The Concept, Characteristics, and Standards of Islamic Art in the Decorations of Hisham ibn Abd al-Malik's Palace in Jericho

Mr. Owise M. Sanajlih(1) **Dr. Osama R Aljawarneh**(2)*

Received: 02/02/2025 Accepted: 14/04/2025 published: 03/12/2025

Abstract

This study sheds light on the concept of Islamic art, its characteristics and features, and the standards related to its content. This is explored through its title: "The Concept, Characteristics, and Standards of Islamic Art in the Decorations of Hisham ibn Abd al-Malik's Palace in Jericho." The study employs the inductive and tracking method, the descriptive method, and the analytical-applied method. It consists of two main sections with several subtopics.

The study highlights the intention of the Muslim artist and his goal of reaching inner and spiritual meanings, considering that the concept of Islamic art refers, in terms of its content, to the purpose and objectives that align with the aims of Islamic law and its spiritual goals; and in terms of its form, to a set of visual features such as shape, color, and script, along with a set of structural principles such as rhythm, unity, diversity, and comprehensiveness.

The main problem addressed in this study is the exploration of the concept of this art and its realization in the palace floors specifically. This is approached through the descriptive method, which describes the state or phenomenon, followed by the analytical method, which attempts to deduce ideas or principles related to the features and standards of this art. The study also discusses the concept of Islamic art and the reality of its existence as a distinctive and unique concept for this form of art in general.

The study concludes that the concept of Islamic art was a product of the spiritual purposes of religion. It was not religious art per se, but it was influenced by religion. The principle of unity (tawḥīd) played a significant role in the comprehensiveness of this art. It has been established that the floor decorations in the palace, with their diverse balances and rhythms based on a small number of abstract visual entities, carry symbolic significance reflecting the principle of unity.

Keywords: Concept of Islamic art, abstraction, floors of Hisham ibn Abd al-Malik's Palace, Islamic decorations, symbolism.

(1) Researcher, Irbid University College, Al-Balqa' Applied University, Irbid - Jordan.

(2) Associate Professor, Irbid University College, Al-Balqa' Applied University, Irbid - Jordan.

* ***Corresponding Author:*** osamah.j@bau.edu.jo

DOI: https://doi.org/10.59759/jjis.v21i4.650

مفهوم وخصائص الفن الإسلامي ومعاييره في زخارف قصر هشام بن عبد الملك في مدينة أريحا

السيد. أويس محمود سناجلة د. أسامة رضوان محمد الجوارنة

ملخص

سلطت هذه الدراسة الضوء على مسألة مفهوم الفن الاسلامي، وبيان خصائصه ومزاياه، ومعاييره التي تتعلق بالمضمون، وذلك من خلال عنوانها الموسوم بـ "**مفهوم وخصائص الفن الاسلامي ومعاييره في زخارف قصر هشام بن عبد الملك في مدينة أريحا**" وذلك بإتباع المنهجين الاستقرائي التتبعي، والمنهج الوصفي، والمنهج التحليلي التطبيقي، واشتملت الدراسة على مبحثين ومطالب، حيث بينت الدراسة إرادة الفنان المسلم وهدفه من الوصول إلى المعاني الباطنية والروحية، باعتبار أن مفهوم الفن الاسلامي **في معناه:** هو المضمون والهدف الذي يتفق مع مقاصد الشريعة الإسلامية، وغاياته الروحية، **وفي مبناه:** هو مجموعةٌ من المزايا البصرية، من شكلٍ ولونٍ وخطٍ، ومجموعةٌ من المبادئ البنائية، من إيقاعٍ ووحدةٍ وتنوعٍ وشمولية، كما أن مشكلة الدراسة الرئيسة تتمثل بتلمس مفهوم هذا الفن وتحققه في أرضيات القصر بشكلٍ خاص، وكان ذلك عن طريق **المنهج الوصفي**، يصف الحالة أو الظاهرة، ثم **المنهج التحليلي**: وهو محاولة استنتاج أفكارٍ أو مبادئ تتعلق بمزايا هذا الفن ومعاييره، ثم مناقشة مفهوم الفن الإسلامي، وحقيقة وجوده كمفهومٍ مميزٍ ومختلفٍ لهذا الفن بشكلٍ عام.

وقد توصلت هذه الدراسة الى أن مفهوم الفن الإسلامي كان ثمرةً لمقاصد الدين الروحانية، فلم يكن فناً دينياً، ولكن كان فناً متأثراً بالدين، كما كان للوحدانية دورٌ كبير في شمولية هذا الفن، وقد ثبت أن الزخارف الأرضية في القصر ذات التوازنات والإيقاعات المتنوعة والقائمة على عددٍ قليل من الكينونات البصرية التجريدية لها دلالةٌ رمزية تشي بالوحدانية.

كلمات مفتاحية: مفهوم الفن الاسلامي، التجريد، أرضيات قصر هشام بن عبد الملك، زخارف إسلامية، الرمزية.

المقدمة:

الحمد لله الذي خلقنا من العدم، وامتنّ علينا بنعمة العقل، فهدانا للإسلام بفيض الإيمان، فضلًا منه وكرمًا لتعليم الأحكام للبشرية على منهج خير الأنام، وأشهد أن لا إله إلا الله، لقوله تعالى: ﴿**عَلَّمَ الإنسان مَا لَمْ يَعْلَمْ**﴾[٥: العلق]، أتمّ علينا نعمه، وحثّنا على التفّقه في شريعة الإسلام، وأشهد أنّ محمداً عبدُ الله ورسولُه.

لقد مارس الإنسان الأول الفنّ كنشاطٍ غريزيٍ، كباقي نشاطاته المدفوعةِ بغرائزه وفطرته، لقضاءِ حوائجه وإشباعِ رغباته، حيث كان يرى في رسوماته على جدرانِ كهفهِ تعويذةً، قد تحميه أو تجلبُ له الحظَ الوفير، فكانت أولى رسوماته ليستْ أكثر من رموزٍ وأشكالٍ بسيطة، ومع تقدم وَعْيِ الإنسان تطوّرت تعبيراته الفنّيّة، في أشكالها ومفاهيمها ومعاييرها، فتَمثّلت فيما بعد بتعابيرَ شكليّةٍ وصوتيّةٍ وحركيّة.

إنّ الفنّ هو النشاطُ الواعي لدى الإنسان، حيث يحتاجُ تخطيطاً وتصميماً قبلياً، وإلا سيكونُ مصيرُه الفشل أو التجريب القابل للخطإ في كلّ مرّة، كما أن الفنّ ابنُ البيئةِ والثقافةِ والفكرِ الذي أنتجه، حيث تلعب هذه العوامل دوراً كبيراً في تشخيصه

وإظهاره، ولهذا تجد فروقاً في الفنّون لدى الحضارات المختلفة، وهذه الفروق لا تَتَعلَّق بِالْمقدرة والتكنيك، وإنما ترجع إلى خلافٍ في الموقف والرغبة والقصد[١] والموقف والرغبة والقصد قد يخلقون فنّاً إيجابيّاً جميلاً أو فنّاً سلبيّاً وقبيحاً، يقول بلنسكي Belinsky إن الجمال شقيقُ الأخلاق، فإذا كان هناك عملٌ فنيٌّ حقيقيٌّ فهو أخلاقيٌّ بالمعنى نفسِه، لأن الصورةَ الإيجابيةَ تعكس نُبْلَها وجمالَها، وكلامُه هذا اتفق مع ما كتبه ابنُ سينا، المفكر الإسلاميّ قبل عشرة قرون، حيث قال: إن جمالَ المقاصدِ والغاياتِ شرطٌ لإضفاءِ صفة الجمال على المهارات والفنّون[٢].

تناولت هذه الدراسةُ في المبحث الثاني جمالياتِ الفنّ الإسلاميّ المميّزة كفنٍّ روحيٍّ، في أرضيّات قصر هشام بن عبد الملك في أريحا، وهو الهدف الرئيسي للبحث، حيث حاولت الدراسة تلمس مفهوم الفنّ الإسلاميّ وخصائصه ومعاييره في الزخارف الأرضية في قصر هشام، وخاصة زخارف أرضيّات الحمّام، وهي زخارفٌ هندسيّة، وُصِفت بالتجريد، وتحمل معانيَ رمزيّة، ستحاول هذه الدراسة تلمّسها، ومعرفة مدى تمثيلها لمفهوم الفنّ الإسلاميّ، ولكنّ هذا لا يتأتَّى دون أن نُناقش مفهومَ الفنّ الإسلاميّ وخصائصَهُ ومعاييرَه عموماً، حَيْث تناوله البحثُ في المبحث الأول، وهو هدفٌ أيضاً لا يقلّ أهميةً عن الهدف الرئيسي، حيث ينسجم كلاهما معاً في مشكلةِ البحث. حاوَلتْ الدراسةُ الإجابةَ عن أسئلةٍ مثل أين وكيف ظهرَ هذا المفهوم وهذه الخصائص، في زخارف الأرضيّات، في قصر هشام بن عبد الملك؟ وهي من المعروف أنها من فنون العصر الأموي، وهو العصرُ الذي بدأت فيه الفنّونُ الإسلاميّة، حيث إنَّ العصر الراشدي لم يشهدْ حركةً فنيّةً ملحوظة، وربما يعودُ ذلك لاستقرار الدولةِ الإسلاميّةِ في العصر الأموي، وحولَ هذا الموضوع، يرى الباحثُ في حقل الفنّ الإسلاميّ أبو صالح الألفي أن الفنّ الإسلاميّ يمتدّ من القرن السّابع حتى القرن الثامن عشر[٣] ومع أنّ هذا الفنّ الناشئ في العصر الأمويّ تأثّر بالفنّون السابقة، مثل الفنّ البيزنطيّ والفنّ الساسانيّ، وهذا ما يُلاحظُ على قبة الصخرة وواجهة قصر المشتى، وعلى جدران قُصَيْر عمرة[٤] ولكنَّ الفنّ الإسلاميّ كان له كينونتَه التي أجبرت كثيراً من الباحثين الغربيين على البحثِ فيه تحت هذا المسمى وهو الفنّ الإسلاميّ، وهذا دليلٌ على تميّزِهِ وتفرّده، ومن هؤلاء الباحثين الذين بحثوا في الفنّون الأموية هملتون Hamilton في كتابه خربة المفجر قصر عربي في وادي الأردنّ (Khirbet Al-Mafjar an Arabian Mansion in the Jordan) الذي نشره ١٩٥٩[٥]، ولكن في كتابه سجادة الفسيفساء الأموية في خربة المفجر (A mosaic Carpet of Omayyed Date At Kherbet AL-Mafjar) والذي نشره عام ١٩٥٠[٦]، أما الباحث كرزول Creswel في كتابه العمارة الإسلاميّة الأولى (Early Muslim Architecure) الذي نشره عام ١٩٩٧[٧]، تناول في الجزء الأول العمارة الأمويّة وفي الجزء الثاني العمارة في العصر العباسيّ، وفان بيرشم Van Berchem في كتابها الفسيفساء الأموية في المسجد الكبير في دمشق، (The Mosaics of Great Mosque of the Omayyed in Damascus) والذي نشرته عام ١٩٧٩، تناولت فيه اللوحة الفسيفسائية الممتدة على جدران الجامع، و جرابار Grabar في كتابه تكوين الفنّ الإسلاميّ، (The Formation of Islamic Art)، الذي نشره عام ١٩٩٣، تحدّث فيه عن بدايات الفنّ الإسلاميّ وعن الموقف الإسلاميّ من الفنّ، وبيشريلو Biccirillo في كتابه الفسيفساء في الاردن، (The mosaics in Jordan) والذي نشره عام ١٩٩٣، وغيرهم الكثير. يقول جورج مارسييه Georges Marcais : الفنّ الإسلاميّ آخر مولود من فنون العالم القديم، نَهَلَ من الفنّون الأخرى وتفاعل معها وأصبح له طابعه الخاص والجديد الذي ميّزه عن غيرهِ[٨].

خلصت الدراسة إلى أنّ روح الفنّ الإسلاميّ كانت واضحة وجليّة في أرضيّات القصر، فالفنّ الإسلاميّ وحدةٌ واحدة، امتاز بالشمولية على امتداد الأمكنة جغرافيّاً، وعلى امتداد المواضيع وحقول الفنّ من زخرفةٍ وعمارةٍ وخزف، وعلى اختلاف الأساليب الفنّيّة، فالإيقاع التكراريّ مع قلة الأشكال والحركة الدائريّة والتناوب والتناظم والعمق المنظوريّ المركزيّ كلّها مزايا للفنّ الإسلاميّ، كانت حاضرة فعلاً في أرضيّات القصر.

أهميّة البحث:

يكتسب موضوعُ هذه الدّراسة أهميّةً من كونها تبحثُ موضوعاً فنيّاً ودينيّاً في آنٍ واحد، كما يكتسب أهميّته من كونه أيضاً يشير إلى توافقٍ بين الهدف الجماليّ للفن والهدف الجماليّ للدّين، فكلا الهدفين في مستوى المعنى يسعيان للوصول بالإنسان إلى حالةٍ من الرضى والطمأنينة.

مشكلة الدراسة:

مشكلة الدّراسة الرّئيسيّة هي تلمّسُ مفهوم الفنّ الإسلاميّ في أرضيّات القصر الزخرفيّة، وهي على اتصال مع الهدف الأول أو المساند وهو توضيح مفهوم الفنّ الإسلاميّ ومزاياه ومعاييره أولاً.
جاءت هذه الدراسة لتجيب عن الأسئلة الآتية:

أسئلة الدراسة:

١. أين نرى بوضوح خصائص الفنّ الإسلاميّ ومفهومه في زخارف أرضيّات قصر هشام بن عبد الملك بن مروان؟ وكيف؟
٢. ما تلك الخصائص والمزايا التي تشكّل بمجموعها مفهوم الفنّ الإسلاميّ وتظهر في الأرضيّات بالتّحديد، والتي طبعت هذا الفنّ بطابع إسلاميّ؟

الدّراسات السابقة:

١. دراسة (Marguerite Van Berchem) وقد نُشرت في كتاب (كريسول) العمارة الإسلاميّة الأولى لفسيفساء قبة الصخرة، حيث تناولت زخارف الجامع الأمويّ نفس الكتاب تحت عنوان (the Mosaics of the Umayyad Mosque in Damascus).

وقد كانت هذه الدراسة مصدراً هامّا للباحث في الزخارف الفسيفسائيّة الأمويّة.

٢. كما قام كريسول (Creswell) أيضا بدراسة الزخارف الفسيفسائيّة في الجامع الأمويّ وفي قبّة الصخرة في كتابه الموسوم (Early Muslim Architecture).

٣. وهناك العديد من كتب الفنّ الإسلاميّ لباحثين أجانب من أمثال جروبي (Gruby) وجرابار (Grabar) وإتنجهاوزن (Ettinghausen) وهناك عربٌ أيضاً من أمثال عفيف بهنسي وثروت عكاشة وزكي محمد حسن وآخرون.

هذه الدراسات الاستشراقيّة كلّها اهتمّت بالتحليل التاريخيّ والشّكليّ لهذه الفنّ، وربما لما تعطي مساحة مناسبة لمناقشة مفهوم الفنّ الإسلاميّ وتأثر هذا المفهوم بالدين، بحيث حولها إلى فنون لها في أغلبها الطابع التجريديّ والرّمزيّ، ربّما تحدّثت بعض المراجع عن الموقف الإسلاميّ من الفنّ، ولكن لم تُشِرْ إلى أن هذا الموقف خلق مفهومًا ورؤية خاصّة لهذا الفنّ، بحيث تعطيه مساحة جيّدة من البحث، فعلى عكس ذلك كثير من الباحثين المستشرقين وصفوه بأنّه فنٌّ للزّينة فقط، ولا يحمل أي معنى أو فكر خاص، بل كانت بعض الآراء تصبّ بأنّ الدّين كان وراء جمود هذا الفنّ، ولكنّ بعض الدّراسات العربيّة تحدّثت عن هذا المفهوم بالعموم، وهناك رسائل جامعيّة منها دراسات وصفيّة وتحليليّة، ربّما يسيطر عليها المنهج التاريخيّ، وقد تكون الإشارات الجماليّة أقلّ مساحةً أو تركيزاً، ولكنّ خصوصيّة **هذه الدّراسة** وأهميّتها أنها عالجت جزئيّة محدّدة، تتعلق بمفهوم الفنّ الإسلاميّ كفنٍّ روحيٍّ تجلى في أرضيّات قصر هشام بن عبد الملك في أريحا، وهو كما أسلفت الدّراسة في المقدمة الهدفُ الرئيسيّ للبحث، والذي ربّما لا يتأتّى هذا الهدف دون أن نُناقش أو نُعرِّف مفهومَ الفنّ الإسلاميّ وخصائصَهُ ومعاييرَه، والذي تناولته الدراسة في المبحث الأول.

أهداف البحث:

هدفت هذه الدراسة إلى محاولة تلمُّسِ مزايا وخصائص الفنّ الإسلاميّ، في زخارف الأرضيّات للقصر، وذلك للأهميّة كما أشارت الدراسة سابقاً، وذلك من خلال المرور بحقل مفهوم وخصائص ومعايير الفنّ الإسلاميّ.

منهج البحث:

كلّ دراسةٍ ربّما كان لها منهجٌ مناسبٌ، ولكن في مثل هذه الدراسات لا بد من المنهج الوصفي، حيث يتمّ به وصف الظّاهرة أو الحالة، ثم محاولة تحليل أو استنتاج بعض النتائج، فلا بدّ من افتراض بعض الأمور ثمّ التحقّق منها بالبحث والتقصّي لضمان صحّة النتائج.

خطة البحث:

اقتضت طبيعة هذه الدراسة أن تكون في مبحثين، ومطالب، على النحو الآتي:

المبحث الأوّل: مفهوم الفنّ الإسلاميّ وخصائصه.

المطلب الأوّل: مفهوم الفنّ الإسلاميّ.

المطلب الثّاني: خصائص الفنّ الإسلاميّ.

المبحث الثاني: معايير وخصائص الفنّ الإسلاميّ في أرضيّات قصر هشام بن عبد الملك في أريحا.

المطلب الأوّل: معايير الفنّ الإسلاميّ في أرضيّات قصر هشام بن عبد الملك في أريحا.

المطلب الثّاني: خصائص الفنّ الإسلاميّ في أرضيّات قصر هشام بن عبد الملك في أريحا.

الخاتمة: واشتملت على النتائج والتوصيات.

المبحث الأول:
مفهوم الفنّ الإسلاميّ وخصائصه.

المطلب الأول: مفهوم الفنّ الإسلاميّ.

إن المقصود بالفنّ الإسلاميّ هو ذلك الفنّ الذي يتفق مع مقاصد الإسلام وغاياته، لا الفنّ الذي يتّخذ طابعاً دينيّاً، فالفنّ ينتجه الإنسان، بدافعٍ من إشباع رغباته وسدّ حاجاته وإرضاء طموحاته، التي لا تكون متغايرة إلى حدّ القطيعة مع روحانيّاته وفطرته الدينيّة، لأنّ مقاصدَ الدّينِ وغاياتِهِ هي أيضاً تعمل في الاتجاه نفسه، وهي وصولُ الإنسان لحالةِ الرّضى والطمأنينة، فالفنّ والدّين كلاهما يوصلان الإنسان لهدفه الجماليّ، الّذي هو هناك عالٍ على مستوى المعنى، وليس بمستوى الوظيفة والمصلحة، إنَّ الفطرةَ الجماليّة السليمة لابدّ أن يزّكيها دينُ الفطرةِ السليم[٩].

إنّ مفهومَ الفنّ الإسلاميّ يتجلّى من خلال عدّة معاييرَ استند إليها، ربّما قد نستطيع تلمُّسَ هذه المعايير بعد معرفة خصائص الفنّ الإسلاميّ، حيث كان لكلٍّ من النّصوص الدينيّة والشرائع والفقه دوره في ذلك، كما كان للأعراف الإسلاميّة أيضاً دورُها، وهذا كلُّهُ كان يمثلُ نماذجَ ومواصفاتٍ رَسمت للفنّ الإسلاميّ شخصيّته المستقلّة، حيث أصبح الفنّ الإسلاميّ يُعبّرُ عن حقائقَ حياتيّةٍ، تتعلّق بحياة الإنسان، وبالواقع والكون من حوله[١٠] ومفهوم هذا الفنّ قد يرتبط بقصديّته، أي ما الهدف أن يتّسم الفنّ الإسلاميّ بسماتٍ ترتبط بأخلاقٍ إسلاميّةٍ أو مفاهيمَ روحانيّة، ربّما يكون من أهدافه تنمية الحسّ الجماليّ، وتهذيب النّفس، وبالتّالي الارتقاءُ بالسلوك والأخلاق، فضلاً عن تجسيد المفاهيم الإسلاميّة بشكل حضاريّ تجعل النّاسَ منجذبةً لها.

نستطيعُ القولَ إنَّ إشارات القرآن الجماليّة في شكلها ومضمونها دفعت الفنّان المسلم للتأمّل في ما حوله من قيمٍ جماليّة، فأدرك أنّ الله غير قابلٍ للتشبيه وأنه أبدع هذا الجمالَ كلّه، غير قابل للتشبيه أيضاً، **﴿لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ ۖ وَهُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ﴾**[١١: الشورى] خالق الجمال، فهو خَلْقُه الذي لا يُضَاهى فيه **﴿لَقَدْ خَلَقْنَا الإنسان فِي أَحْسَنِ تَقْوِيمٍ﴾**[٤: التين) خَلقَ الجمالَ والزينة في الأرض، ولكنّ ما عند الله أجمل وأبقى، **﴿إِنَّا جَعَلْنَا مَا عَلَى الأَرْضِ زِينَةً لَهَا لِنَبْلُوَهُمْ أَيُّهُمْ أَحْسَنُ عَمَلا﴾**[٧: الكهف].

فالمفاضلة هنا جماليّة، وقال سبحانه: **﴿الْمَالُ وَالْبَنُونَ زِينَةُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا﴾**[١٤: الكهف]. ولكنّه قال سبحانه في آيةٍ أخرى بعد وصف زينة الحياة: **﴿وَاللَّهُ عِندَهُ حُسْنُ الْمَآبِ﴾**[١٤: آل عمران]، وهنا أيضا مفاضلةٌ جماليّةٌ وتركيزٌ على أن ما عند الله أجمل وأفضل وأبقى ولا يزول، لأنّه هو الذّي خَلقَ الجمال بدءاً من خلق الإنسان حيث قال سبحانه: **﴿لَقَدْ خَلَقْنَا الإنسان فِي أَحْسَنِ تَقْوِيمٍ﴾**[٤: التين] وقوله تعالى: **﴿فِي أيّ صورةٍ ما شاء ركّبك﴾**[٨: الإنفطار] ودعاك سبحانه إلى أن تكون جميلاً في صورة هندامك فقال سبحانه: **﴿خُذُوا زِينَتَكُمْ عِندَ كُلِّ مَسْجِدٍ﴾**[٣١: الأعراف] وفي هذه الإشارات القرآنية قد نَلْمسُ دعوةَ الإنسان للانضباط في علاقاته المتبادلة مع غيره، ومع الحياة ذاتها.

إنّ النصوص القرآنية كان لها دورٌ كبيرٌ في ظهور مفهومٍ مُميَّزٍ وخاصٍّ للفنّ الإسلاميّ، فمثلا إشارات القرآن للتوحيد خلقت طابعاً إيقاعيّاً يؤكد الوحدة رغم التنوع، خاصةً في فنون الزخرفة الإسلاميّة، والّتي تمثل جوهر الفنّ

الإسلاميّ، فقوله تعالى: ﴿لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ ۖ وَهُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ﴾[١١: الشورى] يمثل للمسلم حقيقةً قويّةً وثابتةً وكلّ ما حولها يدور حول هذه الحقيقة، وهي تمثّل المركزَ والبؤرةَ لباقي الحقائق، وهذا ربّما كان له دوره في تصويرٍ زخرفيٍّ إيقاعيٍ ذي وحدةٍ قويّةٍ مستمرّةٍ في الدّوران، فدائماً ما ترى في الزّخرفة الإسلاميّة المركز والدوران حوله، وهذا قد نسميه حلولاً تجريديّةً ذات أشكالٍ إيقاعيّةٍ تظهر فيها مكوّنات التّصميم البصريّة، من نقطةٍ وخطٍّ وشكلٍ ولون، ربّما مبعثها معنى التّوحيد في الدّين الإسلاميّ، وهنا أيضاً تتجلّى وحدةُ العمل الفنّيّ الزّخرفيّ، حيث تنتقل عينك من مكانٍ لآخر، ضمن تنوعٍ محسوبٍ ومنتظم، ﴿فَأَيْنَمَا تُوَلُّوا فَثَمَّ وَجْهُ اللَّهِ ۚ إِنَّ اللَّهَ وَاسِعٌ عَلِيمٌ﴾[١١٥: البقرة].

طبعاً لا ننكر أيضًا تأثّر الفُنون الإسلاميّة بفنونٍ عديدةٍ سبقتها، صنعت زخارفَ ذاتَ وحدةٍ وبتنوعٍ محسوبٍ بحساباتٍ فنيّة بعيدةٍ عن أي حسابٍ دينيّ[١١] وهذا لا ينفي تأثر الفنّ الإسلاميّ ببيئته الّتي نشأ فيها، وبروحانيّات الدّين، فكلّ حضارةٍ من الحضارات القديمة أثّرت وتأثّرت.

في الفنّ الإسلاميّ يطالعنا الإيقاع التّكراري بقوّة، وهو يرتبط بالوحدة ارتباطاً عضوياً، حيث يشكّل استمراريّةً ضمن تنوّعٍ محسوبٍ، قد يُعبّرُ عن الحياةِ نفسها، فضلاً عن تعبيره عن مفاهيمَ دينيّةٍ، فالحياةُ في حركةٍ إيقاعيةٍ تكراريّةٍ مستمرّة، ضمن تنوّعٍ منظّم، كما أن أعمال الإنسان من يقظةٍ ونومٍ وعملٍ وعباداتٍ ومعاملاتٍ، ذات طابعٍ تكراريٍّ، وبتنوّعٍ محسوبٍ ومحصور، وهذا ما صوّره الفنّان المسلم في فنّه ، كما أن التّكرار ظهر واضحًا حتّى في ألفاظ القرآن مثل قوله تعالى: ﴿وَإِنَّ رَبَّكَ لَهُوَ الْعَزِيزُ الرَّحِيمُ﴾[١٩١ : الشعراء] تكرّرت ثماني مرّات، وتكرّر قوله تعالى: ﴿وَيْلٌ يَوْمَئِذٍ لِّلْمُكَذِّبِينَ﴾[٤٧: المرسلات] تكرّرت عشر مرّات ، وتكرّر قوله تعالى: ﴿فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ﴾[١٣: الرحمن] تكرّرت واحدًا وثلاثين مرةً، فهناك قربٌ بين الفنّ واللّغة، حيث إن اللّغة العربية هي لغة القرآن، ساهمت في تشكيل الفنّ الإسلاميّ، سواء في العمارة أو في الزّخارف خاصّةً الكتابيّة وحتّى في الأثاث[١٢].

إن التّوحيد ساهم بشكلٍ كبيرٍ في بروز سمة الوحدة والتّنوع في الفنّ الإسلاميّ، وخصوصاً في الزّخارف الهندسيّة والنباتيّة والخطيّة، فضلاً عن مساهمته في ظهور سمة التجريد أيضًا، ولكن هناك من يقول إن التوحيد أعمّ وأشمل من التجريد، حيث إن التّجريد قد يكون يشي بالتّوحيد، ويُشير إليه، لكن التّوحيد أقرب لمفهوم الفنّ الإسلاميّ[١٣] استطاع الفنّان المسلم التعبير عن الوحدة والتنوّع بمفردات هندسيّة رتّبها جماليًّا، بإيقاعٍ تكراريٍّ ضمنَ تنوّعٍ محسوبٍ ومدروس، فعَكسَ أهميّة التوحيد دينيّاً، والتنوّع دنيويًّا، وهذا ما أكّده كلودهيوم بيرت C.H.Bert حيث أشار إلى أن الفنّان المسلم عبّرَ عن وجدانه لأنّه يعيش الدّنيا والدّين معًا[١٤] ومن خلال التّوحيد أيضًا والّذي يُعنى بوجود إلهٍ واحدٍ أرسل ديناً واحدًا للعالم كلّه، تولّد لديه مفهومٌ آخر، ألا وهو مفهوم الشموليّة، حيث إن إحساس الفنّان المسلم بشموليّة الدّين انعكست على شموليّة الفنّ، فقد استقرّ في وجدان المسلم أن رسالة الاسلام للناس كافّة، ﴿وَمَا أَرْسَلْنَاكَ إِلَّا رَحْمَةً لِّلْعَالَمِينَ﴾[الأنبياء ، ١٠٧]، ﴿وَمَا أَرْسَلْنَاكَ إِلَّا كَافَّةً لِّلنَّاسِ بَشِيرًا وَنَذِيرًا﴾[٢٨: سبأ]، ولهذا عّبرَ الفنّان المسلم بفنٍ شموليٍّ، لا ينتمي لعِرْقٍ أو جماعةٍ معينةٍ، وذلك بسبب الطابع الروحيّ، ممّا خلق مادةً فريدةً من نوعِها، ذاتَ طبيعةٍ سماويّة، سببها الإسلام[١٥] فالزخرفة الإسلاميّة إن كانت زخارفَ هندسيّةً أو نباتيّةً أو زخارفَ خطيّةً لها معانٍ روحيّة، لا تختلف في طابعها، وإنْ اختلفت في مواضيعها أو

أماكنها أو أزمنتها، يقول القاضي الجرجاني: الكلام أصواتٌ محلّها من الأسماع محلّ النواظر من الأبصار، ويقول ابن سنان الخفاجي: إن الحروف الّتي هي أصواتٌ تجري من السّمع مجرى الألوان من البصر[١٦] لاحظ هنا في تعبيراتهم كيف ربطوا بين الكلام والأشكال البصريّة، مما يؤكّد فعلًا النّظرة الشّموليّة في الفنّ الإسلاميّ، والّتي ربّما جاءت من شموليّة الفكر الإسلاميّ، يقول مارسييه Marcais : إن أهمّ خصائص الفنّ الإسلاميّ هي روح العائلة، والّتي ألّفت بين أواصره، حتى إن الازدهار الفنّيّ ارتبط بالازدهار السياسيّ، الذي ربّما لم يكن له دورٌ في فنونٍ أخرى، لكن كان له دورٌ في الفنّ الإسلاميّ[١٧] وهذا أيضا يصبّ في فكرة شموليّة الفنّ الإسلاميّ، التي ربّما كانت بتأثرٍ من شموليّة الدّين والوحدانيّة.

إنّ الإيقاع التكراريّ في الفنّ الإسلاميّ – وهنا لا نبدأ موضوعاً جديداً؛ لأنه له علاقة وثيقة بالوحدة والتنوع– يجعلك تشهد تنظيماتٍ زخرفيةً لا تستطيع رؤية بدايةٍ أو نهايةٍ لها، فالإيقاع يستمرّ، ولكن ضمن تنوّعٍ شكليٍّ وخطّيٍّ محسوب، وهذه الصّورة الإيقاعية تذكّرنا باستمراريّة الحياة، فالإنسان يجهل متى بدأت ومتى ستنتهي، وربّما تحمل بذلك روحانيّاتٍ يشعر بها المتذوّق، وهذا ما أشار إليه البسيونيّ في كتابه أسرار الفنّ التشكيليّ، حيث قال: الّذي نراه في الفنّ الإسلاميّ يعكس ما في حياتنا من استمرار الأحداث وتعاقبها بشكلٍ إيقاعيّ[١٨] والإيقاع التكراريّ للأشكال يُحدِث إيقاعاً شكليّاً للفراغ، فكثيرٌ من الزّخارف قد يتبادل الشّكل والفراغ في الرؤيا بصريّاً، وهذا ما نسمّيه الحركة، وهي حركة العين داخل التّصميم، وما يقود العين داخل التّصميم هي مكوّنات التّصميم البصريّة، من نقطةٍ وخطٍ وشكلٍ وظلٍّ وضوء، والإيقاع قد ينشأ عن تكرار عنصرٍ بشكلِ نظامٍ جماليٍّ مُحكَم، حيث تتوافق أجزاء التّصميم مع بعضها، وكلّ جزءٍ هو وحدةٌ واحدةٌ من كلٍّ متكامل.

إن الفنّ يحقق أهدافنا الجماليّة على المستوى الشّكليّ والبصريّ، والمستوى العاطفيّ الشّعوريّ، ويحقّق لنا منافعَ ومصالحَ محدّدة، وهذا قد يلتقي مع الدّين، فهو يحقّق لنا أهدافاً جماليّةً على المستوى الشّكلي والبصري، قال سبحانه وتعالى: ﴿**وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ وَإِلَيْهِ الْمَصِيرُ**﴾[٣: التغابن]، ﴿**الَّذِي أَحْسَنَ كُلَّ شَيْءٍ خَلَقَهُ وَبَدَأَ خَلْقَ الإنسان مِن طِينٍ**﴾[٧: السجدة]، ﴿**خُذُوا زِينَتَكُمْ عِندَ كُلِّ مَسْجِدٍ**﴾[٣١: الأعراف] وعلى المستوى العاطفيّ حيث نشعر بالرّضى والاطمئنان، ﴿**الَّذِينَ آمَنُوا وَتَطْمَئِنُّ قُلُوبُهُم بِذِكْرِ اللَّهِ ۗ أَلَا بِذِكْرِ اللَّهِ تَطْمَئِنُّ الْقُلُوبُ**﴾[٢٨: الرعد]، كما تعمل المبادئ الأخلاقية في الدين على المحافظة على حقوق الناس ومصالحها الدنيوية، ﴿**يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا تَأْكُلُوا أَمْوَالَكُم بَيْنَكُم بِالْبَاطِلِ**﴾[٢٩: النساء]، ﴿**فَإِن تَنَازَعْتُمْ فِي شَيْءٍ فَرُدُّوهُ إِلَى اللَّهِ وَالرَّسُولِ**﴾[٥٩: النساء]، ﴿**وَآتُوا الْيَتَامَى أَمْوَالَهُمْ وَلَا تَتَبَدَّلُوا الْخَبِيثَ بِالطَّيِّبِ وَلَا تَأْكُلُوا أَمْوَالَهُمْ إِلَى أَمْوَالِكُمْ إِنَّهُ كَانَ حُوبًا كَبِيرًا**﴾[٢: النساء] ومن هنا نرى أن مقصد الفنّ الحقيقيّ النهائيّ يلتقي مع مقصد الدّين الفطريّ، فالفنّ الحقيقيّ والأصيل يوصلنا لغايةٍ نبيلةٍ، كما الدّين الصّحيح والفطريّ يوصلنا للغاية نفسها، وهي الجمال الحقيقيّ، فقد قال ابن سينا عن هذا المعنى من الجمال: إن جمال كلّ شيءٍ وبهاءه أن يكون على ما يجب له[١٩].

وحسب رأي الشاميّ في كتابه الفنّ الإسلاميّ، إنّ من خصائص الفنّ الإسلاميّ أنّه يعمل على مساندة الضروريّات بتقديم تحسيناتٍ وكماليّات، حيث إن وظيفة الفنّ هي الجمال، وحين يبتعد عن ذلك فإنّه يبتعد عن هدفه الأصيل[٢٠].

إنّ الفنّ الإسلاميّ بمجمله اتّخذ طابعاً زخرفياً، باتفاق أغلب الباحثين، إذا لم يكن كلّهم، وربّما هذا كان مُتّفِقاً مع رغبة الفنّان المسلم في أن يكون الشّكل لديه لا يبتعد عن المضمون، لأنّ من أهداف الفنّ الإسلاميّ الواضحة التكميلُ

والتّحسينُ، فهو يسعى لخلق الجمال، فالشّكل والمضمونُ ركنان أساسيّان في كلّ بناءٍ فنيّ، ولكنّهما يتّحدان في فنّ الزّخرفة[٢١]، كما تتجلّى في فنّ الزّخرفة خاصيّةُ التّجريد في الفنّ الإسلاميّ، وهي أيضاً سمةٌ تتّسق مع هدف الفنّان المسلم الرئيسيّ، وهو خلق الجمال، فالزّخرفةُ سواء كانت النباتيّة أو الهندسيّة في هذا الفنّ كانت طريقة الفنّان في البعد عن واقعيّة الشّكل، ومحاولة تطويعه بنزع صفة الواقع منه، إما بترديده بشكل مفرد، أو مقابلته بشكل أزواج، أو تشابكه، وبهذا يبعده عن المحاكاة بطريقةٍ إبداعيةٍ تنمّ عن احترافيّةٍ عالية، فالزخارف الهندسيّة تردّنا لعالم التّجريد، الذي ينفذ إلى جوهر التكوين، وينزع عنه الانشغال في الظاهر، فتعكف النفس على التأمّل وتنعم بالسّكينة[٢٢]. قال هنري فوسيون Henri Focillon المؤرّخ الأكاديميّ الفرنسيّ: ما أخال شيئاً يمكنه أن يجرد الحياة من ثوبها الظّاهر، وينقلنا إلى مضمونها الدّفين، مثل التشكيلات الهندسيّة للزّخارف الإسلاميّة، فليست هذه التّشكيلات سوى ثمرةٍ لتفكيرٍ رياضيٍّ قائمٍ على الحساب الدّقيق، قد يتحوّل إلى نوعٍ من الرّسوم البيانيّة لأفكارٍ فلسفيّةٍ ومعانٍ روحيّة، غير أنّه لا يفوتنا أنّه خلال هذا الإطار التجريديّ تنطق حياةٌ متدفقةٌ عبر الخطوط، ومتفرقةٌ مرّةً ومجتمعةٌ مرّات، وكأنّ هناك روحاً هائمةً هي التي تمزج تلك التكوينات وتباعد بينها[٢٣]. والتّجريد على علاقةٍ بالرّمزيّة، والّتي تجلّت أيضاً في الفنّ الإسلاميّ، فالرمزيّة هي أشكالٌ توحي بأفكارٍ ومعانٍ عميقةٍ، غير ظاهرةٍ على السّطح، ولا يفي رسم السّطح بغرض التعبير عنها، والرّمز يثري الخيال، ويدفع للتّأمل بما هو بعيد عن الأنظار، وقد يتّفق ذلك أيضاً مع مقاصد الدين، الذي يدعونا لعدم الاكتفاء بالظاهر، قال سبحانه: ﴿**كَذَٰلِكَ يُبَيِّنُ اللَّهُ لَكُمُ الْآيَاتِ لَعَلَّكُمْ تَتَفَكَّرُونَ**﴾[٢١٩: البقرة] وقد وردت إشاراتٌ عديدةٌ في القرآن، تدعو للتّفكير والتعقّل والتأمّل من أمثال قوله تعالى: (لَعَلَّكُمْ تَتَفَكَّرُونَ)، و(لَعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ)، و(لَعَلَّهُمْ يَفْقَهُونَ). إنّ الزّخارف الإسلاميّة مشحونةٌ بأشكالٍ زخرفيّةٍ ذات أبعادٍ رمزيّة، من دوائرَ وأشكالٍ نجمية ونباتية. هذا قد يذكرنا أيضا بأهمية الرّمز في الفنّ الإسلاميّ، وعلاقته بالفكر والمعنى والتأمّل، لأنّ الرّمزية تستعمل أشكالاً مجردةً من سطحيّتها، حتى لو كانت طبيعيّة، وذلك للتعبير عن أفكارٍ عميقة، يقول الشاعر الفرنسي مالارميه: Stephane Mallarme: إن الرّمز يلمّح للشّيء فقط، وإنه له علاقة بالمجرّد[٢٤].

الرّمزية في الفنّ الإسلاميّ تتمثّل في كثير من الأشكال الزخرفيّة الهندسيّة والنباتيّة، حتّى أنّها تتمثّل في طريقة التوزيع والتّكرار والتّراكب لأوراق وسيقان النّبات في الزخرفة النباتيّة، والتّي أفقدت الشّكل الواقعيّ لهذه الأوراق والسيقان، وباتت كأنّها ترمز لأعمق من وجودها المحض، لقد تناول الفنّان المسلم تلك الأوراق أو الأزهار بطريقةٍ مُؤسلَبة تخالف طبيعتها، وبتكرارها بصورةٍ نهائية، ويكون هذا التكرار متماثلاً هندسيًّا ومنتشراً في جميع الجهات على درجة واحدة من التساوي[٢٥]. وهذه الطّريقة تعطينا معانيَ عميقةً لما يريد الفنّان ويهدف اليه من مضامين رمزية، فالرّمز ليس في الأشكال المفردة فقط، ولكن بطريقة إيقاعها، إنّ أسلوب الفنّان المسلم بحدّ ذاته اتجاهٌ رمزيّ، هذا عدا رمزية الأشكال، قال أبو صالح الألفي في كتابه الفنّ الإسلاميّ– وهو أحد الباحثين المجدّين في هذا المجال– يجب أن نفرّق بين الزّخارف الهندسيّة الّتي تعتمد على الأشكال الهندسيّة، وبين الأسلوب الهندسيّ في التّعبير، إنّ الفنّان المسلم اعتمد الأسلوب الهندسيّ في الزخرفة الهندسيّة في التعبير الفنّي؛ أي إنتاج صورٍ للظواهر هندسيّة الإخراج[٢٦] وهذا من شأنه أن ينقل لنا معانيَ تختبئ خلف هذا الأسلوب، فالرمزية هي الإيحاء، إما بالأشكال أو أسلوب ترتيب الأشكال والعناصر، والرّمزيّة هي نوعٌ من الالتزام لدى

الفنّان المسلم، بالتّنسيق بين مقاصد الدّين ومقاصد الفنّ، فالالتزام لدى الفنّان المسلم في تفكيره وسلوكه وتصويره؛ لأنّ الالتزام هو تمثّل الإسلام وتطبيقه(٢٧).

المطلب الثاني: خصائص الفنّ الإسلاميّ.

على ضوء ما تقدم نستطيع أن نحصر عدداً من **السّمات والخصائص للفنّ الإسلاميّ** على مستوى الشّكليّ أو البصريّ، فبعد محاولة هذه الدّراسة إثبات أنّ الفنّ الإسلاميّ ليس فنّاً دينيّاً، ولكنّه فنٌ تأثّر بروحانيّات الدّين الإسلاميّ ومبادئه، فكان نتيجة هذا التأثّر أن امتاز بعددٍ من المزايا والخصائص قد نستطيع أن نوجزها كالتالي:

١- **الوحدة والتّنوّع**، وليست الوحدة والتنوع في العمل الفنّيّ الواحد فقط، وإنما وحدةٌ تشمل كلّ الفنّون الإسلاميّة في الاقاليم والعصور المختلفة، وفي فروع الفنّ المختلفة، فتجده في الخزف والزّخرفة والأثاث والأزياء والخطّ، وذلك لأنّه – كما سبق وأشارت الدراسة – هو فنٌ شموليّ، ويؤيّد ذلك انعدام الفرق بين الفنّ في المساجد وبين الفنّ في الأماكن الأخرى سواءً كانت عامّة أو خاصّة، كما إنّ اختفاء جنسيّة الفنّان أبقت على الإسلام كهويّة واحدة للكلّ، ويقول آرنست كونل: إن الزّخرفة الإسلاميّة لم تخرج عن القواعد المتّبعة سواءً في المباني الدّينيّة أو المدنيّة(٢٨). وهذا يصبّ أيضاً بوحدة هذا الفنّ وشموليّته، كما أنّ الجمال في الفنّ الإسلاميّ هو جمالٌ في الشّكل والمعنى، وفي الفنّون الحديثة قد يتحقّق جمال الفنّ من أجل الفنّ فقط.

٢- **الإيقاع التّكراري**، فالفنّ الإسلاميّ من صفاته ومزاياه الواضحة والجليّة اللانهائيّة وأسْلَبتْ الأشكال عن طريق التّكرار والإيقاع والتّراكب والتّداخل، بحيث لا تستطيع أن ترى بدايةً ونهايةً للأشكال الزّخرفيّة.

٣- **التّجريد**، وتجلّى كما أسلفت الدّراسة في الزّخارف الهندسيّة والنباتية، وهو قد يكون نتيجةً لنظرة روحيّة عميقة، تبحث عما هو أقرب للنّفس حيث المعاني يدركها العقل وهي مجرّدة لا تملك مباني مجسّدة، والتّجريد في الفنّ هو البعد عن المحاكاة. لقد اعتبر مارسيل بريون الزّخرفة أساساً للتّجريد، وأنّ التّجريد في رأيه تعبيرٌ عن الرّوحانيّ وعن الإلهيّ(٢٩) ولا بد من الاعتراف بالفروق بين التّجريديّة في الفنّ الإسلاميّ وبين التّجريديّة الحديثة في مجال الذاتيّة، فالأول يبحث عن القيم المتّصلة بالمستمرّ والدّائم والمطلق، والتّجريد الحديث يقوم على القيم الشّخصيّة، ويعتبر كاندنسكي –وهو فنان من رواد التّجريديّة– أن القيم الرّوحيّة أساسيّة في الفنّ التّجريديّ الحديث، ويرى أيضاً أنّ العنصر الذاتيّ في الفنّ يفقد أهميته مع الزّمن ويبقى الفنّ المحض(٣٠) هنا نرى بكلّام كاندنسكي الفرق في الهدف بين التّجريد في الفنّ الإسلاميّ والتّجريد في الفنّ الحديث، فالأول يبحث عن الروحانيّ والمتعالي ويرى أنّه الباقي، والثّاني يبحث عن الفنّ من أجل الفنّ المحض فقط.

٤- **الرّمزيّة**، وهي نوع من الإيحاء بدل التصريح قد تساهم في تنمية الخيال لدى المتذوّق، ولها علاقة بالتّجريد حيث التّجريد عدم التّقليد أو المحاكاة، والرّمزيّة تلميحٌ من بعيد بالمعنى دون تشبيه، فالفنّ الإسلاميّ اهتمّ بمعاني الأشياء لا مبانيها، فمثلا الدّائرة في الفنّ الإسلاميّ والّتي قد تكون رمزاً لدورة الحياة، لأنّ أساس الحياة هو الدّورة، من دورة

الأفلاك إلى دورة الأيّام والسّنين، إلى دورة الدّم والماء، فالزّخرفة الإسلاميّة غلب عليها التّكرار الدّائري وخاصّة ما هو موجود في أرضيّات قصر هشام بن عبد الملك في أريحا، موضوع هذه الدراسة الرئيسيّ، كما أنّ النّجوم الثّمانية وعلاقة رقم ثمانية بنصوص قرآنية كقوله تعالى: ﴿**وَأَنزَلَ لَكُم مِّنَ الْأَنْعَامِ ثَمَانِيَةَ أَزْوَاجٍ**﴾[٦: الزمر]، ﴿**ويحمل عرش ربّك فوقهم يومئذٍ ثمانية**﴾[١٧: الحاقة]، ﴿**سَخَّرَهَا عَلَيْهِمْ سَبْعَ لَيَالٍ وَثَمَانِيَةَ أَيَّامٍ حُسُومًا**﴾[٧: الحاقة].

٥- **عدم الإسراف في إظهار التّجسيم والبروز**، وقد تكون هذه الخاصيّة، وخاصيّة التّجريد بسبب كراهية المسلم لمحاكاة الواقع وتصوير الكائنات الحيّة، مع أنّ هذا الكلّام قد ينفي عن الفنّان المسلم إرادته ورغبته بالتعبير أكثر من رغبته في التّقليد، لكنّه تردّد عند الكثير من الباحثين، وخاصّة المستشرقين الّذين كانوا يسجّلون مطاعن على هذا الفنّ.

٦- **زخارف نباتيّة بترتيب إيقاعيّ تكراريّ**: يخرجها ويبعدها عن محاكاة الواقع قد تكون بسبب كراهية المسلمِ محاكاةَ الواقع أيضاً، أو تكون رغبةً وقصداً لدى الفنّان المسلم.

المبحث الثاني:
معايير وخصائص الفنّ الإسلاميّ في أرضيّات قصر هشام بن عبد الملك في أريحا.

المطلب الأول: معايير الفنّ الإسلاميّ في أرضيّات قصر هشام بن عبد الملك في أريحا.

على مستوى المعنى نستطيع حصر عددٍ من **المعايير للفن الإسلاميّ**، والتي كانت سبباً لوجود الخصائص والمزايا البصريّة المذكورة آنفاً، والّتي تمثّل الشّكل، أمّا المعايير فهي قد تمثّل المضمون، وقد نستطيع أن نقيس بها مدى تحقق وجود تلك الخصائص والمزايا، وهي كالتالي:

١- إنّه **فنٌ هدفه الجمال**، وهذا تؤكده فنونُ الزّخرفة بما فيها من إيقاعٍ وتكرارٍ والتزام، وتؤكّده خاصيّةُ التّجريد والرّمزية، والابتعاد عن المحاكاة والتّجسيد، والتّنوع الكبير ضمن الوحدة الواحدة في التّصميمات الزّخرفية.

٢- إنّه **وسيلةٌ لا غايةً بحدّ ذاته**، قد يتكامل هذا مع معيار أنّه فنٌ في مستوى التّكميل والتّحسين يدعم الحاجات ليساند الضّروريات.

٣- بما أنّ هدفه الجمال كان من **مقاصده الكبرى: الزّينة والتكميل، وتلبية حاجات الناس الوظيفيّة والجماليّة**، فمثلا في فنون الخزف والزّخرفة والعمارة، أدّى الفنّ الإسلاميّ أهدافاً بالمستوى الوظيفيّ، وأهدافاً بالمستوى الجماليّ والعاطفيّ.

٤- كان يقوم على **تصوّرٍ شموليٍّ للحياة والكون**، متأثراً بشموليّة الفكر الإسلاميّ، في العصور المختلفة، وفي الأمكنة المختلفة، وفي الأساليب والمواضيع المختلفة، سواءً في الزّخرفة أو العمارة أو الخزف او الأثاث أو في الخطّ العربيّ.

٥- كان له **غايةٌ** محددةٌ فهو ليس عبثيًّا، ربّما **التّهذيب وتطهير النّفس** بإثراء السّطوح بمادّة غنيّة جماليّاً وفكريّاً، والمحافظة على هويّة المسلم حتى في فنّه الزّخرفيّ والمعماريّ، وفي أثاثه وفي تحفه وأدواته.

٦- **منبعثٌ عن عقيدةٍ وتوحيد**، ويلتقي مع مقاصد الدّين ذاته، حيث البعد الجماليّ والأخلاقيّ. فالفنّ الإسلاميّ هو التجسيد الشّكلي لمفاهيم العقيدة في نظرتها للحياة والكون، وقد يمثل الفنّ الإسلاميّ جوانبَ من مقاصد الدين وأهدافه لدى

الفنّان المسلم.

٧- **مراعاة التوافق بين الشّكل والمضمون**، حقّقته الزّخرفة الهندسيّة والنباتيّة وزخارف الخطّ العربيّ بشكلٍ كبيرٍ، إنّ الحقيقة الدّامغة تظلّ متمثّلةً في وحدة الفنّ الإسلاميّ كلّه من حيث الشّكل والمضمون، على اختلاف الأمكنة والحقب[٣١].

٨- **كراهية محاكاة الواقع وتصوير الكائنات الحية**، مع أن للباحث وجهة نظر مختلفة في هذه النقطة، إلّا أنّه لا يمكن تجاوزها، ففي هذه النّقطة تجنٍّ على إبداع الفنّان المسلم، الذي يرى الباحث أنّ ما قدّمه كان عن رغبةٍ وقصد، متأثّراً بمقاصد الدّين الرّوحيّة وليس كراهية، ولكن قد يكون مبعثها عبادة الأصنام لدى العرب قديمًا، وارتباط ذلك بفنّ النّحت والتّصوير، يعتقد فريق من العلماء أنّ انصراف المسلمين عن تصوير الكائنات الحيّة كان حلقةً من سلسلة تطوّر الفنّ في الشّرق الأدنى، وأن انصراف الفنّان المسلم عن ذلك هي كراهية طبيعيّة بسبب عبادة الأوثان[٣٢]، والتّجريديّة في الفنّ الإسلاميّ ربّما من نتائج هذه الكراهية الطبيعيّة، والّتي أيضاً مبعثها روحانيّ.

المطلب الثاني: خصائص الفنّ الإسلاميّ في أرضيّات قصر هشام بن عبد الملك في أريحا.

لقد غلبَ على أرضيّات قصر هشام بن عبد الملك طابعُ الزّخارف الهندسيّة، ولم يشذّ عن ذلك الطّابع إلّا لوحة شجرة النّارنج، شكل (٣) والّتي وإنّ تأمّلناها جيّداً سنلاحظ أنّها ذات اتّجاهٍ وأسلوبٍ زخرفيّ، يبعدها عن التّصوير الواقعيّ ويعطيها طابعاً رمزيّاً زخرفيّاً، فهي سيمتريّةٌ، حيث يتعادل يمينُها مع يسارها بشكل كبير، والمشاهدُ الواقعيّةُ ليس فيها سيمتريّة، فالسّيمتريّةُ نراها في التّنظيمات الزّخرفيّة، كما ستجد أيضا أنّ الغزالتين على الطّرف الثّاني من الشجرة تأكلان بهدوءٍ وسكينة، ولا يظهر عليهما الخوف من مشهد الافتراس على الطّرف الآخر، أمّا مشهدُ افتراسِ الأسد للغزالة، فيعطينا مع مقارنته بالمشهد الآخر على الطّرف الثّاني من الشجرة، حيث الهدوء والسّكينة، صورةً رمزيّةً للحياة نفسها، والّتي تقوم على صراع الأضداد، فالموت والحياة، والخير والشّر والسّالب والموجب، وكلّ ذلك سلب هذا المشهد خصائصه الواقعيّة، خاصّةً أنّه عبَّر عن العمق عن طريق الفاتح في المقدمة والغامق خلفه، وهذا ما أكّدته الباحثة نعمت علّام، في كتابها فنون الشّرق الأوسط في العصور الإسلاميّة حين قالت: إنّ الفنّان المسلم رسم أوراق الشّجرة بنظامٍ وتكرارٍ إيقاعيٍّ زخرفيّ، اعتمد فيها على ترديد الغامق والفاتح ليعطي العمق[٣٣]، ولم يستخدم التّدرّج اللونيّ الّذي يعطي التّجسيد أو البروز، كما أنّ هناك في اللوحة تناسقاً زخرفيّاً مع شيءٍ من التّعقيد الجمالي، تراه في مجمل الأرضيّات، نتج من التّكرار الجانبيّ أو عكس الصّورة، وذلك لإثراء السّطح وليس لإعطاء مشهد واقعيّ، فالعقلُ يهوى مقداراً محسوباً جماليّاً من التّعقيد، فالتّعقيدُ درجةٌ من درجات الجمال، يقابلها على الطّرف الآخر البساطة، فاذا غالى الفنّانُ بالتّعقيد فسيقع في الغموض، وإذا غالى في البساطة فسيقع في السّذاجة، يقول الفنّان الفرنسي جورج براك–وهو أحد مؤسّسي المدرسة التّكعيبيّة: إن الاحساسات تسعى إلى التّحوير، والعقل يسعى إلى التّعقيد[٣٤] ففي الفنّ الشرقيّ كانوا يرسمون أشكالاً حيّة، يقابلونها لإثراء السّطح فقط؛ لأن التناسقَ أوّلُ درجات التّعقيد، فبدلاً من التّكرار المتوازي نقلبُ التّصميم لنحصل على توازنٍ دقيق[٣٥] هذا فضلاً عن رمزيّة الأسد، فربّما يمثّل سلطة الدّولة أو الخليفة وهيمنتها .

إن الإيقاعَ في الأرضيّات تتمثَّل بالتّكرار لوحداتٍ أو أشكالٍ أو خطوطٍ وكتل، وبالتالي خلق ذلك وحدةً وتنوّعاً، فالوحدةُ بوجود الأشكال أو الألوان أو الوحدات نفسها، والتنوعُ بتكرارها بشكل مختلف في كلّ لوحة، كما ينتجُ عن الإيقاع غنىً بصريّ للسطح ودافعٌ لحركة العين والتنقّل عبر التّصاميم ، كما نتج عن الإيقاع تناظمٌ بتكرار شكل أو بالتناوب مع شكل آخر، حيث إنّ هذا الاقتران يعطينا مساواةً لكنْ أكثر تنوعاً[٣٦]. وظهر هذا في عدد من لوحات الأرضيّة وهي، اللوحة شكل (٤) واللوحة شكل (٥) ولوحة شكل (٦) واللوحة شكل (٧) واللوحة شكل (٨) واللوحة شكل (٩).

الإيقاعُ يحتاج التّناسب، وهذا كان واضحاً في الطّابع الهندسيّ والتّكرار لذات الأشكال مع تناوبٍ وتنوّعٍ في توزيعها، أمّا التّعقيدُ فنشأ من التّداخل بين الأشكال، وخاصةً الدّوائر والخطوط المزدوجة، مما خلق عدداً كبيراً من الكتل والفراغات والمساحات، حيث تناوب فيها البصرُ في الرؤيةِ بين الفترات والوحدات تناوباً فيه متعةٌ للعين، يقول ريد Herbert Read: كي تصنع توازناً متطابقاً وشائعاً في العمل الفنّيّ، اعتمدْ نقطةً محوريّةً تتنوّع حولها الخطوط والمساحات[٣٧]، قد تلاحظ ذلك بسهولةٍ، خاصة في اللوحات الدّائريّة، وتلاحظ أيضاً قيمةً جماليةً حين تتحرّك عينك في التّصميمات الزّخرفيّة، بسبب الزّخم الكبير من التّكرار والتّدرّج مع البساطة في الشّكل المكرّر، وخاصّة في الحنيات التي صُنِّفت ضمن شكل قوس قزح، كما في الحنية شكل (١٠) والتي تُماثلُ بقيَّة الحنيات، ولكن برسم أشكالٍ خطّيّةٍ أو هندسيّةٍ أخرى، أمّا العمق فحقّقه الفنّان في الزّخارف أيضاً بواسطة التّكرار، لكن بموازنةٍ كأنْ يصغرُ الشّكل تدريجيّاً للدّاخل، حيث جعل حركةَ العينِ للدّاخل، وهذا حصل في كثيرٍ من التّصاميم، حيث رسم مربعاتٍ فوق معيناتٍ داخل بعضها، كما في لوحتين متماثلتين على الأرضيّة يمثلهما الشّكل السّابق (١١) وفي الحنيات خطوطٌ هرميّةٌ أو معيناتٌ تصغر للدّاخل، كما في الحنية التي يمثلها شكل (١٢) والحنية في الشّكل السّابق (١٠).

إنّ الزّخارفَ الدائريّة في أرضيّات القصر تراها تارةً تنطلق من المركز، وتارةً أخرى تتّجه للمركز، وهي عبارةٌ عن دوائرَ متداخلةٍ صنّفها هاملتون Hamilton ضمن التّشابك المركزيّ، كما أحصى ٣٨ لوحةً أرضيّة، تطابق منها سبعة، فبقي عدد اللوحات المختلفة ٣١ لوحةً[٣٨]، طابعها التّكرارُ ضمن وحدة الدّوائر المترابطة الّتي تربطها بمركز واحد، تتّجه له حيثُ تتضاءل حتى تتلاشى فيه، وهي في حركتها باتّجاه المركز وتلاشيها فيه تحمل معانيَ روحيّة، ربّما أساسها الوحدانيّةُ كما أسلفت الدراسة، والّتي يذوب فيها كلّ الخلق، ومن المعروف أن الدائرة كشكل تمثل رمزيّاً معنى الكمال، فهي تنطلق من نقطةٍ وتعود لها، لتُكملَ مسيرتها بإيقاعٍ تكراريّ، فهي أيضاً جديرةٌ جداً كرمزٍ بتمثيل دورة الحياة، بل كلّ ما هو دورةٌ في حياتنا، ابتداءً من دورة الدّم في أجسادنا، وانتهاءً بدورة الأفلاك. إذن فالزّخارف الدّائرية زخارفُ ذات إيقاعٍ تكراريّ، تمثّل كلّ دائرةٍ وحدةً واحدةً، ضمن تنوّعٍ محسوبٍ، ينتج من عددٍ من إجراءات التّكوين، من تداخلٍ وتراكبٍ وتكرارٍ وتقارب، تجعلك تشعر بالتّنوّع، ولكنّه نتج عن عددٍ محصورٍ من الدّوائر، حيث حركة الدّوائر للدّاخل وهي تصغر يعطيك إثراءً للسّطح بشكل رائع، فضلاً عن رمزيّتها ومعناها الرّوحيّ، المستمدُّ من وحدتها واتّجاهها وتلاشيها في مركز واحد.

لا تحتاج كثيرًا من التّدقيق في الزّخارف الأرضيّة في هذا القصر، لتشعر بوحدةٍ عامّةٍ تربط كلّ الأرضيّات مع بعضها البعض، فقد نتج ذلك من طبيعة الأشكال الهندسيّة، ففي تكرارها وزاوية النّظر في رؤيتها، تتحوّلُ من شكل

هندسيٍّ لشكل هندسيٍّ آخر، فبأيّ وضعيّة رأيتها، ستخبرك بأنّها أشكالٌ هندسيّة، وهذا أيضاً يساهم في وحدة الأشكال، ووحدة التعبير، فضلاً عن التّكرار الجانبيّ أو المنظوريّ، أو التّكرار بتداخل وتراكب الأشكال.

إن الفنّ الإسلاميّ فنٌّ ملتزمٌ بمنهجٍ أخلاقيّ في التعبير عن الصّيغ الجماليّة، بحيث نصل لصيغٍ شكليّةٍ تتّفق وأهدافَ هذا الدّين وغاياته في سعادة الإنسان في الدّنيا والآخرة، فالدّين يمثّل الجانب الروحيّ لدى الإنسان، ﴿**وَمَا أُوتِيتُم مِّن شَيْءٍ فَمَتَاعُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَزِينَتُهَا ۚ وَمَا عِندَ اللَّهِ خَيْرٌ وَأَبْقَىٰ ۚ أَفَلَا تَعْقِلُونَ**﴾[٦٠ : القصص]، والفنّ هو تعبيرٌ في هذا المنهج الملتزم عن الحياة، وللعقل الدورُ الكبيرُ في التّعبير وليس المحاكاة، فالفنّ هو القراءةُ الطّبيعيّةُ بحثاً عن جوهرٍ أعمق، وإعطاء ذلك الجوهر الشّكل المرئيّ المناسب له[٣٩]، ولهذا نلمس صفة التّجريد في أغلب أرضيّات هذا القصر، فالزّخرفة الهندسيّة كانت طريق الفنّان المسلم للتّجريد، كما أشارت الدّراسة سابقاً لقول الباحث ثروت عكاشة، في كتابه القِيَم الجماليّة في العمارة الإسلاميّة: أن الزّخارف الهندسيّة تردّنا للتّجريد، فهي انشغال النّفس في التّأمل، حيث تنعم بالسّكينة، وبما أن الفنّ الإسلاميّ فنٌّ روحيّ، يهمّه ما وراء السّطح من معانٍ وأفكار، فهو يلتقي مع التّجريد، كاتّجاهٍ يعطينا تشكيلاتٍ مرئيةً مشحونةً بالأفكار، ويبتعد عن المحاكاة، ولكن التّجريد في الفنّ الإسلاميّ يختلف عن التّجريد في الفنّ الحديث، فالفنّ الإسلاميّ اهتم بجماليّات السّطح، كأشكالٍ وألوانٍ وتوزيع كتلٍ بشكل إيقاعيٍّ متناغم، انطلاقاً من اهتمامٍ كلّيٍ شموليّ، فالظاهر له نصيبه، والباطن له نصيبه، وقد يكون للفكر الإسلاميّ دوره في ذلك، قال تعالى: ﴿**وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ**﴾[٦: النحل]، فالدنيا مبنى ومعنى، ﴿**وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ ۖ وَإِلَيْهِ الْمَصِيرُ**﴾[٣: التغابن]، ﴿**وُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ نَّاضِرَةٌ**﴾[٢٢: القيامة] ﴿**إِلَىٰ رَبِّهَا نَاظِرَةٌ**﴾[٢٣: القيامة]، وقوله تعالى: ﴿**يَا بَنِي آدَمَ قَدْ أَنزَلْنَا عَلَيْكُمْ لِبَاسًا يُوَارِي سَوْآتِكُمْ وَرِيشًا ۖ وَلِبَاسُ التَّقْوَىٰ ذَٰلِكَ خَيْرٌ**﴾[٢٦: الأعراف]، كما إن انفعال الفنّان المسلم انعكس برموزٍ تكاد تكون موضوعيّة، حيث انعكس في أشكالٍ لم تخرج عن قواعد الجمال الأساسيّة، كالانسجام والتّوافق والتّوازن[٤٠].

إن ادراك الشيء ليس ادراكاً بسيطًا، وإنّما هو عملٌ إنشائيّ، فإدراك الصّفاتِ متقدّمٌ على إدراك الشّيء، ونحن نؤلّف معنى الشّيء من صفاته المدركة بحواسّنا إدراكاً مباشراً، أي أنّ صفاته مقدّمةٌ على معناه، والتّجريد درجاتٌ، فإذا جرَّدت من الورقة لونها أو شكلها، فهذا أبسط درجات التّجريد، ولكنْ إذا نظرت للألوان والأشكال عامّةً دون فرزٍ لها فقد تجاوزت التّجريد إلى درجة أعلى، وهكذا ترتقي حتى تصل إلى المعاني والمفاهيم لها، متناسياً شكلها ولونها، قال ابن سينا: إن أصناف التّجريد مختلفةُ ومراتبها متفاوتةٌ، فالحسّ يأخذ الصّورة عن المادة دون أن يجرّدها من المادّة ولواحقها، فأمّا الخيال يبرّئ الصّورة من المادّة تبرئةً أشدّ، حيث يجردّها عن المادّة دون لواحقها، أمّا العقل فيأخذ الصّورة مجردّةً عن المادّة من كلّ وجه، فينزعها عن المادّة وعن لواحقها، ويفرزها عن كلّ كمٍّ وكيفٍ وأين[٤١] ففي أرضيّات القصر الزخرفيّة تتوه العين في كمٍّ هائلٍ من الأشكال الإيقاعية المتداخلة، إمّا تجاوراً وتناظراً، وإمّا ترداداً منظوريًّا، فيخرجك ذلك من مشهدها المحسوس إلى ساحة المعنى والقصد، فالتّجريد هو انتزاع الكلّيّ من الجزئيّ واستخلاص المعاني من الملموس[٤٢]، حيث ترى في لوحاتٍ عديدةٍ معيناتٍ أو دوائرَ أو خطوطاً تصغر باتجاه مركزٍ واحد، وبهذا التّركيز الكبير على هذا النّظام الّذي يجبر العين على الحركة باتجاهٍ مركزيّ، لا يسعك إلّا الانسلاخ من التّفكير الواقعيّ بالشّكل المرئيّ أمامك، لتنشغل بما أراده الفنّان من هذا

النّسق المشحون بهذه الحركة، وبهذا العدد من الايقاعات والتّداخلات، وكأنّه فعلاً كان يهدف لنزع الشّكل من واقعيّته، ليصل إلى سمةٍ متعاليةٍ تسمو فوق التّشبيه والمحاكاة، عن طريق استخدام متاهةٍ غير متناهيةٍ من التّداخلات، بحيثُ لا تستطيع تحديد الشّكل بمفرده، فهو ينطلق مختبئاً هنا وهناك برشاقة وحكمة، وهذا نراه في الدّوائر كما اللوحة في الشّكل السّابق (١٣)، وفي اللوحة شكل (١٤). أمّا في الحنيات المشار لها سابقا فترى الأشكال فيها أيضاً في حركةٍ مركزيّة.

لقد عبَّر الفنّان المسلم عن المتعالي والروحانيّ بصورةٍ غير تشبيهيّة، وكذلك كان بالنسبة للفنّ اليونانيّ البدائيّ في إقامة التّماثيل التّجريديّة، فكان الشّعور بأنّ تشخيص الآلهة استخفافاً بقيمتها، وهكذا تلتقي البدائيّة الفنّيّة اليونانيّة القائمة على الوثنيّة، مع الفنّ الإسلاميّ في أوج رقيّه، ليكون كلٌّ منهما تعبيراً عن المتعالي في رأي بريون (Brion Marcel)[٤٣]، فالتجريد أسلوبٌ إيحائيٌّ يهتمّ بالمعنى أكثر في الفنّون القديمة وفي الفنّون الحديثة، ولكنّ الفنّان المسلم اتّخذ طريقةً فريدةً في التّجريد، فهو قد اهتمّ بالمعنى، ولكنّه كذلك اهتم بالأشكال جماليّاً، سواءً عن طريق توزيعها أو ألوانها أو حركتها المنظوريّة، ﴿وَابْتَغِ فِيمَا آتَاكَ اللَّهُ الدَّارَ الْآخِرَةَ ۖ وَلَا تَنسَ نَصِيبَكَ مِنَ الدُّنْيَا﴾[القصص: ٧٧]. والمتأمّل بأرضيّات القصر يرى ذلك بوضوح، انظر مثلاً اللوحة شكل (١٤)، فهي شكل دائريّ يعطيك إحساساً بالعمق، عن طريق التّكرار بموازنةٍ كأن يصغر الشّكل باتّجاه الدّاخل، فتنشأ عن ذلك حركة وهميّة للعين باتّجاه المركز.

لقد تحوّلت الأشكال الواقعيّة لدى الفنّان الحديث إلى مجرّد أشكالٍ هندسيّةٍ محضة، وكأنّها إيقاعاتٌ زخرفية، وهذا توصّل له الفنّان المسلم قبل قرون، فلوحات كاندنسكي لو اطّلعت عليها لشاهدت ذلك الطّابع الإيقاعيّ للأشكال والألوان، لقد حرّك الفنّ التجريديّ الحديث الاهتمام بفنّ الزّخرفة الإسلاميّ، وما عاد في نظر الغربيّين فنٌّ للتزيين، فقد صاروا ينظرون إليه كفنٍّ تجريديّ، وقد اعتبر مارسيل بريون Marcel Brion مؤرّخ الفنّ والكاتب الفرنسيّ أنّ الزّخرفة الإسلاميّة هي أساسٌ للتجريديّة الحديثة، ونفى عنها أنْ تكون للتزيين فقط، والتّجريد برأيه تعبيرٌ عن الرّوحي والإلهيّ، وهكذا أُعْطِيت الزّخرفةُ الإسلاميّةُ صفةً أخرى هي الرّمزية[٤٤]. والرّمز من البخل حدّ لا يعطيك كثيرًا من المعاني، وبغموضه قد يدعونا للتأمّل مراراً وتكراراً، وهذا من معاني الرّمز له صلة قويّة بمقاصد الدّين الذي يدعونا للتأمّل والتفكير، ففي كثير من الآيات تنتهي بدعوة الإنسان للتفكير والتعقل، والرّمزُ يثري الخيالَ، والتّجريد والرّمز صورتان من صور الحثّ على تقديم المعنى، والتّلميح به بدل التّصريح، فقد يكون ذلك أبلغ وأجمل، وهو قد يعمل على توسيع المدارك وتربية الذّوق السّليم، وهذا أيضًا من مقاصد الدّين، ويمكن أن يُقال عن الرّمزية إنّها محاولة اختراق ما وراء الواقع للوصول إلى عالم الأفكار، وحتى نخترق السّطح لنصل إلى الحقيقة لا بدّ من فيضٍ من الصّور[٤٥] وهذا ما نلمسه في زخارف أرضيّات القصر، فيض من الصور تتوه فيه لا تعرف له بداية ولا نهاية، انظر مثلاً في الأشكال الدّائريّة السّابقة، فهي تصغر باتّجاه المركز وعلى محيطها عددٌ من الدّوائر المتداخلة تتقاطع فيها خطوطٌ منحنيةٌ وأقواسٌ تصغر باتّجاه المركز، وفي الفضاءات البينيّة براعمُ أو أزهارٌ صغيرة، ويحيط بالدائرة من كلّ الجهات زخارفُ هندسيّةٌ متشابكة، وفي فضاءاتها الدّاخلية أشكالٌ هندسيّةٌ وبراعمُ صغيرة.

لقد أنكر بعض الباحثين من مستشرقين وعرب التّجريد والرّمز في الفنّ الإسلاميّ، ووصفوه بفنّ التزيين والتّجميل، وأنّه لا يحمل فكرًا، فوصفوه بهذا الوصف كون الفنّان المسلم اتّخذ هذا النّهج بسبب كراهيةٍ طبيعيةٍ للمحاكاة سببها عبادة

الأصنام، مع أنّ النهي كان عن النُّصُب والأزْلام كما جاء في التفسير الكاشف لمحمد جواد مغنية أنّها حجارة يقدّسها العرب وليست أصنامًا، لأنّ الأصنام مصوَّرةٌ والنُصُب ليست مصوَّرةً، والأزلام هي قطع من الخشب تشبه السهم، يدوّنون عليها عبارات مثل: أمرني ربّي ونهاني ربّي، ثم يغطّونها ويمدّون أيديهم ويخرجون إحداها، فإن كان أمراً فعل، وإن كان نهياً انتهى[٤٦]، فالتّحريم اعتقاد كان للوثنية وليس للفنّ، كما لا يوجد نصٌّ حرفيّ في القرآن بتحريمها، كما هو الحال بنصوصٍ حرّمتها، كما في الإنجيل، جاء في سفر اللاويين (١:٢٦) لا تصنعوا لكم أصناماً ولا تقيموا لكم تماثيل منحوتة، أو أنصاباً مقدّسة، ولا ترفعوا حجراً مصوّراً لتسجدوا له[٤٧] وفي التّوراة من الوصايا العشر: لا تصنع لك تمثالاً منحوتاً ولا صورة، كما أن كراهية المحاكاة لم تكن نتيجة منعٍ عقائديٍ فحسب، فقد جاء في كتاب عفيف بهنسي الفنّون القديمة أنّ ذلك كان نتيجة نزوعٍ مستقرٍّ في ذوق العربي وطبعه، حيث نرى ذلك واضحاً منذ العهد الرافدي، فلقد كان أسلافنا قليلي الاهتمام بالمحاكاة، ثم توضّح ذلك في جميع الفنّون، في الآرامي والفينيقي، ثم أيضاً في البيزنطي، وأخيراً الإسلاميّ، وكلّها تميل إلى الصور المحرّفة عن الواقع[٤٨].

إن أرضيّات القصر تعطي صورةً واضحةً لا جدال فيها من صور الفنّ الإسلاميّ، بخصائصه ومزاياه ومعاييره التّي قدّمتها هذه الدّراسة، وكان فناً بَوْحيّا روحيّا، يقترب من الفطرة، سواءً فطرة الدّين أو فطرة الفنّ، فالفنّ فطرةٌ بدليل أنّ الإنسان القديم مارسه مع نشاطاته الغريزيّة، حيث رسم وشكّل داخل كهفه رغم العتمة؛ وذلك لأنّه لم يكن يبتغي الزّينة للكهف، ولكنْ كان فنّاً رمزياً كطقسٍ ضروريّ يشعره بالرّضى والاطمئنان، إنّ الفنّ ضرورةٌ رافق دائماً ضرورة الدّين، ذلك أنّ البحث عن المطلق والمجهول، والخوف من الخفيّ والسحريّ، والسؤال عن المصير، هي كلّها من عناصر الشُّعور بالوجود، وكجوابٍ على هذه الانفعالات كان لا بدّ من الأسطورة كفنٍّ ومن الّدين كعقيدةٍ من أنْ تأخذ مكانها في حياة الإنسان[٤٩].

الخاتمة:

وفيها أهم النتائج والتوصيات:

النتائج:

١- إن الفنّ الإسلاميّ من المواضيع المهمّة على ساحة البحث قديماً وحديثاً، فهو يجسّد رؤية الإسلام للحياة، فالإسلام دينٌ ودنيا، والفنّ الإسلاميّ بتجريده ورمزيّته يمثّل المعنى والعمق، وبزخارفه ذات التّوزيع المتقن والمحسوب بدقّةٍ للأشكال والألوان والخطوط يمثّل الدّنيا.

٢- كانت الأشكال الزّخرفيّة في أرضيّات القصر مشحونةً بالرّمز، فالحركة الدّائريّة والعمق المنظوريّ في اللوحات الدائريّة والحنيات كانت تشي بالوحدانيّة، ليس هذا فحسب، فوحدة هذا الفنّ وشموليّته في المكان والزّمان والموضوع والهدف تشي بالوحدانيّة.

٣- الإيقاع التكراريّ في الأرضيّات جعل العين تتحرّك بتناظمٍ تارةً، وتناوبٍ تارةً، وبعمقٍ منظوريٍّ للدّاخل تارةً أخرى، كان يشعرك هذا وكأنّ الفنّان يبحث عن المطلق والنّهائي في هذه الامتدادات.

٤- قارنت الدّراسة بين التّجريد في الفنّ الحديث والتّجريد في الفنّ الإسلاميّ، وخلَصَت إلى أن التّجريد في الفنّ الإسلاميّ له هدفٌ يتخطّى حدود الفنّ، ليلتقي بروحانيّة الدّين الإسلاميّ، ومع أنّ الفنّ الإسلاميّ تأثَّر بالفنّون السابقة، وهذا ليس عيباً، فالتأثير والتأثّر سمةٌ قويّةٌ في العلوم الإنسانيّة، لكنْ كان له خصائصه ومزاياه التّي اعترف بها القاصي والدّاني.

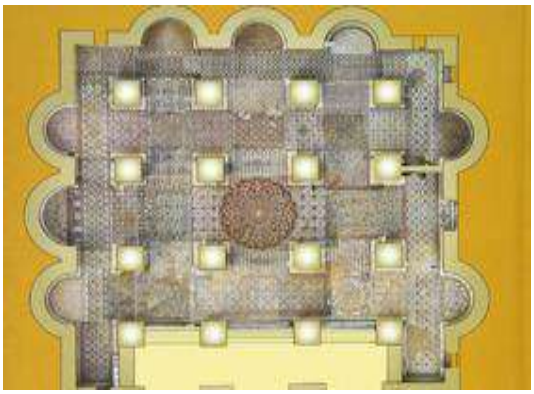
٥- نستطيع أنْ نقول إنّ الفنّ الإسلاميّ يحقّق الأهداف الجماليّة على المستوى الشّكليّ والبصريّ والعاطفيّ؛ أي يراعي أهمية الشّكل والمضمون دائماً، ومقاصد الدين جزءٌ مهم وأساسيّ من مضمون هذا الفنّ وأهدافه النّبيلة.

توصيات:

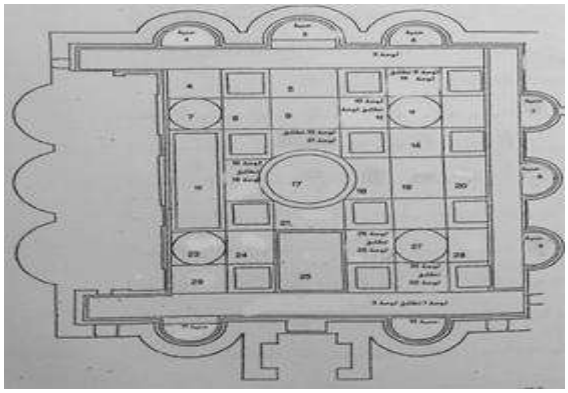
إن قضية التحريم في حقل الفنّون، قضيّةٌ مهمّة وتحتاج من الباحثين والمختصّين إلى البحث فيها، فغالباً يتناولها غير المتخصّصين، وهي ليست قضيّةً محسومة، ولكنّها ما زالت إشكاليّةً تحتاج الاهتمام، فهي تهمّ كلّ المشتغلين في هذا المجال، نحتاج إلى أبحاثٍ تربط بين الفنّ والدّين، بين الفنّ والتّوحيد، وأبحاثٍ عن تجريديّة ورمزيّة الفنّ الإسلاميّ، نحن بحاجة لإزالة هذه الإشكاليّة من قبل المتخصّصين والمطّلعين على الفنّ الإسلاميّ بشكل جيّد، وعلى الفنّ الحديث.

ملحق الصور من زخارف الأرضيّات في حمام القصر وقاعة الديوان:

شكل (١)



شكل (٢)



https://2u.pw/acQFVonq

شكل (١) صورة لأرضيّات الحمّام بالكامل وقد وصفوها بالسجّادة الفسيفسائيّة، كما أسلفت الدراسة، أمّا شكل (٢) فهو مخطط الحمّام لدى هملتون (**Hamilton:1959**) ويظهر عليه ترقيم اللوحات الفسيفسائيّة من ١ إلى ٣٨ ، وهي تمثّل السجّادة الفسيفسائيّة على أرضيّات الحمّام.

شكل (٣)

شكل (٤)

شكل (٣) لوحة شجرة النّارنج (Hamdan and Donald, 2015) في قاعة الدّيوان، ويظهر فيها كما أسلفت الدّراسة الطّابع الزّخرفيّ في توزيع الأوراق والظّلّ والضّوء، ويظهر من تصوير حالة الافتراس على جانب، ونقيضها على الجانب الآخر، حيث الهدوء والدّعة، وهذه صورة رمزيّة واضحة. والشّكل (٤) اللوحة رقم ١١ على أرضية الحمام، وهي واحدة من اللوحات الدائريّة، ذات الطابع التّكراريّ الجماليّ والرّمزيّ.

شكل (٥)

شكل (٦)

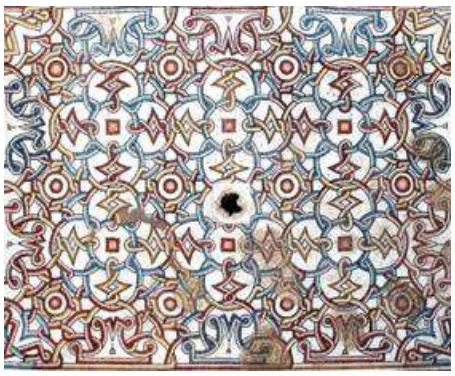
شكل (٥) سجادة فسيفسائيّة في قاعة الدّيوان (Hamdan and Donald, 2015) تعتمد التّكرار للمعينات، والإيقاع التكراريّ سمةٌ بارزة في هذا الفنّ، فهو ربّما رمزٌ لحركة الحياة التّي يحكمها التّكرار في كلّ تفاصيلها. شكل (٦) يمثل اللوحة رقم ١ في قاعة الحمّام يبدو فيها واضحاً الإيقاع التّكراريّ أيضاً، للدّوائر الصّغيرة والخطوط المتقاطعة، بشكل يوحي بامتداد لا نهائي، يحيّر العقل والنّظر في تحديد نقطة البداية والنّهاية.

شكل (٧)

شكل (٨)

شكل (٧) اللوحة رقم ١٤ على أرضيّة قاعة الحمّام (Hamdan and donald 2015) وهي زخرفة لمعينات ومثمنات ومربّعات؛ أي أنّ عدد الأشكال لا يخرج عن ثلاثة أشكال، وعدد الألوان لا يخرج عن ثلاثة ألوان، وترى هذا في مجمل الزّخارف، وهذه ربّما صورةٌ رمزيّةٌ للوحدانيّة، وهي صورةٌ عقلية، حيث التّجريد كامل للصّور الظّاهريّة، كما قال ابن سينا، وأوردنا قوله بالكامل في متن الدّراسة أنّ العقل يجرّد المادّة من كلّ لواحقها.

شكل (٨) اللوحة رقم ٢٠ على أرضيّة الحمّام (Hamdan and Donald 2015) وهي إيقاع يتكوّن من الشّكل الثّمانيّ والخماسيّ والمربّع بالإضافة إلى شكل البراعم أو الوريدات التي تشكّل تنوّعاً ظريفاً ضمن هذه الوحدة الشّكليّة واللونيّة.



شكل (٩)

شكل (١٠)

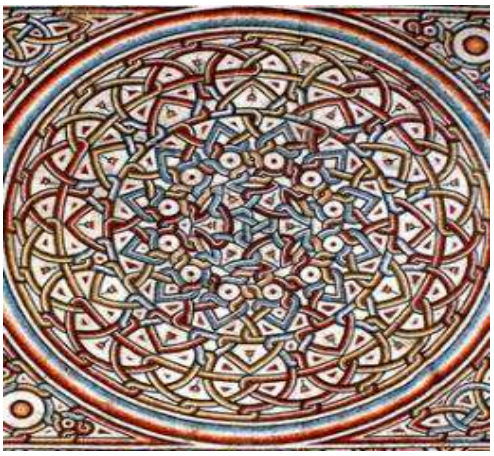
شكل (٩) اللوحة رقم ٩ على أرضية الحمّام (Hamdan and Donald 2015) وهي تمثّل إيقاعاً خطيّاً، يمثّل وحدة شكليّة ولونيّة أيضاً وهو الطّابع الخاصّ لهذا الفنّ، وشكل (١٠) يمثّل الحنية رقم ٨ في قاعة الحمّام (Hamdan

(and Donald 2015 حيث تشكّل الخطوط المنكسرة معيناتٍ تصغر باتجاه الدّاخل، أو بتأمّلٍ آخر تراها تشكّل مثلّثيْن متقابليْن، وبتأمّلٍ آخر تراها تشكّل مربّعات تصغر للدّاخل، وربّما تستنتج من هذا الطّيف البصريّ كلّه عدّة معانٍ روحيّة ربّما كانت إرادةً وقصداً من الفنّان تفيض فوق الغرض الجمالي.

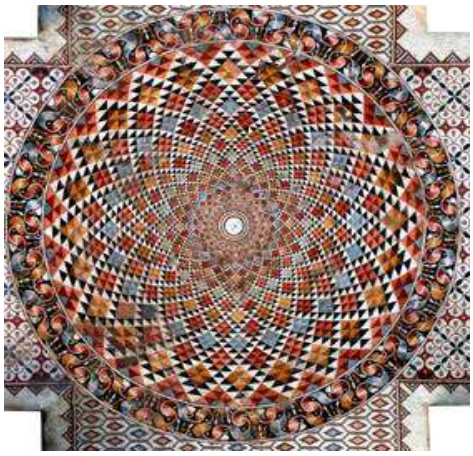
شكل (١١)

شكل (١٢)

شكل (١١) يمثّل اللوحة ١٢ في قاعة الحمّام (Hamdan and Donald 2015) وهي إيقاعٌ تكراريّ، لشكلين فقط هما المعين والمربّع، ترى فيها مربّعاتٍ معتدلةً على شبكةٍ من المعينات، والألوان فيها لا تزيد على ثلاثة ألوان، أي التعبير عن الوحدة لونيّاً وشكليّاً، ومع ذلك تشعر بالتنوّع. شكل (١٢) يمثّل الحنية الخامسة على أرضيّة الحمّام، (Hamdan and Donald 2015) كأنها خطوطٌ منحنيةٌ تنطلق من الدّائرة الصّغيرة وسط الحنية إلى قمّتها، لتشكّل بتلات زهرةٍ متداخلة، والحنية كأنّها نصف زهرة، وبالمحافظة على وحدة الشّكل واللون أيضاً، جعلك الفنّان تشاهد مجموعة اللوحات الثمانية والثلاثين والتّي تشكّل الأرضيّة، كأنها سجّادةٌ واحدة، ولذلك وصفوها بالسّجادة الفسيفسائيّة. إنّ الإيقاع التّكراريّ والذّي ظهر بمجمل الزّخارف على امتداد هذه السجّادة الفسيفسائيّة، ساهمت بالغنى البصريّ، والذّي كان يؤكّد مبدأ الحركة للعين، ونتج عن ذلك أيضاً تناظم بتكرار شكل أو التّناوب مع شكل آخر، وهذه سمةٌ طبعت كلّ اللوحات الزّخرفيّة على هذه الأرضيّة. اللوحات في هذه السّجّادة الفسيفسائيّة، أكدّت بحث الفنّان المسلم عن المطلق النّهائيّ، فالزّخرفة كما تقدّم في هذه الدّراسة أساس التّجريد، والقيم الرّوحيّة أساسيّةٌ في الفنّ التّجريديّ، كما أنّ علاقة التّجريد بالرمز علاقة عضويّة، أو علاقة وجود، فلا بدّ من التّجريد ليتحقّق الرّمز، والفنّ الإسلاميّ فنٌّ تجريديٌّ ورمزيّ.



شكل (١٣)



شكل (١٤)

شكل (١٣) يمثل اللوحة الدّائريّة ٢٧ على أرضيّة الحمّام (Hamdan and Donald 2015) والتّعبير الدّائريّ تكرّر على أرضيّات هذه السّجّادة، فالحركة الدّائريّة خيرُ من يعبّر عن حركة الزّمن، وعن الوحدانيّة، فالكون كلّه يتمثّل بحركةٍ دائريّة، والمركزيّة تمثّل تلك القوّة الّتي تحكم الكون. وقد عبّرَ الفنّان بهذه الأشكال الدّائريّة عن العمق، بأنْ جعل الأشكال تصغر للداخل، فحرّك العين بهذه الطريقة بدلاً من الحركة عن طريق التّجسيد للأشكال. شكل (١٤) اللوحة ١٧ في قاعة الحمّام، هي تشبه طبق القشّ التّراثيّ، في الإيقاع التّكراريّ، والعمق المنظوريّ، والوحدة الشّكلية واللونيّة أيضاً.

الهوامش:

(١) أبو صالح الألفي، **الفن الإسلامي**، لبنان، ١٩٧٤م، ص٦٤.

(٢) محمد عمارة، **الإسلام والفنون الجميلة**، القاهرة، ١٩٩١م، ص١٠.

(٣) أبو صالح الألفي، **الإسلام والفنون الجميلة**، القاهرة، ١٩٨٠م، ص١٤٣.

(٤) ديماند. م.س، **الفنون الإسلامية** ، القاهرة، ١٩٥٢م، ص ٢٤.

(٥) حيث تناول في هذا الكتاب **مجمل الآثار في القصر**، وتم نشره عام ١٩٥٩م.

(٦) حيث تناول في هذا الكتاب **الزخارف الفسيفسائية على الأرضيات في القصر**، وتم نشره عام ١٩٥٠م.

(٧) https://www.noor-book.com/tag **كريزويل : الآثار الإسلامية الأولى.**

(٨) مارسييه جورج، **الفن الإسلامي** ، القاهرة ، ٢٠١٦م، ص٨.

(٩) محمد عمارة، **الإسلام والفنون الجميلة**، القاهرة، ١٩٩١م، ص١٢.

(١٠) محمد قطب، **منهج الفن الإسلامي**، بيروت، ١٩٨٣م، ص١٧٩.

(١١) شربل داغر، **الفن الإسلامي في المصادر العربية**، الكويت، ١٩٩٩م، ص ٢٤.

(١٢) مارسبيه، **الفن الإسلامي**، ص١١ – ١٤ .

(١٣) سمير الصايغ، **الفن الإسلامي**، بيروت، ١٩٨٨م، ص١٠٦.

(14) C.H.Bert: 1980 Islamic Ornemental Design, London, p-30.

(15) Burk,Hard 2009, Art of Islamic Languag Meaning world wisdom p-43.

(١٦) داغر، **الفن الإسلامي في المصادر العربية**، ص٧٦.

(١٧) مارسبيه، **الفن الإسلامي، ص** ١٩.

(١٨) محمود البسيوني، **أسرار الفن التشكيلي**، القاهرة،١٩٨٠م، ص١٠.

(١٩) عمارة، **الإسلام والفنون الجميلة**، ص١٦.

(٢٠) صالح أحمد الشامي، **الفن الإسلامي التزام وإبداع**، دمشق، ١٩٩٠م، ص٣٨.

(٢١) الشامي، **الفن الإسلامي التزام وإبداع**، ص١٦٩.

(٢٢) ثروت عكاشة، **القيم الجمالية في العمارة الإسلامية**، القاهرة، ١٩٩٤م، ص٤٣.

(٢٣) عكاشة، **القيم الجمالية في العمارة الإسلامية**، ص ٤٦.

(٢٤) تشادوك تشالز، **الرمزية** ، القاهرة، ١٩٩٢م، ص٣٩ – ٤١.

(٢٥) الشام، **الفن الإسلامي التزام وإبداع**، ص١٦٥.

(٢٦) أبو صالح الألفي، **الفن الإسلامي أصوله فلسفته ومدارسه**، القاهرة، ١٩٧٤م، ص١١٦.

(٢٧) الشامي، **الفن الإسلامي التزام وإبداع**، ص٨٤.

(٢٨) الشامي، **الفن الإسلامي التزام وإبداع**، ص٤٢.

(٢٩) عفيف بهنسي، **جمالية الفن العربي**، الكويت، ١٩٧٩م، ص١٠٦.

(٣٠) بهنسي، **جمالية الفن العربي**، ص٩١.

(٣١) إسماعيل راجي الفاروقي، **التوحيد ومضامينه على الفكر والحياة**، القاهرة، ٢٠١٤م، ص٣٠١.

(٣٢) الألفي، **الفن الإسلامي أصوله فلسفته ومدارسه**، ص٨٢.

(٣٣) نعمت علام، **فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية**، القاهرة، ١٩٩١م، ص٣١.

(٣٤) بهنسي، **جمالية الفن العربي**، ص٨٧.

(٣٥) ريد، هربرت، **معنى الفن** ، بغداد، ١٩٨٦م، ص ٥١.

(٣٦) هيجل، **المدخل الى علم الجمال فكرة الجمال**، بيروت، دار الكتاب اللبناني، ١٩٧٨م، ص٦٦.

(٣٧) هيجل، **المدخل الى علم الجمال فكرة الجمال**، ص٦٦.

(38) Creswell: 1979K Early Muslim Arciticture, NewyorkK Vol-1 p-11, p.569.

(٣٩) الفاروقي، **التوحيد ومضامينه على الفكر والحياة**، ص٣٠٦.

(٤٠) بهنسي، **جمالية الفن العربي**، ص٨٩.

(٤١) جميل صليبا، **المعجم الفلسفي**، بيروت، ١٩٨٢م، ص ٢٤٧-٢٤٨ .

(٤٢) أحمد بلحاج، **الرؤية الصوفية للجمال**، المغرب، ٢٠٠٨م، ص ٥٨.

(٤٣) بهنسي، **جمالية الفن العربي**، ص ٨٨.

(٤٤) بهنسي، **جمالية الفن العربي**، ص٩٠.

(٤٥) تشادوك تشارل، **الرمزية**، القاهرة، مطابع الهيئة المصرية العامة، ١٩٩٢م، ص٤٦.

(٤٦) محمد جواد مغنية، **التفسير الكاشف**، ٢٠٠٩م، مجلد ٣ ، ص١٦٥.

(٤٧) **الكتاب المقدس، سفر اللاويين**، ١٩٨٨م، آية ١، ٢٦.

(٤٨) عفيف بهنسي، **الفنون القديمة** ، بيروت، ١٩٨٢م، ص١١.

(٤٩) بهنسي، **الفنون القديمة**، ص٣٨٥.

قائمة المصادر والمراجع مرومنة ومترجمة حسب شروط المجلة:

- 'abu salih al'alfia, al'iislam walfunun aljamilatu, alqahiratu, dar alshuruq, 1980mi.
- 'abu salih al'alfi, alfanu al'iislamiu 'usuluh falsafatuh wamadarisuhi, bayrut, lubnan, dar almaearifi, 1974m.
- 'ahmad bilhaji, alruwyat alsuwfiat liljamali, almaghrbi, muasasat albashir liltaelim alkhususi, 2008m.
- 'iismaeil raji alfaruqi, altawhid wamadaminuh ealaa alfikr almutakamili, alqahirata, dar alkutub almisriati, 2014m.
- tashaduk tsharli, alramziatu, alqahiratu, matbaeat alhayyat almisriat aleamati, 1992m.
- tharwat eukaashati, alqiam aljamaliat fi aleimarat al'iislamiati, alqahirata, dar alshuruqi, 1994m.
- dimundi, mi. sa, alfunun al'iislamiati, tarjamatu: 'ahmad muhamad eisaa, murajaeatu: du. 'ahmad fikri, alnaashir: masra, dar almaearifi, misr, altabeatu: 1952m..
- jamil salibi, almuejam alfilisafi, bayrut, 1982m.
- safar allaawiin, alkitaab almuqdasi, bayrut, 1988m.
- samir alsaayghi, alfanu aliaslami: qira'at ta'amuliat fi falsafatih wakhasayisihi, bayrut, dar almaerifati, 1988m.
- sharbil daghar, alfanu aliaslamiu fi al'usul alearabiati, alkuaytu, dar aluathar aliaslamiati, 1999m.
- 'ahmad salih alshaami, alfanu al'iislamiu yantazir wabdaei, dimashqa, dar alqalama, 1990m.
- eafif bahinsi, jamaliat alfani alearabii, silsilat ealam almaerifati, alkuaytu, almajlis alwataniu lilqadat walfununi, 1979m.
- eafif bihinsi, alfunun alqadimat , bayrut, 1982m.
- marasih jurji, alfanu al'iislami, alqahirati, almarkaz alwatania lilbuhuthi, 2016m.

- muhamad eabd aljawad almueayanati, altafsir alkashif, bayrut, dar alanwar, 2009m
- muhamad eamarati, al'iislam walfunun aljamilatu, alqahiratu, dar alshuruq, 1991m.
- muhamad taraf, manhaj alfani alaslamii, bayrut, 1983m.
- mahmud albisyuni, 'asrar alfani altashkili, alqahiratu, ealam alkutub, 1980m.
- niemat ealami, funun alsharq al'awsat fi aleusur alwustaa, alqahirata, dar almaearifi, 1991m.
- hijili, almadkhal alaa ealam fikrat aljamali, bayrut, dar alkitaab allubnani, 1978m.
- birbirt rid, maenaa alfana, baghdadu, dar alshuwuwn althaqafiat aleamati, wizarat almaearifi, 1986m.

قائمة المصادر والمراجع

المراجع باللغة العربية:

- أبو صالح الألفي، **الإسلام والفنون الجميلة**، القاهرة، دار الشروق، ١٩٨٠م.
- أبو صالح الألفي، **الفن الإسلامي أصوله فلسفته ومدارسه**، بيروت، لبنان، دار المعارف، ١٩٧٤م.
- أحمد بلحاج، **الرؤية الصوفية للجمال**، المغرب، المؤسسة البشير للتعليم الخصوصي، ٢٠٠٨م.
- إسماعيل راجي الفاروقي، **التوحيد ومضامينه على الفكر والحياة**، القاهرة، دار الكتب المصرية، ٢٠١٤م.
- تشادوك تشارل، **الرمزية**، القاهرة، مطابع الهيئة المصرية العامة، ١٩٩٢م.
- ثروت عكاشة، **القيم الجمالية في العمارة الإسلامية**، القاهرة، دار الشروق، ١٩٩٤م.
- ديماند، م. س، **الفنون الإسلامية**، ترجمة: أحمد محمد عيسى، مراجعة: د. أحمد فكري، الناشر: مصر، دار المعارف، مصر، الطبعة: ١٩٥٢م.
- جميل صليبا، **المعجم الفلسفي**، بيروت، ١٩٨٢م.
- سفر اللاويين، **الكتاب المقدس**، بيروت، ١٩٨٨م.
- سمير الصايغ، **الفن الإسلامي: قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه**، بيروت، دار المعرفة، ١٩٨٨م.
- شربل داغر، **الفن الإسلامي في المصادر العربية**، الكويت، دار الآثار الاسلامية، ١٩٩٩م.
- صالح أحمد الشامي، **الفن الإسلامي التزام وابداع**، دمشق، دار القلم، ١٩٩٠م.
- عفيف بهنسي، **جمالية الفن العربي**، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، المجلس الوطني للقافة والفنون، ١٩٧٩م.
- عفيف بهنسي، **الفنون القديمة** ، بيروت، ١٩٨٢م.
- مارسييه جورج، **الفن الإسلامي**، القاهرة، المركز الوطني للبحوث، ٢٠١٦م.
- محمد عبد الجواد مغنية، **التفسير الكاشف**، بيروت، دار الانوار، ٢٠٠٩م.
- محمد عمارة، **الإسلام والفنون الجميلة**، القاهرة، دار الشروق، ١٩٩١م.
- محمد قطب، **منهج الفن الاسلامي** ، بيروت، ١٩٨٣م.
- محمود البسيوني، **أسرار الفن التشكيلي**، القاهرة، عالم الكتب، ١٩٨٠م.
- نعمت علام، **فنون الشرق الأوسط في العصور الوسطى**، القاهرة، دار المعارف، ١٩٩١م.

- هيجل، **المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال**، بيروت، دار الكتاب اللبناني، ١٩٧٨م.
- هيربرت ريد، **معنى الفن**، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة المعارف، ١٩٨٦م.

المراجع الإنجليزية:

- Burck, Hard: 2008, Art of Islam Languag Meaning,China World Wisdom.
- C.H.Bert:1980, Ornamental Design, London, Faber and Faber.
- Creswell.K.A,Eaerly Muslim Arciticture, Hark Books, Newyork.
- Hamilton, R.W. : 1950, A mosaic Carbet of Omayyad Date at Khirbit Al-Mafjar, Q.D.A.P. Vol, XIV.P.120.
- Hamdan Taha and Donald Whitcomb: 2015, The Mosaics of Kherbet El-5Mafjar, Ramalla, Palstine Department of Antiquties.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين

٢٠٢٥م