المختلفة التي وجدها العرب عند الأمم المفتوحة عنيفا، وكان هناك صراع اجتماعي وثقافي وديني ولغوي، فلم يعد الصراع محصورا بين القيم الجاهلية وقيم الإسلام، بل أضيفت إلى قيم الجاهلية قيم أخرى، وكل هذا تداخل في صراع قوي ومتشعب فلم تعد الأمة الإسلامية أمة عربية، لغتها ودينها واحد، كما كان الشأن في عهد الرسول صلى الله عليه وسلم.[2]

والحق أن العرب وإن تخاذلوا في النظم السياسية والإجتماعية وما إليها من فلسفة وعلوم ونحو ذلك، فقد انتصروا في شيئين عظيمين هما: اللغة والدين، فأما لغتهم فقد سادت هذه الممالك جميعها وانهزمت أمامها اللغات الأصلية للبلاد، وصارت هي لغة السياسة ولغة العلم، وظل هذا الإنتصار حليف العرب في أكثر هذه الممالك إلى اليوم، وكذلك الدين، فقد ساد هذه الأقطار وأعتنقوه وقل من بقي من سكان هذه البلاد على دينه الأصلي[3].

و كان لهذا الامتزاج تأثير كبير بليغ على حياة العرب والمسلمين كما رأينا، كان له الأثر في شتى ميادين ومجالات الحياة، سواء في المجال السياسي أو الاقتصادي او الإجتماعي والثقافي، متأثرين بقيم الإسلام وتعاليمه، فتغيرت نظرتهم للحياة وأصبحت علاقاتهم بمن حولهم تختلف عما كانت في عصر الظلام، ومما لا شك فيه أن هذا التغير وهذا التأثر لم يبدأ بالظهور إلا بعد هجرة رسول الله صلى الله عليه وسلم إلى المدينة فكانت الهجرة بمثابة بداية حياة جديدة حياة وعهد جديد.

---

[1] المرجع نفسه ص ص 36 -37

[2] احمد امين ،مرجع سابق ص 95

[3] المرجع نفسه ،ص 95

أدى كل ما سبق إلى تغيير كبير في حياة العرب، خاصة أن العاملين السابقين قد إمتزجا ليؤثرا معا في طبيعة العلاقة بين الفرد العربي المسلم والواقع، وإن كنا سنرى أن العامل الثاني – الإمتزاج – كان أبرز تأثيرا، إذ إنه أدى إلى ظهور أسس جمالية حياتية عناصرها مستمدة من قيم الجاهلية ومن قيم الإسلام على إختلاف أجناسها،[1] وإن انتشار الإسلام وسيطرته على كثير من الدول لم يكن معناه القضاء على فنونها بل كثيرا ماحدث إزدهار لهذه الفنون نتيجة تشجيع الحكام المسلمين لها، وليس أدل على ذلك من أن بعض خلفاء بني أمية استدعو أمهر الصناع من كافة أنحاء الإمبراطورية الإسلامية لإنشاء المدن الجديدة والقصور والمساجد، كما استعانوا ببعض الفنانين من سوريا ومن الإمبراطورية الإسلامية لإنشاء المدن الجديدة والقصور والمساجد، ولإنتاج بعض الرسوم الفاخرة في بعض القصور والمباني الخاصة.[2]

إن المتأمل للفنون الإسلامية ذات الإتساع الجغرافي المذهل، والمجالات لشديدة التنوع وشديدة الوحدة في آن واحد، لا يمكنه إغفال وجود فلسفة جمالية جوهرية عميقة الأصالة، صَبَغَت الفن الإسلامي بصبغتها، وذلك لأن التراث الفني الإسلامي يعتبر مخزونا لمنجزات الوعي الحضاري الإسلامي المتراكم عبر العصور في ذاكرة البشرية،[3] فقد مثل الفن الإسلامي طاقات إبداعية تاريخية غزيرة تبقى على مر الزمان مزهوة بالسلام جماليا، وفق معطيات إلهية سامية في نسيج الزمان ينطق بها الحجر والرخام والمعدن والجلد والنسيج والخزف، لتعلن عن أبهى حضارة دينية جمالية متكاملة ومتوافقة في تاريخ الحضارات السابقة واللاحقة مند أكثر من عشرة قرون، هذا كله بالإضافة إلى الجنس البشري الأبيض والأسود والأصفر والأحمر الذي شارك وساهم في تكوين بنية الحضارة الإسلامية عامة،[4]

[1] حسين الصديق،مرجع سابق،ص ص 38-39

[2] ماهر كامل ،الجمال والفن ،مكتبة الانجلو المصرية دار الطباعة الحديثة 1957ص139 140

[3] انصار محمد عوض الله رفاعي ،مرجع سابق ص 01

[4] انصار محمد عوض الله رفاعي ،مرجع سابق ص 52

طاقات تميزت بوجود إبداعي خاص ومتدفق عبر مساحات جغرافية شاسعة ومتنوعة بتنوع المكان، وبذلك يتميز الفن الإسلامي بأنه الفن الوحيد من فنون التراث القديم أو الحديث أو المعاصر، الذي حظي بمثل هذا الإتساع الجغرافي من سمرقند وقرطبة في الغرب ومن إشبيلية في الشمال إلى الفسطاط والقطائع في الجنوب، كما نتج عن ذلك احتكاك الفن الإسلامي بقوميات متعددة وجنسيات مختلفة، مما عكس سمة التنوع والوحدة، التنوع الناشئ عن تنوع بنية الحضارات والقوميات التي دخلها الإسلام كالحضارة المصرية القديمة، حضارة الهند القديمة، حضارة بابل وآشور، حضارة الصين القديمة،[1] وكذلك تنوع واختلاف فكرة كل حضارة وثقافتها وأساليبها التعبيرية في الفن، أما الوحدة فنشأت عن انتماء الفنون الإسلامية إلى حضارة متكاملة تعتبر من أهم وأغنى وأخصب الحضارات الكبرى في العالم، نمت وأثمرت وإزدهرت من خلال قيم الإسلام كدين وفكر، الإسلام الذي يمثل في الأصل قيما إلهية وفكرا إلهيا، ومن خلال ذلك نبع الفن الإسلامي متضمنا بداخله قيما وأفكارا مرتبطة بالحضارة التي نشأ في كنفها،[2] ومن هنا يبادرنا إشكال آخر، ألا وهو هل للإسلام صلة بالفن، أَوَ ليس الإسلام دينا والفن فنا؟ فما علاقة هذا بذلك ؟.

يعرض لنا الفن الإسلامي حياة البشرية من جميع جوانبها وفي جميع لحظاتها فلا يقف مثلا عن لحظة الجنس بقصصها، ويحللها ويعيدها ويكررها ويضخم كل جزئية فيها، بينما يترك بقية اللوحة البشرية خاوية من التعبير يُعَبِر عن الحب في مجاله الأكبر الذي يشمل الحب الإلهي والحب الإنساني، وكل لون من ألوان هذا الحب يمكن أن يستغرق فنا بأكمله، ولا يكون ضيق المساحة كالحب الجنسي لأنه حقيقة كونية كبيرة تتصل بالناموس الشامل كله، ويعبر عن الكره في مجاله الأكبر كره الشر كله والإنحراف كله والجهاد ضد هذا الشر بجميع صوره وأشكاله،[3] وكل لون من ألوان هذا الصراع يمكن أن يستغرق فنا

[1] المرجع نفسه ص 01

[2] المرجع نفسه ص 01

[3] محمد قطب ، ،مصدر سابق ص 127

بأكمله على شرط أن لا يتبلور في صورة مذهب،[1] فالفن هو التعبير الأجمل عن المعنى الأعمق للفن الحق، والفضيلة كلها قيم كبيرة يجب أن تلتقي في شحصية الإنسان المؤمن في قوله تعالى: ﴿**قُلْ مَنْ حَرَّمَ زِينَةَ اللَّهِ الَّتِي أَخْرَجَ لِعِبَادِهِ وَالطَّيِّبَاتِ مِنَ الرِّزْقِ قُلْ هِيَ لِلَّذِينَ آمَنُوا فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا خَالِصَةً يَوْمَ الْقِيَامَةِ كَذَٰلِكَ نُفَصِّلُ الْآيَاتِ لِقَوْمٍ يَعْلَمُونَ**﴾،[2] وفي قوله صلى الله عليه وسلم "إن الله جميل يحب الجمال ".

فالجمال ليس شيئا بعيدا عن الحق وبعيدا عن الدين بكل تجلياته، فهو ينسجم ويلتقي مع الحق وكما أن الحق إسم من أسماء الله الحسنى والعظمى فهو أيضا بديع السموات والأرض، أن الله جميل أي له الجمال المطلق جمال الذات وجمال الصفات وجمال الأفعال. والفن الإسلامي يعني عناية خاصة بحقيقة الشمول والتكامل في النفس البشرية، فلا يحب مثلا أن يعرض الجانب المادي من الإنسان وحده بمعزل عن الجانب الروحي، إنه يحب وخاصة في الفنون التي تعرض بطبيعتها رقعة واسعة من الحياة كالقصة والمسرحية، أن تعرض الصورة كاملة بمادياتها ومعنوياتها وقيمتها الإقتصادية والإجتماعية والفكرية والروحية مترابطة متداخلة ممتزجة كما في حقيقة الواقع، مؤثرة كلها بعضها في بعض ومتأثرة كلها بعضها ببعض،[3] مع إبراز القيم الروحية والمعنوية لأن بروزها ذلك حقيقة كونية متصلة بصميم فطرة الكون المتجه بروحه إلى الله السائر على هداه، وحقيقة بشرية متصلة بصميم فطرة الإنسان الذي لم يصبح إنسانا مكرما إلا بنفخ الروح العلوية في قبضة الطين.[4] فالفن في أصله هو عبارة عن رؤية جمالية وإنسانية يصوغها الفرد بعد أن يتفاعل مع ذاته ومع بيئته وعالمه، ليتجلى بعد ذلك في مجالات شتى قد تكون كتابية كالخط والفن التشكيلي، وقد تكون بصرية مثل العمارة والنحث إلى غير ذلك، فالفن بهذا المفهوم أمر إنساني راقي،

---

[1] المصدر نفسه ص 127

[2] سورة الأعراف الاية 32

[3] محمد قطب ، مصدر سابق ص 128

[4] المصدر نفسه ،ص 128

فعندما يتعامل مع الفن يجب أن نتعامل مع هذه الإعتبارات الراقية ولا نختزل مفهوم الفن في شكله الضيق لا يعبر بالضرورة عن الفن الإسلامي.

أما الفنون التي تعرض بطبيعتها لمحة عن الحياة البشرية في لحظة معينة كالقصيدة واللوحة، فالإسلام يرحب فيها باللمحة الروحية والإشراقة العليا، أكثر مما يرحب بالحقيقة المادية وأشواق الجسد الغليظة، تماشيا مع نظرته العامة التي ترى الروح أبرز في كيان الوجود وأحق بالإشادة والتسجيل،[1] فحين تعبر القصيدة أو اللوحة أو اللحن الموسيقي عن أشواق الروح العليا ورفرفاتها الطائرة وسبحاتها الطليقة، فذلك في نظر الإسلام فن صادق أصيل، لأن هذه هي اللمحة المناسبة للتسجيل، اللمحة التي تخفق للإنسان كيانه الأعلى وتكمل له وجوده الأرضي المحدود، وليس معنى ذلك أن تقتصر هذه الفنون على الرفرفات والسبحات ....، وإلا فأين يذهب الألم والمواجع والأحزان ....، والضغط والصراع ومختلف الوجدانات التي تلم بالانسان.[2]

ويرسم لنا الإسلام صورة الحياة البشرية من خلال الواقع كما يرسمها من خلال التكامل والشمول ولكن نظرته للواقع تختلف عن نظرة المذاهب الواقعية المتفشية الفنون .

والواقع الإنساني في نظر الإسلام هو الواقع الأكبر الذي لا ينحصر في واقع المادة وواقع الحيوان، ولا ينحصر في واقع فرد ولا واقع جيل ولا ينحصر في لحظة ضعف ولحظة هبوط،[3] فالفن الإسلامي أحد الموحيات القوية للنهوض والحركة والصعود لا بالوعظ المباشر، ولكن بالإيحاء بما في طاقة الإنسان من مكنونات وما في الكون من موافقات استعدادات الإنسان وطاقاته، وما هو مكلف إياه من مهمة ضخمة في الوجود محسوب حسابها في تصميم هذا الوجود، بذلك لا ينحصر عالم الإنسان في لحظة الضعف ولحظة

[1] محمد قطب ، مصدر سابق ص ص 128-129

[2] المصدر نفسه ص 129

[3] المصدر نفسه ص 129

الهبوط ولا يقف عندما يتطلع إليها تطلع العجب المتشوق فيسترسل فيها ولا يفيق، والفن الإسلامي يوسع رقعة الحياة يوصل مابين السماء والأرض والدنيا والآخرة [1].

والفن الاسلامي يعني عناية خاصة بحقيقة الشمول والتكامل في النفس البشرية، فلا يحب مثلا أن يعرض الجانب المادي من الانسان وحده بمعزل عن الجانب الروحي، لأنه يحب وخاصة في الفنون التي تعرض بطبيعتها رقعة واسعة من الحياة كالقصـة والمسرحية، أن تعرض الصورة كاملة بمادياتها ومعنوياتها وقيمتها الإقتصادية والإجتماعية والفكرية والروحية مترابطة متداخلة ممتزجة كما في حقيقة الواقع، مؤثرة كلها بعضها في بعض ومتأثرة كلها ببعضها البعض، مع إبراز القيم الروحية والمعنوية لأن بروزها ذلك حقيقة كونية،[2] فعندما نقول فن من منظور إسلامي فكأننا نقول بأن تمت فنا جميلا يعبر عن حقائق الوجود، فالمنطور الإسلامي هو الذي يعطي للفن هويته الإسلامية، لكن أساس الفن ينبعث بداية من هذا الإحساس الإنساني اتجاه التعبير عما يختلج في النفس الإنسانية من معاني فطرية ومعاني عميقة كل إنسان يشعر بها إتجاه الكون أو الانسان أو الحياة أو الله.

وبهذا الشمول والتعدد والإمتلاء تصبح اللوحة الفنية أجمل وأكمل وأمتع وتصبح ازخر بالحياة والحركة من كل لوحة تعرض جانبا واحدا من الجوانب ويهمل بقية عناصر الحركة والحياة،[3]وفي سبيل هذه الصورة الشاملة الواسعة للحياة البشرية يهتم الفن الإسلامي بإبراز دور العقيدة في حياة الإنسان مع الإحتياط الكامل من أن تصبح خطابة وعطية أو بلورة فلسفية تبعد بالفن عن طريقته وأهدافه وميدانه الخاص، وليس من الضروري أن تذكر العقيدة صراحة أو يذكر الدين، وإنما ترسم الحياة من خلال العقيدة وأثرها في النفوس، فالإحساس بجمال الكون وروعته عبادة، والإحساس بالإرتباط الحي مع الكائنات عبادة،[4] فالفن بهذا

[1] محمد قطب ، مصدر سابق ص 130

[2] المصدر نفسه ص 128

[3] المصدر نفسه ص130

[4] محمد قطب،مصدر سابق ص134

المفهوم أمر إنساني راقي، لكنه حيث يرسم هذه الملامح النفسية كلها من خلال العقيدة وبطريقة الفن لا بطريقة الوعظ يكسب الحياة البشرية سعة مؤكدة، فضلا عن إعطاء هذه الحياة معنى وهدفا وأصالة وعمقا حين يوكلها إلى قيم ومعايير أكبر من حياة الأفراد، بل أكبر من حياة الإنسان كله لأنها معايير الكون كله المتجه إلى الله بالعبادة، والذي يمارس في هذه – العبادة – التناسق والتعاطف والطلاقة والحركة الموزونة التي لا تَصَادُم فيها ولا انحراف.[1]

الفن الإسلامي موكل بالجمال يتبعه في كل شيء وكل معنى في هذا الوجود، الجمال بمعناه الواسع الذي لا يقف عند حدود الحس ولا ينحصر في قالب محدود، جمال الكون بنجومه وشموسه وأقماره ومابينها من تجاذب وإرتباط، وجمال الطبيعة بما فيها من جبال وأنهار وأضواء وظلال وجوامد وأحياء، وجمال المشاعر بما فيها من حب وخير، وهكذا كل ما يعرض لحياة البشر من انحراف واختلال هو قبح لأنه خروج عن الجمال الواجب الذي يتسق مع إرادة الله في خلقه للكون.[2]

ثانيا - الفن والتوحيد :

واجه الفنان المسلم قضية فكرية ترتبط ارتباطا وثيقا بعقيدته الصحيحة وهي عدم القدرة على التعبير عن الذات الإلهية المنزهة، هذه القضية (إدراك الذات الإلهية) كانت أكثر وأهم قضية فكرية حضارية كبرى، طرحت على الساحة العقلية المسلمة، وهي فكرة التوحيد التي جاءت كتجريد عام وشامل لكل توحيد سابق في أي حضارة من الحضارات، فقد جاء منزها عن أي تشبيه أو أي رمز،[3] فالتوحيد حقيقة وشهادة "**أن لاإله إلا الله**" كما تعكس الجملة هي أول ركن من أركان الإسلام، والله حقيقة كبرى في هذا الكون وفي نفس كل

[1] المصدرنفسه ، ص135

[2] المصدرنفسه ص 135

[3] انصار محمد عوض الله رفاعي،مرجع سابق ص 157

مؤمن وقلبه وعقله، بل هو أكبر الحقائق وأشملها وأعملها على الإطلاق، ولكنها حقيقة فكرية عقلية مجردة منزهة عن كل تصور، ولا يمكن التعبير عنها بشكل مادي ملموس، أو حتى بشكل فني إبداعي ﴿ ليس كمثله شيء وهو السميع البصير﴾ [1]حقيقة جازمة ومنتهية.

وهذا التوحيد كان بمثابة المرآة العاكسة للفنان المسلم في أعماله الفنية، التي صبغت بصبغة إسلامية فتجلت فيها الوحدة والتجريد بشكل بارز، فقدمت للعالم عبقرية الفنان المسلم في تكوين أعمال فنية مختلفة تتناسب وخصوصية العقيدة الإسلامية وظروفها، فقد يتطابق الفكر والإيمان الذي يصل بين فاصلتين في وجدان المسلم الأرض والسماء، وتشحن الروح بالسلام في حضرة الجمال.

فقد ابتكر الفنان المسلم صيغا جمالية للتعبير عن مفهوم الوجود المنزه المجرد المطلق الذي يعجز عن تصوره، لأنه يتسامى فوق كل تصور ويتنزه عن كل تشبيه ورغم كل ذلك فهو موجود في كل الوجود.[2]

وكما انخرط المبدع والفنان في عصور الإسلام في العمل الفني التجريدي من منطلق التوحيد، الذي يفرض على المسلم أن يتعامل مع الله وعالم الغيب والشهادة بالعقل المجرد فقط، أن الله لا يمكنه أن ندركه بالحس ولا بالعقل، ولكن يمكن أن نمثله بصور مجردة أو رموز تحمل دلالات ميتافيزقية، يقول **بريون:** "إن الفنان في كل مرة يسعى فيها إلى التعبير عما هو روحاني أو إلهي، كان يسعى إلى التجريد وهذا ما تم بالفعل في الفن الإسلامي بصورة عامة،[3] ولقد ارتبط العمل الفني في الإسلام بإبراز التوحيد وتنزيه، وكأن الفنان وهو يمارس عمله يريد أن يعبد الله من خلال ما يقوم به، وعين عبادة الله أن يكون الأثر مدركا بالعقب والنظر لا بالحس والبصر، وهذا ما نلمحه في تصورات فلاسفة الإسلام،[4] فلم تنشأ

[1] سورة الشورى ،الاية 11

[2] انصار محمد عوض الله رفاعي ،مرجع سابق ص 160

[3] حميد حمادي،التجربة الجمالية للفن الاسلامي بالجزائر،المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة الرغاية ،الجزائر 2014م.ص 320

[4] المرجع نفسه ص ص 320/ 321

علاقة تصادمية بين الدين الإسلامي والفن بعمومه، حيث وقف الإسلام موقفا معتدلا وواقعيا من الفن، فمن ناحية شجع الاسلام الفن بشكل كبير ومن جهة أخرى وقف الإسلام موقفا حازما من ذلك الفن الذي يؤدي إلى الإخلال بالعقيدة.[1]

وعبر الفنان المسلم عن التوحيد كحقيقة فكرية من خلال صيغ جمالية بليغة، توضح قدرته الإيمانية البالغة السمو بالله الواحد سبب وجوده وملاذه في سرائه وضرائه، فقد عبر الفنان المسلم عن العلاقة الوطيدة بين الإله الواحد المنزه عن كل شبيه، وبين العبد المخلوق الذي يقف أمام الله يتحدث إلى الله من خلال كلام الله خمس مرات يوميا في الصلاة ويشهد "أن لإله إلا الله" يوميا في صلواته مئات المرات المكررة، والتي تؤكد هذه الحقيقة بداخله وتترسب في وجدانه، لينجح في تضمينها معطياته الثقافية والفكرية والجمالية، لينتج لنا إبداعات جمالية لم تصل إليها أية حضارة من الحضارات السابقة عليه،[2] فقد إرتبط المسجد من حيث هو مكان لأداء شعائر الصلاة بصلب العقيدة، وهو الإيمان بالله واليوم الأخر، ولم يكن من الصعب بعد ذلك أن تحدد عمارة المسجد أو طرزه المعماري وفقا لروح العقيدة، فلا شك أن مقتضيات أداء هذه الشعيرة من محراب وقبلة ومن منبر يرتفع عن مستوى الأرض ومن وقوف المصلين ...، فكل ذلك لا بد أن يكون قد أثر في ذلك الطراز، ومند أن ظهر المسجد أخد الفن المعماري الإسلامي وفن الزخرفة الإسلامية طريقهما إلى النمو والإزدها،[3] لهذا يعتبر المسجد كونه نتاجا، هو أكبر التعبيرات أمانة وصدقا عن جوهر الروح الإسلامية، حيث أن المسجد أهم مكان تتمثل فيه العمارة الإسلامية والفن الإسلامي معا، وهو أيضا حيز الحضور الإنساني الهادف إلى التواصل والإتصال مع الخالق عبر الفروض التي يؤديها المخلوق لخالقه[4].

[1] معجب عثمان معيض الزهراني ،مرجع سابق ص 89

[2] أ نصار محمد عوض الله رفاعي ،مرجع سابق ص 161

[3] عز الدين إسماعيل، مرجع سابق ص 68

[4] حميد حمادي،وآخرون ،مرجع سابق ص 113

في الإسلام كل أمر من أمور الدنيا مرتبط بالله وبمشيئة الله وبقدرته، وكل أمور الإنسان مرتبطة بالله، فلا بد أن يبدأ كل شيء باسم الله حتى تتم البركة والنماء، كل شيء لا يبدأ باسم الله هو أبتر، وأن يخلص النية لله في أعماله حتى تصبح خالصة لله فيستشعر السعادة الروحية العميقة التي يعرفها جيدا كل مسلم،[1] يؤكذ ذلك **ألكسندر بابا دوبلو** فيذكر: "إن الجمالية الإسلامية لم تكتف بملازمة الفقه الاسلامي والإعراض عن النقل الواقعي للعالم، بل أنها تجاوزت ذلك التعبير (إيجابيا) عن الروح الإسلامية، عندما ارتبطت وثيق الإرتباط بكل الإبداعات الذهنية العربية الإسلامية في العصور الوسطى إلى درجة أصبح الرسم الاسلامي صلاة حقيقية ترفع الروح إلى الله[2].

لقد ألهمت وجدان الفنان المسلم عقيدته السمحة، فجعلته يستلهمها في فنه تسابيح وذكرا لله، ولا نقول صلاة ولكنها صلاة جمالية إبداعية، ففي الإسلام الصلاة صلة بين العبد وربه، والمطلق في الإسلام هو الله الواحد الموجود بذاته اللانهائي، الأول والأخر المنزه عن كل تشبيه أو إدراك حسي، ويظل دائما في ذهن وعقل وقلب كل مسلم ﴿ **لَّا تُدْرِكُهُ الْأَبْصَارُ وَهُوَ يُدْرِكُ الْأَبْصَارَ ۖ وَهُوَ اللَّطِيفُ الْخَبِيرُ** ﴾،[3] وهذه الرؤية الفكرية الشديدة التجريد بين الحق المطلق ومخلوقاته فمن شأن ذلك نفي التنزيه، ولا يعني ذلك أنه لا يوجد اتصال بين الحق المطلق ومخلوقاته إطلاقا، فالصلة قائمة ودائمة في الصلاة التي هي صلة بين الحدود النسبي واللامحدود المطلق، وهذه الصلة يستشعرها كل مسلم في الصلاة من خلال وقوفه أمام الحق يتلو كلماته في الصلاة، ومن خلال تلاوة القرآن الكريم الذي هو كلام الحق المطلق المعجز الذي لا يستطيع البشر أن يأتوا بمثله،[4] وإن العلاقة بين التوحيد (الدين) والفن الاسلامي هي علاقة خاصة، وذلك لأن ولادة الفن إنما تمت في المسجد إذا جاز

[1] أ نصار محمد عوض الله رفاعي ،مرجع سابق ص 163

[2] ألكسندر بابا دوبولو،جمالية الرسم الاسلامي تر على اللواتي ،تونس ،مؤسسات عبد الكريم عبد الله 1979،ص 7

[3] سورة الانعام الاية 103

[4] أ نصار محمد عوض الله رفاعي ،مرجع سابق ص 166

القول، والمسجد هو متحف الفن الاسلامي إلا أننا لا نستطيع نسيانه كمكان للصلاة، وأن عبقرية الفن الإسلامي تكمن في هذا التماس المدهش بين الفن والدين[1].

كما أن العمل الفني الاسلامي يقيم بدوره ثنائية على غرار الزمان والمكان (الغيب الوجود، الرب، الظاهر، الباطن، المرئي واللامرئي، الشكل والمضمون، الثابت والمتغير(المتحول)،[2] فتعلق البصر والقلب في خيوط الضوء الهابطة على فضاء المسجد بمهابة وخشوع، فتشحن الروح بالسلام والطمأنينة في حضرة الجمال والسكينة، ولم يكن الفن الاسلامي فنا دينيا بحتا كما لم يكن فنا دنيويا خالصا، وبذلك قامت علاقة ناضجة بين الدين الإسلامي وبين الفن الإسلامي يسودها الكثير من التوافق والموائمة في أغلب مجالاتها، على إعتبار أن الدين الإسلامي لم يناصب العداء للفن طالما أنه يحمل المبادئ الإسلامية التي تقوم عليها حضارة كاملة، بل أنه شجعه وطوره في مجالات عدة،[3] فالعقيدة الإسلامية تدفعنا إلى تنزيه الله عن كل ما يتعارض مع ذاته، فالتوحيد لا يكون إلا من خلال فقه التجريد الذي يقدم الله في صورة غير قابلة للتشيئ، ويجعله غير مرتبط بالرؤية البصرية : "التجريد في الفن الإسلامي مطلق لانهائي غير مقيد بأبعاد الرؤية البصرية للموضوعات الطبيعية، كما أنه ليس تجريدا هيوليا أو عبثيا بل هو تجريد تحكمه قوانين الإيقاع الرياضية تلك القوانين التي تعبر عن الجوهر الأساس للإيقاعات الفلكية [4].

[1] الصايغ السمير ،الفن الاسلامي ،قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية ،دار المعرفة ،بيروت ذ 1 سنة 1988 ص 83

[2] الصايغ السمير ،مصدر سابق ص 91

[3] معجب عثمان معيض الزهراني ،مرجع سابق ص 89

[4] المرجع نفسه ص 320

المبحث الثاني : التصور الإسلامي للفنون

أولا – خصائص الفن الإسلامي

لا يمكننا فهم الفن الإسلامي دون التطلع والوقوف على أهم خصائصه وأهم سماته التي جعلت منه فنا ذا طابعا خاص يتفرد به وفنا قائما بذاته ، فالفن الإسلامي فن متميز ذو سمات خاصة يتسم بها في مختلف طرزه ومجالاته فلكي نفهم الفن الإسلامي يجب علينا أن نقف أولا وقبل كل شيء على الأسس التي قام عليها هذا الفن .

ومما لاشك أن من يتعمق في دراسته–الفن الإسلامي – يدرك أنه يخفي وراءه نوعا من الروحانية والصوفية .فالدين الإسلامي يعتبر من أهم العناصر والأسس الرئيسية المؤثرة في منشأ هذا الفنولأن لعب الدين دورا في ظهور كثير من الفنون فإنه مع ذلك لايعتبر المحدد للتيار الفني بقدر ماتحد العقيدة إتجاهات الفنون الإسلامية.[1] نستطيع إجمال خصائص الفن الإسلامي فيما يلي :

1- التوحيد كحقيقة فكرية وجمالية في الفن الاسلامي :

لما كان الإسلام هو جوهر الحضارة الإسلامية، فقد كان التوحيد هو أساس هذا الدين وهو الركن الأول الذي تنبنى عليه العقيدة الإسلامية، وهو حقيقة شهادة " أن لاإله إلا الله "، ويفهم المسلم من هذه الشهادة أنها تعني نفي وجود أي شريك لله تعالى في الوجود في حكمه وقضائه، ونفي إمكانية أن يمثل أي مخلوق تلك الذات الإلهية، أو يجسدها أو يرمز لها بأي شكل من الاشكال،[2] وبالعودة إلى القرآن الكريم سنجد العديد من السور التي تضمنت معنى التوحيد في قوله تعالى "﴿**وَإِلَهُكُمْ إِلَهٌ وَاحِدٌ لا إِلَهَ إِلاَ هُوَ الرَّحْمَنُ الرَّحِيمُ**﴾[3] وقوله : ﴿ **اللَّهُ لا إِلَهَ إِلاَّ هُوَ الْحَيُّ الْقَيُّومُ**﴾[4] وقوله سبحانه : ﴿ **اللَّهُ لا إِلَهَ إِلا هُوَ لَيَجْمَعَنَّكُمْ إِلَى يَوْمِ الْقِيَامَةِ لا رَيْبَ فِيهِ وَمَنْ أَصْدَقُ**

[1] ماهر كامل ،الجمال والفن ،مكتبة الانجلو المصرية دار الطباعة الحديثة 1957ص ص 139/ 140

[2] الفاروق اسماعيل راجي ،التوحيد مضامينه على الفكر والحياة ط1 2010 ص 65

[3] سورة البقرة الاية 163

[4] سورة ال عمران الاية 02

مِنَ اللَّهِ حَدِيثًا"﴾[1] وقوله : ﴿**وَمَا أُمِرُوا إِلَّا لِيَعْبُدُوا إِلَٰهًا وَاحِدًا ۖ لَا إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ ۚ سُبْحَانَهُ عَمَّا يُشْرِكُونَ** ﴾[2]، فمن خلال هذا الإنسجام مع هذه الآيات، ظل الفنان المسلم حريصا كل الحرص على ألا يلبس إيمانه بأي شائبة تجسد وجود الله تعالى في صورة أو رمز، فلقد إلتزم المسلمون بهذا المبدأ في كل مجالات حياتهم .

2- **الوحدة والتنوع :**

مما لا شك فيه أن من أهم السمات التي تميز بها الفن الإسلامي وأبرزت شخصيته هي سمة فيمكن القول بثقة أن الوحدة والتنوع في الوحدة التي لها الأثر الواضح في الحضارة الاسلامية، الفنون الإسلامية ماهي إلا ترجمة في صورة صيغ مالية بليغة تعكس مضامين التوحيد كأهم مكون من مكونات الوحدة في الحضارة الإسلامية، والوحدة في داخل التنوع تنعكس من خلال وحدة النظم الفكرية التي اتسمت بالكلية والشمول فطبعت المضمون الجمالي بطابع من سمات الموحدة، وتصبح الخامة أو الخامات بجميع أنواعها بمثابة وسائط لنقل المضامين الكامنة والأشكال المباشرة من خلال تحميلها بالعديد من الأسس والقيم والخصائص والسمات الفنية.[3]

فلو وضعنا أمام إنسان عادي قطعة من العاج الأندلسي وأخرى من النسيج المصري وقطعة ثالثة قد [4] من المعادن الإيرانية، فإنه لا يتردد في الشعور بوحدتها وانتمائها جميعا إلى الفن الإسلام، يمثل التنوع في الفن الإسلامي نوعا من الترديد الذي يختزله المسلم داخل نفسه، فالقرآن الكريم يلفت إلى التنوع في الخلق وفي الطبيعة حول الإنسان، كما يأمر الله بالتدبر والتفكر في التعدد الوفير في الكون الواسع، هذا بدوره انعكس على الأعمال الفنية التي تخرج عن الفنان المسلم والتي تتميز بالتنوع التعدد،[5] والتنوع في الفن الإسلامي لا يمثل تنافرا أو تناقضا، بل إنه يسير مع

---

[1] سزرة النساء الاية 87

[2] سورة التوبة الاية 31

[3] االرفاعي أنصار محمد عوض الله،مرجع سابق ص ص 189 190

[4] م س ديماند ،الفنون الاسلامية ،تر أحمد محمد عيسى ،دار المعارف مصر ط 1 1958 ص 6

[5] معجب عثمان معيض الزهراني ،مرجع سابق ص 52

الوحدة في ذات الإتجاه حيث يمثل قيمة جمالية عالية، كما أنه يمثل ميزة مرتبطة بالوحدة بشكل لا يجعل من حضور أحد هاتين القيمتين غيابا للأخرى، بل إنهما تسيران في جانب التكامل الذي يميز الفن الإسلامي.[1]

3-التجريد :

لقد وقف الفنان المسلم أمام الطبيعة لا لينقلها كما هي، ولكن ليصل إلى ماهيتها الكونية، ولا ليجردها بالمفهوم الحديث للتجريد بمعنى اختصار الواقع واختزاله وتشويهه للوصول إلى اللا موضوعي في الفن كما حدث في الفن الحديث، ولكن وقف الفنان المسلم أمام الطبيعة في نظرة تأملية عميقة مشبعة بتكوينه الروحي الذي صاغته العقيدة الإسلامية،[2] فقد كان هدف الفنان المسلم من تناول مظاهر الطبيعة الوصول إلى (ماهيتها الكونية)، إلى مضمونها المطلق في الخلق من عدم، والنمو والتكرار واللانهائي، والإنتشار والوحدة والتنوع والنظام الكامن الذي يحكمها من خلال النظام العام الكلي لمظاهر الوجود العامة،[3] فلهذا رفض الإسلام المحاكاة في الفن وظهور التجريد كسمة مميزة للفن الإسلامي .

4-التكرار :

التكرار يعتبر القانون الأول للفن الإسلامي، ويثير في النفس إحساسا جماليا، يتحقق عند إدراك الوحدات المكررة منفصلة عن غيرها، وهناك التكرارت الأفقية والتكرارات الرأسية والمائلة والمنحية والدائرية، فملئ الفراغ هو ناتج عن استمرار حركته التكرارية لمفرداته الزخرفية التي لا مبتدأ لها ولا منتهى فالتكرار الذي صاحب الزخرفة الإسلامية، ماهو إلا رمز للديمومة التي لا تكونا إلا لله،[4] فالمُشاهَد أن الموضوعات الزخرفية تتكرر على العمائر والتحف الإسلامية تكرارًا يلفت النظر، وإننا لنرى ذلك في الموضوعات التي يرسمها المصور الفارسي في المخطوطات وفي

---

[1] المرجع نفسه ص 52

[2] الرفاعي أنصار محمد عوض الله ،مرجع سابق ص 218

[3] المرجع نفسه ص 218

[4] رزقي نبيلة ،الزخرفة الجصية في عمائر المغرب الاوسط والاندلس ،اشراف معروف بلحاج 2014 2015 تلمسان ص 04

الزخارف الهندسية التي تعم التحف الخشبية في العصر المملوكي، وفي زخارف الخزف الفارسي والتركي والفاطمي، وفي الزخارف التي تسود العمائر الإسبانية المغربية، وفي سائر التحف الإسلامية على الإطلاق.[1]

5- كراهية تصوير الكائنات الحية :

شاع رسم وتصوير الكائنات في المنطقة العربية قبل الإسلام، لكنه لم يهتم قط بالمحكاة الحركية لهذه الكائنات، كما نرى في الفن الإغريقي والفنون التي سارت على نهجه، بالرغم من أن القرآن الكريم لم يرد فيه نص صريح يمنع ممارسة تصوير الكائنات الحية، إلا أن البعض يجدون أن رسمها غير جائز، إذ لم ينصرف المسلمون في العصور الوسطى عن تصوير الكائنات الحية إنصرافا تاما، ويشهد تاريخ الفنون الإسلامية بازدهار فن التصوير في كثير من الأقاليم التي كانت لها تقاليد فنية قديمة في النحث والتصوير مثل إيران، ولعل أول مظاهر هذا التأثير أن الفنون الإسلامية لم تظهر فيها عبقرية النحات [2] .

6-مخالفة الطبيعة:

الفن الإسلامي لا يحاول تقليد الطبيعة لكنه يعكس مبادئ الإسلام، لأنه بشكل أو بآخر يحاول الإبتعاد عن الواقع الطبيعي الملموس ساميا فوق ذلك، لأن نفس المسلم مليئة بالأمال والتطلعات التي يسير ويرقى بها من عالم الواقع إلى عالم آخر، يجد ترداداته ماثلة في الوعود التي يصورها في القرآن وسنة الرسول صلى الله عليه وسلم، كما أن الفن الإسلامي أهمل رسم الأشكال الإنسانية والحيوانية خاصة في أماكن العبادة،[3] فاتخد الفنان المسلم سبيلا جديدا في إبتكار أشياء جديدة هروبا من التجسيم والتشبيه، لذلك سعى بقدر الإمكان إلى الهروب من تقليد و محاكاة الطبيعة متأثرا بعقيدة "**لا إله إلا الله...**"

[1] زكي محمد حسن ، في الفنون الاسلامية ،مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ،جمهورية مصر العربية ص 46

[2] رزقي نبيلة ،مرجع سابق ص 4

[3] معجب عثمان معيض الزهراني ، مرجع سابق ص 40

7- كراهية الفراغ :

وتتجلى في ميل الفنانين المسلمين إلى تغطية المساحات وهروبهم من تركها بدون زينة أو زخرفة، فإن من أكثر ما يلفت النظر في العمائر والتحف الفنية الإسلامية ازدحام الزخرفة وكثرتها وإتصالها حتى تغطي المساحة كلها أو جزءًا منها، ولذا كانت الفنون الإسلامية فنونًا زخرفية قبل كل شيء، وكانت فضلا عن ذلك أعظم الفنون خصبًا في الزخرفة، ويعبر الغربيون عن هذه الظاهرة في الفنون الإسلامية بالاصطلاح اللاتيني Horor vacui أي الفزع من الفراغ،[1] فالكون ليس فيه فراغ وليس مكانا يمكن أن يكون خاليا من أي نوع من أنواع الحياة.[2]

ثانيا : الفن والقراءات الفقهية

الكتابة من هذا النوع تتعلق بالجدل الدائر حول موقف الشريعة من الفن من حيث الإباحة أو التحريم، ففريق يؤكد منع الشريعة للفنون الجميلة كالتصوير والنحث والغناء بوجه خاص، وفريق يرى إباحة الشريعة لمثل هذه الفنون مع الأخد بتحفظات المنطق الأخلاقي الإسلامي في الإعتبار، وكل فريق يحاول أن يستند في موقفه إلى آيات من الكتاب الكريم والسنة النبوية، والحقيقة أن هذا الجدل هو سمة شائعة في أسلوب وتناول تراثنا الفكري للفن،[3] فعلاوة على مواقف الأئمة من هذه القضية أمثال الشافعي ومالك وأبي حنفية، فإننا نجد كتابات عديدة قد خصصت لتناول موقف الإسلام من الفن، وعلى وجه الخصوص السماع والغناء، ومن أمثلة هذه الكتابات: رسالة في الغناء الملهي أَمُباح هو أم محظور؟ لابن حزم الأندلسي، وكتاب آداب السماع لأبي حامد الغزالي، وفتاوى إبن تيمية في مسألة السماع، وقد أورد **محمد عمارة** هذه النصوص الأخيرة في خاتمة كتابه عن الإسلام والفنون الجميلة،[4] كما أن الكتابات المعاصرة حول مفهوم المنظور الجمالي الاسلامي تتناول ايضا

[1] زكي محمد حسن ، في الفنون الاسلامية ، مرجع سابق ،ص 45

[2] المصدر نفسه ص 45

[3] سعيد توفيق ،تهافت مفهوم علم الجمال الاسلامي ،دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة،ص 38

[4] المرجع نفسه ص ص 38/ 39

موقف الإسلام من الجمال والفنون الجميلة، ومن البديهي أن تؤكد هذه الكتابات على المواقف المبيحة للفن، حتى يتسنى لها بعد ذلك أن تتحدث عن علم جمال إسلامي أو منظور جمال اسلامي، بل إن بعض هذه الكتابات كانت تخلط بين هذين المستويين في البحث ويكفي أن نشير هنا إلى أن الفصل الذي كتبه **محمد أبو الريان** تحت عنوان "فلسفة الجمال عند المسلمين"، قد تورط في نفس الخلط، إذ نجده يناقش تحت هذا العنوان مسائل من قبيل إقبال المسلمين على الفنون وشغفهم بها، وموقف الشرع من قضية الإباحة والتحريم للفنون،[1] فهل يمكن أن نستخلص نظرية مفسرة للجمال عند المسلمين؟

في التجربة الحضارية الإسلامية، كان الدين هو الطاقة التي أثمرت ضمن ثمراتها توحيد الأمة، وقيام الدولة والإبداع في كل ميادين العلوم والفنون والآداب شرعية وعقلية وتجريبية، كما كان الدافع للتفتح على المواريث القديمة والحديث للحضارات الأخرى وإحيائها وغربلتها، وعرضها على معايير الإسلام، واستلهام المتسق منها مع هذه المعايير لتصبح جزءا من نسيج هذه الحضارات الإسلامية، التي وإن كانت إبداعا بشريا، إلا أنها قد إصطبغت بصبغة الإسلام الدين، كما كانت ثمرة للطاقة التي مثلتها وأحدثها عندما تجسد واقع المسلمين.[2]

إن الجمال الذي يظنه – بعض من الناس – مخاصمة الإسلام، إذا نحن تأملنا ثم بعضا من آيات الله سبحانه وتعالى التي أبدعها في هذا الكون وأودعها فيه، نرى أن صنع الله وإبداعه سبحانه سَوَاهُ وسَخَرَهُ للإنسان طالبا منه أن ينظر فيه ويستجلي أسراره، ويستقبل تأثيراته، ويستمتع بمتاعه ويعتبر بعبرته،[3] فنجد في قوله تعالى: ﴿ **وَهُوَ الَّذِي أَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَخْرَجْنَا بِهِ نَبَاتَ كُلِّ شَيْءٍ فَأَخْرَجْنَا مِنْهُ خَضِرًا نُّخْرِجُ مِنْهُ حَبًّا مُّتَرَاكِبًا وَمِنَ**

[1] سعيد توفيق ،تهافت مفهوم علم الجمال الاسلامي ،مرجع سابق ص ص 39 40

[2] المرجع نفسه ص 40

[3] محمد عمارة ،الاسلام والفنون الجميلة ،دار الشروق ط 1 1991 ص 17

النَّخْلِ مِن طَلْعِهَا قِنْوَانٌ دَانِيَةٌ وَجَنَّاتٍ مِّنْ أَعْنَابٍ وَالزَّيْتُونَ وَالرُّمَّانَ مُشْتَبِهًا وَغَيْرَ مُتَشَابِهٍ ۗ انظُرُوا إِلَىٰ ثَمَرِهِ إِذَا أَثْمَرَ وَيَنْعِهِ ۚ إِنَّ فِي ذَٰلِكُمْ لَآيَاتٍ لِّقَوْمٍ يُؤْمِنُونَ [1]﴾.

نعم إنها آيات خلق الله، يأمر الإنسان أن ينظر فيها، وأينما يمم الإنسان بصره أو بصيرته أو عقله أو قلبه، فإنه واجد آيات الله التي خلقها "زينة" للوجود ودعاه إلى النظر فيها، قال تعالى:﴿إِنَّا زَيَّنَّا السَّمَاءَ الدُّنْيَا بِزِينَةٍ الْكَوَاكِبِ وَحِفْظًا مِّن كُلِّ شَيْطَانٍ مَّارِدٍ ﴾،[2]"وفي قوله: ﴿ ***وَلَقَدْ جَعَلْنَا فِي السَّمَاءِ بُرُوجًا وَزَيَّنَّاهَا لِلنَّاظِرِينَ وَحَفِظْنَاهَا مِن كُلِّ شَيْطَانٍ رَّجِيمٍ . إِلَّا مَنِ اسْتَرَقَ السَّمْعَ فَأَتْبَعَهُ شِهَابٌ مُّبِينٌ***﴾ [3]

فهذه الزينة التي هي آيات إبداع الله سبحانه وتعالى وهي زينة وجمال يدعو الله الإنسان إلى النظر فيها، بل ويقول لنا **إن خلقها ليس للحفظ فقط ولا للمنفعة وحدها وإنما للزينة التي أبدعها الله لينظر فيها الإنسان ويستمتع بما فيها من جمال** [4]

والأمر الذي لا شك فيه أن المسلمين ولا سيما في عصور الإزدهار الحضاري قد أقبلوا على الفنون وشغفوا بها وقدروها، وكتب السير والأدب والتاريخ مليئة بعديد من المواقف التي تمدح و تقدر بصورة من الصور الأعمال الفنية من غناء ورقص وشعر... إلخ، وكان النظر إلى هذه الفنون من ناحية استثارتها للحواس فحسب ،أي أن تقويم الجمال كان يستند إلى التناسب الظاهري المحكم في جميع مجالات الفنون التي تعارف عليها المسلمون.[5]

فَمَوَاطِنُ التحريم واضحة في النص القرآني كما في قوله تعالى: ﴿**وَحَرَّمْنَا عَلَيْهِ الْمَرَاضِعَ مِن قَبْلُ فَقَالَتْ هَلْ أَدُلُّكُمْ عَلَىٰ أَهْلِ بَيْتٍ يَكْفُلُونَهُ لَكُمْ وَهُمْ لَهُ نَاصِحُونَ**﴾،[6] وفي

---

[1] سورة الانعام ،الاية 99

[2] سورة الصفات ،الاية 6

[3] سورة الحجر ،الاية 16 - 17

[4] محمد عمارة ،ا ،مرجع سابق ص 18

[5] أبو ريان محمد علي ،فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ،دار المعرفة الجامعية ط8 بدون تاريخ ص 19

[6] سورة القصص الاية 12

قوله تعالى: (**لَقَدْ كَفَرَ الَّذِينَ قَالُوا إِنَّ اللَّهَ هُوَ الْمَسِيحُ ابْنُ مَرْيَمَ ۖ وَقَالَ الْمَسِيحُ يَا بَنِي إِسْرَائِيلَ اعْبُدُوا اللَّهَ رَبِّي وَرَبَّكُمْ ۖ إِنَّهُ مَن يُشْرِكْ بِاللَّهِ فَقَدْ حَرَّمَ اللَّهُ عَلَيْهِ الْجَنَّةَ وَمَأْوَاهُ النَّارُ ۖ وَمَا لِلظَّالِمِينَ مِنْ أَنصَارٍ**)،[1] وبهذا يمكن أن نقرر أن التحريم ليس من أصل الأشياء، بل يكون في الخروج والإنحراف عن الأصل فالجمال هو الأصل وما لقبح إلا خروج عنه وسلب للجمال.[2]

ولكننا مع هذا يجب أن نشير إلى أن رجال الشرع قد تدخلوا بالمنع والتحريم لبعض الفنون، وبذلك عطلوا توجيه الإحساس بالجمال عند المسلمين إلى موضوعات هذه الفنون بل لقد تعطل إنتاجها تماما في بعض البلاد الإسلامية في المشرق، ولا نخص منها بالذكر النحث، فلقد خيل لرجال الشرع أن صُنع تماثيل على هيئة المخلوقات إنما يعد مشاركة للخلق في صنعه، ولكن الواقع أن السبب الحقيقي الذي يكمن وراء هذا التحريم هو مخافة رجال الشرع من أن ينتكس المسلمون إلى عبادة الأوثان، فجاء المنع حتى لا ترتبط شواهد هذا الفن من تماثيل بشرية أو حيوانية بذكريات العرب في الجاهلية عن أصنامهم.[3]

فذهب بعض من العلماء إلى النهي عن صناعة الصور واتخادها كان في أول الإسلام لقرب العهد بالوثنية وعبادة الصور، فلما انتشر الإسلام ورسخت العقيدة في قلوب الناس نسخ ذلك، لأنه لم يعد يخشى على الناس عبادة الصور والإفتتان بها، كما كان كذلك في عهد الجاهلية وبداية عهد الإسلام،[4]ولم يمنع هذا التحريم المسلمين في الأندلس من أن يبرعوا في فن النحث فتصدر عنهم وحدات فنية رائعة، كما نشاهد في تماثيل السبع في قصر الحمراء بغرناطة، أما من ناحية التصوير وعلى الأخص تصوير الأشخاص والحيوانات، فقد كان للمنع تأثيره على بلاد المشرق في أول الأمر ولم يشذ عن هذا سوى

---

[1] سورة المائدة الاية 72

[2] باسم دحدوح ،التصوير عند العرب والمسلمين بين الاباحة والتحريم ،مجلة جامعة دمشق،مرجع سابق ص 331

[3] محمد علي ابو الريان ،مرجع سابق ص 20

[4] محمد بن احمد بن علي واصل ،احكام التصوير في الفقه الاسلامي ،اطروحة ماجستير اشراف د.صالح بن عبدالله بن عبد الرحمان اللاحم،1417 ص 114

الفرس، الذين لم يأبهوا كثيرا بتحريم التصوير وذلك انسياقا مع تراثهم الفني القديم، ولم يلبث المسلمون في العصور المتأخرة أن دخلوا هذا الميدان وخصصوا فيما يتعلق بالتصوير على النسيج أو صفحات المخطوطات أو مقابض السيوف وجدران المساجد أو القصور. [1]

هذا إذن موقف المسلمين أنفسهم من الإهتمام بالفنون وبالآثار الجميلة وتقديرهم للجمال في جميع صوره وكلفهم بالمظاهر الحسية للجمال سواء عن طريق البصر أو السمع، فإذا انتقلنا إلى الشرع نجد أن الإباحة والتحريم لا ينصان على الظاهرة الجمالية في ذاتها، ولكن على الموضوع نفسه ما يؤدي إليه من مخالفة للشرع، فمثلا إذا نظرنا الإنسان إلى تناسق جسم المرأة واكتشف فيه ناحية من نواحي الجمال، فإن ذلك في حكم الشرع لا يعد من باب الحرام لأن الله جميل يحب كل جميل، وإن جمال المخلوقات يرتبط بحسن صنعة الخالق لها في ذلك تمجيد وتسبيح بعظمة الله وجلاله.[2]

أما الأحاديث المنقولة عن الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم فهناك نوعان من الأحاديث الشريفة التي تناولت موضوع التصوير، نوع يفيد التحريم ونوع آخر يفيد الإباحة، فعن عبد الله بن مسعود قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: **أشد الناس عذابا يوم القيامة المصورون،**[3] وعن عائشة رضي الله عنها سترت نمرقة فيها تصاوير فقام النبي صلى الله عليه وسلم بالباب فلم يدخل فقلت: أتوب إلى الله مما أذنبت فقال: ماهذه النمرقة، فقلت: تجلس عليها وتتوسدها، قال: إن أصحاب هذه الصور يعذبون يوم القيامة يقال لهم أحيوا ماخلقتم وإن الملائكة لا تدخل بيتا فيه الصورة، وقالت عائشة: فأخذته فجعلته مرفقين فكان يترفق بهما في البيت،[4] واستنادا إلى نصوص هذه الأحاديث وغيرها، فإنها تحرم وتجنب كل أنواع الفنون التشكيلية التي تستخدم لدعوة الوثنية أو الشرك أو التقديس أو

[1] محمد علي ابو الريان ،،مرجع سابق ،ص ص 21 22

[2] المرجع نفسه ص 22

[3] صحيح مسلم :الجزء الثاني ص 249

[4] صحيح مسلم ،الجزء الثاني ص 248

الهبوط بالقيم الإنسانية أو الخروج عن المنهج الإلهي، أو الإنحراف عن الفطرة السليمة إنحرافا سلوكيا وعقائديا، وبهذا لم يكن الإسلام ضد الفن، بل ضد الوثنية بأشكالها وسد الطرق المؤدية إليها، وقد وقف الإسلام ومازال يقف حائلا بين الإنسان وهبوطه لمهاوي الضلال والهلاك.[1] أما النوع الثاني من الأحاديث التي تفيد إباحة التصوير فنراه في رواية البخاري في صحيحه حين قال:"عن بسر بن سعيد عن زيد بن خالد عن أبي طلحة صاحب رسول الله صلى الله عليه وسلم قال: إن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال: إن الملائكة لا تدخل بيتا فيه الصور، قال بسر: ثم اشتكى زيد فعدناه، فإذا على بابه ستر فيه صورة، فقلت لعبيد الله الخولاني ربيب ميمونة زوج النبي صلى الله عليه وسلم: ألم يخبرنا زيد عن الصور يوم الأول؟ فقال عبد الله: ألم تسمعه حين قال:" إلا رقما في ثوب"،[2] ففي حديث بسر قول الرسول صلى الله عليه وسلم " إلا رقما في ثوب " دليل على استمرار الفن الذي لا يدعو للوثنية في رسم الأشكال المرقومة (الزخارف) ولعب البنات ورسم الأشجار والمناظر الطبيعية،[3] وعلى ذلك يمكن عد الفن سنة، والسنة ما أقره الرسول الكريم فقد أقر دمى عائشة رضي الله عنها التي كانت تلعب بها وأقر بوضع تمثال دون الرأس، كما اقر بوجود ستر في المنزل، إلا أنه حوله عن مكان المواجهة للصلاة، ففي حديث رواه مسلم عن عائشة رضي الله عنها قالت:" كان لنا ستر فيه تمثال طائر وكان الداخل إذا دخل استقبلته، فقال لي رسول الله صلى الله عليه وسلم "حولي هذا فإني كلما دخلت فرأيته ذكرت الدنيا.[4]

ولعلنا نلتمس موقفا مفسرا للجمال عند مؤرخي التصوف الذي يتكلمون عن السماع الصوفي، وأكثر المؤلفين تحليلا لهذا الموقف هو ابو حامد الغزالي في كتاب إحياء علوم الدين، فبعد أن فصل الغزالي إلى القول في السماع وبين أن السماع يثمر حالة في القلب

---

[1] باسم دحدوح ،التصوير عند العرب والمسلمين بين الاباحة والتحريم ،مجلة جامعة دمشق ص 332

[2] صحيح بخاري بالسندي ،الجزء الرابع ص 145

[3] باسم دحدوح ،،مرجع سابق ص 332

[4] صحيح مسلم باب التصوير الجزء الثالث ص 1666 الجامع الصحيح ،جزء 60 ص 158

تسمى "الوجد" وأن الوجد يؤدي إلى تحريك الأطراف بحركات غير موزونة تسمى "الاظطراب" أو بحركات موزونة تسمى "التصفيق والرقص"، نراه يستطرد، فبين أن كل سماع إنما يتم عن طريق قوة إدراك، وقوى الإدراك الحسية هي الحواس الخمس، وأما القوى الباطنة فمنها قوة العقل ومنها القلب، ولكل قوة من هذه القوى تلذذ بموضوعها، إذا استحق الموضوع هذا الشعور باللذة، والشعور باللذة إنما يتم بعد إدراك ما في الموضوع من جمال، فنميل إليه ونتلذذ به،[1] وكان للغناء مكانة في المجتمع النبوي والسنة النبوية بالقول والإقرار، حتى أصبحت هذه السنة من "السنن العملية" التي قامت وتجسدت في واقع خير القرون ففي صحيح البخاري، تروي أم المؤمنين عائشة رضي الله عنها فتقول :" دحل رسول الله صلى الله عليه وسلم وعدي جاريتان تغنيان بغناء بعاث، فأضجع على الفراش، وحول وجهه، فدخل "**أبو بكر**" فانتهرني وقال: مزمار الشيطان عند رسول الله صلى الله عليه وسلم **؟!** فأقبل عليه رسول الله فقال:"دعهما"،[2] فنحن أمام سنة نبوية عملية أقر فيها رسول الله صلى الله عليه وسلم الغناء في بيت النبوة، من فتاتين ويسمعهما رجال، وتغنيان بأشعار تتحدث عن ذكريات وقائع الحرب في التاريخ،بل والتاريخ الجاهلي، وعندما اعترض الصديق أبو بكر رضي الله عنه مجتهدا في المنع، اعترض الرسول صلى الله عليه وسلم على هذا الإجتهاد، مؤكدا الإباحة ...، وتحويل الرسول وجهه عن الفتاتين المغنيتين هو غض للبصر وليس كفا للآذان عن السماع، ولم يطعن أحد من علماء الجرح والتعديل على أحد من رواة هذا الحديث الذي رواه البخاري في الصحيح [3].

وقد أكد على ذلك الإمام أبو حامد الغزالي فقال في بيان تحريم الغناء والموسيقى في الملاهي وشرب الخمر:" فالغناء والموسيقى في الملاهي محرم لتحريم الخمر؛ لأن الغناء في الملاهي يدعو إلى شرب الخمر، فإنّ اللذّة الحاصلة بها إنّما تتمّ بالخمر، ولمثل هذه العلّة

[1] محمد علي ابو الريان ،مرجع سابق ص 22

[2] محمد عمارة ،في التصوير الاسلامي ،الغناء والموسيقى حلال.. ام حرام؟؟،نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع 1999 ص 9 10

[3] محمد عمارة ،في التصوير الاسلامي ص 10

حرّم قليل الخمر"، ولأن الغناء في الملاهي يشوّق إلى شرب الخمر، فهو منهيٌ عن السماع لخصوص هذه العلّة فيه"،[1] وذهب المالكية بوجه عام إلى تحريم الغناء إذا كان الغرض منه الإطراب والشهوة واللذة، سواء كان مصحوبا بالموسيقى وآلاتها أم لا، ومنهم من ذهب للكراهة دون التحريم، وكذا لا يحل لك السماع بالمد، هو مد ما يقصر وقصر ما يمد لتحسين الصوت من كلام طيب مفهوم المعنى محركا للقلب وطلبا للإطراب سواء كان بآلة او بغيرها على المذهب، كذا نقل عبد الرحمان المغربي المالكي قال القاسم بن محمد:إذا جمع الحق والباطل يوم القيامة كان الغناء من الباطل وكان الباطل في النار، وقال أصبغ الباطل كله محرم على المؤمنين،[2] قال الله عز وجل: "افحسبتم أنما خلقناكم عبثا وأنكم إلينا لا ترجعون". [3]

وأجاز بعض المالكية الغناء من باب أنه يهذب الأرواح ويؤدي إلى صلاح الطريق، فصلاح القلوب يكون بأسباب من الخارج، فيكون بالقرآن وهؤلاء أفضل أهل السماع، ويكون بالوعظ والتذكير ويكون بالحداء والنشيد ويكون بالغناء وبالآلات المختلف في سماعها كالشبابات، فإن كان السامع لهذه الآلات مستحلا سماع ذلك، فهو محسن بسماع ما يحصل له من الاحوال تاركا الورع لسماعه ما ختلف في جواز سماعه.[4]

والغريب في الأمر أن المالكية اختلط عليهم الأمر عند طرح سؤال: هل الغناء بلا موسيقى جائز أم لا؟

لم يقف أهل المذهب على رأي واحد فاختلفو في الغناء الذي لا تصاحبه آلة موسيقية، وكان الهدف منه الإطراب والزهو في غير مناسبة، فتارة قالوا بالتحريم وتارة قالوا

---

[1] أبو حامد الغزالي: إحياء علوم الدين، ج2، بيروت، دار المعرفة، 1982 ص 269

[2] عبد القادر بوعرفة ،التجربة الفنية في الاسلام الاسس والمنطلقات ،دار لالة صفية للطباعة والنشر والتوزيع ط1 2015 ص 142

[3] سورة المؤمنون ،الاية 115

[4] عبد القادر بوعرفة مرجع سابق،ص 142

بالكراهة،[1] فموقف الدين عامة والقرآن خاصة في الفن ليس مطلقا، فحيثما كان سبيلا للشرك بالله فهو حرام ويجب تجنبه، أما ما عدا ذلك فلا تحريم له، وهذا ما يؤكده الدكتور ثروت عكاشة بأن التحريم غير مطلق في الإسلام، إذ يرى أن من القواعد الأصولية شرعية أو معالجات طبيعية أو كشف وسائل علمية، كان اتخادها ولا شك في المرغوب فيه شرعا، وإن كانت لمجرد الزينة أو اللهو المباح كان اتخادها مباحا، ولا تحريم لها إلا إذا اتخدت للتعظيم والعبادة والتبرك .[2]

المبحث الثالث: الإستشراق وهوية الفن الاسلامي

لا يشك أحد في أن الكتابات التي تتحدث عن هذا الموضوع كتابات قليلة جدا، سواء كانت كتابات عربية أو إسلامية أو غربية، ولكن نعترف بأن الكتابات الإستشراقية التي تتحدث عن موضوع الفن الإسلامي لها اعتبارات في العقلية العربية، ومن الكتابات الغربية أو الدراسات الإستشراقية، ترى أن الفن الإسلامي ما هو إلا صورة متأخرة من فنون الحضارات التي سبقته أو هو نتاج للحضارات، فهل الفن الإسلامي هو فن إسلامي بحث أم هو فن المسلمين؟ وهل الإستشراق حقل معرفي تعريفي بالإسلام في الغرب؟ وهل يؤدي إلى الإعتناق للإسلام أم هو عداء تقليدي للإسلام؟ وماذا قدم الإستشراق للغرب من معارف حول الإسلام؟ هذه الأسئلة حقيقة تحتاج الكثير من الإستقراءات.

إن الدارس لحقيقة الإستشراق كعلم قائم بذاته تنوعت أساليبه وأهدافه ووسائله، والأهم من ذلك كيفية الإستفادة من مأ نتجته الحضارة العربية الإسلامية من علوم وفنون ليطوروها وفق ماتخدم حاجياتهم ونسبها لهم، وقبل أن نلج في دراسة هذا البحث يواجهنا سؤال ملح ألا وهو متى بدأت حركة الإستشراق؟ وقبل أن نتطرق إلى هذا الموضوع تحتم علينا الوقوف على أهم جوانبه بداية بتحديد مفهوم الإستشراق وماهي دوافعه ومايعكس هذا الطرح هو

[1] عبد القادر بوعرفة مرجع سابق،ص 143

[2] باسم دحدوح ،مرجع سابق ص 331

الأهمية البالغة التي احتلها الإستشراق في عصرنا وقبله، فأضحى له مدارسه وفلسفته ورواده، هذا ما يحتم علينا الوقوف على أهم جوانبه، ومن الصعب تحديد بداية للإستشراق، إذ أن بعض المؤرخين يعودون به إلى أيام الدولة الإسلامية في الأندلس، في حين يعود به آخرون إلى أيام الصليبين، بينما يرجعه كثيرون إلى أيام الدولة الأموية في القرن الثاني الهجري، ويعد الإستشراق ظاهرة ثقافية ومعرفية تغذيها عواطف اكتشاف ذلك المجهول الغامض المحاط بالرموز التي لا تقرأ أحرفها بسهولة، والشرق هو ذلك المجهول في أعماق النفس الأوروبية، ليس مجرد كيان جغرافي بعيد...، فالشرق في نظر الثقافة الغربية كون جديد و قارة غاضبة متحدية و ضفة شرقية منتصبة بكبرياء التاريخ كله، تقاوم كل تحد، ولا تستسلم ولا تقبل أن تكون وليدة تاريخ أُحْكِمت فيه سيطرتها على ماحولها.[1]

أولا- الإستشراق ودلالته لغويا وإصطلاحيا:

أ- **المدلول اللغوي:**

جاء في معجم مقاييس اللغة لابن فارس (شرق) الشين والراء والقاف أصل واحد يدل على إضاءة وفتح، ومن ذلك شرقت الشمس إذا طلعت وأشرقت، وإذا أضاءت والشروق طلوعه، ويقولون لا أفعل ذلك ماذر شارق أي طلع، يراد بذلك طلوع الشمس، وأيام التشريق سميت بذلك لأن لحوم الأضاحي تشرق فيها للشمس، والمشرقان مشرق الصيف والشتاء والشرق: المشرق، وقال قوم: إن اللحم الأحمر يسمى شرقا، فإن كان صحيحا فلأنه من حمرته كأنه مشرق، ومن قياس هذا الباب: الشاة الشرقاء: المشقوقة الأذن، وهو من الفتح ، فنجد **Orientalism**الذي وصفناه،[2] أما إذا نظرنا لكلمة الإستشراق باللغة الأجنبية وهي **Sich** تعني يتعلم بحث عن أمر ما، وفي الألمانية**Orient**في اللغة اللاتنية أن كلمة وتعني جمع المعلومات أو معارف من مصدر ما، أما باللغة الفرنسية **Orientiren**

[1] محمد فاروق النبهان: الاستشراق تعريفه، مدارسه،آثاره،منشورات المنظمة الإسلامية للتربية و العلوم و الثقافة،إيسيسكو،2012،مص ص07- 08

[2] ابو الحسن احمد بن فارس بن زكريا :معجم مقاييس اللغة :تحقيق :عبد السلام محمد هارون ،دار الفكر 1979م ج3 ص 264

لا **orientate** أو **Orientation** تعني التوجيه والإرشاد وبالإنجليزية Orienter تخرج عن مفهومها باللغة الفرنسية في أنها التوجيه والإهتمام بجوانب معينة.[1]

فكلمة الإستشراق مشتقة من (شرق) وهي تعني مشرق الشمس وترمز إلى مجال الإهتمام بهذا الحيز المكاني من الكون هو الشرق، وأما إذا أضيف اليها الألف والسين والتاء والتي تعني طلب دراسة ما يتعلق بالشرق، فإن معناها طلب علوم الشرق آدابه وأديانه بصورة شاملة ومنهم من يقول: ليس القصد منه الشرق المكاني الجغرافي وإنما هو الشرق المقترن بالشروق والنور والهداية،[2] إذن فكلمة الإستشراق مشتق من الشرق، والشرق و المشرق و هو القياس لكنه قليل الإستعمال، الإستشراق يفيد الطلب أي طلب دراسة الشرق.

ب- <u>إصطلاحا</u> :

ولأن الإستشراق يمثل قضية متشعبة الأطراف ومتعددة الجوانب نجد **إدوار سعيد** يعطي للإستشراق إعتبارات عدة أو مستويات لتحديد المفهوم إصطلاحيا:

- **المستوى الأول :**

الإستشراق أسلوبا للخطاب أي للتفكير والكلام وتدعمه مؤسسات ومفردات وبحوث علمية وصور ومذاهب فكرية بل وبيروقراطيات إستعمارية وأساليب إستعمارية .[3]

- **المستوى الثاني :**

الإستشراق مبحث أكاديمي، وإن المستشرق هو كل من يعمل بالتدريس أو الكتابة أو إجراء البحوث في موضوعات خاصة بالشرق، سواء كان ذلك في مجال الأنتثروبولوجيا أي

[1] عبد الحليم ريوقي،ماهية الاستشراق ، مجلة الإنسان والمجتمع العدد 02،2011م جامعة الجزائر ص 78

[2] عبد القادر مربوح ،مناهج فهم النص القرآني بين المستشرقين والمسلمين الغيبيات نمودجا ،اطروحة دكتوراه قسم الحضارة الاسلامية جامعة وهران 2016 ص 25

[3] ادوارد سعيد ،الاستشراق (المفاهيم الغربية للشرق) تر محمد عناني ط1روئية للنشر والتزيع ،القاهرة 2006م ص 44

علم الانسان، أو علم الاجتماع أو التاريخ أو فقه اللغة، سواء كان ذلك يتصل بجوانب الشرق العامة أو الخاصة.[1]

- **المستوى الثالث :**

للإستشراق معنى أعم وأشمل من ذلك فهو أسلوب تفكير يقوم على التمييز الوجودي والمعرفي بين مايسمى "الشرق "ومايسمى في معظم الاحيان" الغرب ."[2]

- **المستوى الرابع :**

الإستشراق أسلوب غربي يهدف إلى السيطرة على الشرق بإعتباره أن العلاقة بين الغرب والشرق علاقة وقوة وسيطرة ودرجات متفاوتة من الهيمنة المركبة.[3]

ونستخلص من التعريفات الإصطلاحية للإستشراق وما خلص إليه إدوارد سعيد إلى أن العلاقة بين الشرق والغرب علاقة قوة وسيطرة، وأن من نتائج ذلك العلاقة بين الإستشراق وبين السلطة والتسلط والسيطرة والهيمنة، وبالتالي "من المحال تفهم الأفكار والثقافات والتاريخ أو دراستها دراسة جادة، دون دراسة القوة المحركة لها، أو بتعبير أدق دون دراسة تضاريس القوة أو السلطة فيها،[4]إذا وفي إصطلاح العلماء فإن الإستشراق هو علم يدرس لغات شعوب الشرق و تراثهم و حضارتهم و مجتمعاتهم و ماضيهم و حاضرهم،[5] والإستشراق هو اشتغال غير المسلمين بعلوم المسلمين بغض النظر عن وجهة المشتغل الجغرافية إنتماءاته الدينية الثقافية والفكرية،[6]هذا هو الإستشراق بمفهومه الواسع وتلك هي الاعتبارات والمستويات، والاستشراق من وجهة نظر إدوارد سعيد حيث جعلت منه علما قائما بذاته إذا سننتقل إلى دوافع حركة الإستشراق، فما الدافع إلى ظهورها؟

---

[1] ينظر ادوارد سعيد ،مصدر سابق ص 44

[2] ينظر المصدر نفسه ص 45

[3] ادوارد سعيد، المصدر نفسه ص 49

[4] المصدر نفسه ص 49

[5] عبد الجبار ناجي:تطور الاستشراق في دراسة التراث العربي،ص:23

[6] علي ابراهيم النملة ،الاستشراق والدراسات الاسلامية ،الرياض ،مكتبة التوبة الرياض السعودية ط1 1997 ص 124

ثانيا – نشأة الاستشراق:

نشأت حركة الإستشراق كظاهرة ثقافية في أعقاب ذلك الصدام العنيف بين الحضارتين المختلفتين، الحضارة الإسلامية الشابة المتوثبة، والحضارة الغربية المسيحية المترنحة المتخادلة، واستطاعت الحضارة الإسلامية أن تبسط سلطانها على جزء كبير من آسيا وإفريقيا وأمتدت إلى جنوب أوروبا، وأقامت دولا كبيرة ذات قوة وحضارة، وأسهمت في ثقافة الإنسان، وأضافت الكثير من المعارف والنظريات والأراء في مختلف حقول المعرفة الإنسانية،[1] ولما أصاب الحضارة الإسلامية الركود والتوقف، واضطربت أوضاع المسلمين وتمزقت دولهم وانصرفوا إلى الترف واللهو، طمع فيهم عدوهم الجاثم على حدودهم المترقب لأوضاعهم الطامع في أرضهم، وأخذ يعد نفسه لمواجهة ذلك العدو اللدود،[2] كما أن تجربة الحروب الصليبية في العصور الوسطى تركت ندوبا في النفسية الغربية، وكذلك فعل الإستعمار الغربي للبلاد الإسلامية من شمال إفريقيا إلى الشرق الأوسط، فشرعت آسيا وجنوبها في إثارت العداوات مع الإسلام، والشعوب الإسلامية وثقافاتها وحضارتها، ومرة أخرى فإن التفاعل المعاصر بين الغرب والقوى الإسلامية في الدول الإسلامية بسبب مايطلق عليه بالصحوة الإسلامية قد زادت المخاوف من الإسلام، وعلى ذلك فإنه من الضروري على ضوء المعطيات التاريخية والسياسات الدولية المعاصرة أن نسعى إلى معرفة اذا ما كان لدى الغرب عداء تقليدي للإسلام.[3]

ثالثا – دوافع الإاستشراق:

1-الدافع الديني :

[1] ينظرمحمد فاروق النبهان ،مرجع سابق ص 08

[2] المرجع نفسه ص 08

[3] آصف حسين ،صراع الغرب للاسلام ، تر مازن مطباقتي ،دار الوعي للنشر والتوزيع ،ط 1 2013 الرياض السعودية ص 19

إذا ما تعرفنا على أسباب ودوافع حركة الإستشراق واهتمام الغربيين بالإسلام وحضارته الشرق وتراثه.

بدأت دوافع الإستشراق الأولى كمحاولة لاستكشاف الآخر، وهو تطلع طبيعي وفطري، فكل شيء يبحث عن الآخر وكل ضفة يدفعها الفضول لمعرفة الضفة المقابلة لها لأنها الآخر، والآخر في جميع الظروف هو الخصم المنافس والنقيض،[1] وإن الهدف والدافع الأصلي للمستشرقين من دراسة الإسلام وحضارته والذي بدأ على أيدي قساوسة ورهبان، هو الطعن في الإسلام وتشويه محاسنه وتحريف حقائقه بإعتباره خصم العقيدة المسيحية في نظر الغربين، وأنه خطر على كيانها ومعتقداتها،[2] ثم اشتدت حاجتهم إلى هذا الهجوم في العصر الحاضر بعد أن رأوا الحضارة الحديثة قد زعزعت أسس العقيدة عند الغربيين وأخدت تشككهم بكل التعاليم التي كانوا يتلقونها عن رجال الدين عندهم فيما مضى، فلم يجدوا خيرا من تشديد الهجوم على الإسلام لصرف أنظار الغربيين عن نقد ماعندهم من عقيدة وكتب مقدسة، وهم يعلمون ما تركته الفتوحات الإسلامية الأولى ثم الحروب الصليبية ثم الفتوحات العثمانية في أوروبا بعد ذلك في نفوس الغربيين من خوف من قوة الإسلام، وكره لأهله فاستغلوا هذا الجو النفسي، وازدادوا نشاطا في الدراسات الاسلامية،[3] وعلى هذا فالدافع الديني أثر أساسي في نشأة الإستشراق وفي تطور الدراسات الإستشراقية، وكان للإستشراق بدوره أثر كبير في العالم الغربي وفي العالم الإسلامي، وإن الإستشراق في حقيقة الأمر كان ولا يزال جزءا لا يتجزء من قضية الصراع الحضاري بين العالم الإسلامي والعالم الغربي، بل يمكن أن نذهب إلى أبعد من ذلك، ونقول أن الإستشراق يمثل الخلفية الفكرية لهذا الصراع.[4] وهو ما يؤكده **مصطفى السباعي** في كتابه الإسشراق والمستشرقون مالهم وماعليهم بقوله:"

[1] ينظرمحمد فاروق النبهان،مرجع سابق ص 13

[2] عبد القادر مربوح ، مرجع سابقا ص 41

[3] المرجع نفسه ص 41

[4] نفسه ص 42

لا نحتاج إلى إستنتاج وجهد لنتعرف إلى الدافع الأول للإستشراق عند الغربيين وهو الدافع الديني ".[1]

2- الدافع الاستعماري :

تظهر الخطورة الشديدة للدافع الإستعماري عند امتزاج ثلاثية الإستشراق والتبشير والسياسة لذلك لما كان الإستشراق هو المصنع الأساسي لمخططات التغريب، بينما التبشير هو أداته، فإن أصدق تعريف للإستشراق هو: استخدام العلم في خدمة السياسة، وكان امتزاج هذه الثلاثية – الإستشراق والتبشير والسياسة – يهدف إلى دراسة الإسلام والشعوب الإسلامية لخدمة أغراض التبشير والإستعمار الغربي، وإعداد الدراسات اللازمة لمحاربة الإسلام،[2] فلم تثني الهزائم المتتالية التي مُنِيَ بها الصليبيون من عزيمتهم في العودة مرة أخرى إلى معاودة استعمار المواطن الإسلامية، خاصة بعد أن أطاح المسلمون بأقوى امبراطورية في تلك الحقبة كالفرس والرومان والبيزنطيون، وفرض سيطرتهم على مواقع هامة اقتصاديا وتجاريا برا كانت أم بحرا، هذا ما ملأ قلوبهم بالحقد والحسد، فتحينوا الفرصة المواتية لاستعادتها وإستعمارها، بعد أن تحلوا بالصبر الطويل فراحوا يغوصون في أعماق شؤون الدولة الإسلامية حتى يتبين لهم نقاط القوة فيعملون على إضعافها، ونقاط الضعف فيستغلونها،[3] ومنذ هزيمة الصليبيين في الحروب الصليبية طمح وخطط وأعد الغرب كل العدة لاحتلال العالم العربي والإسلامي، فاتجه المستشرقون أولا إلى دراسة الشرق الإسلامي والإهتمام باللغة العربية بإعتبارها وعاء الفكر والمفتاح الرئيسي للتعرف على عقائد وحضارات أمم الشرق عامة، وعلى الحضارة الإسلامية على وجه الخصوص .[4]

3- الدافع العلمي :

---

[1] مصطفى السباعي الاستشراق والمستشرقون مالهم وماعليهم ،دار الوراق للنشر والتوزيع ص 20

[2] عبد القادر مربوح ، مرجع سابقا ص 42

[3] عبد الحميد فضة ،دور الاستشراق في صناعة المعجم العربي ،رسالة ماجستر قسم اللغة العربية جامعة وهران 2014-2015م ص 08

[4] عبد القادر مربوح ، مرجع سابق ص 42

في وقت شهدت فيه الأمة الإسلامية أزهى عصورها من تقدم في جميع المجالات العلمية والأدبية والفكرية، ففيه شيدت حضارات وثقافات ونشأت لغات وفلسفات وولدت علوم وفنون ونزلت شرائع وأديان، كان الركود والتخلف يخيمان على الجهة المقابلة من مواطن الغربيين، وهي حالة لم تكن تبعث الإرتياح والرضى في أوساط شعوبها، خاصة تلك الفئة المتفتحة التي كانت تسعى للقيام بحركة ما، والأخذ بأسباب الحضارة والرقي للنهوض بشعوبها من هذا السبات والخروج بها إلى بر الحضارة والتطور ،[1] وإن مما انبهر به المستشرقون من خلال دراستهم للحضارة الإسلامية، هو كيف يمكن تعليل إقامة المسلمين لحضارة عظيمة في أقل من قرنين من الزمان؟ وكان هذا الإنبهار بالحضارة الإسلامية من الغرب خاصة في فترة اتصاله بالأندلس، وهو ما يؤكده المستشرق الهولندي **(رينهرت دوزي)(1820-1883)** الذي اشتهر بدراسته المتنوعة عن تاريخ العرب الحضاري في إسبانيا: "أنه لم يكن في كل الأندلس أُمِيٌ يوم لم يكن في كل أوروبا من يعرف القراءة والكتابة، إلا في الطبقة العليا من القساوسة"،[2] هذا الظلام الذي كان فيه الغرب والذي يعكسه الجهل إلى درجة اقتصار القراءة والكتابة على فئة معينة، جعل من الإتصال بالأندلس بمثابة النور الذي إنبهرت به أوروبا وظفرت به إلى درجة الرغبة في تعلم لغة العرب، وترجمة كتبه ونقل حضارته.[3]

4- الدافع الاقتصادي :

من الدوافع التبعية التي دفعت الإستشراق إلى دراسة الشرق ترويج البضائع الغربية والحصول على الموارد الطبيعة الخام، كما كانت الدول والمؤسسات والشركات الكبرى والحكام يدفعون المال الوفير للباحثين والمبشرين من أجل معرفة البلاد الشرقية عامة

[1] عبد الحميد فضة ،مرجع سابق ص 05

[2] عبد القادر مربوح ، مرجع سابق ص 44

[3] المرجع نفسه ص 44

والإسلامية خاصة وكتابة التقارير عنها،[1] و إن مظاهر الإزدهار التي كانت تنعم به الأمة الإسلامية جعلت منها مطمعا، دأب الغربيون للتفكير في إيجاد وسيلة لأخده، وتقديمه لأوطانهم خاصة أولئك الذين شدوا الرحال إلى المواطن الإسلامية، واستقروا بها، وعاشوا في أجوائها فراحوا يجيشون الجيوش منتظرين الفرصة المناسبة لدحر القوة الإسلامية للانقضاض على خيراتها بعد بسط السيطرة عليها، وبسبب هذه الأطماع البشعة تتابع الهجمات المسعورة من السيطرة على جميع مرافق الحياة في العالم العربي ثم على العالم بأسره، ولذا كانت النواحي الإقتصادية أشد الدوافع إلحاحا في اندفاع الغرب لتعلم لغات الشرق ودراسة حضارته،[2] فاتجه المستشرقون بدورهم إلى دراسة بلاد العرب والمسلمين في كل شؤونها من عقيدة وعادات وأخلاق وثروات، ليتعرفوا إلى مواطن القوة فيها فيضعفونها وإلى مواطن الضعف فيغتنموه، ولما تم لهم الإستيلاء العسكري والسيطرة السياسية كان من دوافع تشجيع الإستشراق إضعاف المقاومة الروحية والمعنوية في نفوسنا، وبث الوهن والإرتباك في تفكيرنا وذلك عن طريق التشكيك بفائدة ما في أيدينا من تراث، وما عندنا من عقيدة وقيم إنسانية، فينفقد الثقة بأنفسنا ونرتمي في أحضان الغرب نستجدي منه المقاييس الأخلاقية والمبادئ العقائدية، وبذلك يتم لهم ما يريدون من خضوعنا لحضارتهم وثقافتهم خضوعا لا تقوم لنا من بعده قائمة.[3]

لم يتمكن الفنان العربي الإسلامي من التخلص من حيل الإستشراق وفخاخه المنصوبة على طول تاريخنا الحديث والمعاصر، فحتى عندما يرفض الفنان أو الناقد الفني موقفا استشراقيا ما، فإنه غالبا مايردد موقفا لمستشرق آخر، نستحضر هذه الأفكار عندما نسائل حدثا مهما في تاريخنا التصويري العربي ألا وهو رفض التشخيص والتعاذي للتجريد، فبينما كان يبرر عدد الفنانين استبعادهم للتشخيص رافضين بذلك الصورة التي أصر

[1] المرجع نفسه 44

[2] عبد الحميد فضة ،مرجع سابق ص 07

[3] مصطفى السباعي ،الاستشراق والمسترقون مالهم وماعليهم ،دار الوراق للنشر والتوزيع ص 22

الإستعمار مشيا على هذي الإستشراق أن يلصقها بالعربي،[1] فكانت دراسة الإستشرقيين للإسلام عامة، والفن الإسلامي خاصة لم تكن تهدف بنية التعرف والتطلع على تعاليم الإسلام وخصوصيته وبالتالي تبنيه والدعوة لنشره، وعند ما كان الهدف واضح كل الوضوح وهو البحث في الجوانب السلبية على حسب إدعاءات الحاقدين والمنكرين لخصوصية الفن الإسلامي، وبالتالي الطعن في خصوصياته، وهنا كانت معادلة الخلفية المعادية والمنكرة للإسلام.

وبمأ أن موضوع دراستنا هو الجانب الفكري والفلسفي للفن الإسلامي حاولنا دراسة هذا الجانب من وجهة فلسفية، وقد لفت انتباهنا دراسة الدكتورة **(رياحي رشيدة)** في كتابها **هيغل والشرق** حيث جاءت في دراساتها على أن هيغل يرى أن الوعي الفني الإسلامي هو الذي يكون فيه الجوهر الواحد، هو الكل محررا من كل خصوصية وتعالي لكل الفينومينات التي هي في نفس الوقت المصدر الذي يوحدها أو يحدثها، والروح التي تحييها أنها مدركة كحضور مؤكد والموضوع معلنا عن نفسه، يتحد مع جوهرية الأشياء ويحجزها،[2]هناك ثلاثة أفكار يمكن استنتاجها من خلال هذا النص كالتالي :

1-الشي الحسي في هذا الوعي معترف به كفردانية مطلقة كالواحد الروحي الذي له مركزه في ذاته ومستقل عنها ومتحرر من كل خصوصية.

2-الموضوع يتمثل كذاتية روحية، لكنه مرتبط بالشيء المحسوس، ليس له مركزه في ذاته ولكن الشي المحسوس المطلق.

[1] موليم العروسي،الاستشراق وهوية الفن العربي الإسلامي ،ندوة دولية بعنوان الفنون الاسلامية بين هوية التراثي ومجتمع العولمة،المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث ،الدوحة ص135

[2] محمدي رياحي رشيدة ،هيغل والشرق ،ابن النديم للنشر والتوزيع ط 1 2012 وهران ص 108

3-العلاقة بين الموضوع والشيء المحسوس، هي علاقة تكون فيها كل معارضة ملغاة، طالما أن الموضوع لا يوجد فالشيء الحسي يتمثل كروح الموضوع، بمعنى في اتحاد إيجابي مع هذه الأخيرة.[1]

ولكن حتى تكون هذه الوحدة كاملة، فإن الموضوع يختار للإعلان بكل حرية عن ذاته بصفتة كخاص، لكي يمتزج أو يختلط بشغف مع الشيء المحسوس دون أن يعلن هذا الأخير عن ذاته بصفته كشمولية روحية محضة، والوحدة بين الشيء المحسوس والموضوع توجد محققة في هذا الوعي أين يكون مركزها في الشيء الحسي بصفته كشمولية، وليس إطلاقا في الموضوع بصفته كمحسوس، هذا التحقق يبقى خارج العالم المحسوس، هذا الأخير هو كلية مستبعدة وبالتالي لا يجب أن يكون لدية حضور في التصور الفني.[2]

بهذا التحديد مفهوم الفن الإسلامي يجب أن يعبر عن الوحدة المطلقة بين الله والإنسان الروحي والطبيعي، ولكن حسب هيغل هنا الوحدة لا تزال مجردة لهذا السبب تمثله لا يجب أن يأخذ أي شكل خارجي في إبداع تشكيلي،[3] إن الإلهي هو الذي يؤسس المركز الذي حول ترتب تمثلات الفن لكن مدرك كوحدة وكلية، الإلهي لا يوجد إلا في الفكر أنه جوهر مجرد من كل شكل ومنغلق من هنا من العمل التصويري والمشكل للتخيل، لهذا السبب هو محرم على المحمديين أن يجعلوا لله صورة سهلة للبلوغ أو الإدراك التي تتطور في المحسوس،[4] في الوعي الفني الإسلامي الشيء المحسوس والموضوع هما منفصلان ذاتيا وروحانيا وما هو حقيقي أيضا أنهما وجد وحدتهما الجديدة ومصالحتهما.[5]

لم يتردد هيغل في وضع الإسلام في سياقه التاريخي، مقارنة مع الأديان الشرقية الأخرى فيقول: "لم يكن يهمه غيره إله شعب واحد ...، لم يعقد ميثاقه إلا مع اليهود وحدهم

[1] المرجع نفسه، ص 109
[2] المرجع نفسه ص 109
[3] المرجع نفسه ص 109
[4] المرجع نفسه ص 109
[5] المرجع نفسه ص 110

هذه الخصوصية ألغاها دين محمد، يبدوا أن هيغل لم يعثر عند اليهود على أعمال فنية بالمعنى الأصلي للتعبير عن محتوى الوعي اليهودي، ربما كان السبب عل وجه الإحتمال الذي من أجله توجه هيغل للبحث في العهد القديم فقط على العينات الضرورية لتطور مفهومه عن الفن اليهودي،[1]وهذا بخلاف ما حدث مع الفن الإسلامي L'art Islamique، إذا كان هيغل قد تمكن من معرفة القرآن طالما ذكره لمرات متوالية في دروس برلين، وبالرغم من كل الترجمات التي وجدت في العالم الغربي للقرآن إلا أنها لم تكن عميقة ولا دقيقة إستطاع هيغل اللجوء إليها، ولكنها أبعد أن تكون كاملة بمعنى لا تتميز بطابع الحرفية، فالإبداعية الفنية الإسلامية لم تقدم لهيغل أساليب عدة للأعمال الفنية، إلا أنـه لم يتعرف قط على وجود نصب تذكارية للهندسة المعمارية مثلما هو الحال في تركيا في إيران وفي مصر وفي إسبانيا.[2]

الفن الإسلامي ليس إلا مرحلة ثانوية في تاريخ العبارة الفنية الكلية، إنه يعبر عنه من خلال الفن الرمزي L'art dramatique كون النظرة الإسلامية للعالم هي متناقضة أو متعارضة مع الفن الدرامي، هذا الأخير يفرض وحدة أن المطلق والخاص يعترفان بصفتهما مفردية مستقلة الواحدة عن الأخرى، بينما وحدة الوعي الإسلامي هي مؤسسة على إلغاء المطلق للخاص مثلما هو بالتعبير الهيغلي،[3] هذا من منظور الفيسوف الألماني هيغل، فكانت رؤية متباينة ومختلفة ولكنها تتفق جلها في خلاصة واحدة، منها دراسة استشراقية تنسب الفن الإسلامي الى الفن البيزنطي، وتجزم على أنه صورة طبق الأصل مستوحاة من الفنون البيزنطية في خصوصيتها من وحدة وتنوع وتكرار...، ولكن الحقيقة أن الفن الإسلامي أخد واستفاد من فنون الحضارات التي سبقته بشكل عام والبيزنطية بشكل خاص وهو مايؤكده التاريخ في أن بعض الخلفاء الراشدين استدعوا مهندسين معماريين وفنانين من

[1] المرجع نفسه ص 112

[2] محمدي رياحي رشيدة ،هيغل والشرق،مرجع سابق ص ص 112

[3]المرجع نفسه ص ص 117 118

بيزنطا لتخطيط العمارة المسجدية في زمن الخلفاء، وبالرغم من هذا كله احتفظ الفن الإسلامي بشخصيته وميزته لأن العقيدة الإسلامية كانت المميزة له وكانت السبيل والمنبع، فعقيدة التوحيد عقيدة "لاإله إلا الله " حددت مسار هذا الفن العظيم، ليأخد صورته وكيانه ويحتفظ بشخصيته بالرغم من ما تعرض له من انتقادات وطعن في جوهرة والعداء الدائم له من قبل المنكرين لشخصيته من خلال إعطائه تسميات عديدة له كما رأيناه سلفا، وكان الهدف من ذلك كله هو عدم نسب هذا الفن العظيم للإسلام مهما يكن، ورغم ذلك العداء للفن الإسلامي على وجه الخصوص يبقى الفن الإسلامي من أعظم الفنون، وفي هذا الصدد يقول الدكتور **زكي محمد حسن** في كتابه في **الفنون الاسلامية:**" وإننا نتأسف عندما نرى الكثير من الغربيين وهم ينسبون مختلف العناصر الفنية الاسلامية إلى بعض الفنون القديمة، يحكمون فيها على العرب بالتخلف وعدم الإبتكار، والحقيقة أن بداوة العرب وظروف بيئتهم وإن لم تشجع على قيام بعض الفنون كالنحت والتصوير والموسيقى، فإنها شجعت على ظهور فنون أخرى كالشعر والخطابة والعمارة والزخرفة...،[1] فالثقافة الإسلامية لم تكن مجرد ناقلة لتراث الحضارات السابقة لها، بل إنها عرفت كيف تأحد بحكمة تراث وآثار الأجيال الأخرى لتحلق بها إلى المستوى الفني الذي يمكن تقديره، ولم تقتصر على البحث وتوزيع الإرث بل حملتها رغبتها الخلاقة على الملاحظة المباشرة بالإختبار والإبتكار.[2]

ارتبط العالم الإسلامي فيما يخص الفن بالعداء الشديد للصورة، ذلك وبما أن الرحالة والباحثين الذين سموا مستشرقين بعد ذلك لم يجدوا أثرا للصور بالمساجد كما هو موجود عندهم في الكنائس، فإنهم خلصوا إلى فكرة المنع والعداء وطوروا هذه إلى أبعد الحدود، هذا الموقف الذي لا يمت للعلم بصلة طور ونقح وأخد شكل فكر قائم الذات له اختصاصيوه وتناسلت فيه الأبحاث حتى تضخمت،[3] وحاول هذا الفكر الذي نسميه اليوم استشراقا أن يعلل

[1] زكي محمد حسن ، في الفنون الاسلامية ، مرجع سابق ص 07

[2] فاطيمة الزهراء بوحنك،مرجع سابق ص 12

[3] موليم العروسي،مرجع سابق ص 138

وأن يقيم الدلائل على عداء المسلمين للصورة، وتتهم الإسلام في هذا الباب على أساس أنه دين الممنوع بإمتياز، دين يستند إلى كبح الرغبات وقمع الإبداع، واجتهد الباحثون في البحث عن الأحاديث التي تسند أطروحاتهم، غير عابئين بالبحث في أصول هذه الأحاديث، هل هي صحيحة منحولة أو على الأقل ضعيفة.[1]

لم يصل الأمر في القرآن إلى هذا الحد، فالله في النص القرآني منزه بطريقة لا يمكن أن تدركه العقول أو الأبصار، الله في القرأن ليس كما هو في التوراة الذي كان بإمكانه أن ينزل ضيفا على النبي إبراهيم ويطلب الماء لكي يغسل رجليه ويستريح من تعب السفر، بل ويتعشى بعجل مشوي عند مضيفه، الله في القرآن مفهوم مجرد لا يترك المجال لأي مصور كان أن يقبض عليه في مادة معينة، لذا لم يكن هناك خوف من التشبيه ولذلك لم يؤكذ النص القرآني على ذلك بالمرة،[2] إن هؤلاء المنكرين لشخصية الفن الإسلامي خدعتهم المظاهر الفنية التي عرفتها المنشآت الإسلامية الأولى، والتي ظهر فيها الكثير من العناصر الزخرفية البيزنطية والساسانية، فلا شك أن العرب إستعانوا في تشييد عمائرهم وتجميلها برجال الصناعة والفن من البيزنطيين والساسان وكان من الطبيعي أن تظهر في منشآتهم الأولى عناصر الفن البيزنطي الذي كان سائدا قبل الإسلام في الشام ومصر وبلاد المغرب وعناصر الفن الساساني الذي كان سائدا قبل الإسلام في العراق وإيران.[3]

إن الإستشراق حقيقة تاريخية وثقافية ومعرفية وسياسية وحضارية وعقائدية إنسانية، عرف عبر مسيرته الكونية حالات و محطات إيجابية و سلبية كما أن نتائجه تراوحت بين المقبول والجيد وبين المرفوض والسيئ، غير أن المنطق العلمي لا يسمح أن تصنف كل هذه الدراسات الإستشراقية ونتائجها تصنيفا واحدا وفق حكم واحد،[4] فلا بد أن تكون المقاربة

---

[1] المرجع نفسه ص 138

[2] موليم العروسي،مرجع سابق ص 140

[3] فاطيمة الزهراء بوحنك ،مرجع سابق ص 16

[4] سعيدي محمد ،مرجع سابق ص 14

لموضوع الإستشراق مقاربة واعية بمفهومه وبمقاصد أصحابه من المستشرقين أنفسهم والذين عرفوا بوعي وبمسؤولية أعمالهم، لأن الظروف التي تجعل الإستشراق نمطا مقنعا بإستمرار، سوف تستمر بإلحاح، وثمة توقع عقلاني ... بأنه ليس حتميا أن يظل الإستشراق كما هو، دون تحدٍ فكري وعقائدي وسياسي، كما أن الباحثين في فروع الإستشراق قادرون تماما على تحرير أنفسهم من العقائدية القديم[1].

[1] المرجع نفسه ص 14

الفصل الثالث: الأبعاد الفنية والفلسفية للعمارة الإسلامية

المبحث الأول: العمارة الإسلامة النشأة والإبداع.

أولا: العمارة (المصطلح والمفهوم)

ثانيا : العمارة الإسلامية النشأة والإبداع

المبحث الثاني :الأبعاد الفنية والجمالية للعمارة الإسلامية

المبحث الثالث: فلسفة العمارة الدلالة والمعنى

المبحث الأول: العمارة الإسلامية النشأة والإبداع

أولا: العمارة (المصطلح والمفهوم)

جاء في لسان العرب عن معنى العمارة ما يلي: العمران والعمارة ما يُعَمَرُ به المكان، ويقال عَمَرَ المكان، أي سكنه واستقر به ولم يتركه فارغا،[1] والعمارة هي كل عمل معماري أنجزه الإنسان بتدبير عقلي محكم، ويعرف حسن فتحي العمارة على أنها " تعبير حي عن وجدان الإنسان وتحقيق لرغبته الدائمة في الإنتماء والخلق والإبداع"،[2] والعمران أيضا " أولا وقبل كل شيء تشييد وبُنيان، ومنه اشتقت كلمة عمارة، وتعني ما يحسن به الحال بواسطة الفلاحة وكثرة الأهالي، ونجاح الأعمال والتمدن.[3]

من خلال هذه التعريفات نستنتج أن العمارة تحمل في دلالتها معنى تعمير المكان، أي شغل حيز منه ليتم من خلال هذا التعمير القضاء على جزء الفراغ، وهذا المعنى يحمل معنى الوجود، فكل ما يشغل حيزا من المكان فهو موجود، ويعد ابن خلدون من أوائل العلماء الذين تناولوا مفهوم العمران، وهو يرى أن العمران هو"التساكن والتنازل في مصر أو حلة للأنس بالعشيرة واقتضاء الحاجات"[4]، ومن خلال هذا التعريف يجعل ابن خلدون من العمران الحياة الاجتماعية للبشر في جميع ظواهرها، ويربط بين العمران وأسلوب الحياة، فيجعل ما يجمع الناس في عمران واحد هو تعاونهم في تحصيل معاشاتهم، وهنا نلاحظ من خلال هذا الربط بين العمران والسكان أن معادلة كثرة السكان بالضرورة تقابلها معادلة كثرة العمران، وهو ما ينتج عنه كثرة الإنتاج، ومما لا شك فيه أن النواة الأساسية للتمدن هو التعمير، وهو الذي يحدد في الأخير نوع المدينةوقيمتها، فمصطلح العمارة له ارتباط وثيق بالمدينة.

---

[1] إبن منظور: لسان العرب، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1 1993م،ج2،ص 223

[2] حسن فتحى ، " العمارة والبيئة "، دار المعارف ، القاهرة ، 1977 م، ص 21

[3] ابراهيم مدكور: معجم العلوم الاجتماعية، الهيئة العالمية للكتب، القاهرة، مصر،(د،ت)، ص 357

[4] سنتيلانا باتسييفا ، ترجمة رضوان إبراهيم ، العمران البشرى فى مقدمة إبن خلدون ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1986م ، ص 1

أما فيما يخص المفهوم الإصطلاحي للعمارة فقد تعدد من فرع علمي إلى آخر، حيث يمكن تعريفها من خلال تشخيص الجانب الغريزي للتعمير، فالإنسان ما فتئ يفكر في المأوى والبناء، إما بغرض العبادة أو الترفيه لأن الشعور بالإلتجاء أمر غريزي، ولذا يظهر لنا أنه من الطبيعي أن نبني لنحقق ذلك الإحساس، ولذلك فكل المباني التي تغطي الأرض، وتوفر المأوى والملجأ والمنفعة فهي تعني ما نسميه العمارة،[1] والعمارة بهذا المفهوم تشكيل وظيفي يؤدي أغراض إنسانية ومتطلبات حياتية وهو ما أكده التاريخ البشري، حيث أن الإنسان الأول قد سعى إلى التماس المأوى من الطبيعة ليحميه من الظروف والأخطار المحيطة، فكان المأوى هو أحد عناصر الطبيعة الموجودة أصلاً، والتي ليس للإنسان أي فضل فيها مثل الكهوف، ثم بدأ الإنسان يتطور ويصنع هذا المأوى من الصخور وجذوع الأشجار والجلود وغيرها من المواد الموجودة آنذاك، وكان ذلك بداية تبلور فكرة العمران لدى الإنسان والتي نمت فظهرت المستقرات البشرية والمدن.

وتشكل العمارة أهم مكونات العمران، وفي هذا السياق يقول **ثروث عكاشة** في كتابه **القيم الجمالية في العمارة الاسلامية:** "عن الآثار ومشاهد الحياة اليومية التي تعج بالحركة حولها عسى أن يدرك القارئ عبق عصر ولى ولم يخلف لنا إلا أثارا ستضل باقية على الدهر بعظمة أمة ذات أسلوب وحضارة متميزتين،[2] والعمارة أيضا هي:" فن إقامة منشآت تخلق فراغات معمارية إنتفاعية بأشكال على درجة عالية من الجمال الحسي والتعبيري.[3]

فحوى الفكرة هنا أن العمارة تدل على أن الإحساس بالمكان مرتبط بقوة تصاميم المباني من حيث قيمتها الفنية والجمالية، وارتباط بين العمارة والبيئة، فالعمارة هي جزء من البيئة لأن الإنسان هو من ينشأ العمارة، ولا يقتصر هذا الإرتباط على تلبية حاجات الإنسان الفيزيائية فقط، بل يتعداها إلى التعبير عن بيئته الطبيعية وهويته الثقافية.

---

[1] قبلية مالكي، تاريخ العمارة عبر العصور، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان ، الاردن،. ط1،2007،ص 15

[2] ثروت عكاشة ،القيم الجمالية في العمارة الاسلامية ،ط1،القاهرة ،دار الشروق ،1994م ص 9

[3] أندري لالاند: الموسوعة الفلسفية، مصدر سابق ،ص29

ويعرف علماء الإجتماع العمارة بأنها: علم وفن وفلسفة وقانون وإجتماع وإدارة، تاريخ وسياسة، وأهم من ذلك كله؛ هي علاقات إنسانية يؤسسها المكان الذي نمارس فيه أحداث حياتنا اليومية والمعيشية،[1] فالعمارة تأخذ أبعادها الحقيقية بقدر صلتها مع مقومات المجتمع، والعمل الفني عامة والمعماري خاصة، لا يمكن أن يكون مجرد تعبير عن رغبة ذاتية بل هو خبرة مشتقة من المجتمع وتوجهاته.

ويُعد مفهوم العمران عند ابن خلدون من المفاهيم التي تناولها في المقدمة حيث يرى: أن العمران هو خلاصة النتاج الإنساني في المجتمع من خلال ما يتميز به من سمات حضرية، ويتبن لنا من خلال تعريف ابن خلدون للعمران أن العمران كل ما له علاقة بالبناء والسكن وإحتواء حيز يستقر فيه الانسان ليكمل بقية حياته، والعمارة صناعة تستوجب شروطاً وضرورات معاشة لكي يحفظ بقائه وهذا لايكون إلا بالتجمع الانساني، وهذا ما يولد العمران ويجعله يكبر ويتزايد .

ويركز ابن خلدون على نقطة الإقليم لما له من إرتباط بالمناخ، حيث يقول في هذا:" فالاقليم الرابع أعدل العمران والذي حافاته من الثالث والخامس أقرب إلى الإعتدال، والأول والسابع أبعد بكثير، فلهذا كانت العلوم والصنائع والمباني والملابس والأقوات والفواكه بل والحيوانات وجميع مايتكون في هذه الأقاليم الثلاثة المتوسطة مخصوصة بالاعتدال، وسكانها من البشر أعدل أجساما وألوانا وأخلاقا وأديانا على النبوات، فإنها توجد في الأكثر فيها،[2] وفي نظرة شاملة يذكر ابن خلدون أن الدولة والملك منزلتها للعمران كمنزلة الصورة للمادة، وأنها الشكل الحافظ لنوعه ولوجودها، ولا يمكن تصور إنفكاك أحدهما عن الآخر، فالدولة

[1] سامي عرفان:نظريات العمارة، مؤسسة طباعة الالوان المتحدة، القاهرة، مصر، ط1. 1966، ص 37

[2] ابن خلدون /المقدمة ، تح علي عبد الواحد وافي ج1،ط4 لجنة بيان العربي ،القاهرة 200 ص 336

دون العمران غير ممكنة، والعمران دونها متعذر، فاحتلال أحدهما مستلزم احتلال الآخر وعدمه مؤثر في عدمه.[1]

وفن العمارة من أبرز مظاهر ونتاج الحضارة الإنسانية وهي نتاج حضاري، بل الحضارة التي تجسد فكرة المجتمع ومعتقداته، وقد اختلفت العمارة من حضارة إلى أخرى، بسبب اختلاف أفكارها ومعتقداتها، مما أكسب كل عمارة خصوصيتها التي امتازت بها عن باقي الحضارات.[2]

وللعمارة خصائص مجتمعية تحددها الجغرافيا والمناخ والصفات التي تعطي روح المكان لمواقع بعينها والشخصية للبيئة التي تحيط بها، وكذلك للبعد التراكمي للعملية التي يتواصل بها التعبير الثقافي للمبادئ الدينية لأي مجتمع، بشكل يثري ويجدد شكل هذه العمارة[3].

ثانيا : العمارة الاسلامية النشأة والإبداع

بتوسع الاسلام توسعت فتوحات العرب، الأمر الذي أدى إلى اختلاط العرب وتمازجهم مع غيرهم من الأمم المختلفة، فأخدوا منهم مختلف الأساليب الفنية القديمة وصبغوها بطابع عقيدة التوحيد الجديدة، فاتسع أفق الفن في نظرهم وتغلغل إلى وجدانهم، فاستطاعوا أن يبدعوا فنا جديدا له حضور ديني، وأن يخرجوا صورا فنية جديدة لا تتجاوز عقيدة "**لا إله إلا الله**"، فلم يعنوا بفن النحث والتصوير المجسم لأنهم رأوا في ذلك تشبيها بعبدة الأوثان، وهذا ما ذكرناه سلفا في الفصل الثاني.

ولعل عقيدة الإسلام كانت العامل الذي أعان على تغيير الأساليب المحلية المختلفة في فن العمارة، كما أعان على أن يستخرج منها طراز له مميزاته الذاتية، فلقد كانت الأبنية التي

---

[1] سامي عرفان ،مرجع سابق ، ص 86

[2] فلاح جبر، العمارة والفن الاسلامي، مجلة الكلمة، منتدى الكلمة للد ارسات والابحاث، بيروت، لبنان، العدد76 ، صيف 2012 ، ص 86

[3] أشرف أبو اليزيد: عمارة الروح اعمار الحياة، دار الشروق ، القاهرة، مصر، ط1 2001 ، ص 178

بناها العرب في السنين الأولى جوامع أو قصورا في الغالب، ومعظم المنشآت الهامة في فن العمارة في القرون التالية ظلت مقصورة على المساجد والأبنية الدينية الأخرى كالمدرسة أو التكية ذات المصلى، وكان المسجد أهم ما تتمثل فيه العمارة العربية، وكان يختلف إلى حد ما بإختلاف البقاع ولكنه ظل دائما يحتفظ بمميزاته الرئيسية،[1] وقد تطلبت هذه العقيدة الإسلامية منذ قيامها – بل أيام الدعوة لها– تطلب إقامة المساجد، فمن المعروف أن الرسول صلى الله عليه وسلم قد بنا مسجدا في المدينة على إثر هجرته من مكة إليها، وحين انتشر الدين واستتب له الأمر كثرت المساجد بالضرورة في كل الأنحاء، وعدت هذه المساجد بالضرورة بيوت الله، وقد حث القرآن الكريم الناس على غشيانها وعمرانها،[2] قال تعالى: ﴿ **إِنَّمَا يَعْمُرُ مَسَاجِدَ اللَّهِ مَنْ آمَنَ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الْآخِرِ وَأَقَامَ الصَّلاةَ وَآتَى الزَّكَاةَ وَلَمْ يَخْشَ إِلَّا اللَّهَ فَعَسَى أُولَئِكَ أَنْ يَكُونُوا مِنَ الْمُهْتَدِينَ** ﴾،[3] فهذه الآية الكريمة رمز من رموز الإيمان الكامل والإسلام الصحيح، وهي تؤكد لنا ما نريد الوصول إليه؛ وهو إن العمارة الدينية أو المسجد له حضور ديني، أي ارتباط المسجد من حيث هو مكان لأداء شعائر الصلاة وهو الإيمان بالله واليوم الآخر، فلا تكاد تدخل مسجداً ولا جامعاً إلا وترى هذه الآية الكريمة مرسومة على بابه أو شباكه أو محرابه بخط واضح جميل، ولن يكون من الصعب بعد ذلك أن تحدد عمارة المسجد أو الطراز المعماري وفقا لروح العقيدة، فلا شك في أن مقتضيات أداء هذه الشعيرة من محراب أوقبلة ...، كل ذلك لا بد أن يكون قد أثر في ذلك الطراز، وكيف لا تكون هذه الآية كذلك والمساجد أعظم مظهر من مظاهر الإسلام، وأجمل مرآة تتجلى فيها روح الأمة وعبقريتها، بل المسجد هو المرآة الصحيحة لرقي الأمة وانحطاطها، والعمارة أبرز معالم الفنون وأبقاها مع الزمن، ولربما وصل الأجداد من المعارف حدا كبيرا، ولكن لا ندركها إلا اذا برزت في سجلات مكتوبة باقية تؤكد وجود دراسات علمية

[1] زكي محمد حسن ،تراث الإسلام في الفنون الفرعية والتصوير والعمارة ،دار الكتاب العربي سورية ط1 1984 ص 119

[2] عز الدين اسماعيل ،مرجع سابق ص 68

[3] سورة براءة الآية 18

ومعارف أدبية وفلسفية ونظم إجتماعية ...، هذه السجلات قد تأكلها النيران أو تلقى في مياة البحر كما فعل التتار، ولكن فنون العمارة وزحرفتها تظل سجلا ثابتا أو شاهدا صادقا على مقدار ما بلغته أمة من تقدم وعلو ورخاء ورفاهية.[1]

فالعمارة الدينية أو الفن المعماري الإسلامي يركز بالدرجة الأولى في بناء ما يعرف بالمساجد، والتي بدورها قطعت أشواطا بعيدة المدى والتي حققت التنوع الباهر والرائع ونوع من الإنسجام ووحدة ظاهرة لا تتخلف، لتبقى العمارة الدينة ذات حضور ديني وذات طابع خاص وفن معماري دقيق اذ يظل المسجد أحد عناوين الإسلام.

وقد نبع المهندس المسلم في أعمال الهندسة المعمارية، حيث وضع الرسوم والتفصيلات الدقيقة اللازمة للتنفيد، كما وضع النمادج المجسمة إلى جانب المقايسات الإبتدائية، ولا شك أن كل هذا يحتاج منه إلى التعمق في علوم الهندسة والرياضة والميكانيكا، وقد وضعت مؤلفات كثيرة في هذه العلوم، كما سجل التاريخ أسماء الكثيرين من نوابغ المهندسين العرب الذين وضعوا تصميمات المباني العربية العظيمة،[2] ورغم اختلاف الأمم واختلاف الزمن والمكان واختلاف الأذواق والثقافات، فقد اختلفت الطرز، فعرف الفنان المسلم أو المهندس المسلم في كل أنحاء العالم من مشارق الأرض الى مغاربها ان يحتفظ بخصوصية الفن الاسلامي من وحدة وتنوع وتناسق، فاختلفت الطرز باختلاف العصور مع احترام النموذج الأول في الإسلام وهو مسجد النبي صلى الله عليه وسلم، والإحتفاظ بالهوية الإسلامية.

وفي طليعة العمارة الإسلامية نذكر المساجد التي أصبح لها نظـام لا تخرج عنه، مستمدة في أساسه من المسجد الأول الذي أقامه النبي صلى الله عليه وسلم في المدينة، ولمعظم المساجد جزء أوسط يسمى صحنا، وهو سماوي في الغالب وتحيط به أروقة بها

[1] عز الدين فراح ،فضل علماء المسلمين على الحضارة الاوروبية ،دار الفكر العربي 2002 ص 193

[2] المرجع نفسه ،ص ص 197

بوائك أكبرها رواق القبلة، وفيه المحراب وعلى يمينه المنبر، وتحمل السقف عقود تقوم على أعمدة من الرخام أو الحجر أو على أكناف من البناء، وقد استعملت المساجد كمراكز للتعليم مند العصر الإسلامي الاول،[1] إذن من أهم طرز الفن الإسلامي ومميزات العمارة على مر التاريخ الإسلامي نذكر الطرز التالية :

1- الطراز الأموي:

كان استيلاء الأمويين على الخلافة وانتقال عاصمة الدولة الإسلامية من المدينة إلى دمشق خاتمة لعصر الخلفاء الراشدين الذي غلب فيه على المسلمين تجنب البذخ والترف، وبدأ الأمويون يفكرون في تشييد مساجد توازي في العظمة كنائس المسيحيين ويتخدون تُحفا فنية تتفق وعظمة ملكهم الجديد،[2] ومن المتعارف عليه أن أهم المساجد الإسلامية التي أقامها الأميون ولا تزال قائمة حتى اليوم المسجد الأموي* في دمشق(88هـ-707م) (شكل 01) والذي يعتبر من أعظم المساجد الإسلامية وأقدمها ومن أهم الأثار التي خلفها الأمويون، فالمسجد الأموي هو عمارة رحبة أقيمت على أرض مقدسة كانت مقر المعابد سابقة، ويتألف المسجد من حرم ممتد عرضا تعلوه قبة، وصحن محاط بالأروقة المزينة بالفسيفساء وتنتصب مآذن ثلاثة في أطراف المسجد، وقد أصبح هذا المسجد ومآذنه نموذج المسجد الإسلامي الذي انتقل إلى المغرب والاندلس،[3] ويتكون المسجد من صحن كبير مستطيل تحيط به سقفية محمولة على أعمدة وأكتاف وفوق كل عقد نافدتان وإيوان رئيسي مساحته 136في 37 مترا، ويتكون من ثلاثة أروقة موازية لحائط القبلة ويحمل السقف عقودا محمولة على أعمدة رخامية، فوقها أقواس أصغر منها بارتفاع 15متر،[4]ومن أهم الأبنية التي تنتسب إلى الأمويين قبة الصخرة التي تقع وسط الحرم الشريف ببيت المقدس

[1] عز الدين فراح ،مرجع سابق ص ص 197 198

[2] زكي محمد حسن،مرجع سابق ص 11

* شيده الخليفة الأموي الوليد بن عبد الملك بين عامي 88،96هـ- 707،714م في بقعة كان فيها معبد وثني ،ثم حلت محله كنسية القديس يوحنا.

[3] عفيف بهنسي ،الفن الحديث في البلاد العربية ،دار الجنوب للنشر –اليونسكو 1980 ص 122

[4] ابو صالح الالفي ،مرجع سابق ص ص 148 149

التي تأخذ شكل مثمن فوق قبة عالية، تغطيها فسيفساء عليها زخارف باللونين الأخضر والذهبي، والقبة محمولة على دائرة من أعمدة ضحمة من الرخام الأخضر، وذات تيجان مذهبة شكل (02-03)، وقد عنى عبد الملك بقبة الصخرة عناية زائدة لأنه أراد ان يحول الحج من مكة إليها حين كانت الكعبة في يد منافسه عبد الله بن الزبير[1].

2-الطراز العباسي:

عندما انتقلت الخلافة الى بني عباس (132هـ750م) نقلوا مقر الحكم الى العراق، وقد أدى ذلك الى تغيرات جوهرية في أساليب الفن منها استعمال الآجر بدلا من الحجر والأكتاف بدلا من الأعمدة وفضلت الزخارف الجصية على الزحارف الحجرية، واستعمل التخطيط المستطيل، وهكذا نجد نمطا فنيا جديدا يختلف عن النمط الذي ساد العالم الإسلامي في ظل الخلافة الاموية،[2] ويعد جامع سمراء الكبير المشيد في عهد المتوكل (746-852) أروع المنشآت ذات الأثر في تلك الفترة، وقد أقيم على رقعة مستطيلة ضلعها الأكبر 260 مترا والأصغر 180 مترا، وكان سطحه بغير أعمدة من الرخام، وحوله من الخارج سور ذو أبراج مستديرة كما في جوامع المعسكرات والأربطة، وتقوم مئذنته الملوية خارج السورة على هيئة برج حلزوني مصعده من الخارج على غرار الأبراج البابلية المدرجة (الزيغورات) ،[3] ويتميز المسجد بتصميمه المتسع الكبير، إذ أن مساحته تقدر بحوالي 38،000 متر مربع، ولم يبقى من المسجد الآن إلا الحائط الخارجي المبني من الطوب الأحمر والمئدنة الحلزونية خارج نطاق السور على بعد25 متر،[4] (شكل 04)، ويعد أيضا جامع ابن طولون (شكل 05) الذي يعتبر في عمارته وزخرفته الجصية مثالا حيا من أمثلة الفن العراقي في القرن التاسع ميلادي...، ومما امتاز به العصر العباسي نوع من الخزف ذو

[1] زكي محمد حسن،مرجع سابق ص ص 11 12

[2] ابو صالح الالفي ،مرجع سابق ص 164

[3] ارنست كونل ،الفن الإسلامي ،تر أحمد موسى ،دار صادر بيروت ،ص ص 33- 34

[4] كمال الدين سامح ،العمارة في صدر الاسلام ،القاهرة، الهيئة العامة للكتاب ،ص ص 105، 1987

بريق معدني (lustre) ذاع استخدامه في العراق وإيران ومصر والشام وافريقيا والأندلس، وكانت تصنع منه آنية يتخدها الأمراء والأغنياء عوضا عن أواني الذهب والفضة التي كان استعمالها مكروها في الإسلام، لِما تدل عليه من البذخ والترف من طرف المخالفين لتعاليم الدين.[1]

3-الطراز الفاطمي :

كان فتح الفاطميين لمصر في عام 969 م ضربة من أشد الضربات التي عانتها خلافة بغداد، ولما كان الفاطميون ينتمون إلى البربر، فقد جلبوا معهم من موطنهم الأصلي إلى القاهرة التي انشؤوها أسلوبا فنيا مدربا على الأعمال الأموية والمغربية، وكانوا بوصفهم شيعيين كأهل فارس خاضعين لمؤثرات فارسية، فأخدت فنونهم بالرأي الأسمح في تفسير تحريم التصوير،[2] وقد بني الأزهر970 م وهو أقدم جامع للفاطميين في القاهرة، وأول مسجد شيده القائد جوهر الصقلي وتم بناؤه في عهد الخليفة المعز لدين الله الفاطمي هوالجامع الأزهر، والذي أنشئ من خلال التصميم المربع ذي الصحن المكشوف المحاط بأربعة أروقة أكبرها وأوسعها رواق القبلة(شكل 06)، بالإضافة إلى أنه أكبر جامعة إسلامية عالمية تدرس علوم الدين الإسلامي للطلاب من جميع أنحاء العالم، ويتميز صحن الجامع الأزهر بعناصر معمارية كالعقود نصف دائرية التي تتوسطها وحدات نباتية على شكل وردات محفورة بارزة، كما تتميز عقود رواق القبلة بكتابـة كوفية في تكوينات إبداعية رائعـة،[3] ومما هو متعارف عليه أن جامع الأزهر تحول إلى جامعة إسلامية تخرج الدعاة والعلماء، وهو أهم مسجد في مصر وأشهرها في العالم الإسلامي وهو جامع وجامعة منذ أكثر من ألف عام، بالرغم من أنه بني في العهد الفاطمي لغرض نشر الشيعة وبفضل صلاح الدين الذي طهر البلاد من هذا المذهب ليدرس مذهب الحق والدين الصحيح.

---

[1] زكي محمد حسن،مرجع سابق ص ص 14 15

[2] أرنست كونل ،مرجع سابق ص 44

[3] المرجع نفسه ص 108

4-الطراز الأيوبي :

زال حكم الفاطميين بموت العاضذ آخر خلفائهم سنة 1171م، وأصبح صلاح الدين الأيوبي حاكما لمصر، وكانت أيامه كلها جهادا وفتحا، كما كانت أيام خلفائه في جهادهم ضد الصليبين، لذلك كانت أهم منشآتهم القلعة والسور الذي حولها، وفي سبيل تحصين القاهرة أكمل سور القاهرة الذي بناه بدر الجمالي وأصبحت القلعة مقرا للحكم إلى أواخر القرن التاسع عشر،[1](شكل 07) واقتصرت العمارة في العصر الأيوبي على القلاع والحصون والمدراس والأضرحة ويرجع الإهتمام بالقلاع والحصون والأسوار إلى ما تميز به العصر الأيوبي من حروب وانتصارات وإعداد الجيش والعتاد.[2]

5-الطراز المملوكي:

يعتبر العصر المملوكي من أزهى العصور الإسلامية في تاريخ الفن، فرغم الحروب التي خاضتها المماليك ورغم الصراعات على السلطة في هذا العصر، إلا أن الفن قد ازدهر وتطور وتبلورت أساليب فنية إبداعية في كافة الفنون من العمارة إلى التصميمات المعمارية المنحوتة في الحجر والجص، إلى الخزف، إلى المعدن والتصميمات المموهة بالمينا،[3] إلا أن العمارة تعتبر من أزهاها وأبهاها وافخمها وأكثرها قيما فنية وقيما جمالية على حد سواء ومن بعض المنشآت المعمارية كنموذج لما أنجز في هذه المرحلة، ويعتبر مسجد الظاهر بيبرس من أقدم معالم الدينية والتاريخية بالقاهرة يرجع تاريخ إنشائه إلى عامي (1266م و676هـ) سمي نسبة للمالك الظاهر بيبرس ركن الدين البندقداري سلطان مصر والشام، والمسجد على شكل مربع يوجد بداخله نقوش وزحارف بروعة وجمال مظهرها، ويعلو المسجد صحن تحيط به أربع إيوانات، أما من الداخل فالبناء جميعه من الآجر وفوق المحراب قبة مربعة طول ضلعها 20 مترا بنيت على مثال قبة الإمام الشافعي، وهي أكبر قبة بُنِيَت فوق محراب،

[1] ابو صالح الالفي ،مرجع سابق ص 186

[2] انصار محمد عوض الله رفاعي ،مرجع سابق ص 122

[3] عبد العاطي الورفالي ،اوراق اندلسية ،مرجع سابق ص 262

وتمتاز بأنها محمولة على حجرة وليست على دعائم. وفي الأركان الأربعة أبراج كما نرى دعائم قائمة خارج واجهته الشرقية والغربية لمقاومة الدفع الأفقي لعقود الطارات، وكانت منارة المسجد تعلو الباب البحري، ولكن الفرنسين هدموها كما هدموا مآذن ومساجد كثيرة في مصر،[1] وتميزت العمارة المملوكية بواجهات المساجد وهو استمرار لما بدأ فيه الفاطميون حين زادت العناية بالواجهات الحجرية المزخرفة، كما زاد الإهتمام بتأكيد الخط الأفقي بوضع مداميك أفقية من أحجار صفراء تعلوها مداميك أخرى حمراء داكنة وهكذا...[2]

6-الطراز السلجوقي:

إزدهرت وتنوعت كثيرا عناصر وأساليب النحث البارز والغائر في العصر السلجوقي في تركيا، كما غطت التصميمات المنحوثة العمائر من الداخل والخارج، كما غطت أسطح البوابات والمداخل في جميع أنواع العمائر والمساجد والمدارس والأضرحة، وقد استخدمت أكثر أنواع التصميمات على العمارة من تصميمات هندسية وأشرطة كتابية وتصميمات نباتية وأعمدة ووحدات المقرنصات، كل هذا بأسلوب النحث البارز والغائر والحفر في الحجر والجص،[3] أما الأضرحة فكانت عبارة عن أبنية مربعة ذات قبة تشيد للأولياء والصالحين، بينما كان رجال الحكم يدنون في أضرحة على شكل أبراج أسطوانية أو مضلعة تخطيطها على شكل مربع أو مثمن أو شكل نجمي، وقد انتشرت هذه الأضرحة البرجية في آسيا الصغرى كما وجدت في العراق وإيران،[4] وقد اهتم السلاجقة ببناء الأسوار والقلاع لمدافعة الصليبيين والروم، ومن أهم الأعمال التي تمت في هذا العصر سور دمشق وقلعتها وقلعة حلب، وكلها من عمل نور **الدين زنكى**، وأدخل السلاجقة تجديدات على سور بغداد منها باب الطلسم الذي يرجع إلى سنة 1221م، ويتكون هذا الباب من برج ضخم ويعلو فوق

[1] ابو صالح الالفي ،مرجع سابق 192

[2] المرجع نفسه ص ص 203-204

[3] أنصار محمد عوض الله رفاعي ،مرجع سابق ص 121

[4] ابو صالح الالفي،مرجع سابق ص ص206 -207

المدخل حلية من النحت البارز تمثل رجلا في الوسط يقبض على ثعابين خرافيين، وكان يظن أن لهذا النقش أثر سحري.[1]

7-الطراز المغولي :

ينتمي المغول إلى القبائل الرحل التي كانت تعيش في صحراء جوبي تحت الحكم الصيني، وقد استطاعوا في عهد جنكيزخان أن يفتحوا بلاد ما وراء النهر وإيران سنة 1221ميلادية، وإستطاع "هولاكو" حفيد جينكيزخان أن يوطد أركان هذه الدولة في إيران وأن يستولي على بغداد عام 1258ميلادية، ثم يقتل الخليفة المستعصم، وهكذا تم تأسيس الأسرة الإيلياخية في فارس والتي حكمتها حتى عام 1336م[2]، وقد تأثر المغول تأثيرا كبيرا بالثقافة الصينية والإيرانية، ورقت طبائعهم باعتناقهم الإسلام، وسرعان ما دب إلى دولتهم الإنحلال نتيجة تغلغل نظام الإقطاع وانقسمت إيران إلى دويلات صغيرة، حتى قضى عليها جميعا تيمورلنك في أواخر القرن الرابع عشر الميلادي، وأصطدم تيمورلنك بالسلطان بايزيد وهزمه عند أنقرة عام 1402م، وقد خرب تيمورلنك العواصم الكبرى في زمنه: دلهي وشيزار وبغداد ودمشق، لتصبح عاصمته سمرقند المدينة الأولى في الثقافة والفن والجمال،[3] وإن الطراز الذي دخل إيران في عهد السلاجقة كما يمثله "مسجد الجمعة" في أصفهان (شكل 08) ظل قائما فيها في عهد المغول يحل في كل مكان، ولا يزال باقيا من المباني ذات الصحن والطابع القديم كمسجد فيرامين الذي يبدي تصميما ذا صحن ودعائم، وتتداخل فيه أيوانات تجعله متعامدا، وفي إيوانه الأكبر رحبة تعلوها قبة، وفي مسجد جوهر شاد بمدينة مشهد حيث مثوى الإمام الرضا وقدسه، يشعر الزوار شعورا قويا بانسجام أجزاء البناء، وفيما خلا ذلك ظل طراز المساجد ذات القباب ينتشر على الدوام في العهد التيموري(شكل 09) بتأثير الوقع الطيب الذي تحدثه النسب في الأضرحة الكبرى، وظل بغير صحن قاصرا على

[1] ابو صالح الالفي،مرجع سابق ص 207

[2] المرجع نفسه ص ص 209 210

[3] ا نفسه ص ص 209-210

التصميمات السنية، فهكذا نشأ مسجد **كاليان** في نجارى كمسجد خاص للأمير بإيوان ومدخل عال ومئذنة أسطوانية تقع في النفس.[1]

8-الطراز المغربي :

انتقلت الزعامة الحضارية للأندلس في عهد الأمويين إلى مراكش في أواخر القرن الحادي عشر، نتيجة للإنقلاب السياسي الذي ساد إسبانيا وشمال إفريقيا تحت حكم المرابطين، وكان للآراء الصوفية التي حملها الفرسان النساك من أربطتهم الصحراوية أثر في الحد من الإسراف في الزخرفة، فبدأ في منتصف القرن الثاني عشر طراز جديد أخد ينمو بتشجيع الحكام البربر من أسرة الموحدين، حتى بلغ قمته خلال القرن الرابع عشر في غرناطة حصن الإسلام الأخير في إسبانيا، وكانت القصور الحمراء هناك مجالا لإبراز النشاط الفني الجديد، كما احتفظت مراكش بالتقاليد الفنية لذلك العهد حتى الآن.[2]

وتميزت العمارة الدينية بتخطيط المساجد كما هو: صحن مكشوف تحيط به أروقة أكبرها رواق القبلة ومجاز مرتفع عمودي على حائط القبلة، وتبنى المئذنة على الضلع المقابل لحائط المحراب سواء في وسطه أو في أحد طرفيه وتكون من الآجر أو الحجر على قاعدة مربعة على شكل برج مرتفع تزينه شرفات مسننة، ويعلو هذا البرج برج آخر صغير فوقه قبة صغيرة ملساء أو مضلعة وتحلى واجهات المئذنة بنوافد مفردة متجاورة ذات عقود، وقد استعملت الأكتاف المبنية بالآجر بدلا من الأعمدة لتحمل عقودا على هيئة نعل الفرس أوذات الفصوص،[3] وازدهرت العمارة في ذلك العصر ازدهارا كبيرا وتميزت بامتزاج الأساليب الفنية المغربية السائدة في مراكش وتونس مع الأساليب الفنية في الأندلس، ومن أهم المساجد التي عكست هذا المزج "مسجد طليطلة" و"المسجد الجامع بألمرية" الذي تحول إلى كنسية "سانجوان" فيما بعد، ومساجد بلنسية ومرسية "ومسجد إشبيلية" والجامع ومسجد

[1] ارنست كونل،مرجع سابق ص 89

[2] المرجع نفسه ص 121

[3] ابو صالح الالفي ،الفن الاسلامي ،مرجع سابق ص ص 214 215

البيازين، ومسجد التائبين" ومن العناصر المعمارية التي تشابهت وجمعت مابين عمارة الأندلس وعمارة المغرب المئذنة ذات البدن المكعب الممتد لأعلى، والتي كانت تشيد من الطوب الآجر (الطين الحروق) وتعلوها شرفات تقل حجما كلما ارتفعت لأعلى،[1] وكان لقصر الحمراء أثر كبير في الوصول إلى حلول زخرفية شاعت في القرن الرابع عشر في كثير من المباني المغربية والأندلسية، ولا تعود أهمية قصر الحمراء إلى التخطيط أو إلى طريقة البناء بقدر ما تعود إلى طريقة توزيع المسطحات الزخرفية والمهارة المعجزة في السيطرة على المادة الجصية، وقد روى من الناحية الإنشائية أن يكون التخريم والتفريغ في الزخارف الجصية على العقود والقبوات وسيلة لتخفيف الثقل عليها، ووزعت الزخارف توزيعا مدروسا في إطارات وأشرطة وأفاريز وحشوات لتبدوا متماسكة غير مبعثرة، ولتكون وحدة زحرفية لها كيان، "كما استعمل الخط النسخي والكوفي متحدا مع الزخارف الهندسية والنباتية.[2](شكل 11-12)

9-الطراز الصفوي:

في سنة 1502 قامت في إيران أسرة ملكية شيعية أسسها الشاه إسماعيل الصفوي المنتمي إلى ولي في أردبيل يدعى الشيخ صفي، وبعد حرب مع العثمانيين اضطر الصفويون إلى الإرتداد داخل حدود إيران الطبيعية، حيث عملوا على اظهار الثقافة بين الشعب والمثل الوطنية العليا، وما هو إلا قليل حتى نشط الإبداع الفني في تبريز مقر الحكم الرسمي، ثم حلت محلها قزوين ثم أصفهان في أواخر القرن السادس عشر، وأصبحت في عهد الشاه عباس الكبير من ألمع مدن الشرق،[3] ومن الأضرحة الهامة التي أقيمت في العصر الصفوي مشهد الكاظمين في بغداد الذي أتمه إسماعيل في القرن السادس عشر الميلادي، ومن المدارس الكبيرة التي أنشئت مدرسة مادرشاه بأصفهان شيدها السلطان

[1] أنصار محمد عوض الله رفاعي ،الاصول الجمالية والفلسفية للفن الاسلامي ،مرجع سابق ص 127

[2] ابو صالح الالفي ،الفن الاسلامي ،مرجع سابق ص 217 218

[3] ارنست كونل،مرجع سابق ص 138

حسين في القرن الثامن عشر الميلادي، ويتكون من صحن يدور حوله أربعة إيوانات من طابقين وفي إيوان القبلة قاعة مغطاة بقبة، ويعتبر مسجد الشاه في أصفهان من المساجد الهامة وهو ذو مدخل منحرف يؤدي إلى الصحن الذي تدور حوله ثلاثة أيوانات، ومع أن الوحدة المعمارية في هذا المسجد غير متكاملة إلا أن شهرته تعود إلى الغنى الفائق في الزخارف الداخلية، وقد استعمل في تجميل المباني البلاطات الخزفية المرسومة والفسيفساء الخزفية ورسوم الزهور وأفرع النبتات، كما رسمت الصور على الجدران وأستخدمت الزخارف الجصية الملونة في زخرفة العمائر[1].

10- الطراز الهندي

بدأت بشائر الطراز الهندي الإسلامي الوطني في عهد الأسرة التيمورية المعروفة بأسرة "كبار المغول"، ورائدها "بابر" وتطور هذا الطراز وانتشر فيما يسمى بعهد الباثانيين، وفيه معارضة واضحة للتيارات الفنية الهندوسية، وظاهرة يذكر بالأشكال الإيرانية، لكنه في الحقيقة يعرف من تقاليد ثابتة ويتبع تطورا أصيلا،[2] واحتلت الأضرحة المقام الأول في العمارة الإسلامية بالهند خلال المرحلة التالية، وقد امتازت بفخامة أشكالها وأهميتها البارزة من حيث المظهر المعماري العام، واتخدت القباب هناك شكلها المميز الشبيه بزهرة اللوتس أو البصلة، وتعد مدافن الحكام من أهم المنشآت بهذا الشكل، وترتبط بهندسة الحدائق الهندية بشكلها الجديد كجواسق مربعة أو مثمنة الأضلاع لها بوائك من العقود المدببة، إذ كانت تقاوم وسط الماء أو بين روضة غناء، وكان ثقل البناء يخفف بحنايا غائرة أو أروقة مكشوفة، وأحيانا بمنشآت طريفة مما يعلو الأخصاص،[3] أما أجمل ضريح فهو "تاج محل" في مدينة أجرا (شكل 13)على ضفة نهر جمنا، شيده شاه جيهان تخليدا لذكرى زوجته ممتاز محل أقيم بين عامين 1230-1248م وهو عبارة عن مبنى مغطى بقبة بصلية

[1] ابو صالح الالفي ،مرجع سابق ص ص 220 221

[2] ارنست كونل،مرجع سابق ص 152

[3] المرجع نفسه ص 153

عالية، حولها أربع قباب أصغر منها ويحيط بالمبنى أربع منارات رشيقة عالية كالحراس الأمناء، وتتقدمه حديقة كبيرة والمبنى مغشى بالزمر الناصع البياض وسط حدائق والمباني المجاورة المشيدة من الحجر الرملي الأحمر، وتتكامل نسب هذا البناء وفتحاته وماتحدته من ظلال وأضواء تكاملا عجيبا فهوة درة في جبين العمارة الإسلامية الهندية.[1]

أما المساجد فقد سار تخطيطها على النظام الذي كان قائما في أيام المغول وتمتاز بمداخلها الكبيرة ومناراتها العالية وقبابها البصيلة، ومن أهم المساجد الهندية مسجد الجمعة في دلهي الذي أنشئ في عهد شاه جيهان وله مدخل مرتفع مكون من ثلاث طبقات تحف به المنارات الصغيرة، وخلفه يقع حرم المسجد بقبابه البصيلة الثلاث السائدة ومناراتها العالية[2].

11- الطراز العثماني :

يعتبر الطراز العثماني استمرارا للطراز السلجوقي مع اقتباسات كثيرة من الطراز الإيراني، وقد تكون هذا الطراز أثناء توسع العثمانيين في آسيا الصغرى من خلال النصف الثاني من القرن الثالث عشر، وعندما استولى أروخان على بروسة ونقل إليها عاصمة الدولة العثمانية الناشئة، أخذت خصائص الطراز العثماني المميزة تتجلى في سلسلة المساجد التي أنشأها العثمانيون في عاصمتهم الجديدة وما دخل في طاعتهم بعد ذلك من المدن والعواصم الأخرى، حتى إذا فتح الأتراك القسطنطينية وجعلوها عاصمة دولتهم تجلت هذه الخصائص بصورة واضحة، وظهر الطراز العثماني بخصائصه الفائقة ابتداءا من النصف الثاني من القرن الخامس عشر ميلادي،[3](شكل 14) كانت السلطنة العثمانية دولة ممركزة، خاضعة لإدارة موظفين مدربين خصيصا في البلاط، وقد كان لهذا النظام تأثير عميق في الفن العثماني، مزودا إياه بأسلوب زخرفي موحد، عبر الأراضي العثمانية طولا وعرضا، وكانت التصاميم توظف بأساليب مختلفة، عبر سائر الفنون المتدرجة من الكتب والخطوط

[1] ابو صالح الالفي ،الفن الاسلامي ،مرجع سابق ص 222 223

[2] المرجع نفسه ص 223

[3] حسن مؤنس ،المساجد ،مجلة عالم المعرفة عدد 37 ص 89

والسجاجيد وألواح الخزف وأواني الصيني والحفر في الخشب، والنحث على الحجر، وتحقق بالتالي التماثل في التصاميم والموضوعات ويظهر ذلك في استخدامهم لجملة مختلفة من المواد مثل المعادن والخشب والحجر كما جرى توظيف التصاميم خارج القصر، كما هو الشأن في مشاغل أزنيق أو شاق لحياكة السجاد، ومن ثم فإن السلع التي تنتج في المشاغل كانت تباع داخل السلطنة أو يتم تصديرها،[1] كانت العمائر الدينية العثمانية خلال القرن الرابع عشر تستند إلى الفترة السلجوقية، وما زال هذا واضحا في مدينة بروصة التي نعمت بالإزدهار في الفترة القصيرة التي كانت فيها عاصمة العثمانيين ويمكن بوضوح تبين الطراز الجديد الأفضل الذي ساد بعد فتح القسطنطنية [2]

لقد تمكنت بل واستطاعت العمارة الدينية الإسلامية أن تقدم للعالم أجمع قدرة وعبقرية الفنان والمهندس المسلم في تكوين أسلوب معماري يناسب وخصوصية العقيدة الاسلامية وظروفها، ففي محتلف عصور الدولة الإسلامية رأينا العمارة في أبهى وأكثر قيمة فنية وقيمة جمالية على حد السواء من بعض المنشئآت المعمارية، إن دل على شيء فإنه يدل على أن العمارة الإسلامية بوجه عام تحمل مضامين فكرية عقيدية ترتبط بالإسلام كعقيدة فكانت العمارة الأكتر أهمية على غرار الفنون الإسلامية الأخرى فالمساجد هي بيوت الله يذكر فيه إسم الله جل وعلى، مكان يسجد فيه العبد لربه ويتعبده، ويعتبر المسجد النبوي الأول نموذج يهتدى به في بناء المسجد ثم تطورت المساجد شكلا ووظيفة وهو ما بدا واضحا في مختلف طرز المساجد ومميزات العمارة في كل عصر من العصور وهو مارأيناه سلفا.

[1] رحاب بنت عبد الله ،الزخارف الاسلامية كمصدر لتصميم وحدات واثاث معاصرة ص 25

[2] ارنست كونل،مرجع سابق ص 162

المبحث الثاني:الأبعاد الفنية والجمالية للعمارة الإسلامي

للعمارة الإسلامية طابعها المميز الذي تعرفه العين بسهولة من التصميم الإجمالي من العناصر المعمارية المميزة ومن الزخارف المستعملة وقد نبع المهندس المسلم في أعمال الهندسة المعمارية، حيث وضع الرسوم والتفصيلات الدقيقة اللازمة للتنفيد، كما وضع النمادج المجسمة، ولا شك أن كل هذا يحتاج منه إلى التعمق في علوم الهندسة والرياضة والميكانيكا،[1] وتعد عمارة المساجد على رأس العمارة الإسلامية ولأن العقيدة الإسلامية تطلبت إقامة مساجد وهذه مساجد لها نظامها الخاص مستوحى من النموذج الأول للمساجد وهو المسجد الذي أقامه النبي صلى الله عليه وسلم في المدينة، وإن المتأمل لتصميم المسجد الأول الذي بني في الإسلام والذي يعتبر الذي يقتضى به في بناء المساجد يضم عناصر أساسية التي لا يكاد مسجد يخلو منها كما يضم عناصر ثانوية تختلف من مسجد لأخر تبعا للمكان والزمان من العناصر الرئيسة الموجودة في كل مسجد نذكر بيت الصلاة والصحن والقبلة والمحراب والمنبر.

فتميزت العمارة الدينية الإسلامية بعدة عناصر معمارية رئيسية وثانوية شكلت على مر العصور عدة طرز ميزتها عن أي عمارة أو طرز أخرى، كما رأيناه سلفا في المبحث الأول فجعلت للعمارة خصوصيتها حسب العصر وحسب الطراز فاستخدم المسلمون أهم العناصر فى بناء العمارة الدينية ما بين المسجد والضريح والتي سنأتي على ذكرها طبعا وفقا للنموذج الأول (مسجد النبي صلى الله عليه وسلم)، بالإضافة إلى بعض العناصر الأخرى سنتطرق إليها بالتفصيل، وفيما يلى نذكر أهم تلك العناصر الرئيسية :

1-المحراب:

[1] عز الدين فراج،مرجع سابق ص ص 197 198

المحاريب جمع محراب بكسر الميم:" المحراب المجلس ومنه محراب المسجد والمحراب أيضا الغرفة في قوله تعالى: ﴿ **فَخَرَجَ عَلَىٰ قَوْمِهِ مِنَ الْمِحْرَابِ** ﴾،[1] قيل من المسجد أي أن المحراب الغرفة وصدر البيت وأكرم مواضعه، ومنه الموضع ينفرد به الملك فيتباعد عن الناس، ومحاريب بني إسرائيل مساجدهم، التي كانوا يجلسون فيها، والمحراب عند العامة هو مقام الإمام في صدر المسجد،[2] وهو عبارة عن تجويف غير نافد في وسط جدار القبلة، يقف الإمام فيه أو أمامه متجها إلى القبلة، وأول من أحدثه في المسجد النبوي هو عمر بن عبد العزيز، في عمارة الوليد بن عبد الملك للمسجد النبوي عام 88-91هـ وهذا لا يعني أن المسجد النبوي هو أول مسجد يقام فيه المحراب، فمن المعروف أن عبد الملك بن مروان بنى مسجدا قبة الصخرة الذي أنجز بناؤه عام 72هـ، وأنشأ في جداره الجنوبي محرابا،[3] والمحراب هو رمز القبلة التي يتجه إليها المسلمون في كافة أنحاء العالم وهو في إتجاه مكة المكرمة نحو المسجد الحرام والكعبة المشرفة، ولقد أخد المحراب مكانه وسط حائط المسجد المواجهة بالتأكيد لإتجاه مكة ليقف فيه الإمام ليؤم المصليين.[4]

والمحاريب نوعان: مسطحة أو مجوفة، ومن أمثلة المحاريب المسطحة محراب قبة الصخرة المسطح في المغارة تحت الصخرة، أما المحاريب المجوفة فمنها ما هو ذو تجويف نصف دائري ومن أقدم الأمثلة في مصر محراب جامع إبن طولون، ومنها ما هو ذو تجويف قائم الزوايا، ومنها محاريب مجوفة كثيرة الأضلاع ولقد تنوعت المواد المستعملة في بناء المحاريب فاستخدم الحجر والرخام والخزف والفسيفساء والخشب وغير ذلك من المواد لتنفيذ العناصر الزخرفية لهذه المحاريب، ومن المحاريب الخشبية ما هو ثابت في جدار القبلة كالمحراب الخشبي الذي كان يغطي واجهة محراب جوهر الصقلى، ومن المحاريب

---

[1] سورة مريم الاية 11

[2] نزار عبد الرزاق بليلة ،القيم الجمالية للعناصر الاساسية في عمارة المساجد ،رسالة ماجستير ،جامعة ام القرى ،المملكة العربية السعودية 1994ص 70

[3] الشامي صالح احمد ،الفن الاسلامي إلتزام وابتداع،دار القلم ،دمشق ط1 ص 303

[4] نزار عبد الرزاق بليلة ،مرجع سابق ص 148

الخشبية ما هو متنقل كمحراب مسجد السيدة رقية من العصر الفاطمي أيضا وموجود الآن في متخف الفن الإسلامي بالقاهرة .[1] (شكل 15)

جماليات المحراب:

لقد أصبح المحراب من العناصر الأساسية في عمارة المساجد بل جزء من تصميم المسجد، ولقد أبدع الفنانون في زخرفته وتنوعت إيقاعاته ووحدة تكوينه كما تناسبت أبعاده وزواياه، وعادة ما يتكون المحراب المجوف كما عرفناه في المساجد من تجويف أو عمق ينتهي أعلاه بطاقية (نصف قبة) مكسوة بأشرطة رخامية وفسيفساء أو رخام أو جبس وكل ما ظهر من خامات مبتكرة في الفنون الإسلامية، ويحيط بها عقد يتقدم طاقية المحراب عادة ويرتكز في الغالب على عمودين رخاميين يتصدران تجويف المحراب كنوع من الإتزان الدال على الرسوخ والثبات،[2] أما تجويف المحراب فيكسو جزءه الأسفل بأشرطة رخامية، يتصدر تجويف المحراب وعادة ما يقسمه إلى أجزاء يسهل معالجتها فنيا لتعطي طابع الوحدة والتنوع، كما أن إيقاعها يكون قريبا للعين في وحدته وتنوعه، كما ابتكر السلاجقة في آسيا الصغرى الطواقي ذات المقرنصات الجميلة حيث تعدد فيها صفوف المقرنصات بشكل بديع وترتيب فني رائع،[3] فاهتمت العمارة الإسلامية بتصميم المحاريب وزينتها وتوسلت الحجر والرخام والجص والخزف والفسيفساء والخشب وغير ذلك من مواد وعناصر التفنن الإنشائية الزخرفية، كالمقرنصات والفقرات المزررة والعقود المتداخلة والحليات والرسوم الهندسية والتوريقات والكتابات والخطوط ورسوم القناديل وزخرفة الصدفيات.[4]

2-المنبر:

[1] يحي وزيري ،موسوعة عناصر العمارة الاسلامية ،الجزء الثاني ،مكتبة مدبولي ،1999ص 11

[2] نزار عبد الرزاق بليلة ،مرجع سابق ص 298

[3] المرجع نفسه ص 300

[4] المرجع نفسه ص 300

إشتقت الكلمة من "نبر" وانتبر الشيء بمعنى ارتفع، فالمنبر هو منصة تتسع لوقوف وجلوس الخطيب ويستخدم أيام الجمعة والأعياد أو المناسبات، وجاء في سنن البيهقي مارواه بسنده عن عبد الله بن عمر قال:" إن تميما الداري قال لرسول الله عليه الصلاة والسلام لما أسن وأثقل: ألا تتخد لك منبرا يحمل أو يجمع عظامك أو كلمة تشبهها، فوافقه الرسول على ذلك فصنع "تميم" المنبر من خشب من طرفاء الغابة وهو خشب قوي الإحتمال طويل العمر وكان عبارة عن درجتين خشبيتين ودرجة ثالثة للجلوس، وبذلك جاء المنبر النبوي بسيطا في شكله متينا في صناعته منطقيا في وظيفته،[1] فالمنبر هو المكان الذي يرتفع أو ينبر إليه حامل الرسالة ليخاطب الإنسانية، وليعبر بعقله من خلال هذا المنبر عن الفكر الإنساني، ولقد كان المنبر بسيطا في عهده الأول، ولقد تطور بعد ذلك من مجرد درجات بسيطة ليأخد وبالتدريج صورته الحالية في عهد الوليد بن عبد المللك حين أمر بإعادة بناء مسجد الرسول صلى الله عليه وسلم بالمدينة المنورة، وأصبحت بذلك صورة المنبر المعروفة عبارة عن جانبين على شكل مثلث جهتي اليمنى من المحراب، وزيد في زخرفته وزينته حتى أصبح قطعة فنية رائعة الأعمال الخشب المنحوت والمطعم، كما وجدت منه أمثلة رائعة غاية في الإتقان،[2] والمنابر من حيث مادة إنشائها منها المنابر الخشبية والرخامية والحجرية، فالمنابر الخشبية تتكون كل أجزائها من الخشب وأقدم منبر خشبي باق في العالم العربي هو منبر جامع قيروان، أما المنابر الرخامية فهي التي بنيت وكسيت بالرخام وأقدم ما عرف منها في مصر وجدت بعض أجزائه في مسجد الخطيري، وهي محفوظة بالمتحف الإسلامي، ومن أمثلته المشهورة أيضا منبر مدرسة السلطان حسن وكلاهما من العصر المملوكي البحري، أما بالنسبة للمنابر الحجرية فقد وجد مثالان فقط

[1] يحي وزيري ،موسوعة عناصر العمارة الاسلامية ،الجزء الثاني ،مصدر سابق ص 27

[2] نزار عبد الرزاق بليلة ،مرجع سابق ص 116

منها يماثلان في زخرفتهما المنابر الخشبية حيث يوجد الأول في خانقاه فرج بن برقوق والآخر في مسجد شيخون.[1](.شكل 16)

جماليات المنبر :

المنبر عبارة عن جانبين على شكل مثلث قائم الزاوية تتخد درجاته من جهة الوتر كما يمكن أن يكون مفرغا من أسفل القوائم أو مغطا بالخشب أو مكسوا بالرخام والجبس الذي يسمح للفنان بعمل النقوش والزخارف على واجهته بشكل مطابق عادة يكون هناك وحدة للعمل الفني، وكذلك يمكن أن يتم تقسم تلك الأجزاء والفراغات إلى أجزاء أصغر بحيث تعطي التنوع والإيقاع للمشاهد المتذوق، أما بالنسبة للتناسب فإن الفنان المبتكر راعى ذلك في تصميمه للمنبر فنجد أن أشكال المثلث القائم الزاوية قد اختلف حيث عمد إلى جعل أضلاع المثلث متساوية،[2] أما الدرج الصاعد إلى أعلى المنبر حيث الجلسة (المستراح)، فقد أمكن للفنان إضافة حافتان تسمى "الدربزين" يقول الدكتور عبد الرحمان عالي في موسوعة العمارة الإسلامية أن "الدربزين" عبارة عن قوائم منتظمة يعلوها متكئ، وقد تكون من جص أو من خشب حسب الخامة المستخدمة في صنع المنبر، حيث لها ناحية جمالية ووظيفة في نفس الوقت تضفي على المنبر رونق الجمال وطابع الوقار كما يمكن للفنان أن يعالجها بالطرق الزخرفية الفنية المختلفة فهي تشكل مع المثلثات نوع من التناسب والجمال.[3]

3-المئذنة:

المئذنة هي المكان المرتفع الذي ينادى منه للصلاة، فهي مكان المؤذن والمئذنة ليست بدعة من حيث فكرتها ومن حيث وجودها، فقد وجد أصلها زمن النبي صلى الله عليه

[1] يحي وزيري ،مصدر سابق ص 27

[2] نزار عبد الرزاق بليلة ،مرجع سابق ص 293

[3] المرجع نفسه ص 294

وسلم، حيث كان بلال يرتقي أعلى سطح ليؤذن فوقه، ثم لما بنى المسجد جعل له مرقاة فوق سطحه ليؤذن فوقها.[1]

ويوجد ثلاثة أسماء للمئذنة وهي: الصومعة – المنارة – المئذنة، أما الصومعة جاءت من الصوامع البرجية التي كان يتعبد فيها النساك والرهبان، والمنارة جاءت من المنارات التي تهدى السفن بنورها، والمئذنة من الآذان والدعوة والصلاة، وتعتبر المئذنة هي العنصر الوحيد التي ترمز للمدينة الإسلامية عامة وللمسجد من حيث ترتفع إلى السماء وتشهد بوحدانية الله سبحانه وتعالى. [2]

ولقد دخلت المئذنة متأخرة على بناء المساجد ويعتقد أن أولاها تلك التي بناها زياد بن أبيه بالحجارة في مسجد البصرة عند تجديده سنة 45هـ، تلا ذلك بناء أربع صوامع في أركان جامع عمرو بن العاص سنة 53هـ، أما أقدم مئذنة في العالم الإسلامي ومازالت محتفظة بشكلها الأول بالرغم من التعديلات التي طرأت عليها فقد أقامها عقبة بن نافع مابين سنتي 50و55هـ بمسجد القيروان، وهي تعد نموذجا لمآذن مساجد المغرب العربي والأندلس،[3] وأما في العراق وبلاد فارس فقد أخذت المآذن شكلا أسطوانيا وأحيانا ملويا يدور السلم من خارج بدنها كما في مسجدي سمراء وأبي دلف بالعراق، وقد اقتبس أحمد بن طولون نفس فكرة ملوية مسجد سمراء حين بنى مئذنة مسجده المعروف بالقاهرة والتي تعد أقدم مآذن القاهرة من حيث احتفاظها بشكلها الأول، ولقد تطور شكل المآذن بمصر خاصة في العصر المملوكي حيث أصبحت تبدأ بقاعدة مربعة يعلوها قسم مثمن ثم قسم دائري، منتهية برأس أو رأسين أحيانا يعلوهما مبخرة أو الجوسق،[4](شكل 17) أما المآذن التركية العثمانية فلقد امتازت بالجمال والرشاقة مع استقامتها ونهايتها المخروطية على شكل قلم الرصاص

[1] صالح احمد الشامي ،مرجع سابق ص 304

[2] احمد عبد المعطي الجلالي ،عمارة المساجد وتطورها في العالم الاسلامي ،دار الحكيم للطباعة ،القاهرة 1990

[3] يحي وزيري ،مصدر سابق ص 101

[4] المصدر نفسه ص 101

المبري، شيدت على مثالها مئذنة جامع محمد علي بالقاهرة وغيرها من المآذن التي تختال مرتفعة في بلاد المسلمين مرددة جميعها خمس مرات كل يوم من المشرق الى المغرب آذان المسلمين: الله اكبر الله اكبر [1]

جماليات المآذن :

حظيت المآذن عامة باهتمام بالغ في زخرفتها التي تنوعت تبعا لتنوع مواد بنائها، واتخدت أساليب منها الآجر المصبوب في قوالب متنوعة الأنماط جملت فيما بعد بالتزجيج الأزرق والأسود، وكذلك زخرفت المآذن بالأفاريز الحجرية والقوالب التي تشتمل على تكوينات زخرفة هندسية دقيقة الصنع رفيعة الذوق، أو بالأشرطة المتعددة التي تفصل بينها شرفات ذات المقرصنات ولكل شريط فيها زخرفة مختلفة عما يزين الشريط الآخر،[2] كما أن معظم تلك المآذن التي شيدت بالآجر وتفنن المصممون في عمل تكوينات زخرفيه بتلك المادة من عقود صغيرة وكبيرة متشابكة ومتقاطعة إلى غير ذلك من أنواع الحشوات، وحول الفتحات لم يستعينوا بالفسيفساء أو البلاطات الخزفية أو غيرها من أنواع الكسوات الخارجية كما حدث في المآذن في الشرق الإسلامي وبخاصة في العراق وفارس في الفترات المعاصرة.[3]

من ناحية أخرى نجحت المئذنة كعنصر رمزي للتعبير عن الصعود أو التصعيد للحركة الرأسية إلى أعلى، فاستهلم الفنان المسلم الصفة الفطرية للشكل الهندسي في تصميمه، فالعين بطبيعتها لا ترى إلا نقطة واحدة في الشكل في لحظة منفردة وفي منظور العين ترى الشكل نقطة وراء نقطة حتى تكتمل الخريطة أو الشكل بالمخ فيستطيع تخليله والحكم عليه،[4] وتنوعت أحجام المآذن في أشكال أسطوانية وأخرى مكعبة أو مضلعة، وزادت في عدد طوابقها وارتفاعها ،فبدت أكثر رشاقة ورفعة وتوجهت نهاياتها بقبات صغيرة غاية

[1] يحي وزيري ،مصدر سابق ص 101

[2] نزار عبد الرزاق بليلة ،مرجع سابق ص317

[3] المرجع نفسه 318

[4] المرجع نفسه 318

في التنوع,وقد إنتشرت في مصر الطرز المختلفة من المآذن التي عرفتها العمارة الإسلامية حتى أعتبرت القاهرة بحق مركزا لمعظم أنواع هذه المآذن وقد عرفت بمدينة ألف مئذنة[1].

4- القبـة :

القباب شكل معماري عرف قديما، وقد أدخله المسلمون في بناء المساجد، ولعل الدافع إلى استخدامه كان في البدء دافعا معماريا ثم أصبح دافعا جماليا،[2] القبة بناء دائري المسقط مقعر من الداخل مقبب من الخارج، والقبة هي أحد الأشكال الخاصة التي استخدمت في تغطية أسقف كثير من المباني على مر العصور، فيرجح أن القباب الأولى نشأت في بلاد ما بين النهرين والشرق الأدنى كما أن العمارة الرومانية والبيزنطية عرفت القباب واستعملتها في المباني، أما في العمارة الإسلامية فكان لاستخدام القباب رؤية خاصة فهي لم تكن حلا بيئيا مناخيا أو إنشائيا ووظيفيا فقط بل وأيضا رمزا روحانيا يرمز إلى السماء خاصة في المناطق المسقوفة من المسجد، حيث تعتبر صورة مصغرة لما كان يراه العربي في صحرائه من اتساع الأفق واستدارة السماء من فوقه: ﴿ **اللَّهُ الَّذِي رَفَعَ السَّمَاوَاتِ بِغَيْرِ عَمَدٍ** ﴾[3]، ونتيجة للرؤية الإسلامية للقبة، فلقد جاءت استعمالاتها مميزة وفريدة عما سبقها من قباب الحضارات السابقة، وتعتبر قبة الصخرة بيت المقدس والتي شيدت سنة 72هـ أقدم مثال للقبة في تاريخ العمارة الإسلامية، أما أول استخدام حقيقي للقبة في المسجد فكان أمام أو أعلى المحاريب تأكيدا على مكانها وأهميتها كما في الجامع الأموي بدمشق وجامعي الأزهر والحاكم بالقاهرة وغيرهم من المساجد، كما اشتهر استخدام القباب في تغطية المشاهد والأضرحة،[4] ويرجح أن وجود القبة أعلى الفراغ أمام المحراب هو نوع من التأكيد المعماري

---

[1] [1] نزار عبد الرزاق بليلة ،مرجع سابق ص 318

[2] صالح احمد الشامي ،مرجع سابق ص 305

[3] سورة الرعد الاية 13

[4] يحي وزيري ،مصدرسابق ص 79

على مكان المحراب، وذلك بتغطية هذا المكان بسقف يخالف بقية سقف المسجد،[1] واتخذت القبة أشكالا متنوعة تبعا لتنوع العقد الذي بنيت على أساسه،(شكل 18) فمنها قباب كروية أو مخروطية ومنها الشكل البصلي المعتاد في العمارة المملوكية، ومن المرجح أن المسلمين قد استخدموا القباب كسقيفة ترمز إلى السماء من أجل تغطية أعلى محراب القبلة أو فوق أضرحة وقبور الأولياء الصالحين، حيث ارتبطت عمارة القباب في مصر الإسلامية ببناء الأضرحة.[2]

جماليات القباب:

القبة في الإسلام مقامة على مقرنصات داخلية، وإن تشكيل هذه المقرنصات قد حقق تأثير التسامي بتوالي التدريجات الرأسية لتجاويف المقرنصات التي خففت إيحائيا من أثقال القبة المادية، فتسامت إلى أعلى "الفراغ الداخلي للقبة "ومعها وجدان ومشاعر المصلين[3]، فكان للفن دور مهم في خلق الطابع الجمالي لعمارة القباب حيث تمثل القبة بخطوطها ثقلا على سطح المسجد، فلجأ الفنان المسلم إلى الزخرفة وتجزئتها إلى أقسام حتى يشعر المشاهد بجمال التصميمات الزخرفية والإيقاع والتكرار، فيتسنى له بذلك الإرتياح في النظرة والتطلع إلى الأعلى، بحيث كان دور الفنان المسلم للزخرفة كأداء وظيفي وجمالي في نفس الوقت، أما النطرة الأجمل فعندما تتناسب القبة مع الرقبة المرتفعة في نسبة تكاد تكون واحدة، وذلك من خلال الرقبة المثمنة المرتفعة والقبة ذات الشكل الإنسيابي كما نشاهد ذلك في منطقة الإنتقال من المربع إلى الدائرة .[4]

[1] صالح لمعي مصطفى ،القباب في العمارة الاسلامية ،دار النهضة العربية للطباعة والنشر ،بيروت ص 20

[2] نزار عبد الرزاق بليلة ،مرجع سابق ص 177

[3] المرجع نفسه ص ص 304

[4] المرجع نفسه ص 306

5-الأعمدة والعقود :

أ-العقود:

العقد عنصر معماري مقوس يعتمد على نقطة ارتكاز واحدة أو أكثر، ويشكل عادة فتحات البناء أو يحيط بها، ويتألف العقد من عدة حجارة كل واحدة تسمى فقرة أو صنجة، وفي العهد الأيوبي ظهرت الصنجات المزررة ملونة بالتناوب، وهي عبارة عن حجارة مقصصة الأطراف متداخلة فيما بينها، ولقد استعملت العقود في العمارة الإسلامية بأشكال محتلفة، فالعقد الدائري استعمل مثلا في قصر الحير الشرقي في العصر الأموي، كما شاع استعماله في عمارة العصر العثماني بمصر كما في مسجد محمد علي بالقلعة، أما العقد المدبدب سواء كان بمركزين أو بأربعة مراكز أو الذي ينتهي بخط مستقيمين، فقد أستعمل بكثرة في عقود الشبابيك والأبواب أيضا وفي المحاريب، أما العمارة المغربية والأندلسية فقد تبنت عقد حدوة الفرس وما لبثت أن ظهرت في "بطنه" ومختلف أجزائه المقرنصات الحجرية والجصية وخاصة في قصر الحمراء بالأندلس، كما اهتم المغاربة بالعقد المفصص وهو يتألف من دوائر تلتف على بطن العقد،[1] فعرفت العمارة الإسلامية أنواعا كثيرة من العقود، كل إقليم من أقاليم الإمبراطورية الإسلامية كان يفضل بعض هذه العقود عن بعض، أي أن كل إقليم له طابع عقد يميزه عن الإقليم الأخر، السبب في وجود هذه العقود أنه في أيام الإمبراطورية الإسلامية لم تكن هندسة العمارة قد تقدمت مثلما تقدمت هذه الأيام بالنسبة للهندسة الإنشائية والتسليح، ولذلك كان تصميم العقود التي تحملها أعمدة إما من الحجر الطبيعي أو الرخام وذلك لسببين :

- أولا: قوة تحمل الأسقف
- ثانيا: لتعطي جمال الشكل للطراز

[1] يحي وزيري ،مصدر سابق ،ص 61

ولذلك نجد تحمل الأسقف إما على عقود بأكتاف أو عقود بأعمدة أو قبوات أسفلها أكتاف لتعطى درجة تحمل كبيرة للأسقف مع الحفاظ على الشكل المعماري.[1](شكل 19)

ب-**الأعمدة :**

الأعمدة في القديم كانت عبارة عن بدن ليس له تاج أو قاعدة ثم تطور البدن فأصبح دائري، وهذا البدن الدائري أخذت فكرته من جزوع النخل – العرب قديما – حينما يريدون بناء مسجد كانوا يقيمون سقفه على أعمدة جزوع النحل، ثم استعملوا بعد ذلك أعمدة تنقل من الكنائس والمعابد والأبنية الخربة التي كانت بها تلك الأعمدة، ومن هنا بدأ العرب في ابتكار الأعمدة والتيجان مثل الأعمدة ذات البدن الأسطواني والأعمدة المضلعة ذات البدن المثمن أو الأسطواني، فشاع استعمال العمود المثمن بالعمارة القديمة وبعض المساجد بالقاهرة .[2](شكل 20 21).

القيم الجمالية والزحرفية للعقود والأعمدة :

ينبع جمال العقود الإسلامية في العمارة المساجدية من مراعاة النسب والمقاييس وتوافقها مع المعايير الجمالية والزخرفية، وقد استخدمت العناصر الزخرفية كالمقرنصات المنحوتة والبارزة والزخارف بأنواعها في تحقيق جماليات العقود الإسلامية، فالعقود بأقواسها وتداخلها كواحة النخيل عندما تتشابك وتتناغم أوراقها السعفية في تداخلات متعددة وتكرار يؤنس النفس من الوحشة، فالمتأمل للعقود في أي مسجد كان على وجه المعمورة يلاحظ ما توحي به في ترتيب إيقاعي منتظم في الوحدة والتنوع والصياغة الفنية، فالعقود ليست مجرد أقواس للإرتفاع بسقف المسجد بالقدر الذي يسمح للهواء بدورة كاملة حتى يلطف جو المسجد من الناحية الوظيفية، بقدر ما أن الفنان المسلم أضفى عليها لمسة جمالية في تكراره

[1] عبد السلام احمد نظيف ،دراسات في العمارة الاسلامية ،الهيئة العامة المصرية للكتاب ،ص 45

[2] المرجع نفسه ص 58

وتناسباته وزخارف ومقرنصاته،[1] ولم يقتصر المسلمون على أشكال العقود وأنواعها بل تعدى ذلك إلى زينتها، فابتكروا إنشائها من الآجر والحجر معا: كصنجة من هذا وصنجة من ذاك، وهنا أضفى الفنان لمسة جمالية أخرى حيث التأثير البصري الذي يحدثه التسطيح في المنظور عن قرب، فإنه يتجلى برقته في تناغمه مما يحدث تأثيرا جميلا للضوء والظل معا.[2]

كما أن إبداع الأعمدة الإسلامية عندما بنيت الأعمدة الركنية في دعائم بائكات المسجد الطولوني المبنية بالطوب وجاءت في أشكال أسطوانية وأحجام تتناسب مع إرتفاع العقود، وبالتالي أعطت المظهر الجمالي البديع الذي أراد الفنان المسلم التعبير عنه، حيث أضاف لمسة جمالية أخرى في تيجان الأعمدة الرومانية البديعة بزخرفتها المحفورة على هيئة أوراق النباتات، وبأسلوب التوريق الجميل والحفر الغائر والبارد والأشكال الحلزونية المضلعة.[3]

وقد ابتكر الفنان المسلم العديد من أشكال الأعمدة في العمارة المسجدية مابين الأشكال الأسطوانية والأشكال والبدنات المثمنة كماهو متعارف في المنشآت المملوكية، حيث الأعمدة الجمالية أخذت صورا متعددة منها الحلزوني المحفور ومنها المزخرف بزخارف نباتية غاية في الدقة والجمال، كما أضاف الفنان إطارات نحاسية للتقوية وإضفاء نوع من الجمال للعمود، حيث يقوم الإطار بتقسيم بدن العمود إلى أقسام ذات نسب جمالية متناسقة، كذلك قام بكسوة العمود بالرخام الملون كنوع من من الحلية الجمالية الرائعة[4].

[1] نزار عبد الرزاق بليلة ،مرجع سابق ص 333

[2] المرجع نفسه ص 333

[3] نفسه ص 324

[4] نفسه ص 324

استطاع الفنان تكرار الوحدات بشكل جمالي رائع وكان للحفر دوره في عملية التجميل والزخرفة، حيث أستعملت الأشكال الهندسية والنباتية والكتابات بتناسق عجيب وألوان متناسبة، وكثيرا ما تتداخل تلك العناصر الزخرفية لتؤلف وحدة منسجمة رائعة.[1]

المبحث الثالث: فلسفة العمارة الدلالة والمعنى

إن محاولة دراسة العمارة دراسة فلسفية ليس بالأمر الهين خاصة عندما يتعلق الأمر بالفن الإسلامي، لذلك سنحاول دراسة الفكر المعماري من خلال العلاقة بين الشكل والمضمون، وإن دراسة الشكل والمضمون في العمارة سيكون من خلال دراسة المادة والروح كتعبير أكثر شمولية، فالروح تكون فيما تحققه الأشكال المادية أو من خلال البعد الروحاني في التشكيل الوظيفي، بمعنى أن الروح يمكن التعبير عنها وتحقيقها في الشكل من خلال التكوينات الشكلية أو من خلال المضمون الذي يمثل الوظيفة بالبعد النفسي والإجتماعي.[2]

ولكن قبل أن نتطرق إلى العلاقة بين الشكل والمضمون في الفكر المعماري، ارتأينا أن نتطرق أولا الى ماهية الشكل والمضمون من منظور فلسفي ليأتي الحديث فيما بعد عن العلاقة بينهما بشكل عام، ثم نلج إلى الإطار العام للعلاقة في الفن الإسلامي بشكل عام والعمارة بشكل خاص.

أولا –الشكل والمضمون (المعنى والدلالة)

أ– ماهية الشكل:

يعرف الشكل"Form" بصفة عامة بأنه مجموعة الخواص التي تجعل الشيء على ما هو عليه، إذ تتجمع الصفات الحسية وتعطي معاً شكل الشيء، إلا أنه ليس الشيء "Object"، ولا الجسم "Body" نفسه، لأن الجسم مادة يمكن إدراكها بالحواس، أما الشكل

[1] صالح احمد الشامي ،مرجع سابق ص 313

[2] حسن محمود عيسى العواوده،مرجع سابق ص 15

فصفة تجريدية "Abstract" ندركها بالعقل عن طريق الحواس، ولكن لا غنى لأحدهما عن الآخر، وهما يكونان معاً وحدة متماسكة ومتكاملة ومتحدة،[1] ويعرفه جميل صليبا: الشكل هو الشيء المؤلف من الأبعاد التي تحدد نهايات الجسم كصورة الشمع المفرغ في القالب فهي شكله الهندسي، أو تطلق على مايرسمه المصور بالقلم أو آلة التصوير، أو على ارتسام خيال الشيء على المرآة، أو في الذهن،[2] أما أفلاطون فيرى أن الشكل حقيقة مطلقة وأبدية، وأساس كل الموجودات، وقد سمى هذه الحقيقة بالمثال، وهذه المثل روحانية وليست مادية، ثابتة وليست متغيرة[3]، في حين يرى(أرسطو) أن الشكل كامن في الشيء بذاته إذ يقول: بل هو دائماً كائن في الشيء ذاته، وهو الذي يطبع الشيء بالطابع الذي يجعله منتسباً إلى هذا النوع أو ذاك من أنواع الكائنات[4]، ويرى هربرت ريد "أن الشكل لا يتضمن معنى الإنتظام أو التوازن أو أي نوع من التوازن الثابت، فنحن نتحدث عن شكل الرجل الرياضي ونحن نعني تمامًا نفس الشيء الذي نعنيه ونحن نتحدث عن شكل العمل الفني، والرجل الرياضي يكون ذا شكل جميل حينما لا يحمل جسمه لحما زائدا وحينما تكون عضلاته قوية ومشيته جميلة وحركاته اقتصادية غير متعبة ...، إننا نستطيع أن نقول نفس الشيء تماما عن تمثال أو صورة.[5] أما"هيجل": يؤكد على أن الشكل يقوم بتنظيم عناصر العمل الفني ويجعلها في وحدة كلية يشيع بينها الإنسجام والتوافق، فيمكن إدراك هذه العناصر –ككل – جماليًا، كما يؤكد على أن هذه الوحدة ليست غائية مجردة أو في خدمة غاية محددة،[6] ويؤكد "هربرت ماركيوز" على أهمية الشكل إذ رأى أن التخلي عن الشكل الجمالي هو بمثابة تنازل عن المسؤولية تنازً لا يحرم الفن من الشكل الذي يجعله أكثر قدرة على مسايرة التجدد والخروج

---

[1] عبد الحميد، شاكر؛العملية الإبداعية في التصوير؛عالم المعرفة؛مجلس الثقافة والاداب والفنون ؛الكويت؛1987.ص394

[2] جميل صليبا :المعجم الفلسفي، ج1 مصدر سابق ، ص ص 741 - 742

[3] الخالصي، مازن حمد حسين؛ "الفعل كحالة إبداعية في العمارة"؛ رسالة ماجستير كانون الثاني 1996م؛ كلية الهندسة؛ جامعة بغداد؛ بغداد ص28

[4] باسم عبد الامير؛مفهوم الشكل في الخطاب المسرحي؛المجلة القطرية للفنون؛ وزارة التعليم العالي والبحث العلمي؛العددالاول؛كانون الاول 2001؛ بغداد ص 36.

[5] هربرت ريد،معنى الفن ،تر سامي خشبة،الهيئة المصرية العامة للكتاب

[6] رمضان الصباغ: عناصر العمل الفني، دراسة جمالية، الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،) ص 40

من العالم الواقعي إلى عالم التجدد والإستشراق، ويعتبر أن الشكل الجمالي هو الذي يستطيع أن يقدم واقعًا آخر أي يحتج على الواقع المعيش بحكم مغايرته، والفنان لا يستطيع في رأي ماركيوز أن يتغلب على انفصاله عن الحياة، هذا الإنفصال هو الذي يجعله يقدم شكلا فنيًا للواقع وهو الذي يمنح الفن استقلالية،[1] وللشكل عند سوزان لانجر أهمية كبرى في تعريفها للفن بقولها: "إن العمل الفني لا يصبح مظهرًا حسيًا يقبل الإدراك، اللهم إلا إذا استحال إلى شكل، سواء كان شكل العمل الفني ثابت مستديم كصورة البناء أو الإنسان أو اللوحة أو شكل عابر ديناميكي كاللحن أو الرقص، أم كان مجرد شكل متخيل ظاهر كشكل العمل الأدبي.[2]

ب-ماهية المضمون :

المضمون ليس مجرد ما يقدمه الفنان، بل كيف يقدمه في أي سياق، وبأي درجة من الوعي الإجتماعي والفردي وموضوع مثل الوحة مائية تقليدية أو كجهد انساني مرهق، أو كانتصار للإنسان على الطبيعة، فكل شيء يتوقف على جهة نظر الفنان،[3] ويضيف ارنست فيشر: "أن المضمون يعني شيئا أكثر بكثير من مجرد الموضوع أو الفكرة، وانه مهما يكن من أهمية اختيار الموضوع فإن مضمون العمل الفني لا يتحدد بما يتناوله بقدر مايتحدد بأسلوب تناوله، كيف يعبر الفنان بوعي أو بغير وعي عن الإتجاهات الإجتماعية لعصره،[4] فالمضمون من رؤية ارنست فيشر هو ما يقدمه الفنان مكان حصاد أو إنتاج فني ومدى قدرته على توصيل غايته ولعمله الفني، هو بالضرورة ما يعكس الظروف الإجتماعية والسياسية في المجتمع، أما هيغل فيؤكد أن مضمون الفن ليس شيئا سوى الأفكار، أما الصورة التي يظهر عليها الأثر الفني فإنها تستمد بنيتها من المحسوسات والجماليات،[5]

---

[1] هربرت ماركيوز: البعد الجمالي، ترجمة جورج طرابيش، دار الطليعة، ط أولى 1979 م، ص 65

[2] زكريا إبراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دار مصر للطباعة، 1988 م، ص 2

[3] ارنست فيشر،ضرورة الفن تر اسعد حليم،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،ص ص 178 179

[4] االمرجع نفسه ص 188

[5]- عبد الرحمان بدوي ،فلسفة الجمال والفن عند هيغل ،مرجع سابق ص 60

وللتعرف أكثر على ماهية المضمون ستكون واضحة أكثر من خلال دراسة العلاقة بين الشكل والمضمون ليتبين لنا المفهوم أكثر، ومن خلال ما تم عرضه حول ماهية الشكل والمضمون يتبادر في أذهاننا سؤال: هل يتأسس الفن على الشكل أم المضمون أم كلاهما ؟

ثانيا–الشكل والمضمون اية علاقة :

يرى **ماركيوز** أن جوهر الفن يكمن في الشكل (Forme) الجمالي، كما أن الشكل هو أحسن تعبير عن الوظيفة السياسية (الإلتزام) للفن، باعتبار أن للفن وظيفة سياسية فضلا عن وظيفته الجمالية الخالصة، فالوظيفة السياسية للفن لا تعني إخضاع الفن للدّعاية السياسية ورّجالها مهما كان توجههم، بل مهمتها تكمن أساسا في دفع المسار السياسي الحسن والعمل على رسم صورة جديدة للمجتمع من أجل تحرير الإنسان من قبضة الشيئية و الإستغلال بشتى أشكاله،[1] ويقصد ماركيوز بالشكل الجمالي رسم صورة للواقع تتجاوز الواقع المعطى ويحمل في صميمه أمان وطموحات الشعوب في آمال التغيير وتجاوز الواقع الراهن، ولا يستطيع الفن تحقيق هذه الغاية إلّا إذا استقال عن الواقع المعيش، يقول ماركيوز: " إن صفات الفن الجذرية أي وضع الواقع القائم موضع اتهام واستحضار صورة جميلة للتحرر، ترتكز تحديدا إلى الأبعاد الّتي بها يتجاوز الفن تعيينه الإجتماعي، وينعتق من عالم القول و السلوك المتواضع عليهما، مع صونه في الوقت نفسه الحضور الساحق لهذا العالم، وبذلك يخلق الفن المضمار الّذي فيه يغدو ممكنا ذلك الهدم للتجربة الّذي هو سمته الأولى."[2]

ورغم أن هيجل أكد على أهمية المضمون وأولويته معارضًا آراء العديد من النقاد من أمثال "كانط"، إلا أن هيجل وأتباعه لم يهملوا دور الشكل بل حاول هيجل أن يؤكد على

[1] مجموعة مؤلفين ، مدرسة فرانكفورت النقدية ، مرجع السابق ، ص 138.

[2] ماركيوز هربرت ، البعد الجمالي ، مرجع سابق ، ص 18

أهمية العلاقة بينهما، ويصف طبيعة هذه العلاقة كما رآها ماثلة في الفن من وجهة نظره المثالية والجدلية.[1]

ويؤكد ارنست فيشر أن الشكل هو التعبير عن حالة الإستقرار التي يمكن بلوغها في وقت معين، والصفة المميزة للمضمون هي الحركة والتغيير، لذلك يمكن أن نقول أن الشكل محافظ وأن المضمون ثوري[2].

فالعلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون تظهر واضحة في البلورات، أي في تركيب المادة الجامدة والمنظمة، وما نسميه شكلا إنما هو تجميع للمادة بصورة معينة، ترتيب معين لها، حالة نسبية من حالات استقراراها،[3] وبعد إطلالتنا هو جدلية العلاقة بين الشكل والمضمون سنتطرق الآن إلى بيت القصيد وهو الشكل والمضمون في الفن الإسلامي.

رابعا – الشكل والمضمون في الفن الإسلامي:

تقوم التصورات الجمالية الإسلامية على طبيعة العلاقة بين الجمال المطلق و المدرك الوحيد له الإنسان عبر تجلياته في نطاق الجمال الطبيعي كحجر الأساس في النشأة و التكوين، و هو ما تؤكده الإبداعات الفنية عبر التصميمات الزخرفية، التي يشمل أثرها الكبير القيم الجمالية،[4] يكمن الجمال في التصور الإسلامي في بلوغ غايته وهدفه، لأنه ليس جمالا لذاته بل لغيره وهو مرضاة الله حيث يقول تعالى: **زُيِّنَ لِلنَّاسِ حُبُّ الشَّهَوَاتِ مِنَ النِّسَاءِ وَالْبَنِينَ وَالْقَنَاطِيرِ الْمُقَنطَرَةِ مِنَ الذَّهَبِ وَالْفِضَّةِ وَالْخَيْلِ الْمُسَوَّمَةِ وَالْأَنْعَامِ وَالْحَرْثِ ذَٰلِكَ مَتَاعُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَاوَاللَّهُ عِندَهُ حُسْنُ الْمَآبِ**"،[5] في هذه الآية يخبرنا الله تعالى عما زين للناس في

---

[1] عبدالرحمن بدوي: فلسفة الجمال والفن عند هيجل، دار الشروق، القاهرة، 1996 ، ص 46

[2] ارنست فيشر،مرجع سابق ص 170

[3] ارنست فيشر،ضرورة الفن،مرجع سابق ص 170

[4] بن سهلة يمينة ، جماليات الجسد في الفكر الفلسفي، تمثلاته و تجلياته في الثقافة الإسلامية،أطروحة دكتوراه،قسم الفلسفة ،جامعة وهران 2016/2015 ص 54

[5] سورة آل عمران ،الاية 14

هذه الحياة الدنيا من أنواع الملاذ من النساء والبنين، ولكن هذا الجمال لا يبلغ غايته إلا عن طريق العمل الصالح والثواب، جاء الإسلام شكلا و مضمونا ليحث الإنسان على المشاركة الإبداعية في الحضارة الإنسانية، فقد أوجد الله سبحانه وتعالى من خلال القرآن الكريم منهجا جماليا لتربية الوجدان، و تنمية الذوق الجمالي، هدف بلوغ غاية الجمال و حقيقته ضمن المنظور الإسلامي، لكن المشاركة الإبداعية لا تكون إلا بالعمل الجاد الذي يحمل طابع الإستمرارية والتأثير الحضاري سواء على المستوى المحلي أو العالمي، ليحمل بين طياته بذور الحداثة للتجديد والإبتكار، هذا ما يؤكد لنا أن الجمال والزينة، والحسن، والبهجة و كل مرادفات الجمال التي ذكرها القرآن الكريم،[1] لم تكن للتدبر أو لقوم يوقنون، أو للذوق الجمالي فحسب، بل جمعت بين كل هذه الغايات فكانت الحضارة الإسلامية ذات طابع الخصوصية، و التفرد الجمالي نتاج ذلك، هذا ما أكده روجي جارودي في قوله:(إن كل غرض حتى ذلك الأكثر استعمالا سواء كان سيفا، أو إبريقا، أو طبقا من نحاس، سجادة، أو سرج حصان، أو منبر، أو محراب في المسجد، هو محفور و مرصع أو مطروق ليشهد بأنه علامة على وجود الله)، يجعل هذا تحدد مجال التصور الجمالي الإسلامي بصنفيه الجمال الشكلي والمضمون.[2]

خامسا – الشكل والمضمون في العمارة :

كما هي كافة الأعمال والفنون البصرية عبر تاريخ البشرية، سنجد انها تكونت من مكونين أساسيين، أحدهما مادي ملموس ومحسوس، ومدرك بصريا وهو الشكل المعماري، والمكون الثاني وهو مكون معنوي حسي، ألا وهو المضمون الذي ساهم في إخراج الشكل

[1] بن سهلة يمينة ، مرجع سابق ص 56

[2] المرجع نفسه ص 56

على هيئته وصورته، وساهم المضمون كذلك في تحديد الهدف والوظيفة التي يجب أن يحققها الشكل المعماري.[1]

حرص الفنان المسلم على أن تكون لوحاته الفنية المعمارية بالغة الدقة والإبداع، وتمثل قبة الصخرة في بيت المقدس أحد روائع العمارة الإسلامية، حيث عكست البعد الإنساني في مبانيها شكلا ومضمونا أي الحالة ما بين المادية والرمز، ويمثل المضمون في العمارة الإسلامية تعبيرا أوسع من الوظيفية، فهو تعبير للمكونات المادية الوظيفية والمتطلبات المعنوية العقائدية،[2] ويتعدى المضمون التشكيل الفراغي سعيا لتحقيق المتطلبات المادية المحسوسة للفراغ وإلى ما هو أسمى من المادة، وهو ما يمكن أن تشكله وتبدعه الزخرفة، التي تمثل عنصرا أساسيا في التشكيل المعماري الإسلامي، وقد تم استعمال التشكيلات الزخرفية في الداخل والخارج لقبة الصخرة بألوان قوية وجريئة، بالإضافة إلى البعد المكاني والروحي الذي تحقق من خلال البعد الجمالي ذي التأثير الحسي والنفسي بالإضافة إلى البعد الوظيفي، وذلك من أجل عمارة إنسانية محققا بعدا توافقيا للشكل والمضمون في الزخرفة الإسلامية،[3] فالشكل والمضمون في العمارة بعدين مكملين لبعضهما، على أن الشكل في العمارة هو من يتبع المضمون وليس العكس، ولتوضيح هذه الفكرة سنبحث مفهومي الشكل والمضمون كما يلي :

أولا– وظيفة الشكل في العمارة :

تتلخص وظيفة الشكل في العمارة بما يلي :

- **البعد الإنشائي والبعد الجمالي:**

[1] محمود وحيدمحمود صيد ،مرجع سابق ص62

[2] حسن محمود عيسى العواوده ، مرجع سابق ص 20

[3] المرجع نفسه ص 20

- **اما البعد الانشائي:** فمثاله الوظيفة الإنشائية للعقود والأقواس لتشكل الفتحات والبوائك، لنقل الأحمال إلى الأرض، والقباب لتغطية المساحات الواسعة.
- **البعد الجمالي:** ومثاله جمال التكوينات والتشكيلات، واتباع النسب وتنوع استخدام الأقواس والعقود وزخرفتها بأشكال متعددة، إضافة لجماليات نسب الكتل وتناسبها مع بعضها البعض و أسلوب التراكب فيها.
- **بعد اقتصادي:** حيث تتحكم التكلفة الإقتصادية للإنشاء بطريقة التشكيل المعماري، والمواد المكونة لهذا التشكيل.
- **الديمومة والمتانة:** لا بد أن يراعي الشكل عنصر الإستقرار والإتزان البصري والمادي لضمان متانة المعلم المعماري وديمومته مع مرور الزمن.

أما من ناحية المضمون في العمارة :

المضمون هو مجموعة من الأسس والبواعث والقيم، التي يحترمها المجتمع والأفراد ويسعون لترسيخها فيما بينهم، وهذا ما قامت على أساسه العمارة، فكان المضمون هو المحدد والمسير لطريقة التشكيل المعماري، الذي سيكون نتيجة لذلك المضمون، ويمكن اعتبار المضمون معادلا لمفهوم القيم، وتطبيق تلك القيم في العمارة يمكن أن يكون باستخدام عناصر وأشكال مستوحاة من عمارة الماضي، ويمكن تطبيق المضمون بواسطة أشكال ووسائل ومواد بناء معاصرة، كي لا تصبح العمارة المعاصرة نسخة مقلدة عن عمارة الماضي، بل عمارة معاصرة بروح ومضمون تراثي أصيل، يحترم التجارب والخبرات السابقة وبحيوية مستمرة كجسر يصل بين الماضي والحاضر، ويرنو إلى مستقبل العمارة المحلية بهوية تعبر عن الزمان والمكان.[1]

- ولايوجد أنسب مثال وأوروع مثال في العمارة هو قبة الصخرة (شكل رقم 03).

إن الفكرة التصميمية لقبة الصخرة التي تشكلت عام 691 مُ تظهر استعمال التكوين الحلقي، فهي دائرية التكوين في الفراغ الداخلي يحيطها التكوين الثماني الخارجي، وذات

[1] محمود وحيدمحمود صيد ،مرجع سابق ص 63

تركيز على المحتوى الداخلي الذي تمثله قبة الصخرة، وبالتالي فهي ذات قاعدة دائرية أساسية في التكوين، وقد مثل الشكل الدائري في فكر المسلم بعدا روحيا، فهو يتعبد تحت سماء صافية واسعة، تكتمل مساحتها الفنية من دائرية الشمس نهارا والقمر ليلا، وهذا البعد الكمالي والروحي للدائرة جعلها المنظم والبنية الشبكية التحتية الأساية للزخرفة الإسلامية التي تشكل العلاقات لتحافظ على التناسق والتناسب، وفق نظام روحاني متكامل وهي أساس للشبكات النجمية والمربعة،[1] كما تعتبر قبة الصخرة المشرفة أول تكوين معماري إسلامي يمثل الشكل الثماني المتكون من تداخل مربعين، المربع الأول "يرمز إلى الماء والنار والهواء والتراب، والمربع الثاني يشير للإتجاهات الأربعة وتداخلهما، يعني أن قوى الله فوق كل قوى الطبيعة،[2] في قوله تعالى: "**وَلِلَّهِ الْمَشْرِقُ وَالْمَغْرِبُ فَأَيْنَمَا تُوَلُّوا فَثَمَّ وَجْهُ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ وَاسِعٌ عَلِيمٌ**".[3]

فالعمارة الإسلامية بشكل عام وقبة الصخرة بشكل خاص تمثل ذلك التكامل بين الشكل والمضمون، هذا ما يمثل الفكر المعماري الجامع بين الشكل والمضمون أو بين المادة والروح.

نخلص **إلى** القول أن هذه الثنائية في الفكر الإسلامي تخلف عن غيرها، أإنها ليست تعادلية أو جدلية، وإّنما هي ثنائية تفاضل، فالأولية المطلقة فيها هي المضمون (الثابت)، هو مبدأ النظام والإنسجام والثبات والوضوح، الذي يحرك ويوجه هو في مرتبة السبب وفي مرتبة النتيجة، إّنه الترابط الذي يرسم بدوره الفكر ويحدد وظيفته، وهي القواعد والمبادئ الثابتة،[4] وهكذا أدت هذه الثنائية التفاضلية في ثنائية تقويمية الثابت والمتحول، الشكل والمضمون، الزمان والمكان.

---

[1] حسن محمود عيسى العواوده ، مرجع سابق ص 17

[2] المرجع نفسه ص 17

[3] سورة البقرة،آية115

[4] فلاح جبر ،الزمان والمكان في العمارة الإسلامية بين التأثير والتأثر ، مجلة العلوم التكنولوجيا عدد 2 مجلد 12 2007 وهران

من هنا فالتوحيد هو ذلك المبدأ الذي يمنح الحضارة الإسلامية هويتها، ويربط مكوناتها معا ليجعل كيانًا عضويًا متكاملا نسميه الحضارة، وفي ربط العناصر المتفرقة معًا، يقوم جوهر الحضارة وهو التوحيد في هذه الحالة بطبع تلك العناصر الأخرى بطابعه الخاص، ثم يعيد تكوينها بشكل يتناسق مع العناصر الأخرى ويدعمها[1].

إن هذه العلاقة الثنائية بين الله والعالم هو بين البسيط والمجـرد والملموس والمركب، والبحث لاستخراج الدلالات وتأويلها من حيث وجودها المتناقض بين الروح والمادة بين الثابت والمتحول واللفظ (الشكل) والفكر (المضمون) الزمان والمكان، من هذه العلاقات الثنائية وفق مفهوم المعتزلة خضعت للتأويل لتجديد هذه المفاهيم،[2] لا يمكن لنا أن نفهم أو ندرك الغايات والأبعاد الروحية الفنية لجماليات العمارة الإسلامية، ولا سيما المساجد بدون 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 أن القرآن كلام الله، وهو النص المقدس الوحيد الذي يقدم نفسه على أّنه كلام الله حصرًا وبالكامل،[3] فالجمال من منظور إسلامي كتصور كلي للوجود كان هدفه كشكل ولا يزال تهذيب النفس وتربية الوعي الجمالي من خلال التأمل الجمالي، والجمال كمضمون كان هدفه بلوغ تنمية الوجدان والإرتقاء الذوقي من خلال الذاتي والموضوعي، ونخلص إلى إن الجمال كتصور كلي يخاطب العقل والروح، ليبلغ نوعا من التناسق والإنسجام بين الظاهر والباطن في قوله تعالى:" **قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنفُسُكُمْ أَمْرًا فَصَبْرٌ جَمِيلٌ عَسَى اللَّهُ أَن يَأْتِيَنِي بِهِمْ جَمِيعًا إِنَّهُ هُوَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ**".[4]

---

[1] المرجع نفسه

[2] فلاح جبر ،الزمان والمكان في العمارة الإسلامية بين التأثير والتأثر ، مرجع سابق

[3] لمرجع نفسه

[4] سورة يوسف الاية 83

الفصل الرابع : الفن الإسلامي بالجزائر

المبحث الأول : الفن الإسلامي الجزائري (جدلية التراث والحضارة الغربية)

أولا : مدينة الجزائر و الفتح الإسلامي

ثانيا :مدينة الجزائر غداة الإحتلال:(1830–1962).

ثالثا: الهوية التراثية والآخر

رابعا: التراث والهوية وتحديات العولمة

المبحث الثاني:الثورة الجزائرية والابداع الفني

المبحث الثالث :تطور الفنون التشكيلية

أولا : مفهوم الفن التشكيلي

ثانيا : مكانة الفن التشكيلي بالجزائر

أ- نشأة وتطور الحركة الفنية التشكيلية في الجزائر قبل 1830

المبحث الأول: الفن الإسلامي الجزائري (جدلية التراث والحضارة الغربية)

أولا : مدينة الجزائر والفتح الإسلامي :

لما ظهرت الدعوة الإسلامية بمكة والمدينة على يد الرسول صلى الله عليه وسلم بوحي من الله، واستقر أمر المسلمين، فكر عمرو بن العاص حاكم مصر في اجتياح شمال إفريقيا، فكتب إلى الخليفة عمر بن الخطاب رضي الله عنه فرفض، ولما تولى الخلافة من بعده عثمان بن عفان رضي الله عنه ثالث الخلفاء الراشدين، عزل عمرو بن العاص عن ولاية مصر وولى مكانه عبد الله بن سعد بن أبي سرح أخوه من الرضاعة، فكتب هذا الأخير إلى الخليفة عثمان يستأذنه في فتح شمال إفريقيا، فأذن له سنة 27هـ/647م وأمده بجيش كبير قوامه عشرين ألفا من الجند شارك فيه سبعة من الصحابة،[1] فترددت الجيوش الإسلامية بعد ذلك على شمال إفريقيا بقيادة كل من معاوية بن حديج الكندي (45هـ/665م)، وعقبة بن نافع الذي أدى دورا كبيرا في فتحها سنوات (50هـ/670م،و62هـ/681م) وأبو المهاجر دينار (55هـ/674م) وزهير بن قيس البلوي (69هـ/688م)، وحسان بن النعمان (77هـ/697م)، حتى فتحت أراضيها كلها، ودخل اليهود والنصارى وغيرهم من عباد الوثنية من البربر في الإسلام،[2] لقد جاء العرب بالإسلام إلى أرض الجزائر مند أربعة عشر قرنا، حاملين معهم ضمن ما حملوه عناصر من فنونهم، وهكذا نشأت المدن والقصور والمساجد وهي متأثرة في العصور الاسلامية الاولى إلى حد بعيد في عناصرها المعمارية والزخرفية بمدن وقصور ومساجد مراكز الخلافة بالشرق العربي، وكان لأجدادنا بعد ذلك الفضل في نقل هذه الحضارة العربية الإسلامية إلى ربوع الأندلس حيث بقيت مزدهرة مدة ثمانية قرون،[3] فكانت الحضارة العربية الإسلامية المصدر والأصل والينبوع الذي استلهمت منه الجزائر مختلف الفنون في الجزائر، فللإسلام

---

[1] عمار عموره ،الجزائر بوابة التاريخ ماقبل التاريخ الى 1962م الجزء الثاني ،دار المعرفة الجزائر ص 18

[2] المرجع نفسه ص 18

[3] ابراهيم مردوخ الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزئر،المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1988 ص 16

وحضارته الفضل الكبير على فنون الجزائر، سواء منها العمارة والخط العربي وفن المنمنمات إلى غيرها من الفنون .

ثانيا :مدينة الجزائر غداة الإحتلال:(1830-1962)

خسرت الجزائر معركتها الأولى والحاسمة مع المستعمر، فالمطاولة استمرت ستة عشر سنة جرب فيها الجزائريون كل أساليب المقاومة لكنهم جربوها دون قوة وتجهيز، فقد فرض بهما العدو سيطرته، واستطاع أن يكسب الحرب، وتعرت البلاد من طليعتها ومن نخبتها فالهجرة والسجن والإعدام صفى الساحة منهم، ونشطت الحركة الكولونيالية تعمر الأرض التي استولت عليها بالبارود، وذلك لأن الأسر الكبيرة بل وحتى كثير من القبائل والعشائر قد غادرت الجزائر، ولما قر في ضميرها من وجوب عدم مغادرة أرض وقعت في يد كافر،[1] فقد خضعت مدينة الجزائر كغيرها من القطر الجزائري لاحتلال مرير دام من سنة 1830م إلى غاية سنة 1962م، عملت فرنسا منذ أن وضعت أقدامها على التراب الجزائري بمحاربة والإستيلاء على الأوقاف الإسلامية، بإعتبارها الراعي والممون الرئيسي للنشاطات الدينية والتعليمية، في نفس الوقت تشكل عائقا كبيرا في وجه المخطط الإستعماري، وهذا ما دفع أحد الكتاب الفرنسيين إلى القول: "بأن الأوقاف تتعارض والسياسية الإستعمارية وتتنافى مع المبادئ الإقتصادية التي يقوم عليها الوجود الإستعماري الفرنسي في الجزائر،[2] ولكن ما ما يهمنا ها هنا هو الآخر وعلاقته بالتراث، أي الصراع بين التراث والحضارة الغربية، وكيف تعامل الجزائري مع الآخر ثقافيا؟ وهل حافظ على هويته أمام هيمنة وسياسة الآخر وفرض سيطرته سياسيا وإقتصاديا وإجتماعيا وحتى ثقافيا؟

كانت سياسة المستعمر محاربة الدين بهدم المعالم الدينة من مساجد وزوايا، والتي هدف من خلالها إلى محو الهوية و إضعاف الوازع الديني وتلاشي الرباط الإجتماعي الذي

[1] عشراتي سليمان ،العالم الإسلامي من خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ،دار الغرب للنشر والتوزيع وهران ص 80

[2] عمورة عمار ،موجز في تاريخ الجزائر ،مرجع سابق ،ص 124

يؤثر بدوره في الحفاظ على الهوية والثقافة المحلية والوعي الجمعي الذي تحفظ في فلكه خصوصية ثقافتنا وتراثنا، وهو ما يؤدي إلى التهديد بشكل كبير على هويتنا فكيف لنا إذا في هذه الحال بسؤال التثمين والنهوض بالتراث والثقافة والحفاظ على الهوية، في ظل ماتفرضه علينا الحضارة الغربية؟ وهل يمكن التعامل مع الثقافات الأخرى وفق شروطها الخاصة بها؟

هذا ما سنتطرق إليه بالتدريج في هذا المبحث، فرعاية الإحتلال زرعت المشكلة الثقافية وأخذت منها جذورها في الأرض، لتورق بشكل مشوه أغصانا وفروعا، وقد تذوي هذه أو تموت تلك حسب المراحل إبان الإحتلال أوبعد رحيله، لكن الإحتلال الفرنسي بقي في كل الظروف ساهرا يتعهدها بالتسميد والسقي والتهوية والتشذيب، مصارعا مسببات موتها في تربية إصطناعية، وفي عالم تغيرت مناخاته عبر ثلاثة عشر قرنا، أصبحت الجزائر فيها جزءا من الوطن العربي والعالم الإسلامي بفضل الإسلام نفسه،[1] ويبدوا واضحا أن لب الصراع الجزائري السياسي الفكري والثقافي مع الإستعمار الفرنسي في الفعل ورد الفعل، تمحور حول شخصية الجزائر الدولة الإستقلالية وهويتها الثقافية تاريخا ولغة وعادات إجتماعية، احتمى التيار الوطني عموما بوحدة الشعب الجزائري، وحدة توفرت على كل المقومات التاريخية والجغرافية ثم الدينية واللغوية كلحمة وسدى.[2]

الهوية التراثية والآخر:

الهوية بطبيعتها لا يمكن أن تفهم بعيدا عن علاقاتها مع الآخر المختلف، وبقدر ما تعبر الهوية عن نفسها من خلال اللغة، فإنها تنفتح على الآخر من خلال هذه اللغـة، وبالتالي فمن الصعب إن لم يكن مستحيلا تمثل دلالة الهوية وفهم رهاناتها المختلفة بدون استحضار فوري للغيرية حتى لذاتها وحسب، فالهوية هي دوما علاقة بالآخر،[3] وهي العملية التي يتكون الكائن من خلالها باعتبار التوحد أول رباط عاطفي وهي وحدة الأنا، ونعني "أنا"

[1] عمر بن قينة ،المشكلة الثقافية بالجزائر ،دار اسامة للنشر والتوزيع ،عمان الاردن ط 1 سنة 2000 ص 22

[2] المرجع نفسه ص 45

[3] حميد حمادي،واخرون،مرجع سابق ص 245

في كل الأزمنة والأحوال، وتؤكد أن الموجود ذاته دوما لا يلتبس ما ليس منه فالشخص هو "هو" مهما اعتراه من تغيرات،[1] كما أن الهوية يمكن أن تأخذ مستويات مختلفة، ففي الغالب يكون للأفراد إدراك بالإنتماء إلى دين أو جماعة أو ثقافة أو دولة أو إقليم في آن واحد، فالهويات قد لا تتضاد أو يتناقض بعضها مع بعض، ولكن الوزن الذي يمنحه الأفراد لعنصر خاص من عناصر الهوية قد يتغير من فترة لأخرى، فالأساس إذا هو الكيفية التي تقترب بها تلك العناصر المختلفة لهويتهم، أو الوزن الذي يمنحه الأفراد لهذه العناصر،[2] والهوية كما يتبناها البعض على أنها ذلك الشعور بإنتماء الأفراد لجماعة معينة على السواء، كانت عرقية أم دينية أو قبلية أو إقليميا أو دولة أو أمة ما، ونصل إلى القول أن الهوية والآخرية متصلتان الواحدة بالآخر وتجمعهما علاقة جدلية، إن التماهي يتوارى مع التمايز واذا اعتبرنا أن الهوية دوما محصلة صيرورة تماه في وضعية علائقية، وإنها نسبية أيضا، إذ يمكن أن تتطور إذا ما تغيرت الوضعية العلائقية، فأن يكون من الأفضل من دون شك اعتماد التماهي مفهوما إجرائيا للتحليل بدلا من مفهوم الهوية.[3]

ويتم التركيز على مسألة الهوية بعناصرها الثقافية والحضارية والتنموية، لأنها تشكل المنظومة المعرفية الذاتية بعناصرها العقدية والثقافية عنصر أساس لتوازن الكيان المجتمعي، بحيث أن وجود أي خلل في هذه المسألة يعني على مستوى العملي بداية الأقوال والتقهقر الحضاري في هذا التطور العلمي هو التكنولوجي الهائل الذي أسقط الحدود أوصل مناطق العالم ببعضها البعض،[4] فالقاعدة الأساسية للتعامل مع هذه التطورات هي تأسيس حالة من التوازن المجتمعي حتى يتمكن المجتمع من ملاحقة التطورات دون إضاعة الذات، ولا شك أن تأسيس عملية التوازن المجتمعي لا تتم إلا على قاعدة الهوية وتفعيل عناصرها في

[1] فرج عبد القادر وآخرون معجم المصطلحات علم النفس ،دار النهضة بيروت ط1 دون سنة ص 479

[2] العبيد سليمان امال ،الهوية في ليبيا ،مجلة المستقبل العربي ع 276 2001 ،مركز الدراسات الوحدة العربية لبنان ص 142

[3] حميد حمادي ،واخرون التجربة الجمالية ،مرجع سابق ص 245

[4] محفوظ محمد الاسلام والغرب وحوار المستقبل –المركز الثقافي العربي ظ 2 ص 147

الوجود الإجتماعي الشامل، وكذلك إدراك العلاقة الوثيقة التي تربط بين فهم الذات وفهم الآخر، والطريق لإدراك الآخر حضاريا وتعم تطوره وسيرورته التاريخية لا تتأتى إلا بمصالحة الذات وسير أغوارها، واكتشاف معدنها الأصلي ووعي الذات يكون بمعرفة الثروات المعرفية والثقافية التي تختزنها الذات الحضارية في ثراتها وتاريخها.[1] وحضور الذات في عملية المثاقفة مع الثقافات الإنسانية هو طريقا إلى هدم الأسس المعرفية التي تتكئ عليها الذات، ما يؤدي إلى الإندفاعية لفهم الثقافات الأخرى المغايرة والعمل على هضم الصالح منها، فالهوية الذاتية لا تدفعنا أن نغلق أبوابنا على ما هو ليس في أيدينا وإنما تعني البدء في أن تحقق هويتنا الحضارية والثقافية، وجعلها حاضرة في حركتنا الإجتماعية والثقافية وهذا التفاعل مع الثقافات الأخرى. [2]

أما فيما يتعلق بالتراث فإن النتاج الثقافي الإنساني ذاته يعبر بالضرورة عن تراث، والذي هو ثقافة محفوظة وقابلة للتثاقف Interculturalité، وإعادة الإنتاج Reproduction كرصيد ثقافي ورأس مال رمزي، كتحويل الإنتاجات الأدبية والفلسفية إلى ثقافة، أو إن شئنا فلنقل إلى طبيعة ثانية، إلى مظاهر راسخة،[3] وهو ما يؤكده لنا "الدكتور الجابري" في أثناء تتبّعه للحقل الدلالي لكلمة "التراث"، أنّ التراث بمعنى الموروث الثقافي والفكري والدّيني والأدبي كما تشكّل مضمونه في الخطاب العربي المعاصر، لم يكن حاضرا لا في خطاب أسلافنا، ولا في حقل تفكيرهم، كما أنه غير حاضر في خطاب أية لغة من اللغات الحية المعاصرة التي نستورد منها المصطلحات والمفاهيم الجديدة علينا، وهذا يعني أن مفهوم التراث كما نتداوله اليوم، إنما يجد إطاره المرجعي داخل الفكر العربي المعاصر

[1] محفوظ محمد ،الاسلام ولاغرب وحوار المستقبل،مرجع سابق ص 149

[2] المرجع نفسه ص 149

[3] بيير بورديو، الرمز والسلطة (مجموعة نصوص)، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء–المغرب، طبعة 3- 2007، ص33

ومفاهيمه الخاصة وليس خارجها،[1] ولكن التوغل في دراسة التراث يحيلنا هو الآخر إلى الحديث عن مفهوم وطبيعة الثقافة، ولا يقصد بالثقافة هنا المعرفة وإنما يقصد المصطلح الذي بلوره علماء الإنسان في القرون المتأخرة، وهو عندهم يطلق على ذلك الكل المركب المتجانس من العقائد والقيم والأفكار والمعايير والتعبيرات والإبداعات وأنماط العيش التي تشكل قوام الحياة لمجتمع من المجتمعات، فالثقافة هي تعبير عن كل ما هو متعلق بالجانب الإنساني في شتى المجالات وأهمها وأولاها هي المعتقد الديني، و تعبر كذلك عن المعارف المكتسبة أو الممارسة اليومية في المجتمع، فهي إذن ظاهرة تفاعلية بين الفرد وبين مجتمعه على مختلف الأصعدة، دون أن ننسى احتكاكه مع الآخر، صفوة الكلام أن التراث والثقافة مفهومين شديدي الإرتباط والتعقيد، لأنهما متعديان إلى مواضيع أخرى حسّاسة ترتبط بالهوية والخصوصية.

وتتعرض الثقافة العربية إلى خطر كبير بفعل ظاهرة العولمة، إذ تمثل العولمة الثقافية أخطر التحديات المعاصرة للثقافة الغربية، وهذه الخطورة لا تتأتى من الهيمنة الثقافية التي تنطوي عليها العولمة فحسب، وانما من الآليات والأدوات التي تستخدم لفرضها، فالعولمة ظاهرة تقفز على الدولة والعرض والامة وتعمل على إضعافها،[2] فالثقافة الحية هي التي تتفاعل مع المحيط الثقافي تفاعلا ايجابيا وتجعل لنفسها مكانا ضمن الثقافات العالمية ولاتنغلق على ذاتها، لأن الثقافة التي تأخذ ولا تعطي ستظل الأضعف والثقافة المتلقية التي يسهل السيطرة عليها.[3]

---

[1] عبد السلام مرسي ،جدلية التراث والحداثة في الخطاب النقدي الجزائري،قراءة في الموقف النقدي ل عبد الملك مرتاض" مجلة المقال العدد الأول،جوان 2015 ،منشورات كلية الاداب واللغات جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة الجزائر ص 23،

[2] علي حين ،اثر العولمة في الثقافة العربية ،دار النهضة العربية بيروت لبنلن ط1 2004 ص 80

[3] المرجع نفسه ص 86

التراث والهوية وتحديات العولمة :

إن التراث العربي الإسلامي، ربّما يكون أكبر تراث عرفته الإنسانية بعد التراث اليوناني، وهو أغنى منه خاصة في الدراسات اللغوية، وكان لأسلافنا إسهامات بارزة لا ينكرها إلا الجاحد، والتي مست علوما ومعارف مختلفة، زينوا بها فضاء المعرفة الإنسانية، وخلفوا لنا نتاجا ثقيلا على المستويين العلمي والروحي، لامسوا به معظم القضايا المطروحة في الحداثة الغربية ملامسة فعلية ولو بشكل مبسط وأولي، وبفضل هذا النتاج أصبح التراث حاضرا وبقوة في ساحاتنا الفكرية والثقافية، وفي أنماط تفكيرنا وسلوكنا،[1] ولكن مع عصر النهضة، والانبهار بالغرب، وضع التراث على طاولة الجدل والنقاش، وعليه توزع الناس بين من يرى فيه منطلقا للنهضة، وأنه لا حظّ لهذه الأخيرة في النجاح إذا لم تتأسّس على إعادة أمجاد الماضي البعيد، فيتحول التراث عند هؤلاء إلى ذاكرة للتمجيد وتاريخ للتعظيم، وإلى ذهنية تجعلها تنظر إلى الوراء لإشباع رغبتها في التقدم،[2] وانفتاح الهوية على الغيرية يضعنا من جهة أخرى في مواجهة مفهوم آخر هو مفهوم الإختلاف ضمن التعارض بين ما يسمى الهوية الكونية للإنسان، وهوية الإختلاف الخاص بالدولة الوطنية من جهة وما بين هذه الأخيرة والهويات الفرعية داخل الدولة الوطنية من جهة أخرى، وهي الهويات التي ترفعها وتدعمها الهوية الكونية المفترضة في سياق صراعها المرير مع قلاع وحصون الدولة الوطنية الموروثة عن مرحلة القرن التاسع عشر،[3] فلقد ظهر في الأفق الفني والثقافي خلال السنوات الأخيرة دعوات منها ما يحث العودة إلى التراث واتخاده قاعدة أصلية، وأرضية صلبة لبناء شخصيتنا، بإعتبار أن هذا التراث يحفظ تقاليدنا الفكرية التي لا تستطيع أي حضارة أن تتجاوزها، ومنها دعوات أخرى معاكسة تدعوا إلى عالمية الفن وتدعوا إلى معانقة القيم الحضارية المعاصرة والتخلي عن هذا التراث باعتباره لا ينفع ولا يفيد في عالم أضحى

[1] عبد السلام مرسي ،مرجع سابق ص ص 23 24

[2] المرجع نفسه ص ص 23 24

[3] حميد حمادي ،واخرون ،مرجع سابق ص ص 245 246

متصلا متفاعلا ومترابطا،[1] فهل نحن في حاجة إلى فكر تراثي أم الضرورة الحضارية تجبرنا على التخلي عنها؟.

إن حملات الإستعمار الأوربي والفرنسي استطاعت أن تفرض على العالم العربي أجمع والجزائر خاصة استعمارا مميتا بعدما سلبت منه حريته واستقلاله، لكن ما هو جلي ومؤكد أنه بالرغم من هذه الهزات التي تسلطت على العالم العربي مند القرن الثامن إلى اليوم أن أصالة الشعب العربي لا يمكن أن تموت فثقافته تشير إليه عبر وميض إبداعاته الخاصة كمعطى حضاري تاريخي وإدراك أعلى للعلاقات مع العالم الآخر.[2]

إن لتراث الماضي في عمق الحاضر مسؤولية قدسية، فإذا انهدم الماضي فإن عوده ضرب من المحال، وإن أعظم الجرائم قسوة أن يهدم الناس موروث أسلافهم، فما علينا في هذه الحال إلا أن نجعل همنا الأكبر الاحتفاظ بالذي تبقى لنا من تراث من باب ما لا يدرك كله لا يترك جله، وهذه الجذور ليست نزعة عاطفية، تدعوا للرجعية والجمود، وإنما هي غريزة روحية تكمن في نفوس جميعنا، خاصة وقد تأكد لنا أهمية التراث، وأنه لا تعارض بين الإتجاه إلى المستقبل والمحافظة على التراث، وأن التركيز على التراث كقاعدة إنما يجعل النظرة إلى المستقبل أكثر وضوحا[3].

وإشكالية التراث والحداثة قضية لها أبعاد جدلية على مختلف جوانب الحياة المتعلقة بالفرد، ذلك أنها سلوك عتاده الإنسان منذ الوجود، فالإنسان القديم لما اخترع ما يعينه ليقاوم به ظروف الحياة الصعبة كان في مرحلة إبداع، وكان إبداعه آنذاك حداثيا متميزا، وعاش في حداثته تلك المرحلة من الزمن، ومع تزايد حاجاته واشتدادها أعمل فكره لمعايشة

---

[1] حبيبة بوزار ،مكانة الفن التشكيلي في المجتمع الجزائري ،دراسة ثقافية فنية ،أطروحة دكتوراه ،قسم التاريخ علم الآثار جامعة ابو بكر بلقايد تلمسان 2013-2014ص 198

[2] المرجع نفسه ص ص 198 199

[3] بشير بهادي ،جمالية الموروث الشعبي في الرواية الجزائرية ،مجلة اشكالات، العدد الأول 2017 معهد الاداب واللغات بالمركز الجامعي تامنغاست الجزائر ص 27

مستجدات الحياة ومتطلباتها، وكلما شعر بحاجته إلى شيء ما كلما أبدع واستحدث أشياء قد تكون مادية كالوسائل والأدوات، أو معنوية كحال العادات والأعراف ومعتقدات التفكير.[1] ولقد ارتبط سؤال الهوية بعملية العولمة باعتبار القضية المحورية، والذي يعبر عن التحدي الحضاري الذي يشهده العالم العربي والإسلامي مع نهاية الألفية الثانية، وسؤال الهوية الهاجس الوحيد الثابت في أي معالجة لسيرورة العولمة، خاصة وأن البعض يرى العولمة وكأنها مخطط واستراتجية محددة ثم تخطيطها وتنفيذها بوعي وقصد بهدف اجتياح بقية العالم، وتهديد الثقافات المحلية والقومية الأخرى والحدود الجغرافية والسياسية، وكل هذه المظاهر كانت تعني سابقا السيادة الوطنية.[2]

تسعى العولمة الثقافية إلى نخر الهوية القومية عبر الإستلاب والتهجين وفرض نسق واحد من القيم، والتي من جرائها شهد العالم انفجارا ضخما للإنفعالات المستقبلية، فأصبحت الهوية الثقافية مهددة في ظل هذا التراكم الكمي الهائل والنوعي المبرمج لثقافة العولمة، وفي هذا الصدد يقول توملينسون متحدثا عن العلاقة بين العولمة والثقافة: "إن العولمة ترتبط بقلب الثقافة الحديثة كما ترتبط الممارسة الثقافية بقلب العولمة،[3] وهنا يقصد تلك العلاقة الوطيدة في مجال الثقافة بمعناها الأنتروبولوجي أن هناك خصائص ثقافية مشتركة ذات طابع عالمي، وهي خصائص متحررة من سيادة ثقافية بعينها وتصلح للأخد بها من طرف مجتمعات متباينة، ولكن في غالب الأمر ترتبط الثقافات أنساق من القيم والمعايير المستوحاة من العادات والتقاليد الإجتماعية والدين السائد في كل مجتمع، ويفترض في الخصائص الثقافية التي تتناسب مع العولمة عدم تعارضها مع الأنساق المحلية،[4] ويتواكب محو الهوية الثقافية مع الترويج لفكرة الثقافة العالمية، على إعتبار أن ثمة مشتركا إنسانيا

---

[1] بشير بهادي ،مرجع سابق ص 31

[2] الرمحي محمد،ومجموعة من الكتاب (العولمة وظاهرة العصر) ،مجلة عالم الفكر العدد الثاني ديسمبر 1999 ص 102

[3] العابد حسن عبد الله ،اثر العولمة في الثقافة العربية ،دار النهضة العربية بيروت ط1 2004 ص 111

[4] تومي عبد القادر ،العولمة فلسفتها مظاهرها تأثراتها ،مءسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع الجزائر 2009 ص 134

عاما بين البشر على المستوى العالمي وأن رقعة ذلك المشترك الثقافي أخد في الإتساع بعامل تزايد الإحتكاك والتفاعل والإتصال الإنساني على المستوى العالمي، وهو ما يبنى بقرب التوصل إلى ثقافة عالمية موحدة، ومن هذا المنطلق يحرص دعاة العولمة إلى تنمية ما يسمى بالوعي العالمي.

إذا يصبح من المتعين على الإنسان في عصر العولمة أن ينقل اهتماماته أو مجال فكره من المستوى المحلي أو الوطني أو القومي إلى المستوى العالمي، بإعتبار أن العالم كله قد يصبح كتلة واحدة،[1] ويرى سمير روحى الفيصل: "الإنسان هدف الثقافة فمن الواضح أن الإنسان العربي في أخريات الألفية الثانية أصبح ميالا بأخلاقياته رافضا مجتمعه راغبا في الهجرة منه،[2] ففي بلدنا الجزائر يتم التساؤل خلال السنوات الأخيرة حول الهوية الوطنية ضمن إطاريين ومستويين أحاديين، فإما أن تنفتح هذه الهوية على الآخر في شكل كامل ومكتمل مع الغرب، وإما أن تنغلق في إطار ثابت ومحدود مرجعيته الحضارية والثقافية في العالم الإسلامي بين إطارين، ولم يتبلور بعد خطاب ثقافي جديد يحاول أن يسائل مفهوم "الهوية" عقلانيا بعيدا عن كل تشنج وخارج التبعية للغرب والشرق معا،[3] ويرى الدكتور محمد شوقي في مقالته فتوحات الفلسفة على عالم منغلق ".....ولا تزال الصراعات البشرية هي نتيجة الوسواس الهوياتي والإنغلاق الذاتي بالإعلاء من شأن الذات والتنديد بالاخر ..."،وهي سلوكات وليدة التصور السياسي أو الديني حول طهارة الأنا ونجاسة الآخر، أو نعيم الأنا وجحيم الآخر، وهذه كلها أوهام اتخدت شكل أصنام في التصور الفردي والجماعي لها دعاتها وعبيدها، فالأفضل أن تقبل هذه العولمة وتتخلص من أوهامنا الأخلاقية والدينية كي نتمكن من التحرر من دواتنا ومما يكبلنا من قيود لا تزال تكبلنا جذورها ممتدة إلى القرون

[1] رشوان عبد القادر العولمة ،فلسفتها مظاهرها تأثيراتها ،مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع دار هومة الجزائر 2009ص 134

[2] علي حرب ،مرجع سابق ص 95

[3] وقفات فكرية ،حوار مع الذات .وخز للاخر ،مقالات الطبعة الاولى دار الهدى الجزائر 2009 ص 47

الوسطى،[1] ويقول محمد اركون: كنت قد رفضت دائما خطاب الضحية، أي اعتبار انفسنا دائما الضحية والآخرين هم الجلادون والمعتدون، ومن المعلوم أن هذا الخطاب قد فرض نفسه على جميع الشعوب والثقافات التي عانت من هيمنة الإستعمارية مند القرن التاسع عشر، وهي هيمنة قمعية لا تحتمل ولا تطاق، ويحق لنا أن ندينها ولكن لا ينبغي أن تتحول الإدانة إلى عذر كما يحصل غالبا، فبعضهم لا يزال يلح على خطاب الضحية حتى الآن، أي الشكوى من عدائية وسائل الإعلام الغربية للإسلام المتزمت، أو تشكيل صورة خاطئة ومشوهة عن الشرق من قبل المستشرقين،[2] فلم يعد العصر الحاضر يسمح بالإنغلاق على الذات وإهمال ما يجري خارج العالم الإسلامي، أو التغاضي عن ملاحقة التطور الهائل أو القفز السريع وراء معطيات العلم الذي لا نملك معه إلا محاولة اللحاق به، فعندما ينفتح الآخر على المختلف معه وتتأسس فلسفة بأكملها تدافع عن وجوده الحي المبدع، ها هنا تتراجع المطلقات لصالح حق الفرد في الحرية والتشكل المستقل لصالح وعي الهوية، هوية مناهضة للضيق والإنغلاق والتعصب ستفيد المستقبل من كل الروافد الحضارية تستلهم منها روحها المشرقة نحو المستقبل.[3]

إن هويتنا ليست ما نتذكره ونحافظ عليه أو ندافع عنه، إنها بالأحرى ماننجزه ونحسن أداءه، أي ما نصنعه بأنفسنا وبالعالم من خلال علاقتنا ومبادلاتنا مع الغير، مثل هذا المفهوم المنفتح والتحويلي للهوية يتعارض مع مفهوم الهوية الثقافية الذي هو اختراع إنساني أريد منه أن نكون دائما للآخر، هذه هي استراتيجية العقل الأنتروبولوجي حيث حشر الآخر في غيرته، وعلى النحو الذي يفضي إلى التمايز والعنصرية وإلى الإقصاء والإستبعاد مع أن

[1] المرجع نفسه ،ص 49

[2] اركون محمد ،الفكر الاصولي واستحالة التأصيل ، تر هشام صلاح دار الساقي ،بيروت ط 1 ص 289

[3] وقفات فكرية ،حوار مع الذات .وخز للاخر ص 49

الآخر هو ما لا ينفك عنه الذات في صوغها لمشاريعها، أو في ممارساتها للعبتها على مسرح وجودها خاصة اليوم حيث مصائر الأمم باتت متشابكة.[1]

إن مشكلة التراث والحداثة قائمة في الأذهان دون تحليل ونظرة شاملة وجريئة، وفي انتظار حلها أعلنت بعض المواهب التي ترفض الفراغ مبدأ التوفيق بين ما هو تراثي أصيل وماهو متفتح حديث، وأن هذا الموقف المتذبذب والذي قام على اعتبارات ايديولوجية مثالية اعتمدت على المشاعر، وأكثر من إعتمادها على التحليل المنطقي، وقد جعلنا نعيش في أغلب مظاهر حياتنا اليومية فسيفساء لا جامع بينها لأشكال ولمواد ومشاكل اجتماعية لا حصر لها سببته هذه الفسيفساء المتنافرة عبر الأنسجة المعمارية والعمرانية.[2]

وعلاقة الهوية والعولمة تظهر الإمكانات التي قد تجعل تطورات العولمة أقل كارثية وتخرج البشرية منها بنتائج حسنة وإيجابية، فالعولمة مرحلة تاريخية في تطور العالم جوهرها وجود مجموعة من الظواهر والمستجدات ذات الطابع الإعلامي والمعلوماتي والإقتصادي والسياسي والثقافي العابرة لحدود الدول والمناطق المختلفة، وهذه المرحلة تتفاعل والكثير من تأثيراتها الإيجابية والسلبية لم تتبلو بصورة واضحة.[3]

وتشكل إعادة صياغة الإسلام عقب انفصاله عن ثقافة الأصل أولى تبعات الإنتقال إلى الغرب، هذا التهذيب قائم على إعادة تأسيس وتكييف فردانية العلاقة بالدين في سياق خسارة الواقع الإجتماعي، وهنا نركز على ناحيتين هما الأصولية الجديدة بصفتها محاولة لتحديد جالية جديدة تحترم قانونا مسلكيا صارما يكون فيها البعد القضائي أساسا،[4] ويذهب الدكتور **محمد عابد الجابري** إلى أن العولمة لا تشكل خطر لمستقبل الثقافة الإسلامية،

---

[1] المرجع نفسه ص 50

[2] بن صديق نوال التكوين في الصناعات والحرف التقليدي بين المحافظة عل التراث ومطلب التجديد ،دراسة انتروبولوجية بمنطقة تلمسان رسالة ماجستير ،كلية العلوم الانسانية ولااجتماعية ،جامعة ابي بكر بلقايد تلمسان 2012 2013 ص 121

[3] الرميحي محمد ومجموعة من الكتاب (العولمة وظاهرة العصر ص 104

[4] اوليه رواعولمة الاسلام تر معلوف لارا ،دار الساقي بيروت ط 1 2003 ص 67

وذلك لأن الثقافة في كل بلد مرتبط بما يفعله أهلها، الثقافة لا تصنع نفسها بنفسها بل أهلها هم الذين يصنعون هذا المصير، وهم الذين ينشرونها ويعمقونها ويعممونها، فالأمر متوقف على المسلمين وعلى العرب دولا وأفرادا مثقفين بطبيعة الحال هناك مشاكل على صعيد التعليم، هناك أفاق مغلقة أمام الشباب ومع ذلك فليس هذا نهاية العالم. [1]

فالعولمة أدت إلى تأكل هذه القيم وتراجعها بعدما أصبحت القيمة الأساسية هي المال فقط، مما يؤدي إلى مأزق ستواجهه العولمة، وهو بلا شك أكثر تعقيدا وتشابكا من الجانب الإقتصادي والسياسي تتقاطع فيه الخطوط الحمراء .[2]

فالعولمة والهوية يسيران في خطين متوازيين مع احتمالات الصدام والصراع عند حدوث التلاقي أو التقاطع، بينما نسبية الهوية تجعلها مرنة قد تتعايش او تقتبس من الثقافات الأخرى، بل وقد تساعدها عوامل التقارب وسقوط الحواجز على تفاعل إيجابي وخلاق مع العولمة،[3] ومن الأكيد أن يدخل تحت لواء التراث الذي نعنيه في هذا العرض كل ما يتعلق بالثقافة من أدب وفنون وعلوم، فالتراث هو تلك الحصيلة الإنسانية التي تركتها لنا الحضارة العربية الإسلامية، وما يتبادر إلى الذهن في مجال التراث هو سؤال حتمي وضروري، هل للجزائر شخصية ثقافية؟[4] كما تجدر الإشارة أن ثقافة الآخر اتخذت الفن في هذا العصر كمطية هامة وأساسية لولوج خصوصية المجتمعات كالموسيقى والشعر والرواية و بالخصوص السينما، بعدما كان تصدير تلك الثقافة على المستوى الأكاديمي مكلفا ومثيرا لعدة تساؤلات، بعكس الفن الذي يسهل عملية الترويج الثقافي كما أنه مربح في نفس الوقت خاصة بعد الطفرة التي عرفتها التقنية ووسائط الإعلام الحديثة.

---

[1] مبروك محمد ابراهيم ،الاسلام والعولمة ،الدار القومية العربية ،دار الجهاد للطباعات والنشر والتوزيع ص 30

[2] حارب سعيد ،الثقافة والعولمة ،دار الكتاب الجامعي ،العين 2000 ط اولى ص 21

[3] حارب سعيد ،مرجع سابق ص 19

[4] حبيبة بوزار ،مرجع سابق ص 200

لقد صار من نافلة القول أن الجزائر من جملة البلاد العربية التي حافظت على ثراء الحضارة الإسلامية في مختلف الميادين العلمية والأدبية والفنية إذ مازالت خزائنه الخاصة والعامة تزخر بالمخطوطات الفلسفية والفقهية وغيرها، كما أن عاداته وتقاليده الإجتماعية زاخرة بالرموز والمعاني الحضارية المرتبطة أشد الإرتباط بميراثه التشكيـتلي والموسيقى وغيره، وإن تشكل الوجه الحقيقي للشخصية الثقافية الجزائرية،[1] كما تجدر الإشارة أن ثقافة الآخر اتخذت الفن في هذا العصر كمطية هامة وأساسية لولوج خصوصية المجتمعات كالموسيقى والشعر والرواية وبالخصوص السينما، بعد ما كان تصدير تلك الثقافة على المستوى الأكاديمي مكلفا ومثيرا لعدة تساؤلات، بعكس الفن الذي يسهل عملية الترويج الثقافي، كما أنه مربح في نفس الوقت خاصة بعد الطفرة التي عرفتها التقنية ووسائط الإعلام الحديثة.

في الأخير نصل إلى أن العولمة تخترق الهويات والثقافات ليس بواسطة الطرق التقليدية القديمة المتمثلة بالعنف وإشعال الحروب، ولكنها تعتمد على المفاهيم العقائدية والسياسية والثقافية فتهمشها وتحملها مفاهيم جديدة أخرى، ممكن أن تكون بعيدة عن مفاهيمنا العربية والإسلامية، وبالتالي يتم سلب هويتنا من حيث لا نحتسب، سواء شئنا أم أبينا، كما أن الخوف من استلاب الهوية لا يعني أن ندير ظهورنا وأن نقف مكتوفي الأيدي أمام رياح العولمة بحجة الخوف على ثقافتنا وهويتنا، بل على العكس من ذلك علينا القيام بمهمة التجديد والإصلاح مع الإحتفاظ بالثوابت وتقدير الوعي المطلوب لتأسيس النهوض العربي المأمون، وإذا اعتبرنا بأن الفكرة الدينية تمثل أساسا مركزيا في الإنسياقات الثقافية عامة، وفي نسقنا الثقافي العربي الذي هو أكثر مركزية وحضورا يتطلب من الراسخين في العلم تجديد الخطاب الديني والأسلوب الدعوي بلغة العثر وأدواته، لمواجهة فكرة الخرافة والشعوذة والفتاوى الصادمة للعقل والفكر السليم.

[1] المرجع نفسه، ص 200

المبحث الثاني:الثورة الجزائرية والابداع الفني

أولا:الفن والثورة

لقد كان الفن مند بداياته الأولى –مع ظهور الإنسان_ سبيلا لتعبير الإنسان البدائي عن مآسه وصراعه مع الطبيعة، فكان الفن بمثابة ذريعة الإنسان البدائي وهو ما عبر عنه في مختلف رسومات الكهوف فتجسد في رسوماته ماكان يهابه، وهو ما وضحانه في الفصل الأول، ولكن الفن تعدى حدود تفكير الإنسان البدائي فأختلفت الرؤية والممارسة فلم يعد الفن مجرد تعبير وتصوير ما يعيشه الإنسان، ليصبح الفن ملاذا للإنسان للتحرر والإنعتاق من الواقع المهيمن والمزيف الذي تعيشه المجتمعات من هيمنة وسيطرة، فأضحى الفن في وقتنا الحالي وسيلة ثورية فنية لنقل الأحداث للعالم وما تعيشه الدول المستعمرة وهو ما سنتطرق إليه في هذا المبحث، لنرى ما مدى مساهمة الفن بكل فروعه وأنواعه في تخليد الثوراث؟

وفي هذا الصدد يؤكد لنا **ماركيوز هربرت** في كتابه **(الثورة و الثورة المضادة)** " إن الفن والثورة يلتقيان من أجل "تغيير العالم" من أجل التحرر، لكن الفن في الواقع و في الممارسة لا يتخلى عن متطلباته الخاصة و مقتضياته الذاتية ولا يتنازل عن بعده الخاص به، فهو يبقى غير عاملي، إن الهدف السياسي في الفن لا يتجلى إلا من خلال التحوير الذي هو كنه الشكل الجمالي، ومن الممكن كل الإمكان أن تكون الثورة غائبة عن الأثر الفني، وذلك في الوقت نفسه الّذي يكون فيه الفنان " ملتزما " أي ثوريا بالمعنى العيني،"[1]

يبدو التوتر بين الفن والثورة وكأنه لا يقهر ولا يذلل، فليس الفن هو الّذي يستطيع بنفسه عمليا أن يغير الواقع، كما لا يمكنه أن يخضع للمقتضيات العينية للثورة إلا إذا جحد نفسه و أنكرها، لكن في وسعه أن يستمد وهو يستمد فعلا إلهامه، بل شكله بالذات من الحركة

[1] ماركيوز هربرت ، الثورة و الثورة المضادة ، ت . جورج طرابيشي ، نحو حساسية ثورية جديدة ، دار الآداب بيروت ، ط1 ، 1973 م ص 123 .

الثورية المهيمنة لأن الثورة جزء من جوهر الفن"[1]، وبذلك يتبين مدى عمق الإرتباط في كل مشروع ثوري بين الفكر وبين الواقع، ذلك الإرتباط الذي لا يجعل الفكر يتوقف عند واقعه المرفوض ويتمثل بعمق معطياته إلا لكي يخرج بقطيعة نهائية وموضوعية معه، وبوسائل كيلة بتجسيد تلك القطيعة كذلك في الوقت نفسه،[2]

مفهوم الثورة:

جاء في لسان العرب: ثار الشيء ثوراً وثؤورًا وثورانا وتثوّر: هاج والثائر الغضبان ويقال للغضبان أهيج ما يكون: قد ثار ثائرة وفار فائرة، وإذا غضب وهاج غضبوا، وثار إليه: وثب، ويقال: انتظر حتى تسكن الثورة وهي الهيج، وثار الدخان والغبار وغيرهما: ظهر وسطع،[3] وجاء في التزيل العزيز" أَفَلَمْ يَسِيرُوا فِي الْأَرْضِ فَيَنظُرُوا كَيْفَ كَانَ عَاقِبَةُ الَّذِينَ مِن قَبْلِهِمْ ۚ كَانُوا أَكْثَرَ مِنْهُمْ وَأَشَدَّ قُوَّةً وَآثَارًا فِي الْأَرْضِ فَمَا أَغْنَىٰ عَنْهُم مَّا كَانُوا يَكْسِبُونَ" [4]. والثورة في في اللغة اضطراب وهيجان شائع، وفي الإصطلاح تغيير جوهري في نظام الدولة من شأنه استبدال طبقة من الحكام بطبقة أخرى، وما لم يكن التغيير ايديولوجيا شاملا لكل نواحي النشاط الإنساني في المجتمع، فالأحرى إطلاق اسم الإنتفاضة عليه أو إنه لا يعدو أن يكون انقلابا والعنف طابع الثورات، وإن كانت هناك ثورات بيضاء، والثورة بالمعنى الفلسفي قد نقصد بها التغيير الجذري الشامل في شأن من الشؤون كأن نقول "ثورة التكنولوجيا أو الثورة المعلوماتية أو ثورة الإتصال،[5] وورد معنى الثورة في المعجم الفلسفي

[1] ماركيوز هربرت ، الثورة و الثورة المضادة ، مرجع سابق ،ص 133 .

[2] البخاري حمانة ،فلسفة الثورة الجزائرية ،ابن النديم للنشر والتوزيع ،الطبعة الأولى وهران الجزائر2012ص 16

[3] ابن منظور 109/4

[4] سورة غافر،اية 82

[5] عبد المنعم حنفي ،المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة ،مكتة مدبولي القاهرة د ط 1983 ص 234

لجميل صليبا: الثورة تغيير جوهري في أوضاع المجتمع لا تتبع فيه طرق دستورية ...، والثورة مقابلة لمتّطوّر: فهي سريعة وهو بطيء، وهي تحوُّل مفاجئ وهو تبدل تدريجي[1].

وأما التعريف السياسي للثورة فهي كالتالي: "إن الثورة أداة تطوّر تاريخي للمجتمعات الإنسانية، فهي حد فاصل بين النظام القديم والجديد، تحدث تغييراً جذرياً للبناء السياسي والإجتماعي والإقتصادي، وحتى الثقافي، ويستهدف هذا التغيير إفراز منظومة تجسد مطالب الثوار وتحققها،[2] وإن الثورة كمعنى تعني التبديل السريع والعنيف في الغالب، في السياسة وفي نظام الحكم وذلك التبدل الذي يشكل انفصاما في التاريخ، وحدا فاصلا يقسم الأزمنة والأفكار والعادات والمعتقدات والقوانين ومواضيع الإهتمام وأساليب التفكير والتعبير والسلوك والممارسات إلى ما قبل وإلى ما بعد ذلك التبدل الذي لا تصور له من دون جماهير شعبية[3]، ولأن الثورة معنى كذلك، فإنها تشكل قطيعة في صيرورة المجتمع تريد أن تكون جذرية وشاملة لتجعل ما قبلها مختلفا عما بعدها، وذلك من خلال ارتقائها بالوعي الفردي والجماعي ارتقاءا لا يحول الواقع لديه إلى واقع شاذ ومرفوض إلا لكي يدفعه بعد ذلك الى العمل على تغييره وتجاوزه،[4] غير أن الثورة في سعيها هذا إلى تقويض ما هو كائن باسم ما يجب ويمكن أن يكون،لا تلبث أن تصطدم بالعديد من حقائق ذاك الواقع المرفوض، تلك الحقائق التي عليها تمثلها أولا وبعمق كشرط لتجاوزها ولتجاوز الواقع المستند إليه،[5] كما كانت القطيعة الثورية مع كل من الحاضر والماضي نسبية وليست مطلقة أو شاملة كما يتوهم البعض من الثوريين والفلاسفة بصفة خاصة وهذا ابتداءا من **أفلاطون** ودعوته لمواطني **أثينا** إلى تحطيم قلاع الطغيان الثلاث: الأسرة والدستور والحكم الإستبدادي والعودة

[1] جميل صليبا ،المعجم الفلسفي ج1 ،مصدر سابق ص 381

[2] محمد السويدي ، علم الاجتماع السياسي ميدانه وقضاياه ، الجزائر ، ديوان المطبوعات الجامعية . ص 129

[3] حمانة بخاري ،مرجع سابق ص 44

[4] المرجع نفسه ص 44

[5] المرجع نفسه، الصفحة نفسها

من خلال المدينة الفاضلة، إلى عهدها الأول،[1]على كل حال فما يهمنا في هذا المبحث هو الثورة والإبداع الفني أو الفن والثورة، والعلاقة التفاعلية المتبادلة بينهما، فهل أثرت هذه العلة بينهما، أو كيف تؤثر الثورة في الفن؟

فالفن باستطاعته أن يسهم في تغيير الوعي وغرائز الإنسان التي تمكنه من تغيير العالم لأن كل شيئ مشروط بذاتية الإنسان وبملكاته الإبداعية، وللفن أيضا وظيفة ثورية غير مباشرة، فهو يلعب دور الوسيط والمحرك بإحداث الوعي الذي يغير الأوضاع بشرط ألاّ تصبح الذاتية جزء من العقل الجمعي،[2] "إن إجتماع الفن و الثورة في البعد الجمالي، في الفن بالذات، الفن القادر الآن على أن يكون سياسيا حتى في حال الغياب الظاهري لكل مضمون سياسي"[3]،.

فالفن كقوة سياسية ليس فنا، إلا بقدر ما يحافظ على الصور التحريرية، ولا يستطيع الفن أن يحافظ عليها إلا عن طريق رفض شامل، أي إلا إذا لم يخضع الواقع المستعبد سواء في الأسلوب، أم في الشكل، أم في المحتوى، هكذا فإن الفن رفض لكل ما صار جزءا أساسيا من الواقع القائم[4]، "ذلك بأن الشاعر لا يمكن أن يكون معترفا به كشاعر إذ هو لم يعارض برفض شامل مصطلحات العالم الّذي يعيش فيه، إنه لينتصب ضدّ الجميع، بمن فيهم من الثوريين الّذين يقفون على صعيد السياسة وحدها"[5]، بهذا تصبح اللّغة كتعبير ثوري عن الحساسية الجديدة، وهذا الطابع الثوري للّغة لا يخص الشعر وحده و إنّما مختلف الفنون بما في ذلك الموسيقى و الأدب و المسرح ...إلخ .

---

[1] المرجع نفسه

[2] مجموعة مؤلفين ، مدرسة فرانكفورت النقدية ، مرجع السابق ، ص : 140 .

[3] ماركيوز هربرت ، الثورة و الثورة المضادة ،مرجع سابق ، ص 135

[4] ماركيوز هربرت ، الماركسية السوفيتية ،تر جورج طرابشي ،دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت ط2 1973 ، ص 72

[5] ماركيوز هربرت ، نحو ثورة جديدة ،تر عبد اللطيف شرارة دار العودة بيروت(ب ط) 1970 ، ص 61

ثانيا:الفنان الجزائري والثورة :

لقد كان اليوم الذي انفجرت فيه الثورة الجزائرية بالنسبة إلى العصر واحدا من أخطر الأحداث ومن أكثرها تأثيرا بالنسبة إلى المصير الفرنسي، والجمهورية الرابعة إنما ماتت بسبب هذه الحرب (الثورة) التي كشفت عن مدى عجزها عن دفع الأطراف الفرنسية المتنازعة في ما بينها إلى القبول بضياع الجزائر وعن تغطيتها لتلك الحقيقة الأخرى المتولدة عن الأولى، والتي تؤكد أن فرنسا لم تعد بالتالي قوة كبرى،[1] وإذا كانت الثورة الحقيقية فكرة هادفة وعاملة على تجاوز الواقع فإن مثل ذلك التجاوز لا يتحقق، ولا سيما حينما يكون ذلك الواقع استعماريا، كالواقع الإستعماري الفرنسي الذي عرفته الجزائر، إلا بعد تمثله، تمثلا كفيلا بتمكينها من إختراق معطياته الظاهرية، وصولا إلى النفاذ إلى تلك الأسس الفكرية والنفسية والمادية التي يستند إليها ويستمد رسوخه وإستمراره لتقويضها ودحرها، وليس ذلك التمثل النقدي للواقع الإستعماري سوى ما نسميه بالفلسفة الثورية،[2] ومن هنا ننطلق بهذا التسائل: كيف يمكن للفن أن يسهم في تخليد الثورة التحريرية؟ لقد كان الفن أيام الإستعمار مقتصرا على طبقة معينة، مكونة من أبناء المعمرين الأجانب عن البلد، ولم يكن للجزائري الإمكانيات اللازمة لممارسة هذا الفن، والفنانون القلائل الذين وجدوا ذلك الوقت تكون أغلب وسائلهم الخاصة والمواضيع التي تناولها الفنانون الأجانب في الجزائر، ذلك الوقت مواضيع تقليدية لا تتعدى في أغلبها المناظر الطبيعية والطبيعة الصامتة، نظرا للروح الإستعمارية السائدة التي لا تستطيع تقبل المواضيع ذات الطابع الإنساني أو التحرري،[3] هذا وسنرى ما مدى مساهمة مختلف الفنون في تخليد الثورة ومراحلها وتسجيل مظاهرها المختلفة .

فلقد شكلت الثورة الجزائرية موضوعا مهما في كثير من الإبداعات العربية والعالمية، وكانت استجابة الأدب العربي استجابة وجدانية بالأساس، لأنه كان طافحا بالإحباط وخيبة

[1] البخاري حمانة ،مرجع سابق ص 14

[2] المرجع نفسه ،ص 16

[3] ابراهيم مردوخ الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر ،المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1988 ص 41

الأمل، فوجد في موضوع الثورة وفي أبعادها التاريخية والسياسية مرتكزا للتغني بما يعيد له الثقة في النفس، وبما يمكن أن يرهص بواقع مغاير وبمستقبل أحسن، ولذلك فقد اعتمد لغة الصراع والملاحم، وصور البطولات والتضحيات والانتصارات في تكوين بنياته وتضمين رؤيته لحركية التاريخ الجديد،[1] فكيف تعاملت الرواية الجزائرية مع أحداث الثورة التحريرية؟ وهل حققت هذه الكتابة الروائية أهدافها الفنية والموضوعية؟

مثلت الثورة الجزائرية منبعا هاما يستقي منه الكتاب ويعرفون المادة الأساسية لبناء متخيّلهم السردي، فيعمد الكاتب إلى استرجاع ذكرياتها القوية الحضور، فسار الكاتب المخضرم **الطاهر وطّار** على هذا المسار، فشكل من الثورة روائع روائية خالدة **كاللاّز، الزلزال** وقصة الشهداء يعودون هذا الأسبوع، "وإذا كانت لفظة الإبداع تفيد لغةً معنى إخراج الشيء إلى حيز الوجود أي إحداث الشيء، فإن مجرد نقل الثورة من الواقع ومن الأفواه، بعد الإستقلال إلى الورق، هو ما يجعل الثورة متخيلا على الرغم من أن هذا التعاطي مع موضوع الثورة بدا للبعض، وكأنه نوع من التأريخ،[2] وكثيرة هي الروايات التي اتخذت من الجزائر أو من الثورة الجزائرية موضوعا لها، فالأدب الجزائري المكتوب باللغة العربية أو باللغة الفرنسية حافل بعطاءات جمة ومتميزة، تعرض بصورة أو بأخرى وقائع الاستعمار والكفاح، وما زخرت به الرواية الجزائرية سواء المكتوبة باللغة العربية أو الفرنسية، من اتصال مباشر أو غير مباشر بأحداث الجزائر وثورة التحريرية الكبرى،[3] فقد ظلت الثورة هي المرجعية الإيديولوجية والفنية التي ينطلق منها أغلب الروائيين الجزائريين بدء من **الطاهر وطار** في اللاز، الزلزال، **وعبد الحميد بن هدوقة** في ريح الجنوب، جازية والدراويش، وأعمال الروائية **زهور ونيسي** والروائي **لحبيب السائح، وواسيني الأعرج**، إلى جيل جديد من

[1] ايمان العامري ،صورة الثورة التحريرية في الرواية الجزائرية باللغة الفرنسية ،جدلية المركز والهامش ،مجلو البحوث والدراسات الانسانية العدد 10 سنة 2015 ص 171

[2] نوال بومعزة ، الثورة الجزائرية في الرواية العربية الجزائرية : من الواقعي إلى المتخيّل.د راسة موضوعاتية– جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية .قسنطينة. ص 02

[3] ايمان العامري ، مرجع سابق ص 171

الكتاب كفضيلة الفاروق، وياسمينة صالح، وبشير مفتي وغيرهم، حيث تعرّض العديد منهم إلى قيمة الثورة من جوانب لم تتناول من قبل أي فترة الاشتراكية وما قبلها؛ أين كانت الرواية العربية الجزائرية رهينة المباشرة والواقعية في الطرح،[1]ومن الجوانب التي تطرق إليها كتاب الرواية الجزائرية الجديدة، والتي تنطلق من أحداث الثورة الجزائرية ظاهرة الخيانة، والحديث عن أبطال الثورة من جوانب جديدة، كأحوال الشخصيات من حيث معاناتهم أثناء الثورة أو بعد الاستقلال، وهو ما نلمسه في الثلاثية الروائية للكاتبة الجزائرية **أحلام مستغانمي**، لقد منحت الثورة حالة جمالية للرواية الجزائرية، أنتجت ثقافة بأكملها تجل ت فيها الثورة من خلال رموز وعلامات دالة،[2] وإذا كان الرواية المرجعية التي رافقت ثورة التحرير وسجل بطولات وأتت بأحداث كثيرة، فإن **الشعر** هو الآخر لم يكن بمعزل عن تأثيرات الفعل الثوري.

تحتل الثورة التحريرية حيزا مهما في الشعر الشعبي الجزائري، وليس ذلك غريبا طالما أنها تركت أثرها في الذاكرة الشعبية بطريقة تلقائية، قبل أن تتركه على مستوى التنظير والتأويل، ولقد تغنى الشاعر الشعبي بها باعتبارها مخلصا من حقبة مريرة وبابا للأمل والعيش الكريم، وعلى غرار شعراء الفصحى الذين أتحفوا القارئ بقصائدهم من أمثال **مفدي زكريا وصالح باوية والشيخ سحنون** وغيرهم، فقد مضى شعراء الملحون في نظم القصائد التي تخلد أهم ذكرى وطنية عند الجزائريين سواء أكان ذلك بمناسبة انطلاقها أم بمناسبة الإستقلال الذي حققته بعد سنين الجمر والدم،[3] والشاعر الشعبي الجزائري لم يكن أديبا، يتفنن في اختيار القوالب الجميلة لكي يؤثر في عواطف الناس، إنما كان يقول الشعر بطريقة تلقائية و عفوية، ويعيش محنة الإحتلال بكل آلامها، و جراحها، و يصور إحساس مواطنيه فيذكرهم بأحداث الماضي ليدفعهم إلى الجهاد والتضحية من أجل تحقيق حياة كريمة، والشاعر الشعبي لا يهدف من وراء نظم الشعر إلى كسب الشهرة، أو الجاه وإنما يهدف من

[1] نوال بومعزة ،مرجع سابق ص 01

[2] المرجع نفسه ،الصفحة نفسها

[3] رمضان حينوني ، الثورة الجزائرية في الشعر الشعبي بالهقار والتدكيلت، المركز الجامعي لتامنغست/ الجزائر 6 فبراير,2016
https://ramadaneblog.wordpress.com

وراء شعره إلى تصوير مأساة غزو استعماري، استهدف دينه و ثقافته و عرض حياة مواطنيه إلى البؤس و حول أمنهم إلى خوف، ورعب وشقاء ودمار،[1] فالشعر الملحون رصد مختلف الأحداث التي شهدتها البلاد خلال فترات تاريخية مختلفة، وسجل ذلك في ذاكرة الشعب ينقلها الأفراد من جيل إلى جيل، وكانت الأوضاع السيئة التي مرت عليها، مثلها مثل الأوضاع السارة، موضوعا يعبر عنه الشاعر الشعبي، خاصة بعد أن فقد حريته، فلم يجد الشعب متنفسا لمكنوناته إلا في القصيدة الشعبية تسيربها الركبان وتتجمع حول روايتها الحلقات ويتغنى بها المداح في كل شعب من شعاب الأرض الجريحة ليضعها ضمادا على شغاف كل قلب مكدوم،[2] **و**عرفت الجزائر **السينما** مع بداية الإستعمار الفرنسي، كوسيلة من وسائل الإيديولوحيا الرامية إلى إثبات الشرعية الإستعمارية فبعد عروض الفرجة التي أتحف بها لويس لوميار (Louis lumiéres) الفرنسيين في مقاهي باريس، كلف أحد أعوانه فلكس مسغش (Felix Mesguiche) بالتوجه إلى الجزائر لإلتقاط صور للأهالي والمدن الجزائرية فكانت الأفلام الوثائقية الأولى، والتي حملت عناوين توحي بالدونية والإحتقار،[3] لقد كانت السينما أحد السبل التي استغلها المستعمر الفرنسي لتكريس وجوده، بإرتكازه على أفلام تخدم مصالحها الخاصة وتفخر بغلبتها على الجزائريين، إنها جاءت لغرض استعماري محض فأرادت ترسيخ ثقافتها الفرنسية ومحاربة الثقافة العربية الإسلامية فالمستعمر يهدف أساسا إلى أن يفرض على من استعمرهم قبول صورة الإنسان الأدنى ومعايشتها بدرجة ما،[4] فوصل نشاط المخرجين الفرنسيين إلى الجزائر، وأخدوا يصورون فيها الأفلام القصيرة والوثائقية ونحوها، وقد أهتموا بالمناظر الطبيعية المثيرة وألعاب الفروسية وحفلات الزواج التقليدية في المدن والأرياف سيما في بوسعادة وبسكرة، وكانت بعض المناظر تربط بين حياة

---

[1] ابراهيم هلالي ، الشعر الملحون الجزائري من الاحتلال الإسباني حتى الاحتلال الفرنسي ، قراءة تاريخية ، الإنسان والمجال – مجلة دولية علمية محكمة– –المركز الجامعي نور البشير بالبيضّ –الجزائر ، العدد (04) أكتوبر 2016 ص 232

[2] المرجع نفسه، ص 233

[3] سليم بتقة ،المتخيل الكولونيالي من وهم المكتوب الى زيف المرئي المضمر والمنظور ،قسم الاجاب واللغات ،مجلة المخبر ،ابحاث في اللغة والادب الجزائري عدد 08 سنة 2012 جامعة محمد خيضر بسكرة الجزائر ص 10

[4] منصور كريمة ، اتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة اطروحة دكتوراه ،قسم الفنون الدرامية جامعة وهران ّ2013/2012ص 27

الجزائريين وحياة الشرق مثل فيلم (علي بابا)،[1] وبين نهاية الحرب العالمية الأولى وسنة الإستقلال (1962) أنتج الفرنسيون أكثر من 200 فيلم عن الجزائر والمغرب العربي عموما، بما في ذلك الأفلام القصيرة، وهي تمثل ثروة فنية وشعبية عن السكان والأرض وتاريخ الإحتلال وأسلوب المعاملة والتفرقة العنصرية والعبث بالإنسان (الأهلي)، وإظهار التفوق الحضاري الفرنسي،[2] وكل هذه الأفلام كانت من إنتاج فرنسي –غربي وليس فيها إنتاج جزائري تقريبا، ولاحظ أحد الكتاب أن هناك خطة مرسومة لمنع الأهالي من دخول هذا الميدان حتى لا يشوهوا الصورة التي أراد الفرنسيون تقديمها عن أنفسهم كمستعمرين، وقد قيل أن أول فيلم كبير صور في الجزائر هو الذي أخرجه: جاك فيدر FEYDER سنة 1921[3].

وقد درس عبد الغني مغربي تاريخ السينما الفرنسية في الجزائر وخرج بنتائج مهمة، فلاحظ أولا أن الجماهير لم تكن قد تأثرت بالسينما، لأن معظم الدور المخصصة لها كانت في المدن الساحلية حيث الجالية الفرنسية، ولاحظ ثانيا أنه مند 1895 أرسل(**لوميير**) مصوريه إلى الجزائرلالتقاط المناظر وتصوير أفلام قصيرة بلغت العشرة ومنها أفلام: **المؤذن** ، **والحمار والسوق العربية وساحة الحكومة وشارع باب عزون**، وبعد سنة واحدة إفتتح **لوميير** إنتاجه وعروضه في الجزائر، وقد اهتم بعض الجزائريين بهذا الفن ولكن عددهم قليلا،[4] ومنهم **الطاهر حناش** الذي عمل في التصوير السينمائي وشارك في تمثيل بعض الافلام، وعمل مصورا إلى جانب كبار المصورين السينمائيين الفرنسيين، واستطاع الطاهر حناش أن يخرج بنفسه فلمين وثائقين بعنوان (**قسنطينة**) و(**غواصة الصحراء**)، كما لاحظ عبد الغني مغربي أن السينما الفرنسية كانت استعمارية في مواضيعها، وكانت مناظرها سياحية بالدرجة الأولى، وكان وجود الإنسان الجزائري فيها جزءا فقط من الديكور الإستعماري وجلب السخرية من الأهالي، وتدل أفلام المخرج جورج ميليس على أنه كان

---

[1] سعد الله ابو قاسم تاريخ الجزائرالثقافي ج5 (1830-1954م)درا الغرب الإسلام ،بيروت طبعة أولى سنة 1998ص 302

[2] المصدرنفسه ، ص ص 302

[3] المصدر نفسه ص 303

[4] سعد الله ابو قاسم تاريخ الجزائرالثقافي ج5 (1830-1954م)، مصدر سابق ص 303

يشوه وجه الجزائري بأفلامه، وتدل عناوينها على ذلك، ومنها **(المسلم المضحك)** و**(علي يأكل الخبز بالزيت)** و**(علي بولحية)**.. إلخ [1]

ثم مثلت عشرة سنوات الأولى بعد الإستقلال إنطلاقة فعلية لسينما جزائرية بمخرجين ومؤسسات متكاملة وممتلين جزائريين، تبنوا في أعمالهم إعادة تمثيل الثورة الجزائرية بصريا، تمثيلا يحمل معه الكثير من القضايا والهواجس والمتناقضات والتوافقات تجسدت في الخطاب الذي رسم لهذه الحقبة والذي كان متنوعا بتنوع الأفلام من الوثائقي إلى الخيالي.[2]

فكان الهاجس الوحيد للسينمائيين الجزائريين إعادة بناء أحداث الثورة حسب ما يمليه الخيال ليتوافق مع حقائق الحرب، وبهذا يمكن أن نفسر توجه السينمائيين إلى الأفلام الحربية لمدة عقد من الزمن، دون الإلتفات إلى المواضيع ذات الصلة المباشرة بالواقع اليومي[3]، أما المسرح فليس جديد كل الجده على الجزائريين، كان عندهم نوع من المسرح يسمى **(الكركوز)** ولكن الفرنسيين ألغوه سنة 1841م بدل أن يطوروه ويهذبوه إن كان صحيحا ما ادعوه عنه من الخشونة والوقاحة،[4]وأن الولادة الفعلية للمسرح الجزائري كانت بعرض فرقة **(الزاهية)** لمسرحية **(جحا)** للمسرحي المتميز **(سلالي علي)** المعروف بكنية **(علالو)** بقاعة الكورسال بباب الوادي بالجزائر العاصمة سنة 1926 أمام حوالي 1500 متفرجا عرض مسرحيا، استدعى التراث الشعبي شخصية **(جحا)** ضمن إطار فني جديد حقق للناس فرجة وحقق للمسرح الجزائري الولادة الشرعية والتاريخية لقد قدم علالوا في مذكراته **(شروق المسرح الجزائري)** ملخصا عن مسرحية **(جحا)**، فأكد أنه استلهم هذه المسرحية من إحدى حكايات القرون الوسطى الغربية، وهي حكاية (القن) وأيضا قصة قمرمن **ألف ليلة وليلة**،[5] هذا

---

[1] المصدر نفسه ص ص 303 304

[2] حادو نور الدين عبد الواحد ،مقاربة سيميائية لفيلم خارج عن القانون لرشيد بوشارب ،اطروحة دكتوراه قسم الفنون الدرامية 2016/2015 جامعة وهران ص 90

[3] المرجع نفسه ص 82

[4] سعد الله ابو قاسم تاريخ الجزائرالثقافي ج5 (1830-1954م)،مصدر سابق ص 410

[5] برزوق مذكور،الخطاب في المسرح الجزائري بين جمالية التلقي وظاهرة الابداع ، اطروحة دكتوراه قسم العلوم الدرامية جامعة وهران 2015/2014 ص 124

العرض الموجز يكشف اهتمام علالوا باستحضار التراث واتخاد وسيلة يتوسل في مخاطبة جمهوره، والدارس لمسرحياته عموما، وكذا مسرحيات جيل الرواد الأوائل من أمثال (بشطارزي) و(قسنطيني) سيلاحظ دون شك أن مهمة النهوض بالفن المسرحي ومقامة وتطويره ونشره في مختلف الأوساط والجهات الجزائرية، واتخاد المسرح سلاحا للتربية والتوعية،[1] ولا شك أن بعض الجزائريين قد عرفوا المسرح الفرنسي ودخلوه وقرأوا بعض المسرحيات سواء في المدارس الفرنسية أو في المكتبات، وقد عرفنا أن الفرنسين كان يأخدون بعض الجزائرين معهم إلى المسرح، ليلاحظوا ردود أفعالهم أو ليؤثروا عليهم أو كمدعوين رسميين ونعرف أيضا أن **محمد الشاذلي** قد زار مسرح المنوعات بترتيبات فرنسية عندما زار باريس حوالي 1849،[2] وقد حملت المسرحيات التي كتبت باللغة العربية بعض الصفات التي تقترب من المنهج الأرسطي، حيث تناولت في مواضيعها نمادج لشخصيات عظيمة في التاريخ القومي والوطني، كما حملت هذه المسرحيات فكرا ثوريا ضد الإستعمار بإمتياز ما دفع بالسلطات الإستعمارية في خطوة وقائية من المد الوطني الجزائري إلى تشديد الرقابة[3] على مختلف العروض التي يقدمها الجزائرين بالتعبير عن قانون الجائر للعدو والسخرية منهم.

وأما الموسيقى الجزائرية أصيلة متنوعة، وترجع أصالتها إلى كونها مستوحاة من التراث المشترك الذي انتجته العبقرية الشعبية، وتمتد جذور هذا التراث إلى عهود قديمة قدم الإنسان الجزائري على أرضه، وهي أيضا موسيقى متنوعة لإختلاف مناطقها أو بيئاتها من جهة وللتأثيرات الخارجية من جهة أخرى، وكان لإتساع الرقعة الجغرافية للجزائر وصعوبة المواصلات وتنوع الخارطة المناخية، وقد جعل الموسيقى متنوعة النغمات والأداء والأسماء[4]،

---

[1] برزوق مذكور، ،مرجع سابق ص 124

[2] سعد الله ابو قاسم تاريخ الجزائرالثقافي ج5 (1830-1954م)،مصدر سابق ص 417

[3] محمد الطاهر فضلاء ،المسرح تاريخا ونظالا ،المسرح الجزائري في عهدية (الاحتلالي والاستقلالي) ج 2 وزارة الثقافة 2009 ص 11

[4] سعد الله ابو قاسم تاريخ الجزائرالثقافي ج5 (1830-1954م)،مصدرسابق ص 430

وكانت الموسقى الشائعة في الحياة العسكرية أيضا، فقد كانت لرق الجيش موسيقاها المميزة في الحل والترحال، ومعظم قادة الثورات ضد الإحتلال اتخدوا الفرق الموسيقية التي تسبق تقدمهم أو تعبر عن إنتصاراتهم وكان **للأمير عبد القادر** فرقة خاصة لعزف النوبة وتسمى موسيقى السلطان (الأمير)، وكان الموسيقيون يتقدمون تحت ظلال الأعلام أو الرايات الملونة وهم يعزفون موسيقاهم التقليدية بالآت خاصة، ولهم رئيس فرقة معروف.[1]

هذا أهم ما رصدناه عن تلك الفنون التي كانت مستوحاة من شعب عاش ويلات إستعمارية، لذلك نرى أن رصيده في الفن زمن الثورة كان نوعا قليل وذلك خوفا من المستعمر المستدمر الذي كان همه هو القضاء على الهوية الوطنية، ولكن بالرغم من هذا برز عدد من فنانين برعوا في الفنون التشكيلية فكانت لهم الريادة فيه وهو ما سنتطرق إليه في المبحث الثالث.

المبحث الثالث :تطور الفنون التشكيلية بالجزائر

أولا:مفهوم الفنون التشكيلية:

عبر أحد كبار الفناني القرن العشرين وهو **(ماكس أرنست)** الألماني عن هذه الفكرة –الفن التشكيلي– بقوله : "**إن الطبيعة تحدثنا بلغة صامتة ،هي لغة الأشكال**[2]"، وهنا يقصد **(ماكس أرنست)** بهذه المقولة والتي يعني فيها معنى الفن التشكيلي فالمقصود بهذا الفن هو تلك اللوحات المرسومة والمصورة والتماثيل وكل إبداع صنعه الإنسان، وليس من صنع الطبيعة، وهو ما عبر عنه الإنسان طول مسيرته التاريخية بدأ من الإنسان البدائي الذي عرف فن التصوير وعبر عن مراحل حياته من خلال هذا الفن وصولا إلى الإنسان

[1] المصدر نفسه ص 430

[2] مختار عطار ،افاق الفن التشكيلي على مشارف القرن الحادي والعشرون ،دار الشروق الطبعة 01 سنة 2000 القاهرة ص 05

المعاصر، فقد تعلم مقاييس ومعايير الفن من الطبيعة ذاتها، فتطور هذا الفن ليصبح فنا معاصر له فروعه وتخصصاته وأدواته أكثر تطورا من تلك البدائية فاستطاع الإنسان بذلك التغير من شكل الحياة، فالتغير والتطور لا يحدث بالعلم فقط، وإنما أيضا يحدث بالفن فالإنسان في طريقه الطويل الشاق مند ملايين السنين قد غير من شكل الحياة ليس بالعلم فقط ولكن بالفن أيضا، وعليه قبل أن نلج في طريقنا للحديث عن الفنون التشكيلية وتطورها بالجزائر كان واجبا علينا في بداية الأمر التوقف عند هذا المصطلح الفن التشكيل في الحد ذاته، ومتى ظهر هذا المصطلح؟ ومالفرق بينه وبين الفنون الفنون الجميلية؟

قبل عام 1956 العام الذي ظهر فيه هذا المصطلح (فنون تشكيلية) مع صدور العدد الأول من جريدة المساء، حيث وجدت ولأول مرة في الصحف العربية صفحة خاصة بالفنون الجميلة ثم إختير هذا المصطلح لتذويب الفوارق بين خريجي الفنون الجميلة والفنون التطبيقية والتربية الفنية، وبعد النصف الأول من القرن العشرين بعد أن تنوع الإبداع الجمالي وتطور ودخلت عليه خامات جديدة وأساليب وتكنولوجيا أصبح يسمى (الفن المرئي)، وكان النشاط الإبداعي والجمالي عندنا يسمى الفنون الجميلة فإذا ذكرت كلمة فن في بلدان العالم المتقدمة كانت تعني اللوحات والتماثيل والإبداع الجمالي والعمارة، وقد تستخدم كلمة معناها الفن الجميل،[1] وقياسا على ذلك تم اختيار مصطلح **الفنون تشكيلية** بدلا من **الفنون جميلة** كالعادة، حتى لا تطلق كلمة فنان على خريجي كلية الفنون الجميلة فحسب فمن المعروف أن الفنون الجميلة من لوحات وتماثيل فنون مهنة عن الغرض النفعي المادي الوظيفي، وأن الفنون التطبيقية إنما تعني بتصميم الأدوات والأشياء النفعية التي يستخدمها الإنسان في حياته اليومية، أما التربية الفنية فموضوعها هو تلاميذ وطلبة التعليم العام وتربيتهم تربية جمالية من خلال الممارسات الفنية والنشاط الإبداعي[2].

[1] مختار عطار ،مرجع سابق ، ص ص 5 /6

[2] المرجع نفسه ص 6

فالفنون التشكيلة هي إذن كافة الفنون التي تستخدم مفردات الشكل كاللون والمساحة والخط والكتلة في التعبير عن انفعال أو موضوع داخل قالب منظور يدرك أساسا من خلال الرؤية، وإن تضافرت معها كل حواس أخرى لإستعاب ما يحتويه العمل أحيانا من ملامس أو ما يدمجه أحيانا بعض أتباع مذاهب فنية بعينها من مؤثرات حركية وصوتية، وليس المقصود من ذلك مقصورا على الرسم والتصوير والنحث بل يندرج تحت هذا التعريف الخزف والحفر والكثير من الفنون التطبيقية التي تعني بالشكل لخدمة أغراض عملية،[1] كما أشرنا سابقا، ويعطي **(كلود عبيد)** في **كتابه الفن التشكيلي**، نقد الإبداع وإبداع النقد تعريفا أمثلا للفنون التشكيلية في قوله: "الفنون التشكيلية هي تلك الفنون التي تقوم على إبداع عمل فني جديد بإستخدام مجموعة من المواد المختلفة التي لم يكن لها معنى من قبل أن يستخدمها الفنان أو المفتقدة للمعن،ى وذلك بإعطاء لهذه المواد قيمة مغايرة لم تكن لها والأهم أن يطبعها بطابعه الإنساني، ويضفي عليها الإبداع الخاص به،[2] إذن بعد أن تطرقنا إلى مفهوم الفنون التشكيلية والفرق بينها وبين الفنون الجميلة التي أشرنا سابقا، فكلية الفنون الجميلة تشمل مختلف الفنون كالموسقيى والرقص والمسرح ...الخ، أما الفنون التشكيلية هي كل لوحات أو تماثيل أو إبداعات من صنع الإنسان الفنان، سواء تعلق الأمر بفن الرسم أو منمنمات أو التصوير والنحث والعمارة والخزف... إلى غير ذلك من مختلف الفنون التشكيلية.

ثانيا : مكانة الفن التشكيلي بالجزائر:

إن الحديت عن مكانة الفن التشكيلي بالجزائر وبداية انطلاق هذه ظاهرة –الفن التشكيلي–،وتقصي أصولها يحيلنا أولا وقبل كل شيء إلى التعرف على طبيعة تلك العلاقة التفاعلية بين الفن التشكيلي والمجتمع الجزائري، ولكي نتعرف على تلك الطبيعة هي الأخرى تحيلنا إلى مجموعة من التساؤلات التي تستدعي تلك العلاقة التواصلية بين الفن التشكيلي

[1] حبيبة بوزار ،مرجع سابق ص 29

[2] كلود عبيد .الفن التشكيلي. .نقد الإبداع وإبداع النقد .دار المفكر اللبناني .ط 1 2005 ص 45

وجمهوره المتذوق لهذا الفنون، وكيفية إنسجامها في المجتمع الجزائري؟ وكيف اندمج معها المتذوق؟ إذن ماهي طبيعة العلاقة التي تجمع الجزائري كمتذوق والفن التشكيلي كفن جماهيري؟ هل هي علاقة انجداب أو نفور؟ ولكن قبل أن نتطرق إلى معرفة تلك العلاقة التفاعلية وجب علينا التطرق بداية إلى التأصيل التاريخي لطبيعة الفنون التشكيلة في الجزائر، إذن ما هي أصول الفن التشكيلي في الجزائر؟ وهل تأثرت الفنون التشكيلية في الجزائر بتيارات خارجية؟ امتدت جذور الفنون في شمال إفريقيا إلى عصور ما قبل التاريخ، ويرجع الفضل إلى شعوب هذه المنطقة في توطيد العلاقة التي تربط الإنسان بالفن، ولقد تطورت هذه الفنون مع تطور شعوبها وذلك عن طريق احتكاكها بثقافات شعوب أخرى بطرق مختلفة، ومنها التبادلات التجارية والحروب والمستعمرات بسبب الموقع الإستراتيجي الذي تحتله هذه المنطقة،[1] ولعل هذا العمل الذي مجاله الأول المتخصص –الفن التشكيلي– الجزائري في مجالات الرسم التصوير والنحث والعمارة والخزف وغيرها، من الفنون التطبيقية بسعيها للربط فيما بين تلك التعبيرات الفنية وبين ثقافة المجتمع التي أبدعت فيه وحياة أبنائه في تفصيلاتها اليومية وعاداتها وممارساتها حسب ما أكده الباحثون من الأهمية الإستثنائية للتعبير الفني في المجتمع بما هو التعبير المبدع عن واقعه وعن أحلامه وآماله.[2]

أ- نشأة وتطور الحركة الفنية التشكيلية في الجزائر قبل 1830

عرفت الجزائر على مر العصور حضارات متعددة، منها الحضارات التي نشأت وترعرعت على أرض الجزائر، ومنها التي جلبتها معها جحافل الغزاة، مثل الرومان والوندال والبزنطيين، ومن الأكيد أن الأجيال السابقة والمعاصرة لتلك الحضارات الواردة قد رفضت تأثير تلك الحضارات مند البداية، لذلك فهي لم تنتقل إلينا عبر الأجيال، ولا نرى لها أي مظهر في فنونا الشعبية،[3] وكانت المرحلة الأكثر تميزا في حياة شمال إفريقيا هي المرحلة

[1] بوزار حبيبة ،مرجع سابق ص 01

[2] المرجع نفسه ص 125

[3] ابراهيم مردوخ ،مرجع سابق ص07

النيوليتية التي جاءت بالفلاحة وتربية المواشي كما أدخلت الطرق الفنية في صناعة الخزف المزخرف، وهكذا انتشرت هذه الصناعة شيئا فشيا إلى أن وصلت إلى الهقار،[1] فقد تقبلتها الأجيال السابقة وتناقلتها الأجيال اللاحقة على مر السنين، وهي تتمثل الآن في الصناعات التقليدية والشعبية المنتشرة في أنحاء عديدة من أرض الجزائر الواسعة.[2]

فقد وجدت رسومات بدائية **بالتاسيلي(شكل رقم 22)**، محاطة برموز تشبه إلى حد ما بعيد كتابة **التيفيناغ**، وهذا ما يثبت أن الفن البربري ما هو إلا امتداد لفن التاسيلي، كما أن منطقة التاسلي الغنية بالرسوم تعتبر أعظم متحف مفتوح على الطبيعة في العالم، فأذا جازا لمصر القديمة أن تفتخر بالفن المصري القديم، وجاز للعراق أن تتيه بفنون مابين النهرين، فإنه يحق للجزائر أن تفتخر بفن التاسيلي،[3] فالتاسيلي يعتبر معرض ما قبل التاريخ للفن الصخري، وتعود الرسومات التي يرجع تاريخ بعضها إلى 8000 ق م، تصور لنا حياة ما قبل التاريخ وكيف تغيرت الحياة في الصحراء عبر قرون وكيف تطورت، فالمتأمل لتلك الرسوم يشاهد في كل رسم حوار نندهش عند ما نلمح طبيعة تلك الحياة في نسيج الصخور، فالطاسلي عالم سري لغة صامتة لا يتحدث سوى مع ذلك الذين يطئونه، فهو أكبر متحف مفتوح على الطبيعة، وهو ما يؤكد لنا أن الإنسان الجزائري عرف فن التصوير والنحث، واختلفت استخداماتها إما لأغراض دينية، وهو ما يؤكد لنا الصلة الوثيقة بين الفن والدين، كما أشرنا إليه سابق في الفصل الأول.

فالفن في بدايته كان مرتبطا بالسحر والشعودة، وكان هذا الفن في خدمة الطقوس المقدسة والممارسات الدينية، فكان الدين هو المرتكز الذي يدور حوله الإنسان، فالفن كان بمثابة الوسيلة المثلى لتعبير الإنسان عن آلامه ومآسه وطموحاته، فكانت بداية الفن عن طريق الطقوس والمعتقدات التي كان يؤمن بها هذا الإنسان البدائي، فجاءت تلك الرسوم

[1] متاحف الجزائر سلسلة الفن والثقافة ج 5 ص 10

[2] ابراهيم مردوخا،مرجع سابق ص 07

[3] المرجع نفسه، ص 08

للطاسيلي تصور مناظر من الحياة، تصور ناس يرقصون أو يركبون قوارب على النهر فضلا عن رسومات عن الصيد، فكان الطاسلي حقيقة متحف عالمي مفتوح على الطبيعة، يصور لنا تلك الأحدات اليومية التي كان يعشيها الإنسان الجزائري في تلك الكهوف بواسطة أدوات حجرية بسيطة ليخرج لنا بفن التصوير من روائع الفن الصخري بالصحراء.

واستعمل الرسم في مراحل أخرى لتسجيل عالمه وما يحيط به من حيوانات عديدة وللتعبير عن صراعه مع قساوة الطبيعة مثل رسوم الغزلان والزرفات التي رسمها بطريقة واقعية بلغت القمة ورسوم الأبقار، التي استعمل في تلوينها الأكر والأخضرات والأحمرات، ومن ورائها الرعاة الذين يسقونها، ويلاحظ في عمل المرحلة الأخيرة ظهور رسوم الجمال مما يدل على التحول الطبيعي الذي طرأ على هذه المنطقة التي كانت في يوم من الأيام خصبة إلى حد بعيد، والتي آلت إلى شكلها الحالي الذي تعرفه منطقة صحراوية جرداء، كما يلاحظ وجود رموز مختلفة مرفقة برسوم هذه المرحلة قريبة الشبه بكتابات البربر القديمة وكثيرة الشبه بالعناصر الزخرفية المستعملة في الصناعات التقليدية،[1] ومنذ أن وطأ المسلمون أرض الجزائر خلال أربعة عشر قرنا، حاملين معهم الرسالة السماوية وحضارتهم المستوحاة من الحضارات المتعاقبة على أرض الجزيرة العربية ومصر والشام والعراق, ومن الحضارات العالمية السابقة، فأنشأوا المدن والقصور والمساجد وهي متأثرة بالعصور الإسلامية الأولى، وكان الفضل لأجدادنا في نقل الحضارة الإسلامية إلى أرض الأندلس.[2]

وبعد وصول "عقبة بن نافع" إلى بلاد المغرب العربي، واعتناق سكانها الإسلام نشأت حضارة إسلامية محلية بالجزائر، كانت عبارة عن مزيج من الحضارات القادمة من مشرق البلاد العربية والحضارة الأندلسية، التي جاء بها المسلمون الفارون من الأندلس، بعد

[1] ابراهيم مردوخ ،مرجع سابق ص 08

[2] المرجع نفسه ص 16.

سقوطها وسقوط الحضارة العثمانية التي تركت معالم تارخية كثيرة بالجزائر العاصمة، خاصة بالقصبة التّي لا تزال على حالتها الطبيعية التي تعد من تراثنا ومصدرا للفنّ الحديث.[1]

ثم جاء الأتراك في الأخير ليدخلوا عناصر جديدة في الفنون الإسلامية بالجزائر التي لا تزال قائمة في أغلب الأحيان على حالتها الطبيعية الأصلية ترجع إلى العهد التركي، وهذا بالرغم من التخريب الذي تعرضت له الآثار الإسلامية أثناء فترة الإحتلال، فقد اختفت مساجد كثيرة، بينما حول بعضها إلى كنائس وأديرة وكاتدرئيات، وخير شاهد لهذه الفترة مساجد العاصمة والقصور المنتشرة بحي القصبة،[2] كما سنأتي على ذكرها بالتدريج في الفصل الأخير.

وإنه لمن الروعة والتفاخر أن يكون المسلمون أول من أخرج فن الرسم التصغيري التوضيحي أكثر في التاريخ، وأدخلوا هذا الرسم في تصاميمهم ومخطوطاتهم والمعروف بفن المنمنمات، ومما لا شك فيه أن هذا النوع من الفنون التشكيلية لم يكن متداولا في الحضارات القديمة والبدائية، فكان للعرب المسلمون الفضل في إبداعه، وقد أعجب الأوروبيون بهذا الفن فنقلوه إلى حضارتهم ليصبح فن النمنمات فن أروبي على حد تأويلاتهم.

وإن فن المنمنمات أو الرسم التصغيري من الفنون التشكيلية المزدهرة في بلادنا، ويرجع الفضل في احياء هذا التراث الفني العربي الإسلامي في الجزائر المعاصرة إلى الفنان الكبير محمد راسم، الذي يعتبر بحق رائد المدرسة الجزائرية المعاصرة في التصوير، ويرجع إليه الفضل في فرض هذا الفن وإدخاله كمادة أساسية في مدرسة الفنون الجميلة بالجزائر، ونستطيع القول بأن الجزائر تمتاز بانفرادها بين الدول العربية بالإهتمام وتطوير هذا النوع

[1] متاحف الجزائر . سلسلة الفن و الثقافة. الجزء الخامس،مرجع سابق ص 15

[2] ابراهيم مردوخ ،مرجع سابق ص 17

من الفن الإسلامي،[1] ولا شك أن الفضل يرجع كما ذكرنا ولنا كل التفاخر بذلك الى الأسطورة محمد راسم بالدرجة الأولى.

فقد عثر على لوحة رسمها بعض الفنانين الجزائريين سنة 1824 بطلب من حسن باشا وهي تصور المعركة التي خاضها الجزائريين ضد الإنجليز في السنة المذكورة، وكان الباشا وضع اللوحة في قصره حيث ظلت إلى أن جاء(**الكونت دي بورمون)**، قائد الحملة الفرنسية على الجزائر سنة 1830، فأخذها وسلمها إلى قائد أركانه **(تولوزي)**، وقد وضعت نسخة من هذه اللوحة في مكتبة الجزائر، أما اللوحة الأصلية فلا ندري ما مصيرها[2].

ب- الحركة التشكيلية إبان الإستعمار:

احتلت الجزائر على مر قرن من الزمن طوال تلك الفترة، حاولت فرنسا فيها بسط نفوذها على الشعب الجزائري ومحو هوية الشخصية الإسلامية الجزائرية بفرض لغتها وهيمنتها على الشعب، وخلال تلك الفترة من الإحتلال لم يبرز فيها إلا القليل من فناني الفن التشكيلي بمختلف فروعه نظرا للظروف الصعبة التي كان يعشيها الشعب من ظلم وإجحاف في حقه، وكانت تلك القلة من الفناني يغلب عليها طابع المدرسة الواقعية.

قد حاول الإستعمار عند تسلطه على البلاد العربية نشر حضارته وفنونه، ففي الجزائر انتشر الرسامون الفرنسيون الذين كانوا يقومون بنشر أصول الفن الغربي، وذلك من خلال مدرسة الفنون الجميلة سنة 1860، وهي مدرسة حرة كانت تعمل على تعليم أصول الموسيقى الكلاسكية الغربية، والرقص الكلاسكي الغربي، كما تعمل على تعليم أصول التصوير على أسلوب المدارس الغربية[3]، وبدأ الفنانوا الغربيون يتفوافدون على البلاد العربية مبهورين بالمناظر الشرقية الفريدة العابقة بالسحر والجمال، وهكذا وفد على الجزائر والمغرب

[1] المرجع نفسه ص ص 17 18

[2] ابوا القاسم سعد الله .تاريخ الجزائر الثقافي.ج 2 ،مصدر سابق ,ص449

[3] ابراهيم مردوخ ،مرجع سابق ص 28

العربي مجموعة من الفانيين الرومانسيين وعلى رأسهم الفنان الكبير **(دولا كروا)**،[1] هنا نرى أن فترة الإحتلال تميزت بالمحاولة هذا الأخير بالسيطرة على المجتمع الجزائري من كل النواحي بما فيها السطو على الفكر الفني وغرس الأفكار الغربية داخل المجتمع الجزائري المسل بالإستعانة بفنانين أوروبيين مستشرقين حولوا الفن الإسلامي المحافظ إلى فن جزائري بأفكار غربية مناف تماما لعادات وتقاليد المجتمع العربي،[2] ولهذا السبب إذا لم تعرف الساحة الفنية طوال فترة الإستعمار حركة تشكيلية بمختلف فروعها إلا القلة، فكانت الجزائر إذن غائبة عن الساحة الفنية، ونستخلص من هذا أن الفن في زمن الإستعمار كان حكرا على المعمرين وأبناء الأوروبيين، وبالرغم من هذا الإجحاف لمعت بعض أسماء الجزائرية القلة الذين إستطاعوا أن يبرزوا في الساحة وهي مجموعة صغيرة جدا تعد على الأصابع وهم فنانين عصاميين كونوا أنفسهم بأنفسهم ومنهم خريجي كلية الفنون الجميلة أو الرسم، وفي فترة من سنة 1950 إلى سنة 1962 السنة التي تمكنت فيها الجزائر من افتكاك حريتها، ظهرت إلى الوجود مجموعة لا بأس بها من الرسامين الذين كانوا يعيشون في أغلبهم في فرنسا وهم كل من عبد الله بن عنتر وعبد القادر قرماز محمد اسياخم، محمد خدة، بشير يلس، وأحمد قاره... وآخرون.[3]

ج- الحركة التشكيلية بعد الاستقلال:

جاء الإستقلال الذي أعطى ديناميكية جيدة وظهر فنانوا الإستقلال من أمثال "عبد الله بن عنتوز" ومحمد خدة، دينس مرتيناز، ومصطفى أكسوج، ومصطفى أكمون، الذين تحرروا من الشذوذ الفني وطرحوا المشاكل الفنية من جهة النظر العالمية، فالفن الحديث يعتبر كتركيبة للمكتسبات التاريخية الوطنية، وإعطاء قيمة لهذه المكتسبات كان ضروريا للإبداع

[1] المرجع نفسه ص 27

[2] ابراهيم مردوخ،مسيرة الفن التشكيلي ، مرجع سابق ص 74

[3] ابراهيم مردوخ ، ،مرجع سابق ص 34

الفني وتقديم طرق تفكير جديدة،[1] فبدأ هؤلاء يأخدون طريق العودة إلى الوطن، كما بدأت تتخرج مجموعات من الرسامين من مختلف الأكاديميات العالم وساهمت المدرسة الوطنية للفنون الجميلة، وجمعية الفنون الجميلة ومدارس الفنون الجهوية في تخريج دفعات من الرسامين الجزائريين، ومن تأثير المعارض الفنية التي بدأت تقام هنا وهناك، وظهرت مجموعات من الفنانين العصاميين الذين كونوا أنفسهم بمجهوداتهم الخاصة، وهكذا بدات تلوح في الأفق بشائر مدرسة فنية جزائرية، وللحقيقة فإن مدرسة الرسم الجزائرية الحديثة حديثة العهد.[2]

وتميز الفنان محمد راسم بنشاط عظيم وأصبحت أعماله الفنية تعرض في باريس، القاهرة، وروما، وفينا، وغيرها من عواصم المدن عبر العالم، وحصل على العديد من الجوائز والأوسمة منها وسام المستشرقين الذي حصل عليه في باريس 1914، وفي سنة 1933عين أستاذ بمدرسة الفنون الجميلة في الجزائر وأصبح لأول مرة يدرس في المنمنمات بأسلوبه لطلبة جزائريين، وفي سنة 1950 انتخب عضوا فخريا في الشركة الملكية لفناني التصوير التصغيري والرسم بانجلترا، وذلك اعترافا بالنجاح الذي أحرزه في العواصم الثلاثة[3]، وبعد الإستقلال بقي الفنان محمد راسم يعمل من أجل ازدهار فن المنمنمات الذي أخدت صورته تزداد وضوحا وتأكدا يوما بعد يوم وفي سنة 1975 توفي الفنان عن عمر يناهز تسعة وسبعون سنة تاركا ورائه أعمالا كثيرة ومتنوعة بين تزاويق خطية وزخرفية إلى مشاهد للحياة اليومية التقليدية في إحياء القصبة ممجدا بها التراث الحضاري الإسلامي.[4]

عبر راسم من خلال منمناته عن الحنين إلى الحياة الهنيئة التي عاشها الشعب الجزائري قبل الاستعمار، ويتجلى ذلك مثلا في لوحة "**ليالي ر مضان** "أو **منظر صيد** "أو

---

[1] بوزار حبيبة ، ،مرجع سابق ص 141

[2] ابراهيم مردوخ ،مرجع سابق ص 37

[3] بوزار حبيبة ،مرجع سابق ص 136

[4] المرجع نفسه ص ص 136 137

عرس جزائري "كما عبر أيضا عن تعلقه بأمجاد شعبه، وهذا ما يتضح في لوحة "**خير الدين بربروس**"أو **الأمير عبد القادر** "أو **معركة بحرية** "أو **سفينة على أبواب العاصمة** " (شكل رقم 23)، واعترافا بفضله قامت وزارة الإعلام والثقافة بنشر كتاب له سنة 1971 تحت عنوان "**محمد راسم الجزائري**،[1] فلكل فن فارس وفارس المنمنمات الجزائرية محمد راسم أعطى فأبدع رسم فأمتع، ويعتبر محمد راسم أسطورة فن المنمنمات في الجزائر، بل والعالم بأسره، ترك للجزائر موروثا وتحفا تعدت حدود البلاد، منح لفن المنمنمات اهتماما خاصا وكرس حياته في خدمة هذا الفن منذ نعومة أظافره فكانت لأنامله سحر على كل ما قدمه للساحة الفنية الجزائرية.

هذا الفنان الذي سحره فن المصغرات التزويقية الإسلامي (المنمنمات) فوضع موهبته في خدمة ذلك الفن، باعتباره نوعا معاصرا من الفن كان في الوقت نفسه رائد حداثة فنية من نوع خاص، وهو ما دفع بعض نقاد الفن إلى تشبيه الدور الذي لعبه في تاريخ الرسم الجزائري المعاصر بالدور الذي لعبه محمود مختار في مصر وجواد سليم في العراق، وهو حكم يقبل النقاش الذي لا تُفند دقته.[2]

راسم الذي لم يكن فنانا شعبيا، حيث تميزت معرفته بتحولات الفن الحديث في أوروبا بالعمق والأصالة، كان باحثا عن هوية تضع الفن في مساره التاريخي الصحيح وسط خيارات فكرية وفنية فرضها المستعمر الفرنسي ليمارس من خلالها تطبيع أحواله ثقافيا، بهذا المعنى كان فن راسم فنّا مقاوما، اتخذ من العودة إلى نوع ماضوي من الفن ذريعة لصنع فن يشيد الحاضر على قاعدة وطنية،[3] وسار على خطا محمد راسم نخبة من الرسامين المولعين بفنه ومن بينهم محمد تمام الذي درس الرسم والخط العربي على يد راسم، وتتلمذ أيضا على

---

[1] المرجع نفسه ص 136

[2] جريدة العرب ،مقال لي فاروق يوسف ، محمد راسم رسام المنمنمات الذي تحرر من الماضي نُشر في 13/12/2015، العدد: 10126، ص(10) http://www.alarab.co.uk/article/Opinion/68439/

[3] المرجع نفسه ،الصفحة نفسها

يده، فقد احترف الفن التشكيلي بمختلف ضروبه، فبرع في التصوير بالزيت بالزخرفة العربية الإسلامية وفن المنمنمات تتأثر أيضا بالفن الموسيقى الأندلسي وكذلك الفنان مصطفى بن دباغ والفنان حميمو منه، وهما لا يقلان أهمية عن محمد تمام بما تركوه من اثار في فن المنمنمات والزخرفة الإسلامية وعلي خوجا الذي تتلمذ على يد محمد راسم ومحمد غانم وبشير يلس، وتوجد العديد من أعماله الزيتية ومنمنماته في المتحف الوطني للفنون الجميلة في مدينة الجزائر،[1] وبعد الإستعمار وما عاشته الجزائر من بشاعة جرائم فرنسا على كل الأصعدة، دون أن ننسى ما عايشته الجزائر مرة أخرى من الإضطرابات خلال التسعينات، لم يكن حاجزا أو مانعا من ظهور فنانٌ وهواة بدأوا مشوارهم الفني وتجاربهم التشكيلية الذي كان متأثرا بأساليب المدارس الفنية الغربية كغيره من الدول العربية التّي عايشت الإستعمار لمدة طويلة، ما جعل من تغلغل الثقافة الغربية أمر لا مهرب منه، إذ ظهرت في الفترة الممتدة من فجر الاستقلال إلى بداية سنة 2000 ثلاث جمعيات تشكيلية وهي: الإتحاد الوطني للفنون التشكيلية، والإتحاد الوطني للفنون الثقافية ثم جمعية الفنون التطبيقية، كما وجدت ضمن هذه الجمعيات جماعات فنية قد يجمع بينها أسلوب معينٌ، وكذا الإتحاد الوطني للفنون التشكيلية الذي تأسس بالعاصمة سنة 1963.[2]

إن الفنان الجزائري مثل الفنان العربي قد نشأ متأثرا في فنه بالأساليب الحديثة للمدارس الغربية، وذلك بسبب نفود الثقافة الغربية في البلاد العربية على امتدادها، ونجد الإتجاهات الفنية السائدة في العالم منتشرة بين الفنانين الجزائريين فكل منهم ينتمي إلى اتجاه معين ونذكر من هذه الإتجاهات[3] :

---

[1] بوزار حبيبة،،مرجع سابق ص 137

[2] إبراهيم مردوخ ،مسيرة الفن التشكيلي ،مرجع سابق ص 91

[3] ابراهيم مردوخ ،الحركة التشكيلية المعاصرة،مرجع سابق ص 44

* ظهرت الواقعية في الفن العربي مند بداية ظهور الفن التشكيلي فلقد كان الفنانون الاوائل من مصورين ونحاتين لايخرجون عن الواقع الا بحذر شديد،وذلك لأن الدروس الاولى للفن التشكيلي كانت تقوم على مبادئه الغربية الغربية الاكادمية ،ولم يكن باستطاعه الفنان العربي ان يقدم الى جمهوره أعمالا تحاكي أعمال الفنانين المعاصرين .

الواقعيةّ :

أما الواقعية فمثلها العديد من الفنانين الذين يميلون إلى رسم مختلف المناظر الطبيعية الجزائرية الجميلة، ونستطيع اعتبار**(محمد زميرلي) و(عبد الرحمان ساحولي)** الأستاذ بجمعية الفنون الجميلة رائدا في هذا الإتجاه الفني، أما بقية فناني هذا الإتجاه فيتشكلون في أغلبهم من خريجي جمعية الفنون الجميلة[1].(شكل رقم 24)

السيريـاليةّ:

قليل من الفنانين الجزائريين، اهتموا بالأسلوب السيريالي في أعمالهم ونذكر من فناني هذا الإتجاه كل من حنكور، والطاهر ومان [2] (شكل رقم 25)

التأتيرية أو الإنطباعيةّ :

تندرج أعمال **(محمد بوزيد)** الذي هو من المخضرمين ضمن الأسلوب التأثيري أو الإنطباعي، فهو يرسم الريف الجزائري بأسلوب جميل وألوان غنائية متقنة، أما إذا جئنا

---

[1] ابراهيم مردوخ ،الحركة التشكيلية المعاصرة،مرجع سابق ص 45

* ان السريالية التي رأت في الحلم الطريق الأكثر أهمية للكشف عن حقائق ليس ن الممكن الكشف عنها في اليقظة ،قد سعت مع الاسف الى اصطناع النوم والحلم في طريق المخدر والكحول،فاصبحت السريالية تمجد اعمال المنحرفين والمرض العقليين والنفسسين (الذين يرون الحقيقة الداخلية بشكل اوضح من الاصحاء)

[2] ابراهيم مردوخ ،الحركة التشكيلية المعاصرة ،مرجع سابق ص 47

* تهدف الإنطباعية الى اشباع العين من الطبيعة ،وتهتم بتسجيل الظاهر الحسي للأشياء ،في وقت مامن الأوقات ،وهي تضع فعل الرؤية البسيط فوق الخيال ،كما تضع الإبصار في مكان أعلى من المعرفة .

لأعمال **(محمد الصغير)** فإننا نجدها تتراوح بين الإنطباعية والأسلوب الساذج، فإذا جئنا الى طريقة استعماله للألوان فإننا نجده يستعملها بحساسية وتقنية، وتمكن بأسلوب تأثري واضح، أما إذا جئنا الى الرسم فإننا نستطيع أن نعتبره من الرسامين الفطريين، وهو في أعماله يعطي الأهمية القصوى للون على حساب الرسم الأولي، ومن الفنانين الإطباعيين نذكر كل من **(عائشة حداد)** ،**(وطالبي عكاشة)**. [1] (شكل 26)

الحرف العربي :

الحرف العربي أسلوب فني عربي محض، تكون في المشرق العربي ويعتبر الفنان العراقي **(شاكر حسن آل سعيد)** رائد هذا الإتجاه الفني، وهذا الإتجاه له صداه في العديد من البلدان العربية، ويمثل هذا الإتجاه في الجزائر الفنان **(محمد بوثليجة)** الذي درس الفن في الجزائر ثم في القاهرة، حيث درس فن الرسم والخط العربي ولعل دراسته المزدوجة لهذين النوعين من الفن التشكيلي هو الذي حدى به إلى الإهتمام بأسلوب الحرف العربي.[2](شكل 27)

التجريدية* :

من الأسماء المشهورة بالأسلوب التجريدي نذكر الفنان **(محمد خده)** وهو رسام تجريدي لم يمارس الأساليب الأخرى في فنه ويكاد يكون **محمد خده** مدرسة لوحده في الإتجاه التجريدي الجزائري فله أسلوب مميز يستوحي الخط العربي واللاتيني وكذلك الطبيعه يخرجها في خطوط وألوان فريدة من نوعها.[3] (شكل رقم28)

التعبيرية :

---

[1] ابراهيم مردوخ ،الحركة التشكيلية المعاصرة ،مرجع سابق ص ص 45 46

[2] المرجع نفسه ص 47

* التجريدية حيث بدأ الفنان يعرض عن الطبيعة ،او يعرض أشياءها في قالب جديد مستمد من إحساسه بعيدا عن النقل عن الطبيعة

[3] ابراهيم مردوخ ،الحركة التشكيلية المعاصرة ،مرجع سابق ص 47

هناك مجموعة كبيرة من الرسامين الجزائريين يندرج أسلوبهم ضمن التعبير ونستطيع القول بأن التعبيرية تخظى بالعدد الأوفر من الرسامين وتعتبر محطة كل الرسامون قبل انتقالهم لأساليب أخرى ونذكر منهم **(فارس بوخاتم)**،**(عابد مصباح)** و **(عبد العزيز رمضان)** هؤلاء الرسامون عبروا عن مواضيع وثيقة الصلة بالثورة التحريرية، وكذلك **(نور الدين شقرون)** وغيره، أما **(مردوخ)** فقد عبر ببعض أعماله عن مواضيع ثورية ثم انتقل إلى الأسلوب التكعيبي ثم إلى شبه التجريدي في محاولات لإبتكار أسلوبه الفردي.[1]

التكعيبية* :

من الرسامين الذين اتبعو الأسلوب التكعيبي في أعمالهم نذكر كل من **(بشير يلس)** **(شكري مصلي)**،**(ومحمد اسياخم)**،**(اسماعيل صمصوم)**، **(ابراهيم مردوخ)** وكل من هوؤلا له طريقته الخاصة في التكعيبية بدا **(بشير يلس)** بالأسلوب الواقعي وانتهى إلى التكعيبية، أما **مصلي واسياخم** فيتراوح أسلوبهم ما بين التكعيبية وشبه التجريد ويتميز أسلوب **(إسماعيل صمصوم)** بتكعيبية فسيفسائية من نوع فريد.[2](شكل رقم 29)

الفن الساذج :

أغلب الرسامين المهتمين بهذا الإتجاه، من الفنانين العصاميين الذين لم يزاولوا أي دراسة فنية، بل كونوا أنفسهم بمجهوداتهم الخاصة ونذكر من هؤلاء **(باية محي الدين)** **(سهيلة بلبحار)** ،**(وليد عيسى)** **(محمد القشعي)** وغيرهم ونجد الفطرية عند **باية** تأخد طابعا

[1] المرجع نفسه ص 46

*التكعيبية هي جعل الاشكال جميعها على هيئة مكعبات صغيرة ترسم على سطح اللوحة ،وكأنها مجسدة بأبعادها الثلاثة (الطول ،العرض،الارتفاع) وقد ظهرت لوحاتها وكأنها ركام من المكعبات المتراصة في بناء هندسي

[2] ابراهيم مردوخ ،الحركة التشكيلية المعاصرة،مرجع سابق ص 46

زخرفيا فهي تستوحي مواضيعها من الأسماك والزهور والفراشات وتخرجها بأسلوب زخرفي تغلب عليه الفطرية، أما **(وليد عيسى) و(القشعي وغدوشي)** فنجدهم يستوحون مواضيعهم من الحياة الشعبية، أما **نجار** فنجد في أعماله مسحة من الفطرية وهو يتناول في أعماله عدة مواضيع خاصة مناظر الطبيعة والأحياء الشعبية.[1] (شكل رقم 30).

يمكننا تصنيف الفنانين الجزائريين من خلال المجالات الفنية التي ينتمون إليها كفنانين مارسو فنهم في مجال الرسم والتصوير أو في مجال التشكيل المجسم والنحث، أو الفنانين الذين ينتمون إلى مجال التصميم والحرف الفنية أو الحروفيين الذين استخدموا الحرف العربي وشكلوا إبداعاتهم الفنية وفق المدارس الفنية الحديثة، ولكن هذا التقسيم يصعب إيجاد بعض الفنانين الذين ينتمون إلى مجال معين، كمجال النحث على سبيل المثال الذي يعتبر من المجالات النادرة التي مارس فيها محترفون الجزائريون فنهم وأنتجوا أعمالهم الفنية وفق خصائص ومبادئ التشكيل المجسم الذي يعتمد اعتمادا كليا على مدى العلاقة بين جماليات الكتلة والفراغ، ولكن هذا الإحتمال قائم .[2]

لقد تجلى الإرث العربي الإسلامي في الفن الجزائري الحديث في أعمال محمد راسم الفنان العبقري الذي ترك أروع الأعمال التي تدل على مهارة عالية لا يجاريها إلا الأوائل القدماء الذين زينوا المصاحف الشريفة والكتب وتعداهم إلى مقدرة في التصوير الواقعي، ويرجع الفضل إلى محمد راسم في ربطه بين الفن التقليدي العربي وبين الفن المعاصر سواء في الشكل أو في اللون أو في التكوين[3]، فهنيئا للثقافة الجزائرية التي حفظ تاريخها محمد راسم بلوحات تشبعت بالجمال والأصالة، والتي تعدت حدود البلاد فكانت ولا زالت سفيرة الثقافة والحضارة الجزائرية والإسلامية في كل أصقاع العالم .

[1] المرجع نفسه ص 48

[2] بوزار حبيبة ،مرجع سابق ص 156

[3] عفيف بهنسي ،مرجع سابق ص 58

الفصل الخامس :جمالية العمارة العثمانية

المبحث الأول : العمارة الإسلامية بالجزائر.

المبحث الثاني : عمارة المساجد العثمانية بمدينة الجزائر

أولا: مفهوم المسجد

ثانيا: الفرق بين المسجد والجامع

ثالثا: أنواع المساجد

رابعا : خصائص عمارة المساجد العثمانية

المبحث الثالث: دراسة معمارية اثرية وجمالية لجامع كتشاوة)

أولا: جامع كتشاوة:موقعه وتاريخ إنشائه

ثانيا: الدراسة المعمارية والفنية لجامع كتشاوة

ثالثا: الدراسة الفنية للمسجد

المبحث الأول : العمارة الإسلامية في الجزائر

يمتد تاريخ الإبداع الإنساني في مجال البناء والعمارة في الغرب الإسلامي إلى عهود بعيدة في القدم، ووصل قمة إتقانه في ظل الإسلام بمختلف عصوره ودولـه وممالكه، وتوزع ذلك على مناطقه المختلفة ممتداً من ساحل البحر إلى الصحراء، مروراً بجبال الأطلس والأوراس وما خلفهما من مناطق، وللمغرب الأوسط "الجزائر" الحالية خصوصية على رغم القواسم المشتركة للمنطقة في مراحل متعددة من التاريخ المشترك، فقد كانت الجزائر مهداً للعديد من الأساليب المختلفة في مجال البناء والعمارة، خصوصاً تلك التي تتعلق بسكن الإنسان، فهناك اليوم شواهد عدة تعود إلى ما قبل العهد القرطاجي والروماني، ومن أمثلتها الأضرحة ذات الشكل الدائري كقبر الأميرة "تين هينان" أم قبائل الطوارق النبلاء، والتي عاشت قبل الفتح الروماني للمنطقة، أما العصر الروماني فقد خلف الكثير أيضاً من الشواهد المعمارية التي إحتفظت بخصائصها من دون أن تؤثر كثيراً في مفاهيم الجزائريين في البناء والعمارة وفهمهم لجمالياتها،[1] وتركت العهود الإسلامية اللاحقـة، انتهاءا بالفترة العثمانية آثارها التي مزجت بين المعرفة المحلية بأساليب البناء وجماليات عناصرها وبين التأثيرات القادمة معها إلى المغرب الأوسط، عدا فترة الإحتلال الفرنسي التي دامت أكثر من مئة وثلاثين عاماً، وكانت أُحادية المفاهيم غريبة الحلول عن البيئة المحلية على رغم تقدمها التقني في حينها.[2]

فلم يكن إقليم الجزائر بمعزل عن أحداث العالم منذ القدم فقد عرف تغيرات مناخية وحضارية هامة بحكم معرفة الشمال الإفريقي لها، وليس من نافلة القول التطرق إلى أهم ما اختزنته مواقع عديدة بعين الحنش، وما اختزلته من كشف للمستوى الحضاري لإنسان ماقبل التاريخ الذي ناسب قدرات وإمكانيات تلك الفترة من الزمن، مؤكدة بذلك اختلاف

[1] http://daharchives.alhayat.com/issue_archive/Hayat%20INT/2000/3/4

[2] المرجع نفسه

مظاهر الحياة عن الحالية وفي معظم مناحييها،[1] فالجزائر أرض واسعة مختلفة المناطق الجغرافية والمناخية، تتوافر فيها المواد الإنشائية المتنوعة بالإضافة إلى قابلية فطرية لدى السكان في الإبداع الإنشائي، من دون الإسراف في الزينة والزخرفة، وهو ما يتفق مع طبيعة الشعب منذ القدم، والذي اهتم بالجوانب الأساسية في البناء من دون أن يتلفت إلى غيرها.[2]

فقد وصفها إبن حوقل على أنها ذات طابع تجاري، فلم تعرف مدينة الجزائر بعد بنائها من طرف بلكين أنقطاعا تاريخيا كما حدث أثناء العهد الروماني، بل كانت حلقة متصلة مع أحداث المغرب الأوسط، وإن كانت لم تتخذ عاصمة سياسية إلى أن استقر بها الأتراك العثمانيون فوسعوها،[3] وبالرغم من المدة القصيرة التي عاشتها الدولة الحمادية في هذه الربوع (398هـ/1007-547هـ/1152م) وبغض النظر عن المراحل البنائية لها، إلا أن بنائيها إستطاعوا أن يتموا مدينتهم في أحسن الظروف وبأتم تركيب معماري كامل،[4] وتعتبر قلعة بني حماد شاهدا حيا على العمارة الإسلامية، وبما أن القلعة كانت مركزا للحضارة الحمادية؛ فإن البنايات كانت أوسع وأكثر تعقيدا من تلك المتواجدة في مواقع أركيولوجية مماثلة، ومن بين هذه البنايات نجد القصر الذي كان مشهورا آنذاك والذي يتكون من ثلاث بنايات موحدة، ويعتبر شاهدا على المستوى الرفيع للمهارة الهندسية التي كان يتمتع بها الصناع، والتي تعلموها من صفوة التجار الذين عاشوا في الإمارات الحمادية والذين أجبروا على الإنفاق لصالح الحاكم.

---

[1] Lionel Balout.Algerie prehistorique.paris p 43

[2] http://daharchives.alhayat.com/issue_archive/Hayat%20INT/2000/3/4

[3] عقاب محمد الطيب لملحات عن العمارة والفنون الاسلامية بالجزائر،ديوان المطبوعات الجامعية ،بن عكنون الجزائر د ت ص 111

[4] المرجع نفسه ص 07

* يعود تأسيس مدينة القلعة إلى الفترة التي قويت فيها شوكة الفاطميين في بلاد المغرب الإسلامي، وفي الفترة التي كان المعز لدين الله الفاطمي يفكر في الانتقال إلى القاهرة وجعلها عاصمة له. ولما رحل سنة362هـ إلى القاهرة استخلف على إفريقية (= تونس) وعلى المغرب الأوسط (=الجزائر) بلكين بن زيري، فقام هذا الأخير بأعباء الدولة وأسس مملكة هي المملكة الصنهاجية، نسبة إلى إحدى القبائل البربرية الكبرى وهي قبيلة صنهاجة التي ينتسب إليها.ولما مات بلكين بن زيري سنة 373هـ خلفه أبناؤه على هذه المملكة منهم المنصور الذي تولى خلافة والده بلكين بعد وفاته مباشرة، ومنهم حمّاد مؤسس مدينة القلعة ومؤسس الدولة الحمادية، وهو أول ملك لها وهو الذي مارس الحكم قبل تأسيس الدولة الحمادية، فقد تولى لأخيه المنصور حكم المغرب الأوسط (=الجزائر) بعد وفاة والده من 373هـ إلى غاية سنة 386هـ(1).. أي أنه كان واليا على الجزائر قبل تأسيس الدولة الحمادية لمدة 13 سنة، ثم انفرد بحكم الجزائر بعد ذلك سنة387 هـ حسب ما يذكر ابن خلدون.

هناك بناية بارزة أخرى بهذا الموقع وهي المسجد الذي لا زال يعتبر لحد الآن الأوسع بالجزائر، وترتسم على حيطان القلعة مجموعة من الأشكال الهندسية التي تختزل ما وصلت إليه روعة العمارة الإسلامية آنذاك، والتي تمازجت فيها العمارة التي كانت سائدة بالشرق الإسلامي وخصوصا في مصر والعراق، وتلك العمارة التي طورها الأندلسيون، الذين تفننوا في صناعة الأقواس وخط آيات قرآنية على الحجارة، وبين جمعها بين هاذين الفنين الإسلاميين كانت القلعة مثالا حيا عن عمارة إسلامية استطاعت أن تخلد زمنا طويلا لتبقى بذلك أبرز شاهد على روعتها.[1]

ثم الموحدين الذين كانت لهم رغبة في بهرج الحياة الدنيا مند استلائهم عل مراكش قبل نهاية النصف الأول من القرن الثاني عشر للميلاد، وإن كان اعتقاد فقهاء مدينة فاس في غير محله، إذ قاموا قبل دخول الموحدين إليها بتغطية الزخارف بالنقوش الجصية،[2] فحرص الموحدون على صيانة جامع تلمسان، حيث زينوه بزخارف من الجص ترجع إلى الأصل الأندلسي، كما حلي بقبة تمت بصلة النسب إلى الطراز القرطبي، و كان ذلك سنة 529 هـ- 1135 م، مع الإشارة إلى ظهور عناصر زخرفية وافرة من المشرق كالمقرنصات التي تغطي أربع قباب رائعة أقيمت قبيل بداية تجديد الزخرفة و بعد توسيع جامع القرويين بفاس.[3]

ومند أن نزل بنو زيان بتلمسان واتخذوها دار ملكهم وكرسيا لسلطانهم، أصبحت المدينة في عهدهم مركـزا حضاريا بالمغرب الإسلامي إضافة على فاس تونس وغرناطـة، وتمكن بني مزيان من بناء عمائر متعددة إذا رفع مؤسس الدولة يغمرانس مئذنة المسجد الكبير وأمر بترميم قبة ومئذنة مسجد أغادبير، واهتم بتعزيز الجهـة الغربية للمدينة، كما شيد قصر المشور، فبالرغم من الحروب والصراعات تمكن خلفاء يغمرانس من البروز كأمراء

[1] http://www.elmakam.com/?p=11792013-08-044

[2] عقاب محمد الطيب ،مرجع سابق ص 23

[3] terrasse (Hamri) : la céramique hispano- maaghribine au 6et 7eme siècle, plohes Paris, 1937

محاربين ومشيدين حماة للفن والعلوم، فقد ورثهم مؤسس دولتهم رسالة معمارية ورحى الحرب دائرة.[1]

وأنشأ مسجد "سيدي بوميدين" حفيد عبد الحق المريني في العام 739 هجرية، وفيه ابتعدت قواعد العمارة في المغرب الأوسط الجزائر اليوم عن تقشفها، فقد تفنن بناته في زخرفته فكان فخر هذا الجامع محرابه الذي بني على مخطط سداسي تعلوه قبة تزين بطنها زخارف متناسقة مع زخارف العقود المفصصة التي تحملها...، أما الفضاء الداخلي للمسجد فقد جاء في غاية الإبداع الفني من حيث الزخرفة على الجبس التي نفذت كلوحات فنية جميلة تغطي الجدران، وعلى رغم جنوح بعض الأبنية عن التقشف في الزخرفة تبقى غالبية العمائر الجزائرية متصفة بالبساطة في الشكل والدقة في العناصر الإنشائية والتناسق الفني بينها، فالمساجد الأولى تأثرت في تصميمها بمساجد المشرق العربي، وفي مرحلة لاحقة أصبح نمط الغرب الإسلامي بما فيه الأندلس هو المهيمن، حتى في جانبه الإنشائي مثل صف عوارض التغطية باتجاه القبلة متمثلاً بجامع قرطبة الكبير،[2] وقد اشتهرت أسرة إبن **صارمشق** التلمسانية بهندسة البناء والنقش والخطوط، ونذكر منها المعلم أحمد بن صار مشق الذي بنى جامع العين البيضاء في معسكر سنة 1175 م، والمهندس الهاشمي بن صارمشق الذي رمم جامع سيدي بومدين في تلمسان سنة 1208 م، وعرف فناني هذه الأسرة وخطاطيها محمد بن صارمشق الذي وجدت نقوشه على عدة آثار عمرانية وكان موجودا سنى 1164 م، ومن النقاشين أيضا **الأصطا حسين وعلي بن محمد التونسي وأحمد بنعمر** التونسي أيضا، الذين وجدت خطوطهم على مسجد ومدرسة الخنقة، وكذلك إبراهيم الجركلي الذي نقش الآيات المحفورة في جامع كتشاوة وهكذا،[3] وهذا لا يعني أن العمارة في

[1] رزقي نبيلة ،الزخرفة الجصية في عمائر بلاد المغرب الاوسط والاندلس ،(7-8هـ/13-14م) ،اطروحة دكتوراه ،قسم علم الاثار والمحيط جامعة تلمسان 2014،2015 ص ص 70،71

[2] http://daharchives.alhayat.com/issue_archive/Hayat%20INT/2000/3/4/

[3] ابو القاسم سعد الله تاريخ الجزائر اللثقافي ج2 ،مصدر سابق ص449

هذه المنطقة من المغرب العربي ليست لها قيمة فنية، بل على العكس من ذلك، فقيمتها في بساطتها وقوة التعبير الفني فيها وصفاء الخطوط ودقة الشكل، وساعد في ذلك تقشف إسلامي دخل عليها، خصوصاً في مناطق الميزاب والمنطقة الصحراوية التي تبعد 600 كلم عن الجزائر العاصمة، فأصبح المعماريون يفضلون الدقة متجردة من الزخرفة، لكن مع جعل كل عنصر من المبنى زخرفة بحد ذاته، وذلك في عملية تجانس مع غيره في إنشاء فريد يمثل روعة الفن التجريدي في العمارة[1].

التواجد العثماني بالجزائر :

وقد كان للتوسع العثماني في المغرب العربي في معظمه نتيجة لإلحاح السكان على العثمانيين أن يدخلوا تحت لواء هذه الدولة، لتقوية مقاومة الأهالي ضد العدوان الصليبي المتصاعد على ديار المسلمين هناك،[2] فلم يكن ليوجد الأتراك في الجزائر لولا غزو الإسبان لها، ولم يتوصل الإسبان إلى احتلال بعض أجزائها إلا باستغلال الضعف والإنحطاط الذي عرفته الجزائر في أواخر العهد الدولة الزيانية، فدخل أمراؤها في صراع على العرش ولم تعد تملك هذه الدولة من النفود الا تلمسان وبعض أجزاء المناطق الغربية.[3]

فكان لهذا الصراع الصليبي سببا في اجتذاب عدد من البحارة المسلمين من أقاليم شمالي إفريقيا، وكانوا قد نشأوا في مطلع حياتهم في خدمة الأسطول العثماني، ثم كونوا سفنا كانت بمثابة أساطيل صغيرة تعمل لحسابهم في عمليات النقل البحري، وتجاهد في نفس الوقت ضد البرتغاليين والأسبانيين وأطلق عليها: " مراكب الجهاد"، وكان من قادة هؤلاء المجاهدين المغامرين: عروج وأخوه خير الدين بربروس،[4] ومن طبيعة التطور العمراني

---

[1] http://daharchives.alhayat.com/issue_archive/Hayat%20INT/2000/3/4/

[2] عبد العزيز سليمان نوار، الشعوب الإسلامية، الأتراك العثمانيون، الفرس، مسلمو الهند، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1973م ص116

[3] عمار عموره ، الجزائر بوابة التاريخ ماقبل التاريخ الى 1962 ج1 دار المعرفة الجزائر ص 189

[4] عبد العزيز محمد الشناوي، الدولة العثمانية، دولة إسلامية مفترى عليها، مطبعة جامعة القاهرة، القاهرة 1980 ص ص ص 4 5 8

الدفاعي أن توسعت مدينة الجزائر في عهد الأتراك نحو المرتفعات والقصبة العليا بالخصوص، التي بدأ في تشييدها عروج بأموال جمعها من تلمسان بعد أن قضى على ملكها أبي زيان، ثم نقل كنوزه إلى مدينة الجزائر وهي كنوز قيمة كانت تملأ خزائن ملوك بني زيان في مدينة تلمسان،[1] فاحتلت مدينة الجزائر مكانة الصادرة في مدن المغرب الأوسط في العهد العثماني، وانتزعت الأهمية التي كانت لمدينة تلمسان وبجاية في القرن 10ها/16م، كما وصل نفودها وسلطانها إلى الجهات الثلات المسكونة بالجزائر الشرق والغرب وإقليم الجنوب لموقعها الإستراتيجي وكونها مدينة ساحلية ، تحميها جبال بوزريعة من الجنوب وواد الحراش من الشرق بالإضافة إلى موقعها على سهل متيجة مكنها أن تكون عاصمة سياسية.[2]

وشهد أواخر القرن الثامن عشر الميلادي حركة معمارية نشطة على يد دايات الجزائر امتدت إلى نهاية الربع الأول من القرن التاسع عشر، شيد خلالها مجموعة من القصور، وذلك بفضل الإستقرار السياسي والإقتصادي الذين أخذا يعمان البلاد بعد انتصارها على الإسبان وطردهم من وهران، فأنشئت بذلك قصور زينها منشؤوها بأنواع مختلفة من المصنوعات الفنية، ويمكن تقسيم عمران مدينة الجزائر في عهد الأتراك إلى عمران داخل أسوار المدينة وعمران خارج أسوار المدينة، فكان للمدينة خمسة أبواب رئيسية وهي:

1-**باب عزون:** الواقع إلى الجنوب، ويعتبر العصب الحيوي بالنسبة للمدينة بحكم اتصاله بالطرق البرية نحو مناطق البلاد الداخلية.

2-**باب الجزيرة:** أو باب البحرية تم أصبحت تعرف بباب الجهاد فيما بعد وهي تقع في اتجاه الشرق.

3-**باب السماكة:** (الديوانة) الواقع في اتجاه الشمال الشرقي.

[1] حليمي علي عبد القادر ، مدينة الجزائر- نشأتها وتطورها قبل 1830م ط1 المطبعة العربية لدار الفكر الإسلامي،الجزائر 1972م ص 219

[2] أبو القاسم سعد الله ، تاريخ الجزائرالثقافي ،ج1 (1500-1830) مصدر سابق ص 164

4-**باب الواد:** الواقع في اتجاه الشمال (المعروف بشمال هايدو).

5-**باب الجديد:** الموجود في اتجاه الجنوب الغربي، والقريب من القصبة العليا ويضاف إلى هذه الأبواب باب آخر هو باب القصبة العليا (دار السلطان)،[1] ولم يكتف حكام الأتراك بهذه الأسوار والأبواب، بل عمدوا إلى حفر الخادق العميقة خلف الأسوار منعا من وصول المهاجمين إلى داخل المدينة.[2]

أما العصر العثماني فقد ترك أثره على عمارة البلاد في حي القصبة وفي عمارة بعض المساجد والقصور، وقد نقلت العمارة التركية معها تأثيراتها البيزنطية من عقود وقباب وغيرها، ومن آثارها الباقية "مسجد الصيادين" الذي استوحى العمارة في تركيا خصوصاً في تنظيم الفضاء الداخلي، أما خارج المسجد فهو خالٍ من أي زخرفة متفقاً مع النزعة الجزائرية المحلية،[3] أما الأثر العثماني فقد ظهر خصوصا في بعض المساجد والقلاع والثكنات، وكانت البيئة وراء طريقة العمارة في الجزائر، فالحرارة والبرودة من جهة وعدم ظهور المرأة هي التي أملت كثيرا من أساليب بناء المنازل والمساجد والزاويا، وكان الغزو البحري وتعرض السواحل الجزائرية للهجمات المتكررة قد أملى طريقة بناء القلاع والحصون والمنائر للمراقبة وللدفاع، ومن جهة أخرى أدت وفرة الجند العزاب إلى كثرة بناء الثكنات ولا سيما في مدينة الجزائر التي كانت تضم على الأقل ثماني ثكنات كبيرة، وقد تحدث الكتاب الأروبيون عن كيفية البناء وجلب مواده، وأبرز من قام به من الأمراء والبناة، فنسبوا إلى عرب أحمد باشا بناء الأسوار الحصنية والفوارات والعيون وقلعة الفنار، ونسبوا إلى حسن باشا بن خير الدين بناء قلعة حسن في الموضع الذي أقام فيه شارل الخامس، وبناء مستشفى وحمام كبير على غرار الحمام الذي بناه والده في اسطنبول، ووصف بعضهم أيضا جامع السيدة وجامع علي بيتيشن وجامع كتشاوة ونحوها من المساجد التي اشتهرت بالجمال وثراء المادة وحسن

---

[1] عقاب محمد الطيب ،مرجع سابق ص 112

[2] المرجع نفسه ص 113

[3] http://daharchives.alhayat.com/issue_archive/Hayat%20INT/2000/3/4

الذوق، وكما أطال بعضهم في وصف قصر أحمد بـاي بقسنطينـة، وتحدث آخرون عن مآثر صالح باي العمرانية، وكما وصف بعضهم قصر أهجي مصطفى باشا الجميل.[1]

إن تأثير العمارة الجزائرية المحلية كان كبيراً وواضحاً عند الكثيرين من الفنانين والمهندسين المعماريين ذوي الصيت الواسع في العالم، ومنهم على سبيل المثال لا الحصر المعماري الفرنسي **لي كوربوزيه** الذي يعتبر أستاذ العمارة الحديثة وأحد منظريها في القرن العشرين، فقد تأثر بما شاهده أولاً بمباني الميزاب بما تصوره من أمثلة فريدة للعمارة المحلية الصرفة وكتب عنها أكثر من مرة، كما تأثر بتصميم "حي القصبة" في الجزائر العاصمة وسمى أزقتها "الأروقة الداخلية"، ولمس فيها ظلالاً ونسيماً، واعتبر واجهات مبانيها التي تخلو تقريباً من النوافذ واسطة تمنع تطفل المارة، وفي الوقت نفسه تحمي السكان من الضجيج الخارجي ومخلفات عوادم السيارات.[2]

غداة الإحتلال الفرنسي للجزائر كان حي القصبة عامراً بالكثير من المرافق الأثرية والمباني العامة، ووصل عدد المساجد الكبيرة فيه إلى ثلاثة عشر مسجداً وأكثر من مئة مسجد صغير واثنتي عشرة زاوية، جلها اندثر خلال الإحتلال الفرنسي للبلاد، بعد أن هدمها رجاله كما هدموا جدران الكثير من بيوتها بحجة إقامة الطرقات وإدخال الضوء إليها، أو المحافظة على الأمن في أحيائها ،[3] وإن المظهر العمراني لمدينة الجزائر الذي أبهر الأروبيين كان يتمثل في ضيق الشوارع، فقد وصفها لنا هايدو بأن الشوارع بها قد التصق بعضها بالأخر، مما جعلها ترى كفروع لشجرة الصنوبر السميكة، وقد كانت شديدة الضيق لدرجة أن الرجل على صهوة حصان قد يمر خلالها وحده، في حين أن اثنين من المارة لا يستطيعان المشي في مستوى واحد، وأن مواد الترصيف كانت موضوعة بشكل عشوائي فقد انتظمت في انحدار باتجاه داخلي من جدران المنازل باتجاه المجرى المركزي، ويمكن للمرء

[1] ابو القاسم سعد الله تاريخ الجزائر اللثقافي ج2 1500-1830 مصدر سابق ص 446
[2] http://daharchives.alhayat.com/issue_archive/Hayat%20INT/2000/3/4
[3] http://daharchives.alhayat.com/issue_archive/Hayat%20INT/2000/3/4

أن يشاهد اليوم شوارع كثيرة في قصبة مدينة الجزائر على هذا الطراز من البناء، ولم تكن الشوارع وحدها هي الضيقة، لكن المنازل والعمارات المحاذية لها كانت منحدرة نحو الداخل ابتداءا من قيامها من على سطح الأرض، أما السطوح فقد التصقت عمليا ببعضها من الأعلى لتحجب الشمس،[1] والملاحظ أن المنازل بمدينة الجزائر بنيت وفق تخطيط موحد ثابت، فكانت تتكون من برج مربع مع المجموعة المناسبة من الحجرات حول الجوانب الأربعة، وقد اختلفت المنازل في الحجم فقط وفي قيمة مواد البناء المستعملة وفي التجميل الداخلي،[2] وأما القصبة أو القلعة فكانت مقر الدايات في الجزائر، وهي عبارة عن مدينة محصنة تشغل جميع القسم الأعلى من المدينة وحوالي عُشُرَ مجموع مساحة مدينـــة الجزائر، والقصبة تحتوي على مسجد جامع كبير وعلى عدد من القصور وجميع المرافق الضرورية، بالإضافة إلى مقر حامية عسكرية مهمة،[3] كما أن التخوف من الزلازل وبعض الرغبة في المظهر الخارجي قد أديا إلى تحديدات في خصوص علو المباني وزخرفتها بمدينة الجزائـــر، فمعضم المنازل كانت تتكون من طابقين أو ثلاثة، أما المدخل فكان له باب واحد، وكانت تتكون من خشب صلب يكتنفه الحديد بكثرة متناهية، وفي الغالب كان يلصق بها نسيج حديدي جميل أو مقابض يدوية ومطرقيات، وهذه المطرقيات كانت غالبا في تصميم خماسي بمثابة الخمس أصابع اليدوية، كما أن المواطنين الجزائريين ذوي الوجاهة كانوا يتخذون التصميمات التركية وطرازها في الزخرفة حينما يزورون القسطنطينية، ثم يدخلونها في التطريزات العامة والخاصة، وكان مما اتسع شيوعه من بينها هو شكل القرنونة.[4]

[1] بن بلة خيرة ،المساجد الجامعة بالجزائر في العهد العثماني، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة الرغاية ،الجزائرسنة 2015 ص 25

[2] المرجع نفسه ص 25

[3] بن بلة خيرة ،المساجد الجامعة بالجزائر في العهد العثماني،،مرجع سابق ص 26

[4] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها

وتتمثل العمارة الجزائرية في المساجد ونحوها (الزاوايا، قباب أهل التصوف) والقلاع والجسور والثكنات والدور والقصور، وقد استمد البناة طريقتهم من حضارتهم القديمة التي شاعت أيام الأغالبة والحفصيين والزيانيين، كما استمدوها من حضارة الأندلس التي تشترك في كثير من الخصائص مع حضارتهم،[1] وقد لفت نظر بعض الأوروبين طريقة البناء ومادة البناء أصلا عند الجزائريين، فوجد أن المنازل على الخصوص كانت تمتاز بالأبواب الواسعة والغرف الفسيحة والأرضية والرخامية والردهة والباحة التي تنصب فيها من العادة فوارة، ولاحظ أن كل هذا يليق بالطقس الحار، وإن الغيرة على المرأة وفكرة الحريم قد أدت إلى قلـة النوافد في المنازل وندرة الشرفات التي قد تطل على الشوارع والمحلات العامة، وغالبا ما تفتح النوافد إذا وُجدت من الداخل، أما من الخارج فلا تفتح إلا في الحفلات ونحوها[2].

وقد برع الصناع الجزائريون في بناء المساجد والقصور على الخصوص، وأهم ما يميز المسجد الصومعة والمحراب والمنبر والعرصات، وكانت الزرابي التي تفرش بها بعض المساجد من النوع الجيد، كما أن بعض المساجد مبنية بالرخام والزليج المجلوب من الخارج، ولا سيما من تونس وإيطاليا، ويضاف إلى ذلك الثريات الجميلة وقناديل البيت والشموع في المناسبات الدينية، أما في القصور فقد استعملوا أيضا النقوش الرشيقة والحدائق والمياه وتماثيل الحيوانات والفوارات، بالإضافة إلى جلب المواد المرمرية الملونة والتفنن في الأشكال الهندسية، وقد انتشرت عند الحضر وأثرياء المدن والموظفين الساميين وبعض رجال العلم عادة بناء الأحواش في بساتينهم التي يملكونها خارج المدينة، وكانوا يزينوها بأنواع الأسلحة الثمينة وبعض الآلات الموسيقية، والزرابي الرفيعية وجلود الحيوانات النادرة، والتحف الفضية والذهبية والساعات،[3] وقد لاحظ الأروبيون طريقة إعداد مواد البناء الواقية من

[1] ابو القاسم سعد الله تاريخ الجزائر اللثقافي ج2 ،مصدر سابق ص 446

[2] المصدر نفسه ،ص 447

[3] ابو القاسم سعد الله تاريخ الجزائر اللثقافي ج2 ،مصدر سابق ص 447

الرطوبة والحراراة فوجدوا أن الجزائريين كانوا يمزجون رماد الخشب والجير والرمل ويخلطونها ثم يرشون عليها الزيت والماء في فترات معينة فتأتي من ذلك مادة بنائية جيدة تستعمل للأقواس والسقوف ونحوها في الأماكن التي يخشى منها تسرب الرطوبة وتقلبات الطقس، وكان الصانع الماهر في البناء يدعي "المعلم" تقديرا لمكانته في المجتمع، أما الحصون والقلاع ونحوها فلم يكن يراعى فيها الذوق بقدر ما كانت تراعى الصلابة والمقاومة، وفي بعض المنشآت العمرانية كان المسؤولون يستعينون ببعض الصناع المسلمين ولا سيما من تونس والمغرب، وحتى ببعض الأروبيين، كما استعمل صالح باي على مد جسر قسنطينة أحد المهندسين الإسبان. [1]

المبحث الثاني : عمارة المساجد العثمانية بمدينة الجزائر

منذ أن بزغ الإسلام من قلب الجزيرة العربية أضحى المسجد مكونا رئيسيا في عمارته وتجسدا رمزا معماريا رئيسيا يصل بين فاصلتين في وجدان المسلم، الأرض والسماء.

أولا-مفهوم المسجد:

الْمَسْجِدْ بالكسر اسم لمكان السجود، والمَسْجَد بالفتح جبهة الرجل حيث يصيبه السجود، والمِسجد بكسر الميم الخُمرة وهي الحصير الصغير،[2] قال أصحاب المعاجم: كل موضع يتعبد فيه فهو مسجد، وهو يلفظ بفتح الجيم وكسرها، وبهذا استعملها العرب في جاهليتهم ثم إسلامهم، قال جواد علي:"وقد وردت اللفظة – أي المسجد- في نصوص بني أرم وفي النصوص النبطية والصفوية وردت على هذه الصورة (مسجد) وقد عنت به معبدا. [3]

[1] المصدر نفسه ص 448

[2] سعاد ماهر ،مساجد في السيرة النبوية ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،1987 ص 13

[3] الشيخ طه الولي ،المساجد في الاسلام ،دار العلم للملايين ص 137

أ-المسجد شرعا:

أما عن المسجد شرعا فهو الموضع الذي يسجد فيه، قال الزركشي وكذا الزجاج: كموضع يتعبد فيه فهو مسجد، لقوله صلى الله عليه وسلم: وجعلت لي الأرض مسجدا وطهورا، وفي هذا يقول القاضي عياض: وهذا من خصائص هذه الأمة، لأن من قبلنا كانوا لا يصلون إلا في موضع يتقنون طهارته، ونحن خصصنا بجواز الصلاة في جميع الأرض إلا ما تيقنا نجاسته، وقال القرطبي:هذا ما حث الله به نبيه، وكانت الأنبياء قبله إنما أبيحت لهم الصلوات في مواضع مخصوصة، كالبِيَعِ (جمع بَيْعَة) وهو معبد اليهود والنصارى،[1] ومسجد جمعه مساجد، وهو عموما كل مكان يسجد فيه ويتعبد وهو من الألفاظ الإسلامية التي لم تعرفها الجاهلية، وهو يدل على مصلى الجماعة،[2] وقد ورد ذكر المسجد والمساجد والمسجد الحرام في القرآن الكريم بلفظها ثمان وعشرين مرة، كما وردت الإشارة إلى ذلك متخذة اسم مقام إبراهيم ومصلى مرة واحدة فقط، أما الإشارة بلفظة البيوت فمرة واحدة أيضا، ولكل مرة مناسبتها،[3] والآيات هي:

- سورة الكهف الآية21
- سورة الإسراء الآيتان1 ،2
- سورة التوبة الآيات 17،7 107،18، 108، 109
- سورة البقرة الآيات 114، 115، 125، 128، 144، 149، 150، 158، 187 ، 191، 196، 217
- سورة الأعراف – الآيتان29، 31
- سورة الجن الآية18

[1] سعاد ماهر ،مرجع سابق ص ص 13 14

[2] عبد الرحيم غالب ،موسوعة العمارة الاسلامية ،ط1 جروس برس بيروت 1988م ص 381

[3] خيرة بن بلة ،مرجع سابق ص 42

- سورة الحج الآيات 40،33،25

- سورة المائدة الآيتان 97،2

- سورة الأنفال الآيتان 34، 35

- سورة آل عمران الآيتان 96، 97

- سورة الطور الآيات من 1 الى 5

- سورة قريش الايات من 1 الى 4

- سورة ابراهيم الآية37.

سورة النورالاياتان 36 38[1]

ثانيا-الفرق بين المسجد والجامع:

الجامع اصطلاحا أكبر حجما من المسجد، ففيه تؤدى الصلوات الجامعة والجمعة والأعياد، إضافة إلى الصلوات الخمس، وقد يسمى المسجد الجامع، وبعض هذه الجوامع كانت تسمى بالمسجد الكبير والمسجد الأعظم، وبعض الباحثين يذكرون المساجد فقط ثم يفصلون كبيرها من صغيرها، وما له صومعة وما ليس له صومعة عالية، وما له قبة أو نحوها،[2] والمسجد نوعان: واحد لا تقام فيه صلاة الجمعة بينما تجري في الآخر وهو المسجد الجامع أو الجامع أو الجامع الكبير أو مسجد الجمعة،[3]وأصبح المؤرخون والجغرافيون في القرن السابع الهجري يستعملون لفظ الجامع للدلالة على المساجد الكبيرة، أما العمائر الدينية الصغيرة فكانوا يستعملون لها لفظ مسجد، وكانت كلمة جامع تطلق في البداية على المساجد الكبيرة، لأن صلاة الجمعة لم

[1] المرجع نفسه ص 42

[2] أبوالقاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي ج 1 ،مصدر سابق ص 245

[3] عبد الرحيم غالب، الموسع موسوعة العمارة الاسلامية مرجع سابق، ص 381

تكن تؤدى إلا في المسجد الواحد في المدينة، وهو المسجد الجامع، لكن مع اتساع عمران الدولة الإسلامية وازدياد عدد المسلمين؛ أصبحت تقام صلاة الجمعة في العديد من المساجد الجامعة أو الجوامع، واتسعت مساحتها لتسد حاجة المصلين، كما استعملت المساجد بنوعيها كمركز للتعليم والتدريس خلال العصر الإسلامي الأول،[1] وكان المسجد الجامع كثيرا ما يتميز بساحته الكبيرة عن غيره من المساجد المحلية التي كانت ملتحمة التحاما عضويا بمباني الأحياء، كما أن تأثيره الشكلي يختلف كثيرا عن سواه، سواء بالنسبة لواجهاته أو قبابه أو مآذنه، فلم يكن هناك تشابه في التأثير العام للمساجد الجامعة والمساجد المحلية، وهذا بسبب ارتباط بناء الجوامع بالحكام والمساجد المحلية بالسكان، الأمر الذي جعلها تظهر في صورة أكثر تواضعا.[2]

وكانت العناصر المعمارية كما ظهرت في المسجد النبوي وكما سنتناول بالتفصيل لاحقا، بسيطة جدا وقليلة أيضا ولكن مع تطور العمارة ضمت إليها عناصر أخرى جديدة ذات الأهمية القصوى، لاحتواء كل المساجد عليها وخاصة المساجد الجامعة منها، فالمحراب يتوسط كل جدار قبلة، وبالقرب منه المنبر، وظهرت بعد ذلك المقصورة المخصصة للخليفة أو أمير المؤمنين، إضافة إلى المئذنة التي لم تكن معروفة أيام الرسول صلى الله عليه وسلم ، وظهرت لاحقا في عمارة المساجد.[3]

ويراعى قبل تخطيط المسجد أن يكون موقعه وسط العمران وأن تكون مساحته شاسعة على قدر الحاجة، وحسب ما تسمح به البيئة والمكان، وكان هذا التخطيط يخضع لأربع قواعد أساسية وهي:

- اتخاذ جدار القبلة قاعدة للتخطيط.

[1] خيرة بن بلة ،مرجع سابق ص 44

[2] المرجع نفسه ص 45

[3] عبد الرحيم غالب، ، مصدر سابق ص381

– تخطيط بيت الصلاة على أساس صفوف موازية لجدار القبلة، سواء كانت العقود التي تقوم على الدعامات أو الأعمدة موازية لجدار القبلة أو عمودية عليه.

– أن يكون للمسجد صحن فسيح يتصل ببيت الصلاة، إن أمكن ذلك.

– يحاط المسجد بما فيه بيت الصلاة والصحن بجدار يحده، قد يكون مربعا أو مستطيلا مع ضرورة فتح أبواب تتخلل هذه الجدران.[1]

ثالثا– أنواع المساجد:

يمكن أن نقسم المساجد من حيث التأسيس والإنشاء إلى ثلاثة أنواع وهي كما يلي:

- نوع مما أسسه الحكام كالخلفاء والأمراء والولاة والملوك كجزء من عملهم الوظيفي لخدمة المجتمعات الإسلامية وتيسير أداء شعائر الدين، ولكسب عطف الرعية ولربما الشهرة كذلك.
- نوع مما أسسه كبراء الأثرياء للتقرب إلى الله واستمالة بعض الفئات الإجتماعية وشيوخ الدين ولكسب الشهرة كذلك.
- نوع مما أسسته الهيئات والجمعيات الخيرية الدينية والإجتماعية كتكملة لعمل الولاة وكبار الأثرياء وشيوخ الدين.[2]

ولقد عرف الفن الإسلامي في القرن الخامس عشر مركزا جديدا من مراكز الحضارة ازدهرت فيه الفنون، ذلك هو القسطنطينية العاصمة الجديدة للدولة العثمانية التي دخلها السلطان محمد الفاتح سنة 857هـ/1453م، ومنذ أن أصبحت هذه المدينة عاصمة للعثمانيين أخذ ينشأ فيها أسلوب جديد في هندسة المباني متأثرا بطراز **(آيا صوفيا كنيسة جستنيان)** الشهيرة، التي شيدت في القرن السادس للميلاد وتحولت إلى مسجد بعد الفتح العثماني،[3] كما يعتبر الطراز العثماني استمرارا للطراز السلجوقي مع اقتباسات كثيرة من الطراز الإيراني، وقد تكون هذا

[1] خيرة بن بلة ،مرجع سابق ص 46

[2] يحي بوعزيز، الموجز في تاريخ الجزائر ،مرجع سابق ص 149 148

[3] خيرة بن بلة ، مرجع سابق ،ص 69

الطراز أثناء توسع العثمانيين في آسيا الصغرى من خلال النصف الثاني من القرن الثالث عشر، وعندما استولى "أروخان" على **بروسة** ونقل إليها عاصمة الدولة العثمانية الناشئة، أخذت خصائص الطراز العثماني المميزة تتجلى في سلسلة المساجد التي أنشأها العثمانيون في عاصمتهم الجديدة، وما دخل في طاعتهم بعد ذلك من المدن والعواصم الأخرى، حتى إذا فتح الأتراك القسطنطينية وجعلوها عاصمة دولتهم تجلت هذه الخصائص بصورة واضحة، وظهر الطراز العثماني بخصائصه الفائقة ابتداء من النصف الثاني من القرن الخامس عشر ميلادي،[1] ودخلت العمارة العثمانية دور تطور رائع على يد مهندس معماري عبقري يقف في نفس المستوى مع أعاظم المعماريين في عصر النهضة وهو سنان باشا، حيث طور أسلوبا جديدا كليا وبطريقة ذات صلة بالكاتدرائية البيزنطية كاتدرائية القديسة صوفيا.[2]

وتتميز العمارة في العصر العثماني بأنها استحدثت فنا جديدا مميزا بذاته ابتداءا من منتصف القرن الرابع عشر، وبرغم استقرار أصوله ومعالمه الرئيسية في عصر بايزيد الثاني (1481-1812م)، فإنه مضى في تطوره سعيا وراء أشكال جديدة وصور وملامح مبتكرة،[3] وقد أثر غزو القسطنطينية على الفن العثماني تأثيرا واضحا أدى إلى العديد من التغييرات التي طرأت على المساجد المتنوعة، والتي أنشئت في العاصمة الجديدة خلال النصف الثاني من القرن الخامس عشر، مثل تحويل كنيسة القديسة صوفيا بعد الغزو على يد العثمانيين إلى مسجد.[4]

خصائص عمارة المساجد العثمانية :

وتتمثل خصائص عمارة المساجد العثمانية فيما يلي فقد اتخذ التخطيط ما يلي :

---

[1] حسن مؤنس ،المساجد ،مجلة عالم المعرفة عدد 37 ص 89

[2] خيرة بن بلة ،مرجع سابق ص ص71 72

[3] المرجع نفسه ص 72

[4] ثروت عكاشة ، مرجع سابق، ص ص 116 117

قاعة مربعة مغطاة بقبة كبيرة محاطة من جوانبها الثلاث دون جدار القبلة برواق مكون من بلاطة واحدة مقسمة الى مساحات مربعة عن طريق العقود، وكل مساحة منها مغطاة بقبة صغيرة وبالقاعة ثلاث مداخل تؤدي إلى هذه الأروقة، ويقابلها ثلاث مداخل أخرى تؤدي إلى الخارج أمام كل منها بعض الادراج.

قاعة مربعة أحيانا نجد بها بعض الأعمدة تُكَوِنُ شكلا سداسيا، تحمل قبة كبيرة في الوسط وفي أركان المسدس نجد قبابا صغيرة، وبالقاعة بعض الأبواب تؤدي إلى صحن مكشوف أمام القاعة وبنفس عرضها، والصحن محاط برواق من بلاطة واحدة مقسمة إلى مساحات مربعة بعقود محمولة على أعمدة، وكل مساحة مغطاة بقبة صغيرة، وبالفناء ثلاثة أبواب على جوانبه تؤدي إلى الخارج عن طريق أدراج نصف دائرية.

قاعة الصلاة مستطيلة يبرز منها جزء صغير مستطيل أيضا، وبذلك يكون شكل القاعة على حرف T، وبذلك استطاع هذا التخطيط أن يلغي الأعمدة الداخلية علاوة على جعل قاعة الصلاة موازية لجدار القبلة، وفي هذه الحالة غطيت القاعة بقبة كبيرة في الوسط يحيطها من ثلاث جهات أنصاف قباب لتقاوم ضغط القبة الكبيرة، ويتقدم القاعة صحن مكشوف محاط برواق من بلاطة واحدة مقسمة إلى مساحات مربعة صغيرة كل منها مغطاة بقبة صغيرة.[1]

وخلال العهد العثماني بمدينة الجزائر اشتهرت فيها تسميات متعددة للمساجد، فبعضها يرجع إلى التوزيع الحرفي المنتشر في المنطقة وإلى أسماء الحرفيين الذين يرتادونها، مثل مسجد(الشماعين)، و(الخياطين،) و(الحلفاويين)، و(الكبابطية) ...الخ، والبعض الآخر والغالب الأكثر يرجع إلى أسماء أشخاص، إما أنهم يكونون من مؤسسي هذه المساجد، (كعلي بتشين)، و(عبد الله صفر)...، أو رجال صالحين (كسيدي عبد الله)، (وسيدي محمد شريف.)..، وقد ينسب في بعض الأحيان إلى اسم المجدد، وتارة تكون تسمية المسجد حسب موقعه المتميز(كمسجد البراني) الذي يقع خارج حصن القصبة، ومسجد(كتشاوة)نسبة إلى

[1] احمد عبد المعطي الجلالي ،عمارة المساجد وتطورها في العالم الاسلامي ص 75

الهضبة التي كانت تنتشر بها المعز، ولكن قبل أن نتطرق إلى بعض نماذج هذه المساجد، ارتأينا قبل ذاك أن نتحدث على النظام التخطيطي للمساجد العثمانية،[1] ونذكر بعض النماذج من المساجد العثمانية التي تشتهر بها مدينة الجزائر، وهي مساجد مميزة من حيث الصنع والهندسة والزخرفة، أي ذات فن معماري عثماني دقيق ولأن الأتراك كانوا مولعين بإنشاء المساجد حفاظا على الهوية الإسلامية، فلا غرابة أن نرى اهتمامهم البليغ والرائع في تزيين المساجد.

ويذكر لنا فانتلادي بارادي Venture de paradis "على انه كان بمدينة الجزائر خلال القرن الثامن عشر اثنا عشر مسجدا جامعا والعديد من المساجد، وأهم هذه الجوامع كان مخصصا للمذهب المالكي وهو الجامع الكبير،[2] وتوسع الإسلام في العالم فانتشرت المساجد وتنوعت عمارتها تبعا للمكان والزمان والطراز، ومدينة الجزائر كغيرها من المناطق الإسلامية التي شهدت هي الأخيرة مساجد لما لها من دورًا عظيمً في الإسلام، إنها بيوتُ الله تعالى، وهي أشرف البقاع على وجه الأرض، مساجد يُذكَر فيها اسم الله جل وعلا، قال تعالى ﴿ فِي بُيُوتٍ أَذِنَ اللَّهُ أَنْ تُرْفَعَ وَيُذْكَرَ فِيهَا اسْمُهُ يُسَبِّحُ لَهُ فِيهَا بِالْغُدُوِّ وَالْآصَالِ * رِجَالٌ لَا تُلْهِيهِمْ تِجَارَةٌ وَلَا بَيْعٌ عَنْ ذِكْرِ اللَّهِ وَإِقَامِ الصَّلَاةِ وَإِيتَاءِ الزَّكَاةِ يَخَافُونَ يَوْمًا تَتَقَلَّبُ فِيهِ الْقُلُوبُ وَالْأَبْصَارُ﴾.[3]

من هذه المساجد منها ما أصبح شاهدا على تراث معماري رفيع، ومنها ما هدم أو حول إلى كنسية في زمن الإحتلال، ومنها ما يستغل لحد الآن، وفي هذا المبحث نتطرق بالدراسة والوصف والتحليل من الناحية المعمارية والأثرية والفنية والجمالية لجامع كتشاوة بالعاصمة.

[1] مصطفى بن حموش، مساجد مدينة الجزائر وزواياها أ وَضرحتها في العهد العثماني، ط 1 ،دار الأمة، الجزائر، 4119

[2] Venture de paradis ,Alger au XVlllºSiecle ;Topographie Adolphe Jourdan Imprimeure-libraire-Editeur.Alger.1898 P 157

[3] سورة النور الآية 36

يذكر لنا الأستاذ جورج مارسي أن العمارة خلال العهد العثماني كانت عبارة عن مزيج بين الطراز المحلي والطراز الذي أتي به من تركيا، لذلك نلاحظ أن المساجد تتميز بالتخطيط المحلي الذي كان شائعا عموما، يضاف إليه تخطيط المساجد العثمانية التي تتميز بالقاعة التي تعلوها قبة كبيرة، وهو الطراز الذي تبنته تركيا، وهو الطراز نفسه الذي جاء به الأتراك العثمانيون إلى المغرب.[1]

لكن نحن سنذكر في هذا المبحث بعض المساجد العثمانية وسنخصص مبحثا كاملا نعني به دراسة لأحد المساجد العثمانية في مدينة الجزائر دراسة معمارية أثرية وفنية .

إذن؛ من أهم المساجد بمدينة الجزائر –تركية الطراز– لأن الفن المعماري التركي دخل إلى الجزائر بعد تحويلها إلى إيالة تركية كما رأينا سلفا، نذكر على سبيل المثال لا الحصر ما يلي :

مسجد علي بيتشن:

يعد مسجد علي بتشين من أهم مساجد تلك الفترة، فكان "علي بيتشن" من رياس البحر خلال القرن الحادي عشر الهجري /السابع عشر الميلادي، وقد قام ببناء هذا المسجد من ماله الخاص والذي حمل اسمه، وشيد سنة 1032هـ/1622م، وكان يقع في نهج باب الواد وسيدي ادريس حميدوش غير بعيد عن الدار الحمراء، وكانت قاعة الصلاة ذات شكل مربع وهي لا تؤدي مباشرة إلى الشارع، بنيت فوق الحوانيت نظرا لعدم استواء الأرض، أما القبة المركزية الواسعة فهي تشبه طراز المسجد العثماني، ومن ثم تحويله إلى كنيسة سنة 1258هـ/1843م،[2] لهذا المسجد قاعة صلاة كبيرة مربعة الشكل تعلوه قبة مركزية واسعة معتمدة على قاعدة مثمنة الجوانب، وترتكز على أربعة دعائم غليظة مبنية وموضوعة على زوايا القاعة المركزية، ويحيط بجوانبها الثلاثة أروقة بسيطة مغطاة بعشرين قبة صغيرة، وأما

[1] Marçais (G) ; L'Art en Algerie, , p.132.

[2] اماراباك مجلة علمية محكمة تصدرعن الاكاديمية الامريكية العربية للعلوم والتكنولوجيا المجلد الرابع العدد 7 2013 ص 66

مئذنة المسجد فقد بقيت من الطراز المغربي الرباعي وهي تعلو عينا عرفت باسم عين الشارع.[1]

جامع السيدة :

يعتبر من المساجد الشهيرة في الجزائر من القرن العاشر هجري السادس عشر الميلادي ،وترجع اقدم الوثائق الذي تحدث عنه الى سنة 952هـ/1546م حيث كان المسجد يقع على شارع باب البحرية ،تحدث عنه **هايدوالإسباني** (1581)م واتخذوه البشاوات مصلى لهم من قصر الجنينة (قصر السلطان والحكم) وأعتبره **ديفوكس** من جوامع الدرجة الأولى لجماله وفخماته ،وأجمل ماكتب عنه أنه تحفة معمارية بحق ومن روائع الفن المعماري ومايميزه مسجد السيدة لإمتلاكه لأعمدة من الخام تعلوه أقواس منقوشة ومنحوتة على شكل كرمة من العنب [2]

مسجد السفير (الصفر) :

وهو أول جامع بني في العهد العثماني للمذهب الحنفي، وقد جدد بناؤه من طرف حسن باشا آخر البشوات، هذا الجامع الذي يعتبر من أجمل مساجد مدينة الجزائر، فهو على عرصات منخفضة عظيمة ومستديرة، أربع منها رخامية وأربع من الحجر، وعليه قبة ضخمة ومحرابه من الزليج الأبيض والأزرق، وكذلك أطر النوافذ وله صومعة غير عالية،[3] وقد اختيرت المئذنة ذات الأضلاع الثمانية التي هي من أصل شرقي بدأ تأثيره يظهر على الطابع المغربي ذي الأضلاع الأربعة وأسطح الأروقة المحيطة بالقبة المركزية، تستند على صاباطات وأقواس حادة ذات بناء أكثر بساطة وأكثر فعالية، والمحراب وحده هو الذي يوحي

[1] باغلي سيد احمد لجزائر فن وثقافة وزارة الاعلام –الجزائر النشرة الثانية 1982م ص 9

[2] ا امارباك م،مرجع سابق ص 66

[3] ابو القاسم سعد الله ، تاريخ الجزائرالثقافي ج1 1830-1500 مصدر سابق ص 254

بشيء من الثروة والأموال بزحرفته الخزفية،[1] ويتم الدخول إلى الصحن من خلال فتحة معقودة بعقد فارسي وجدت بالجدار الشمالي الغربي، وتؤدي إلى رواق يتقدم الصحن وتشكله بائكة من أربعة عقود نصف دائرية منكسرة طمس أحدها، وبقيت ثلاثة منها تقوم على أعمدة حجرية، والملاحظ وجود رواق آخر على اليمين به بائكة من عقدين لكنها طمست لتصبح حجرة لإمام الجامع، كما وجد رواق آخر بالجهة اليسرى، وتتكون بائكته من عقدين أيضا من النوع النصف الدائري المنكسر ويتوسط الصحن ميضأة على هيئة بناء مربع تشكله أربعة عقود مدببة قائمة على دعامات، وزين أعلى العقود بشريط من البلاطات الخزفية ويتوسطه حوض مثمن يحتوي على فسقية رخامية.[2]

الجامع الجديد: تحفة معمارية نادرة من الطراز العثماني، يسمى الجامع الجديد مقارنة بالجامع الكبير، وهو مسجد حنفي لوجود الدولة العثمانية أنذاك، والمشاهد لهذا النموذج يجده يشبه كنيسة آية صوفيا في أسطنبول، وجاءت هذه التحفة المعمارية بروح المذهب الحنفي أيام الحكم العثماني في الجزائر، وهو موسوم بجامع الحواتين لإطلاله على البحر بالقصبة السفلى، له محرابان الأول رخامي من إيطاليا والثاني خشبي من إشبيليا بنقوش وفسيفاء نادرة

هذا المسجد الجديد بياضه الناصع ومئذنته الشامخة يعد المسجد مميز الصنع والهندسة والمنبر، فلقد نجي هذا المسجد من مخططات الإستعمار الفرنسي الذي ارادت إزالته لإنشاء طرقات جديدة، وبقي صامدا برعاية الله وحفظه كشاهد على إسلام شعب وتمسكه بدينه .

جامع كتشاوة : يعتبر من أشهر مساجد العاصمة، وهو يقع في الساحة المسماة حاليا ساحة بن باديس كان يحمل اسم كتشاوة والتي تعني بالتركية هضبة الماعز، وقد كان البناء موجودا منذ القرن الرابع عشر، وقد ذكر في القرن السادس عشر من بين المساجد السبعة الموجودة

[1] سيد احمد باغلي ،مرجع سابق ص 76

[2] خيرة بن بلة ،مرجع سابق ص152

بمدينة الجزائر، ولكن أعيد بنائه تماما من طرف حسان باشا في سنة 1209هـ /1795م، وكان مظهره آنذاك عبارة عن قبة واسعة، وكانت المئذنة التي لم يعد لها الآن أثرا فقد كانت من الطراز المغربي، أي على شكل مربع، ولقد حفظت لنا الرسوم والنقوش ثراء الزخرفة ورحابة قاعة الصلاة، بأعمدتها الرخامية العظيمة وأخشابها الرائعة النقش، ولكن للأسف دمر وَشُوِه المسجد وحول إلى كاتدرائية سنة 1260 هـ /1845م،[1] وستكون لنا دراسة وافية لهذا المسجد.

امتازت المساجد العثمانية بدقة البناء واستعمال الزليج والرخام في العرصات والمحراب وفي المنبر وقناديل الزيت والثريات والزرابي الغنية والزخرفة والنقوش بالحروف العربية والتركية على الجدران، والعناية بالعيون والإضاءة والمضافة ونحو ذلك، كما شاع فيها استعمال الفسيفساء وزخرفة النوافذ والأبواب، كما امتازت المساجد العثمانية بالسعة وعلو الصوامع ودقتها، وجمال شكلها من أجمل مساجد العاصمة جامع السيدة الذي سبقت الإشارة اليه والجامع الجديد وجامع كتشاوة وجامع علي بتشين،[2] ومعظم الجوامع كانت تحتوي على المحراب والمنبر والصومعة وقناديل الإضاءة والماء للوضوء، وتختلف الفرش من جامع إلى آخر، فهي في بعضها غنية حتى كانت الفرش تطرز بالحرير المذهب واستعمال الزرابي نادرة القيمة، وفي بعضها كانت مجرد حصير وسجاد متواضع، وكانت تعلق في بعضها الثريات الرفيعة ذات الألوان الزاهية، بينما بعضها كان لا يوجد فيه أكثر من حسك قصديرية أو زجاجات عادية،[3] فللمساجد العثمانية بمدينة الجزائر حضور ديني، وجمال العمارة الإسلامية يشدك فيها الحنين إلى زمن القوة والرخاء، مساجد ذات قيمة تاريخية عظيمة وتراق معماري رفيع، وقد أعجب الأروبيون أيضا بهندسة بناء المساجد في المدن الجزائرية وعرصاتها المرمية وزخرفتها بالفسيفساء والنقوش العربية وفرشها بالزرابي الغنية والحرير

[1] امابارکا ،مرجع سابق ص 66

2 ابو القاسم سعد الله ، تاريخ الجزائرالثقافي ج 1مرجع سابق ص ص 254 255

[3] ابو القاسم سعد الله ، تاريخ الجزائرالثقافي ،ج1 (1500-1830) مرجع سابق ص 255

المطرز أحيانا، وهذا ما جعل الفرنسيين يختارون أجمل وأتقن هذه المساجد ويحولونها إلى كنائس كجامع كتشاوة الذي حول إلى كاتدرائية، وجامع علي بيتشين حول إلى كنيسة وجامع سوق الغزلان الذي حول أيضا إلى كاتيدرالية، وبعض هذه المساجد قد هدموه، كما فعلت بأغلب مساجد العاصمة مثل جامع السيدة الذي كان آية في الفن المعماري وغيرها من المساجد.[1]

تعتبر مدينة الجزائر من أحفل عواصم الإسلام بالأماكن روحانية، أكثرها ارتباطا بعمق الإنسان وتاريخه، رغم ما مر عليها من مآسي عصر الإستعمار الفرنسي، ومحاولات الفرنسين طمس هوية الإسلام، فكل منطقة تكتسب قيمتها من تاريخها فتحاكي أماكن فيها عند زيارتها عن زمن مضى وعن أحداث، ومدينة الجزائر هذه المنطقة الضاربة في أعماق التاريخ، فهناك معالم كثيرة منها المعالم الدينية التي صنعت ولا تزال الحدث وهي المساجد العثمانية، فاشتهرت مدينة الجزائر على طوال تاريخها بمساجد عتيقة تدون تفاصيل مرحلة من تاريخ المدينة الممتزج بين الأمازيغية والعروبة والإسلام، والتي لعبت دورا سواء في المحافظة على الهوية الوطنية الإسلامية ونشر الوعي بين السكان لمحاربة الإستعمار قديما، مساجد سعى مؤسسوها لتشييدها رغم كل الصعاب فكانت منابر علم ومنابر لنشر الدين ولا تزال.

المبحث الثالث : البعد الجمالي للعمارة العثمانية بمدينة الجزائر (دراسة معمارية اثرية وجمالية لجامع كتشاوة)

[1] المرجع نفسه ص ص 252 253

انتشرت المساجد بانتشار الإسلام، وتنوعت عمارتها تبعاً لتنوع المكان والزمان والطراز، ومدينة الجزائر كغيرها من مدن الحضارة الإسلامية والتي تضمنت في أحضانها منذ أولى الفتوحات مساجد عتيقة تدون تفاصيل مرحلة من تاريخ المدينة الممتزج بين الأمازيغية والعروبة والإسلام، والتي اضطلعت بدور مهم سواء في المحافظة على الهوية الوطنية الإسلامية أو نشر الوعي بين السكان لمحاربة الإستعمار قديما، مساجد منها ما أصبح أطلالا وشواهد ومنها ما هو قائم يستغل لحد الآن، يعتبر جامع كتشاوة بمدينة الجزائر من بين شواهد العصر على التاريخ المشرق للعمارة الإسلامية وفي هذا المقال نتطرق بالدراسة والوصف والتحليل من الناحية المعمارية والأثرية والفنية لجامع كتشاوة.

تعتبر طرز المساجد العثمانية في بدايتها حلقة اتصال بين الطراز السلجوقي في القديم والطراز العثماني الجديد والذي ظهر بعد فتح القسطنطينية، بعدها تأثرت عمارة المساجد بالعمارة البيزنطية في القسطنطينية، وأوضح مثال لها هو مسجد (آيا صوفيا) الذي كان كنيسة بناها الإمبراطور الروماني (جستنيان)، ولكن بعد فتح العثمانيين لهذه المدينة حولوا هذه الكنيسة إلى مسجد وأضافوا لها مآذن ومنبر ومحراب...، ليصبح مسجد آية صوفيا أساسا أو نموذجا للمساجد العثمانية التي أنشأت فيما بعد .

وقد بلغ تطور الهندسة المعمارية العثمانية قمته في القرن السادس عشر من حيث كمال الطراز والبناء علي يد المعماري (سنان) المتوفى سنة (1578) م، وقد طبع عصرا كاملا بطباعه.[1]

ومدينة الجزائر من المدن الجزائرية التي مازالت تحتفظ في بعض أجزائها بطابعها العمراني المعماري المميز لما تحويه من آثار إسلامية قائمة، ترجع إلى فترات تاريخية مختلفة، فتشتهر المدينة بمساجد مميزة من حيث الصنع والهندسة والزخرفة أي ذات فن معماري عثماني دقيق، ولأن الأتراك كانوا مولعين بإنشاء المساجد حفاظا على الهوية

[1] عبد الفتاح احمد كمال ،انواع المساجد،،مجلة البناء السعودية ،المسجد،العدد1،1980م

الإسلامية فلا غرابة أن نرى اهتمامهم البالغ والرائع بتزيين المساجد، فللمساجد العثمانية بمدينة الجزائر حضـور ديني، وإن جمال العمارة الإسلامية يشدك فيها الحنين إلى زمن القوة والرخاء، وهي مساجد ذات قيمة تاريخية عظيمة وتراث معماري رفيع.

أولا :جـامـع كـتشاوة: موقعه وتاريخ إنشائه:

جامع كتشاوة أحد عناوين الإسلام بطابعه المعماري الإسلامي، ومن أشهر المساجد العتيقة بالعاصمة، وهو معلم عايش أو واكب حقبا تاريخية عديدة مما يجعله معمارًا مقاوما للزمن وقهره، وسمي كتشاوة نسبة إلى السوق التي كانت تقام في الساحة المجاورة وهي سوق الماعز*، ويعد مسجد كتشاوة في قلب العاصمة الجزائرية من المساجد التي تصارع الزمن رغم مرور قرون من تشييد هذا المعلم الإسلامي، ليبقى أحد المعالم التاريخية الراسخة في الجزائر وأقدمها في الحي العتيق المعروف بالقصبة، الذي يحتفي ببناياته المتشابكة العريقة التي قاومت الحروب والزلازل لقرون، وظلت شاهدًا حيا على تعاقب الكثير من الحضارات عليه ولا تزال بصماتها شاهدة للعيان حتى يومنا هذا.[1]

تاريخ الإنشاء الجامع :

لا نكاد نعرف بالضبط اعتمادًا على أقدم الوثائق تاريخ إنشاء المسجد سوى ما تذكره أقدم الوثائق المتعلقة به، والتي تعود إلى سنة 1020هـ 1612م، وكانت تشرف على تسييره مؤسسة سبـل الخيـرات، فقـد أعاد بنائه الداي حسـن باشا سنة 1209هـ (1794-1795م)، حيث قام بتوسيعه وتزيينه بالرخام على نمط مسجد السيدة، فيعد من أجمل مساجد مدينة الجزائر من حيث النقوش وطراز العمارة،[2] لكن ما يمكن أن نلاحظه في إحدى اللوحات الخاصة بمدينة الجزائر، والتي رسمت فيها جميع أجزاء المدينة ولم تشر إلى اسم مسجد

* كان الأتراك يطلقون عليها اسم "سوق الماعز". فكلمة "كتشاوة" بالتركية هي مزيج من keçi وتعني ساحة، و CHAVA تعني عنزة.

[1] مقال من جريدة نورت (https://www.nawaret.com) تاريخ الاصدار 09/10/2016

[2] أمير يوسف ،إسهامات الدايات في وقف المساجد بمدينة الجزائر (1671-1830) مجلة الدراسات التاريخية ،كلية العلوم الانسانية والاجتماعية جامعة الجزائر 2 ،العدد 14 2012م ص ص 167 168

كتشاوة، مع العلم أن تلك اللوحة مؤرخة ب 1569م، ومع ذلك فلا نعتقد بأن المسجد قد بني في سنة 1794 م **(فهايدو)** الذي زار الجزائر سنة 1581، لا يذكر مساجد الجزائر الهامة في القرن 16 إلا اثنين فقط، هما مسجد القشاش الذي أنجز سنة 1579 م، ومسجد خضر باشا المنجز في سنة 1596م، ولكن من جهة أخرى قدر عدد المساجد بالمدينة بأكثر من مائة مسجد، وقد يكون مسجد كتشاوة من بينها، مما جعل عمل الداي حسن باشا عملا تجديديا فقط للمسجد سنة 1794م.[1]

التـجديد:

توجد في المتحف الوطني للآثار القديمة لوحة تذكارية تبين تاريخ تجديد هذا المسجد من طرف حسن باشا، وهي لوحة مستطيلة الشكل كتبت باللغة العربية بخط الثلث وبأسلوب الحفر الغائر المملوء بالرصاص، جاءت الكتابة على شكل أبيات شعرية في سطرين مجزأين داخل معينات، وقد جاء في نصها ما يلي:

حبذا جامع يرام بالمنا من مبلغ القصد وتبسم بروق الختام من أفق العهد

بناه سلطاننا الرضي عظيم القدر حسن باشا بالبهاء عديم المثل والند

قد أفتى لتشييد أساسهاعلى التقى ثقل فخاره من مال تجل عن العد

وحاز بهجة لدى الناظرين أرخ لما كملت كالسعد وباليمين والمجد

[1] محمد الطيب عقاب، مرجع سابق ص 126

شكل (31) لوحة التأسيس لمسجد كتشاوة

تحليل محتوى نص الكتابة:

إذا ما أمعنا التأمل في هذه الأبيات جاءت هذه الأبيات مسجوعة، فآخر كل بيت ينتهي بحرف الدال، وقد اشتملت على بعض الأخطاء، هذه الكتابة تفيدنا أن هذا المسجد من المساجد الجامعة التي تقام فيها صلاة الجمعة والأعياد إضافة إلى الصلوات الخمس، وأما كلمة بناه ففيها إشكال نوعا ما، لأن الجامع قد كان موجودًا قبل التاريخ، وربما يكون قد أعاد بناءه كاملا، وقد أنفق عليه كما تدل الكتابة أموالا طائلة تجل عن العد، حتى أصبح منظره يبهج ويعجب كل من رآه، وقد كان هذا التجديد سنة 1417 هـ الموافق ل 1795/1794 م.[1]

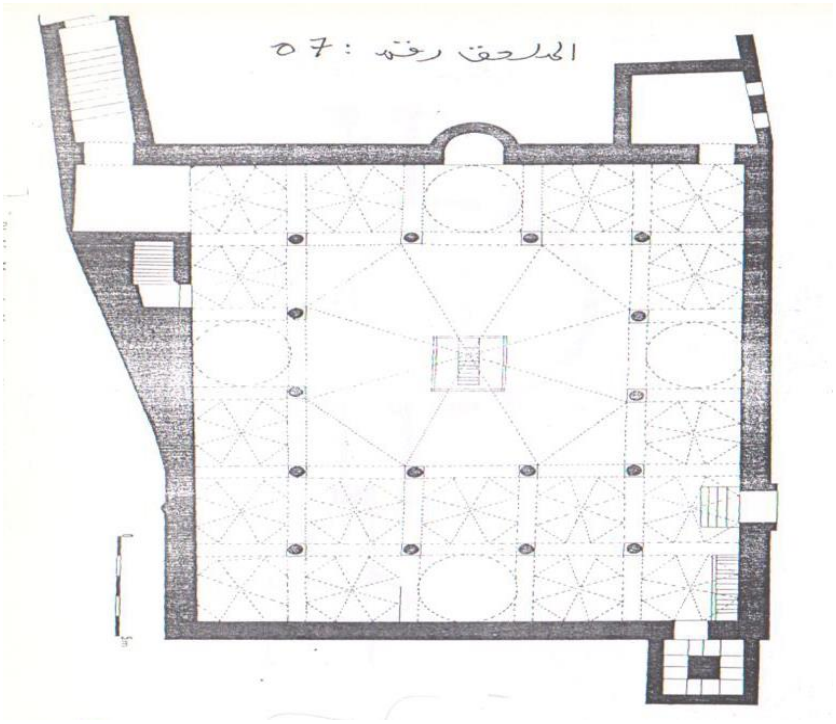
بطاقة فنية للوحة[2]:

طبيعة اللوحة	لوحة تسجيلية
طبيعة الكتابة	كتابة تذكارية لجامع كتشاوة
المقاسات	cm ، س:cm10 ، ع: cm27ط: 21
المادة	الرخام
نوع الخط	خط الثلث

[1] محمد حاج سعيد، مساجد القصبة في العهد العثماني، تاريخها، دورها، و عمارتها، رسالة الماجستير في العلوم الإسلامية ،اشراف أ.د. عبد العزيز شهبي، السنة الجامعية 2015/2014 جامعة الجزائر ص 65

[2] سعيد بوزرينة، المنشآت الدينية المؤرخة بالكتابات التأسيسية بمدينة الجزائر خلال العهد،العثماني،رسالة ماجيستير، إشراف بن بلة خيرة، الجزائر،2011/2010م، ص 13

تقنية الصنع	الحفر الغائر المملوء بالرصاص
عدد الخراطيش	ثمانية
عدد الأسطر	سطرين
التاريخ	هـ / 1794 1795 م0912
مكان الحفظ	المتحف الوطني للآثار القديمة

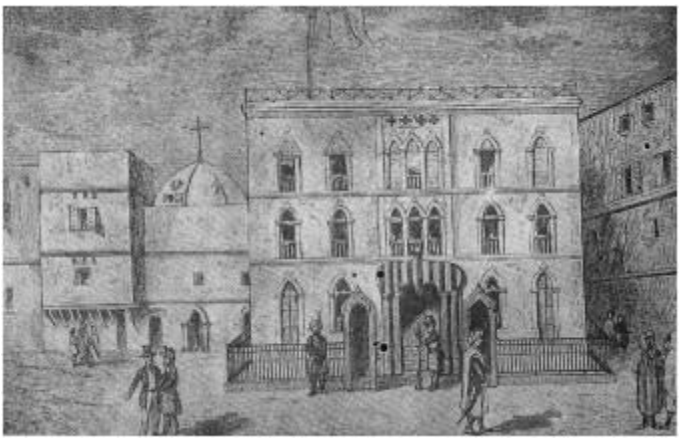


شكل رقم (32) مسقط لكتشاوة الأصلي

تحويل المسجد إلى كتدرائية:

جاء المستعمر الفرنسي إلى الجزائر بالقوة سنة 1830م وبالقوة نفسها جاءت حركة التنصير، فأول ما باشرت به قوات المستعمر عند احتلالها للجزائر محو كل أثار الهوية الجزائرية، وهو الأمر الذي أدى إلى تهديم المعالم الإسلامية لتحل محلها معالم نصرانية، ويعد مسجد كتشاوة أحد هذه المعالم الإسلامية التي لم تبال فرنسا في انتهاك حرماته المقدسة، فقد اقتحم الفرنسيون المسجد بقوتهم الغاشمة وقتلوا فيه عددًا كبيرا من المصلين،

وأما مكان المسجد فقد أقيمت بدله كتدرائية عرفت "بسان فيليب"، وأقيمت فيه أول صلاة نصرانية ليلة عيد المسيح ليلة 24 ديسمبر 1832م.



شكل رقم (33) جامع كتشاوة الذي تحول إلى كنيسة، مع وضع صليب لاتيني فوق قبة الجامع القديم

ويقول A Devoulx عن جامع كتشاوة ما يلي:

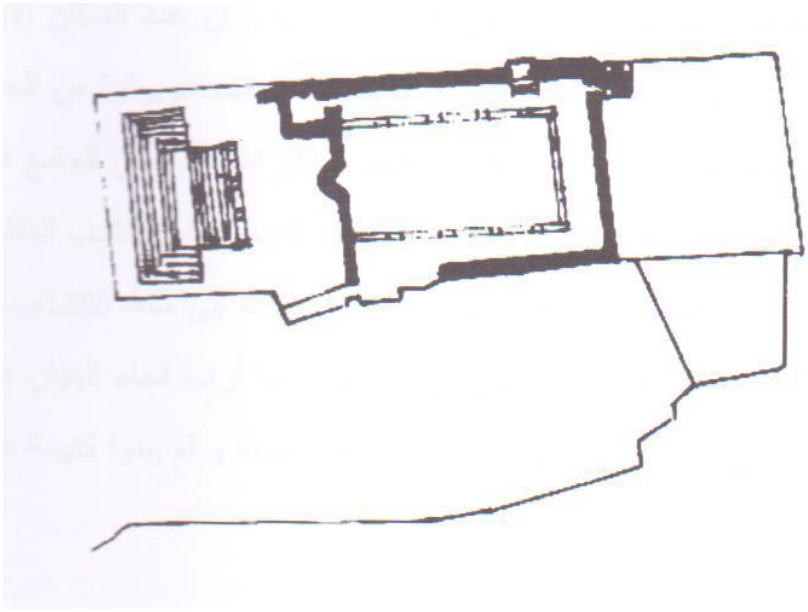
" ce n'est pas sans un sentiment de regret que j'ajoute que nous sommes empressée de faire disparaitre ces deux charmants et élégants produits de l'architecture algérienne d'autant plus précieux à conserver qu'ils étaient uniques dans leurs genre[1]«

فبعد الاستلاء على الجامع تم تحويله من طرف القائد الأعلى للقوات الفرنسية الجنرال "الدوق دورو فيغو" إلى اسطبل، بعد أن قام بإخراج جميع المصاحف الموجودة فيه إلى "ساحة الماعز" المجاورة على قرار تحويله إلى كنيسة وهو يردد، يلزمني أجمل مسجد في المدينة لنجعل منه معبد إله المسيحيين، وهو ما حصل يوم 18ديسمبر 1832م أي 5 أشهر

[1] A.Devoulx :«Les édifices religieux à Alger» ;revue Africaine société historique Algérienne 1861 P

فقط بعد احتلال الجزائر، وأطلق على الجامع الذي أصبح كاتدرائية اسم "**القديس فيليب**".[1]

ويذهب "**ديفوكس**" إلى أن السلطات الفرنسية قد أعطته إلى الديانات الكاثوليكية بعد سنوات قليلة من الإحتلال، ويضيف أنه قد هدم تماما شيئا فشيئا نتيجة التعديلات المتوالية التي أدخلت عليه لجعله كتدرائية، وأضاف أن العرصات فقط هي التي نجت من الهدم في هذا الجامع الجميل، وهو عمل في نظر "ديفوكس" كان محل أسف هواة الفن المعماري الأهلي، وكل من تناول وصف الجامع يعترف بجماله وسعته وصحته لأن تجديده جرى قبل الإحتلال بأقل من أربعين سنة، ومع ذلك فإن الفرنسيين هم الذين يصفون المسلمين الجزائريين عندئذ بالتعصب[2].



شكل رقم (34)جامع كتشاوة بعد تحويله إلى كاتيدرالية.

وعند استقلال البلاد سنة 1962 م، أرادت الدولة الجديدة التعبير عن نهاية الكولونيالية والمسيحية من خلال التأكيد على ضرورة استرجاع الهوية المسلمة للبلاد، فتجسدت أول التدابير السياسية التي أقدم عليها الحكام الجزائريون في استرجاع المساجد

[1] جريدة البيان (http :www .albayan.ae /supplements /ramadan/sites/2012-07-21) تاريخ الاصدار 2016/10/09

[2] ابو القاسم سعد الله ، تاريخ الجزائرالثقافي 1830-1954 ج 5دار الغرب الاسلامي بيروت ط1 1998 ص ص 39 38

العثمانية القديمة كجامع كتشاوة وغيره من المساجد التي حولت إلى كنائس مع بداية الإحتلال الفرنسي، ليتم هكذا تحويل المعابد اليهودية والكنائس إلى مساجد من جديد.[1]

وعليه فإن إعادة تَمَلُّكِ هذا المكان من قبل السلطات الجزائرية للإحتفال بتاريخ أول نوفمبر1962م، يحيل إلى رهانات جد رمزية، ومن هنا أصبحت الكاتدرائية الكبيرة لمدينة الجزائر – بشكل رسمي – جامع كتشاوة وذلك أثر تصريح علني لوزارة الأوقاف الجزائرية،[2] عندما استرجعت الجزائر هذا الصرح التاريخي فعاد إلى وظيفته الطبيعية وأصبح مسجدا من جديد وأقيمت فيه أول صلاة جمعة وكان خطيبها العلامة البشير الإبراهمي.

ثانيا: الدراسة المعمارية والفنية لجامع كتشاوة

أ- الدراسة المعمارية :

الوصف الخارجي :

كان جامع كتشاوة مربع الشكل ومحاطا بعدد كبير من الأسوار الرخامية الدائرية الضخمة وكان مدخله الرئيسي في شارع الديوان عكس ما هو عليه اليوم، حيث تزينه باب ضحمة خشبية صنعها أكبر فناني حرفة النجارة العاصمية آنذاك، وأمين نقابة النجارين المعلم اللابلاتشي (البلاطشي) (**أحمدبن البلاطي**)، وزين الداي حسن الشارع المقابل للباب الرئيسية للجامع بحديقة جميلة ونافورة مياه من طراز تلك التي تزين وسط ديار وقصور القصبة، لكن لا الباب بقيت ولا الحديقة ولا النافورة صمدت أمام همجيـة الجرارات الفرنسية، لذلك لم يبق من **كتشاوة** الأصلي الذي بناه بابا حسن سوى بضعة سواري رخامية وباب النجار البلاطشي، وهذا الباب موجود حاليا في المتحف الوطني للآثار،[3] وكان جامع

[1] دليلة صنهاجي خياط ،المساجد في الجزائر أو المجال المسترجع ،مدينة وهران نمودجا ، انسانيات ،المجلة الجزائرية في الانثروبولوجيا والعلوم الاجتماعية عدد 33 مجلد (15-3) كراسك وهران سبتمبر 2011 ص 17

[2] ا دليلة صنهاجي خياط ، مرجع سابق ص 18

*وتعد كتدرائية القديس فيليب الواقعة في مدينة الجزائر احدى اولى اماكن العبادة المسيحية التي تم استرجاعها عشية استقلال الجزائر لقد كانت هذه الكاتدرائية مند سنة 1832 اول مكان عبادة مسيحي نتج عن تحويل مسجد عثماني الى كنيسة

[3] فوزي سعد الله ،قصبة الجزائر الذاكرة الحاضر والخواطر ،دار المعرفة ،الجزائر(بدون تاريخ دون طبعة) ص ص 41 42

كتشاوة ذو مدخلين أحدهما أمامي مفتوح على ساحة (مالكوف)، أي جنب قصر الشتاء الذي يؤوي اليوم مركز الشؤون الثقافية لوزارة التعليم الأصلي والشؤون الدينية، أما ثاني المدخلين فهو خلفي من جانب نهج الديوان Rue de Divan، وكانت توجد هناك ساحة صغيرة شكلها مربع منحرف تقوم من إحدى زواياها منارة الجامع، وسمي مسجد النساء لأن في داخله أروقة كبيرة تشرف على الردهة خصصت للنساء المصليات، وتسمى تلك الأروقة في الجزائر (السدة) وهي تحيط بالردهة كلها، وتبلغ 65 مترا في الطول و30 في العرض[1].

شكل رقم (35) صورة لجامع كتشاوة من الداخل قبل دخول المستعمر

الوصف الداخلي :

حجرة الصلاة:

التي يوجد قسم منها في الحجرات المقوسة يبلغ طولها 24مترا وعرضها 24مترا، وهي تشمل ساحة مركزية مربعة طول ضلعها 11،5م مغطاة بقبة مثمنة الأضلاع، وأروقة تساير الواجهات الأربعة في الجهة المقابلة لجدار القبلة، أي رواقين وفي الزاوية الجنوبية للمسجد

[1] الطاهر بوشوشي ،صفحات من تاريخ جامع كتشاوة ، مجلة الاصالة عدد 15/14 قسنطينة الجزائر سنة 1973 ص ص 295 296

ترتفع المنارة المربعة، غير أن الإحتلال الفرنسي قد غير كل هذه المعطيات، إذ إن الديانة المسيحية كانت العماد الإيديولوجي للإحتلال .[1]

وتقوم بيت الصلاة على ستة عشر عمودًا ويوجد منها ستة محفوظة في المتحف الوطني للآثار القديمة، كما توجد فيه سدة كالعادة في المساجد الحنفية كالجامع الجديد وجامع صفر، وقد ذكر الزياني هذه السدة فقال: " "... وأمامه كشك يجلس به المؤذنون وأهل الألحان والقراءات، ومن له وظيفة بالمسجد كالموقت والراوي لحديث الإنصات...".[2]

القبة :

وتقوم القبة الكبيرة في وسط بيت الصلاة على أربعة دعائم ضخمة تبتعد كل منها عن الأخرى 11,5متر،ا وهذه الدعائم تحمل عقودا مستديرة ترتفع فوقها قبة ذات ستة أضلاع،[3] وقد سمح اتجاه هذه العقود المختلف لحمل القبة المركزية للمسجد، والتي كان يبلغ قطرها 12مترا وهي بذلك تختلف عن الطراز المعروف في مباني الجزائر إبـان العهد العثماني، والمتمثل في ملئ المثلثات الركنية بشكل مائل، بل عمد البناء إلى بناء تلك المثلثات بخط شاقولي، زخرفت أيضا جدرانهما بنفس الخطوط المشعة، وملئت الفراغات المتمثلة بين العقود بزخرفة الرقش العربي (الأرابيسك)، ومن هنا كان شكل تلك العقود شكلا مستديرًا تماما عليه تقوم القبة المركزية للمسجد،[4] وقد أعجب الزياني بهذه القبة كثيرا، ويقول في وصفها:

" وجعل لهذه القبة سراجيب بأنواع البلور الذي لم ير في عصر من العصور يكاد سنا برقه يذهب بالأبصار، ودار بهذه القبة قبب على شكل منمق كأنهن جدول موفق من ثنائي ورباعي وخماسي وسداسي وسباعي، ومقربص ومشجر، وقاطع ومقطوع ومسطر، وداخل وخارج

---

[1] سعاد فويال ،المساجد الاثرية ،المساجد الاثرية لمدينة الجزائر ،دار المعرفة نالجزائر(بدون تاريخ وبدون طبعة) ص 106

[2] الزياني أبولقاسم، الترجمانة الكبرى في أخبار المعمور برا وبحرا، تحقيق وتعليقعبدالكريم،الفيلالي،دار المعرفة للنشر والتوزيع الرباط طبعة 1991م ص 377

[3] مؤنس حسين ،المساجد ،المرجع السابق ص 208

[4] محمد الطيب عقاب ،مرجع سابق ص128

وبخاريات وقصاعي وأنصاف ترنجيات، وفوق ذلك من الأسباغ كل لون غريب... وكتبوا أسماء الله وآياتــه وأنبياء الله وخلفائه تعظيما بالذهب الأبريز الصيان، وليس الخبـر كالعيان، وأدار بهذه القبة شدروانا من العود مموه بأنواع الأطلية الفائقة بالألوان...[1].

المحراب :

دخل المحراب* عمارة المساجد وارتبط بها ارتباطا وثيقا إلى درجة أننا لا نعثر على مسجد بدون محراب، خاصة وهو العنصر الدال على اتجاه القبلة إضافة إلى تجويفه الذي يساهم في التقليل من المساحة التي يأخذها الإمام أثناء الصلاة، كما أنه مضخم لصوت الإمام أثناء قراءته في الصلاة، كما أخذ هذا العنصر المعماري سمة الشرف والسمو والرفعة، وتنوعت مادة بنائها حيث بنيت من الحجارة تارة ومن الجص والخزف والفسيفساء والخشب تارات اخرى،[2] وظهر في العصر العثماني أسلوب عمل المحاريب المجوفة من صفوف المقرنصات، وأصبح هذا الأسلوب هو السائد في عمائر هذا العصر.[3]

المنبر:

المنبر هو منصة من حجر أو خشب، تتسع لوقوف وجلوس الخطيب، وتقع قرب المحراب، تعلوها قبة صغيرة أو جوسق، ويصعد إلى المنبر بدرج له درابزين على جانبيه وباب بمصراعين في الأسفل، تعلوه شرفات تحملها صفوف من المقرنصات ويتعامد مسقط الدرج مع جدار القبلة.[4]

---

[1] أبولقاسم الزياني، مرجع سابق ص377

* سمي المحراب محرابا لانفراد الامام فيه ،اي المحراب لذييصلي فيه "كما اننا نستطيع ان نجد لها اصلا عربيا ،فقد قال علماء اللغة :ان المحراب هو صدر المجلس لمحاريب صدر المجالس،ومنه سمي محراب المسجد ،وذلك لان محراب المسجد في صدر المسجد ،وهو اكرم مكان فيه حيث هو موقف الامام وبهذا المعنى تكون الكلمة عربية الاصل

[2] سعاد بن شامة ،المنشآت المعمارية الاثرية بمدينة البليدة رسالة ماجستير اشراف ،عبد العزيزمحمود لعرج ،2008-2009 جامعة الجزائر ص ص 107 108

[3] المرجع نفسه ،صفحة نفسها

[4] عبد الرحيم غالب ، مصدر سابق ،ص 406

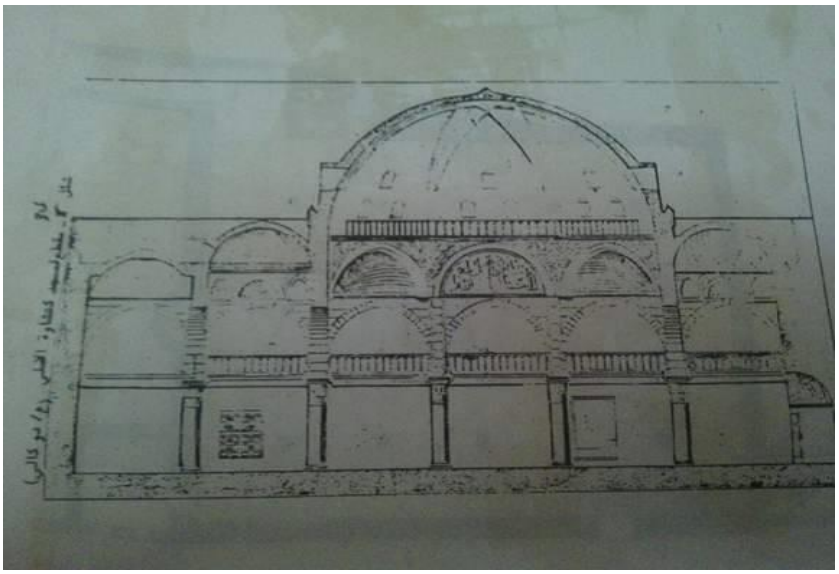
شكل رقم (36) جزء من بلاطة المحراب

وأما المنبر فحدث عن حسنه ولا حرج فهو آية في فن النقش لا نظير له، يزين جوانبه أصناف من الرخام الرفيع، وقد وصفه الزياني قائلا: "وجعل لهذا المسجد منبرا من الرخام الشفاف مؤلف من سبعة أصناف، من مرمر وجـزع، وزبرجـد وودع وفيروزج وفـاروز، كأنه اللواء المشروز، أبدع فيه كل خارط صنعة الخرط، وكل ناقش زاد على الشرط وكل مسطر حقق ما سطر، وكل مشجر أبدع فيه ما شجر، فهو كالأمير أو التاج على رأسه...[1].

المئذنة :

[1] ابو القاسم الزياني المصدر السابق

تمثل المآذن العثمانية تطورا للمآذن السلجوقية في آسيا الصغرى، حيث حرص المعماريون الأوائل في ذلك العهد على جعل المئذنة أسطوانية متوسطة الارتفاع تتكون من بدن يمتد حتى الشرفة الأولى ثم يرتفع البناء مرة أخرى دون سلم خارجي حتى تصل المئذنة إلى الارتفاع الذي راه المعماري مناسب، ثم ينهيها بمخروط، وأغلب مآذن السلاجقة ذات بدن مستدير منها ما هو مضلع ذو ستة أو ثمانية أضلاع تحت مظلة، وقد تفنن المعماري في عملية التضليع وغالبا ما يكون لها شرفة واحدة تقع بنهايتها،[1] وأما عن المكونات العامة للمآذن العثمانية والتي أستلهم العثمانيون شكلها عن المآذن السلجوقية ونشروها في كافة البلاد التي فتحوها، فقد تطورت هذه المكونات بشكل ملحوظ، حيث تميزت المآذن العثمانية بالإرتفاع الشديد ودقة النسب، ولقد اصبحت المآذن العثمانية مند ظهورها في منتصف القرن 9هـ /15م من أهم معالم الحضارة العثمانية، حتى غدت تقليدا تتميز به وينبغي الالتزام به،[2] أما المئذنة التي لم يعد لها الآن أثر فقد كانت من الطراز المغربي أي على شكل مربع.



شكل رقم (37) مقطع لمسجد كتشاوة الأصلي

ب- الدراسة الفنية للمسجد :(زخرفة المسجد) :

[1] بدر عبد العزيز محمد بدر، العمارة الإسلامية بقبرص (دراسة أثرية حضارية)،أطروحة الدكتوراه ،اشراف أمال احمد حسن العمري ،جامعة القاهرة ،قسم الاثار الاسلامية ،2007.ص 444

[2] المرجع نفسه ،ص 444

نعنى في هذه الناحية في كيفية إستغلال العناصر الزحرفية منها الكتابية والهندسية والنباتية للمسجد

العناصر النباتية :

وتقوم الزخرفة النباتية أو ما يسمى فن التوريق على زخارف مشكلة من اوراق النباتات المختلفة والزهور المتنوعة، وقد نفذت بأساليب متعددة من إفراد ومزاوجة وتقابل وتعانق...، وفي كثير من الأحيان تكون الوحدة في هذه الزخرفة مؤلفة من مجموعة من العناصر النباتية متداخلة ومتشابكة ومتناظرة، تتكرر بصورة منتظمة،[1] وإذا ما حاولنا أن نصف الزخرفة النباتية فإنها اقتصرت على الزخرفة الرقشية المحورة عن الرقش العربي الأصلية إلى الرقش المتطور على يد الفنانين الشرقيين، خاصة في الشرق الأدنى الذي كان له تأثيرات من الطراز الأوروبي الحديث هذا ويمكن أن نضيف بأن الزخرفة النباتية التي كانت على المربعات الخزفية المزدانة بأزهار القرنفل في معظمها، وأوراق الخرشوف البري والمعروفة في الفن الكلاسكي بورقة الأكانتس (الأقنشة)، أزهار الزنابق في بعض الأبدان المتصلة بأسافل القباب.[2]

العناصر الهندسية :

اعتمدت الزخارف الهندسية على المربع والمثلث والدائرة لكي تكون الأساس الذي تقوم عليه جميع الزخارف الهندسية، واشتهرت النجمة الإسلامية المتعددة الأضلاع والمتفرغة وما نتج حولها من وحدات وتقسيمات مختلفة في المساحة، وكذلك يعتمد في الأصل على خطوط هندسية بسيطة، يتضح منها إلمام الفنان المسلم بعلم الهندسة لأن الزخارف الهندسية تعتمد على قياسات دقيقة للأطوال والزوايا في الأشكال الهندسية المختلفة .[3]

---

[1] حميد حمادي ، واحرون ،مرجع سابق ص 135

[2] محمد الطيب عقاب ،مرجع سابق ص ص 131 132

[3] الشرقاوي داليا احمد فؤاد ، الزخارف الاسلامية والاستفادة منها في تطبيقات زخرفية معاصرة، رسالة دكتوراه إشراف فريال عبد المنعم شريف، جامعة حلوان كلية الفنون التطبيقية قسم الزخرفة، 2000م ص 14

العناصر الكتابية :

فيما يخص الزخرفة الكتابية فإنها توزعت في أماكن كثيرة من المسجد، فوق جبهة المحراب وجدران المسجد المختلفة، وعلى أبدان الشمسيات (القمريات) المخرمة، وقد جمع **(كولان)** مجموعة لا بأس بها من الآيات القرآنية، وجمل التمني والتهليل والترحيب والتبريك، تراوحت خطوطها بين التجويد الأنيق للكتابة وبين الإعوجاج، غير أنه يغلب على الزخرفة الكتابية نمط الثلث والثلث الجلي، والتي ما زال البعض منها في متحف الأثار القديمة بحديقة الحرية،[1] ومن الآيات القرآنية التي كتبت في المسجد فكان منها ما يلي: سَلامٌ عَلَيْكُمْ بِما صَبَرْتُمْ فَنِعْمَ عُقْبَى الدَّارِ".[2]

" كُلَّمَا دَخَلَ عَلَيْهَا زَكَرِيَّا الْمِحْرَابَ وَجَدَ عِنْدَهَا رِزْقًا ۖ قَالَ يَا مَرْيَمُ أَنَّىٰ لَكِ هَٰذَا ۖ قَالَتْ هُوَ مِنْ عِنْدِ اللَّهِ ۖ إِنَّ اللَّهَ يَرْزُقُ مَنْ يَشَاءُ بِغَيْرِ حِسَابٍ ﴿٣٧﴾،[3] هاتان الآيتان حفرتا فوق جبهة عقد المحراب، وهناك مجموعة أخرى من الآيات القرآنية منها على الخصوص الآيتان الأولى والثانية من سورة الفتح ، وجمل الترجي وطلب الخير والتهليل. [4]

خلاصة :

وفي الأخير نصل إلى القول أن جامع كتشاوة يمثل تحفة معمارية تركية فريدة من نوعها، ذو طابع معماري أصيل، وإن المشاهد لهذا المعلم التاريخي يكتشف تعاقب الآثار التي

[1] عقاب محمد الطيب ،مرجع سابق ص 132

[2] سورة الرعد،الاية 24

[3] سورة آل عمران ،الاية 37

[4] محمد الطيب عقاب مرجع سابق ص ص 133 134

مرت عليه من بنائه إلى يومنا هذا، ونابع من تفاعل الإنسان مع بيئته من حيث التصميم ومواد البناء، ولكن مع عوامل الزمن أصبح من الضروري ترميم المسجد العتيق بإشراف خبراء أتراك قاموا بأعمال ترميمية مختلفة يشهدها الجامع من الداخل والخارج، لإعادة رسم وجه هذا الصرح التاريخي، ويبقى جامع كتشاوة من أبرز وأروع المعالم الأثريـــة التي تحتضنها القصبـة، والتي تعتبر امتدادا للحضارة العثمانية في الجزائر.

الخاتمة :

بعد رحلة بحث علمي كان لها من المتعة والمشقة النزر الكثير، نستعرض أهم النتائج النتائج المتوصل إليها وتلخيصها، والتي يمكن إجمالها فيما يلي:

- ميلاد الفن الإسلامي في بدايته حرص على تهذيب النفوس وهدايتها، فقد اهتم أولا بناء العمارة الدينية (المساجد) وتدوين القرآن الكريم بمختلف إنواع الخط العربي.
- انتشار الإسلام وسيطرته عل الكثير من الدول لا يعني القضاء على فنونها، بل أسهم في ازدهارها وتمازجها، حيث أضفى دخول بعض التعاليم الإسلامية على الفن بعدا جديدا، مما جعل الفنان المسلم ينطلق في إبداع مميز.
- تأثر الفن الإسلامي بشكل مباشر بالعقيدة الإسلامية، من منطلق أن هناك علاقة تفاعل وثيقة بين العقيدة والفن .
- إشكاليتي التوحيد والتجريد اللتان تمثلان الركيزة الأساسية التي استمد منها الفن الإسلامي قوامه الروحي .
- الفن الإسلامي من أعظم الفنون التي أنتجتها الحضارة الإسلامية، غير أنه لم يجد من العناية والدراسة والتحليل ماهو جدير به.
- الفن الاسلامي يعنى عناية خاصة بحقيقة التكامل والشمول في النفس البشرية .
- رفض الإسلام المحاكاة في الفن، إذ واجه الفنان المسلم الطبيعة من أجل تحليل عناصرها وتركيبيها دون أن يقلدها، لهذا ظهر التجريد بمثابة سمة عامة للفن الإسلامي.
- ارتباط العمل الفني في الإسلام بإبراز التوحيد والتنزيه، وكأن عبادة الله هي غاية الفنان المسلم من عمله.
- تمثيل العمارة الإسلامية (المسجد) لجوهر الروح الاسلامية بصدق وأمانة .

- المنكرون لشخصية الفن الإسلامي خدعتهم المظاهر الفنية التي عرفتها المنشآت الإسلامية الأولى، والتي ظهر فيها الكثير من العناصر الزخرفية البيزنطية والساسانية، ومن ثمة جواز القول بأن الفن الإسلامي ليس فنا إسلاميا بحثا وإنما هو فن للمسلمين.
- اتخذت العمارة الاسلامية بالإضافة إلى الأبعاد الفنية أبعادا فكرية فلسفية مستمدة من خصوصية الفن الإسلامي وهويته ،و يعد فن العمارة من أبرز مظاهر ونتاج الحضارة الانسانية، بل يمكن اعتبار الحضارة التي تجسد فكرة المجتمع ومعتقداته، ثم إن الفن الإسلامي لغة عالمية راقية تمكن العالم من التخاطب عبرها.
- و يمكننا أيضا أن نقترح بعد هذه الدراسة المتواضعة جملة من التوصيات التي تبلورت لدينا يمكن إجمالها فيما يلي :
- الفن الإسلامي من أعظم الفنون التي انتجتها الحضارات الكبرى ومع ذلك، فإن هذا الفن لم يلق من الدراسة والاهتمام بما هو جدير به وهو المطلب الذي يجب الإهتمام به في الجامعات والمخابر ومراكز البحث.
- إجراء المزيد من البحوث والدراسات التي تتناول الجوانب الفلسفية والفكرية في الفن الاسلامي والتي لم تأخد حظا وافرا من الاهتمام مقابل الجوانب الشكلية.
- عقد مؤتمرات خاصة بفلسفة الفن الإسلامي والتي تتيح إمكانية دراسة الفن الإسلامي من جوانبه الفكرية والفلسفية، دون أن يتم تجاهل مكانة الفن التشكيلي الذي شهدته الجزائر على مر العصور ولا تزال، والذي تميز بتنوع الأساليب والتقنيات، مما سمح له بتصنيف هذا الفن التشكيلي الجزائري ضمن العالمية وهو جزء لا يتجزأ من التراث الوطني العريق، وعلى هذه الأهمية نأمل الأخذ بعين الإعتبار من قبل الجهات المعنية منها .
- تشجيع الباحثين على دراسة الفن التشكيلي من زاوية فكرية وإثراء المكتبات بالكثير من البحوث والكتب التي تعنى بدراسة مختلف الفنون التشكيلية بالجزائر بشكل مفصل

ومعمق لمختلف فروع الفن التشكيلي، التي من شأنها أن تقدم للقارئ او الباحث جهد ونشاط الفنان العربي .

- فتح معاهد او ملحقات للفنون التشكيلة في مختلف جهات الوطن، لتكون مكسبا وفخرا، ويتم تنشيطه وليصبح فضاء(في حالة النصب لا تكتب الألف بعد همزة متطرفة) مفتوحا لفنانين وأصحاب المواهب، فالفن التشكيلي – في تقصي تلك العصور التي مر بها في تنوعه وثرائه وبالأخص في زمن الثورة التحريرية – يعتبر ذاكرة تاريخية او مصدرا من مصادر تاريخ الجزائر العريق .

في الختام نأمل أن نكون قد وفقنا في إنجاز هذه الأطروحة والإحاطة بأهم جوانبها وأبعادها وعناصرها الجوهرية، ولعل الغاية الأولى لهذه الدراسة المطروحة هي الدعوة إلى الإهتمام بدراسات الفن الإسلامي من منظور فكري فلسفي .

قائمة المصادر والمراجع :

- القرآن الكريم
- صحيح البخاري .

قائمة المصادر:

- إبن خلدون ،المقدمة ، ترعلي عبد الواحد وافي ج1 ،ط4 لجنة بيان العربي ،القاهرة 200
- الزياني أبو القاسم، **الترجمانة الكبرى في أخبار المعمور برا وبحرا**، تحقيق وتعليق عبد الكريم الفيلالي،دار المعرفة للنشر والتوزيع الرباط دون طبعة 1991م .
- سعد الله أبو القاسم ، تاريخ الجزائر الثقافي ،ج1 (1500–1830) دار الغرب الاسلام،بيروت الطبعة الأولى 1998.
- سعد الله أبو القاسم تاريخ الجزائر اللثقافي ج2 1500–1830 دار الغرب الاسلامي الطبعة الأولى 1998م
- سعد الله ابو قاسم تاريخ الجزائرالثقافي ج5 (1830–1954م)درا الغرب الإسلام ،بيروت طبعة أولى سنة 1998
- الصايغ السمير ،الفن الاسلامي ،قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية ،دار المعرفة بيروت ط 1 سنة 1988م.
- قطب محمد ،منهج الفن الاسلامي ،دار الشروق،الطبعة الشرعية السادسة 1403هـ–1983م.

قائمة المراجع :

- إبراهيم علي النملة ،الإستشراق والدراسات الإسلامية ،الرياض ،مكتبة التوبة الرياض السعودية ط1 1997م .
- أبو اليزيد أشرف عمارة الروح إعمار الحياة، دار الشروق ، القاهرة، مصر، ط1 2001
- أبو ريان محمد علي ،فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ،دار المعرفة الجامعية ط8 بدون تاريخ
- أبو ملحم علي ،في الجماليات نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن المؤسسة الجامعية للدراسات والنشروالتوزيع بيروت ط1 1990

- إسماعيل عز الدين ، الفن والإنسان،دار القلم بيروت لبنان الطبعة الأولى سنة النشر 1974م.
- الألفي أبو صالح ،الفن الإسلامي ، أصوله فلسفته مدارسه،دار المعارف بمصر (د ت)
- أمين أحمد ،فجر الإسلام، مكتبة النهضة العربية المصرية الطبعة التاسعة (د ت).
- إنصاف ربضي علم الجمال بين الفلسفة والإبداع ،دار الفكر ناشرون موزعون عمان ط 3 2007م
- البخاري حمانة ،فلسفة الثورة الجزائرية ،ابن النديم للنشر والتوزيع ،الطبعة الأولى وهران الجزائر2012ص 16
- بدوي عبد الرحمان ،فلسفة الجمال والفن عند هيغل ،دار الشروق المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت ط 1 1996م.
- بركات محمد مراد،رؤية فلسفية للفنون الاسلامية،الناشر مكتبة مدبولي ،ط1 القاهرة 2009 .
- بن بلة خيرة ،المساجد الجامعة بالجزائر في العهد العثماني، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة الرغاية ،الجزائرسنة 2015.
- بن حموش مصطفى ، مساجد مدينة الجزائر وزواياها وأضرحتها في العهد العثماني، ط 1 ،دار الأمة، الجزائر(د ت).
- بن عبد الله سامي بن أحمد المغلوث ،أطلس الأديان ،مكتبة العبيكان الرياض للنشر طاولى 2007م(د ط)
- بن قينة عمر،المشكلة الثقافية بالجزائر ،دار اسامة للنشر والتوزيع ،عمان الاردن ط 1 سنة 2000
- بهنسي عفيف ،الفن الحديث في البلاد العربية ،دار الجنوب للنشر –اليونسكو 1980
- بوعرفة عبد القادر ،التجربة الفنية في الاسلام ،الأسس والمنطلقات ،دار لالة صفية للطباعة والنشر والتوزيع ط1سنة 2015م ،
- البيسوني محمود أسرار الفن التشكيلي القاهرة عالم الكتاب 1994 (د ط)
- توفيق سعيد ،تهافت مفهوم علم الجمال الإسلامي،دار قباء للطباعةوالنشر والتوزيع القاهرة(د ت)
- تومي عبد القادر ،العولمة فلسفتها مطاهرها تأثراتها ،مءسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع الجزائر 2009
- ثروت عكاشة ،القيم الجمالية في العمارة الإسلامية ،ط1،القاهرة ،دار الشروق ،1994م
- الجلالي أحمد عبد المعطي،عمارة المساجد وتطورها في العالم الإسلامي ،دار الحكيم للطباعة القاهرة 1990

- حارب سعيد ،الثقافة والعولمة ،دار الكتاب الجامعي ،العين الطبعة الاولى سنة 2000 .
- حسن فتحى ، " العمارة والبيئة "، دار المعارف ، القاهرة ، 1977م (د ط)
- حسن محمد زكي ،تراث الاسلام في الفنون الفرعية والتصوير والعمارة ،دار الكتاب العربي سورية ط1 1984م.
- حسن محمد زكي، في الفنون الإسلامية ،مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ،جمهورية مصر العربية(د ت)
- حلمي مطر ،فلسفة الجمال ،دار المعارف القاهرة،دون طبعة ،دون تاريخ
- حليمي علي عبد القادر ، مدينة الجزائر– نشأتها وتطورها قبل 1830م الطبعة الأولى المطبعة العربية لدار الفكر الإسلامي،الجزائر 1972م
- حميد حمادي،التجربة الجمالية للفن الاسلامي بالجزائر،المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة الرغاية ،الجزائر 2014م.
- خضر سناء ،مبادئ فلسفة الفن ،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع الاسكندرية ط1،سنة 2004م
- خضر هالة محجوب ،علم الجمال وقضاياه،دار الوفاء لدنيا البطباعة والنشر،الاسكندرية ط1 2006
- رياحي محمدي رشيدة ،هيغل والشرق ،ابن النديم للنشر والتوزيع ط 1 2012 وهران.
- زكريا إبراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دار مصر للطباعة، 1988 م.
- سامح كمال الدين ،العمارة في صدر الاسلام ،القاهرة، الهيئة العامة للكتاب
- السباعي مصطفى الإستشراق والمستشرقون مالهم وماعليهم ،دار الوراق للنشر والتوزيع
- الشامي صالح احمد ،الفن الاسلامي إلتزام وابتداع،دار القلم ،دمشق ط1(د ت)
- الشناوي عبد العزيزمحمد، الدولة العثمانية، دولة إسلامية مفترى عليها، مطبعة جامعة القاهرة، القاهرة 1980م
- الشيخ طه الولي ،المساجد في الاسلام ،دار العلم للملايين.(د ط) (د ت)
- الصباغ رمضان الفن والدين،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ،الاسكندرية ،ط1 سنة 2003م
- الصباغ رمضان ،مدخل إلى علم الجمال،دارالوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع ،الاسكندرية ط1 2010م

- الصباغ رمضان: عناصر العمل الفني، دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية (د ت) (د ط).
- الصديق حسين ،فلسفة الجمال ومسائل الفن عند ابي حيان التوحيدي ، دار القلم العربي ،دار الرفاعي سوريا حلب ط & (د ت)
- العابد حسن عبد الله ،اثر العولمة في الثقافة العربية ،دار النهضة العربية بيروت ط1 2004
- عبدو مصطفى مدخل إلى فلسفة الجمال محاور نقدية وتحليلية وتأصيلية،الناشر مكتبة المدبولي ،القاهرة ط02 سنة 1999م
- عرفان سامي،نظريات العمارة، مؤسسة طباعة الألوان المتحدة، القاهرة، مصر، ط1. 1966م
- عشراتي سليمان ،العالم الإسلامي من خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ،دار الغرب للنشر والتوزيع وهران دون (ت ط)
- عقاب محمد الطيب لملحات عن العمارة والفنون الاسلامية بالجزائر،ديوان المطبوعات الجامعية ،بن عكنون الجزائر (د ت).
- عمارة محمد ،الإسلام والفنون الجميلة ،دار الشروق الطبعة الأولى سنة 1991.
- عموره عمار ، الجزائر بوابة التاريخ ما قبل التاريخ إلى 1962 ج1 دار المعرفة الجزائر
- عوض رياض ،مقدمة في فلسفة الفن ، جروس برس طرابلس لبنان ط1 سنة 1994.
- الفاروق إسماعيل راجي ،التوحيد مضامينه على الفكر والحياة الطبعة الأولى سنة 2010.
- فراح عز الدين ،فضل علماء المسلمين على الحضارة الاوروبية ،دار الفكر العربي 2002(دط)
- فؤاد زكريا ،هربت ماركيوز،دار الوفاء للطباعة والنشر ،الإسكندرية طبعة أولى سنة 2005
- فوزي سعد الله ،قصبة الجزائر الذاكرة الحاضر والخواطر ،دار المعرفة ،الجزائر ،بدون طبعة وبدون تاريخ النشر.
- فويال سعاد ،المساجد الأثرية ،المساجد الاثرية لمدينة الجزائر ،دار المعرفة الجزائر (دت) (دط)
- قبلية مالكي، تاريخ العمارةعبرالعصور، دارالمناهج للنشر والتوزيع،عمان الاردن،. ط1،2007م
- كمال بومنير ، النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت من ماكس هوركهايمر الى اكسل هونيت
- لمعي صالح مصطفى ،القباب في العمارة الإسلامية ،دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت(دت)(دط).
- ماهر سعاد ،مساجد في السيرة النبوية ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،1987م

- ماهر كامل ،الجمال والفن ،مكتبة الأنجلو المصرية دار الطباعة الحديثة 1957(دت)
- مبروك محمد ابراهيم ،الاسلام والعولمة ،الدار القومية العربية ،دار الجهاد للطباعات والنشر والتوزيع
- محمد السويدي ، علم الاجتماع السياسي ميدانه وقضاياه ، الجزائر ، ديوان المطبوعات الجامعية .
- مختار عطار ،افاق الفن التشكيلي على مشارف القرن الحادي والعشرون ،دار الشروق الطبعة 01 سنة 2000 القاهرة
- مردوخ ابراهيم الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزئر،المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1988
- المسعري محمد بن عبد الله ،كتاب التوحيد،أصل الاسلام وحقيقة التوحيد ،تنظيم التجديد الإسلامي ،ط 8 2004 م.
- النبهان محمد فاروق، الإستشراق تعريفه، مدارسه،آثاره،منشورات المنظمة الإسلامية للتربية و العلوم و الثقافة،إيسيسكو،2012م
- نظيف عبد السلام أحمد ،دراسات في العمارة الاسلامية ،الهيئة العامة المصرية للكتاب (د ط) (د ت)
- نوار سليمان عبد العزيز،الشعوب الإسلامية، الأتراك العثمانيون، الفرس، مسلمو الهند، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1973م(دط)
- ياسمين نزيه ابو الشيخة ،عدلي محمد عبد الهادي،دراسات في علم الجمال ،مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع عمان ط1 2009م

ثالثا– قائمة المراجع المعربة :

- إتيان سوريو الجمالية عبر العصور،تر مشال عاصي ،منشورات عويدات بيروت،باريس ط2سنة 1982م
- آدم كوبر، ترجمة: تراجي فتحي، الثقافة، التفسير الأنثروبولوجي، عالم المعرفة –الكويت– 2008،
- اركون محمد ،الفكر الاصولي واستحالة التأصيل ، تر هشام صلاح دار الساقي ،بيروت ط 1
- أرنست كونل ،الفن الإسلامي ،تر أحمد موسى ،دار صادر للطباعة والنشر بيروت ،الطبعة الأولى سنة 1966م

- ألكسندر بابا دوبولو،جمالية الرسم الاسلامي تر على اللواتي ،تونس ،مؤسسات عبد الكريم عبد الله 1979.
- اوليه روا،عولمة الاسلام تر معلوف لارا ،دار الساقي بيروت ط 1 2003
- برتليمي جان بحث في علم الجمال تر انور عبد العزيز،مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر القاهرة نيويورك دون طبعة 1970م
- بيير بورديو، الرمز والسلطة (مجموعة نصوص)، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء–المغرب، طبعة 3– 2007،
- ريد هربرت ،معنى الفن ،تر سامي خشبة،الهيئة المصرية العامة للكتاب
- سنتيلانا باتسيفا ، ترجمة رضوان إبراهيم ، العمران البشرى فى مقدمة ابن خلدون ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1986م
- غارودي روجيه ،صراع الحضارات منشورات عويدات بيروت.
- فيشر أرنست ،ضرورة الفن تر أسعد حليم،الهيئة المصرية العامة للكتاب (دت)(دط)
- كلود عبيد .الفن التشكيلي. .نقد الإبداع وإبداع النقد .دار المفكر اللبناني .ط 1 2005
- م س ديماند ،الفنون الاسلامية ،تر أحمد محمد عيسى ،دار المعارف مصر ط 1 1958
- ماركيوز هربرت ، الثورة و الثورة المضادة ، ت . جورج طرابيشي ، نحو حساسية ثورية جديدة ، دار الآداب بيروت ، ط1 ، 1973 م
- ماركيوز هربرت، البعد الجمالي، ترجمة جورج طرابيش، دار الطليعة، الطبعة الأولى 1979 م
- هايدغر مارتن ،ماذا يعني التفكير ؟ تر نادية بونفقة،ديوان المطبوعات الجامعية ،الساحة المركزية بن عكنون الجزائر 2008 (دط)

رابعا– قائمة المراجع باللغة الأجنبية:

- Harld Osborne: "The Oxford Companion to Twentieth Century Art". Oxford, University Press, 1981
- A.Devoulx :«Les édifices religieux à Alge ;revue Africaine société historique Algérienne 1861
- terrasse (Hamri) : la céramique hispano- maaghribine au 6et 7eme siècle, plohes Paris, 1937

- Venture de paradis ,Alger au XVIIIºSiecle ;Topographie Adolphe Jourdan Imprimeure-libraire-Editeur.Alger.1898

خامسا – قائمة الموسوعات والمعاجم

أ–المعاجم:

- إبن منظور ،لسان العرب ،مج6 ،دار النشر والتوزيع ،نوبلس ،بيروت ط1 2006
- إبن منظور: لسان العرب،مج2 دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1 1993م،ج2
- إبن منظور، لسان العرب، ج 3، دار صادر، بيروت، د(ط.س)،
- أبو الحسن احمد بن فارس بن زكريا :معجم مقاييس اللغة :تحقيق :عبد السلام محمد هارون ،دار الفكر 1979م ج3
- التونجي محمد ،المعجم المفصل في الادب ،دار الكتب العلمية ،بيروت ط2 سنة 1999م
- الجرجاني الشريف ، كتاب التعريفات، دار الكتب العلمية ،بيروت ط1سنة 1983م
- جميل صليبا ،المعجم الفلسفي للألفاظ العربية والفرنسية والأنجليزية ،واللاتنية ، ج 01 دار الكتاب اللبناني،بيروت ،لبنان د،ط سنة 1982
- جميل صليبا المعجم الفلسفي المعجم الفلسفي للألفاظ العربية والفرنسية والأنجليزية ،واللاتنية ، ج 02 دار الكتاب اللبناني،بيروت ،لبنان د،ط سنة 1982
- عبد المنعم حنفي ،المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة ،مكتة مدبولي القاهرة د ط 1983 ص
- فرج عبد القادر وآخرون معجم المصطلحات علم النفس ،دار النهضة بيروت ط1 دون
- مذكور إبراهيم معجم العلوم الاجتماعية، الهيئة العالمية للكتب، القاهرة، مصر،(د،ت)
- مذكور إبراهيم ،المعجم الفلسفي ،الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية ،مجمع اللغة العربية جمهورية مصر العربية د،ط 1983
- مؤنس رشاد الدين ،المرام في المعاني والكلام (القاموس الكامل) عربي دار الراتب الجامعية دون (ط س).

ب–الموسوعات:

- أندري لالاند ،الموسوعة الفلسفية ،معجم المصطلحات الفلسفية النقدية التقنية ،مج 1 تر خليل احمد خليل عويدات للنشر والطباعة ،بيروت لبنان د ط 2008

- أندري لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، مج2ترجمة خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2، 2001.
- عبد الرحيم غالب ،موسوعة العمارة الاسلامية ، جروس برس بيروت، ط1 1988م
- يحي وزيري ،موسوعة عناصر العمارة الإسلامية ،الجزء الثاني ،مكتبة مدبولي،ميدان طلعت حرب،الطبعة الأولى سنة 1999م.

سادسا :قائمة المجلات والدوريات:.

- ابراهيم هيلالي ، الشعر الملحون الجزائري من الاحتلال الإسباني حتى الاحتلال الفرنسي ، قراءة تاريخية ، الإنسان والمجال المركز الجامعي نور البشير بالبيضّ –الجزائر ، العدد (04) أكتوبر 2016
- ادهام محمد حنش ،تحولات المصطلح في لغة الفن ،ورقة بحثية ،المؤتمر الدولي بعنوان الفن في الفكر الاسلامي،عمان الاردن 2012 م.
- امارباك مجلة علمية محكمة تصدرعن الاكاديمية الامريكية العربية للعلوم والتكنولوجيا المجلد الرابع العدد 7 2013 ص 66
- أمير يوسف ،إسهامات الدايات في وقف المساجد بمدينة الجزائر (1671–1830) مجلة الدراسات التاريخية ،كلية العلوم الانسانية والاجتماعية جامعة الجزائر 2 ،العدد 14 2012م.
- ايمان العامري ،صورة الثورة التحريرية في الرواية الجزائرية باللغة الفرنسية ،جدلية المركز والهامش ،مجلو البحوث والدراسات الانسانية العدد 10 سنة 2015 ص 171
- باغلي سيد أحمد ،الجزائر فن وثقافة وزارة الإعلام –الجزائر النشرة الثانية 1982م
- بشير بهادي ،جمالية الموروث الشعبي في الرواية الجزائرية ،مجلة اشكالات، العدد الأول 2017 معهد الاداب واللغات بالمركز الجامعي تامنغاست الجزائر
- بوشوشي الطاهر،صفحات من تاريخ جامع كتشاوة ، مجلة الاصالة عدد 15/14 قسنطينة الجزائر
- حلا الصابوني ،الفن الجداري الاشوري ،مجلة جامعة دمشق العلوم الهندسية المجلد الخامس وعشرون ،العدد الاول 2009
- دحدوح باسم ،التصوير عند العرب والمسلمين بين الاباحة والتحريم ،مجلة جامعة دمشق دون(ت ط)

- دليلة صنهاجي خياط ،المساجد في الجزائر أو المجال المسترجع ،مدينة وهران نمودجا ، انسانيات ،المجلة الجزائرية في الانثروبولوجيا والعلوم الاجتماعية عدد 33 مجلد (15–3) كراسك وهران 2011
- الرمحي محمد،ومجموعة من الكتاب (العولمة وظاهرة العصر) ،مجلة عالم الفكر العدد الثاني ديسمبر 1999 .
- رمضان حينوني ، الثورة الجزائرية في الشعر الشعبي بالهقار والتدكيلت، المركز الجامعي لتامنغست/ الجزائر 6 فبراير 2016, https://ramadaneblog.wordpress.com
- سعيدي محمد ،الإستشراق والترات الفكري العربي، الإسلامي ،مجلة الانسان والمجتمع
- سليم بتقة ،المتخيل الكولونيالي من وهم المكتوب الى زيف المرئي المضمر والمنظور ،قسم الاجاب واللغات ،مجلة المخبر ،ابحاث في اللغة والادب الجزائري عدد 08 سنة 2012 جامعة محمد خيضر بسكرة الجزائر
- سليمان الظاهر ،فلسفة الوجود عن افلاطون ،مجلة جامعة دمشق مجلد 21العدد (3+4) 2005
- عبد الحليم ريوقي،ماهية الاستشراق ، مجلة الإنسان والمجتمع العدد 02،2011م جامعة الجزائر
- عبد الحميد، شاكر؛العملية الإبداعية في التصوير؛عالم المعرفة؛مجلس الثقافة والاداب والفنون ؛الكويت؛1987
- عبد الفتاح احمد كمال ،انواع المساجد ،مجلة البناء السعودية العدد 01 سنة 1980
- عبد الكريم نوفان عيدات ادلة الفلاسفة علة وجود الله ،دراسة نقدية ،مجلة جامعة دمشق مجلد 19 ع 01 2003م الاردن ص ص 362 363
- العبيد سليمان امال ،الهوية في ليبيا ،مجلة المستقبل العربي ع 276 2001 ،مركز الدراسات الوحدة العربية لبنان
- فلاح جبر ،الزمان والمكان في العمارة الإسلامية بين التأثير والتأثر ، مجلة العلوم التكنولوجيا عدد 2 مجلد 12 2007 وهران
- فلاح جبر، العمارة والفن الاسلامي، مجلة الكلمة، منتدى الكلمة للد ا رسات والابحاث، بيروت، لبنان، العدد76 ، صيف 2012
- متاحف الجزائر . سلسلة الفن و الثقافة. الجزء الخامس،
- محفوظ محمد الاسلام والغرب وحوار المستقبل –المركز الثقافي العربي ظ 2

- محمد الطاهر فضلاء ،المسرح تاريخا ونظالا ،المسرح الجزائري في عهدية (الاحتلالي والاستقلالي) ج 2 وزارة الثقافة 2009
- موليم العروسي،الاستشراق وهوية الفن العربي الإسلامي ،ندوة دولية بعنوان الفنون الاسلامية بين هوية التراثي ومجتمع العولمة،المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث ،الدوحة
- مؤنس حسن ،المساجد ،مجلة عالم المعرفة عدد 37 يناير 1981م
- نوال بومعزة ، الثورة الجزائرية في الرواية العربية الجزائرية : من الواقعي إلى المتخيّل.د راسة موضوعاتية– جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية .قسنطينة. ص 02
- وقفات فكرية ،حوار مع الذات .وخز للاخر ،مقالات الطبعة الاولى دار الهدى الجزائر 2009

قائمة الرسائل الجامعية:

- أحمد بن سعود بن سعد الغامدي ،الاتجهات الفلسفية اليونانية في الالهيات (دراسة نقدية) رسالة ماجستر ،قسم العقيدة جامعة القرى المملكة السعودية 2014م
- بدر عبد العزيز محمد بدر، العمارة الإسلامية بقبرص (دراسة أثرية حضارية)،رسالة الدكتوراه ،اشراف أمال احمد حسن العمري ،جامعة القاهرة ،قسم الاثار الاسلامية ،2007.
- برزوق مذكور،الخطاب في المسرح الجزائري بين جمالية التلقي وظاهرة الابداع ، اطروحة دكتوراه قسم العلوم الدرامية جامعة وهران 2015/2014 ص 124
- بن سهلة يمينة ، جماليات الجسد في الفكر الفلسفي، تمثلاته و تجلياته في الثقافة الإسلامية،أطروحة دكتوراه،قسم الفلسفة ،جامعة وهران 2016/2015
- بن شامة سعاد،المنشآت المعمارية الاثرية بمدينة البليدة رسالة ماجستير اشراف ،عبد العزيزمحمود لعرج ،جامعة الجزائر ،2008 –2009
- بن صديق نوال التكوين في الصناعات والحرف التقليدي بين المحافظة عل التراث ومطلب التجديد ،دراسة انتروبولوجية بمنطقة تلمسان رسالة ماجستير ،كلية العلوم الانسانية ولااجتماعية ،جامعة ابي بكر بلقايد تلمسان 2012 2013
- بوحنك فاطيمة الزهراء ،ماهية الفن الاسلامي رسالة ماجستير ،قسم الفلسفة ،جامعة الجزائر 2001/2000م

- بوزرينة سعيد، المنشآت الدينية المؤرخة بالكتابات التأسيسية بمدينة الجزائر خلال العهد،العثماني،رسالة ماجيستير، إشراف بن بلة خيرة، الجزائر،2011/2010م.
- حادو نور الدين عبد الواحد ،مقاربة سيميائية لفيلم خارج عن القانون لرشيد بوشارب ،اطروحة دكتوراه قسم الفنون الدرامية 2016/2015 جامعة وهران ص 90
- حبيبة بوزار ،مكانة الفن التشكيلي في المجتمع الجزائري ،دراسة ثقافية فنية ،أطروحة دكتوراه ،قسم التاريخ علم الآثار جامعة ابو بكر بلقايد تلمسان 2013-2014ص 198
- حسن محمود عيسى العواوده فلسفة الوسطية الإسلامية والتجريد في العمارة الإسلامية،رسالة ماجستر،قسم الهندسة المعمارية ،جامعة ،نابلس فلسطين
- حلاشفي امحمد ،اشكالية التجريد في الفن الاسلامي ، رسالة ماجستر قسم الفلسفة جامعة وهران 2012/2011
- حمود وحيد محمود صيد ،احياء القيم المعمارية في العمارة المحلية المعاصرة ،حالة دراسة مدينة غزة ،رسالة ماجستير ، فلسطين 2013
- خالد سوماني ،تأويل القرآن عند المعتزلة من خلال تفسير الكشاف للرمخشري،رسالة ماحستر قسم اللغة والادب العربي ، جامعة تيزي وزو 2011
- الخالصي، مازن حمد حسين؛ "الفعل كحالة إبداعية في العمارة"؛ رسالة ماجستير كانون الثاني 1996م؛ كلية الهندسة؛ جامعة بغداد؛ بغداد
- رحاب بنت عبد الله ،الزخارف الاسلامية كمصدر لتصميم وحدات واثاث معاصرة
- رزقي نبيلة ،الزخرفة الجصية في عمائر المغرب الاوسط والاندلس ،اشراف معروف بلحاج 2014 2015 تلمسان
- الرفاعي أنصار محمد عوض الله ،الاصول الجمالية والفلسفية للفن الاسلامي ،أطروحة دكتوراه ،قسم العلوم التربية الفنية ،جامعة حلوان 2002
- سعيد محمد حاج،مساجد القصبة في العهد العثماني تاريخها ودورها وعمارتها ،رسالة ماجستر في العلوم الاسلامية ،اشراف عبد العزيز سهي جامعة الجزائر 2015/2014
- الشرقاوي داليا احمد فؤاد ، الزخارف الاسلامية والاستفادة منها في تطبيقات زخرفية معاصرة، رسالة دكتوراه إشراف فريال عبد المنعم شريف، جامعة حلوان كلية الفنون التطبيقية قسم الزخرفة، 2000م

- عبد الحميد فضة ،دور الاستشراق في صناعة المعجم العربي ،رسالة ماجستر قسم اللغة العربية جامعة وهران 2014–2015م
- عبد القادر مربوح ،مناهج فهم النص القرآني بين المستشرقين والمسلمين الغيبيات نمودجا ،اطروحة دكتوراه قسم الحضارة الاسلامية جامعة وهران 2016
- محمد بن احمد بن علي واصل ،أحكام التصوير في الفقه الاسلامي ،اطروحة ماجستير اشراف د.صالح بن عبدالله بن عبد الرحمان اللاحم،1417 ه
- محمود وحيد محمود صيدم ،احياء القيم المعمارية التراثية في العمارة المحلية المعاصرة ،دراسة مقدمة لنيل درجة ماجيستير في الهندسة المعمارية غزة فلسطين 2013
- معجب عثمان معيض الزهراني ،الابعاد الفكرية في الفن الاسلامي ،رسالة ماجستر ،قسم التربية الفنية ،جامعة حلوان سنة 2004
- مقدم مختارية ،اشكالية التوحيد في الفكر الاسلامي ،ابو عبد الله السنوسي انمودجا ،أطروحة دكتوراه قسم الفلسفة جامعة وهران 2016/2015
- منصور كريمة ، اتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة اطروحة دكتوراه ،قسم الفنون الدرامية جامعة وهران ً2013/2012ص 27
- نزار عبد الرزاق بليلة ،القيم الجمالية للعناصر الاساسية في عمارة المساجد ،رسالة ماجستير ،جامعة ام القرى ،المملكة العربية السعودية سنة 1994

قائمة المواقع الإلكترونية:

- http :www .albayan.ae /supplements /ramadan/sites/2012-07-21
- http://daharchives.alhayat.com/issue_archive/Hayat%20INT/2000/3/4
- http://www.elmakam.com/?p=11792013-08-044
- Lionel Balout.Algerie prehistorique.paris p 43
- جريدة العرب ،مقال لي فاروق http://www.alarab.co.uk/article/Opinion/68439/ يوسف ، محمد راسم رسام المنمنمات الذي تحرر من الماضي نُشر في 13/12/2015، العدد: 10126

أفلاطون (plato)(428-427ق م)

ولد أفلاطون عام 428-427 ق م في أثينا أو أجينا (الجزيرة الواقعة أمام أثينا)قرأ لشعراء اليونان وعلى الخصوص هوميروس ،ونظم الشعر التمثيلي ،ثم أقبل على العلوم ،وأظهر ميلا خاصا للرياضيات ،ثم تلمذ لأقراطيلوس ،أحد أتباع هرلقيلطس وأطلع على كتب الفلاسفة ،وكانت متداولة في الأوساط العلمية وفي سن العشرين تعرف على سقراط وأعجب به فلازمه ،وقد أنشأ عام 387 ق م مدرسة على أبواب أثينا في أبنية تطل على بستان أكاديموس فسميت بالأكادمية.[1]وظل يعلم ويكتب أربعين عام وكان التعليم يتناول جميع فروع المعرفة ،وكان إلى جانب افلاطون عدد من العلماء كل منهم مختص بمادة ،فكانو يشرحون الرياضيات والفلك والموسيقى والبيان والأخلاق والسياسة ..إلى غير ذلك من العلوم [2] .وقد سلك في حياته أسلوبا يناقض طريقة أستاذه سقراط فهما يتفقان في نقطة واحدة هي التعليم بالمجان ،قم يفترقان بعد ذلك في كل طرائق العيش ،بينما كان سقراط يجول في الطرقا والأزقة يلتمس فيها الحكمة ،ويناقش في ساحة السوق وأمام الحوانيت كل من أراد مناقشته كائنا من كان ،كان أفلاطون يلتزم مكانا معينا منعزلا هادئا لا يحاور إلا من جاء سشع إليه من تلاميذه المخلصين [3]

مصنفاته :أما كتب افلاطون فقد صاغها في اسلوب الحوار ،واتخد من سقراط بطلا للكثير من تلك المناقشات المكتوبة فيجري عل لسانه مايريد ان يقوله هو من فلسفة مضافة الى فلسفة سقراط[4]

[1] محمد فتحي عبد الله دراسات في الفلسفة اليونانية ،ص 49

[2] المرجع نفسه ص نفسها

[3] احمد امين وزكي نجيب محمود ،قصة الفلسفة اليونانية ،القاهرة مطبعة دار الكتب المصرية ،1953ص 145

[4] المرجع نفسه ص 143

فهرس الموضوعات

لقد كتب أفلاطون مجموعة ثامن وعشرون محاورة ،وهي التي وصلت إلينا عدا الرسائل وغير السرية التي لم تعط الا الخواص المريدين ،ومع ذلك فإن هذه المحاورات الثامني والعشرين تعتبر أصل كل فكر عالمي حق ،أنها الينبوع الذي إستقى منه كل مفكر أخلاق والمصباح الذي أنار الطريق لكل عقل انساني [1]اما المحاورات التي كتبها افلاطون نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر :

- ✓ محاور كارميدس ،محاورة تبحث في معنى الاعتدال .
- ✓ محاورة ليسيس او الصداقة
- ✓ محاورة لاخسيس او الشجاعة
- ✓ محاورة ايون
- ✓ محاورة بروتاغوراس وهي محاورة استقصاء في معنى المغرفة وفي الفضائل .
- ✓ محاورة بوثيديموس.
- ✓ محاورة مينون .
- ✓ محاور فيدون
- ✓ محاور المائدة
- ✓ محاورة هيبياس الكبرى
- ✓ محاور هيبياس الصغرى ،محاور السيبيادس الاولى، محاور مينكسيون ، محاورة جورجياس ،محاورة بارميندس، محاور كراتيوس ،محاورة فيدروس،محاورة ثياتوس، محاورة السوفسطائي، محاورة بوليتكوس ،محاورة فيلبوس ،محاورة طيماوس ،محاورة كريشياس ،محاورة النواميس[2]

[1] افلاطون المحاورات الكاملة،تر شوقي داوود الاهلية للنشر والتوزيع ،ص 11

[2] المرجع نفسه ص ص 17 - 34

أرسطو

ولد أرسطوسنة 380 ق م في أساطير ،وكانت مدينة أبونية قديمة على بحر إيجة في الشمال الشرقي من شبه الجزيرة خلقيدية في تراقية على حدود مقدونية ،وكانت سيرته معروفة بالطب كابرا عن كابر ،وكان أبوه نيقوماخوس طبيبا للملك المقدوني أمنتاس الثاني أبى فيليبوس أبي الإسكندر توفي ومايزال أرسطو حدثا فلم يأخد عنه [1]

مؤلفاته :في العصور القديمة عرفت من أرسطو مؤالفا الشباب الضاربة الى الافلاطونية ،وقد ضاعت اليوم ،اما مؤلفات النضج ،اي تلك العائدة إلى زمن اللقيون في أثينا ،فيظهر أنها إختفت من التداول من مؤلفاته : السماع الطبيعي ،الأرغانون في السماء في الكون والفساد ،الأثار الحيوان ،في أجزاء الحيوان مسائل في الحيليات بالإضافة إلى مجموعة الأبحاث المتممة التي تعرف باسم **بارفا ناتورااليا** ونذكر أيضا كتاب الخطابة وهومضمار بات اليوم مهجرا [2]،على حين كتاب الشعر عرف في زماننا شهر خارقة للمألوفونضيف ايضا تصانيفه في الاخلاق وعلم النفس :فقد بات معلوما اليوم ان الاخلاق النيقوماخية التي هي بكل مافي الكلمة من معنى ،رائعة من اللروائع (من المحقق ان هذا الكتاب كان من جملة الطتب التي وضعها أرسطو برسم الجمهور الواسع ،فهدف الإنسان هو بكل تأكيد السعادة [3]، ربما كان لنا أن نعرف أرسطو بدون أن نظلمه بقولنا أنه كان فيلسوفا بأكثر مما ينبغي أو بأقل مما ينبغي فقد كان جدليا بارعا داهية ،ولكن يعوزه العمق والأصالة ...وبالمقابل كان موسوعيا عظيما وأستاذا فذا ،فقد أحاط بجملة معارف عصره وعرف كيف ينظمها بكثير من الفن في دوروس وتصانيف.[4]

---

[1] يوسف كرم تاريخ الفلسفة اليونانية ،دار المعارف بمصر ،ص141

[2] جورش طرابيشي- معجم الفلاسفة-الفلاسفة،المناطقة، المتكلمون، اللاهوتيون، المتصوفون- دار الطليعة-بيروت-الطبعة الثالثة- ص 58

[3] المصدر نفسه، ص 59

[4] نفسه ص 61

جورج سانتيانا(1830م-1956م)

ولد سانتيا سنة 1830م بمدينة مدريد لولدين إسبانيين،هاجرإلى بوسطن بولاية ماساشوستس وهو لايزال طفلا ،تلقى دراسته في جامعة **هارفاد** ،وبعد حصوله على درجة الدكتوراه ظل بها يعمل في تدريس الفلسفة حتى سنة م1912،حين آلت إليه تركة ضخمة راى معها أنه ليس بحاجة إلى عمله في التدريس ومند ذلك الوقت وإلى أن وافته المنية سنة 1956م ،قام برحلات عديدة ،وألقى محاضرات في كثير من الجامعات والكليات في جميع أنحاء العالم ،ولم ينقطع عن كتاباته الفلسفية،وعندما حضرته الوفاة كان يقيم في احد أديرة روما حيث ظل يعيش عيشة الترهب مند الحرب العالمية الثانية .[1]وقد نشر كتاب :الإحساس بالجمال" في سنة 1897 م،وهو يحتوي على الأراء التي جمعها من سلسلة محاضرات ألقاها في تاريخ الجمال بجامعة هارفاد بين سنة 1892و 1895م وقد وصف أحد النقاد هذا الكتاب بقوله ان **سانتيانا** أثبت أنه ليس ألمع الكتاب في الفلسفة فحسب ،بل إنه أكبر فيلسوف في إحساسه بفلسفة الجمال مند عصر أفلاطون .[2]

بومجارتن (1714م-1762)

فيلسوف ألماني ولد في برلين 1714م وتتلمذ عل يد كربستيان وولف في جامعهة هال Halle،وتأثر في مطلع حياته بفلسفة **ليبنتز** ،وشغل منصب استاذية الفلسفة في جامعة هال ثم جامعة فرنكفورت إلى وفاته 1762،وأصدر مؤلفا فلسفية لاهوتية وأهمها كتاب "الميتافيزيقا" ،ثم كتاب الموسيقى " وإن محاولته هذه وكذلك مجهودات غيره من معاصريه قد أدت إلى ظهور علم جديد يدرس الظاهرة الجمالية ،وكان **بومجارتن** أول من كرس له بحثا خاصا [3]،وكان هذا الفيلسوف أول من إستخدما لفظ **استطيقا** Aesthetics للدلالة علة هذا

[1] جورج سانتيانا ،الاحساس بالجمال ،تر محمد مصطفى بدوي ،مكتبة الاسرة ص 13

[2] المرجع نفسه ص 13

[3] علي ابو الريان محمد ،فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة دار المعرفة الجامعية ط8 بدون تاريخ ص 29

العلم ، ودلك في كتاب صدر له 1735 ،وقد تناول هذا الكتاب مسائل الذوق الفني ومكوناته محاولا بذلك ان يضع منطقا لمجال الشعور كالمنطق الصوري الارسطي بالنسبة للفكر.[1]

كانط 1724-1804

فيلسوف ألماني ،ولد ومات في كونيغسبرغ (بروسيا الشرقية) 1724-1804 من أسرة من البرجوازية الصغيرة يرجع أصلها فيما يبدو إلى اسكتلندا ،وكان ابوه سراجا وكان على قدر طفيف من اليسر ،وكانت أمه من أتباع الحركة التقوية وعلى قدر كبير من الورع ،وقد تركت تأثرا عميقا في نفسه [2] بعد تخرجه من المعهد دوام من السادسة عشر إلى الثانية والعشرين (1841-1847) على دروس جامعة كونيغسبرغ وقد تسجل في كلية اللاهوت ،لكنه وقف نفسه بوجه خاص على دراسة الفلسفية والطبيعيات بإشراف مارتن كنوتزن وكانت الجامعات الألمانية واقعة في تلك الحقبة تحت التأثير الغالب لفلسفة فولف وبومغارتن العقلانية المتأثرة بلايبنتز .[3]

مؤلفاته :. كتاب بعنوان "نقد العقل الخالص" ألفه سنة 1781م، وهو أهم مؤلفاته ، نقد فيه (كانط) العقل النظري ، وبين له حدودا يجب الوقوف عندها.

. كتاب بعنوان "مقدمه لكل ميتافيزيقيا مقبلة" قدم فيه ملخصاً شافياً لمذهبه الفلسفي وسلك فيه منهجاً تحليلياً بدأ فيه من الواقع وأنتهى إلى المبادىء العامة على عكس المنهج التأليفى الذى اتبعه فى نقد العقل الخالص النظرى والذى بدأ فيه بالمبادىء وأنتهى إلى الوقائع .

[1] علي ابو الريان محمد ،مرجع سابق ،ص 30

[2] جورج طرابشي ،مرجع سابق ص 513

[3] المرجع نفسه ،ص 513

. كتاب بعنوان "نقد ملكة الحكم" ألفه عام 1790 ويمثل وجهة نظره في علم الجمال ومحاولة للتوفيق بين الضرورة العقلية وبين الحرية.

. كتاب بعنوان "الدين في حدود العقل وحده" كتبه عام 1790 وأوضح فيه أهمية المسيحية بإعتبارها دين العاطفة الذى يقوم على التصورات الاخلاقية المثالية البعيدة عن الترتب والكهانة وقد أثار هذا الكتاب سخط رجال الدين والملك فريدريك .

. كتاب بعنوان "تأسيس ميتافيزيقيا الأخلاق"

. كتاب بعنوان "نقد العقل العملي"

. كتاب بعنوان "مشروع السلام الدائم"

. كتاب بعنوان "ميتافيزيقيا الأخلاق"

. كتاب بعنوان "الإنثروبولوجيا من منظور براجماتي[1]

هيغل 1770-1831م

فيلسوف ألماني ،ولد في شتوتغارت في م1770 ومات بالكوليرا 1831 عين أستاذا بجامعة ايينا سنة 1801 فإلتقى هناك **بفختة وشلنج** وعمل مع شلنج زمنا ما ثم افترقا لتباين العقلية وإختلاف الرأي ،وبعد معركة ايينا رحل إلى جنوب ألمانيا ،ومكث في **نورمبرج** ثماني سنين ،ثم عين أستاذا بجامعة **هيدلبرج** (1816) فأستاذا بجامعة **برلين** (1818) حيث بلغ ذروة الشهرة والمجد وإلتف حوله التلاميذ النابهون ،شغل منصبه هذا إلى وفاته [2] كتبه الحاوية لمختلف وجهات مذهبة سبعة :أولها فينومنولوجيا الذهن 1807) اي وصف

[1] جورج طرابشي ،مرجع سابق ، ص ص 515 516

[2] يوسف كرم ،مرجع سابق، ص 259

اللظواهر الذهنية وآثارها في حياة الإنسان ،ويصف فيه تطور الفرد وتطور النوع ،أي علم النفس وتاريخ المدينة متداخلين حتى ليصعب أحيانا كثيرة التمييز بينهما والكتاب بمثابة مدخل إلى المذهب ،ثم بعد كتاب المنطق في ثلاثة مجلدات (1817–1812) وهو عرض للمعاني الأساسية الميتافيزيقية والمنطقية والمنطقية ،فهو حجر الزاوية في بناء المذهب ،والكتب الباقية تعالج اقسام المذهب "موسوعة العلوم الفلسفية "(1817) ومبادئ فلسفة الفقه 1821 ودروس في فلسفة الدين ،وتاريخ الفلسفة وفلسفة الجمال نشرت بعد وفاته،اما اسلوبه فغاية في التجريد والتعقيد حافل بالمصطلحات [1]

هيدغر(1889–1987م)

يعد الفيلسوف الألماني "مارتن هيدجر" من أهم الفلاسفة الوجوديين الذين عنوا بمسألة الوجود حيث وجه الفيلسوف عدة إنتقادات للنظرة التقليدية للوجود أوالحقيقة من حيث أنها محددة بالمعرفة لا تستطيع أن تتجاوز حدودها، وبذلك يمهد هيدجر لتصور جديد للوجود محدثا بذلك انتقالا كبيرا من تناول المسألة في إطار معرفي إلى تناولها في سياق أنطولوجي. فلقد انتهى هيدجر إلى أن قيمة الإنسان الحقيقية تكمن في تعرضه للحقيقة وتعرضه لنورها،وهذه الحقيقة لا ينظر إليها في علاقتها بالمعرفة بل في علاقتها بالوجود.

مؤلفاته :بدأ مشروع هايدغر مع نشره في عام 1927 الوجود والزمان ،وقد ارتأى هيدغر ان يجدر به كيما يتاح له حظ للاجابة عن سؤال مالوجود"

- الوجود والزمان (1927)
- دروب مُوصَدة (1950)
- ما الذي يُسَمَّى فكراً (1954)

[1] يوسف كرم ،مرجع سابق، ص 259

- المفاهيم الأساسية في الميتافيزيقا (1961

- نداء الحقيقة؛ في ماهية الحرية الإنسانية (1982)

- نيتشه (1983).

أبو حامد الغزالي (1058-1111)

أبو حامد محمد بن محمد بن أحمد الغزالي الطوسي حجة الإسلام و زين الدين، ولد في مدينة طوس التي كانت ثاني مدينة في خرسان بعد نيسابور، و توفي يوم الإثنين 18 ديسمبر سنة بطوس، و دفن بظاهر قصبة الطابرات[1]. مفكر و متكلم، فقيه و صوفي بدأ بقراءة كتب الفلسفة حوالي 484 هـ في الرابعة و الثلاثين من عمره، حيث أخذ فكره يتغير مجراه فتعرض لأزمة روحية كان نتاجها الشك في اعتقاداته الموروثة، و هو الشك الذي دفعه إلى النظر العقلي الحر، لكن دف اعه ايد عن الإسلام ضد الباطنية بكتاب حجة الحق أصبح حجة الإسلام يؤدي دوره الجديد في الدفاع عن الإسلام و هو دفاع المشارك في الفلسفة،كما خصص تهافت الفلاسفة لرده على الفلاسفة مبينا تهافت عقيدتهم وتناقض كلمتهم.[2]

مؤلفاته :نذكر البعض من مؤلفاته : التعليقات في فروع المذهب – البسيط في الفروع الوسيط – خلاصة المختص –المختصر و نقاوة المعتصر –المنتحل في علم الجدل

[1] عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلاسفة-الجزء الثاني،المؤسسة العربية للدراسات و النشر،بيروت، الطبعة الأولى1984 ص81

[2] المرجع نفسه ص 85

ابن سينا(980- 1037)

أبو علي الحسين بن عبد الله بن سينا ولد في قرية أفشنة في العاشرة من عمره ،كان ابن سينا يثير إعجاب الناس من حوله بحفظه القرآن والأدب العربي ،ودرس ابن سينا على دعاة اسماعيليين قدمو من مصر مبادئ الفلسفة اليونانية والهندسة والحساب على نحو ماكان يدرس في الهند ،وبرع في الرياضيات وتعلم الفقه القرآني على يد زاهد كلن يلقب بإسماعيل الناسك ،واخير علمه فيلسوف متنقل وهو ابا عبد الله ابراهيم بن حسين الناتلي ،الفلسفة والمنطق والهندسة .[1] الغتجاه السائد في مذهبه العقلي هو الفلسفة المشائية حيث حاول المزج بين فلسفة أرسطو، و قسمات متناثرة من فلسفة أفلاطون، تناول علم المنطق في معظم كتبه الأساسية خاصة في الشفاء على أوسع نطاق، بينما شمل كتابه الإشارات و التنبيهات استقصاء عرفانية العالم الإسلامي .عر ف الفلسفة في كتابه عيون الحكمة فقال "الحكمة إستكمال النفس الإنسانية بتصور الأمور و التصديق بالحقائق النظرية و العملية على قدر الطاقة البشرية[2].مؤلفاته: من أهم مؤلفاته نذكر[3]:

الشفاء في أربعة أقسام(المنطق، الرياضي، الطبيعي، الإلهيات)- النجاة -الإشارات والتنبيهات-الإنصاف-الرسالة الأضحوية في أمر المعاد ،رسالة في ماهية العشق، رسالة في الحدود،رسالة في أقسام العلوم العقلية، رسالة في إثبات النبوات.

ابن عربي (1165-1240)

أبو بكر محمد بن علي محي الدين الملقب بالشيخ الأكبر ،كاتب متصوف كبير ينتهج" المنهج الفلسفي الدقيق، و التحليل العلمي المنظم، حيث حاول من خلاله أن يوفق بين

[1] جورج طرابشي ، مرجع سابق ص 26

[2] عبد الرحمن بدوي- موسوعة الفلاسفة-الجزء الأول- المؤسسة العربية للدراسات و النشر-بيروت- الطبعة الأولى- 1984 -ص 43

[3] المصدر نفسه ص 43

قضايا العقل، و أحوال الذوق، و الكشف العرفاني.[1] اصطنع ابن عربي أساليب صوفية رمزية للتعبير عن فلسفته، و عرفانيته، و التحدث بلسان الباطن، ، فإن الأساس الذي تقوم عليه فلسفته و عرفانيته إدراك الحقيقة الوجودية باعتبارها القضية الكبرى التي تتفرع عنها كل قضية، ما يعني أن إدراك حقيقة المطلق من خلال تأويل العلاقة القائمة بين الحق و الخلق، كان غزير الإنتاج " له من المؤلفات مئة و خمسون مصنفا، كما ضاع زهاء مئة و خمسين مصنفا آخر" نذكر منها [2]

الفتوحات المكية

فصوص الحكم

التدبيرات الإلهية في اصطلاح المملكة الإنسانية,...

ابو حيان التوحيدي

ولد علي بن محمد بن العباس المعروف بأبي الحيان التوحيدي في بغداد، عاش خلال القرن الرابع للهجري، و هو القرن الذي شهد أهم النظريات المعرفية، و المعارك النقدية، و القفزات الإبستيمولوجية بين الفلاسفة و العلماء، لكن لا أحد تطرق إلى سنة مولده" لكنه حدّد من خلال الرسالة التي كتبها سنة أربعمائة إلى القاضي أبي سهل على بن محمد حيث قال" فإني في عشر التسعين"و عليه تعين ميلاده في سنة. 321 ، أما وفاته فحددّ وفاته سنة 400 هـ[3] اهتم أبي حيان التوحيدي بتمجيد الفلسفة التي عدها صناعة لابد أن تنتهي بصاحبها إلى التوحيد الصافي من الشوائب و مظاهر الشك، أما موضوع الفلسفة فهو البحث عن العالم بأسره بكل ما اشتمل عليه من مخلوقات و كائنات و موجودات فقال عنها"

[1] جورش طرابيشي، مرجع سابق ص 32

[2] المرجع نفسه ص 32

[3] أبو حيان التوحيدي- المقابسات- تحقيق حسن السندوبي- مطابع أخبار اليوم- القاهرة- الطبعة الثانية- 1992 –ص 18

ما ركب بينهما 12 "...، كما لا يرى أن لا يجب على الإنسان الاستغناء عن) الفلسفة، و الدين (و هي المكانة التي جعلها للفلسفة في جل مؤلفاته التي انطبعت بالطابع الروحي الصوفي لذا لقب بشيخ الصوفية، و له فيهذا المجال مجموعة الرسائل منها[1]:

رسالة في أخبار الصوفية

الرسالة الصوفية

رياض العارفين

الإشارات الإلهية

الحج العقلي الحج العقلي إذا ضاق الفضاء عن الحج الشرعي

الإشارات الإلهية

محمد راسم (1896-1975م)

بن علي سعيد بن محمد البجائي المنتسب الى قبيلة صنهاجة ،ولد بتاريخ 24جوان 1896م/1314هـ فيبيت من البيوت البيضاء في حي القصبة العتيق ،ومن هذا الحي استاهم الفنان معظم مواضيع لوحاته ،دخل المدرسة الابتدائية وعمل سبع سنوات وتخرج منها بشهادة التعليم الابتدائي ،وتلقى تعليمه الفني الأول على يد والده ثم التحق بمدرسة الفنون الجميلة بالجزائر العاصمة وإالى قاعة الرسم بالاكاديمية فأبدى تفوقا في الفن الذي ورثه عن أبيه وانتبه المستعمرون الفرنسيون لموهبته ولما يتمتع به من رهافة الحس التصويري والتعبيري .[2]وعمل راسم في ورشة المطبوعات بالمكتبة الوطنية بالجزائر العاصمة ،وتمثل عمله في نقل الرسومات من الزرابي والزليج ونقل الزخرف التي اشتهر بها الفن

[1] جورش طرابيشي،مرجع سابق ، ص 16

[2] بوزار حبيبة ،مكانة الفن التشكيلي بالجزائر ،مرجع سابق ص 129

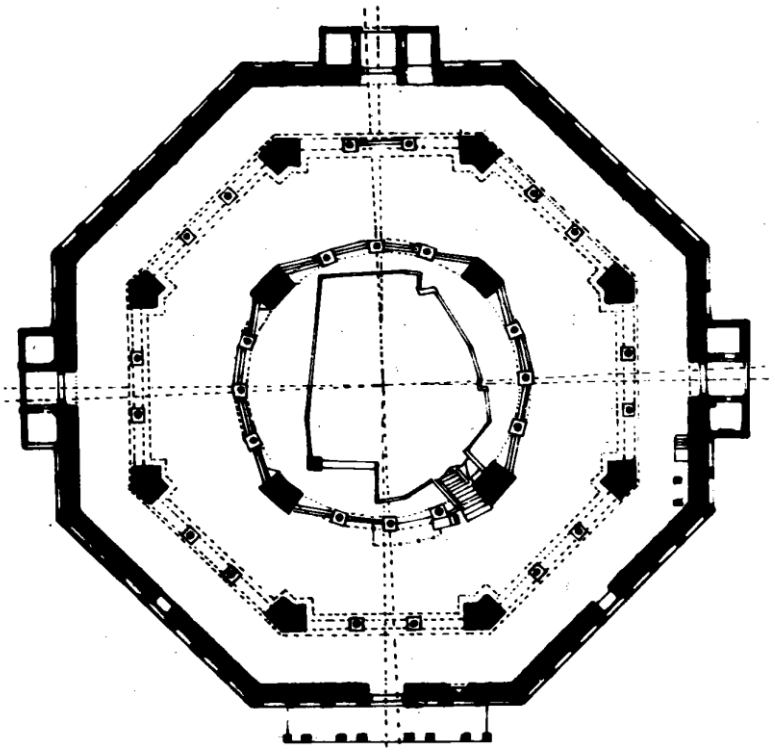
التقليدي الجزائري ،وفي عام 1914م إلتقى الفنان الشاب محمد راسم بالفنان نصر الدين ديني ،وأعجب هذا بأعمال راسم فقدمه الى مدير الشركة الفرنسية "بيازا"للطبع والنشر التي كانت تنشر كتب الفن والأدب الشرقي ،فكلف راسم بمعالجة الجانب الزخرفي لكتاب حياة الرسول (صلى الله عليه وسلم .[1]

ارتبطت اعمال محمد راسم في مجمل منمنماته بالشكل التزييني المؤسس في عمومه على عناصر الطبيعة (أزهار ، نباتات ، اشجار ، أنهار ،جبال) وهي نزعة رومانسية تميز الروح الشرقية ،لكنها مستمدة كذلك من تكوينه الغربي بين المدرسو الرومانسية والإنطباعية ،ولعل محاولته المبدعة لإضافة بعض جوانب المنظور في البعد الثالث من دون ان يفسد اصالة المنمنمة الإسلامية الأولى التي ظل مرتبطا بتقنياتها وموضوعاتها الأصلية وهو يجعل الغرب الاوروبي يكتشف ذلك النوع الذي كادت المتغيرات الحضارية ابتلاعه .[2]

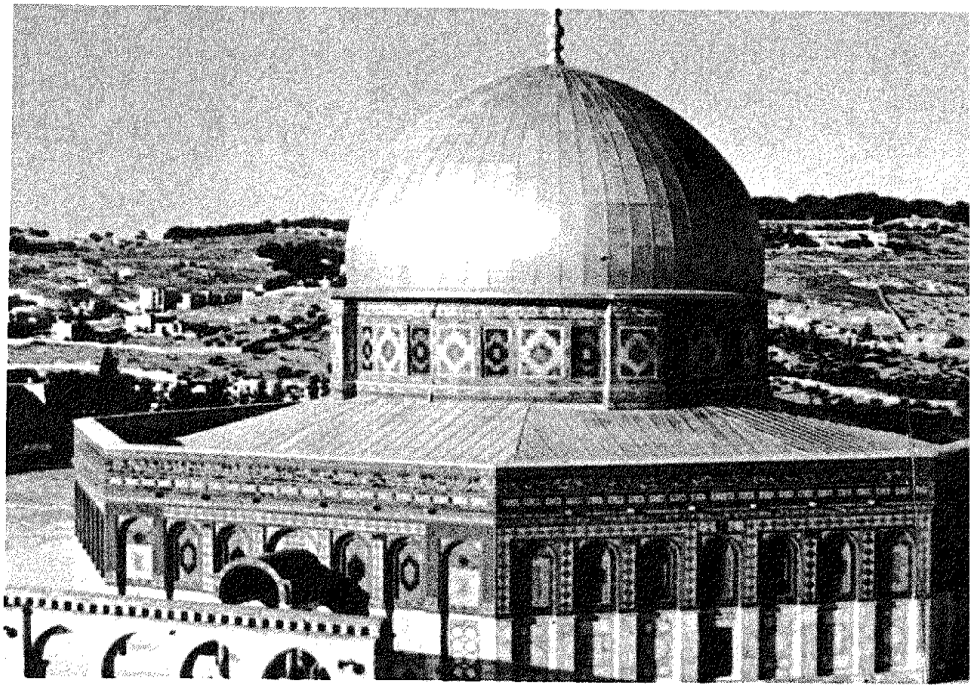
[1] المرجع نفسه الصفحة نفسها

[2] حميد حمادي واخرون ،مرجع سابق ص 201

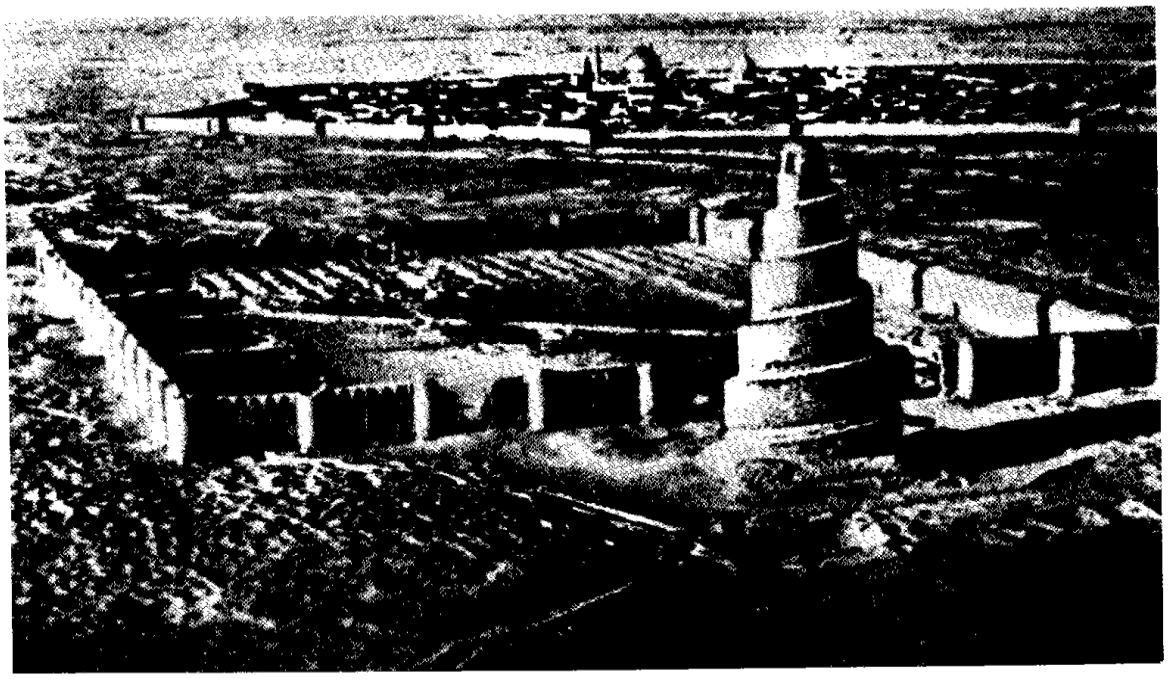
الشكل رقم (01)المسجد الأموي بدمشق



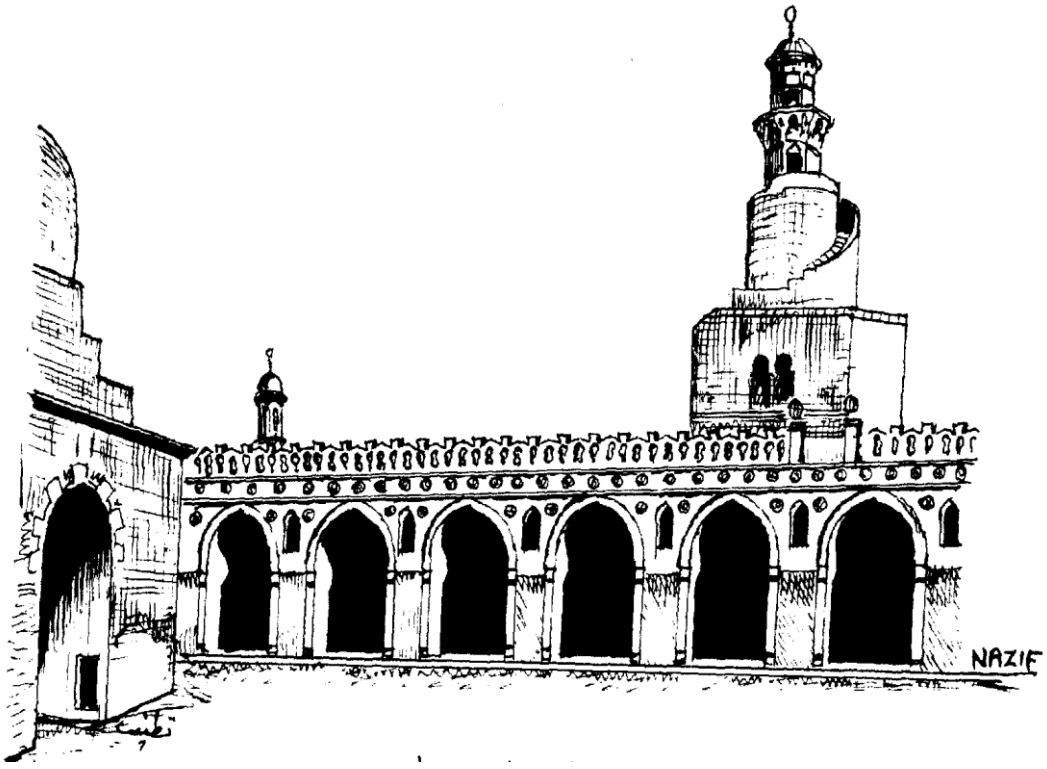
الشكل رقم (02) مسقط قبة الصخرة



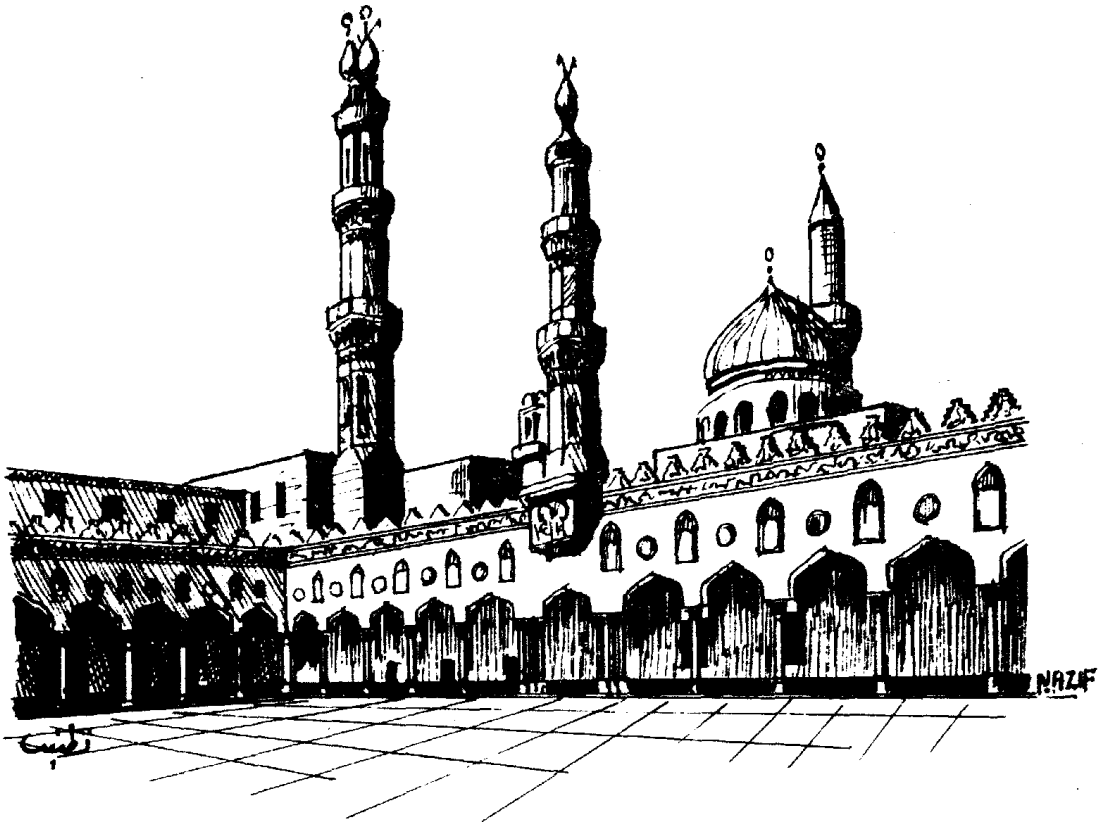
الشكل رقم (03) قبة الصخرة



الشكل رقم (04)جامع سمراء

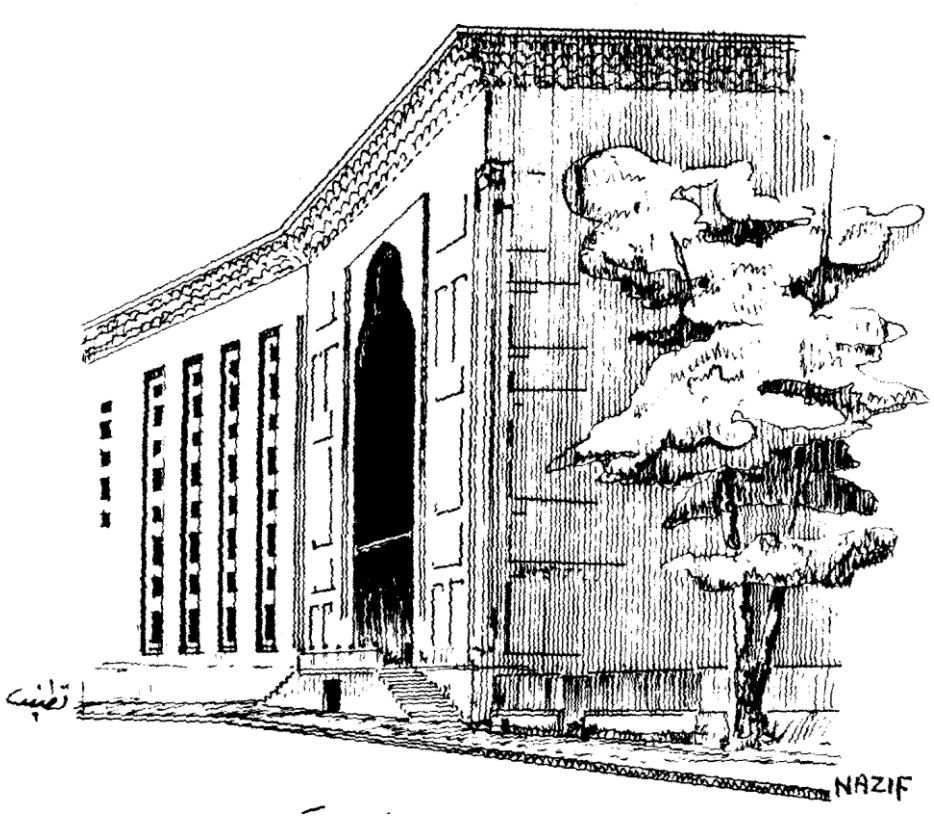


الشكل رقم (05) جامع احمد بن طولون

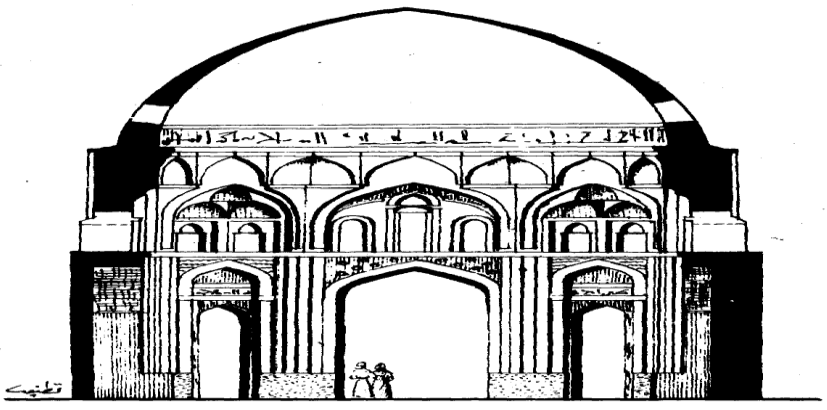


الشكل رقم (06) جامع الأزهر

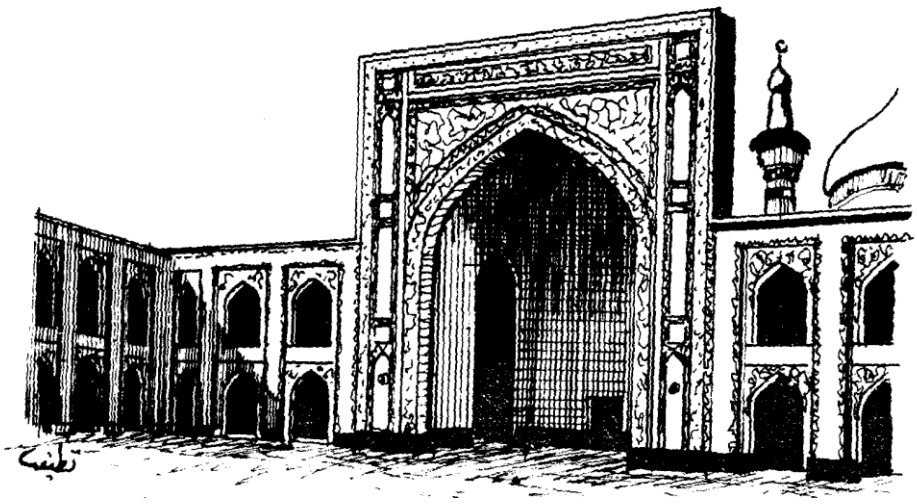
الشكل رقم (07) قلعة حلب



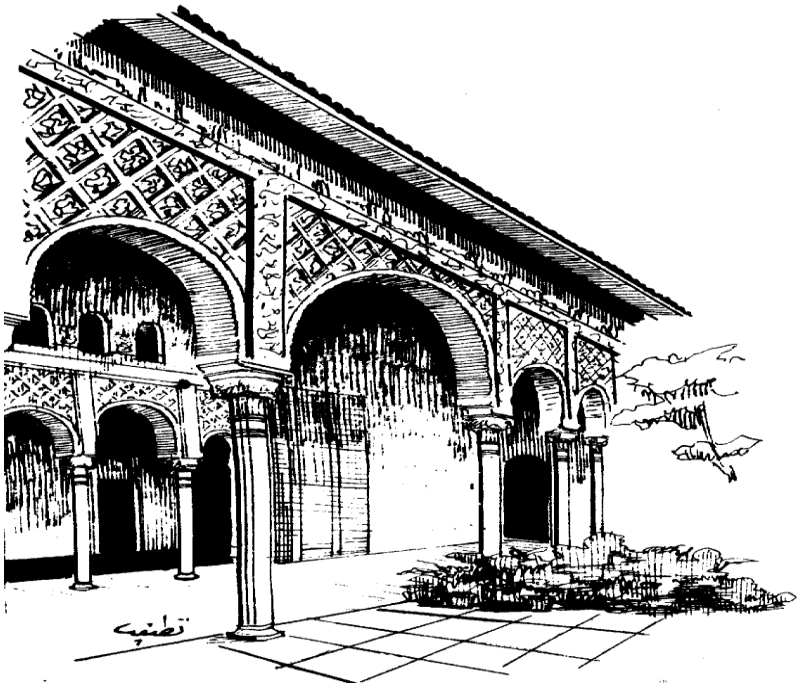
الشكل رقم (**08**)جامع سلطان حسن



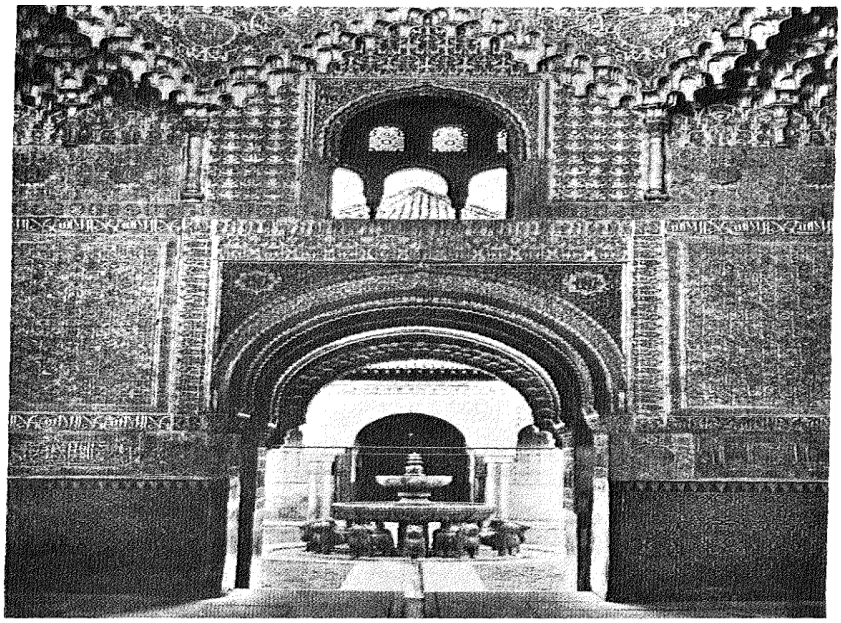
الشكل رقم(**09**) الطراز السلجوقي قبة مسجد اصفهان



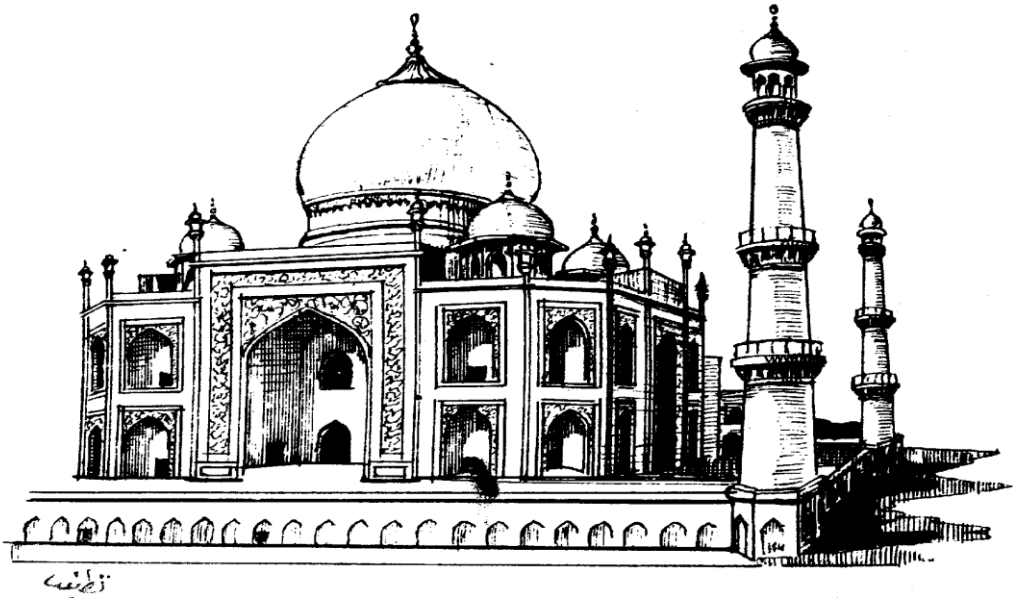
الشكل رقم (10)الطرا زالمغولي :جامع جوهر شاه بإيران



الشكل رقم (11) الطراز المغربي

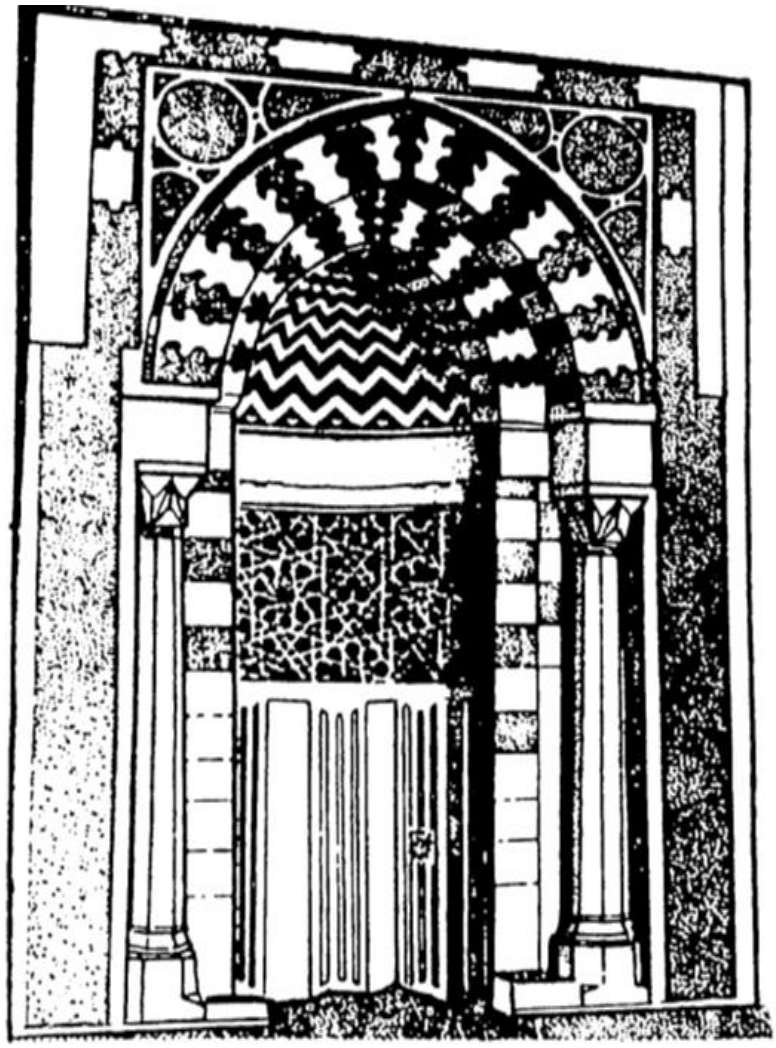


الشكل رقم(12) منظر لصحن السباع في قصر الحمراء

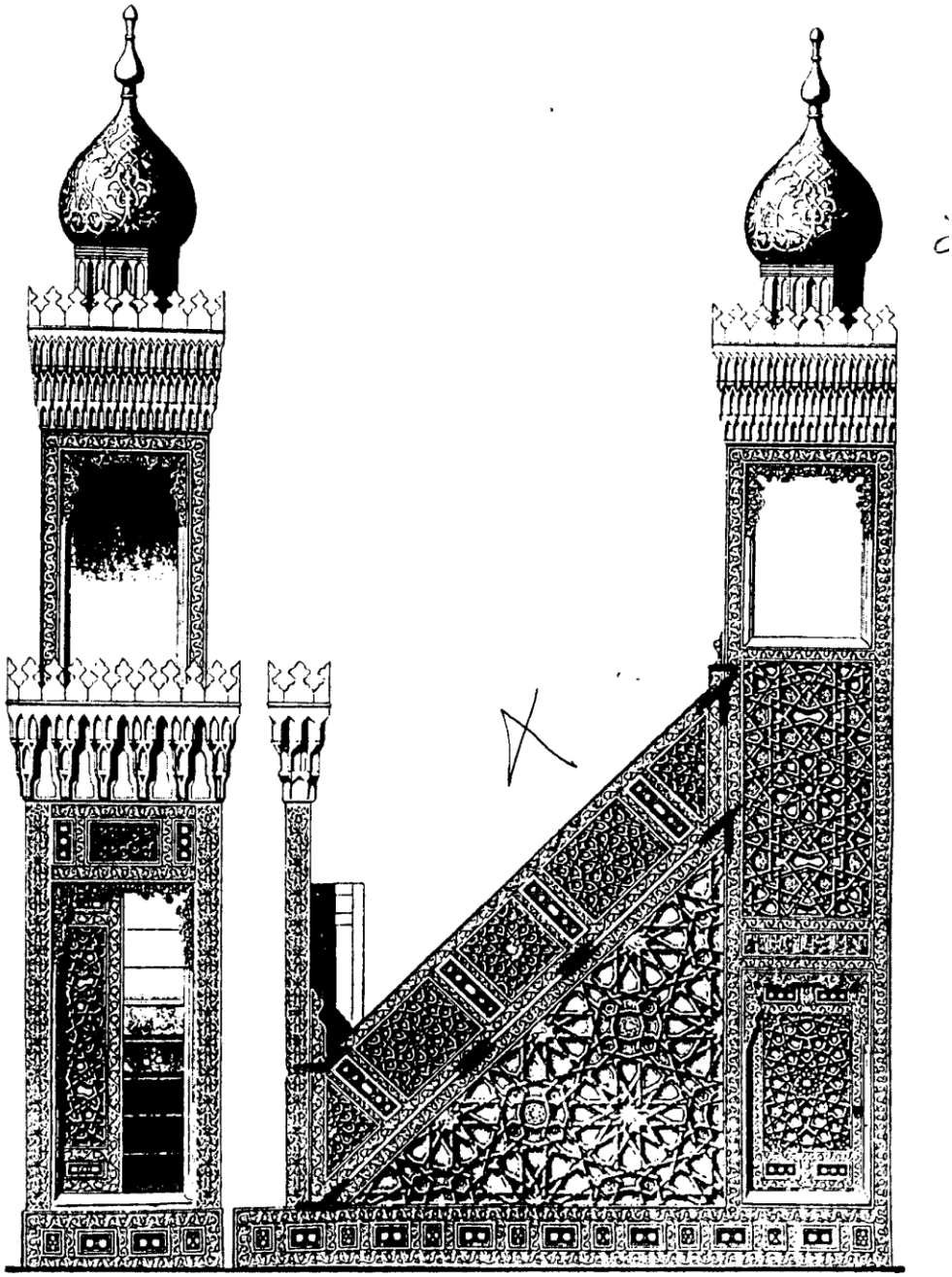


الشكل رقم (13) الطراز الهندي تاج محل بالهند

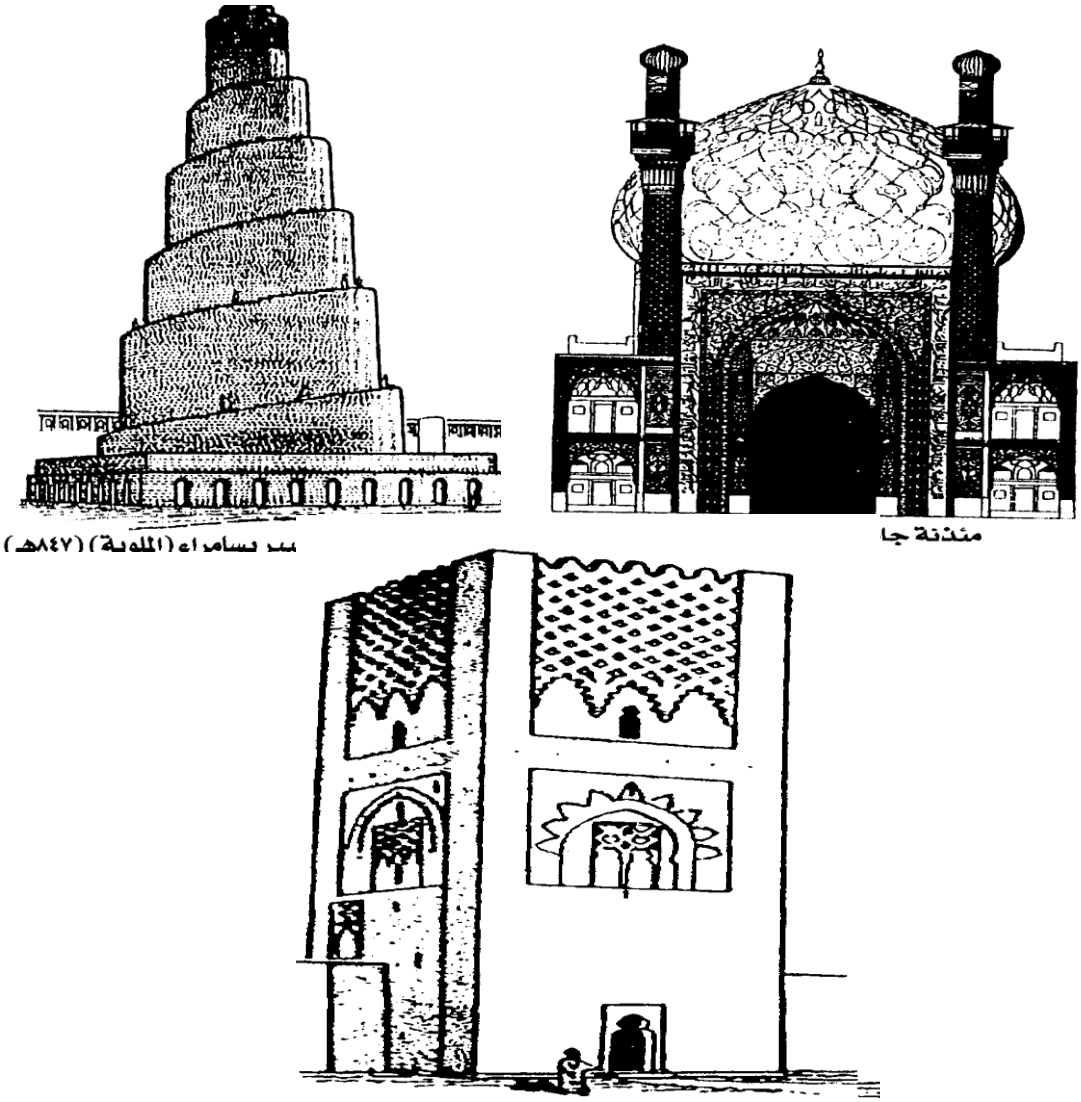
الشكل رقم (14) الطراز العثماني ،مسجد والدة السلطان بتركيا الجامع الجديد



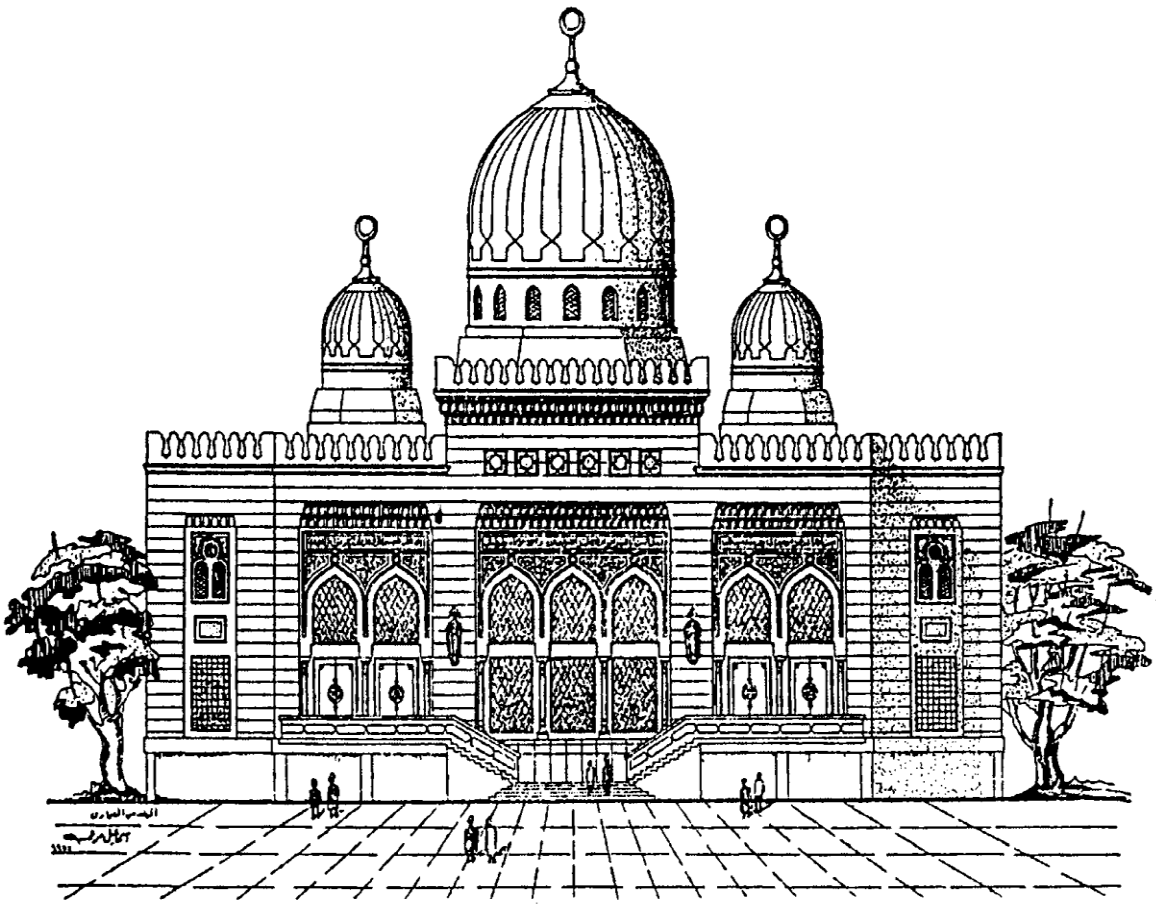
شكل رقم (15) نموذج لمحراب مسجد سنان باشا بالقاهرة



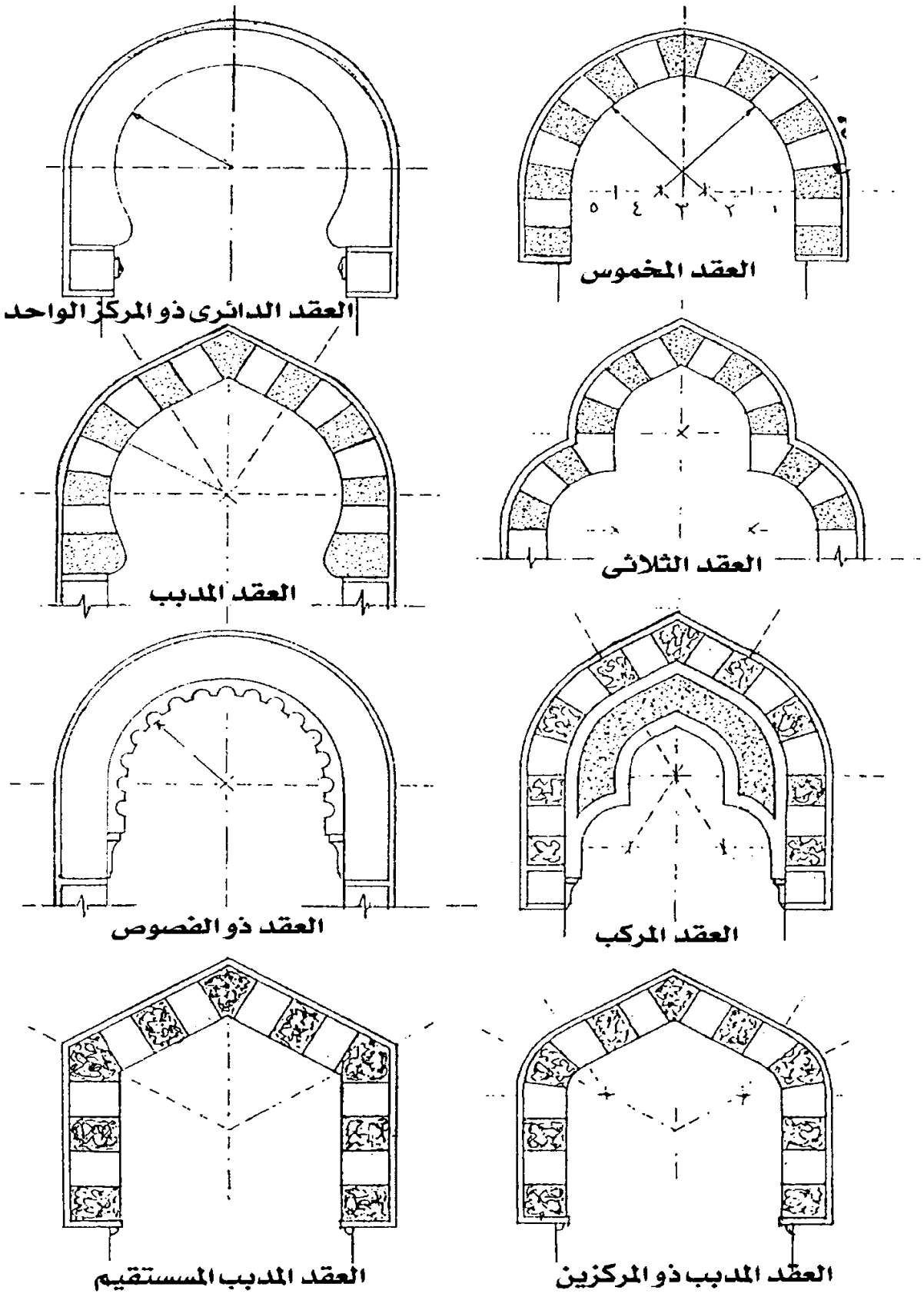
شكل رقم (16) منظر جانبي ومنظر أمامي لمنبر جامع قايتباي



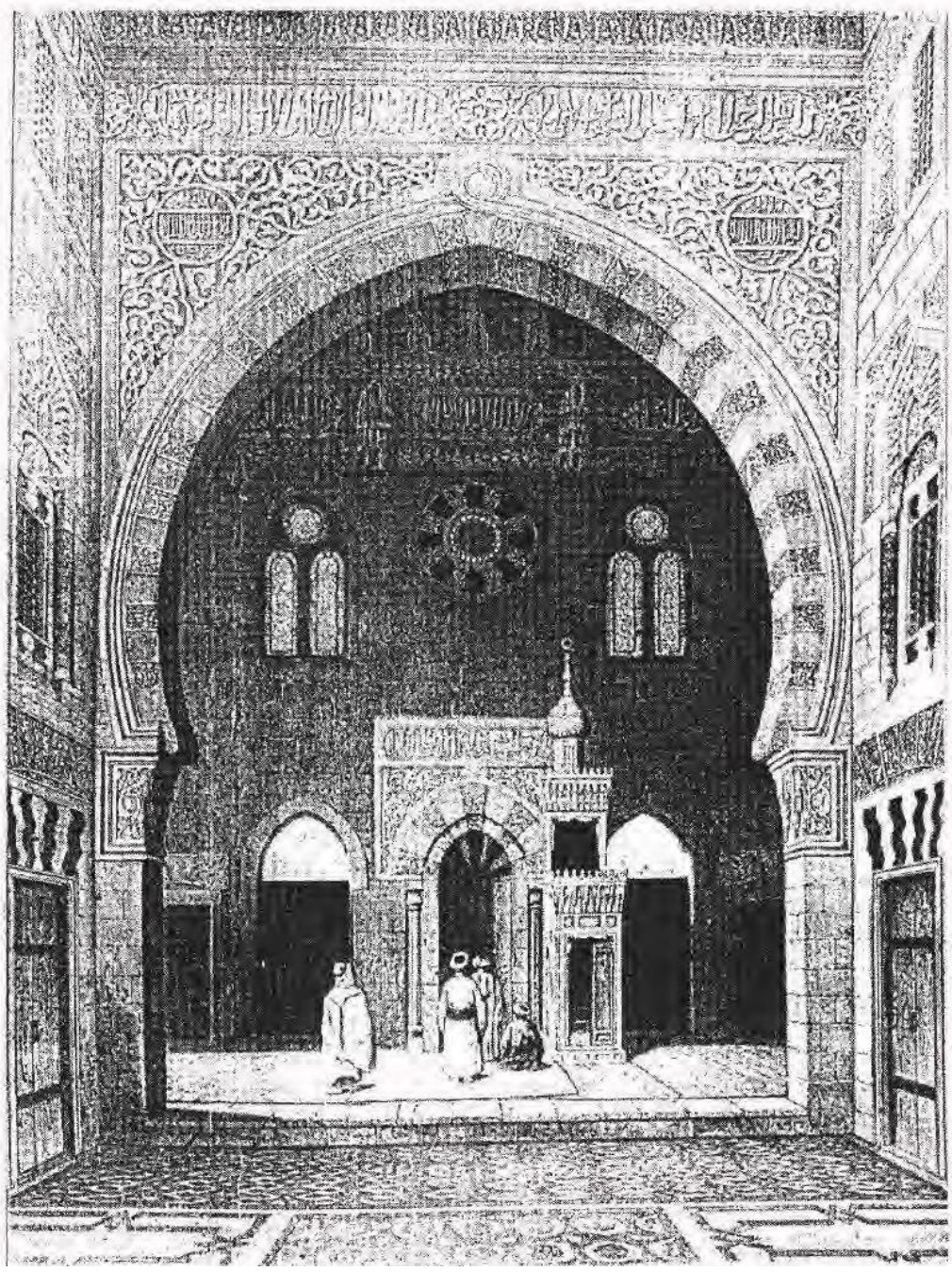
شكل رقم (17) نمادج لمآذن مختلفة بالعالم الإسلامي



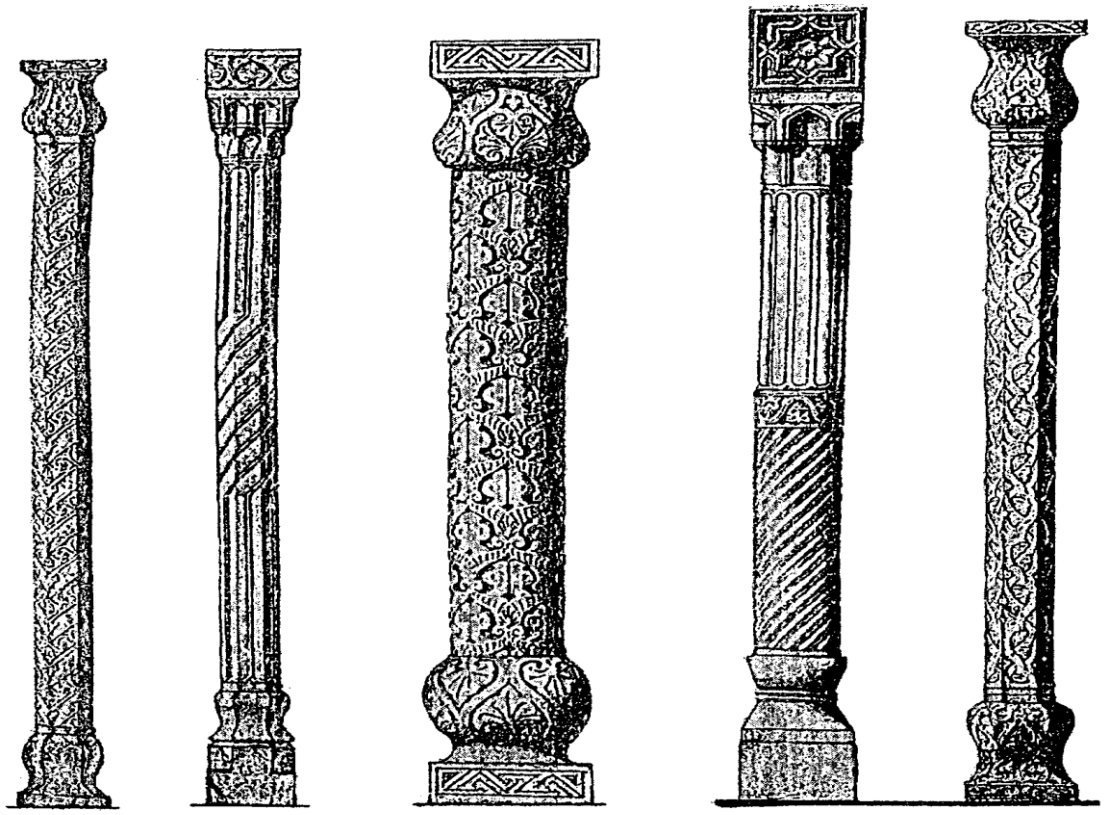
شكل رقم (18) نموذج قباب بواجهة مسجد حديث



شكل رقم (**19**) نمادج لعقود عربية إسلامية



شكل رقم (20) منظر لعقد إيوان القبلة بمسجد قايتباي (879هـ –1474م)

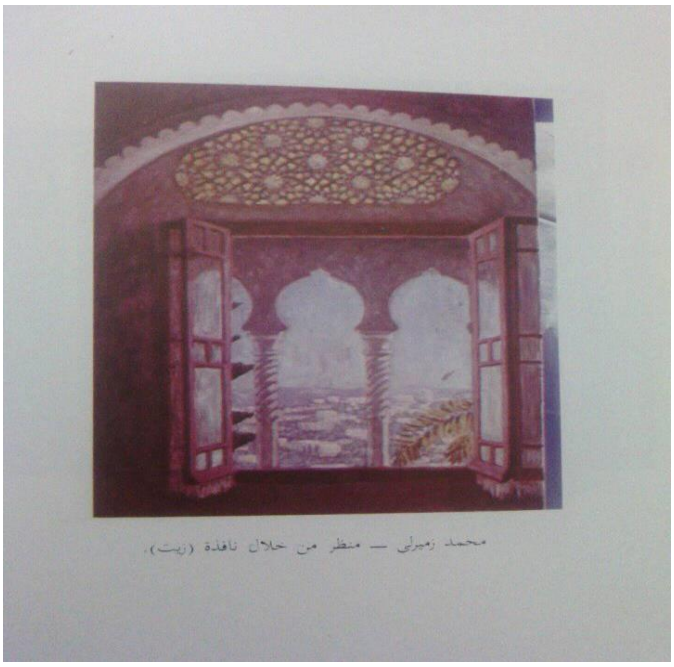


شكل رقم(21)اعمدة عربية ذات طرز مختلفة

محمد راسم لوحة ليالي رمضان

محمد راسم حديقة داخلية

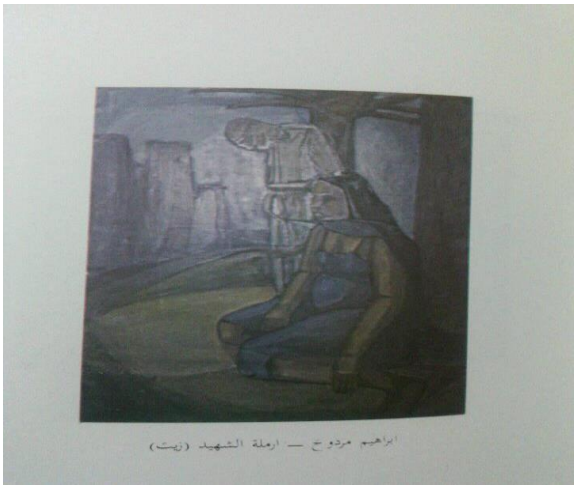
شكل(23) منمنمات محمد راسم

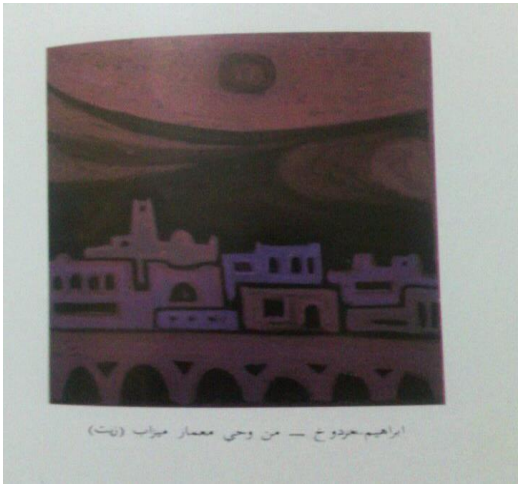


شكل رقم (24) محمد زميرلي – لوحة منظر من خلال نافذة

شكل رقم (25) التجريدية – لوحات محمد خدة

شكل رقم (26) التعبيرية – فارس بوخاتم –لوحة اسمعوها





شكل رقم (27) التكعيبية – الفنان ابراهيم مردوخ

رقم الشكل	فهرس الأشكال	رقم الصفحة
01	واجهة المسجد الأموي بدمشق	252
02	مسقط قبة الصخرة (محمود فريد الشافعي العمارة ماضيها وحاضرها ومستقبلها جامعة الملك سعود ،ط 2سنة1982م ص 12	253
03	قبة الصخرة (صالح لمعي مصطفى القباب في العمارة الإسلامية ،دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت ص 01	253
04	جامع سمراء (محمود فريد الشافعي العمارة ماضيها وحاضرها ومستقبلها ،مرجع سابق ص 28)	254
05	جامع أحمد بن طولون(محمود فريد الشافعي العمارة ماضيها وحاضرها ومستقبلها ،مرجع سابق ص 15)	254
06	جامع الأزهر(عبد السلام أحمد نظيف ،دراسات في العمارة الإسلامية، ص 16	255
07	قلعة حلب (عبد السلام أحمد نظيف ،دراسات في العمارة الإسلامية، ،مرجع سابق ص 19	255
08	جامع السلطان حسن (عبد السلام أحمد نظيف ،دراسات في العمارة الإسلامية، مرجع سابق ص 21	256
09	قبة مسجد أصفهان((عبد السلام أحمد نظيف ،دراسات في العمارة الإسلامية، مرجع سابق ص 23	256
10	جامع جوهر شاه بإيران (عبد السلام أحمد نظيف ،دراسات في العمارة الإسلامية، مرجع سابق ص 25	257
11	الطراز المغربي(عبد السلام أحمد نظيف ،دراسات في العمارة الإسلامية، مرجع سابق ص 27	257
12	منظر لصحن السباع في قصر الحمراء(ارنست كونل ،الفن الإسلامي ،تر أحمد موسى ،دار صادرللطباعة والنشر بيروت ،الطبعة الأولى سنة 1966م ص 186	258
13	الطراز الهندي تاج محل بالهند(عبد السلام أحمد نظيف ،دراسات في العمارة الإسلامية، مرجع سابق ص 31	258
14	الطراز العثماني ،مسجد والدة السلطان بتركيا الجامع الجديد عبد	259

فهرس الموضوعات

	السلام أحمد نظيف ،دراسات في العمارة الإسلامية، مرجع سابق ص 33	
15	نموذج لمحراب مسجد سنان باشا بالقاهرة (يحي وزيري، مصدر موسوعة العناصر المعمارية ج2 ،مكتبة مدبولي1999 ص 13	260
16	منظر جانبي ومنظر امامي لمنبر جامع قايتباي(يحي وزيري، مصدر موسوعة العناصر المعمارية ج2،مصدر سابق ص 30	261
17	نمادج لمآذن مختلفة بالعالم الإسلامي(يحي وزيري، مصدر موسوعة العناصر المعمارية ج2،مصدر سابق ص 103	262
18	نموذج قباب بواجهة مسجد حديث(يحي وزيري، مصدر موسوعة العناصر المعمارية ج2،مصدر سابق ص 97	263
19	نمادج لعقود عربية إسلامية((يحي وزيري، مصدر موسوعة العناصر المعمارية ج2،مصدر سابق 66	264
20	منظر لعقد ايوان القبلة بمسجد قايتباي (879هـ -1474م)(يحي وزيري، مصدر موسوعة العناصر المعمارية ج2،مصدر سابق ص 64	265
21	اعمدة عربية ذات طرز مختلفة (يحي وزيري، مصدر موسوعة العناصر المعمارية ج2،مصدر سابق ص 51	266
23	**منمنمات محمد راسم**(مردوخ ابراهيم الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزئر،المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1988)	267
24	محمد زميرلي – لوحة منظر من خلال نافذة(مردوخ ابراهيم الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزئر،مرجع سابق)	268
25	**التجريدية – لوحات محمد خدة**(مردوخ ابراهيم الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزئر،مرجع سابق)	268
26	**التعبيرية – فارس بوخاتم –لوحة اسمعوها**(مردوخ ابراهيم الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزئر،مرجع سابق)	269
27	**التكعيبية – الفنان ابراهيم مردوخ**(مردوخ ابراهيم الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزئر،مرجع سابق)	269
28	لوحة التأسيس لمسجد كتشاوة(عقاب محمد الطيب لمحات عن العمارة والفنون الاسلامية بالجزائر،ديوان المطبوعات الجامعية ،بن عكنون الجزائر ص	209
29	مسقط لكتشاوة الاصلي ((**نقلا عن الدوكالي**)	211

فهرس الموضوعات

30	جامع كتشاوة الذي تحول إلى كنيسة، مع وضع صليب لاتيني فوق قبة الجامع القديم .(دليلة صنهاجي خياط ،المساجد في الجزائر أو المجال المسترجع ،مدينة وهران نموذجا ، انسانيات ، عدد 33 مجلد (15-3) كراسك وهران سبتمبر 2011 ص 17	212
31	جامع كتشاوة بعد تحويله إلى كاتيدرالية. (عن دوفو)	213
32	لجامع كتشاوة من الداخل قبل دخول المستعمر (عقاب محمد الطيب لحات عن العمارة والفنون الاسلامية بالجزائر	215
33	جزء من بلاطة المحراب جامع كتشاوة((عقاب محمد الطيب ،مرجع سابق العمارة والفنون الاسلامية بالجزائر	218
34	مقطع لمسجد كتشاوة الأصلي (عقاب محمد الطيب ،مرجع سابق العمارة والفنون الاسلامية بالجزائر	220

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

إهداء.....

.....

شكر وتقدير.....

مقدمة .....

الفصل الأول :مدخل مفاهمي

المبحث الأول : ماهية الفن

.....10

أولا: تاريخية الفن 10

تانيا: الفن

الإسلامي.....16

- أ مفهوم الفن الإسلامي

.....16

- ب إشكالية مصطلح الفن الإسلامي.....17

المبحث الثاني:إشكالية التوحيد والتجريد.....21

أولا- إشكالية التوحيد :.....21

- أ_ المدلول اللغوي والإصطلاحي والفلسفي لمفهوم التوحيد:.....21
- ب- تأريخية مفهوم التوحيد.....22

مفهوم التوحيد في التراث الإسلامي:.....26

أ- التوحيد في القرآن الكريم.....26

ب-التوحيد عند فلاسفة الاسلام :.....26

فهرس الموضوعات

ثانيا – إشكالية التجريد.....29

- **المدلول اللغوي والإصطلاحي لمفهوم التجريد.....29**
- **مفهوم التجريد عند المناطقة.....30**
- **مفهوم التجريد عند علماء النفس.....30**
- **مفهوم التجريد فنيا:.....30**
- **مفهوم التجريد فلسفيا:.....31**
- **التجريد في التراث الاسلامي :.....33**

المبحث الثالث: الديـن والـتعبيرات الفنـية.....39

الفصل الثاني :ماهية الفن الإسلامي

المبحث الأول : ميلاد الفن الاسلامي.....54

أولا– الفن والإسلام:.....55

ثانيا– الفن والتوحيد.....63

المبحث الثاني : التصور الإسلامي للفنون.....68

أولا – خصائص الفن الاسلامي.....68

ثانيا :– الفن والقراءات الفقهية.....72

المبحث الثالث : الإستشراق وهوية الفن الاسلامي.....81

أولا– الاستشراق ودلالته لغويا واصطلاحيا:.....82

فهرس الموضوعات

ثانيا – نشأة الاستشراق:.....84

ثالثا – دوافع الاستشراق:.....85

الفصل الثالث: الأبعاد الفنية والفلسفية للعمارة الإسلامية

المبحث الأول: العمارة الإسلامة النشأة والإبداع.....96

أولا: العمارة (المصطلح والمفهوم).....96

ثانيا : العمارة الإسلامية النشأة والإبداع.....99

المبحث الثاني :الأبعاد الفنية والجمالية للعمارة الإسلامية:.....114

المبحث الثالث: فلسفة العمارة الدلالة والمعنى.....127

الفصل الرابع : الفن الإسلامي بالجزائر

المبحث الأول : الفن الإسلامي الجزائري (جدلية التراث والحضارة الغربية).....139

أولا : مدينة الجزائر و الفتح الإسلامي.....139

ثانيا: مدينة الجزائر غداة الإحتلال:(1830–1962).....140

ثالثا: الهوية التراثية والآخر.....141

رابعا: التراث والهوية وتحديات العولمة:.....144

المبحث الثاني:الثورة الجزائرية والابداع الفني.....153

أولا: الفن والثورة 153

ثانيا:الفنان الجزائري والثورة.....159

المبحث الثالث :تطور الفنون

التشكيليةبالجزائر.....167

فهرس الموضوعات

أولا : مفهوم الفن التشكيلي.....167

ثانيا : مكانة الفن التشكيلي بالجزائر 169

أ-نشأة وتطور الحركة الفنية التشكيلية في الجزائر قبل م1830.....170

ب- الحركة التشكيلية إبان الإستعمار.....174

ج- الحركة التشكيلية بعد الاستقلال.....175

الفصل الخامس :جمالية العمارة العثمانية بمدينة الجزائر

المبحث الأول : العمارة الإسلامية في الجزائر.....183

المبحث الثاني : عمارة المساجد العثمانية بمدينة الجزائر.....194

أولا-مفهوم المسجد.....194

ثانيا-الفرق بين المسجد والجامع:.....195

ثالثا- أنواع المساجد.....197

رابعا- خصائص عمارة المساجد العثمانية:.....199

المبحث الثالث: دراسة معمارية اثرية وجمالية لجامع كتشاوة).....206

أولا: جامع كتشاوة:موقعه وتاريخ إنشائه.....207

ثانيا: الدراسة المعمارية والفنية لجامع كتشاوة.....213

فهرس الموضوعات

ثالثا: الدراسة الفنية

للمسجد.....219

الخاتمة

.....223

قائمة المصادروالمراجع.....227

الأعلام.....241

الملحق.....252

فهرس الأشكال.....270

فهرس الموضوعات 273