ISSN: 2090 – 0449 Online
Type of License: CC BY-NC-ND
Impact Factor for Arabic Scientific Journals, 2016.

الأصول الجمالية والفلسفية للفن المغربي الأندلسي على العمارة في تلمسان

د. يحياوي العمري

أستاذ محاضر – قسم الآثار
كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية
جامعة أبي بكر بلقايد – الجمهورية الجزائرية

مُلَخّصْ

يتميز الفن الإسلامي بخصائص متنوعة تخرجه عن دائرة الفنون المستهلكة بين المجتمعات البشرية وتجعله ذا طابع خاص ومتميز، ونحن نعلم أنه لم تكن للعرب أساليب فنية ناضجة قبل الإسلام إلا في أطراف الجزيرة العربية، إلا أنها لم تكن في مستوى اعتبارها فنا متكاملا، ومع مجيء الإسلام ودخول الشعوب الأجنبية بدأ العرب باقتباس الفنون التي سبقتهم لانعدام التقاليد الفنية لديهم، كما هو الحال لدى جميع الأمم والشعوب فطبعوها بطابع إسلامي خاص، بحيث غدا يحمل اسمه الخاص (الفن الإسلامي)، ولقد كان الفن المغربي الأندلسي جزءًا لا يتجزأ من هذا الفضاء الفني الفسيح (الفن الإسلامي) وأحد فروعه، حيث استلهم منه الفنان المغربي أبهى الصور الفنية واللمسات الإبداعية التي تنم عن سمو روح الفنان المسلم وأحاسيسه، ولقد أخذ الفن المغربي الأندلسي تقاليده الفنية من الأندلس بعدما احتك أهل المغرب بذلك الزخم العلمي والفني الذي كانت تعيشه الأندلس آنذاك في أبهى عصورها الذهبية، والذي انعكس إيجابًا على عدوة المغرب فكان الجسر الثقافي الذي أقامته العدوتين كفيلا من أن يسهل انتقال كثير من الطبوع والطرز الفنية المعمارية الحبلى بالقيم الجمالية والفلسفية والإبداعية إلى تلك المنطقة وخاصةً في الجزائر، مؤسسين بذلك فنًا جديدًا ومولودًا جديدًا يضاف إلى مسيرة الفن الإسلامي الطويلة.

بيانات الدراسة:

تاريخ استلام البحث: ٢ مايو ٢٠١٥
تاريخ قبول النشر: ٢٩ أغسطس ٢٠١٥

كلمات مفتاحية:

الفن الإسلامي، الفن الأندلسي، المباني الأثرية، العمارة الإسلامية، الكتابات العربية

الاستشهاد المرجعي بالدراسة:

يحياوي العمري. "الأصول الجمالية والفلسفية للفن المغربي الأندلسي على العمارة في تلمسان".- دورية كان التاريخية.- العدد الثاني والثلاثون؛ يونيو ٢٠١٦. ص١٧٤ – ١٨١.

مُقَدِّمَةُ

يتميز الفن الإسلامي بخصائص متنوعة تخرجه عن دائرة الفنون المستهلكة بين المجتمعات البشرية وتجعله ذا طابع خاص ومتميز، ونحن نعلم أنه لم تكن للعرب أساليب فنية ناضجة قبل الإسلام إلا في أطراف الجزيرة العربية، إلا أنها لم تكن في مستوى اعتبارها فنا متكاملا، ومع مجيء الإسلام ودخول الشعوب الأجنبية بدأ العرب باقتباس الفنون التي سبقتهم لانعدام التقاليد الفنية لديهم، كما هو الحال لدى جميع الأمم والشعوب فطبعوها بطابع إسلامي خاص، بحيث غدا يحمل اسمه الخاص (الفن الإسلامي)[1]. ويؤكد أغلب الباحثين أن الفن الإسلامي من أوسع الفنون انتشارا وأطولها عمرا، فهو ذو شخصية واحدة، رغم تعدد مراكزه، وتباعد أقطاره وظهور التأثيرات المحلية فيه، ويرجع الباحثون إلى أن سبب وحدة الشخصية للفن الإسلامي يعود إلى عاملين: العامل الجغرافي والعامل التاريخي.

ولكي يتصف الشيء بالجمال فلا بد له من سمات تبعث في نفس المشاهد السرور، وقد قام الفلاسفة وعلماء الجمال بالعديد من الدراسات والاجتهادات خلال سعيهم للتعرف على الخصائص التي تميز الجمال، وظهرت نتائج تلك المحاولات في صور نظريات جمالية وقيم جمالية وكان من أهم نتائجهم أنه لابد من وجود الشكل

التعبيري الذي يتضمن الجمال [2]، فالفن حينما يقوم بمعزل عن العمارة فإن هويته تتحدد في ضوء رغبات الفنان، لكن حينما يكون مرتبطا بالعمارة سواء كان نحت أو تصوير جداري أو زخرفة فإنما يخضع لمعايير فن العمارة التي تكون ذات أثر حاسم على الصياغات الشكلية والتناسبات الجمالية[3] والتراث الفني الإسلامي يتكون من جانبين مهمين جانب مادي ملموس يمثل النتاج الفني والتطبيقي المتمثل في الآثار الفنية، وجاني فكري معنوي يمثل القيم والاتجاهات التي تنتسب إلى الماضي والحاضر والزمن والتاريخ، والتي صاحبت نمو التراث الإسلامي جنبا إلى جنب فكانت بمثابة وجهين لعملة واحدة.

فالتراث الفني الإسلامي يتكون من جانبين مهمين جانب مادي ملموس يمثل النتاج الفني والتطبيقي المتمثل في الآثار الفنية، وجاني فكري معنوي يمثل القيم والاتجاهات التي تنتسب إلى الماضي والحاضر والزمن والتاريخ، والتي صاحبت نمو التراث الإسلامي جنبا إلى جنب فكانت بمثابة وجهين لعملة واحدة.[4] ذلك لأن التراث الفني الإسلامي يحوي بالإضافة إلى شكله الجمالي المباشر –قيما ومعايير عميقة الأصول ووثيقة الارتباط بتكوينه المعاصر ولا يمكن للإدراك السطحي أن يكشف غور أسبارها ويتطلب منا بصيرة ثاقبة ومتعمقة. وهذا لا يتأتى إلا للفنان كما يقول محمد قطب: "أن الفنان ذو حساسية خاصة فهولا يحس الأشياء كما يحسها البشر العاديون، ولا النسب التي تراها العين المجردة، التي لا تنفعل بما تراه، إنه بتأثير تلك الحساسية المنفعلة بالأشياء –يحس كل شيء أضخم من حقيقته الظاهرية التي تراه العين الآلية المجردة .ولكن مع احتفاظها بنسبها بعضها إلى بعض[5].

إن الفن المغربي الأندلسي جزءًا لا يتجزأ من هذا الفضاء الفني الفسيح (التراث الفني الإسلامي) وأحد فروعه، حيث استلهم منه الفنان المغربي أبهى الصور الفنية واللمسات الإبداعية التي تنم عن سمو روح الفنان المسلم وأحاسيسه. ولقد أخذ الفن المغربي الأندلسي تقاليده الفنية من الأندلس بعدما احتك أهل المغرب بذلك الزخم العلمي والفني التي كانت تعيشه الأندلس آنذاك في أبهى عصورها الذهبية، والذي انعكس إيجابا على عدوة المغرب فكان الجسر الثقافي الذي أقامته العدوتين كفيلا من أن يسهل انتقال كثير من الطبوع والطرز الفنية المعمارية الحبلى بالقيم الجمالية والإبداعية إلى المغرب الإسلامي وخاصة في الجزائر، وذلك بعد أن عانق أولئك المرابطون الآتون من فيافي الصحراء سحر الأندلس وجمالها وفتنوا بمفاتنها واغرموا بعشق قصورها ودورها ومساجدها ومنازلها فاغترفوا من معينها أسمى التعابير الفنية وأرقى الإبداعات الجمالية في العمارة والفنون مؤسسين بذلك فنًا جديدًا ومولودًا جديدًا يضاف إلى مسيرة الفن الإسلامي الطويلة والإشكال المطروح ما هي ظروف نشأة الفن المغربي الأندلس، وما هي أبرز السمات الفنية والجمالية التي استحدثها الفنان المغربي، إضافة إلى مدى مراعاته للقيم الجمالية التي نادى بها الفن الإسلامي وكانت من أهم أسسه ومبادئه التي قام عليها.

البدايات الأولى للفن المغربي الأندلسي

لقد كانت موقعة الزلاقة (٤٧٩هـ/ ١٠٨٦م)، موقعة الحسم، في مصاير إسبانيا المسلمة، سواء إزاء إسبانيا النصرانية أو إزاء المرابطين .فقد انقشع الخطر الداهم الذي كان يهددها بالفناء العاجل، فقد سقطت طليطلة حصن الأندلس من الشمال في أيدي النصارى، وقد كتبت لها حياة جديدة .ولكن الزلاقة كانت من جهة أخرى نذيرا بأعظم تحول وقع في مصايرها منذ الفتح[6] وأضحت الأندلس من ذلك الحين ولاية مغربية، تخضع لحكومة مراكش، وتحكمها القبائل البربرية المغربية، بعد أن كان المغرب قبل ذلك بنحو قرن فقط، ولاية أندلسية تخضع لخلافة قرطبة الأموية. ورغم ما أبلاه البربر في فتح الأندلس إلا أنهم لم ينالوا نصيبهم الحق في حكم هذه البلاد الجديدة، وغلب سلطان العرب سادة البربر عند الفتح، ولكن سلطان البربر على الأندلس يمتد بعد انتهاء الدولة المرابطية على يد وريثتها الدولة الموحدية، أكثر من قرن آخر[7] فقد هيمن الفن ذو الطراز البربري على أرجاء المغرب، الذي كان شديد التأثر في ملامحه الفنية بالفن البيزنطي، ولكن بعد مجيء دولة المرابطين، شكلت هذه المرحلة أبرز فترة تواصل واندماج وامتزاج بين الفن المغربي المحلي.

والفن الأندلسي، حيث انبث عن هذا الانصهار ظهور الفن المغربي الأندلسي وتكونه بالمغرب، فأصبح تأثيره ينتشر على كل المباني الأثرية التي شيدت في هذه الفترة، ولعل أول إرهاصات المزج بين الفنين جاءت في فترة حكم يوسف بن تاشفين، الذي استعان وجلب كوكبة من الفنانين والصناع المهرة من الأندلس حتى يساهموا في النهضة العمرانية والفنية التي شهدها المغرب الإسلامي في عهدهم والتي تكللت بتشييد الكثير من المنشآت المعمارية البديعة والرائقة والتي ما يزال الكثير منها إلى الآن صامدة رغم تعاقب السنين.

لقد مكن الموقع الاستراتيجي الذي تحتله تلمسان[8] كونها تمثل حاجزًا طبيعيًا بين البحر في الشمال والصحراء في الجنوب، من تتربع على رصيد معماري كبيرا نظرا لأنها شهدت على مر تاريخها في العصر الإسلامي الكثير من الدويلات الإسلامية التي تركت بصماتها العمرانية والمعمارية في هذه المدينة، حيث نجد المرابطين الذين انطلقوا من المغرب يشيدون أعتى وأجمل المنشآت المعمارية كما هو الشأن في الجامع الكبير في تلمسان وكذا بندرومة، وتعتبر هذه الفترة من أزهى الفترات التي نشأ وانتعش فيها الفن المغربي الأندلسي، نظرًا للاتصال الحضاري والثقافي بين الأندلس والمغرب، ليفقد هذا الفن بريقه في عهد الموحدين الذين عزفوا عن السير على نهج معاديهم في البناء والتشييد، وقد سجلت المنشآت المعمارية في العهد الزياني عودة ملامح الفن المغربي الأندلسي من جديد نظرا للاهتمام الكبير الذي أولوه أمراء بنو عبد الود إلى حركة البناء والعمارة والفن، وتألق الفن المغربي أيما تألق في الفترة المرينية وبزغ نجم هذا الفن وتطورت أساليبه الفنية كون بني مرين كانوا نقطة اتصال بين الأندلس والمغرب الأقصى والمغرب الأوسط وما حملوه من روابط فنية ترجمت إلى أعمال فنية وجمالية، بعد أن أبدع أمراء هذه الدولة في إنشاء

المركبات المعمارية التي تتكون من بعض الملاحق المعمارية وجسدوا عليها أجمل اللوحات الفنية والصور الجمالية للفن المغربي الأندلسي.

فهذا المولود الفني (الفن المغربي الأندلسي) رغم تميزه في الكثير من التفاصيل الفنية، إلا أنه بقي وفيًا للفن الإسلامي، لأن هذا الأخير هو الأصل وكونهما أيضًا يستمدان أصولهما من روح العقيدة الإسلامية وفلسفة الجمال لدى الفن الإسلامي، فنجده قد اغترف من معين الجمال والإبداع الفني للفن الإسلامي، وكان حريصًا على تتبع أصوله الجمالية التي من بينها:

١ـ التوحيد

واجه الفنان المسلم قضية فكرية ترتبط ارتباطًا فكريًا بعقيدته الصحيحة وهي 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، فالتوحيد حقيقة وشهادة أن لا إله إلا الله كما تعكس الجملة هي أول ركن من أركان الإسلام والله حقيقة كبرى في هذا الكون وفي نفس كل مؤمن وقلبه وعقله، وتقول إيمان عيد: "لقد كانت وحدة التصميم الجمالي في الفن الإسلامي عبر الزمن هي المعادل لوحدة العقيدة وتأثرها على فكر المسلم.[9] وهذا التوحيد انعكس على الفنان المسلم في أعماله الفنية التي اتسمت بالوحدة والتجريد .ومن هنا جاءت عبقرية الفنان المسلم الذي عبر عن الحقيقة المنزهة وعن صفاتها فعبر عن المطلق اللانهائي كتعبير تأملي جمالي فأول عنصر من عناصر العمل الفني (النقطة) التي تمتد لتكون خطا والخط يلتف ليكون دائرة ويحدد مربعًا وهي الأشكال الأولية والأبجدية الأولى التي تكون منها الفن الإسلامي.[10]

إننا نجد هذا المرتكز الفني ظاهرًا في المآثر العمرانية المغربية خاصة في تلمسان، قد تجلى بصفة خاصة في الزخارف الفنية المختلفة النباتية والهندسية وكذا الكتابية وبصفة أدق، لقد تحقق هذا المبدأ ضمنا في الكتابات التي نقشت على الشريط الكتابي في واجهة محراب الجامع الكبير في تلمسان، حيث استعمل الفنان لفظة الجلالة وشهادة لا إله إلا الله الدالة على التوحيد، حيث نجد الفنان المسلم أعطى مساحة إبداعية وجمالية لهذه العبارات لما لها من وقع وحضور إيماني في قلبه وربما قد خصها بالتجويد والتطوير في أحيان كثيرة مثلما نجده في بعض الزخارف الجصية في الجامع الكبير في تلمسان، كما كانت هناك بعض الدلالات الرمزية عند الفنان المغربي الأندلسي وهي تجسيد بعض الخصائص المعمارية والفنية كتعبير عن فكرة الوحدانية، فنجد ذلك يتجلى في محراب واحد وهو في حقيقة الأمر نقطة واحدة تدل على الاتجاه الواحد للخالق الواحد.

٢ـ تنوع الشكل وتوحد المضمون

داخل إطار الفن الإسلامي جاء التنوع في الشكل والتوحد في المضمون فانعكس التنوع من خلال الأشكال العديدة والمتنوعة التي لا يحصى عددها من أنواع الفنون الإسلامية بداية من العمارة بعناصرها العديدة من عقود وقباب ومآذن وأعمدة وشبابيك وأبواب ومنابر ومحاريب ومصابيح وسجاجيد وأرضيات ورخاميات وحوائط تحمل تصميمات خطية للقرآن ومقرنصات إلى ما لا نهاية من الأعمال الفنية العملاقة والدقيقة[11]. يكفي التدليل على ذلك التنوع الهائل في بعض الأعمال الفنية الخاصة بالفن المغربي في تلمسان فنجد هناك الدعامات السميكة في المسجد الكبير في تلمسان والمبنية بالآجر، وقد يكون المرابطون قد استعملوا هذه الدعامات والأكتاف البسيطة والضخمة وهذا نظرًا لعقيدة هؤلاء الملثمين، وهي ترمز إلى الشدة والبأس وربما أيضًا تعبر عن قوام المرابطين القوي والشديد وقد ابتعدوا عن مظاهر الزينة والتنميق ونزعتهم إلى الزهد والتقشف في مرحلة من مراحلهم، واكتفوا بالجانب الوظيفي عن الجانب الجمالي.

ونجدهم في المقابل يستخدمون في الكثير من الأحيان عنصر العقود، خاصةً ذات النوع الحدوي (عقود حدوة الفرس)، التي ربما قد كان استعمالها رمزًا للخير والجهاد في سبيل الله وأيضًا تيمننا بالخيل المستنفرة لحرب العدو باعتبار أن شكل العقد يحاكي في مظهره شكل الحدوة في رجل الفرس. كما أنهم أيضا طبقوا مبدأ التنوع على البلاطات هي جاءت كل البلاطات العمودية في المسجد الأعظم بأبعاد متساوية بخلاف البلاطة الوسطى المقابلة للمحراب أو المستعرضة فجاءت أكثر اتساعا، كما جاءت عقودها أكثر انتفاخًا وارتفاعًا وذلك لاعتبارات سنذكرها، كما نجد كذلك في محطة من محطات الفن المغربي، أن الفنان قد عمد إلى تنويع الأعمدة الرخامية الدائرية النحيفة وكذلك استخدم نوع آخر من العقود التي تختلف في شكلها عن ما سبقها وهي العقود المفصصة.

وفي هذا الصدد يقول الطيب عقاب :"وعنصر الفص هذا أخذ بألباب الفنانين الموحدين، ذلك أن العنصر الزخرفي لم يقتصر وجوده على جوانب العقود، بل تعداه إلى عنصر جديد عرف بمصطلح المعينات المتشابكة، ويحتل هذا العنصر عدة أماكن متعددة في العمارة الموحدية فهو في بواطن العقود ".[12]، كما نجد هذه العقود المفصصة قد حولها الفنان إلى نتوءات بارزة على واجهات المآذن كمئذنة المسجد الكبير ومئذنة جامع سيدي أبي مدين شعيب، عن هذه العقود تتوحد في التصميم الكلي العام الذي تشترك فيه كل العقود وتتنوع في الأشكال والأحجام، أما الأعمدة فهي أيضا تتوحد في المضمون المتمثل في شكل العمود ووظيفته المعمارية والجمالية أوهما معا، ويتنوع في شكله الأملس إلى المحدب إلى المثمن[13].

وكل هذا يرمز إلى تنوع في الاتجاهات الوظيفية لهذه العناصر المعمارية، ولكنها في آخر المطاف إنما تؤدي دورًا فنيًا وجماليًا في تناسقها، يعبر عن مدى ذكاء الفنان المسلم وسعة خياله وابداعه، وهكذا فقد يتجلى عاملا الوحدة والتنوع في أكثر من أثر من آثار الفن الإسلامي، والوحدة والتنوع كقيم جمالية تتجلى أيضًا منذ أول وهلة في أي عمل فني، فكل عمل من هذه الأعمال الفنية الإسلامية يبوح منذ المظهر الأول بوحدته الكلية وفي نفس الوقت بتنوعه الإيقاعي الفريد

وهذا ناتج عن مكونات العمل الفني نفسه سواء أكان تصميمات دقيقة متناهية في الصغر أو عناصر معمارية متناهية في الكبر[14]، فعلى سبيل المثال نجد في أغلب مساجد تلمسان أن الأعمدة المنثورة في أروقة هذه المساجد، فكل عمود يعلوه عقد يمثل وحدة وتكرار الأعمدة والعقود التي تعلوه يتحقق التنوع، ولا يمكننا القول أن ذلك يمثل وحدة فقط ولكنه يمثل وحدة داخل إطار التنوع أو العكس تنوع داخل إطار الوحدة في نسيج متكامل.

ونجد أيضًا هذا الأصل الجمالي والفلسفي ينطبق على أصغر وحدة تصميم داخل إطار مساحة التصميم الكلية، فإذا أخذنا مثالاً أحد الأشكال الزخرفية المتمثلة في الوحدة النجمية أو الطبق النجمي، الموجودة في مختلف المعالم الدينية والمدنية في تلمسان (مسجد سيدي بلحسن، مسجد العباد والمدرسة، مسجد سيدي الحلوي)، فهي في حد ذاتها تمثل وحدة قائمة بذاتها وفي تجاورها وتلاحم أشكالها وتقابلها وتكرارها مع مثيلاتها أوشبيهاتها داخل إطار مساحة التصميم الكاملة تمثل التنوع وفي اجتماع العناصر والوحدات معًا ويتم التناسق والتوافق بين فروعها مما يجعل المتذوق يشعر بالوحدة الكلية التي تثير الإحساس الجمالي، وهي كلها تخضع إلى قانون إبداعي خاص داخل إطار التصميم.

٣ـ التجريد كمضمون جمالي وبعد فلسفي

إن التجريد عملية جوهرية كلية تهدف إلى استخلاص التصور الذهني الأولي الخالص لأي نظام عام، والتجريد يعتبر بمثابة نفي لكل الظواهر العارضة بهدف (الوصول) إلى الجوهر الثابت أو استخلاص القانون العام من عدة مظاهر ومتغيرات مختلفة، وعملية التجريد هي عملية تنحو منحى التأمل الذهني أو النظر العقلي لما وراء الشكل المباشر. والتجريد في الفن الإسلامي: عملية رياضية تأملية في نفس الوقت أي هي بمثابة مزيج من العقل والحس معًا وقد يسبق العقل الحس أو العكس وقد يكون مكملا للآخر في منهج الوصول إلى الرمز الكلي الذي يمثل الكيان العام المحدد والقانون العام الذي يمثل نتيجة التجريد وهدفه.[15]

يقول عفيف بهنسي عن التجريد: "أنه بحث عن الجمال المحض الخالص، وإن النزوع إلى التجريد في الفن العربي يرتبط بمفهوم فني خالص مآله أن الصورة يجب أن تتجه نحو المطلق، وليس نحو المحدد تتجه نحو الجمال المحض " الجمال بذاته" وليس نحو جمال الأشياء الذي يخضع للحاجة المادية والضرورة أما الجمال المحض فإنه مجرد عن المنفعة وهو جمال فني وليس جمالاً نسبيًا مرتبط بأهمية الشيء[16]، ومن هنا المنهج يختلف والفكر الناتج عنه يختلف وبالتالي الابداع الفني يختلف .فمع تأملنا للفن الإسلامي نجد أن التجريد ليس اختصارًا للواقع أو تجريده من صفاته الظاهرة بل هو تجسيد لغير المرئي. فالموضوع في الفن الإسلامي هو موضوع تجريدي في جوهره، لأنه ينتمي إلى الموضوعات الفلسفية أو الذهنية، حتى إذا كان الموضوع هو الطبيعة التي تستلهمها الزخرفة الإسلامية فهي لا تجرد مظاهر الطبيعة من أشجار بل تختزلها بل هي تستلهم حركة الطبيعة المجردة وليس استلهاما لصورها المرئية، إنما تقف أمام الطبيعة لتقتدي بنظامها الخفي وبقوانينها المطلقة في التشكيل والتلوين والنمو والانتظام، وبالتالي فإن قانون الطبيعة هو الموضوع لا الطبيعة نفسها في تجلياتها المختلفة والمتنوعة.[17]

فالفن المغربي الأندلسي لم يكن في منأى عن هذا البعد الجمالي والفلسفي، حيث نجد الفنان المغربي قد جسد ذلك في أسطح وحوائط وواجهات بعض العناصر المعمارية منها الزخارف التجريدية مثل شهادة أن لا إله إلا الله وأن محمد رسول الله، وحمد الله، والنصر لله ونجد كذلك عبارة لا غالب إلا الله وقد تحولت إلى وحدة من وحدات التصميم المتكرر اللانهائي فوق كل الأسطح والجدران لتشهد بأن النصر يأتي بإذن الله وتنفي عن الإنسان أي فكرة بالزهو أو الغرور أنه انتصر وأن الله هو الغالب.

وقد استعمل الفنان المسلم التجريد في التصميمات النباتية، حيث أنه عندما تناول الطبيعة لم يكن هدفه نقلها أو نقل جمالياتها إلى أعماله الفنية فالمحاكاة ليست هي الغاية ففي التجريد النباتي لا نجد خط الأفق أو المنظور بل تحولت الطبيعة في التجريد النباتي إلى نظم هندسية نباتية مجردة، كما تحولت إلى علاقات رياضية منطقية من خلال الوحدات النباتية التي تحولت بدورها إلى عناصر بنائية جمالية تضاف إلى بعضها البعض في مصفوفات تنتج علاقات ثنائية الأبعاد تمتد باستمرار لا نهائي من خلال الخطوط اللينة المنحنية والأشكال الهندسية التي تحتويها وتمثل الأطر الخارجية لها، والتي تمثل نسقا غير مغلق، بمعنى تصميم غير منته يعتمد على النمو المطرد المستمر والتكرار اللانهائي والانبثاق والتولد الناشئ عن تحوير وتجريد أشكال الزهور والنباتات والأشجار والأوراق والفروع وتحويلها إلى علاقات هندسية متكررة.[18]

لقد خضعت أيضًا التصاميم النباتية والهندسية في معالم تلمسان أيضا لظاهرة التجريد فهي كانت ترمز إلى التلاحم والتناسق والارتباط في جزئياتها، حيث أنها كانت تؤلف في تكوينها سلسلة غير منتهية من الوحدات والعناصر التي تنبثق من نقطة واحدة وتتكرر على كل مساحة التصميم فكانت تعبر في اجتماعها وتشابكها إلى متانة العلاقات الإنسانية الموجودة في المجتمع المغربي وتشعبها وتعقيداتها ما هي إلا تعبير عن اختلاف العادات والتقاليد والأفكار ولكنها تصب في النهاية في بوتقة واحدة وهي الدين الإسلامي وهي وحدة واحدة وإن تكررت في صور شتى، كما هو الحال في الزخرفة الجصية التي وجدت في قصر المشور الذي يعود إلى الفترة الزيانية والمتكونة أساسًا من سلسلة من المراوح النخيلية المحورة عن الطبيعة وأيضًا الزخرفة الهندسية التي نفذت على الزليج في ذات القصر.

٤ـ التكرار الإيقاعي كمدلول جمالي وقيمة فلسفية

التكرار الإيقاعي أحد أساليب تنظيم العناصر الفنية داخل العمل الفني أو داخل المساحة المستخدمة، ومن خواص التكرار الإيقاعي تأكيد العنصر أو العناصر المتكررة على شبكية العين

المتأملة والمتذوقة للعمل الفني. وقد يتم التكرار من خلا أصغر وحدة تصميم، وقد يتم التكرار من خلال أكبر صرح معماري، فالقيمة الجمالية واحدة في المتناهي في الصغير والكبير على حد سواء فقد يتمثل التكرار الإيقاعي في تكرار أعمدة المسجد وتكرار العقود التي تحملها سواء أكانت هذه العقود متجاورة إلى جانب بعضها البعض أو متداخلة أو متقاطعة في تداخل جمالي كمظهر مختلف للتكرار الجمالي، وقد تمثل هذه الأعمدة في المباني الدينية في تلمسان سلسلة متتالية من العناصر المعمارية المتكررة والمتصلة في ترابط ووحدة عجيبة تؤكد هويتها المعمارية القائمة بذاتها داخل الإطار المعماري العام. ونجد أيضًا هذا المبدأ الفني الذي تمثل في الإيقاع يتجسد هذه المرة في الكتابات الأثرية العربية سواء على واجهات المحاريب كما هو الشأن في واجهة محراب الجامع الكبير في تلمسان. أو على الواجهات الخارجية لبعض المعالم، حيث نجد الفنان قد جسد أيضا بعض العناصر والوحدات الفنية الكتابية في إطار من التماثل والتباين ليحقق في الوقت ذاته الوحدة والانسجام وهذا من خلال التركيز على نقش التراكيب الفنية الكبيرة والصغيرة جنبًا إلى جنب في تداخل وتلاحم بديع.

إن هذا التسلسل في العناصر النباتية وكأنه يرمز إلى تراص صفوف المصلين في الصلاة وتسلسل صفوفهم وترابطها في تكرار دقيق ومن خصائصه الحركة والوحدة واللانهائية. وفي هذا الصدد يقول محمود البسيوني: "في الفن الإسلامي، وعلى ضوء فهم الفنان لمبادئ الدين الإسلامي الحنيف، فقد انعكس التأثير على إنتاجه تجريد هندسيًا محورًا عن الطبيعة، واسترسل في التكرار اللانهائي عاكسا استمرارية الأحداث وتعاقبها والإيقاع في الحياة.[19] فالامتداد اللانهائي للتكرار ليس مصدره فقط التكرار الظاهر للعناصر أو سطح المادة المشغولة بالتصميمات وإنما مصدره جمالي يدفع المتأمل إلى أبعاد أعمق كثيرًا من شكلها المباشر، فهي في حد ذاتها بأشكالها الجمالية ليست الهدف النهائي ولكن تأملها هو وسيلة في سبيل هدف أبعد وأعمق وهو تأمل اللانهائي في الوجود الكوني الإلهي.[20]

فنجد أيضًا في التصاميم الزخرفية المختلفة من نباتية وهندسية وكتابية وكلها هذه العناصر تخضع لهذا القانون حيث نجد الوحدات والعناصر الفنية تتنوع وتتكرر في المساحة التصميمية بحيث تملأ كل الفراغات الموجودة بحيث تستولي هذه الجزئيات الفنية في تسلسل عجيب وتناسق جميل لكي تعطينا صورة فنية رائعة، ولم يقتصر توظيف الفنان المغربي الأندلسي مبدأ التكرار على الوحدات الزخرفية النباتية، بل استخدم كذلك الوحدات الزخرفية الهندسية، وذلك لملء الفراغات المساحية، وفي الوقت نفسه إضفاء الصبغة فنية وجمالية تزيد في رونق المعلم وجاذبيته، لقد شكلت العناصر النباتية المكررة على العمارة الإسلامية المغربية إحدى الصور الفنية لعبقرية الفنان المغربي في توظيف ظاهرة التوريق في استغلال الفضاءات المساحية الفارغة، فالتكرار جاء كحل من الحلول، التي لجأ إليها الفنان المسلم بصفة عامة والمغربي بصفة خاصة كأسلوب تشكيلي إبداعي لشكل من الأشكال أو عنصر من العناصر لظروف تفرضها المساحة أو هيئة الجسم أو متطلبات التطبيق. حيث يصبح مسرحًا جماليًا تقر به العين وتسر له، ونجد هذا جليًا في الزخارف الجصة على واجهة محراب الجامع الكبير واجهات مسجد سيدي الحلوي الرئيسة وواجهات المئذنة في المعلم نفسه.

وفي هذا الصدد يقول النشار: " لقد استطاع الفنان المسلم بحسه المرهف في توظيف الوحدة المفردة التي يقوم أساسها على الأشكال الهندسية البسيطة من خلال التنظيم القائم على التناغم التركيبي ليس إلا تعبيرًا رمزيًا عن الثابت والمطلق وهنا كان ذكاء الفنان المسلم عندما استطاع توظيف الشكل المجرد في إبداع عالم غير محدود أي أنه يجعل من المحدود عالمًا يوحي باللانهائية،[21] ويقول في السياق نفسه ثروت عكاشة: "أي جلاء حين يقف الإنسان في مكان يواجه فيه جوهر الإنسان إن المرء ما يكاد يعتاد العتمة حتى يتجلى أمام عينيه عالم سحري من الزخارف، عالم جياش بسورة الإفراط في الزخارف يحمل من يعايشه وجدانيًا على أثير الخيال الجامح.[22]

ويستيقظ في نفسه إحساس شاعري يثير ذكريات حنين باطنة. وحين ينبغي الكشف عن أسرار تلك الزخارف مستعينين بما درج عليه أهل الفن، والحفر والترصيع وما إلى ذلك، ما أن نلبث أن نجد أنفسنا مدفوعين إلى التسليم بروعة الفن الإسلامي ورقته وبتأثير تلك الأشكال الهندسية الرائعة التي تتعاقب متنوعة بلا نهاية. فتحوير الزهور والنباتات والاستنباط المتنوع لأشكالها والتوفيق بينها ينبئ عن قدرة فريدة على الابتكار حتى لتبدو وكأن معينها لا ينضب، توريقات تتشابك أضلاعها وتلتحم وتفترق على نحولا ينتهي في حيوية نابضة ونبل رصين وحين تذكى فينا عناصر الزخرفة النباتية إحساسًا بفورة الحياة في حركتها البدائية ونموها المطرد ما تلبث الزخارف الهندسية أن تردنا إلى عالم التجريد الذي ينفذ بنا إلى جوهر التكوين وينزع عنا الانشغال بالظاهر فتعكف النفس على التأمل وتنعم بالسكينة. لقد حققت عقلية الفنانين المسلمين أروع منجزات الزخرفة الهندسية خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر، أتراهم كانوا يستعذبون جهدهم بينما يبدعون زخارف تتزايد تشابكًا وتعقيدًا يحيران النفوس بدقتهما.[23]

٥ـ الحركة المركزية في الفن الإسلامي ومدلولها الفلسفي

المركزية هي علاقة بين المركز والمحيط.

المركز هو الكل والمحيط هو الجزء.

المركز هو الممر والمحيط هو المستقر.

المركز هو البدئ والمنتهى، والمحيط هوبين البدئ والمنتهى.[24]

إن المعاني الفكرية لهذا المصطلح تتسع لتتجاوز حدودها اللغوية لتظهر وتتأكد في جميع أنواع الفن الإسلامي من خلال معان جامعة شاملة تعكس أبعاد وجدانية وانفعالية وحسية ذات مستويات جمالية متدرجة وبعيدة جدا في التدرج وقريبة جدًا في نفس الوقت،

تنعكس في العالم الروحي للأمة الإسلامية والعالم المادي لها والعالم الكوني أيضًا، وأعلى مستويات المركزية على الإطلاق هي "مركزية الله" في الوجدان الروحي للأمة الإسلامية جميعها، كما تتحقق كذلك في الضمير والوجدان الكوني لكل المخلوقات الكونية[25] وفي هذا المقام يقول محمد قطب: "إن العقيدة الحقيقية عميقة في كيان الوجود فكل ما في الوجود مهتد إلى الله سائر على هداه، قال سبحانه وتعالى(قَالَ رَبُّنَا الَّذِي أَعْطَى كُلَّ شَيْءٍ خَلْقَهُ ثُمَّ هَدَى)[26]، وليست هذه الحقيقة روحية فحسب بل تدركها الروح الواصلة المتصلة بضمير الوجود الشاعرة بوحدة الاتجاه ووحدة العبادة، إنما هي حقيقة علمية، فأي الأفلاك يجري على مزاجه الخاص أي كائن من الكائنات لا يسير على الفطرة التي فطره الله عليها وإنما عند الله تلتقي الحقائق كلها من كل زوايا الوجود.[27]

إن هذه المركزية وما تعنيه من الناحية الفكرية والفلسفية وما تقذفه في وجدان الإنسان كانت كفيلة من أن تجعل الفنان المغربي الأندلسي من تجسيد تلك النزعة الروحية والشعور الإيماني بقوة الله سبحانه وتعالى التي تنطلق في زخارفه الهندسية من تلك الدوائر والنجوم الكبيرة التي نجدها في المركز والتي تدور في فلكها مجموعة من الأشكال الأصغر حجما وهي ترتبط بها ارتباطًا وثيقًا في تناغم وتلاحم ترمز إلى علاقة الناس بربهم وطاعتهم وانحنائهم لجلال عظمتهم وأنه الكبير المتعال، كما نجد تلك التكوينات الزخرفية وخاصة الهندسية كالأطباق النجمية، التي تتداخل وتتلاحم فيها تلك المضلعات لتتآلف فيما بينها في وتنبثق من مركز واحد وكأنه مجموعة أفلاك تدور في محور دوراني واحد لتؤلف بذلك صورة فنية رائعة، وهذا ما نلاحظه في المنظومة الزخرفية الهندسية في العصر المريني في أعلى واجهات مئذنة مسجد أبي الحسن المريني، وواجهة مسجد سيدي الحلوي ومئذنته حيث تبدو بوضح تلك الأطباق النجمية، التي تعبر عن خصب خيال الفنان المغربي ومدى تحكمه في التناسب الهندسي للأشكال، التي جسدها وكأنها تحاكي الطبيعة في أبهى صورها ذلك أن هذه الأطباق النجمية تعبر النجمة المركزية الكبرى عن رمزية الشمس وأما الأضلاع المحيطة بتا فهي ترمز إلى الكواكب التي تحيط بها.

٦ـ الحيز والفراغ في الفن الإسلامي ومدلوله الفلسفي في الزمان والمكان

إن الفن الإسلامي كأي فن من فنون التراث له نظرية جمالية شاملة ومستقلة ومنطق جمالي خاص يشكل منهج فني انتهجه ليحقق أهداف نظريته الجمالية، والحيز والفراغ في الفن الإسلامي هما عناصر فنية استخدمها الفنان لصياغة أو إقامة منهجه الفني، فالحيز والفراغ يمثلان نظامًا تشكيليًا، فهما لا يمثلان شكل مستقل أو رمز مستقلاً بذاته كما يوجد في الفن الحديث، أو لغة فنية مستقلة بل يمثلان عناصر فنية داخل إطار العمل الفني لتأكيد تكامله ضمن منطقه الخاص وبالتالي فالحيز والفراغ نظم غير مستقلة بذاتها ولا تنفرد باهتمام خاص ولا بؤرة بصرية تعلى الشكلية بل إن الحيز والفراغ دائمًا في اتساق وتوازن في الحجم والمساحة والسيادة واللون، داخل إطار التصميم العام سواء أكان تصميمًا هندسيًا أم تصميمًا خطيًا،[28] فنرى في الفن المغربي في تلمسان أن الفنان استطاع أن يهيمن بوحداته الزخرفي المتكررة والمتنوعة من أن يشغل تلك الفضاءات المتبقية بحيث نراه يمدد الأشكال الهندسية التي تنبثق من مثيلاتها في تناغم وتوازن وأحيانًا يستعمل مبدأ التضاد الزخرفي وهو أن يأتي بشكل مقلوب من العنصر نفسه أو شكلاً آخر مغاير وكل لتحقيق الغاية الفنية المنشودة وهي دقة انتشار العناصر الزخرفية المختلفة كما يظهر جليًا في الملحقات المعمارية المرينية في العباد والتي منها المسجد، وكذا مسجد سيدي الحلوي.

ويظهر أيضًا هذا البعد الفني في الشرائط الكتابية التي تكسو واجهات المحاريب والجدران والحوائط، حيث أن الفنان المغربي قد تمكن من خلال سلاسة وليونة الخط المغربي بأنواعه من ترويض الحروف من أجل تحقيق التوسع على حساب المساحات الفارغة، دون أن يختل التوازن ويفقد العمل الفني بعده الروحي والجمالي والفلسفي.

٧ـ النور وبعده الفكري والجمالي في الفن الإسلامي

النور في الفن الإسلامي ليس مادة تشكيل أو تصوير لإبراز العناصر المرئية مثلما هو الخيال في الظل والنور والمنظور ولكن النور في المفهوم الإسلامي هو حقيقة تدرك من إدراك ضدها وهو الظلمة، ولكنها حقيقة متعاقبة مع الظلمة (الليل والنهار)، والنور عنصر مجرد من الشكل الملموس، وعنصر مجرد من أي دلالة واقعية أو شكلية[29].

النور في الإسلام رمز إلهي **(اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ).**[30]

الضوء بالنسبة للمسلم رمز الوحدة الإلهية فضلاً أن الطبيعة التي يعيش في كنفها تمتلئ نورًا وضوءًا أكثر من أي طبيعة أخرى. من هنا كان الضوء عاملاً مهمًا في الزخرفة المعمارية الإسلامية أن في شكل البناء وما يتخلله من فسحات كبيرة.[31] لقد كانت غاية الفنان المسلم في العصر المرابطي في تلمسان استعمال العقود الحدوية التي تتميز بالانفتاح والاتساع وهذا من أجل إدخال كمية كبيرة من الضوء إلى بيت الصلاة. وهذا أيضًا يتمثل في جعل البلاطة الوسطى كما وأن سبقنا وأن ذكرنا واسعة ومستعرضة ودعمها بعقود أيضًا من العقود المتجاوزة الأكثر انفتاحا وانتفاخا وارتفاعا عن باقي العقود الأخرى، وذلك للسماح بانعكاس الضوء على جدار القبلة حتى يتجلى المحراب وكأنه جوهرة متلألئة، وحتى يضفي قدسية على هذا المكان الذي رمزية كبيرة لدى المسلمين، إضافةً إلى الصحن الذي يمثل فضاءه المكشوف أحد المصادر الرئيسة للضوء وشعاع النور الذي يتسرب من بين ثنايا الأبواب والنوافذ والشرفات.

خاتمة

لقد كان بحق الفن الأندلسي المغربي مدرسة أخرى تضاف إلى مدارس الفن الإسلامي المتعددة، وأيضًا طرازًا آخر من الطرز الفنية تميز بخصائصه ومميزاته الفنية الخاصة والتي كانت تخضع للبيئة الطبيعية التي كان يعيش فيها الفنان المغربي والتي انعكست على أعماله الفنية، إضافةً إلى شخصيته الفنية التي أصبحت تجمع بين الجانب الروحي المرتبط بعقيدته الإسلامية وبين إحساسه بالجمال والذي ترجمه إلى أعمال فمعمارية وفنية عكست تجربته الفنية وتواصله مع المناطق المجاورة ولا سيما بلاد الأندلس التي كانت خير ملهم له في تجسيد اللوحات الفنية المختلفة من زخارف نباتية وهندسية وكتابات عربية كانت امتداد لإرث الضخم لبلاد المغرب والأندلس وعصارة ذلك التلاقح الثقافي والفني بين العدوتين.

وما نستخلصه من هذا البحث أيضًا، هو أن الفنان المغربي الأندلسي تمكن من التوفيق بين الأصول الجمالية والفلسفية للفن الإسلامي ومبادئه التي ارتكز عليها وبين المآثر الحضارية والفنية التي أقامها والتي كانت امتدادًا جماليًا وفلسفيًا وتعبير عن روح الفنان المغربي الأندلسي وتأثرا بالخصائص الفكرية والفلسفية للفن الإسلامي وذلك كل من خلال المحافظة على خصوصية فنه المحلي، ولقد ظل الفنان المغربي الأندلسي متشبثا بأصول ومبادئ الفن الإسلامي في كل أعماله الفنية، كونها تسيير على الخطى نفسها الإيمانية وفكره الخصب المفعم بالحيوية والإبداع، رغم خصوصية الزمان والمكان.

الهَوامِشُ:

(1) للمزيد من الاطلاع عن الفن الإسلامي ونشأته انظر إلى: سعيد، حامد، **الفنون الإسلامية أصالتها وأهميتها**، القاهرة: دار الشروق ، ٢٠١١م، ص١٥. زكي محمد حسن، **في الفنون الإسلامية**، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ٢٠١٣، ص١١-١٢.

(2) محمود نصرة، محمد علي، "**جمالية الكتابات العربية في العمارة الإسلامية كمدخل لتجميل واجهات المباني**"، (رسالة دكتوراه، جامعة حلوان،٢٠٠١م)، ص٢٤.

(3) أبو ملحم، علي، **في الجماليات نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن**، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٠، ص٦٤.

(4) عمارة، محمد، **التراث والتجديد**، القاهرة: دار الشروق، ١٩٨٧، ص ٥٠

(5) قطب، محمد، **منهج الفن الإسلامي**، القاهرة: دار الشروق، ١٩٨٣، ص١١٩.

(6) عنان عبد الله محمد، **دولة الإسلام في الأندلس**، القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٩٠، ص ٢٥.

(7) المرجع السابق، ص٢٥.

(8) هي قاعدة المغرب الأوسط وهي مدينة مسورة في سفح جبل شجرة الجوز، ولها خمسة أبواب منها في القبلة باب الحمام، وباب وهب، وباب الخوخة، وباب العقبة، وفي الغرب باب أبي قرة، وفيها للأول أثار قديمة للنصارى، ولها أسواق ومسجد جامع، بكسرتين وسكون الميم وسين مهملة، وبعضهم يقول " تنمسان" بالنون عوض اللام أبواب منها في القبلة باب الحمام، وباب وهب، وباب الخوخة، وباب العقبة، وفي الغرب باب أبي قرة، وفيها للأول أثار قديمة للنصارى، ولها أسواق ومسجد جامع، بكسرتين وسكون الميم .وسين مهملة، وبعضهم يقول " تنمسان "بالنون عوض اللام، وتتكون من مدينتان متجاورتان مسورتان بينهما رمية حجر، إحداهما قديمة والأخرى حديثة، هذه الأخيرة اختطها الملثمون ملوك المغرب المرابطين، واسمها "تاقررت"، فيها يسكن الجند وأصحاب السلطان وأصناف الناس، واسم القديمة "أقادير يسكنها الرعية، فهما كالفسطاط والقاهرة من أرض مصر، ويزعم بعضهم أنه البلد الذي أقام به الخضر عليه السلام الجدار المذكور في القرآن ولم تزل تلمسان على قديم الزمان، مخطوبة مرغوب فيها، وكانت امتنعت على عهد عبد المؤمن بن علي، فتوجه إليها بالعساكر، صحبه الشيخ المعظم أبو حفص صاحب الإمام المهدي، فنزل عليها وحاصرها حتى فتحها غب مطاولات ومحاولات، انقادوا وحسنت طاعتهم وذلك سنة إحدى وأربعين وخمسمائة، وقصدها يحي بن إسحاق في سنة خمس وستمائة لما والى صاحب إفريقية عليه الهزائم الإفريقية ولكنه يئس منها(347)، لكنها في الأخير عادت إلى بني زيان، واستقروا فيها

وجعلوها دار ملكهم، واستمر سلطانهم بها مدة ثلاثمائة سنة، غير أنهم اضطهدوا من طرف ملوك فاس المرينيين الذين احتلوا مدين تلمسان أكثر من عشر مرات، وكان مصير ملوك بني زيان آنذاك إما القتل أو الأسر أو الفرار إلى المغارات إلا أنهم كانوا . يسترجعون في كل مرة ملكهم، لمزيد الاطلاع انظر: - الحسن الوزان، **وصف إفريقيا**، الجزء الثاني، ترجمة محمد حجي ومحمد الأخضر، دار الغرب الإسلامي، بيروت، .ط1983، ص٠٧-٠٨.- أبو عبد الله البكري، **المغرب في ذكر إفريقية والمغرب**، ط، دي سلان، باريس1965 ، ص٧٦-٧٧.- ياقوت بن عبد الله الحموي، **معجم البلدان**، دار الفكر، بيروت ج ٢، ص٣٤٩.- محمد بن عبد المنعم الحميري، **الروض المعطار في خبر الأقطار**، تحقيق إحسان عباس، مكتبة لبنان، الطبعة الثانية، لبنان، ١٩٨٤، ص١٣٥.

(11) المرجع السابق، ص١٩٢.

(12) عقاب، الطيب، **لمحات عن العمارة والفنون الإسلامية**، الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، ١٩٩٠م، ص٢٩.

(13) رفاعي، **الأصول الجمالية والفلسفية للفن الإسلامي**، مرجع سابق، ص ١٩٥.

(14) رفاعي، المرجع السابق، ص١٩٦.

(15) نفسه، ص٢٠٠.

(16) بهنسي، عفيف، **الفن العربي الحديث بين الهوية والتبعية**، دمشق: دار الكتاب العربي، ١٩٩٧، ص٩٠.

(17) الصايغ، سمير، **الفن الإسلامي قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجماعية**، بيروت: دار المعرفة، ١٩٨٨، ص١٢١.

(18) رفاعي، المرجع سابق، ص٢٠٨.

(19) البسيوني، محمد، **أسرار الفن التشكيلي**، عالم الكتب، ١٩٨٠، ص١٠.

(20) نفسه، ص٢٥٥.

(21) النشار، عبد الرحمان، "**التكرار في مختارات التصوير القديم والحديث والإفادة منه تربويًا**"، (رسالة دكتوراه، كلية التربية الفنية، ١٩٧٨م)، ص١٦١.

(22) عكاشة ثروت، **القيم الجمالية في العمارة الإسلامية**، القاهرة: دار الشروق، ١٩٩٤، ص٤٢.

(23) ثروت عكاشة، المرجع السابق، ص٤٢.

(24) رفاعي، المرجع السابق، ص٢٥٥.

(25) رفاعي، المرجع السابق، ص ٢٥٥.

(26) سورة طه، الآية (٠٩).

(27) قطب، **منهج الفن الإسلامي**، مرجع سابق، ص١١٣-١١٤.

(28) رفاعي، المرجع السابق، ص٢٦٩-٢٧٢.

(29) نفسه، ص٢٦٩-٢٧٢.

(30) سورة النور، الآية (٣٥).

(31) خلف، معصوم، محمد، **الزخرفة بين الرمز والدلالة**، مجلة حراء، العدد (٢٧)، ٢٠١١ م، ص ٢٢.