

مقدمة

تشكل الأمم حضارتها في سياق ممارستها لحياتها اليومية، وتبتكر من صنوف الفنون والثقافة ما يعتبر امتداداً رأسياً لتلك الحياة وغطاء حضارياً يخترن إنتاجها ليصبح في سيرورة تلك الحياة رافداً أساسياً هاماً لوجودها واستمرارها وتطورها.

وحين تبتكر الأمة رمزاً من الرموز، فإنما تهدف من وراء ذلك إلى أن يقوم الرمز بالتعبير المكثف عن مقولاتها وفلسفتها ثم تقوم الأمة بدورها عبر وسائل التواصل لديها بتعميم هذا الرمز على كل مرافق وجودها، العامة والخاصة، بدءاً من وجدان أبنائها وليس انتهاءً بجدران قبورهم وشواهد عباداتهم مروراً بملابسهم وأنيبهم وحليّ نسائهم، بحيث يصبح الرمز من مرور الأيام واعتياد الناس عليه جزءاً من وجودهم الحيوي، ومكوّناً من مكوّنات حضارتهم، بل ودليلاً مؤشراً على هويّتهم الثقافية.

والرمز، بما هو تكثيف لمجموعة من الأفكار وتجسيد لها في إشارات مرئية أو مسموعة تتمظهر في صور محسوسة أو إشارات مسموعة، يتكوّن من مجموعة من المفردات والأجزاء والتفاصيل، منها ما هو بذاته ومنها ما هو بغيره، كطريقة تركيب المفردات وتكوين كل مفردة وألوانها والعلاقة التي تتشكل من تجاور هذه المفردات أو تقاطعها أو تداخلها، إضافة للمعنى الفكري الفلسفي الكامن خلف هذه المفردة أو تلك، سواء كانت وحدها أو في علاقة مع مفردة أخرى مجاورة أو متقاطعة أو متداخلة معها وبها.

ولا تزال الأمم تختار رموزها، بل وتتوسع في ذلك حفاظاً منها على موروثها ولربط أبنائها بهذه الرموز التي تتكون منها هويتهم ورؤيتهم للحياة والكون والآلهة التي يؤمنون بها. ولو تأملنا التاريخ المرئي المرسوم على جدران الشواهد الحضارية والآثار الباقية من الأمم الأخرى لوجدنا ما لا يعد ولا يحصى من هذه الرموز والشعارات المرتبطة بمعتقدات تلك الأمم ونظرتها للحياة وفلسفتها حول الوجود المحيط، بما في ذلك فكرة الموت وما بعده. وما تزال الدول المعاصرة في نشأتها وتطورها، نجدها تنتج رموزها وتضع أفكارها وفلسفاتها وما تؤمن به في إشارات تقوم بنشرها وتعميمها على كافة أبناء شعبيها. ولننظر في دول العالم المعاصر كيف أن لكل دولة علماً وشعاراً ونشيداً وطنياً، بل وتضع لكل مؤسسة فيها شعاراً ورمزاً، ويتخذ كل حزب أو مجموعة سياسية أو ثقافية شعاراً وإشارات للدلالة على نشاطاته وتوجهاته.

في فلسطين، ونتيجة للتطورات التي مرّت بها القضية الفلسطينية وتنوّع التوجهات الفكرية والفلسفية التي تسكن وجدان أبنائها وتصوراتهم نجد من الرموز والشعارات الكثير، فإذا أضفنا إلى ذلك ما يتضمّنه الموروث الفلسطيني من رؤى وتصورات تناقلتها الأجيال لوجدنا من الرموز أيضاً ما يفوق الحصر خصوصاً مع الغنى والتنوّع الذي تركته الأمم الأخرى العابرة وهي تحاول إخضاع المنطقة لنفوذها وسيطرتها، بل وثقافتها كذلك.

في هذا البحث التفتاة نحو عنصرين من عناصر الثقافة لفلسطينية، كلاهما حمل ارتباطاً طويلاً من الرموز الحضارية وتنوّعاً جميلاً في تعبيراته وإشاراته: الأول شاهد حضاري ما زال قائماً تتغيّر هويته حسب الدولة التي تسيطر عليها المكان، وتترك فيها بصمتها الفنية الحضارية، حيث تجد فيه رموزاً لحضارات هي الأقدم كالحضارات البيزنطية والسومرية والبابلية والساسانية والمسيحية والإسلامية؛ إنه قبة الصخرة في القدس التي ارتبطت بكل تلك الحضارات وترك أبنائها على جدرانها الداخلية والخارجية رموزهم وإشاراتهم، قيل أن تأتي الدولة العثمانية فتزيل كل تلك النقوش عن الجدران الخارجية وتستبدله بالقيشاني التركي المصنوع في مدينة «بلكهيّة» التركية المشهورة بهذه الصناعة، في حين بقيت جدرانها الداخلية، سواء جدران المئمن الداخلي أو البناء الدائري المحيط بالصخرة والذي تقوم عليه القبة كلها على ما هي عليه من فسيفساء. هذا مع عدم الخوض في الخلاف بين المؤرخين حول تاريخ المكان والناس الذين بنوه.

أما الثاني فهو شاهد حضاري آخر، لكنه مرتبط بالحياة اليومية للمرأة الفلسطينية، وما زالت نقوشه وتطريزات زينته تحمل ذات الرموز والإشارات الموروثة عن الحضارات التي مرّت بالمنطقة كذلك، وما زالت النسوة في فلسطين ينقلن التجربة الفنية للثوب النسائي الفلسطيني جيلاً بعد جيل.

يحاول البحث هنا التنقيب عن الجذور الحضارية الأولى لكلا العنصرين الحضاريين الفلسطينيين في مقارنة لتلك الرموز التي حملها العنصران كلاهما، للوصول إلى نتيجة هامة هي وحدة الجذر الحضاري لكليهما ما يشير إلى أن المنطقة استوعبت العديد من الحضارات التي مرّت بها وتمثّلت رموزها ودمجتها في ثقافتها المحلية وجعلتها جزءاً من تكوينها الحضاري اللاحق.

تكمن أهمية هذا البحث في كونه يربط بين شاهدين حضاريين لا زال قائمين يؤديان دورهما في حياة الفلسطينيين، ويكشف البحث كذلك، عن رؤية حضارية موحدة أنتجت في أزمنة قديمة ووجدت بين رموزهما، كما يكشف عن التفاعل الحضاري الذي عاشته فلسطين مع

الأُمم الأخرى التي عبرت المنطقة وأقامت فيها رداً من الزمن وتركت فيها بعض رموزها وشذرات من حضارتها على كلا العنصرين الحضاريين.

وقد كان الشعب الفلسطيني أميناً على تلك الرموز والشذرات، فاستخدمها وجدّد فيها ما تناسب مع تطوّره دون الإخلال بالقيمة الحضارية لكل رمز، وعلالارغم من أن معتقدات الفلسطينيين تغيّرت من فترة لأخرى، تبعاً لتغيّر الموجات الحضارية التي هيّبت على المنطقة، وتغيّرت أنظمة الحكم ذات التوجهات الثقافية والسياسية المختلفة، إلا أن الإنسان الفلسطيني لم يبتكر لكل تلك الرموز معتبراً إياها جزءاً من هويته الحضارية وثقافته الموروثة، بل وصارت مصدر اعتزازه ودرع حمايته.

اعتمد البحث المنهج الوصفي القائم على تحليل مفردات الرموز والإشارات الموجودة على جدران قبة الصخرة من الداخل وتلك الموجودة على الثوب النسائي الفلسطيني مما لا زال يحمل طابعاً حضارياً ذا علاقة بتلك الحضارات التي عبرت المكان وأقامت فيه فترة من الزمن مستبعداً الرموز والنقوش المعاصرة التي أضيفت لاحقاً بسبب الظروف السياسية.

المفاهيم والرموز الحضارية

التعبير الفني والرموز الحضارية

النقوش على جدران المعابد مع اختلاف الديانة التي تنتمي إليها، والنقوش التي تزين الثياب التي يلبسها الإنسان بعد اكتمال الدور الوظيفي لهذه الملابس هي نوع من أنواع التعبير الفني، لذا فالتعبير الفني هو ذلك الفعل الذي يسلط الضوء على أسرار ومكونات موضوع يدور في خلد الإنسان، أي أنه كما يرى الفنان مودلياني "تعويض للحياة (فيشر. 31)". ويقوم الإنسان بتحويله لاحقاً إلى صورة مرئية أو مسموعة، وقد يراد لهذا التعبير أن يكون مؤثراً فيقدم على شكل قصيدة أو عمل نحتي أو لوحة أو نقش زخرفي أو عمل مسرحي أو أي طريقة إبداعية مؤدية، وهو يتشكل من إشارات عديدة تتضمّن الدلالة الجمالية في العمل الفني نفسه، وهو الذي يفصح عن العلاقة بين الفنان كفاعل والموضوع كمنتج، ويتطلب من حيث هو نتاج للروح نشاطية ذاتية خلّاقة تجعل منه، حينما تصوغه وتشكله، موضوعاً لحدس الآخرين وتخطب حساسيتهم (هيغل، فكرة الفن. 192)، إنه الخطاب الذي توجهه للآخرين بشكل غير مباشر، كما أنه مظهر من مظاهر تحكم الفنان بوسائطه إذ يتعامل وجدانياً مع الموضوع ويقدمه بالصورة الأكثر تماساً بروحه، لأنه يعرف من مخزون الحياة المتجمّع في وجدانه ليعبر عنه في أشكال خارجية واقعية لا عن أفكار مجردة نظير ما تفعل الفلسفة (هيغل، فكرة الفن. 392)، وعلى الرغم من تضمّن التعبير الفني وتمظهره على جانبه الفلسفي الثقافي فإن الصورة الوجدانية العاطفية تصبح هي المطلب من ذلك التعبير. إنه الرابطة الحية بين الفنان وإنتاجه، وهو كذلك مركز إشعاع ومصدر إضاءة لحياة الناس الوجدانية، يمرّ عبر لغة أهلته ليحمل نسقاً فريداً لا يحاكي أبعاد الواقع الملموس مباشرة، بل يكشف لنا عن بعده الوجداني بنسق جمالي محدد. «وهنا يكمن الدور الحيوي للفن في حياة الإنسان إذ يمنحه المعنى والإيحاء والدلالة والإشباع النفسي والروحي، والتنسيق الحسي والوجداني وغير ذلك من العناصر التي تعجز الحياة عن تقديمها» (نبيل. 07).

يبدأ الفن بالحافز الجمالي الذي يمور لفترة في وجدان الفنان ذي الحساسية العالية للأشياء والإشارات، وتكون ثمرة هذا الحافز هو التعبير الفني، إذ ليس العمل الفني مجرد كشف عن الروح المتجسدة في أشكال خارجية فقط، لكنه يعبر عن حقيقة الواقع الممثل وعقلانيته، وهذه العقلانية لا يكفي أن تكون ماثلة في وعيه، ولا أن تكون حافزاً محرّكاً فحسب، بل أن يكون قد استشفّ الجوهر الحقيقي والطابع الأساسي لهذا الواقع (هيغل، فكرة الفن. 492). فالتعبير الفني إذن هو الإسفار الخارجي عن المشاعر الداخلية، وهو محصلة تفاعل الفكرة سواء كانت موضوعية أم روحية أم صوفية أم كونية، مع روحية المادة الأزلية، كل ذلك ينصهر في بوتقة واحدة بتفاعل جدلي وصولاً لعملية التعبير، فلا تعبير بدون أساس فكري، ولا تعبير دون رؤية ناشطة في استنطاق الخامات ولا تعبير إلا بتفاعل ذلك كله مع وجدانيات كامنة في نفس المبدع. لذا فالتعبير أشبه ما يكون بالغريزة الموجودة لدى كل البشر بشكل فطري وغير إرادي ويظهر إلى حيز الوجود من الذات الإنسانية، إلا أن التعبير عنه بصيغة من الصيغ تكون عادة إما ابتكاراً لجديد، وهو الإبداع بعينه، أو إعادة إنتاج لتقديم بصورة جديدة، وهو إعادة الإنتاج في تطوّره واستمراريته الحضارية (ابراهيم. 161-261).

وفي كل فترة، ومع كل تطوّر في حياته يبتكر الإنسان نمطاً من الفن مناسباً لمستوى تطوّره (ابراهيم. 261)، وكمثال أولي في التعبير قدّم الإنسان قديماً رسوماً تركها على جدران مسكنه الأول: الكهوف، حينما أراد محاورة الطبيعة وما هو موجود فيها من بشر وحيوان، وهذه الرسوم أقدم من ظهور الكتابة وشاهد أول من شواهد التعبير الإنساني، استخدمها متنفساً لما يستكف في وجدانياته من انفعالات، وأضاف إليها إحساسه وشعوره، ثم صاغ هذه الأفكار صياغة جديدة مبتكرة معتمداً على تجاربه وخبراته الفنية التي تداولها، فجاءت أعماله التعبيرية قوية وصادقة تمتاز بتكوينها الفني والجمالي. فالفنان البدائي حينما عبر عن انفعالاته وعن أحاسيسه وشعوره بالنسبة للنور، مثلاً، ذلك الحيوان الذي كان يخشاه ويأبى مواجهته والذي كان يهدّد حياته دائماً، رسمه في الكهوف التي يسكنها، ليعبر عن قوة هذا الحيوان وأمنيته في السيطرة عليه.

إن هذا العمل الفني وغيره من الفنون البدائية، عمل خالد ليس لأهميته التاريخية فحسب، وإن كانت أهميته التاريخية في مجال البحث الأثاري لا تقلّ عن أهميته في المجالات الأخرى، وإنما لأنه كان تعبيراً صادقاً يحمل قيمة فنية رائعة، لذا يمكن القول بأن الفن موجود منذ

وجود الانسان، وليس مرتبطاً بدين أو عقيدة قديمة أو محدثة، وفي هذا ردّ على من يقولون بأن الفن نشأ في المعبد ومن أجل طقوسه وعبادته، لأن الصحيح أن الأديان عبر العصور قامت بتوظيف التعبير الفني لخدمة أفكارها ومعتقداتها (ابراهيم. 811-911).

يتكوّن التعبير في العمل الفني الواحد من مجموعة من العناصر أهمّها المادة ذاتها والموضوع المطروق والطريقة المتبعة في الإنجاز، وبالتالي فهو ثمرة لعملية منهجية لتنظيم العناصر المكوّنة للعمل الفني (ابراهيم. 83)، وذلك حسب المعنى المراد إيصاله، باعتبار أن الفنان لا بد أن يضمّن عمله فكراً أو انفعالاً يود إظهاره، والواقع أن القوّة التشكيلية التصويرية التي تتصف بها روائع الفن إنما هي وليدة ذلك التكامل الجمالي الذي يجعل من العمل الفني الواحد وحدة منسقة يدرك مضمونها في شكلها، وهي ليست وحدة حسية موزعة التأثير بين الحواس المختلفة فقط، بل هي أيضاً وحدة وجدانية فكرية وعقلية أيضاً (هيغل. فكرة الجمال. 69).

يجب التمييز في قراءة العمل الفني بين حدّين، الحدّ الأول وهو الموضوع المائل أمامنا بالفعل، أي الكلمة أو الصورة أو الحركة، والحدّ الثاني هو الموضوع الموحى به، أي هي تلك العلاقة المتشابكة بين الشكل والمضمون حسب مصطلحات النقد الفني الحديث، وتعتمد قوة التعبير على اتحاد الحدّين ومدى التوافق النسقي بينهما، لذا يقدم لنا الخيال أحدهما، بينما تقدّم المادة ثانيهما. ويكون الفن حقيقياً بمقدار ما يحقق التوافق بين الداخل والخارج (راغب. 66). ومن هنا خرج الفلاسفة المعنيين بعلم الجمال بالقول، إن الطبيعة (أي المادة المجردة) ذات مرتبة دون مرتبة النفس، وهي، أي الطبيعة، تقبل بآثار النفس وتمثّل بأمرها، وتستجيب لما تحدّثه فيها من تغييرات، ومن هنا احتاجت الطبيعة إلى الصناعة لأنها وصلت إلى كمالها من ناحية النفس الناطقة، استكمالاً بما تأخذ وكما لا يعطى³¹ (التوحيد. 01). يضاف إلى ذلك أن القدرة التعبيرية للأشياء تزيد بزيادة ذكاء المشاهد وحساسيته الفطرية للتلقي، وهو ما يعرف بمشركة المتلقي في إنتاج العمل الفني.

إن التعبير الفني يُعدّ من عمليات الذات الفردية التي تتجسد في وسط مادي أو سلوكي تظهر بواسطة الوسائل المتاحة لتحويلها من رؤية ذهنية أو انفعالية داخلية، إلى منتجات مادية خارجية، لأن الجمال الطبيعي ليس جميلاً في ذاته ولا لذاته، إنما بالنسبة للآخرين أي بالنسبة لنا نحن الذين ندرك الجمال فيه⁴¹ (هيغل. فكرة الجمال. 05).

وعلاقة الطبيعة بالفن ليست علاقة السيد بالعبد، أو علاقة المرأة بالموضوع المنعكس فيها، وإنما هي علاقة العالم الزائل المتغيّر، بالعالم الإنساني الذي يلتصم الخلود عبر الصورة المبتكرة (ابراهيم. 161). أي عبر التعبير الفني ذاته، فهو عملية خارجة من الذات تمرّ بمرحلة من الانفعالات التي تتجسد في وسط مادي، فهي موجودة وغير موجودة، ينتجها الفنان من وحي الواقع ولكن بأسلوبه هو، ولذا على المصوّر أن يخترع الأشياء غير المرئية للناظر المباشر، ويمثّلها في زيّ الأشياء الطبيعية ويشكّلها بيديه جاعلاً ما هو غير موجود يبدو موجوداً⁶¹ (جولد، وماركوت. 32)، لذا يتخذ أحد شكلين، أحدهما ابتكاري والآخر تقليدي، وذلك لأن لكل حقبة تاريخية مجموعة خاصة من التصورات الجمالية والصناعات الفنية (ابراهيم. 161)، ومن هنا تظهر الحرية الروحية بمظاهر كليّة في ذاتها، أي لا تكون تابعة لغير ذاتها لأنها تنطوي على إمكانياتها الذاتية الإبداعية (هيغل. 921).

إن التعبير في الفن يمكن أن يكون نوعاً من مضاعفة الحياة، أو بديلاً تعويضياً لها، كما ورد سابقاً، أو هو الرابطة الحيّة بين الفنان وعمله، وبين العمل والناس المتلقين له، وهو رؤية فنية لا تقبل القسمة (ابراهيم. 54-94)، فهو شبيه بها والصفات الرئيسية التي نجدها في العمل الفني نجدها في مبدعه، بذات الإحساس والمشاعر والوجدان والخيال التي عندما تتموضع في العمل الفني تتحول إلى رمز لوجدان الفنان، وهي بمثابة أفنعة تخفي خلفها أحياناً رغبات العقل الباطن لتقلت من رقابة العقل الواعي الذي يحاول كبتها ولا يسمح لها بالتعبير عن نفسها تبييراً سافراً صريحاً. ولكن هذه الرموز ما تلبث أن تنمظهر في رموز وصور وإشارات وعلامات تملأ جوانب الحياة الإنسانية، سواء كانت منقوشة على الجدران أو مطرزة على الثياب أم مرسومة على جدران الكهوف وعلى ورق البردي.

الرمز: تعريفه وفلسفته

ما هو الرمز إذن؟ وما هي قصة ابتكار الرمز في حياة الشعوب؟ وأين تكمن فلسفة الرمز في النقوش الحضارية؟ وأين هي الرموز التي وضعها الإسلام، وأضافها الفنانون والمصممون والنقاشون المسلمون في بناء قبة الصخرة أو حذفها منها؟ وكيف ابتكرت المرأة الفلسطينية نقوش ثوبها؟ وما الجذور التي استمدت منها أشكال هذه النقوش؟ ولماذا وضعتها على ثوبها بالذات وقامت بتوزيعها عليه بدقّة متناهية الاتقان؟

الرموز الحضارية بشكل عام تنتمي إلى أنواع التعبيرات الفنية الإنسانية، وقد اعتبر المفكرون الغربيون في هذا المجال أن الرمز علامة تفتح طريقاً للمعرفة، وطريقة مختصرة للتعبير، والرمازة (أي استخدام الرمز) هي «حقل اكتشاف وحرارة في الغوريات واللواحيات كما في المظمورات والقطاعات اللامفكّرة واللامعيرة.. وهي علم يدرس طبيعة الرموز ووظيفتها وقوانينها وحياتها مع ارتباطها مع علم الدلالة وعلم السيميائية حيث العلامة والإشارة والأيقونة»، (زيغور. 091)، وهذا العلم تربوي خلاق ابتكاري لأنه بتربويته يعيد الضبط ويقم التدقيق المتواظب للعين الباصرة، وهو بابتكاريته تجديدي يقترح قراءة خاصة للواقع (زيغور. 191)، وتصنّف الموسوعة الفلسفية العربية العلامات الرمزية بأنها علامات «لا ترتبط بتحقيق مخصص، بل تبقى هي في ذاتها في كل تجلياتها، كما في الألفاظ اللغات، وعلامات السير، والشعارات الدينية كالصليب والهلال..» (زيادة. 757)، وثبات معنى الرموز هو الذي يميّزها عما سواها من دلالات لأن أي تغيير في شكلها يعني تغييراً في معناها، و«الرموز الفنية تخلق واقعاً آخر موضوعياً ألا هو علم الأشكال الخاصة، ومن وظائفها التعبير حيث

تختلط العلامات أو الإشارات بمدلولها وتمتزج الرموز بما ترمز إليه» (زيادة 526). وللرمز في ذاته معنى خاص به، نستمد منه تأمل هذا الرمز أو الانفعال به، وكأنما الشكل والمضمون يكونان معاً وحدة عضوية، أي تصبح الصلة بين الشكل والمضمون في العمل الفني صلة طبيعية وليست علاقة مصطنعة كما هو الحال في غير الرموز من علامات وإشارات، كما تتميز الرموز بأنها لا يمكن أن تستبدل بغيرها ويبقى المعنى فيها واحداً، ومن هنا يصعب في الفن تغيير الشكل أو الصورة دون أن يصحبه تغيير في المعنى أو في دلالة التعبير، وذلك لأنه وحدة تظهر في وحدة عضوية تستمد من علاقة الرمز بمدلوله كعلاقة عضوية لا تُفرض عليه من الخارج أو بالاصطناع وإلا تحوّل الرمز الفني الأصيل أو العمل الفني كله إلى إشارات مصطنعة تُضعف التعبير الفني وتتفي أصلته (زيادة 826)، وهو ما نراه في شاهدي الحضارة الفلسطينية مناطق البحث، حيث ثبتت أشكال الرموز فيهما رغم تتابع الزمن وتداول الأيام، ولم تتغير الرموز مع محاولات التجديد والتحديث التي مرّت عليهما، بقي الجذر الحضاري واحداً، وبقيت الإشارات الموحية تحمل ذات الدلالات الجمالية والفلسفية.

الرمز، إذن، هو علامة فنية، أو إشارات لغوية، أو شعارات حركية تكثف مجموعة من المضامين وتحتوي العديد من الدلالات، ويمكن تلخيص ماهية الرمز بأنها في إدراك أن شيئاً ما يقف بدلاً عن شيء آخر أو يحلّ محله أو يمثله (سيرنج 5)، وفي بعض الأحيان يجسد الرمز مرحلة حضارية كاملة في تاريخ منطقة من المناطق أو شعب من الشعوب، ومنذ بدء الوجود البشري، ووعي الإنسان على ذاته وما حوله واكتشافه قدرته على الرسم على جدران الكهوف، وبدء اتصاله الذهني بالقوى التي تخيل وجودها، وأمن بتأثيرها، وتلك الحالة النفسية التي كان فيها حين تواجه مع مجهولات الوجود المحيط به وإحساسه بالعجز عن مواجهتها، بل حتى عن تفسيرها، اكتشف رموزه وحولها لاحقاً لحروف كتابية تناقلتها الحضارات المتعاقبة وغيّرت فيها ما استلزمته حياتها اليومية (وادل 64)، وأخذ في التعبير عن مرئياته وتخلّلاته خلال إشارات ورموز جلبت له بعض الأطمئنان والثقة، ومنحته المزيد من القدرة على إحداث تواصل مع تلك القوى التي كانت تنمو بمقدار ما كان ينمو هو ويتطور. ومع مرور الأيام وتوالي السنين، تراكمت الخبرة الإنسانية وتجمعت الرموز وتشكلت الإشارات وأعطيت من المعاني والدلالات الشيء الكثير، بل وأصبح لبعضها تأثير واضح في حياة الإنسان، حتى أن بعضها حمل طابع القداسة ونظر إليه بعين الرهبة والجلال. ومع مرور الأيام أيضاً تحوّلت الأصوات التي يصدرها الإنسان والمشاهد التي يراها للرموز كانت بداية نشوء الحروف والكلمات المنطوقة والمرئية المكتوبة.

والرمز عادة يكون مجهول المصدر الأول الذي ابتكره، لذا يكون بدون توقيع يشير إلى مبتكره لأنه أصبح ملكاً لغير مبدعه، وهو ما يمكن الانتباه إليه في كل الأعمال الكبيرة والمعابد المختلفة، كما هو الحال في نقوش قبة الصخرة وغيرها من المساجد الكبيرة حيث لا توجد مواقع لفنانيتها أو مصمميها، وينطبق الأمر على الثوب الفلسطيني حيث لا أحد يمكنه نسبة نقشة ما لشخص ما، وإنما هي متوارثة من جيل إلى آخر، وبالتالي فهو إرث يمتلكه الشعب كجزء من هويته العامة وهوية كل فرد ينتمي إليه على حدة. ولأن الفن عموماً عملية فردية ناجمة عن تفاعل داخلي وتجذري وجداني في دواخل الفنان فإن تنوّقه يكاد يشبه ضرباً من ضروب المشاركة الصوفية خصوصاً إذا ارتبط الرمز بمفاهيم دينية، وقيم مقدسة ذات طابع غيبي (ابراهيم 732)، تشكّلت عبر ثقافة مجتمعية موروثية متداولة حسب مقولات مدرسة التحليل النفسي ما بعد فرويد^{**}، لأن الرمز حينها يصبح جزءاً من الجو العام لتلك الثقافة مع كون مصدره فردياً في البدايات. ومع تطور الدراسات التي تناولت الموضوع وتوسّعت في تحليله وتفكيك معانيه، أضحت الرمز من المفاهيم التي توسّع مضمونها اللغوي والفكري والفلسفي بحيث يصعب إبقاؤها في المجال الفني. وهو ما نراه لدى العديد من علماء التحليل النفسي، فقد تناول «بونغ»^{***} على سبيل المثال، الرمز على مستوى اللا شعور الجمعي، الذي هو المخزون الشامل لذكريات شخصية وصور بدائية موروثية من أجيال عديدة عن السلف، وهو ما وضعها في قواميس مصطلحات علم النفس ذات تأثير كبير إذ أن هذه الصور تلوح من بعيد غامضة وراء التجربة الحاضرة وتؤثر تأثيراً خفياً في النفس (لابلانث و بونتاليس 172)، فاللا شعور الجمعي الذي هو مكن الموروث من تاريخ البنية العقلية البشرية بكل ما يمثله هذا الموروث من الأساطير البدائية والمكونات الدينية والخرافية، يتكون من وحدات يسميها بونغ بالأنماط الأولى (اليافي 582)، والتي هي عبارة عن صور كونية توجد منذ أزمنة بعيدة الغور، وتعود إلى حين كان الشعور الإنساني مرتبطاً بالكون متوحداً فيه، عن طريق الترميز والأسطورة، وهذه الصور النمطية هي التي تصل الإنسان بجذوره الأولى فيظل مرتبطاً بأرضه وجنسه وأسلافه (أحمد 48)، فتراه يعيد إنتاجها في أعماله الفنية.

يمكن اعتبار الرموز بمثابة الشاهد الأهم على تاريخ الأمة وتطورها وقدرتها على الابتكار كما على مستوى تطورها الذهني في إنتاج رموز أكثر تجريباً. لذا فإن القدرة على تحليل هذه الرموز وكشفها وربطها بما كانت تدلّ عليه في تاريخ الأمم سيكشف العديد من الجوانب التي ما زالت معتمدة في قراءات التاريخ العميق والغامض. إنها تكشف عن كل البنى الفوقية في المجتمع الذي تعيش فيه، كالمعتقدات الدينية، كما في الصليب والهلال وغيرها، وغير الدينية كما في أعلام وتيجان وشارات النظم السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية بصفتها السيميائية. ولو أخذنا ثوب المرأة الفلسطينية كنموذج فريد في هذا الشأن لوجدنا أن هناك من الرموز ما لا يمكن حصره، وهي رموز تمثل حضارات متعاقبة تركت بصمتها عليه، فهناك رموز كنعانية وأخرى بيزنطية وثالثة فينيقية ورابعة إغريقية وهكذا.. ويكاد الثوب الفلسطيني كذلك يمثل حضارة المنطقة. ولو قمنا بتحليل رموزه لوجدنا مدى ارتباط الإنسان الفلسطيني بأرضه وحقوقه ونباتاته، واعتزازه بالقيم التي نشأ عليها كالشجاعة والكبرياء والألفة والمقاومة، وهي كلها مواصفات تمثلت في رموز عديدة نجدها حين نرى ذلك الثوب (المزين 22-43).

لذا فالرمز في حياة البشرية مواكب لحضورها، معبر عما تؤمن به بكتافة تحتاج إلى كبير جهد لفهم أسرارها ومعرفة كنه مفرداتها المتعددة وتاريخيتها ودلالاتها المعقدة.

من جهة أخرى فإن تكرار الرموز في القطعة الفنية الواحدة، سواء جدار معبد ضخم أو كم قميص نسائي صغير، يُعدّ سلوكاً ذا مغزى عميق كذلك، لأنه في الفنون الزخرفية ذات العلاقات الرمزية يقدم التكرار تكريساً أبعد، ويعلن عن وجود أوجه متعددة لهذا الرمز المعتمد، وهو بالتالي «الإصرار على إعادة أشكاله وبنّيته»، وهو إعادة إنتاج أو إدراك أو خلق» (زيبور 191)، ومعنى الرمز الواحد ودلالته حين يكون منفرداً يختلف عن معنى الرمز ذاته في تكراره، لأن في التكرار إيقاعاً لا يوجد في الزخرفة المفردة، ففي الروح العربية كان السعي

الحديث ذهنياً وروحياً وراء إيجاد نسق زخرفي يتلاءم مع السكينة النفسية للمتلقى، وهي التي ينتجها التوحد العميق في النفس، لذا حرص الفنان هناك في مختلف التقنيات عند اشتغاله، على تطويع خطوطه ورسوماته وهندستها بما يتلاءم مع الرؤية العامة للأطوار البيوي لما يبده، والمتمثل في العمل على تشكيل صور الجمال الظاهري لتكون نفقاً مضاعماً للعبور بالمتأمل إلى الإحساس بالجمال الباطني بين ثنايا نفسه ودواخل روحه حتى تتلبسه مشاعر الجلال الجمالي ويتوحد. إن ما نراه على جدران الشواهد الحضارية يدفع بنا للوقوف قليلاً عند علاقة الإنسان بالجدار الذي يحمل تلك النقوش ويمتلئ في بعض الأحيان بكليته بها، فللجدار وظيفتان، أولاًهما طبيعية أي أن يكون ذا هدف طبيعي، أي يكون حاجباً للبرد والحر، وهنا لا يختلف جدار عن آخر، فجدار الكهف لدى الإنسان الأول، لا يختلف عن جدار ناطحة السحاب إذا كانت فقط لردّ الحرّ والبرد، وثانيهما هدف جمالي أي يمكن أن يكون بذاته جميلاً كما في جدران الشواهد الحضارية الكبيرة ذات الحجارة الطبيعية الجميلة، أو يستخدم لحمل العمليات الفنية الجمالية وبالتالي يجاوز الهدف الطبيعي، ويصبح استخدام الجدار سمة من سمات التحضر الإنساني، لذا فعلاقة الإنسان بالجدار تعكس مستواه الحضاري ورويته المتجاوز للطبيعي، وهنا يتبدى لنا مدى تقدّم الطبيعي على الصناعي الذي مرّ ذكره (لعيبي. العمارة. 21). وكمثال على ذلك فلو نظرنا لأي مسجد أو قصر أو مدرسة أو قبة في البلاد الإسلامية، وخصوصاً في الأندلس أو إيران لوجدنا معرضاً للأشكال الهندسية والزخارف النباتية والكتابية وقد تناغمت مع بعضها البعض سواء على الخشب أو الحجر أو الأسطح الزجاجية، وقد كثرت لدرجة القول بأن «العمارة كانت ذريعة لتبلغ الزخرفة شأنها عالياً» (مالدونادو. 51).

فجماليات المكان أو القطعة/التحفة ضمن هذا المكان أو ذلك ما هي إلا نتيجة لاحتدام قوى داخلية في نفس المبدع، يبدواها دنوباً وظيفياً، كما المسجد للصلاة، وكما القبة لإيجاد الفضاء الواسع المشير إلى القمة ذات المركز الواحد والتي تتطلع إليها الأنظار كما في الكنائس والمساجد، ومن هنا يمكن اعتبار الأرابيسك عنصر تكسبية تزيينياً يحمل وظيفة الغوص في الذات من خلال اكتشاف نمط علاقة بينها وبين الخط والشكل الهندسي، لأن لها بُعداً أدانياً له دلالاته الرمزية في التكرار اللانهائي وفي تجريداته وطبيعته الحسابية والهندسية عبر المثلث والمربع والمسدس والمثلث وغيرها من الأشكال المتداخلة (عبيد. 28). كما يبدو باطن هذه الجماليات أخزوباً تعديلاً، لذا نجد جمالية عمارة المسجد تحيل إلى الإحساس بالسكينة الروحية، والتأمل في القبة يدفعك للتفكير في الملوك الأعلى حيث المركز الذي تلقى عنده الخطوط، والمصائر، بل منه يأتي النور بالمفهوم التجسدي التقريبي، وهي جماليات لها «معانيها الروحية والأولى الكونية»⁹³ (عبيد. 38)، وهي إسقاطات لأفعال تعبدية ذات منحنى معنوي يحيل المتأمل إلى مواصفات الملأ الأعلى، فالزخارف النباتية بلطفها ولينها وانسيابها تقدّم الإحساس بالرحمة والمغفرة، والزخارف الهندسية بانشداداتها ووقارها وقوتها تشير إلى الحق وتُشعر بالرهبة والجلال التي هي من عناصر التوحد وقد استوحى الفنان من أشكاله الهندسية ما أوحى له بالاستمرارية واللانهائية، وقد بدأت منماتلة ثم تتوعدت، وكانت مفردة ثم تتابع في تبادل موسيقي (عبيد. 48)؛ وتنتقل بمجملها من الخط بصفته جمعاً بين الانسيابية والقوة بين الحكمة والعمق والاستقامة، ما يوصل إلى ما يسمى بالحركة الزمانية، وهي الحركة الدالّية للأشكال، حيث ينتج عند التقاء كل شئين شيء ثالث، والتقاء الثالث بهما ينتج الرابع.. وهكذا يكون التوالد من التكرار المتولد المتتابع لإنتاج الحركة الداخلية، وهذه الحركة غير محسوسة بالإحساس وغير مسموعة بالأذن، بل مرئية وتترك بالعين، وهي بالتالي حركة بصرية لها موسيقى بصرية غير صوتية، وهكذا تتبدى الحركة الزمانية من خلال رؤيتها بالعين عبر الأشكال المتكررة زخرفياً (عبيد. 48)، وهي بالعموم معانٍ لا تتبدد عن رؤية المؤمن وتطلعاته أثناء تأمله وعبادته وخشوعه.

إن من أبرز أساليب تنفيذ الرمز وتجسيده ما ابتكره الإنسان من فسيفساء قادرة على التعبير بدقة وقوة عن تلك المعاني الكثيرة التي يكفها الرمز في صيغته المبسطة، فالفسيفساء فن تصوير الخلود، وهوفن إبداعي بامتياز، وفرع من فروع الفنون العمرانية، وتطلق هذه التسمية على العمل الفني ذي الشكل المتماسك أو الرسم المكون من مكعبات حجرية صغيرة جمعت بعضها إلى بعض مغروسة في مونة أو ملاط لاصق يعمل على تماسكها (نشرة تونس، 8-21)، والفسيفساء فصوص صغيرة من الزجاج الملون أو الحجر المعجون تُعشى بالذهب ويطبق عليها زجاج رقيق، ثم يُعجن الشيد بالصمغ العربي ويبسط على الحائط وتُرصع فيه هذه الفصوص على أشكال شتى ونقوش محكمة تتألف منها صور ورسوم وكتابات تتلألأ بالذهب والأصباغ الزاهية فتبهّر الأبصار برونقها وبهجتها ولطافة صنعها (زيات، 443)، وقد ذكره المؤرخون المسلمون كالمسعودي في مروج الذهب (المسعودي، ج 83، 2) في سياق حديثه عن إعمار المسجد النبوي في المدينة، وكذلك ذكره المقدسي في أحسن التقاسيم (المقدسي، 851 الهامش)، وهو يتحدث عن نقوش وزخارف بعض كنائس الشام وعن قبة الصخرة كذلك، وكذلك العمري في كتابه التعريف (العمري، 58)، وقد ذكر البلاذري في فتوح البلدان أن الوليد طلب من قيصر الروم أن يعينه على عمارة المسجد النبوي فبعث إليه بالرجال والعمال وأحمال الفسيفساء والذهب (اليقوي، 034). وكانت صناعة الفسيفساء من الصناعات القديمة وخصوصاً في انطاكية وأورشليم (قبل الفتح الإسلامي) ومادبا في الأردن، بحيث كانت معظم كنائس المنطقة مزينة بالفسيفساء على اختلاف أنواعها وأشكالها (زيات، 443). وذكر البكري أن آل المنذر بالحيرة وغسان في الشام وبنو الحارث بن كعب بنجران كانوا يجعلون في حيطان البيع والكنائس الفسيفساء والذهب (أي الفسيفساء) (زيات، 543)، وقد روى المسعودي في مروج الذهب أن أبرهة الحبشي حين قدم إلى صنعاء في اليمن وبنى كنيسته المشهورة (القليس**) جعل فيها من الفسيفساء، وهي التي حُمل منها إلى مكة لما شرع ابن الزبير في بناء الكعبة (المسعودي، 861). وكانت دمشق أهم مدن الشام في صناعة الفسيفساء حتى عرف باسمها، وذلك لأنها منذ استيلاء الإسكندر على الشام سنة 333 قبل الميلاد، وحتى بدايات الفتح الإسلامي لها سنة 536م، بقيت نحواً من عشرة أجيال تحت رعاية اليونان والرومان والبيزنطيين وتآدب أهلها بأدابهم وتدرّبوا في الصناعات والفنون على طرائقهم ومناهجهم وحفظوا عنهم أساليب الإتقان ومرافق الحضارة، ويذكر بعض الباحثين أن تصاميم الفسيفساء تدين لبلاد فارس بمقدار ما تدين للفن البيزنطي، فالتصميم المزدوج الجناح يتبع نماذج أصلية ساسانية اتباعاً دقيقاً، والرغبة في تصوير الجواهر واللآلئ والأحجار الكريمة كعناصر أساسية في الزخرفة هو شيء شرقي كذلك، وكذلك فإن رسوم المزهريات المركبة الكبيرة هي ذات أصول شرقية (رايس، 11). ومثل هذه المقولة يكررها باسيليو مالدونادو الذي يرى أن نتاج الفن الإسلامي ذا الطابع الارستقراطي وذا التراث الكبير في زخارفه هو ذو جذور كلاسيكية أو بيزنطية أو فارسية ساسانية (مالدونادو، ج 2، 61)، لذا يرى أنه لكي «ندلف إلى عمق التكوينات الهندسية المعقدة الموجودة في الزخرفة الإسلامية لا بدّ من البحث عن صلات سابقة على العصر الإسلامي» (مالدونادو، ج 1، 61)، لأنه يرى أن «ثقافة البحر المتوسط كانت مكوناً منطقياً في الحضارة العربية على أساس الاستمرارية في الزمان والمكان، لذا فقد أقام العرب قصورهم ومساجدهم بالقرب من المباني الرومانية القديمة وقد ازدرانت بالفسيفساء والنقوش البارزة والغائرة وامتلات بالتوابيت وقواعد الأعمدة وتيجانها» (مالدونادو، ج 1، 02-12) إن الفنان

المسلم الذي يتسم «بكرمه الشديد في الزخرفة الهندسية إنما يبتثق في فنونه من روما وبيزنطة ويتلقى منهما الشكل وطريقة العمل» (مالدونادو، ج1، 42)، وقد ذكرت مارغريت فان بيرشم، أنها رأت بعد إنعام النظر في فصوص فسيفساء دمشق في المسجد الأموي وبعض الكنائس، ومقابلتها بما عاينته من آثار الفسيفساء الباقية في أيا صوفيا بالقسطنطينية (استانبول) أن طرائق الفن هي واحدة في كل هذه الأشغال (زيات، 253)، من جانب آخر ينفي الباحث شاكر لعبي هذه المقولات الاستشراقية التي تقوم على هيمنة الغرب وأصالتها وتأثيره الدائم في فنون الشرق، إذ يرى أن الفن البيزنطي نفسه يمكن أن يكون اختراعاً سورياً، أي قادمًا من سورية الآرامية، ما يشير إلى أن الفن البيزنطي نفسه هو فن شرقي (لعببي، الفن الإسلامي، 83)، وينقل عن عفيف بهنسي قوله بأن «كنيسة أيا صوفيا نفسها كانت قد ابتكرها فنانون معماريان سوريان هما أنتيموس وترالس» (لعببي، الفن الإسلامي، 71)، لذا فإن «الفن البيزنطي لم يأخذ شكله النهائي إلا بعد أن مهد له الفن السوري الطريق» (لعببي، الفن الإسلامي، 04)، وهو ما يقوله المستشرق ستيفن رينسيان إذ يرى أنه تتجلى في فروع الفن البيزنطي المختلفة كل من العناصر الشرقية والهليستية (رينسيان، 413)، والباحث لا يختلف مع هذه الرؤية، بل ويرى أن سيادة هذه الأنماط الزخرفية في الأوساط الأرستقراطية في المنطقة آنذاك سينعكس بالضرورة على الأوساط الشعبية التي تطمح بتقليد تلك الأوساط وإنتاج ما يتناسب وواقعها الاجتماعي الاقتصادي فكان التطرير علنًا لثياب جزءا من تعميم التجربة الرمزية بين الناس بدل أن تستحوذ عليها الطبقة الأرستقراطية، لذا أضحت الثوب الفلسطيني ساحة فنية للنقوش التي وجدت طريقها للمعابد والأضرحة ابتداءً ثم صارت مصدر زينة لبقية الناس، لذا فهو يرى أن المنطقة لم تكن خلواً من الفنون قبل الاستعمار البيزنطي، والاستعمار الساساني اللذين جثما على صدر المنطقة لمئات السنين، وإنما، على العكس، كانت فيها حضارة وارفة في كافة الأوساط الاجتماعية من أرستقراطية وشعبية، كل حسب إمكانياته، وقد بدأت هذه الفنون مع الكنعانيين والآراميين الذين هم أول من سطر الأبجديات وصنعوا من المبتكرات الكثير، خلافاً للمقولات الاستشراقية التي تنسب كل الحضارة ومنجاتها للغرب انطلاقاً من نزعة المركزية الأوروبية. ويرى رينسيان أن الناظر إلى النحت الزخرفي المعماري في تشكيل الأبواب وتيجان الأعمدة يتجلى له من تنوع تصاميمه اختلاط أصوله الأولى، إذ لا يخفى أن ورقة السنط (الأكانتوس) وصور الحيوانات المطابقة للطبيعة تنتمي إلى الحضارة الهلنستية الخالصة، كما يمكن رؤية النماذج الإيرانية في التصميمات الهندسية التي تفيض بالرشاقة (رينسيان، 423)، ولو توقف قليلاً أمام الثوب النسائي الفلسطيني لعرف أن ما يراه من نقوش على الجدران، وما يراه من نقوش على الثياب لهو من مصدر واحد يمتح من حضارة واحدة.

يقوم فن الفسيفساء، كما فن التطرير، على إيقاع اللون والخط في تكوين الوحدة التشكيلية في اللوحات، وقد استخدمت مواد كثيرة لتنفيذ هذه اللوحات على الجدران. فكانت في البداية حصى وحجارة وصدف ثم قطع رخامية وفخارية ورفاتق ذهبية ذات أشكال حركية تشكل زخرفة نباتية وإنسانية وحيوانية بينما كانا الخيط والقطن أو الكتان أو الحريري هو مادة التطرير على الثياب، وكلاهما، النقش والتطرير، يعتبران من الفنون الشرقية، وهما موروث متطور من الفنون القديمة في حوض البحر المتوسط في لبنان وسورية وبلاد ما بين النهرين ومصر وتونس إلا أن بذور هذا الفن بدأت في العراق سيما في قصر أوروك الذي يعود إلى الألف الرابع قبل الميلاد حيث رُئيت أعمدة القصور الفخمة بأشكال مخروطية من الأجر الملون بالأحمر والأسود والأبيض، وهي الألوان التي يستخدمها العرب والإيرانيون نظراً لمناطقهم المشمسة حيث يفضلون الألوان النقية، ولا يستخدمون الألوان الغامقة أو الفاتحة بدون فاصل لوني (Irwin. p. 196). ولربما هذه من الفروق بين النقوش على الجدران والنقوش على الثياب، حيث يحتاج التطرير بصفة أساسية للخطوط الفاصلة ولا يعتمد الاختلاف اللوني بين المساحات الملونة كفاصل وحيد،

لقد بلغ فن الفسيفساء أوجه إبّان العهدين الهلنسي والبيزنطي، واتسمت الأعمال في هذين العصرين بالقوة في التعبير وتوازن الأشكال وتنوع الموضوعات، وانتشرت في شتى أنحاء البلاد بدرجة من الدقة والمهارة الفائقة في تصوير الأجسام وإبراز الانفعالات والملاحم، وحسن التنسيق والانسجام بين الألوان والتعبير عن مفهوم القرب والبعد (المنظور). وبلغ الاهتمام بها إلى حد توثيق اللوحات الفسيفسائية بالكتابات التاريخية والتذكارية بلغات كانت شائعة محلياً كاللغتين السريانية والعربية (Irwin. p. 353).

أما في العهد المسيحي، بعد القرن الرابع عشر الميلادي، فقد سلك الفنان الفسيفسائي المسيحي التحوير والتجريد في بعض العناصر الزخرفية «كتعبير عن تجلٍ للمقدس وتسام بالديوي إلى مصاف الروحاني» (لعببي، الفن الإسلامي، 02)، واستخدم ألوان قوس قزح لإبراز العمق والبعد الثالث في الأشكال المرصوفة (لعببي، الفن الإسلامي، 72)، وقد وظفت الأديان كعادتها الفنون الموجودة قبلها لحقيق أهدافها دون أن تبتكر هي ما يدل عليها، وهو ما يؤكد أن الدين، أي دين لا يقدم رؤية فنية دينية خاصة تحمل عقائده وسماته، وإنما يقوم الدين بالتوجه نحو الإبداع لتوظيفه في خدمة معتقداته عندما يرى إعجاب الناس به والتفافهم حوله وتأثرهم به¹⁷ (العلان، كي لا يبته اللون، 28).

مفردات نقوش الفسيفساء ونقوش التطرير وفلسفتها:

إن النقوش الفنية أو الرموز الحضارية، سواء الدينية أو غيرها، وكذلك كافة الفنون والآداب إنما ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالبيئة التي تعكس بصورة واضحة جوانب الحراك الثقافي والفني الدائر في أرجائها، وبالتالي فإن دراسة كل هذه البنية الفوقية يستلزم إماماً بتلك البيئة المحيطة، بل يمكن القول أنه يستحيل معرفة تاريخ الناس بدون تقدير لفنونهم وثقافتهم، لذا فدراسة الفنون الزخرفية هي جزء من دراسة التاريخ لأي منطقة (Quraishi . pp. 17-28) إن المناخ والبيئة تلعبان دوراً في طبيعة الفنون، فالصحراء مثلاً عند العرب تقدم للعين مشاهد مذهلة من الإشراف الضوئي (Quraishi . pp. 18)، والبلاد الزراعية تستخدم نباتاتها في نقوشها ورسومها ومفاهيمها الاعتقادية (صمت، 08)، كما هو الحال في بلاد الرافدين ووادي النيل وبلاد الشام بينما نجد في البلدان الصحراوية نقوشاً وفنوناً تتضمن كائنات صحراوية، فعلى سبيل المثال يلفت الانتباه أنه يكثر استخدام الكرم (العنب) وتكوينات جذوعها المحملة بالعناقيد والأوراق في نقوش الفسيفساء خصوصاً في نقوش بلاد المتوسط، وإنه لمن الصعب إغفال القيمة الرمزية الأدبية للكرمة كما وردت في نصوص العهد القديم،

حيث الكرمة دالة على شعب الله، وتدل أيضاً على الملكوت، وعلى المسيح نفسه في صلته الوثيقة بالمؤمنين (سيرنج، 413-513)، وهو ما يفسر لنا وجود ذات النقش في الثوب الفلسطيني بمختلف الألوان، كما هو في نقوش قبة الصخرة.

ويمكن كذلك أن نقول عن الرمان، الذي كان علامة الخصب على امتداد القارة الآسيوية من شرقها إلى غربها، فهو يرمز للذرية كثيرة العدد بالرمان، وفي العهد الروماني كانت الرمان رمز أناهيتا (ربة الخصوبة) (سيرنج، 513)، ونرى على جدران قبة الصخرة كثيراً من ثمار الرمان موزعة بين الزخارف والأوراق، ما يشير إلى طبيعة البيئة الزراعية وارتباط النقوش بها. أما في الفن الأيقوني المسيحي فإن الرمان هي رمز الإحسان الذي ينتشر كبدور الثمرة، لذا نجدها في بقايا النقوش في قبة الصخرة وفي الثوب كذلك. أما زهرة اللوتس ذات المنشأ الفرعوني فهي نوع من أنواع الزنابق، وهو يرمز لمصر حيث منشؤها الأصلي (خفر، 61)، تستخدم كإطار زخرفي للمشاهد الفسيفسائية بتكرار متناوب بديع، وهو ما نجده في نقوش قبة الصخرة في القدس، ونجده في نقوش الثوب الفلسطيني وإن بتسميات مختلفة لدى النساء اللواتي يقمن بالتطريز.

على صعيد آخر كان رمز الصليب الذي يعود إلى عهود مغرقة في القدم، والمعروف بتنوعات أشكاله قبل المسيحية بآلاف الأعوام ومن الصعب تحديد تاريخه، وقد استخدم في جميع الحضارات بكافة أشكاله، فكان عند الفراعنة رمزاً لإله الشمس الذي يبعث شعاعه للجهات الأربع (سيرنج، 713)، وكان يرمز إلى اكتشاف النار لأن حلك خشبتين لإنتاج النار يجعل من الخشبتين على شكل صليب، وهو لدى الهنود كذلك إذ يرمز الخط الرأسي للرجل بينما يرمز الأفقي للأنتى وباجتماعهما يكون الصليب، وفي إيران نجد الصليب على مقابر الأباطرة الساسانيين (سيرنج، 883-983)، وكان الرمز المسيحي الأكثر أهمية، ولا غرابة في عثورنا على هذا الرمز في نقوش وزخارف قبة الصخرة بأشكال مختلفة، خصوصاً وأن للصليب أشكالاً متعددة، منها الصليب المعقوف الذي عُثر عليه في بلاد فارس وجزيرة كريت، وكذلك في سبأ باليمن، وهو ذو مفاهيم كونية إذ كان يرمز للشمس التي كانت تُعيد آنذاك (هادي، 041)، كما أن الصليب المعقوف الإغريقي من العناصر الهندسية المميزة التي اقتبسها الفن الزخرفي في العصر الأموي، وقد انتقل قبل ذلك إلى الرومان والساسانيين (هادي، 241) ولا غرابة إذا وجدنا أن كل غرزة في الثوب إنما هي تشكيل أفقي ورأسي بما يعني أن كل غرزة هي صليب مزخرف أو مطرز في مكان ما من الثوب.

من جانب آخر كان للشجرة بمختلف تشكيلاتها وتنوعاتها حضور لافت في فسيفساء المعابد والكنائس والمساجد، فقد صورت الشجرة الرمزية في كافة العصور، ومنذ أربعة آلاف سنة على أنها رمز الحياة، والشجرة في الحضارات المتطورة رمز للعالم، ولكنها بالنسبة إلى الشعوب الدينية القديم. هي العالم كما تشكل شجرة الحياة جزءاً من تزيين الكنائس (سيرنج، 382-482). لكل شجرة ثمرها، ولكل شجرة مفهومها الرمزي، ونظراً لأهمية الشجرة في حياة الناس كان الاحتفاء بها وتصويرها وتزيينها في حياة الشعوب، وخصوصاً الزراعية (سيرنج، 813)، وهو ما نجده بكثرة في نقوش التثمين الداخلية في قبة الصخرة من الداخل والخارج، كما تعج به نقوش الثوب الفلسطيني بأشكال مختلفة كالسرو والنخيل والعنب والورد المختلفة لأن النبات هو سمة المناطق الزراعية كما هو الحال في فلسطين، بل وصل الاحتفاء بالنباتات أن وجد تيار تزييني خاص بذلك أطلق عليه (التوريق) أو الرقش.

لقد حفلت الطبيعة المحيطة بالإنسان بمئات الآلاف من أصناف النباتات ذات الأوراق المتنوعة الأشكال، ولو تأملنا ما حولنا من أشجار ونباتات، كبيرة كانت أو صغيرة لوجدنا فيها من التفاصيل ما يلهب الخيال ويملا الروح بعظمة الوجود. وقد وجد الإنسان في هذا الاتساع الفسيح للتنوع ميداناً للإبداع لا حدود له، وأخذ ينقل الصورة النباتية كما ارتسمت في مخيلته على كل الأماكن التي كانت تصلها يده. وسواء كان يتعامل معه بقراءة أو بإعجاب فإن النبات وأوراقه بقيت مصدر إلهام دائم للإنسان، خصوصاً بعد أن بدأ غياب الحيوان من الفن الإنساني، تاركاً المجال للنباتات التي تعني الاستقرار والهدوء، في واقعها وواقع الإنسان حين يستخدمها في فنونه، فاستخدم نماذج من النبات في نقوشه، كغصن الزيتون أو السنبل المأخوذ من البيئة الزراعية، وتحمل رموز الخصب، وقل مثل ذلك عن النخلة (عوض، 08)، وحين بدأ تكامل الفكر والوجدان لدى الإنسان في وحدة إنسانية لم تُغفل كفايته الحسية، وتمثّل إبداعه في فنونه الزخرفية (كمال، 35).

تقوم الزخرفة النباتية أو ما يسمى «فن التوريق» على زخارف مشكلة من أوراق النبات المختلفة ومن الزهور المتنوعة الأشكال والألوان، وقد برزت بأساليب متعددة من أفراد ومزاوجة وتقابل وتعانق، وفي كثير من الأحيان تكون الوحدة في هذه الزخرفة مؤلفة من مجموعة من العناصر النباتية متداخلة ومتشابهة ومتناظرة، لكنها تتكرر بصورة منتظمة، وأحياناً يخرج الفنان عن الانتظام وتكراراته بإشارات تجعل من العمل أكثر حيوية وتجعل إيقاعه أكثر تأثيراً في النفس، وهو ما تمكن رؤيته بتأمل أي واجهة من واجهات المثلث الداخلي في قبة الصخرة، حتى توصل المشاهد إلى مفهوم واحد هو التوحيد (بهنسي، جمالية، 75)، فالزخرف تكرر منتظم بمواصفات دقيقة، والتوريق يحمل مضامين تخرج عن هذا الانتظام الدقيق، لأن النبات لا يتشابه حتى في النوع الواحد، فالتوريق ذو علاقة بتجريد النبتة من شكلها الطبيعي وتحويلها لرموز فني يفقد في كثير من الأحيان صفاته النباتية، ويتحول لمجموعة متشابهة من الخطوط والألوان ذات الإيقاع التكراري الدقيق. لذا فتسمية التوريق إنما جاءت من أوراق النباتات وأغصانها.

وقد عرفت زخارف التوريق في فنون ما قبل الإسلام بأشكال مختلفة واسعة، بل يمكن اعتبار التنوع سمة أساسية فيها، ونظراً لأن الفن الإسلامي نشأ في كل إقليم من الأقاليم المفتوحة على أساس الفنون السابقة عليه، فقد حمل التنوع في تفاصيله مع التزامه بفكرة الامتزاج (الباشا، ج 1، 59)، وقد اتخذت بعد ذلك منحى آخر، أساسه الرؤية الأعمق للمفهوم الديني القائم على التوحيد، مقابل تلكم الرؤية التي كانت تقوم في بلاد فارس على الثنائية.

الرقش بمعناه الواسع يشمل زخرفة أشكال نباتية وعملاً متشابكاً يسير وفق نظام هندسي صارم، وإذ تتميز الأشكال النباتية بأنها إيقاعية انسيابية، فإن النوع الثاني (الهندسي) تضلعي حاد، وهو هنا يدمج بين قطبي الوجود الكوني: الحركة والسكون، الزمان والمكان. وذلك عبر المزج بين الانضباط الهندسي للخط وانفلاته الانسيابي. والحركة هنا تمضي لولبية متصاعدة تنشأ من نقطة ما تفتأ أن تعود إليها، كما في نفوس الشكل الدائري المحيط بالقبة وما نجده كذلك في تنويعات التوريق في الثوب الفلسطيني، ومهما تنوّعت الحركة وتشابكت وابتعدت تظل مرتبطة بجذورها مثل شجرة الحياة، وهي ما برع العرب في توزيعها بأنواعها الأربعة وهي: التوريق المتشابك، والتحرير، والتلوين والكتابة الخطية (صفوت، 15). لذا فالتشابك الذي يعتمد على وحدات هندسية داخل دائرة ينمو وفق مبدأ الشكل النجمي المتعدد الرؤوس كالمثمن وغيره، وهذا يعني تكرار الشكل الذي في داخل الدائرة في الوحدات الزخرفية الأخرى وتنتج عن ذلك تصاميم مختلفة متوالدة متناظرة، وقد تتداخل في بعضها، وتشكل شبكة من الخطوط المستمرة التي تتطوق على نحو متزامن من مركز دائرة واحدة أو من مراكز لدوائر متعددة، وهذا ما يشير إلى أنه ليس ثمة ما يمثل فكرة التوحيد وتنوع الوجود أكثر من هذا التفاني في الوصول إلى التعبير التجريدي الموصل لمركزية الوجود المطلق الكونية (الشريف، 68). إذ عن طريق التناغم يتم التعبير عن وحدانية الخالق، والتناغم الهارموني يعني الوحدة في الكثرة حتى لو كانت تكراراً. وهو في الموسيقى المعادل المكافئ للمنظور في الفن، مستمداً إياها من موسيقى الطبيعة (الصقر، 601). فالنشأة تتكون من عنصر واحد: خط واحد سرعان ما يلتفت على نفسه في حركة لا متناهية ليعود ثانية إلى نقطة البداية.

هندسة النقطة والدائرة في النقوش

في البدء كانت النقطة هي رمز التعبير عن المطلق والمحدود في آن معاً، عن الكلية بتوحيدها والجزئية بتفردها، فهي المنشأ وهي المنتهى، هي الكل الذي لا أجزاء إلا به ولا انطلاق إلا منه ولا رجوع إلا إليه، وكل مخاض للإبداع الزخرفي في الفنون الزخرفية والنقوش المطرزة إنما يبدأ بهذا الجسم الذي حتماً لا يعبر عن العدم بما هو قيمة خلود موازية، ولكن عن الخلق والوجود بما هما قيمتا خلود جوهريتان، يمثلهما الزخرف في بدنه كما في نهايته، وهو ما يرمز إليه رأس الإبرة في التطريز حيث تفتح طريقاً لإرساء موقع النقطة في هذا المجال. والنقطة جسم مصمت ذو كثافة ومتناهٍ في الصغر حدود تحوم العدم. ومع التكرار المنتظم لهذا العنصر في اتجاه واحد خط. وهو المقدار المعلوم للابتعاد عن نقطة» يكون

المركز لينتهي كذلك بنقطة، وبحركة انسيابية لينة على نفس القدر المعلوم نطلق لنعود للبدائية فتكون «دائرة» (Critchlaw . p 7) التي هي تكبير لجسم النقطة، باعتبار النقطة دائرة صغيرة وليست مربعاً أو ذات شكل سداسي كما في بعض الهندسات، مع تلاشٍ في الإعتام والكثافة الداخلية لتكون جسماً شفافاً محصوراً بردة الفعل الحاصلة من الحركة الانسيابية للخط بالمقدار المعلوم على الواقع المحسوس.

إن الدائرة هي بيئة الإبداع للأشكال الأساسية في فنون الزخرفة؛ فمن خلال حركات وخطوط هندسية مدروسة داخل هذه الدائرة بين مركزها ومحيطها محكومة بقواعد هندسية، نحصل على المثلث والمربع والخماسي، وهي النماذج الأولية لبنيات التشكيل والتصميم الزخرفي، سواء بشكل انفرادي وما يترتب عنها من علاقات هندسية زخرفية، أو من خلال تكرار الشكل الواحد وتداخله وما يترتب عن ذلك من تركيبات بنوية. وكذلك يمكن الجمع بين هذه الأشكال الأولية في بيئة واحدة لتصبح زخرفاً قائماً بذاته أو تخطيطاً ناظماً مركباً يمكن من استنباط زخارف أخرى متنوعة (Critchlaw . p 7)، فالاحتكام إلى شكل الدائرة في بنية التصاميم الزخرفية سمح للفنان بخلق أشكال خاضعة لنسب معلومة وذات تناسق بنوي، يدلل من خلاله على قول أن كل شيء في هذا الوجود محسوب بقدر معلوم.

أما توزيع العناصر فإنه إذا كان الاشتغال في إنجاز الزخارف على الدائرة كشكل أساسي أدى إلى احترام النسب والتناسب في الإنتاج الفني، ما يدفع بالمتأمل إلى الانغماس في لحظات تنوق جمالي بسكينة وراحة نفسية كردة فعل على التوازن المظهري للعمل الفني، فإن توزيع العناصر ضمن الكتلة الكلية بشقيه: التوزيع الكمي، والتوزيع الكيفي، يزيد القطعة الفنية رسوخاً في البعدين الجماليين الظاهري بالتوازن المرئي، والباطني بالاستقرار التأملي، أي الدخول من الوحدة الفنية الكلية، إلى جوهر الفرد الجزئي الكامن بين التفاصيل وتحصيل كنهه، «وهكذا نجد الفنون وقد أصبحت تؤدي غرضاً أبعد من غرضها المباشر، فصارت رموزاً للحضارات» (انتكهوزن، 151-891).

فإذا تطرقنا بالقراءة لنماذج الزخرفة النباتية (فن التوريق)، فإننا نجد أنفسنا في مسار أفقي، هو بمثابة اتجاه الهيكل البنائي للوحدة الزخرفية، ويكون تخليلاً عادة، و يأخذ في أغلب الأحيان أشكالاً لولبية يمكن أن تكون مفردة أو مزدوجة، متعاقبة أو متناظرة، تسرح بالمتأمل في تيه سرمدية الوجود اللانهائي. فلا وضوح لمركز البداية ولا استجلاء لنقطة النهاية وهو ما يمكن أن يستمر أفقياً إلى ما لا نهاية (التركي، 621-231). والفنان بمساراته هذه يعبر عن معاناته وهو يعبر هذا المسار للوصول من، أو إلى نقطة المركز، الهدف الأخير للوجود.

أما الورقات، أي مادة الزخرف النباتي الرئيسية، وهي أجسام الوحدات المتفرعة، من خلال، وفي سياق المسار، فهي تأخذ عدة أشكال حسب مادة وتقنيات الاشتغال، وكأنها انفتاح لهذا المسار في حركات توالدية، أخذت أصولها أولاً من الطبيعة، ثم هذبت وحُوت وجُردت من تفاصيلها وشكلها الطبيعي لتصبح رشيقة المظهر تندمج مع المسار في كتلة واحدة فتزيد المتأمل استغراقاً، وهو يحاول فكّ تلامس تشابكاتها وترابطها بناءً على تنوعها من أوراق العنب إلى الأكانتوس إلى سعف النخيل إلى أزهار الأقحوان والأزهار والورود الصغيرة وغيرها متوازنة في تكرار مرتكز رياضياً على ما يسمى «مجموعات الاعتدال» (التركي، 621)، Symetry Groups. وتتجلى هذه النزعة في تأمل نقوش قبة الصخرة خصوصاً في الشكل الدائري الحامل للقبة، كما لا تخفى على الناظر المتأمل للثوب الفلسطيني بعيداً عن وظيفته الأساسية في الوقاية والستر.

فالاحتكام في البناء الزخرفي لهذا الفرع (الزخرفة النباتية) يكون مبدئياً لهياكل المسار داخل فضاء اللوحة، يحتم على الفنان توزيعاً كمياً محدوداً لوحده تحكمه خلفية التشكيل حسب المادة والتقنية، وهو ما تفعله المرأة وهي توزع نقوش ثوبها على مساحاته المعدّة لذلك ضمن تعدادات متكررة لوحدها النقش المراد تطريزه. وفي الزخارف الهندسية نجد أن التوازن الكمي فيها يتضح جلياً من خلال قراءة القراءة التوافقية للأطباق النجمية بمختلف تكويناتها (الصقر، 67)، فالمتمأمل لا يمكن أن يستوعب شكلاً معيناً دون أن يقرأ مجاله المحيط، فمثلاً لا يمكن اعتبار النجمة ثمانية إلا إذا حددنا شعاعها وهو ثمانية رؤوس متساوية متقايسة، وكذلك العكس. فالأشكال شفافة إذا كان محيطها معتماً، ومعتمة إذا كان محيطها شفافاً، وكأنما هي رحلة دائمة بين الظاهر والباطن، أي بين عصري الوجود الكوني.

أما وحدات الخط العربي فتختلف مقاييس التوزيع الكمي في تصميماتها حسب أنواع الخطوط المتعددة، لكن عند تنفيذ هذه الوحدات بالتقنيات المعمارية يتجلى التوازن الكمي بها كما في الزخارف النباتية من خلال لعبة التبادل بين الأرضية/الخلفية والتشكيل وقياسات كل حرف في نوع الخط الذي يستخدم في العمل الفني، فحروف الخط الديواني تختلف عن مثيلتها في خط الثلث أو النسخ أو الكوفي، ولكل خط ميزاته وتأثيراته في المشاهد، فالحروف الأبدية الكوفية التي أصبحت منذ القرن الحادي عشر الميلادي، نماذج خالصة للتحلية خضعت في تطورها لقوانين الزخرفة خضوعاً تاماً (جمعة، 33، رينسيان، 623). كما نجد أن التوازن الجمالي في التحف يرتكز كذلك على مبدأ التوزيع الكيفي سابق الذكر، من خلال لعبة التوازن اللوني وتوزيعاته في العناصر، ومتلازمات أخرى يتضمنها العمل الفني، لأن التوزيع المطلوب هنا يعني التوازنات المتلازمة الملائمة. ربما يظهر الخط العربي في وحدات النقوش في قبة الصخرة حسب احتياجات المكان، وهو ما لا يظهر في الثوب النسائي الفلسطيني، لأن وظيفة الزينة فيالثوب ليست هي وظيفتها في جدران القبة، حيث القراءة المتأمله للنصوص القرآنية تعني التفهم والخشوع والغرق في حالة التأمل الروحي، بينما لا يحدث هذا في الثوب الذي يحتاج للفرح والبهجة والانطلاق.

التكرار في الزخارف

إنه التواتر في الوحدات البسيطة والتناسق يُدخل المتأمل في إيقاع موسيقي مترابك يتجاوز البساطة إلى التعقيد في رحلة من الجمال الظاهري «الجمال لأجل المتعة» إلى الإحساس بسمو المشاعر وصعودها في معارج الإجلال الجمالي ليصبح «الجمال لأجل التوحيد المطلق» (مكاشي، 17-37)، فيحس مقدار وجوده النسبي ضمن دائرة الكون كوحدة ترتبط مع الوجود المطلق. فالرقتش هو صورة مرسومة وملونة أو منقوشة نافرة ذات أشكال هندسية جاذبة نابذة أو ذات أشكال توريقية مكررة، وفي الحاليين تحمل معنى صوفياً رمزياً للتبتل والعبادة ما أكسبها طابعاً آخر متميزاً كان أساساً في تكوين الشخصية الدينية (بهنسي، الفن الإسلامي، 46).

إن «الارابيسك» في تكراره يشابه التراتيل الإيقاعية التي ترمز إلى الفكر والعنصر والروح، وقد ارتقى الفنان العربي كما غيره من فنان العالم القديم، بهذا الفن إلى مستوى التجريد البصري العميق، حيث أبدع نوعاً من الأشكال، حين جمع بين المجرّد والحركة القائمة على التكرار، وقد لجأ الأوربيون إلى القواعد الرياضية التي تحدد الأصول المطلقة التي تسعى إليها فنانون الأغرقي وعصر النهضة دائماً للتعبير عن الكمال الإلهي بمبادئ رياضية غير ضوئية بل روحية تصاعديّة، وسرّ ذلك أن هذا الفن إنما يقوم على الحدس⁷⁵¹ (بهنسي، الفن الإسلامي، 21).

على صعيد الأنماط الهندسية، يرجع أصل تكرار المربع، والمُسدس والمُثلث وكل المضلعات إلى العقائد المرتبطة بالأفلاك لدى السومريين حيث كلما اقتربنا من الدائرة أصبحنا على تماس مع رمز الدوام في السماء، فقد كان السومريون أصحاب المقولات الفلكية والرياضية الأولى (سيرنج، 321)، ويمكننا رؤية هذه الرموز في نُصُب حكام البلاد آنذاك كما في نُصُب أورنامو، حيث الهلال والنجمات مختلفة التكوين (توفيق، لوحة 21)، وقد أنتجت هذه المقولات في سياق تطورها الفني الإبداعي جميع أنواع الزخارف، الهندسية وغير الهندسية، ففي تضافر النماذج النباتية، والحيوانية المجردة، وتموجها بشكل متكرر في تقابل وترداد من مروحي وبيضاوي مجدلّ ومشبك مع تقيد بأداء الحركة بانسجام وإيقاع متناوب، وتناسب مدروس، لملء الفراغ نجد الروح المتوحدة مع الكون المحيط، وربما هذا ما يفسّر بقاء نقوش وزخارف قبة الصخرة رغم تغيّر الدول والحكومات عليها، بل وحرص هذه الدول على بقاء النقوش كما كانت عليه رغم توالي السنوات، وإن كان لا يفسّر بشكل واضح سرّ استمرار نقوش الثوب الفلسطيني وتجدها مع الحفاظ على هويتها ورموزها عبر القرون المتتالية.

إن امتلاء كامل السطح، بتكوينات زخرفية ذات تموضع هادئ متوازن لا انفعال في تحركه ولا مفاجآت في التفافه، هو للمحافظة على عنصر الإدهاش في إلقاء المشاهد وسط دوائر وخطوط على أرضية مربعة أو مسدسة أو مثمنة أو دائرية، مع تدخل الكتابة في التزيين دائماً. ومن هنا يتفق الباحث مع المقولة التي تنص على أن الفن الزخرفي فنٌ حدسي ينشأ كثرمة من ثمار علاقة المؤمن بالكون ومصدره الأزلي المطلق، وأن أول ما نلحظه في هذا الفن هو أنه وليد فكرة محددة عن العالم والحياة وعن الإنسان والله، وتستند هذه الفكرة إلى أن الله هو كنه هذا الوجود منه بدأ وإليه ينتهي (عكاشة، 21)، وهي ليست ذات الفكر التي تكمن خلف نقوش الثوب الفلسطيني الذي يهدف للإظهار والكشف عن الممتع الحسي لدى الإنسان.

هناك إذن، تضاد بصري فيزيائي يوحى بالانفعال في الخط الذي يتصاعد من الأرض وينحني في السماء، ليسقط ثانية إلى الأرض وإذ يتكاثر هذا الشكل ويتكرر، فإن وقعه في الغالب أشبه بالموسيقى التي تملأ الصدر بجذل وانسراح فجائي يكاد يعجز عن أي تحليل، فالأنساق اللامتناهية من المسموع (الموسيقى) والمنظور (الرسم والزخارف) والمتحرك (العبادات) تمثل التوليف المتلاحقة للوحدات الأساسية أو

تكرارها أو الاثنين معاً، والتوليفات المتلاحقة هي عمل فني زخرفي لا يُفسد بحال من الأحوال، شخصية الوحدات الأصغر التي تتشكل منها (الفاروقي، 742).

التصميم الزخرفي «حركي»، أي أنه تصميم يجب اكتشافه من خلال الزمن» (الفاروقي، 942). كما يوصف بأنه «فن النسق اللامتناهي أو فن اللاتناهي» (الفاروقي، 642)، وسرّ ذلك أن هناك ضرورة إيجاد طريقة جديدة في التعبير الفني، نظراً للحاجة إلى نمط جمالي يقدّم أعمالاً تبعث على التأمل الجمالي والمتعة، وتكون عاملاً دائماً للتذكير بالمثل ليكون من أهدافها تقوية الوعي بالكانن الأعلى (الفاروقي، 442). إن الإيقاع في الفن هو الذي يمثل المبدأ النشط في التوازن الحركي الفني، إنه يمثل نبض الكون، وهو مبدأ جوهرى يسري في كل عصر، وفي كل إنسان، إنه قوة موضوعية. لذا نرى أن حركات الجسم الإيقاعية أو الحركات المنتظمة الناجمة عن عمل موسيقى تظهر كوسيلة لتنظيم العمل الجسماني وتهدف لخلق البنية الجمالية في العمل الفني. إن الطبيعة هنا تُصوّر لا كما تراها العين بل كما تحسها الروح، ونظراً لأن الفن الزخرفي هو فن عقلي تركيبى يجمع الأجزاء، ومن ثم يعيد تركيبها لا على شاكلتها القديمة وإنما بشكل جديد، استعاض عن ذلك بتكرار مجموعة من الرموز والإشارات الدالة كالحروف والكتابة أو بتجريد الأشكال من واقعيتها بقصد الوصول إلى الجوهر، وصولاً إلى التجريد المطلق الذي تمثله الأنساق اللامتناهيّة في الفن الزخرفي (الفاروقي، 742). إن الفنان الزخرفي في محافظته على تكرار الوحدات الرقشبية يسعى إلى استجلاء الظاهر المحسوس من الباطن الذي يتضمنه الوجود المطلق.

فما هي أهم المعايير التي يمكن التقاطها في الفن الزخرفي المشترك بين نقوش قبة الصخرة ونقوش الثوب الفلسطيني؟

هناك بعض الخصائص والمعايير التي أكسبت الفن الزخرفي الذي ينتشر في كل أرجاء العالم صورته المتفردة، وأعطته سماته المختلفة عن غيره، وهي ما تشترك فيه كل مفردات الزخرفة التي ورثتها المنطقة عن أسلاف أبنائها، لذا نراها في قبة الصخرة في القدس كما نراها على نقوش الثوب الفلسطيني في الوقت الذي يمكن رصدها في نقوش قصر الحمراء في الأندلس ونقوش أضرحة السلاطين في تركيا ومسجد أيا صوفيا في استانبول كما في تاج محلّ في الهند. وهنا يمكننا الحديث عن ثلاثة معايير متوافقة لا يمكن انتقاص واحدة منها، فإن انتقصت إحداها زالت عن هذا الفن هويته لا بصفته فناً دينياً، فحسب، بل بصفته فناً إنسانياً ذا مستوى راق، أولها، الإيمان بعظمة الإنسان، واعتباره مركز الوجود ومبرره، وهنا لا نتحدث عن المنظومة الفكرية الدينية، بل وعن الديانات الموعلة في القدم كالسومرية والبابلية والكنعانية، وبالتالي فالزخرف نفي للمشكلة مع الكائنات الحيّة، لأن مشكلة المخلوقات أو الإبداع في هذا المجال فيه شبهة التماس، وإنتاج الكائنات الحيّة قدرة لا يفكر فيها إنسان، لذا لا بدّ للفنان الزخرفي أن يعبر عن إيمانه بطريقة أخرى عدا التشخيص الفني للكائنات الحيّة، من خلال نزع ما فيه شبهة المشاكلة، أي بتجريدها عن هيتها الحيوية والخروج بها إلى عوالم الباطن. ومن هذه النقطة يصبح الإبتعاد عن تصوير الكائنات الحيّة، معياراً ثانياً، حيث لا نجد حتى القرن الخامس الهجري رسوماً زخرفية تحتوي تشخيصاً لبشر أو طير أو حيوان في الفضاء الديني الإسلامي، بينما نجدها قبل ذلك كما في قصر المشتى وقصر عمرة وقصر المفجر من رسومات ذات طابع إنساني تتناقض مع التجريد في الفن الزخرفي، لذا فالباحث هنا يؤكد رأيه بأن هذه القصور لم تنشأ في العصر الأموي ولم يقم الخلفاء الأمويون بالأمر بالرسم على جدرانها، وإنما هي من بقايا الإمبراطورية الرومانية التي كانت تحكم المنطقة قبل الفتح الإسلامي، وهو يرى أنها لا تنتمي بأي وجه من الوجوه للفن الزخرفي بامتياز.

التجريد في الفن الزخرفي

التجريد، في معناه الأوضح، يعني التبسيط وصولاً إلى الانسجام المرئي. إنه الحرية في تعديل الطبيعة وإعادة ترتيب عناصرها، من أجل أغراض التعبير عن جوهر هذه الطبيعة وما يكمن خلفها. والفنان التجريدي يميل إلى الغموض والسرية في التعبير عن المقاصد فهو لا يعنيه وصف الأشياء التي رسمها وإنما تصوير فكرتها بوسائله البصرية، لذا ترتكز أعماله على أسس تخيلية، مستمدة في جذورها من واقع يعيشه ويتأثر به، وهو يستخدم فيها تمثيلاته التصويرية الواضحة، ويعمل على إعادة صياغتها بطريقة تتخذ الأشكال فيها ترتيباً غير منطقي عند المشاهد العادي، الذي يُجبر على إعادة ترتيب ذهنه ومعلوماته السابقة مما يحدث تأثيراً انفعالياً لاحقاً. وتجارب الفنانين التجريديين تظهر لنا حجم الاضطراب الذي يعيشونه في دواخلهم للوصول إلى لحظة الإبداع التي يقدمونها بعد ذلك في صورة عمل فني مكتمل، وهو تجريد منظم متساوق وليس من ذلك النوع المعاصر الذي نجم في القرن العشرين المنصرم، إذ كما نعلم فإنه منذ الحرب العالمية الأولى، وما تركته في حياة العالم من آلام ومأس وقع الفنانون في عبثية فنية أدت إلى إنتاج فني تجريدي لا شكلائي عبر تظاهرات وظواهر فنية اتخذت عناوين مغايرة مثل: «أشكال الفن اللاشكلي»، و«فن آخر»، «الفن بدون أشكال» وغيرها (مولر، 992 وبن سوسان، معجم، 529-539). بينما نجد الفنان الزخرفي المعتنق لعقيدته المتشرب لمعانيه يقدم تجريده في صورة إبداعية غير فوضوية، تلتقي بها عيون المشاهدين وأبصارهم فيغرفون في تأملها لتصل بهم إلى حواف اللحظة التي دعاهم إليها الفنان، ودعتهم إليه الأعمال الفنية، ونلاحظ هذا بوضوح في مقارنة تأملية للفن الحديث، ونظيره القديم، فكلاهما تجريد يترقع عن المعنالي الحسي في موضوعاته، لكن القديم يتسم بمواصفاته الخاصة من تكرار وامتلاء وتساوق وموسيقى داخلية، بينما يتسم المعاصر بالفوضى والاضطراب وانعدام التماثل باعتباره تمرّداً على كل هذه الإشتراطات.

واللغة التي يستعين بها الفن الزخرفي لتقديم رسالته، هي في الأساس صورة حسية بصرية، تستوجب قراءتها الاندماج في العمل، والاستغراق في تأمله، واستعراض كامل الطاقة المعرفية والخبرات السابقة واستثارة الذاكرة البصرية وما يعني ذلك من عمليات ذهنية معقدة لإدراك المعنى الماورائي للصورة. لقد استطاع الفنان الزخرفي أن يسيطر على عملية الإدراك الحسي للمشاهد بخلق إحساساً جاذباً داخل العمل الفني. هذا الإحساس يبدأ من العين التي تلتقط المرئي الذي استمدّه الفنان من الطبيعة (عكاشة، 21)، لأن العناصر الأولى لأي عمل فني، سواء كانت خطوطاً أو ألواناً أو أشكالاً إنما هي مستمدة من الطبيعة، وبعد ذلك يضيف إليها الفنان من خياله وإحساسه مستخدماً التناسب الهندسي ليتكوّن بعدها الشكل الزخرفي المعير.

إن إدراك الأشكال الهندسية وتفسيرها يفتح مجالات عديدة للتأويل، لما فيها من معان، وبالإضافة إلى الغموض الكامن خلف رمزية الشكل المجرد، تتصف الأشكال في الفن الزخرفي بأن لها خاصية التجدد الدائم من خلال التكرار، ومجاورة الأشكال لبعضها، وتراكبها، وهذا ما يجعل العين في إحساسها متقلبة في أرجاء العمل، تنتقل من الشكل الكلي إلى الوحدات الأصغر إلى أن تصل إلى الشكل المفرد، وهو ما يشير إليه ثروت عكاشة تحت اسم: التحوير (عكاشة، 21).

العلاقات الداخلية في العمل الفني

تتأثر عملية الرؤية بالمجال المحيط، فهي ذات منزع كلياني، فاللون لا يُدرك بمعزل عن الشكل والمكان والمساحة، كما أنه لا يُدرك إذا كانت العلاقة بينهما منفردة أو غير متناسبة بصرياً، إذ يعتمد كلٌّ على الآخر في عملية الإدراك (بسيوني، 11)، وعملية إحداث الانطباع المناسب لدى المشاهد. فالأشكال والألوان والمساحات لا معنى لها إذا جاءت منفردة مفصولة عما حولها، لأن بناء العمل الفني يرتكز بالإضافة إلى عناصره المختلفة من شكل ولون وخطوط ومضمون، إلى علاقات داخلية، تكون بمثابة الخيط الناظم لهذه العناصر، التي تظهر لاحقاً مجتمعة في عمل فني، قد يكون لوحة أو جدارية أو تمثالاً أو أي إبداع بصري، أو بشكل إبداعي مسموع أو متحرك، أو غير ذلك، وهو تجسيد مادي للروح (بولداشيف، 63). وينظم الدماغ البشري هذه العملية من خلال نظام زمني خارق السرعة لا يتجاوز أجزاء من الثانية، فهو يبدأ بإدراك اللون فالشكل باعتبار تلقي العين يكون أسرع في اللون عنه في الشكل (مايكل، 51-71)، وهو ما يحدو المرأة التي تمارس التطنيز إلى البحث عن إشارات لونية تجذب عين الرائي وتمنحه لحظة الفرح والإعجاب، بينما يختلف الأمر في قبة الصخرة التي تمنح عين الرائي لحظة هدوء وإجلال عميقين يليقان بالمشهد الذي يخشع لرؤيته. والإدراك هو الخطوة التي تلي الإحساس، لأن الإدراك عملية ذهنية لاحقة للإحساس، وهذا هو أسس قراءة الأعمال الفنية على قاعدة الإحساس أولاً. لأن الإدراك يتضمن نوعاً من الوعي والتمييز لا يحدث عن طريق الإحساس (زلوم، 22-42). إن الصلة بين العين والدماغ البشري، تدفع إلى الحديث عن العلاقة بين الفن والخلايا المتعلقة بالبرص في الدماغ، أي الجزء المتعلق بالبرص. فالفن عمل رؤيوي انفعالي ذهني تعتمد مدخلاته ومخرجاته على الرؤية الحسية والانفعال والإدراك، ولا تكون هذه الرؤية فعالة ما لم تدخل إلى عالم الإدراك والفهم لدى المشاهد كذلك، والصورة الحسية تنتقل إلى المخ عبر شبكية العين المتصلة بجزء من القشرة الدماغية مجهز لاستقبال الإحساسات البصرية (هاينز، 76-86)، وهذا الجزء من القشرة الدماغية مكتمل النمو منذ ولادة الإنسان، غير أن الأجزاء المحيطة به والمسؤولة عن تفسير الصورة البصرية تتطور على مراحل مختلفة من الحياة الإنسانية، حيث تعمل المعارف التي يتلقاها الإنسان في توسيع مساحة الفهم والإدراك لديه بينما يبقى العضو الرئيسي لعملية الفهم والإدراك، أي الدماغ، لا يتغير، وحسب اتساع مدارك الإنسان وخبراته تتطور مساحة الفهم لديه وتزداد قدرته على ذلك (هاينز، 17)، تميل (55)، وهذا مصدر نشوء العلاقات الداخلية وفهمها في الوعي الإنساني، وهو ما يؤكد مدى ارتباطها بالخبرة والمعرفة التي يكتسبها الإنسان خلال حياته، لأن العلاقة بين الإنسان وبين الأعمال الفنية ليست علاقة واحدة تتلخص في العلاقة الجمالية أو علاقة الاستمتاع والتأمل على مسافة معينة، بل هي في جوهرها «علاقة موقفية تعتمد على طبيعة التفاعل بيننا وبين العمل الفني في موقف معين» (عبد الحميد، 92)، والخبرة البصرية حالة متدفقة مستمرة من العلاقات المركبة، وهي «حالة متدفقة ديناميكية حركية تفاعلية، وليست خبرة سكونية ثبوتية صامتة أو منعزلة» (عبد الحميد، 601)، لأن ما يدركه الإنسان ليس فقط ذلك التنظيم الخاص بالأشياء والألوان والأشكال والحركات والأحجام، لكن أيضاً المؤثرات الخاصة لهذه التوترات الخفية والجلية، وهذه الاتجاهات الخاصة لهذه التوترات وهذه التفاعلات الخاصة بين هذه التوترات الخاصة لهذه الاتجاهات الخاصة بكل مكونات العمل الفني (عبد الحميد، 601).

إن أبجدية القراءة الفنية كأبجدية القراءة اللغوية وغيرهما من الأبجديات يتم فهم النظام الذي ينتج الشكل واللون والخط والمضمون وغيرها من عناصر ومفردات، ويصاغ العلاقات والقوانين بينهما، ويتحقق بها الإدراك السامي المتمثل في الرؤيا النبوية والفن العبقري (جاسم، 062). إن الفن الزخرفي في كل مواقع، سواء على جدران المعابد أو على أكامم الثياب وذبولها، بصفته أبجدية بصرية، يعتمد العين (البرص والبصيرة) التي تعرف كيف تقرأ الفعل عبر الخطوط والأشكال، وتدرك الرموز والإشارات من خلال تلاقي الخطوط وتقاطعها. وحين تصل العين لهذه المرحلة من الفهم والإدراك، تحتجب اللغة والصورة الظاهرة لتظهر صورة أخرى باطنة تراها عين القلب. لذا يمكن القول أن العين امتداد للدماغ ووظيفتها امتداد لوظيفته (هاينز، 77). والعمل المشترك بين العين والعقل، والمفهوم الفلسفي للمرئيات، يفسر لنا إهمال البعد الثالث (المنظور) وعدم الحاجة إليه في المنتجات الفنية الزخرفية، كما يوضح غياب المنظور في الفن الزخرفي (الصايغ، 21، بهنسي، جمالية، 73، 14). التشابه القائم بين نقوش قبة الصخرة ونقوش الثوب الفلسطيني في التكوين العام لكليهما يشير بوضوح إلى الأصل الواحد الذي انبثق منه الاثنان، وليس هذا فحسب، بل وسنجد في التفاصيل والمفردات التي تتكون منها مساحات الجدران في القبة ومساحات التطنيز في الثوب ما يؤكد الأصل الواحد لكليهما، وبذا تكتمل الدائرة التشابحية بين الطرفين.

فما هي الأشكال التي تتموضع في القبة والثوب معاً، وما هي الأصول الفلسفية لكل واحد منها؟

التشابه في الأشكال الهندسية

الشكل الهندسي هو كل مساحة محدودة بخط أو بعدد من الخطوط، سواء كان مستقيماً أو منحنياً، وسواء كان الشكل منتظماً أو غير منتظم، وبحسب حركة الخط ونوعيته يتنوع تصنيف الشكل الهندسي، فإذا كانت الخطوط مستقيمة ومتوازية ومتساوية كان الشكل منتظماً كما في المربع والمعين فإذا اختلفت الخطوط اختلفت تسمية الشكل.

إذا كان الخط منحنيًا، وانتظمت مسيرته المنحنية حول مركزه (النقطة) بمسافات متساوية كلياََ أنشأ الخط هنا دائرة، فإذا اختلفت حركة الخط اختلف الشكل، واتخذ تسميات أخرى، ولأن الزخارف تقوم على التكرار المنتظم فإن معظم تشكيلاتها الهندسية تكون منتظمة، وحتى لو كانت الوحدة الزخرفية الأساسية غير منتظمة فإن تكرارها يجعل من التكوين الزخرفي كله حالة منتظمة، ويمكن مشاهدة ذلك واكتشافه بمجرد تأمل أي تشكيل زخرفي سواء في قبة الصخرة أو حتى على الثوب الفلسطيني. وبذا يكون الخط من أهم العناصر التشكيلية المكوّنة للعمل الفني، نظراً للصفات والقدرة التي يمتلكها ويمكن توظيفها لتحقيق الأهداف المتوخّاة من موضعه حيث يجب، ومنها امكانيته التي تتيح له القدرة على التعبير عن الحركة والكتلة، إنه «الأداة الأساسية لتحديد الشكل البصري» (عبد الحميد . 711) ، وبالخط يتم الفصل بين مساحتين مختلفتين متجاورتين، كالكتلة والفراغ، حيث يكمل أحدهما الآخر أو يصبح على الأقل واحداً من عناصر تكوّنه (الشرقاوي، 09) .

لقد استفاد الفنان المزخرف من إمكانيات الخط في عملية الفصل هذه ووظفها في حالات تقاطعها المتعددة لإنتاج تصميماته المتنوعة، وملا بعد ذلك هذه التقسيمات الناتجة بالمزيد من الزخارف الهندسية والنباتية والحيوانية والأدمية (الشرقاوي، 49). إنه ما من شكل يمكن أن يكون شكلاً بدون الخط المؤطر للمساحة التي يشغلها، وهو يعبر عن الحركة بمعناها الجمالي الذي ينتج حركة ذاتية تلقائية تجعل الخط يتراقص في رونق مستقل عن أي غرض إنتاجي خصوصاً إذا تدرّج من الرقّة إلى السماكة، ما يشير إلى دقة ملاحظة الفنان وحريته في تسبير الخط وجرأته في توجيهها (الشرقاوي 49). وبواسطة الخط استطاع الفنان المزخرف أن يعبر عن المشاعر الإنسانية المختلفة، سواء داخل مشاهد مرسومة أو في الزخارف المختلفة للتكوين أو في المنمنمات. نظراً لإمكانيات الخط العديدة قد يستعمل وحده أحياناً لتكوين العمل الفني وذلك لمجرد تحديد المساحات المرسومة، وبشكل هو بذاته النقش، دون أن تكون له دلالة موضوعية مباشرة، وإنما تكمن الدلالة في الشكل الذي يتشكل مع مسار الخط.

الخط إذن هو مكوّن الأشكال، سواء في استقامته أو انحنائه أو تلاقيه مع غيره من الخطوط القادمة من اتجاهات شتى، وتكاد قبة الصخرة تقدّم النماذج المكتملة في هذا المجال كما يقدّمها الثوب الفلسطيني بذات الجدارية والشمول، فالنقوش فيها تتراءى للمشاهد انسيابية بين الأعمدة والأقواس، تزيه الأوراق والأغصان والثمار والأزهار كلٌّ حسب الحجم الذي يتحرك داخله.

السياق العام للنقوش في قبة الصخرة كما في الثوب الفلسطيني ذو طابع انسيابي، لكن التدقيق يُري أيضاً الأشكال الهندسية ذات الاستقامات الخطية والزوايا المتعددة الأنواع، كالمتنم والمربع والمعين وغيرها من أشكال ذات طابع مستقيم، وسواء كان الخط مستقيماً أو منحنيًا فإن التقاء بدايته مع نهايته يعني الإحاطة بمساحة يتم إطلاق تسمية عليها، وكلما كانت جوانب هذه المساحة متشابهة أو متساوية كان الشكل منتظماً، ولكي تتم عملية احتجاز المساحة لا بدّ من اكتمال بُعدين على الأقل، الطول والعرض، أو الارتفاع (إقليدس، 5) . فما هي معاني و دلالات وفلسفة وجذور تلك الأشكال، خصوصاً تلك الموجودة في قبة الصخرة والثوب الفلسطيني ومتضمّنة في زخارفهما؟

فالنقطة، وهي بداية البدايات في الوجود، شيء له وضعٌ فقط، وليس له طول ولا عرض ولا عمق، بينما الخط طول بدون عرض أو عمق (إقليدس، 5) ، والخط مجموع نقاط متتابعة، فإذا سارت خارج النقطة على مسافات متساوية كانت دائرة. ومحيط الدائرة لا بداية له ولا نهاية، وبالتالي فهو رمز اللانهاية (إقليدس، 5)، وهي رمز للسماء حسب الثقافة الصينية، ورمز للزمان، ومنه تتفرع هالة القداسة في الفن الإيقوني المسيحي، وهي لدى الهنود رمز المعرفة، ويستخدم الرمز في شكل خواتم وأساور وأقراط و عقود زينة في أعناق النساء للدلالة على القبول والرضى في طلاس الأمم البدائية (سيرنج، 874).

من جهة ثانية يعيد سيرنج مفهوم الدائرة إلى فترات سحيقة في الوجود الإنساني، ويربطه بالبطن الأمومي، وكذلك في عصور لاحقة كانت هناك الاجتماعات العائلية حول مائدة الطعام الدائرية، وكذلك لقاءات المسرح الإغريقي وتصميم المسرح الروماني وحلقات السحر (سيرنج، 184) . ويلتحق بالدائرة رمز القمر والهلل لدى الفراعنة، حيث أن الهلال رمز الإله (سين) (القمني، 24) ، وهو كذلك رمز الماندالا الهندية، ويلتحق بالدائرة الدوالب والقرص بصفتهما رمز كوني شمسي (سيرنج، 384). إن حضور الدائرة في الزخارف الفنية المختلفة في ثقافات الشعوب التي تعاقبت على الأرض يشير إلى أن نزوع الإنسان لتشكيل رموز ترتبط بمشاهداته لما حوله في الكون، وبما يجول بخاطره عن علاقاته هو بهذا الكون وتلك المشاهدات التي تتحوّل إلى معتقدات مع مرور الأيام. وهو ما يؤكد وجود هذه الدائرة أو تلك في نقوش قبة الصخرة ما يؤكد ما ذهب إليه الباحث من أن الرموز الموجودة في نقوش وزخارف قبة الصخرة والثوب الفلسطيني تشكل حلقة من حلقات البحث الإنساني في هذا الكون والمشاهدات التي ترسم في ذهن الإنسان ويتم تحويلها إلى رموز يقوم الإنسان بوضعها في أماكن يضيء عليها جلالاً وهيباً وتقديساً، كما يضعها حيث تضيء عليه جمالاً ورونقاً وبراهاً في كل الأوقات، بل ويحيلها إلى مهمة استعمالية يعيش في ظلال الاستفادة منها، وهذا يؤكد أسبقية الزخارف الموجودة في القبة على تاريخ الحضور الإسلامي في القدس، كما يعطي الثوب الفلسطيني تاريخاً عريقاً في الحضور الثقافي لقرون سحيقة.

أما المربع وهو الموجود بغزارة في قبة الصخرة والثوب الفلسطيني، فإنه منذ أن وضع أفلاطون مفاهيمه الفلسفية للعناصر الطبيعية في أشكال هندسية، وحتى الآن لم يتغيّر مفهومها. فالمربع عنده هو أحد وجوه المكعب (ebuc) الذي يرمز للأرض، رغم أن الأرض ليست مربعة بل دائرية، ولكن انتظام شكل المربع وتطابق وجوه الستة يجعله الأقرب للمشابهة. وهو في بعض المقاييس يرمز لعناصر الأرض الأربعة (الماء والهواء والتراب والنار)، ويرمز بخاصة إلى التراب عند بعض الشعوب القديمة، وبخاصة في الصين والهند وبلاد فارس وحوض المتوسط، وقد توافق لديهم مفهوم المربع مع مفهوم النقاط الأربعة المنتشرة كثيراً. في الهند يعتبر المربع هو الشكل الرمزي للاستقرار، وفي الفكر الصيني القديم فإن الخاصية الأولى للفضاء هو أن يكون مربعاً، في مقابلة الزمان الذي هو دائري. ويمكننا العثور على المربع في العديد من رموز إشارات وعلامات الحضارة اليابانية، سواء بشكل منفصل أو بالتلاقي مع مربعات أخرى وأشكال مختلفة (سيرنج، 972) .

المربع يحمل معاني ودلالات الاستقرار والثبات والتساوي والمركزية المنتظمة، ومن خلال وحدة المربع يمكن إنتاج مئات من الوحدات النقشية والزخرفية المترابكة والمتداخلة أو المتجاورة، بل يمكن وضع المربعات في الأماكن التي تحتاج إلى إعادة تنظيم لأنه بالمربع يمكن تحديد الجهات التي ستسير الوحدات الزخرفية الأخرى في مداها. فهو يفيد التساوي وبشكل القاعدة الأولى لتحديد الجهات الأربع (يمين، يسار، فوق، تحت) وهي الجهات الرئيسية في الوجود، (شرق، غرب، شمال، جنوب)، كما أن توصيل قطر المربع يضعنا أمام مثلثين متساويي الأضلاع يقفان على قاعدة واحدة، ويتوصيل القطر الثاني ستكون مع أربعة مثلثات تلتقي رؤوسها في نقطة مركزية واحدة هي مركز الوسط في المربع. والتقاء المثلثات في مركز واحد هو مفهوم التوحد الكوني، الذي يمنح كل جزء فيه قيمة الثبات والقوة، فكل مثلث يشكل ربع الوجود، ويلتقي بكل واحد من الثلاثة الباقية في ضلع من أضلاعه أو في قمته التي تلتقي فيها المثلثات الأربعة. في قبة الصخرة تنتشر المربعات في مختلف مناطق النقش، سواء بشكلها الاعتيادي أو بعد إزاحتها بدرجة 54° لتصبح معيّناً متساوي الأضلاع والزوايا، وإذا اعتبرنا المربع هو قاعدة الدائرة فإن كل زخرفة دائرية في القبة تقوم على قاعدة مربعة، سواء كانت ظاهرة أم خفية، ويبدو هذا جلياً في الدوائر التي تحتضن مربعات أو تلك المربعات التي تحتضن الدوائر المربع، الذي هو المساحة التي تصلح لتكون قاعدة البناء الطقوسي الديني، ويُشتق منها المستطيل، فالجدران الأربعة المحيطة تجمع الناس في صيغة التوجّه نحو جهة واحدة يتقدمهم الإمام سواء كان في صف منفرد أو في حنية في الجدار، فالمربع يكون أفضل الأشكال الهندسية وأكثرها انسجاماً مع تشكيل نظام العبادة الجماعية في الأديان، ولذا جاءت المساجد في بناها مرتبة ثم يتم توسيعها لتصبح مستطيلة عندما يزيد عدد المصلّين، وهو ما نراه في هندسة معمار المساجد المختلفة بدءاً بالمسجد النبوي فالمسجد الأقصى وغيرهما، ومن هنا يرى الباحث أن قبة الصخرة في القدس بهندستها ذات الأضلاع الثمانية لم تتأسس لتكون مسجداً إسلامياً حيث يقوم معمارها على سياق الحراك الدائري، أي الطواف والحركة، وليس على الاصطفاف الساكن.

أما المسدّس وهو الشكل الذي يتكوّن من ستة رؤوس نجمية، ويتشكل المسدس من مثلثين متساويي الأضلاع متعاكسين. عبر التاريخ استخدم الإنسان الشكل السداسي رمزاً للعديد من معتقداته، فهناك أدلة على أن هذا الرمز تم استعماله من قبل الهندوس من ضمن الأشكال الهندسية التي استعملوها للتعبير عن الكون و الميافيزيقيا، وكانوا يطلقون على هذه الرموز تسمية ماندالا (سيرنج، 893، داود 85-46).

في الديانات المصرية القديمة كانت النجمة السداسية رمزاً هيروغليفاً لأرض الأرواح، وحسب المعتقد المصري القديم فإن النجمة السداسية كانت رمزاً للإله أمسو الذي، وحسب المعتقد كان أول إنسان تحول إلى إله، وأصبح اسمه حورس (القمني، 841).

في الممارسة القديمة التي تعتبر أصل علم الكيمياء الحديثة والتي كانت تسمى «كيميا» كانت النجمة السداسية رمزاً لتجانس متضادين و بالتحديد النار والماء باعتبار المثلث الصاعد للأعلى هو النار التي عادة ما تصعد مقاومة قانون الجاذبية، بينما يمثل المثلث المتجه للأسفل الماء الذي تأخذه الجاذبية للأسفل. وفي الديانة الزرادشتية كانت النجمة السداسية من الرموز الفلكية المهمة في علم الفلك والتنجيم، وفي بعض الديانات الوثنية القديمة كانت النجمة السداسية رمزاً للخصوبة والإتحاد الجنسي حيث كان المثلث المتجه نحو الأسفل يمثل الأنثى والمثلث الآخر المتجه للأعلى يمثل الذكر (سيرنج، 874).

إننا نجد الشكل السداسي بأشكال متعددة في الرموز اليابانية وشعارات العائلات والتشكيلات الامبراطورية اليابانية القديمة هندسياً، يعتبر الشكل السداسي أحد أهم أشكال التشكيلات الزخرفية نظراً لسهولة الحصول عليه والتلاعب بتكويناته المتعددة، ويمكننا رؤية ذلك في تخطيطات الهندسة المختلفة (ويد، Wade، 11-01). في مدينة القدس العديد من الاستخدام للنجمة السداسية، سواء على الأسوار أو الأبواب أو البوائك، وفي داخل قبة الصخرة وخارجها تكاد النجمة السداسية تنتشر أكثر من غيرها، فقد استخدمها العباسيون والفاطميون والأيوبيون والصليبيون، بما يجعلها رمزاً مشتركاً بين العديد من الحضارات القديمة والحديثة نظراً لجمال تشكيلها وسهولة اشتقاق أشكال زخرفية عديدة منها (ويد، 11)، وكذلك فإن سهولة تشكيله في التطريز يدفع المرأة التي تمارس التطريز تستخدمه بكثيرة في زوايا الثوب ومساحاته المختلفة.

ونرى المثلث بعد ذلك وهو الشكل الهندسي المضلع فوق الرباعي الأكثر تلاقياً مع الدائرة إذا قورن بالشكل المسدّس. بمعنى أن المثلث الذي يتشكل من مربعين بإدارة أحدهما 54° درجة عن الآخر، وبالتالي يصبح أقرب لدائرة، ولكنه يحتفظ برمزية السكون في إطار رمزية الحركة، كما الحال في قبة الصخرة في القدس، التي تشكل مثلثها الخارجي، ومثلثها الداخلي كذلك، كما أي مثلث هندسي آخر يتكوّن من مربعين متقاطعين.

وقد قدّمنا أن المربع كان يرمز إلى عناصر الكون الأربعة (الماء والنار والتراب والهواء) كما أنه يرمز إلى الجهات الأربعة، لذا فالتقاءهما يعني الإحاطة بالكون من جميع أركانه وعناصر وجهاته، وقد مثل الهواء بالمجسم ذي الوجوه الثمانية حسب فيثاغورس (سيرنج، 774). فالمثلث الواقع بين المربع بسكينته واستقراره، والدائرة بحركتها وفعاليتها يعني أنه يميل للأولى في النفوس الهادئة الوقورة، ويميل للأخرى في النفوس المتوثبة.

ويعتبر المثلث الهندسي الرئيسي لدى الكنعانيين القدماء بناء على المفاهيم السابقة، ونراه موجوداً في معظم الأماكن التي زُيّنت بالزخارف. ففي قبة الصخرة الكثير من المناطق والزوايا التي زخرفت بالمثلث الذي احتوى زخارف أخرى أصغر، خصوصاً حول الأقواس المحيطة بالمساحات الزخرفية في المثلث من الداخل والخارج وهو كذلك منتشر بصيغ متعددة في الثوب الفلسطيني حيث يستخدم بصفته الشكل الأقرب للدائرة، وهو يعيد الرمز الكنعاني إلى النفس الفلسطينية التوّاقة لإعادة ارتباطها بحضارتها الأولى.

إن اعتماد الأشكال الهندسية كرموز حضارية أو دينية يشير إلى أمة وصلت من الرقي الفكري والتقدم العلمي والتفكير الفلسفي ما يجعلها تضع رموزاً لمعتقداتها، وتضمّنها في رسوماتها وزخارفها، وهذا ما لا يمكن حدوثه في بدايات الظهور الإسلامي على مسرح الحياة الإنسانية، وإنما احتاج لعقود من الزمن كي تتفاعل مع ما ورثته من حضارات سابقة، وهو ما فعله الفنان المسلم وهو يعيد إنتاج وترميم نقوش وزخارف قبة الصخرة وأشكالها الهندسية بما يتواءم ومستوى التطور الفكري والتقدم العلمي الذي وصل إليه، وربما وجد الفنان المسلم في المثمن الشكل المناسب لصدى العلاقة الكونية بين المركز والمحيط حسب الفهم الإسلامي، فاقترب من الحركة بمقدار اقترابه من السكون، وانسجم مع الانسيابية الخطية بمقدار انسجامه مع الاستقامة، وهي أعلى ما يمكن للروح أن تصل إليه في مسيرها للارتقاء الروحي.

اللون في قبة الصخرة والثوب الفلسطيني

اللون صورة روحانية(اخوان الصفا، الرسائل، ج3، ص 633) ، لذا لا يمكن رؤية اللون في الظلام، فهو مرتبط أشد الارتباط بالضوء. ومصدر جمال الأشياء إنما ينبع من علاقتها بالضوء، قلة وكثرة. واستعمال اللون في الأعمال الفنية يختلف من عمل فني لآخر، ومن فنّان لآخر. فهناك استخدام اللون لذاته، أي بما يوحيه للمشاهد من انطباعات وتفاعلات داخلية كما في اللوحات التجريدية اللونية الحديثة، وهناك الاستخدام الرمزي للون، حيث لكل لون دلالاته ورموزه التي يعبر عنها. وما زالت الدول والأحزاب والقوى السياسية والاجتماعية تختار لونها الذي تريد التميّز به، فالشيوعية، سواء في روسيا أو في الصين، اختارت الأحمر رمزاً لثورتها وانعكس ذلك في الأعلام التي اعتمدها تلك الدول، والأوكرانيون اختاروا البرتقالي إبان ثورتهم على الأوضاع السيئة والفساد في بلادهم في العامين 4002 - 5002. وفي الإسلام، ونتيجة لاختلاف العلماء والساساة في تحديد لون الراية النبوية، فقد استخدمت ألوان متعددة منها الأخضر والأسود والأبيض وهكذا(الشوكاني، 232) 532، و يستخدم اللون في عملية المحاكاة للأشياء في طبيعتها، فالسماوات زرقاء صيفاً، رمادية شتاءً، والأزهار باللوانها وهكذا، إلا أن هذا الاستخدام يعتبر ثانوياً عند بعض النقاد ، وهو حكم ناجم عن تطوّر الفنون الحديثة التي لا ترى في الطبيعة نموذجاً، ولا ترى في المحاكاة فناً. في الفنّ الزخرفي، وهو ملوّن كذلك، استخدم اللون لأداء وظيفة جمالية ذات إحياء رمزي. فاستخدام الأزرق والذهبي بكثرة ذو دلالة لا تخفي، واستخدام الألوان الشفافة التي تسمح للضوء بالمرور عبرها ذو دلالة. هناك مدلول لكل لون، وهو يثير انطباعات خاصاً مختلفاً عن الانطباع الذي يحدثه لون آخر، أو إذا اندمج به. وقد استخدم الفنانون المزخرفون اللون الذهبي كثيراً كونه يسلب الأشياء كثافتها، وهو ذو بريق سحري(الألفي، 96) ، هذا مع أن الذهبي ليس لوناً على وجه الحقيقة فهو لا يشاهد في الطبيعة على غير الذهب نفسه ومشتقاته. كما أن الاستعمال الأهم للون في الفنّ الزخرفي إنما هو استخدام جمالي لإبراز التضادات اللونية، أو الحدّ من طغيان لون على آخر، وحسب التوظيف المطلوب يكون استخدام اللون لذا تعدد المرأة الفلسطينية في تطريز ثوبها للألوان المشرقة التي تلفت الانتباه باعتبار الزينة النسوية وسيلة لاستجلاب عين الرجل وإثارة إعجابه.

فما هي الألوان المستخدمة في النقوش الإسلامية في قبة الصخرة والثوب الفلسطيني؟، ولماذا اختار الفنان المزخرف لكليهما هذه الألوان دون غيرها وما هي دلالاتها الفلسفية والجمالية؟

يسود اللونان الأخضر والأزرق في معظم النقوش على جدران قبة الصخرة الخارجية والداخلية، كما يتوهج اللون الذهبي وسيطاً مهماً في إدخال الناظر إلى عوالم القيمة الفنية والروحية.

الأزرق هو اللون الأساسي في النقوش الخارجية للقبة، إذ تزيّن النصف العلوي من هذه الجدران وعنق القبة نقوش من القيشاني يغلب عليها الأزرق، ولم يؤثر وجود الألوان الأخرى على هيمنة اللون الأزرق، الذي هو لون السماء والصفاء والعمق، فالناظر للسماء لا يرتدّ إليه بصره مهما طال تأمله، نظراً لعمق اللون الأزرق فيها، والناظر للبحر في صفاته لا يملّ من النظر إليه نظراً لانعكاس الأزرق السماوي عليه، وهو اللون الأكثر إشراقاً تحت الشمس لذا كان اختياره رائعاً للجدران الخارجية للقبة.

أما داخل القبة وخصوصاً في نقوش المثمن الداخلي والشكل الدائري المحيط بالصخرة فإن اللون الأخضر ورفيقه الذهبي هما السائدان هناك. ويرى الباحث أن العلاقة بين الأخضر الزيتوني أو الزيتي، والذهبي هي علاقة تكامل بصري فائقة، لأن الأخضر يحمل في مكوناته الأساسية قسطاً من الأصفر الذي هو من مكونات الذهبي الأساسية، كما أن كليهما يحتوي كمية من اللون الأسود تضفي عليهما معاً إحياءات الغموض والرهبية والإحساس بالغياب الأولي للأشكال الملونة بهما، وهما يتبادلان التأثير، ففي الوقت الذي يبدأ الذهبي لمعانه وتأثيره على المشاهد ويتقدم وضاحاً لامعاً يتدخل الأخضر الغامق ليحجب بعض الرؤية مضيئاً غموضاً شفافاً يأخذ الناظر إلى عالم مختلف، ويخفف من تأثير الذهبي اللامع، وهنا تلنقي لمعة النجوم مع عمق الغموض في الغابات المماثلة في لونها للأخضر الزيتي. أما داخل القبة فتختلف الصورة تماماً إذ يتفرد اللونان الأحمر والأصفر الذهبي بنقوش القبة من الداخل حتى لكأنها ليست من ذات المجموعة التي نقشت في القبة، وهي فعلاً كذلك إذ هي وحدها ما يمكن إطلاق تسمية النقش الإسلامي عليه، لأنها إنما نقشت وزخرفت في الفترة الأيوبية بعد طرد الصليبيين، وهو ما تشير إليه الكتابات هناك. لذا فإن بقية الألوان في داخل القبة رغم تنوعها وانتشارها لا تستطيع لفت انتباه الناظر إليها إلا لوهلة قصيرة حيث يمارس بعدها التوافق اللوني بين الأخضر الغامق والذهبي لعبة الجذب البصرية مع المشاهد ويأخذه إلى معانيه ودلالاته، فيما نجد أن لوحات التطريز على الثوب الفلسطيني، كما أسلفنا، تعتمد الألوان المشرقة التي تدعو العين العابرة إلى التوقف وإمعان النظر للوصول إلى صاحبة الثوب، وهي من نقاط الاختلاف بين ألوان قبة الصخرة واللوان الثوب، بيد أن كليهما ينطلقان من فلسفة

حضارية واحدة تجعل من الهيبة والجلال إحساساً موازياً لمشاعر الفرح والبهجة، لأن لكل منهما استخدامه الإنساني في الحياة، وهو ما يشير إلى تلك العبقورية التي عاشها الفلسطيني في وطنه وهو يجترح حضارته ويضع لها رموزها وإشاراتها، سواء لإغراق النفس في الهيبة والجلال أو في دفعها للفرح والابتهاج وحب الحياة..

نتائج البحث:

من العرض السابق يمكن استنتاج ما يلي:

1. النقوش والزخارف التي تضعها الشعوب على جدران معابدها وشواهد الحضارية وثاب بناتها هي مجموعة من الرموز التي تمثل جزءاً هاماً من هوية هذه الشعوب، وأسلوباً من أساليب التعبير الفني الذي بواسطته تعطي هذه الرموز صفة البقاء والاستمرار والخلود.
2. الرمز هو إشارة مكثفة تبتكرها الشعوب في سياق تشكيل هويتها لتوحيد أفرادها على تصورات محددة ذات تعبيرات محسوسة معينة.
3. كل رمز من الرموز ينتمي إلى تصورات اعتقادية لدى الشعوب التي تبتكره لذا يتم وضعه وتعميمه على كل الأماكن التي يمكن أن تستوعب حضوره مهما كانت مساحتها.
4. قبة الصخرة في القدس والثوب النسائي الفلسطيني من أهم الشواهد الحضارية التي وضع الشعب الفلسطيني عليها رموزه وإشاراته.
5. كل رمز في قبة الصخرة كما كل نقش في الثوب الفلسطيني ينتمي لحضارة ذات علاقة بالمكان الفلسطيني، كما أن له علاقة بمعتقدات الفلسطينيين القدماء وتصوراتهم عن الحياة والكون والآلهة، سواء تلك التي ابتكروها في سياق تطورهم الحضاري أو دخل إليهم مع الحضارات العابرة واستطاعوا تمثل هذه الرموز ودمجها في حياتهم الاعتقادية وتعبيراتهم الفنية.
6. نقاط التشابه بين نقوش قبة الصخرة والثوب الفلسطيني تنقسم إلى قسمين رئيسيين:

أولهما: التشابه في الشكل العام

ويرتبط بهذا القسم تلك المواصفات التي تشترك فيها نقوش قبة الصخرة مع نقوش الثوب وتتضمن:

1. الامتلاء في مساحة النقش وعدم الفراغ
2. التكرار والإيقاع المنتظم
3. توافق الوحدات الزخرفية مع المساحة المعطاة، سواء كانت واسعة أو ضيقة.
4. تقبل الوحدات الزخرفية للتكبير أو التصغير دون الإخلال الروح الجمالية للنقش.
5. توافق الوحدات الزخرفية في تجاورها وتتابعها سواء كانت أفقية الاتجاه أو عموديته.
6. شمولها على مختلف أنواع الخطوط سواء مستقيمة أو منحنية، مفتوحة أو مغلقة.
7. التوافق اللوني بين الوحدات المتتابعة ضمن تكرارها من جهة وتوزعها من جهة أخرى.
8. انعكاس البيئة المحلية الزراعية في نقوش القبة كما هو في نقوش الثوب مع اختلاف في وجود الكائنات الحية، حيث ما زالت موجودة في الثوب وأصبحت من القبة نظراً لتحوّل القبة إلى مسجد في الفترة الإسلامية.

ثانيهما: التشابه في تفاصيل المفردات والرموز

وهو يعني توافق النقوش في الثوب الفلسطيني مع نقوش قبة الصخرة في مجموعة من المفردات النقشية، وتواجدها في كلا الموضعين، وهو ما نراه في وجود الأشكال الهندسية كالدائرة والمربع والمكعب والمثلث والمثلث في كليهما.

مراجع البحث

1. الباشا، حسن. موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية. القاهرة: الدار العربية للكتاب. ج1.
2. ابراهيم، زكريا. مشكلة الفن. (دت). القاهرة: مكتبة مصر.
3. ابراهيم، عبد الله. (7991). المركزية الغربية: إشكالية التكوّن والتمركز حول الذات. بيروت: المركز الثقافي العربي.
4. اخوان الصفا. رسائل إخوان الصفا. تحقيق خير الدين الزركلي. القاهرة. المطبعة التجارية الكبرى. ج3.
5. ابن كثير أبو الفداء اسماعيل. (ت 477 هـ) البداية والنهاية. (3002) تحقيق حامد أحمد الطاهر. القاهرة: دار الفجر للتراث. ج2.
6. ابن منظور (ابو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن علي. ت 226 هـ) (3002). القاهرة: دار الحديث. ج4. باب الراء.
7. انتكهوزن، ريتشارد. (دت) التفاعل والتماسك في الفن الإسلامي. من كتاب: الوحدة والتنوع في الحضارة الإسلامية. ص ص 151-891. ترجمة: صدقي حمدي وصالح العلي. بغداد: مكتبة المثنى ومؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر.
8. انتكهوزن، ريتشارد. الفنون الزخرفية والتصوير (شخصيتها ومجالها). من كتاب: تراث الإسلام. ج1. (8791) ص ص 123 - 043. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
9. أحمد، عبد الفتاح محمد. المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، ط 1، دار المناهل للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 7891.
01. اسماعيل، عز الدين. الشعر العربي المعاصر، ط 3، دار العودة، بيروت، لبنان، 3891.
21. إقليدس. (ت 082 ق.م) كتاب الأصول الهندسية. ترجمة كرنيليبوس فان ديك. الهند: مطبعة حيدر آباد الدكن.
31. إلباد، مرسيا. (7891) تاريخ المعتقدات والأفكار الدينية. ج1. ترجمة عبد الهادي عباس. دمشق. دار دمشق.
41. الأندلسي: محمد بن أحمد بن جزّي. كتاب التسهيل لعلوم التنزيل (3002). ج4. بيروت: المكتبة العصرية والدار النموذجية للطباعة والنشر. ص 024.
51. بسكين، م.ب. (8691) الجمالي في علم الجمال السوفييتي. من كتاب: الجمال في التفسير الماركسي، ترجمة يوسف الحلاق. ص ص 702-961. دمشق: منشورات وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي.
61. بسيوني، فاروق. (5991). قراءة اللوحة في الفن الحديث. القاهرة: دار الشروق.
71. بن سوسان، جيرار و لابيكا، جورج (3002) معجم الماركسية النقدي. ترجمة جماعية. بيروت: دار الفارابي و تونس: دار محمد علي للنشر.
81. بهنسي. عفيف. الفن الإسلامي في بداية تكوّنه. دمشق: دار الفكر. 3891
91. ----- .9791. جمالية الفن العربي. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. سلسلة عالم المعرفة رقم 41.
02. التريكي، سمير. التوالد والفردية في الفنون العربية الإسلامية. مجلة الحياة التشكيلية. العددان 95-06. السنة 51. نيسان-أيلول 5991. ص ص 231-621. دمشق: وزارة الثقافة.

12. تمبل، كريستين. (2002) المخّ البشري: مدخل إلى دراسة السيكولوجيا والسلوك. ترجمة عاطف أحمد. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. سلسلة عالم المعرفة رقم 782.
22. توفيق، سليمان. (5891). دراسات في حضارات غرب آسيا القديمة. دمشق: دار دمشق.
32. جاسم، عزيز السيد. ديالكتيك العلاقة المعقدة بين المثالية والمادية في الرؤيا والمقدّس والمعجز والعقلاني. (2891) بيروت: دار النهار للنشر.
42. جيمينيز، مارك. (9002). ما الجمالية؟ ترجمة شربل داغر. بيروت: المنظمة العربية للترجمة ومركز دراسات الوحدة العربية.
52. خنفر، يونس. (0002) تاريخ وتطور فنون الزخرفة والأثاث. بيروت: دار الراتب الجامعية/ سوفينير.
62. داود، فادي. (4002). أسس الهندسة المعمارية السورية القديمة: المنشأ-الفلسفة-النسب الكونية. نشر خاص بالمؤلف.
72. رايس، ديفيد تالبوت. (7991). الفن الإسلامي. ترجمة منير صلاحي الأصبحي. دمشق: منشورات جامعة دمشق.
82. ربورت، جول، ويفيس، ماركوتر. الفن والفنانون. ت مصطفى الجويني. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. 7991.
92. رستم، أسد. (1991). حرب في الكنائس. ط3. بيروت: المكتبة البولسية.
03. رينسيان، ستيفن. (7991). الحضارة البيزنطية. ترجمة عبد العزيز جاويد. ط2. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
13. زلوم، عبد القديم. التفكير. عمان: منشورات حزب التحرير.
23. زيادة، معن. (محرراً) الموسوعة الفلسفية العربية. (8991) بيروت: معهد الإنماء العربي. مجلد 2.
33. زيات، حبيب. الفيسفساء وصناعاتها قديماً من الروم الملكيين. مجلة المشرق السنة 6391. عدد 63.
43. زيعور، علي. (8002) التحليل النفسي للخرافة والأسطورة والرمز. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر.
53. سيرنج، فيليب. الرموز في الفن والأديان والحياة. ترجمة عبد الهادي عباس. دمشق: دار دمشق للطباعة والنشر، 2991.
63. الشرفاوي، داليا أحمد. (0002). الزخارف الإسلامية والاستفادة منها في تطبيقات زخرفية معاصرة. رسالة ماجستير. القاهرة: جامعة حلوان/ كلية الفنون التطبيقية.
73. الشوكاني، محمد بن علي. (3991). نيل الأوطار. ج7. القاهرة: دار الحديث.
83. الصايغ، سمير، الفن الإسلامي، دار المعرفة للنشر والتوزيع والطباعة والترجمة، بيروت، 8891.
93. الصقر، إياد. (3002) الفنون الإسلامية. عمان: دار مجدلاي للنشر والتوزيع.
04. عبد الحميد، شاكر. (7002) الفنون البصرية وعبقورية الإدراك. القاهرة: دار العين للنشر.
14. عبيد، كلود. (8002) التصوير وتجلياته في التراث الإسلامي (دراسة حضارية جمالية مقارنة). بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.
24. عكاشة، ثروت. (9991) موسوعة التصوير الإسلامي. بيروت: مكتبة لبنان/ ناشرون.
34. العلان، مروان. (5002)، اللون والبوصلة: دراسات في التشكيل الفلسطيني المعاصر. كتاب تشكيل 2. رام الله: تشكيل للطباعة والنشر.

44. -----(5002) . كي لا يبهت اللونُ أكثر. كتاب تشكيل 3. رام الله: مكتب تشكيل.
54. العمري (ت 947 هـ). التعريف بالمصطلح الشريف. تحقيق محمد شمس الدين. بيروت: دار الكتب العلمية. 8891.
64. عوض، عصمت أحمد. (9991). التعويذة والتمائم والأحجية. القاهرة: مكتبة مدبولي.
74. غاردنر، جوستين. عالم صوفي (6991) ترجمة حياة الحويك عطية. أوسلو: دار المنى.
84. الفاروقي، اسماعيل راجي، والفاروقي، لوس لمياء. (8991). أطلس الحضارة الإسلامية. الرياض: مكتبة العبيكان.
94. فونتاني، جاك. (3002) سيمياء المرئي. ترجمة علي أسعد. سوريا/ اللاذقية: دار الحوار.
05. فيشر، إرنست. الاشتراكية والفن. بيروت: دار القلم. 3791.
15. ----- (6891). ضرورة الفن. ترجمة اسعد حلیم. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
25. فييت. غاستون. أصول الجمال في الفن الإسلامي. مجلة المشرق المجلد 43 السنة 6391
35. القمني، سيد محمود، 9991، الأسطورة والتراث. القاهرة: المركز المصري لبحوث الحضارة
45. قطب، سيد. التصوير الفني في القرآن. القاهرة: دار الشروق. الطبعة الشرعية السادسة عشرة، 2002.
55. كوبلر، جورج. (5991). نشأة الفنون الانسانية: دراسة في تاريخ الأشياء. بيروت ونيويورك: مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر.
65. لابانش، جان، و بونتاليس، ب. معجم التحليل النفسي، تر مصطفى حجازي، ط 2، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 7891.
75. لعبيبي. شاكرا. (7002). العمارة الذكورية: فن البناء والمعايير الاجتماعية والأخلاقية في العالم العربي. بيروت: دار رياض الرئيس.
85. ----- (1002) الفن الإسلامي والمسيحية العربية (دور المسيحيين العرب في تكوين الفن الإسلامي. بيروت: دار رياض الرئيس.
95. مالدونادو، باسيليو بابون. (2002) الفن الإسلامي في الأندلس. ج 2/ الزخارف النباتية. ترجمة علي ابراهيم منوفي. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة. ص 51.
06. المزين. عبد الرحمن. التطريز الفلسطيني. رام الله: جمعية إنعاش الأسرة.
16. المسعودي (ت 759م/ 643 هـ). مروج الذهب ومعادن الجوهر. بيروت: الشركة العالمية للكتاب. 9891. ج 2.
26. مطر، أميرة حلمي. 1994. جمهورية أفلاطون. القاهرة: وزارة الثقافة/ هيئة الكتاب. ص 6-18.
36. المقدسي (ت 083 هـ). أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات. 3002.
46. المنجد في اللغة والأعلام. ط 93. (3002) بيروت: دار المشرق.
56. مولر، جوزيف إمبل. (8891) الفن في القرن العشرين. ترجمة مهاة فرح الخوري. دمشق: دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر.
66. نبيل، راغب. النقد الفني. مكتبة مصر. القاهرة. د.ت.
76. هادي، بلقيس محمد. (0102). دراسات في الفن الإسلامي. عمان: دار دجلة.

86. هاينز، مايكل. (9002) القوى العقلية/ الحواس الخمس. ترجمة عبد الرحمن الطيّب. عمان: الدار الأهلية للنشر والتوزيع.
96. هبي.انطوان. (9791) الصور المقدسة أو الأيقونات.بيروت: المكتبة البولسية.
07. هيغل. جورج. فكرة الفن. ترجمة جورج طرابيشي (8791). بيروت: دار الطليعة. ج2.
17. ----- . فكرة الجمال . ج1. ترجمة جورج طرابيشي. (1891). بيروت: دار الطليعة.
27. -----.(0891) فن الرسم. ترجمة جورج طرابيشي.بيروت: دار الطليعة.
37. وادل، أ. (9991). الأصول السومرية للحضارة الفرعونية.ترجمة زهير رمضان. عمان: المكتبة الأهلية للنشر والتوزيع.
47. وزارة الثقافة التونسية. (8791) . الفسيفساء. نشرة من مكتب المهندس المقيم في الحرم الشريف. تونس: قرطاج: وزار الثقافة والإشاد القومي.
57. ويلفورد، جون نوبل ، الفسيفساء انطوت على إنجازات رياضية متطورة،صحيفة الشرق الأوسط، الاربعاء 01 صفر 8241 هـ 82 فبراير 7002 العدد 91301.
67. اليافي، نعيم . تطور الصورة الفنية في الشعر الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 3891.
77. يولداسيف. ليكال. (4891). قضايا البحث الفلسفية في الفن. ترجمة زياد المُلأ. دمشق: دار دمشق.

المراجع الأجنبية

1. Irwin, R.(1997) Islamic Art. London: Laurance King Publishing.
2. Poep. A. Surviving of Persisn Art. 1936. London and New York: Oxford. Vol. 1.
3. Diez. E. Artistic Analysis of Islmic Art. Vol. 5. Part 1. Ann Arbor. 1938.
- 4 . Quraishi, I.H. Muslem Art, Al-Abhath magazine. (1967). March. Issue 1. year 20.
5. Critchlaw. K.(2004) Islamic Patterns: An Analytical and Cosmological Approach London: Thamas and Hudson.
- 6 . Wade ،David .Pattern if Islamic Art. . 1976. The Overlock Press.NewYork. P 10-11.