عِلْم اجتماع الفن الإسلامي

قراءة تحليلية للوظائف الاجتماعية ودلالاتها في النص البصري الإسلامي

مازن عصفور*

الملخص

خلافاً للفنون الدينية الأُخرى، لم يكن الفن الإسلامي -بالرغم من تجنُّبه الصورة الفراغية الـمُجسِّمة- مُكرَّساً لخدمة الدين أو سرد القصص الدينية وقصص الأنبياء والحروب، وإنَّما تمحور خطابه البصري في التعبير عن رسائل روحية وتأمُّلية واجتماعية، تكثَّفت في لغة الشكل النقية، وسيمياء الباطن في هذا الفن ونصوصه البصرية، سواء كانت معمارية أو تجريدية زخرفية، وغير ذلك.

ومن جانب آخر، فإنَّ ما يتفرَّد به هذا الفن -على صعيدي الشكل والمضمون- رُبَّما يتمثَّل في جمعه بين ما هو قُدْسي ودنيوي في حياة المسلم، وشؤونه وحاجاته اليومية المعيشة. ونظراً إلى الحاجة الـمُلِحَّة لبلورة **عِلْم اجتماع فني** خاص بالفن الإسلامي، ونابع من الفهم العميق للدين الحنيف؛ فإنَّ هذه الدراسة تهدف إلى استخلاص مُكوِّنات بصرية ذات أبعاد اجتماعية، ترفد ذلك العِلْم المنشود بمفردات بصرية اجتماعية مقترحة، تُسهِم في إغناء الدراسات اللاحقة التي تسعى لبلورة أُسس وقواعد مُحدَّدة وواضحة لذلك العِلْم مستقبلاً. ولغاية تحقيق أهداف الدراسة المشار إليها أعلاه، فإنَّنا سنُصنِّف الدراسة في بابين أساسيين؛ الأوَّل: نظري مقاصدي تأصيلي يستهدف مناقشة اهتمامات الفكر الإسلامي وحصرها بالدور الاجتماعي للفن البصري الإسلامي. الثاني: عملي يروم الكشف عن جانب من الدلالات والرسائل الاجتماعية، التي وظَّفها الفن الإسلامي في بعض مُكوِّناته البصرية المعمارية، والتجريدية الزخرفية بوجه خاص.

الكلمات المفتاحية: مُكوِّنات بصرية، تجريد، عمارة، زخارف، رسائل اجتماعية.

---

* دكتوراه في فلسفة الفن والجمال، أستاذ في كلية الفنون والتصميم/ الجامعة الاردنية. البريد الإلكتروني: mazen_asfour@hotmail.com

تم تسلُّم البحث بتاريخ 2/ 10/ 2022م، وقُبِل للنشر بتاريخ 1/ 8/ 2023م.

عصفور، مازن (2024). **عِلْم اجتماع الفن الإسلامي: قراءة تحليلية للوظائف الاجتماعية ودلالاتها في النص البصري الإسلامي**، مجلة "الفكر الإسلامي المعاصر"، مجلد 30، العدد 108، 131-178. DOI: 10.35632/citj.v30i108.7105

كافة الحقوق محفوظة للمعهد العالمي للفكر الإسلامي © 2024

مقدمة

تناول مُفكِّرون وباحثون في دراسات سابقة الأبعاد الاجتماعية للفن الإسلامي من زوايا ورؤىٰ مختلفة، تركَّزت في مُجمَلها علىٰ الجوانب النظرية والتاريخية لذلك الفن، واقتصرت علىٰ تناوله -في أغلب الأحيان- من خارج نصوصه البصرية المباشرة التي لم تحظَ بالقراءة النقدية التحليلية والتفكيكية النابعة من النص البصري نفسه.

وبالرغم من أهمية تلك الدراسات، علىٰ اختلاف مستوياتها النظرية والتاريخية والتأصيلية، بوصفها مرتكزات ولَبِنات تأسيسية يُمكِن أنْ يُبْنىٰ عليها كثير من أدوات القراءات البصرية الإسلامية ذات البُعْد الاجتماعي؛ فإنَّ هذه الدراسة تسعىٰ بصورة أساسية للوصول إلىٰ نماذج من تلك الأدوات والقراءات البصرية، عَلَّها تدعم -في نهاية المطاف- فكرة بلورة عِلْم اجتماع فني خاص بالفن الإسلامي، ذي مُقوِّمات عملية واضحة المعالم وقابلة للتطبيق، أُسوة بما تحقَّق لدىٰ الفنون الغربية من عِلْم اجتماع فني خاص بفنونها منذ بدايات القرن الماضي.

ولأنَّ فكرنا وتراثنا العربي الإسلامي القديم والـمُعاصِر زاخر بالطروحات والدراسات المعنية بعِلْم الاجتماع وَفق الفهم الإسلامي، كالتي وضع ركائزها ابن خلدون وغيره؛ فإنَّ ذلك الإرث لا بُدَّ أنْ يُشكِّل لَبِنةً مُهِمَّةً يستند عليها باحثونا ودارسونا، وذلك في سبيل بلورة عِلْم اجتماع فني إسلامي مدعوم من الفهم العميق لجوهر الدين ومقاصده الروحية والجمالية والاجتماعية. وكذلك، فإنَّ هذا المسعىٰ لن يكون بعيد المنال، ولا سيما إذا حرص الباحثون والدارسون العرب والمسلمون علىٰ سَدِّ الثغرة بين النظرية والتطبيق في دراساتهم للمعرفات الجمالية والنفسية والاجتماعية ذات الصلة بالفن الإسلامي الـمُتَّسِع بوظائفه ورسائله الجمالية الروحية والدنيوية بلا حدود.

وبالرغم من أنَّ **عِلْم اجتماع الفن** Sociology of Art الغربي قد قطع شوطاً كبيراً في النموِّ والتطوُّر، منذ عصر التنوير في القرن الثامن عشر الميلادي حتّىٰ بات في يومنا هذا عِلْماً مستقلاً له

مناهجه وأساليبه ونظرياته التي تراكمت في الخبرات عبر عقود، فإنَّ ذلك العِلْم -من منظور إسلامي- لم يحظَ بذات الاهتمام وتراكم الخبرات؛ نظراً إلى تقصير الباحثين العرب والمسلمين في تناول هذا المجال بعنايةٍ، وتصرُّف أكثر عمقاً، وذلك لعوامل عِدَّة، أبرزها تلك النظرة التقليدية السائدة لوظيفة الفن الإسلامي ومقاصده، ولا سيما من قِبَل الدارسين المستشرقين الذين نظروا لهذا الفن بوصفه مُكرَّساً لخدمة الدين، ورأوا أنَّ خطابه الفني (شكلاً وموضعاً) يكاد يقتصر فقط على رسائل رمزية روحية غيبية أو مهارات حرفية ويدوية، ويَغضُّ الطرف عن الرسائل الاجتماعية والجمالية التي تتصل بحياة المسلم وحاجاته الدنيوية، بوصف هذا الفن يجمع في طيّاته بين ما هو دنيوي وقدسي وَفق المقاصد الإسلامية الـمُرتكِزة على مبادئ الحقِّ والخير والمنفعة والجمال.

ورغماً عن ذلك القصور في مجالات البحث والدراسة الـمُعمَّقة لبلورة عِلْم اجتماع فني مُحدَّد وواضح المعالم (أشرنا إليه، وإلى بعض أسبابه مُقدَّماً)، فإنَّه لا يُمكِن التغاضي عمّا تناولته قِلَّة من الـمُفكِّرين والباحثين العرب والمسلمين، وعلى رأسهم الـمُؤرِّخ والباحث الجمالي ميشيل معتوق، في العقود الأخيرة من دراسات عن عِلْم اجتماع فني إسلامي؛ إذ إنَّها تناولت الأبعاد الاجتماعية للفن الإسلامي. غير أنَّ تلك الدراسات القليلة اقتصرت في مُجمَلها على الجوانب النظرية والتاريخية للفن الإسلامي أو على رصد جوانب من أبعاده الاجتماعية، عن طريق إسقاطات نظرية آتية من خارج نصوصه البصرية المباشرة؛ ما جعل تلك الدراسات لا تحظى بالقراءة التحليلية والنقدية الكافية والنابعة من النص البصري الإسلامي نفسه. ولكنْ، وبالرغم من أهمية تلك الدراسات بمستوياتها النظرية والتاريخية والتأصيلية، فإنَّها يُمكِن أنْ تُشكِّل مرتكزات ولَبِنات تأسيسية يُمكِن أنْ يُبْنى عليها كثير من أدوات القراءات البصرية الإسلامية التي تهدف إلى رصد الأبعاد والرسائل الاجتماعية ذات البُعْد الاجتماعي في الفن الإسلامي.

إنَّ هذه الدراسة تسعى بصورة أساسية للوصول إلى نماذج من تلك الأدوات والقراءات البصرية، وهي تسعى أيضاً لجعل تلك القراءات قابلة للفهم والتطبيق؛ ما يدعم -في نهاية المطاف-

السعي المنشود لبلورة عِلْم اجتماع فني خاص بالفن الإسلامي، يمتلك مُقوِّمات علمية وعملية واضحة المعالم، أُسوة بما حقَّقته الفنون الغربية.

ستتناول هذه الدراسة الرسائل والأبعاد الاجتماعية للفن الإسلامي ضمن محورين أساسيين؛ الأوَّل: نظري مقاصدي، والثاني: تطبيقي بصري، بحيث يرصد تلك الرسائل والأبعاد، ويُحلِّل جانباً منها، في صنفين رئيسين من صنوف الفن الإسلامي ومُكوِّناتها البصرية، وهما: فن العمارة الإسلامية، وفن الزخرفة الإسلامية.

أوَّلاً: عِلْم الاجتماع الفني

تبوَّأ عِلْم الاجتماع الفني Sociology of Art -على الساحة الغربية- مكانة رفيعة في الدراسات النقدية والجمالية والتاريخية الـمُتَّصِلة بالفنون الجميلة منذ أكثر من عقدين من الزمان؛ إذ جاء هذا العِلْم وليداً لجُهْد مُشترَك بين عِلْم الاجتماع والدراسات الفنية النظرية الأُخرى -بما في ذلك عِلْم الجمال، والنقد، والدراسات التاريخية والنظرية، مثل: السيميولوجيا Semiology، والفينومينولوجيا Phenomenology- وغيرها من المباحث التي اهتمَّت -بصورة مباشرة وغير مباشرة- بدراسة وظائف الفن الاجتماعية من جانب، ودراسة التأثيرات الاجتماعية في الفن من جانب آخر. وبمعنى أوسع، فإنَّ عِلْم اجتماع الفن مَعْنِيٌّ بدراسة الفن بوصفه نشاطاً اجتماعياً مُهِمّاً لا ينسلخ عن المجتمع. ومن ثَمَّ، فقد نأى هذا العِلْم بنفسه عن النظريات الفنية والجمالية الأُخرى، لا سيَّما تلك التي تنادي بمبدأ "الفن للفن"، وتَعُدُّ وظيفة الفن مقصورة فقط على اللغة الفنية الذاتية ذات الصلة بمُركَّباته التكوينية والتقنية الداخلية، من دون أيَّة صلة بانعكاساته الاجتماعية، وبالعكس.

ونظراً إلى الصلة الوثيقة التي تربط عِلْم الاجتماع بالفن الذي أصبح يُعَدُّ فرعاً منه لدى أغلب الباحثين؛ فقد كان لِزاماً على ذلك العِلْم أنْ يستخدم أساليب عِلْم الاجتماع وأدواته المنهجية لدراسة تأثير الفن في جمهوره، وكذلك دراسة الوسائل الاجتماعية التي يُمكِن بها توزيع الأعمال الفنية أو

تداولها، وكذلك مسائل الذوق الفني للجمهور، وتفاوت مستوياته تبعاً للشرائح والطبقات الاجتماعية المختلفة.

ويدرس هذا العِلْم أيضاً تأثير الذوق العام في الإنتاج الفني؛ نظراً إلى تحكُّمه في الفلسفة وأساليب الصياغة والتأليف للأعمال الفنية وفلسفة خطابها وتشكيلها، فكثير من الفنانين فَرض عليهم تأثير الذوق العام تكييف أعمالهم الفنية وخطابها الجمالي والاجتماعي؛ لتتوافق مع ذلك أذواق الجمهور.

وبالرغم من تبلور الشكل العلمي المنهجي الـمُحدَّد لعِلْم الاجتماع الفني بصورته الواضحة منذ نهايات القرن الثامن عشر الميلادي، وبخاصَّة منذ عصر التنوير، فإنَّ ذلك العِلْم له تقاليده وتراكماته القديمة؛ إذ عُبِّر عن حضوره بصورة أو بأُخرى عن طريق ما يُعرَف بالنقد الاجتماعي للفن، الذي طرحه أفلاطون في الحقبة اليونانية قبل الميلاد، ثمَّ طوَّره القدّيس أوغسطين Augustine في الفكر اللاهوتي زمن العصور الوسطى. وكذلك سجَّل عِلْم الاجتماع الفني حضوره في كلٍّ من أفكار الراهب سافونا رولا Savona Rola في عصر النهضة، وجاك جان رسو ضمن طروحاته التنويرية، وليو تولستوي في طروحاته المعروفة عن الفن بوصفه عدوى اجتماعية إيجابية.

إنَّ تلك الإشارات الـمُهِمَّة للبذور الأولى لعِلْم الاجتماع الفني، قبل تبلوره عِلْماً مُحدَّداً، قد مهَّدت له تطوير مُكوِّناته وقواعده الـمُعاصِرة، وذلك عن طريق دراسة الترابط بين كلٍّ من الفن، والدين، والدولة، والسياسة، والمجتمع. وكذلك دراسة الاتجاهات المختلفة للفكر الاجتماعي والفلسفي؛ إذ تصدَّر ذلك النوع من الدراسات مُفكِّرو حقبة التنوير والرومانسية بوجه خاص، أمثال: مونتسكيو Montesquieu، وديدرو Didero، وينكلمان Winkleman، وليسينج Lesing، وغيرهم. بيد أنَّ الروائي الروماني الألماني شيلير Schiller ذهب إلى أبعد ممّا سبق في الربط بين الفن والمجتمع؛ إذ جعل تطوُّر الفن يعتمد على الإدراك الذاتي الكُلِّي للفرد (Rockhill, 2008, p.112)، وهو مفهوم أعطى الفن تفسيراً اجتماعياً أكثر تحديداً ووضوحاً.

وفيما بعدُ، ومنذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر الميلادي، شهدت العلاقة الحميمة بين الفن والمجتمع تطوُّراً مُتسارِعاً من قِبَل مُؤسِّسي الاشتراكية ومُنظِّريها، ومُفكِّريها الألمان خاصَّة، مثل كارل ماركس وإنجلز اللذينِ ربطا مستقبل الفن بآفاقه الاجتماعية، وعارضا معارضة شديدة أُطروحة الطليعة المتعالية الرأسمالية التي تتجه نحو المستقبل، وتنأىٰ بنفسها عن المجتمع. ومن ثَمَّ، فإنَّ الفن دائماً –من وجهة نظر الماركسية– مُلتحِم بالمجتمع، والفنان هو دائماً جزء من الثقافة.

وفي مستهل القرن العشرين الميلادي، أخذ المفهوم الغربي لعِلْم الاجتماع الفني يشهد تطوُّراً ملحوظاً؛ إذ أصبح يرتكز علىٰ أساس الوظيفية Functionalism وغيرها من المناهج النظرية والمنهجية، مثل: نظرية الفعل الاجتماعي، ونظرية الأنواع الثقافية التاريخية والتفاعلية، وغير ذلك؛ ما جعل عِلْم الاجتماع الفني يتبلور بصورة عملية ومنهجية وتطبيقية أكثر دقَّةً ووضوحاً، وأفضىٰ إلىٰ الاهتمام بدراسة البيئة الاجتماعية وانعكاساتها علىٰ العمل الفني وبِنيته وفلسفة خطابه، وكذلك دراسة العوامل النفسية والجمالية المختلفة الـمُستمدَّة من التخصُّصات العلمية والإنسانية الأُخرىٰ. وقد برز من مُؤرّخي الفن ذوي الصبغة الاجتماعية في التحليل والاستقراء كلٌّ من الألماني الهنغاري آرنولد هاوزر A.Hauser صاحب الميول اليسارية، وشارل لالو C. Lalo؛ إذ كانا من أبرز المشتغلين بالتاريخ الاجتماعي للفنّ في النصف الثاني من القرن الماضي. فبينما ركَّز هاوزر في دراساته علىٰ تأثير التحوُّلات الاجتماعية والطبقية في الفنّ (Hauser,1982, p.265)، أخذ لالو يُركِّز علىٰ أهمية رصد الانعكاس الاجتماعي في الفنّ، عن طريق الاستناد علىٰ المناهج النقدية الـمُتَّبَعة في دراسة الفنون وتحليلها (Lalo, 1908, p.6).

وفيما يتعلَّق بالفنون الأدبية، فقد شهد هذا القرن تطوُّر عِلْم اجتماع الأدب الذي يبحث في العلاقة بين الكاتب وعمله والجمهور، ويدرس مستويات تفسير النصوص والأعمال الفنية وتحليلها طبقاً لِـما يرصد من تغيُّرات في الذوق لدىٰ الكُتّاب والنُّقّاد والقُرّاء. وكان من أشهر مُنظِّري هذا العِلْم الكاتب البريطاني الاشتراكي بيرلسون Berelson .R ذو النـزعة الماركسية في التحليل الاجتماعي للأدب.

ومنذ النصف الثاني من القرن العشرين الميلادي، تطوَّر عِلْم الاجتماع الفني، وامتدَّ إلى فروع الفنون الأُخرى؛ فظهر عِلْم اجتماع الموسيقى الذي تبلور -بوصفه نظاماً مُستقِلّاً- على يد تيودور أدورنو T. Adorno الذي أفرد له مُؤلَّفاً حمل عنوان: "مدخل إلى عِلْم اجتماع الموسيقى" (Adorno,1976)، وهدف إلى تحديد مُقوِّمات عِلْم اجتماع موسيقي تتكامل فيه الدراسات النظرية والدراسات التطبيقية. أمّا عِلْم الاجتماع الخاص بالمسرح فقد تصدَّر إرساء قواعده جان دوفينو J. Duvignaud، وظهر ذلك جَلِيّاً في مُؤلَّفاته وطروحاته التي تمحورت حول الكشف عن تأثير المسرح ودوره في تقوية الروابط الاجتماعية (Duvignaud, 1969, p.12).

وما إنْ جاءت الألفية الثالثة، حتّى أخذ عِلْم الاجتماع الفني يواجه تحدِّياً جديداً، تمثَّل في ضرورة التكيُّف مع الثورة الرقمية والإلكترونية، في ظِلِّ ما يُسمّى حقبة فنّ الإنسان العلمي المعاصر، التي ستُحدِث حتماً تحوُّلات جوهرية في بِنية العمل الفني وفلسفة تشكيله وخطابه، وكذلك تحوُّلات جوهرية على المستويات التواصلية وماهية العمل الفني الذي بات يتأرجح اليوم بين ما هو رقمي افتراضي Digital and Virtual وما هو واقعي وملموس على أرض الواقع وغير افتراضي؛ إذ فرضت تلك التحوُّلات العلمية الجديدة على عِلْم الاجتماع الفني -مثله مثل سائر المعارف الإنسانية الأُخرى- ضرورة إيجاد أدوات تحليل جديدة لرصد الانعكاسات الاجتماعية والجمالية للفنّ، وصلتها بإشكاليات جديدة مُرتبِطة بمسائل التوصيل والتلقّي والتذوُّق، ومُرتبِطة كذلك بمسائل تتعلَّق بشكل الأعمال الفنية، ومضامينها، وضرورات تكيُّفها مع الواقع التكنولوجي والرقمي الجديد؛ ما فتح أبواباً جديدةً لعِلْم الاجتماع الفنّي، بما يتواكب مع تلك التطوُّرات العلمية الـمُتسارِعة في وقتنا الحاضر.

وبصورة عامَّة، وبعد الاستعراض الموجز لأهمِّ محطّات مسيرة عِلْم الاجتماع الفني وَفق النظرة الغربية، لا بُدَّ من الاستنتاج أنَّ ذلك العِلْم يُمكِن تصنيفه اليوم إلى اتجاهين رئيسين، بالرغم من أنَّ كليهما ينظر إلى الفن بوصفه واقعاً اجتماعياً، لكنَّهما يفعلان ذلك من وجهات نظر مختلفة تماماً:

الأوَّل: نقدي يهدف إلى الكشف عن الرسائل الاجتماعية للفن بصفته حاملاً رسائل فكرية وجمالية، أو رُبَّما إيديولوجية، تستهدف توجيه المجتمع، والتأثير في نشاطه من مختلف المناحي. وقد تمسَّك بهذا الاتجاه علماء اجتماع الفن اليساريون والماركسيون بوجه خاص.

الثاني: هو اتجاه أكثر براغماتية؛ إذ يهتمُّ أساساً بدراسة النشاط الجماعي الضروري لإنتاج الفن واستهلاكه، وكذا تحليله دون الاهتمام بخطابه ورسائله الاجتماعية. ومن ثَمَّ، فإنَّ اهتمام علماء الاجتماع الفنّي في تلك الحالة ينصبُّ على الرصد والتحليل للأبعاد الاجتماعية ذات الصلة بأعمال الفنانين، والاتفاقيات، والقيود المادية، والـمِهَن، والأكاديميات، والـمُنظَّمات، والأسواق التي تُعْنى بالأعمال الفنية، بما في ذلك الرصد والتتبُّع لرموز استهلاكها الاجتماعي، ودلالاته، وطقوسه، فضلاً عن مشكلات تذوُّقها والتواصل معها.

ثانياً: الأُسس الفكرية لعِلْم اجتماع فني إسلامي

بعد أنِ استعرضت الدراسة في الـمُقدِّمة السابقة موجزاً لأهمِّ محطّات عِلْم الاجتماع الفني في النظرة الغربية، الذي قطع شوطاً كبيراً سبق البحث العربي الإسلامي في هذا المجال بقرون، فإنَّ المقارنة بينه وبين عِلْم الاجتماع الفنّي -من وجهة نظر إسلامية- من حيث تمايز الغايات والمقاصد الفكرية والجمالية والروحية المتفاوتة فيما بينهما، لا بُدَّ أنْ يُفيد هذه الدراسة عن طريق المقارنة والمقاربة والتحليل.

فبالرغم من أنَّ علمي الاجتماع الغربي والإسلامي اتفقا على النظر إلى الفن بوصفه فعلاً ومرآةً اجتماعيةً، فإنَّ كثيراً من المفاهيم الغربية ذات الصلة قد لا تنسحب على الفن الإسلامي وغاياته ومقاصده الاجتماعية والجمالية والروحية التي تفرَّد بها. وطبقاً لذلك، يُمكِن تشخيص أبرز أوجه التمايز بين علمي الاجتماع الفني الغربي والإسلامي استناداً إلى المفهومين الآتيين:

الأوَّل: إنَّ الفن الإسلامي بوصفه فناً جماعياً غير فردي (لا يخضع لمقولة: "أنا الفنان") يُشارِك في إنتاجه -في أغلب الأحيان- كلٌّ من المعماري، والـمُزخرِف، والخطّاط، والصانع، وغيرهم،

وصولاً إلى إنجاز فنّي مُشترَك. وهذا الفنّ لا يخضع كذلك لمعايير السوق والتداول المادي والتسويقي خلافاً للفنّ الغربي. ومن ثَمَّ، فإنَّ أبعاده ومقاصده الاجتماعية ستكون شديدة الاختلاف عن الفنّ الغربي وأبعاده الاجتماعية، التي تكاد تكون مادية، ودنيوية الطابع، ومُنسلِخة تماماً عن أيَّة أبعاد روحية وفهم للدين، إضافةً إلى طغيان فردانية الفنان الغربي في إنتاج أعماله الفنية، وذلك بعكس نـزوع الفنان المسلم نحو الإنتاج الجماعي للفنّ، وغياب تلك الفردانية، وهو ما يُرجِعه الباحث فريدريك معتوق إلى حقيقة أنَّ دافع الفنان المسلم في إنتاجه الفني ينبع بصورة أساسية من وحي فهمه العميق لمبادئ العقيدة ومقاصدها الفنية. ومن ثَمَّ، فإنَّ الخيار الجماعي قد تولَّد في بيئة كانت تُعِدُّ نفسها مُكتفِية على المستوى المعرفي لاعتبارها أنَّها تُشكِّل مجتمعاً كُلِّياً، وأنَّ هذه البيئة الاجتماعية العامَّة، بالمناخ الثقافي الذي وفَّرته، وبالذهنية العامَّة السائدة فيها، قد سهَّلت على الفنانين اعتماد ذلك الخيار الجماعي في السلوك كما في طرائق التفكير (معتوق، 2017، ص138).

الثاني: إنَّ الفنّ الإسلامي، بوصفه فنّاً ينصهر فيه ما هو دنيوي وقدسي في بوتقة واحدة، لا يُمكِن سلخه عن غاياته الروحية والأخلاقية والقِيَمية. ومن ثَمَّ، فإنَّ أبعاده الاجتماعية لا بُدَّ لها من أنْ تتصل بحاجات الإنسان المسلم، وضروراته الحياتية، وكذلك ضروراته الروحية والإيمانية والقِيَمية في بوتقة واحدة أيضاً، خلافاً للأبعاد الاجتماعية للفن الغربي، ومقاصده الاجتماعية والفكرية، ولا سيما في الفنّ الحديث والـمُعاصِر، الذي يُعرَف بفنّ الإنسان العلمي الحديث، الذي ارتكز بصورة أساسية على الـمُنجَز التقني والمادي للحضارة الغربية، وما أفرزته من منظومة قِيَم ومفاهيم أخلاقية خاصَّة بها، وهو ما أفضى إلى إفراز أبعاد وغايات اجتماعية خاصَّة بفنونها أيضاً.

إنَّ انصهار ما هو دنيوي وما هو قدسي في الفنّ الإسلامي جعل هذا الفنّ يحظى بالفرادة والتميُّز؛ إذ استمدَّ هذا الفنّ مُقوِّماته من المنظومة العقدية والقِيَمية للدين الإسلامي، الذي اتَّسم بقِيَم إنسانية نبيلة وسامية، لا سيَّما قِيَم العدالة والمساواة والرحمة والإخلاص بين البشر، وكذلك الدعوة إلى احترام حقِّ الإنسان في العِلْم والعمل، وغير ذلك من القِيَم والمبادئ ذات الصلة بحاجات الإنسان وأفعاله وواجباته، وَفق أُسس الحقِّ والخير كما رسَّخها الفكر الإسلامي، وأصَّل لها.

وقد شخَّص عبّاس محمود العقّاد العلاقة بين تلك الحاجات والسُّنَن والمقاصد الإسلامية بقوله: "إنَّ العقيدة السمحة عندما فتحت للمسلم أبواب الحياة الروحية حرَّمت عليه أنْ يوصِد بيديه أبواب الحياة الدنيوية؛ فالحياة الروحية في الإسلام تجري على سُنَن القصد الصالح للحياة البشرية؛ فلا استغراق في الجسد، ولا انقطاع عنه في احترام حقوق الانسان في العِلْم والعمل سبيل الآخرة، إنَّما قوام بين هذا وذاك" (العقّاد، 1970، ص204).

إنَّ فهم الفنّ الإسلامي ووظيفته وأبعاده الاجتماعية فهماً عميقاً لا بُدَّ أنْ يكون نابعاً من الفهم العميق للدين الإسلامي نفسه، وغاياته ومقاصده الفكرية والروحية، ومن النواحي كلها. ورُبَّما كان من أهمِّ تلك المقاصد هو ما يتصل بغايات الفنّ ووظائفه من وجهة النظر الإسلامية، وذلك باعتبار أنَّ هذا الفنّ لا يتعارض مع الدين الذي ينظر إليه بوصفه وسيلة لا غاية. وبمعنى آخر، فلا وجود لمفهوم "الفنّ للفنّ" بالمعنى الغربي لهذه المقولة ولهذا التصوُّر، بالرغم من أنَّ الإسلام لم يُعارِض مفهوم "الجمال للجمال" بالمعنى الذي يؤدّي إلى فاعلية الشكل في التأثير المجتمعي، وفي ترقية القِيَم (خذوا زينتكم عند كل مسجد)، انطلاقاً من أنَّ الجمال يؤدّي دوراً مُهِمّاً في عرض الآراء والتعبير عن المشاعر، وبذلك يخدم قضايا الأُمَّة، ويوصِل رسالتها إلى العالَم بلغة الفنّ، الذي له أيضاً دوره الـمُهِمُّ في توعية الأُمَّة، والمشاركة في حَلِّ قضاياها الاجتماعية، والذي لا بُدَّ أنْ يلقى هذا الدور اعترافاً واستحساناً من الدين ومقاصده. "فالأُمَّة الإسلامية تحمل قضايا ثقيلة في الميزان الحضاري والتاريخي، وإذا لم يُؤدِّ الفن -بمفهومه العام- رسالته في توعية الأُمَّة، ولفت نظرها نحو مشكلاتها وتشخيص أسبابها، ومن ثَمَّ وضع حلولٍ ناجعة لها، والاهتمام بتوجيه الطاقات بكل دقة وأمانة، فسيكون عندئذٍ -ولا ريب- أحد عوائق تقدُّم الأُمَّة وتراجعها" (الجريسي، 1427هـ، ص20).

إنَّ الانسجام والاستحسان الذي حظي به الفن من قِبَل المقاصد الفِقْهية والمقاصدية لا بُدَّ له -من جانب آخر- أنْ يُعزِّز من دوره الاجتماعي، ويُوجِّهه نحو الممارسة الخيِّرة، وذلك من خلال تعبير فنّي يخدم قِيَم الحقِّ والخير والجمال وَفق تلك المقاصد. وبالرغم من أنَّ الفنّ الإسلامي يقع في مرتبة التحسينات في سُلَّم مقاصد الشريعة لدى أغلب الفقهاء، فإنَّ ذلك يُسهِم -في الوقت نفسه- في

حفظ الضروريات والحاجيات (لقمان، 2016، ص93)، بل إنَّ ذلك الفن يصبح مُكمِّلاً لتلك الضروريات التي من أهمِّها، كما يشير الباحث نور الدين الخادمي: "إظهار شعائر الدين، وسُنَنه، ومستحبّاته، ومظاهره المختلفة؛ تتميماً لحفظ الدين، وإكمالاً لظهوره، وتمكينه في النفوس والواقع" (خادمي، 2001، ص95).

وعلى ضوء ما سبق، نستنتج أنَّ موقع التعبير الفني في مرتبة التحسينات لا يجعل ذلك التعبير مُقتصِراً على الجوانب الروحية والدينية وما يتصل بمسائل العقيدة وسِيَر الدين والأنبياء فحسب، بل يفسح المجال أمام الفن ليُعبِّر أيضاً عن الآفاق الدنيوية الأُخرى، وما في الوجود من شؤون الحياة اليومية والاجتماعية في حياة المسلم؛ إذ يُجسِّدها الفنان المسلم بقوالب بصرية أو كتابية أو سمعية لا تخلو من أصالة وصدق بالتعبير والتزام روحي وخُلُقي ومعرفي، وبدوافع جمالية يستشعرها الفنان المسلم بحسِّه الإسلامي، مُنطلِقاً من مفاهيم "الحقِّ الخيِّر"، و"المنفعة"، و"الجمال"، بوصفها جميعاً من المقاصد الخاصَّة للفن الإسلامي. ولهذا، فإنَّ تعبير الفنان المسلم –عبر تشكيلاته الفنية المختلفة– عن تلك الرسائل الروحية والدنيوية لا بُدَّ أنْ يكون له أبعاده الاجتماعية الـمُؤثِّرة في بِنية المجتمع الإسلامي كله، انطلاقاً من أنَّ تلك المقاصد لم تُغفِل حاجات الإنسان الاجتماعية الـمَعيشة، ولم تُغفِل أيضاً دور الفن وتأثيراته السلوكية والتربوية.

ثالثاً: الأبعاد الاجتماعية للفن الإسلامي

إنَّ رفع الذائقة الفنية والجمالية لأبناء المجتمع هو مقصد مُهِمٌّ من مقاصد الدين والفنّ الإسلامي في آنٍ معاً، وذلك بوصف الجمال "سِمَة بارزة من سِمات هذا الوجود، إنْ لم تكن أبرز سِماته" (قطب، 1983، ص85). وكما يشير الباحث صالح الشامي، فإنَّ الإحساس بالجمال هو أمر فطري أصيل في جِبِلَّة الإنسان؛ فالإعجاب به دائم، والميل إليه طبيعة في النفس، تهفو إليه حيث وُجِد، وتشتاقه إذا غاب (الشامي، 1986، ص146). ومن ثَمَّ، فإنَّ استشعار الأفراد ذلك الجمال الكامن في الوجود والطبيعة والأشياء، بوصفه نـزعة فطرية كما أشار الباحث الشامي، لا بُدَّ أنْ

يستثير في نفس الـمُؤمِن الرغبة في تبصُّر أسرار ذلك الجمال، كما هو ماثل في إعجاز الخَلْق العلمي الذي أنشأ ذلك الوجود. وهو يستثير فيه أيضاً رغبة جامحة في التأمُّل والتفكُّر والتحليل، والرغبة في التعلُّم وسبر غور الأشياء، ممّا يعود بالنفع على تنمية المجتمع. ومن جانب آخر، فإنَّ الجمال يُسهِم في تنقية المشاعر، ويُربّي ذهنية الفرد على التناغم والتأمُّل بالوجود برؤىً مُتبصِّرة ومتفائلة. فعلى سبيل المثال، **أشارت** الدراسات السيكولوجية البصرية إلى أنَّ التأمُّل في جماليات النُّور في الفنّ الإسلامي تفتح قلوب الـمُتلقّي وأبصاره، ممّا يُنتِج مجتمعاً مُنفتِحاً يُؤمِن بثقافة الاختلاف والحوار وقبول الآخر (عصفور، 2019، ص142).

1. تربية فنية إسلامية

ينبع الفنُّ الإسلامي ومقاصده من مبادئ الإسلام، الذي اهتمَّ بحياة المسلم كلها، بما في ذلك شؤون مجتمعه اليومية (العملية، والاجتماعية، والثقافية، والتربوية، والتعليمية)، ويراها وسيلة فاعلة وناجعة (الشامي، 1986، ص146). ومن ثَمَّ، فإنَّ مقاصد هذا الفنّ لا بُدَّ لها أنْ تُوجِّه الفنان المسلم نحو توظيف التعابير والتقنيات والأساليب الفنية لتربية أفراد المجتمع روحياً وفكرياً واجتماعياً وجمالياً. ولا شكَّ في أنَّ تلك التربية تُسهِم في تعزيز التنمية المجتمعية للأُمَّة الإسلامية الـمُرتكِزة على المنهج الإسلامي، الذي يقود الناس إلى القِيَم الفاضلة والتصوُّرات الصحيحة، ثمَّ العمل على تأسيس الناشئة وتربيتهم وتعليم الكبار وَفقاً لتلك الأساليب والتقنيات الفنية الإسلامية الـمُتنوِّعة، سواء أكانت كتابية، أم سردية، أم مُصوَّرة، مثل فن المخطوطات الإسلامية الذي يؤدّي دوراً كبيراً في رواية الـمُنجَزات الحضارية الإسلامية من علوم وآداب، وتوثيقها، وحفظها. وبالمثل، فإنَّ الأعمال الفنية الإسلامية الأُخرى، مثل: أعمال التجريد الزخرفي والحروفي والهندسي، وكذلك التشكيلات المعمارية؛ تؤدّي دوراً تربوياً بصرياً مُهِمّاً، يتمثَّل في تدريب عين الـمُتلقّي، ومحو الأُمِّية البصرية؛ ما يُكسِب الأفراد رؤىً بصرية نقية غير مُشوَّشة، تُمكِّنهم من استشعار مفاهيم "الخير"، و"المنفعة"، و"الجمال"، عن طريق تواصلهم مع الأعمال الفنية. وكذلك، فإنَّ ما تمتلكه مُكوِّنات الفن الإسلامي

بكل صنوفه من نشاط بصري وحركي وضوئي، لا بُدَّ أنْ يُحفِّز النشاط البصري لدى الـمُتلقّين المسلمين؛ ما يُعزِّز نشاطهم الذهني الذي سينعكس حتماً على حُبِّهم العمل، وتجنُّب الخمول والكسل (عصفور، 2019، ص137).

2. الحرفة والمهنة وجمالية الصنعة

أدرك الإسلام أهمية الحِرَف والـمِهَن وتوسُّعها وانتشارها في تنمية المجتمع وبنائه الحضاري، لذلك لم يعترض الإسلام على ممارسة الفن بوصفه مهنة، ومن ثَمَّ أجاز للفنان المسلم التكسُّب من ممارسة الفنّ؛ لِما يُمثِّله من مهنة مفيدة، ترفد المجتمع بعوائد مالية واقتصادية، تُسهِم في تنميته، وتُحقِّق رفاهيته، وتُسهِّل حياته. لكنَّ الإسلام حرص في الوقت نفسه على أنْ يكون ذلك التكسُّب في إطاره الشرعي، وأنْ يكون على أعلى درجات الإتقان؛ لقوله ﷺ: "إنَّ الله يُحِبُّ إذا عمل أحدكم عملاً أنْ يُتقِنه."

ويضاف إلى ذلك أنَّ الإسلام وهو ينظر إلى الصنعة والحرفة في الفنّ الإسلامي بوصفهما من المقاصد السامية التي تعود بالفائدة على المجتمع الإنساني بأسره، لم يشأ أنْ تنحصر فوائدهما فقط فيما يتعلَّق بالإنتاج وتنشيط الدورة الاقتصادية للمجتمع، وإنَّما أراد أنْ يعودا بالفائدة على بناء التنظيم الأخلاقي لحياة الناس في المدينة مع تنظيم الحياة الاجتماعية والثقافية (معتوق، 2017، ص129).

ولأنَّ ذلك التنظيم الأخلاقي المنشود للحياة يقع في رأس الأخلاقيات؛ فإنَّ على الصانع أنْ يهتدي بها بوصفه مسؤولاً أمام رَبِّه، قبل أنْ يكون مسؤولاً أمام الناس، انطلاقاً من وعيه لموقعه في المجتمع، والتزامه بصنعته التزاماً معرفياً عامّاً، لا التزاماً وظيفياً أو مهنياً فقط؛ فهو التزام بضميره الديني الـمُؤسِّس لضميره المهني، في سياق مفهوم كُلِّي للدور والوظيفة الاجتماعية (معتوق، 2017، ص70).

3. الترويح الاجتماعي

لم يُغفِل الفنّ الإسلامي، مثل سائر فنون الشعوب الأُخرى، الدور الترفيهي والشعوري للفنّ والجمال، وذلك باعتبار أنَّ أيَّة أعمال فنية ينبغي لها أنْ تكون محمولة بروافع جمالية وشعورية وفكرية

تثير الـمَسرَّة Pleasure والفرح لدىٰ الـمُتلقّي، بحسب تعبير إيمانويل كانط Kant في تنظيراته الجمالية (Danto, 1988, p.81) التي شدَّد فيها علىٰ أهمية المتعة والـمَسرَّة؛ ما يجعل العمل الفني مُقنِعاً ومثيراً لاهتمام الـمُتلقّي. وكذلك الحال في الفنّ الإسلامي؛ فقد شجَّع التعبير عن المشاعر والمتعة والـمَسرَّة بوصفها لا تتعارض مع الدين ومقاصده. كذلك شجَّع هذا الفن التنفيس والتعبير عن بعض الانفعالات والأفكار (لقمان، 2016، ص104)، وذلك باستخدام لغة الفنّ بوصفها لغة عالمية نافذة ومُؤثِّرة، يُمكِن استثمارها في التعبير عن تلك المشاعر والأفكار ذات الصلة بقضايا المجتمع الإسلامي وتطلُّعاته وهمومه؛ إذ يَعُدُّ الإسلام هذا هدفاً ضرورياً ومُلِحّاً، لأنَّه يُسهِم في إيجاد مجتمع مُنفتِح بعيد عن التطرُّف والانغلاق، الذي يُمكِن أنْ يصيب المجتمع نتيجة كبت تلك المشاعر والأفكار.

ولكنَّ الإسلام وهو يُشجِّع الـمَسرَّة والمتعة والترفيه لدىٰ أفراد المجتمع الإسلامي عن طريق الفن، نجده يضع ضوابط ومعايير؛ لكي تكون هذه الأعمال الفنية وهذا النشاط الفني مباحاً، ولا يتعارض مع مقاصد الشرع وأهدافه، ومع قِيَم المجتمع وأخلاقياته العامَّة. ومن ثَمَّ، يُسهِم الفنّ في التواصل مع الفطرة التي جُبِل عليها الإنسان من الانسجام المباح مع ما أودعه الله تعالىٰ في هذا الكون، والتفاعل والاستمتاع الذي يُدخِل السرور والمتعة إلىٰ القلب. وها نحن نلمح تأصيلاً ماتعاً من الإمام الغزالي لمفهوم "السرور" ومناشطه وأدواته؛ إذ يقول: "السَّماع في أوقات السرور؛ تأكيداً للسرور وتهييجاً له مباح، وهو مباح إنْ كان ذلك السرور مباحاً، كالغناء في أيام العيد، وفي العُرْس، وفي وقت قدوم الغائب، وفي وقت الوليمة، والعقيقة، وعند ولادة المولود، وعند ختانه، وعند حفظه القرآن العزيز، وكل ذلك مباح لأجل إظهار السرور به" (الغزالي، 2004، ص342). وليس من هدف الدراسة التأصيل الشرعي لمفهوم "الفنّ المباح"؛ فثمَّة دراسات كثيرة تناولت هذا الموضوع، وبتأصيل مُتَّكِئ علىٰ النصوص الشرعية، التي أبرزت وظيفة الفن بوصفه وسيلةً ترويحيةً ومتعةً وتنفيساً. وقد أظهرت تلك النصوص بوضوح حرص الإسلام علىٰ بناء مجتمعات مُنفتِحة، تَنشد الفرح والحياة عن طريق الاستمتاع بالفنّ والجمال، وضمن الضوابط الشرعية.

4. اجتماعية الفن الإسلامي

تنوَّعت الرسائل الفنية الـمُوجَّهة إلى المجتمعات والشعوب المختلفة، من حيث نوعية المستهدفين من الطبقات وشرائح المجتمع المختلفة؛ فمنها مَنْ وُجِّه خطابه إلى خدمة الطبقات السياسية والدينية الحاكمة، ومنها مَنْ وُجِّه خطابه إلى جمهور العامَّة من الشرائح الاجتماعية دون تمييز، كحالة الفنّ الإسلامي على سبيل المثال. وطبقاً لِما يُمكِن استنتاجه من استعراضنا السابق لمقاصده الفنية، فإنَّ رسائل هذا الفنّ، سواء أكانت روحية، أم جمالية، أم اجتماعية، لم تكن مُوجَّهة إلى فئة أو طبقة مُعيَّنة في المجتمع الإسلامي. وكما يقول الباحث ومُؤرِّخ الفن الإسلامي الـمُعاصِر أوليغ غرابر Graber، فإنَّ لذلك الفن معنىً اجتماعياً مُتميِّزاً، سمّاه هذا الباحث التحوُّل الديمقراطي الجمالي، وذلك باعتبار أنَّ جميع أفراد المجتمع وطبقاته، وبِغَضِّ النظر عن الوضع الاجتماعي الذي ينحدرون منه، يستطيعون الاستمتاع بذلك الفن (Grabar, 2006, p.250).

ويُمكِن إرجاع "ديمقراطية" الفن الإسلامي إلى عاملين اثنين:

الأوَّل: التزام هذا الفن بمبدأ التوحيد بوصفه إحدى أهمِّ ركائز الدين الإسلامي؛ إذ انعكس مبدأ التوحيد هذا في الحياة الإسلامية ليس على الناحية الإيمانية الـمُتعلِّقة بتسليم الـمُؤمِن بوحدانية الله ﷻ فحسب، بل انعكس لدى المسلمين ليصبح فكراً وسلوكاً مجتمعياً، يُوحِّد الأُمَّة، ويدعو إلى العدالة والتساوي بين الطبقات. ومن ثَمَّ، فإنَّ مبدأ التوحيد لا بُدَّ أنْ ينعكس أيضاً على أساليب إنتاج الفنّ، ووظائفه، واستعمالاته المختلفة؛ ما يجعل الفنّ يُوجِّه رسائله إلى الناس كافَّةً دون تمييز (الفاروقي، 2016؛ الفاروقي، 1988).

والثاني: الروح الجماعية الـمُتكامِلة والـمُتضامِنة في العمل والنتاج بكل صنوفه في المجتمع الإسلامي؛ فالفن الإسلامي باشتغالاته وصنوفه المختلفة حظي بتلك الروح الجماعية في العمل والنتاج منذ انطلاقته الأولى. فعلى سبيل المثال، وكما في حالة العمارة الإسلامية الداخلية والخارجية، نجد أنَّ التشارك والعمل الجماعي لكلٍّ من المعماري، والحرفي، والـمُزخرِف، والخطّاط، والحدّاد،

وغيرهم في عمل فني مُشترَك؛ تغيب فيه مقولة: "أنا الفنان"، ويصبح عمل الفرد لمصلحة الفن الجماعي، دون التقليل من أهمية أيِّ صنف من هؤلاء المشتغلين الفنانين والحرفيين والصنّاع. وبالرغم من غياب مقولة: "أنا الفنان" الـمُتمثِّل في عدم كتابة أسماء الفنانين والـمَهَرة على مُنتَجاتهم الفنية، فإنَّ هؤلاء الـمَهَرة والصُّنّاع حظوا بكل الرعاية والدعم والتكريم من الخلفاء والحكام المسلمين؛ إيماناً بدورهم الإبداعي والإنتاجي في خدمة المجتمع الإسلامي.

وبصورة عامَّة، وعلى ضوء التنظير للأبعاد الاجتماعية للفن الإسلامي ومقاصده، لا بُدَّ من الاستنتاج أنَّها جميعاً قد وجَّهت هذا الفن ورسائله الفنية والجمالية نحو خدمة المجتمع المسلم، سواء كان ذلك من حيث تعزيز القِيَم والمفاهيم الإيمانية والتوجيه الروحي للمجتمع مُمثَّلاً في الدعوة إلى الله ونشر قِيَم الإسلام، أو من حيث استثمار هذا الفن خير استثمار للتعبير عن التَّماس المباشر بحاجات المجتمع المسلم اليومية الـمَعيشة، مثل حاجاته التربوية والتعليمية والإنتاجية، وكذلك حاجاته الترويحية ذات الصلة بالتعبير عن المشاعر والاستمتاع بالجمال؛ إذ أقرَّ الدين ضرورة تلبية الفطرة البشرية استشعار الجمال لدى الأفراد؛ ما يُفْضي إلى تحصين المجتمع وأخلاقه من القِيَم الـمُفسِدة والأفكار الـمُتطرِّفة الهدّامة. وبذلك يغدو الفن ذا بُعْد أخلاقي يُسهِم في إعادة تشكيل المجتمع، وتأسيسه تأسيساً قِيَمياً؛ ما ينعكس إيجاباً على تكافل المجتمع وترابطه وذوقه العام.

رابعاً: المدينة الإسلامية والعمران الاجتماعي

قبل تناول جانب من الوظائف الاجتماعية للعمارة الإسلامية -بصورة عامَّة- بالرصد والتحليل في هذه الدراسة، لا بُدَّ من الوقوف عند عنصرين مُهِمَّين ومُتكامِلين ومُؤثِّرين في فلسفة تكوين منشآت العمارة الإسلامية وطُرُزها الـمُتنوِّعة. وهذان العنصران هما: مبدأ التوحيد الذي يُعَدُّ أحد مبادئ الإسلام السامية، ومبدأ التنوُّع والوحدة الذي يُعَدُّ أحد مرتكزات الدين الإسلامي الاجتماعية والفنية والجمالية.

إذ يؤدّي عنصر التنوُّع والوحدة دوراً في إتاحة الحرية للمُصمِّمين والمهندسين المسلمين الـمُنحدِرين من سياقات جغرافية اجتماعية وثقافية مُتنوِّعة ومُتمايِزة؛ حرية الابتكار الأسلوبي والفنّي، وكذلك حرية اختيار المواد الخام والتقنيات الـمُتكيِّفة مع جغرافية شعوب الأُمَّة الإسلامية وبيئاتها المختلفة. ومن هنا تنبع أهمية هذا العنصر في إظهار الجمالية المعمارية الإسلامية؛ إذ لا بُدَّ من الوقوف عنده أثناء رصد الأبعاد الاجتماعية للعمارة الإسلامية، ذلك أنَّ منشآتها -أينما وجدت- تتناغم مع مبدأ التوحيد الذي يجعلها تشترك جميعاً في روح إسلامية واحدة مسكونة في مُكوِّناتها ولغتها البصرية، كما أُشير سابقاً في هذه الدراسة. ومن ثَمَّ، فلا بُدَّ لتلك المنشآت أنْ تتنوَّع وتتكيَّف تبعاً لطبيعة كلٍّ منها، والغرض من استخدامها، فتتنوَّع وظائفها الاجتماعية وَفقاً للمكان والسياقات الثقافية والحضرية لَمَنْ يقطنها من المسلمين.

ولبيان بعض مظاهر تكيُّف العمارة الإسلامية مع وظائفها الاجتماعية، لا بُدَّ من الإشارة إلى نوعين رئيسين من المباني والمنشآت الإسلامية (مدنية أو دينية)، هما: المباني والمنشآت العامَّة (مثل: المساجد، والحمّامات، والقصور، والأسواق، والمدارس)، والمساكن والمنازل الخاصَّة. فالنوع الأوَّل يختلف نسبياً عن النوع الثاني من حيث: الوظيفة، والسلوك الاجتماعي، وفلسفة التصميم؛ إذ تحتوي المباني العامَّة غالباً على واجهة مرفوعة أمام المبنى، استُخدِمت فيها الزخارف الإسلامية على اختلاف أنواعها؛ بُغْيَةَ تعريف الزائر بأهمية وظيفة المبنى (الدينية أو التعليمية أو السياسية)، وصلته بالوظائف الاجتماعية وسلوكات الـمُستخدِمين، سواء أكانت دينية أم مدنية. فعلى سبيل المثال، وفي حالة تصميم الفضاءات الداخلية للمساجد والقصور، يحرص الـمُصمِّم على أنْ يكون ارتفاع الإنسان أو طوله أقلَّ من الحافات التي هي أعلى منه. وفيما يخصُّ التصميم الداخلي لتلك المباني العامَّة، فإنَّه توجد عناصر مُهِمَّة تتعلَّق بالتصميم والفراغ، وصلته بالمقياس البشري، إضافةً إلى الارتفاع الشاهق للسقف نسبةً إلى طول الفرد؛ لإثبات أنَّه عبد فقير وإنسان مُتعبِّد في بيت الله الواسع والرَّحب، وذلك في حالة العمارة الدينية كالمساجد، أو لإظهار سيادة النظام أو الأُمَّة، لا سُلْطة الفرد، وذلك في حالة القصور والمحاكم وما شابه، خلافاً للقصور والمعابد الرومانية واليونانية التي استُخدِمت فيها

الطريقة نفسها لا لإظهار متانة النظام وسُلْطة الفرد، بل لتأكيد فكرة الأسطورة التي ترسم صورة ما ورائية متعالية للآلهة.

وقد رُوعي في تصميم المباني العامَّة من الداخل الوفاء بحاجات الفرد المسلم الاجتماعية، والتفاف المجتمع حوله لتقديم المساعدة. وتحقيقاً لذلك؛ أنشأ الـمُصمِّمون قاعدتين على كل جانب من جوانب بوّابات البناء الواقعة أسفل المقرصنات؛ ما يسمح للزوّار بالجلوس أثناء انتظار فتح البوابات أو استخدامها في وضع الطعام للمُتسوِّلين.

أمّا شرفات المساكن الخاصَّة المستخدمة في تتويج الواجهات المعمارية، التي يُستخدَم عادةً في بنائها مواد خام رخيصة وغير نفيسة، مثل الخشب، تعبيراً عن التواضع والتقشُّف، فلها أبعادها الاجتماعية الـمُرتبِطة بسلوكات القاطنين؛ إذ تتيح لهم الانفتاح بصرياً على صفحة السماء في الخارج، والتواصل اجتماعياً مع شرفات المجاورين؛ ما يُعزِّز التآلف بين سُكّان الحي، ويحافظ -في الوقت نفسه- على خصوصية الأُسرة في الداخل، بالرغم من انفتاحها بصرياً على ما في الخارج.

وجمالياً، فإنَّ تلك الشرفات تمتاز بتعدُّد أشكالها وتنوُّعها؛ فمنها الـمُسنَّنة والـمُورَّقة التي يكون الشكل السالب (الفراغ) فيها عكس الشكل الموجب، ومنها ما غُطِّي سطحها الخارجي بزخارف مُتشابِكة انسجاماً مع روح كل عصر وخصائصه. "ويُلاحَظ أنَّ وجه الشرفة يَبرز عن وجه الحائط الأصلي. وتُنحَت الشرفة نحتاً بسيطاً، ويكون سُمْكها عند القاعدة أكبر من سُمْكها في الجزء العلوي، ممّا يعطيها نوعاً من الثبات" (مصطفى، 1984، ص40).

1. النسيج الاجتماعي للمدينة الإسلامية

تمتاز المدينة الإسلامية بالتنوُّع في شخصيتها وطابعها الحضري من مكان إلى آخر، ومن حقبة زمنية إلى أُخرى، في العالَم الإسلامي الـمُتنوِّع من حيث خلفياته الثقافية والتاريخية والجيوسياسية والاجتماعية، لكنَّها احتفظت -في الوقت نفسه-، وبفعل مبدأ التوحيد، بطابع روحي وجمالي مُوحَّد، بالرغم من ذلك التنوُّع الجغرافي والثقافي والخلفيات الحضرية السابقة لانتشار الاسلام؛ فقد أسهم

مبدأ التوحيد في تميُّز المدينة الإسلامية ونسيجها الحضري، وتفرُّدهما بنكهة فريدة ومذاق خاص مُوحَّد، بالرغم من تكيُّف هذه المدينة مع السياق الجغرافي والاجتماعي والمناخي الخاص بالشعوب التي دخلت الإسلام.

ورُبَّما تمثَّل أهمُّ عامل أكسب المدينة الإسلامية شخصيتها الـمُوحَّدة، بالرغم من التنوعُّ المشار إليه، في انصهار البُعْد الروحي بالبُعْد الدنيوي خلال نشأة تلك المدن عمرانياً واجتماعياً وجمالياً، وذلك بالتناغم مع وسطية الدين والعقيدة، التي تعني وسطية الحياة الحضرية الـمَعيشة للإنسان المسلم وحاجاته الاجتماعية في موازاةٍ مع حاجاته الإيمانية.

فعلى سبيل المثال لا الحصر، لو أنعمنا النظر في بناء المساجد وفضاءاته الداخلية، بوصفه عمارة دينية تستهدف بالدرجة الأولى تهيئة الأجواء الملائمة للتواصل مع الله تعالى عن طريق الصلاة والدعاء وغيرهما من العبادات، لوجدنا أنَّ تلك الفضاءات الداخلية والخارجية لا تنفصل عن الجوانب السلوكية والبيولوجية للإنسان الـمُؤمِن، ولا تنفصل كذلك عن السياق والـمُركَّب العضوي العام لذلك المكان بوصفه حلقة مُترابِطة مع تخطيط المدينة الإسلامية كلها؛ من: مساكن، وأسواق، وأسوار، وأَزِقَّة. وتحقيقاً لذلك؛ استخدم المسلمون أنسب الأدوات والطرائق الإنشائية التي تتلاءم مع الطبيعة والوظائف الخاصَّة بمنشآتهم الحضرية، سواء أكان ذلك من حيث تنظيم الأماكن والساحات المأهولة، أم من حيث توزيع المساحات والأماكن الدينية والاقتصادية والإدارية والسكنية، فضلاً عن مراعاة الخصائص الطبوغرافية والجغرافية والمناخية لموقع المدينة التي أَوْلاها المسلمون كلّ عناية، انطلاقاً من أنَّ تلك العوامل المذكورة آنفاً ستعمل -في نهاية المطاف- على تسهيل حياة القاطن المسلم من مختلف النواحي الاجتماعية والاقتصادية والروحية.

وفيما يختصُّ بجمالية المنشأة الـمُرتبِطة بوظيفتها الاجتماعية، فقد راعى المهندس المسلم عند إنشائه أيَّ مبنى أنْ يكون محمولاً بروافع جمالية وروحية تتوافق مع وظيفته الاجتماعية (الشكل 1).

الشكل (1): مدينة البصرة (أو البصرة الحمراء) في شمال المغرب.

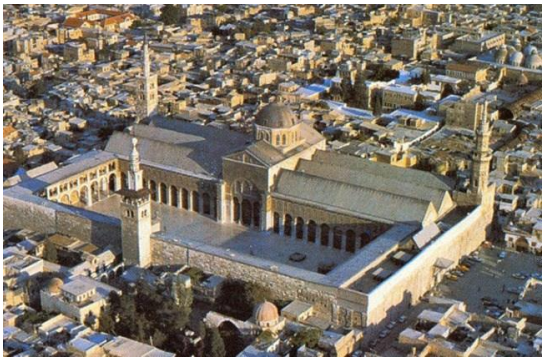
ومن أمثلة ذلك وَفق ما أشار اليه الـمُؤرِّخ والباحث الجمالي فريدريك معتوق، حرص الـمُصمِّم المسلم عند تصميمه فكرة لمبنى الأوقاف مثلاً، ومشاركته في بناء هذا المبنى الوقفي وتجميله، على ربطه بفكرة الوقف، فيضيفها إلى جوهرانيته، ويعمل بهدي منها؛ فتتغلغل إلى طَوِيَّة حساسيته الفنية، ثمَّ تخرج بتعابير فنية مختلفة، تندغم مع المعنى العام للحياة الاجتماعية الإسلامية (معتوق، 2017، ص55).

2. موقع المسجد في مركز المدينة

لموقع المسجد في مركز المدينة مغزى ودلالة اجتماعية مُهِمَّة؛ فبخلاف ما دأبت عليه الحضارات والشعوب الأُخرى في تشييد دور العبادة غالباً في الأماكن والتلال المرتفعة والمحيطة بالمدينة، يُلاحَظ أنَّ المساجد الإسلامية شُيِّدت عادةً في مركز المدينة، أو ما يُسمّى صحن المدينة.

ولا يقتصر سبب ذلك على أهمية المسجد بوصفه مركزاً روحياً جاذباً للمُؤمِنين والـمُصلّين فحسب، بل لأنَّه كذلك يحمل في طيّاته بُعْداً اجتماعياً واقتصادياً وسلوكياً وتربوياً. فمركزية المسجد الكبير هي مركزية مادية وعملية، إلى جانب كونها مركزية روحية وإيمانية. وهذه المركزية تُعَدُّ رمزية قوية في مجتمع شكَّله الدين، وأسبغ عليه قِيَمه ومبادئه وممارساته. فالمسجد إلى جانب تمثيله فضاءً

دينياً، يكون غالباً مركزاً تعليمياً، ولا سيما في المساجد الجامعة. وتُعَدُّ صلاة الجمعة وما بعدها مكاناً جامعاً للمسلمين، وفرصةً للتواصل والتراحم والسؤال عن الأحوال الأسبوعية. كذلك تُمثِّل خطبة الجمعة مساحة تثقيفية تنويرية لجماعة المسلمين؛ إذ تتضمَّن رسائل اجتماعية أو ثقافية أو سياسية. وبذلك، فإنَّ المسجد يُمثِّل للمسلمين مساحة اجتماعية مُهِمَّة تتجلّى فيها حميمية التواصل بين أفراد المجتمع. فبينما نظر المسلمون إلى المسجد بوصفه العنصر الأساسي في الحياة الدينية والروحية للمدينة، شكَّل البازار والسوق هيكلها الاقتصادي؛ إذ ساعد الحضور الجغرافي للمسجد على تمكين جماعة المسلمين من التواصل الاقتصادي مع الأسواق والباعة، وسهولة الوصول إليهم؛ ما عاد بالنفع على التُّجّار والباعة والحرفيين، وأسهم في تسيير عجلة الاقتصاد بصورة يومية، وبوتيرة مُمتَدَّة من الصباح إلى المساء (الشكل 2).



الشكل (2): المسجد الأموي في دمشق مُتوسِّطاً المدينة.

3. التماسك والروح الجماعية في المدينة الإسلامية

يتألَّف النسيج الحضري للمدينة الإسلامية من النواة الأساسية للمدينة، التي تتكوَّن من شكل وكيان مُوحَّدين، يُمثِّلهما منـزل الأُسرة الواحدة؛ إذ يُمكِن تحديد معالمه الهندسية بسهولة. وهذا المبنى الصغير يقع دائماً في طابق واحد، مع حديقة أو حديقة نباتية تأخذ شكلاً هندسياً مُوحَّداً. وهو ينتشر من مركز المدينة إلى أطرافها بصورة عضوية مُترابِطة؛ ما يُجنِّب قاطني المنازل أيَّ إحساس بالتباعد الاجتماعي أو التفرقة.

ومع ذلك، فإنَّ التصميم المعماري الداخلي والخارجي الـمُبسَّط والـمُتقشِّف لكل منـزل على حِدَة يحجب كشف الداخل، ورؤيته للناظر من الخارج؛ حتّى يمنح قاطنيه شعوراً بالخصوصية والاستقلالية، فضلاً عن إسهامه في الحفاظ على عالَم الأسرار المحيطة بحياة المسلم الخاصَّة (Marçais, 1960, p.117). ورُبَّما جاء هذا الاتِّساق بين خصوصية الداخل وجمالية الخارج مُنسجِماً مع مبادئ الإسلام في قيمتي "السِّتر" و"العِفَّة"؛ إذ تبقى عائلة المسلم ضمن خصوصياته. وبينما يتيح تصميم الفضاءات الداخلية للمنـزل إمكانية كشف الخارج برؤية بصرية مفتوحة، فإنَّ تدفُّق النور فيه (الشكل 3) يؤدّي دوراً كبيراً في إضفاء مسحة من الانفتاح البصري والنفسي، إضافةً الى الانفتاح الروحي، انطلاقاً من أنَّ للمنـزل قداسة وحُرْمة عند المسلم، تتمثَّل أهمُّ مظاهرها في توجيه القاطنين إلى العمل بمجموعة من المعتقدات الاجتماعية، أهمُّها أنْ يكون المنـزل مسكوناً قبل الانتقال إليه والسَّكن فيه؛ لذا يجب إقامة بعض الشعائر في المنـزل قبل الاستقرار فيه، مثل: قراءة القرآن الكريم وبعض الأدعية، وأداء بعض الصلوات فيه (المرتجي، 2016، ص116).

الشكل (3): أحد البيوت الإسلامية التقليدية في مدينة القاهرة القديمة.

4. الدفء الاجتماعي والعدالة والمساواة في المدينة الإسلامية

تمتاز المدن الإسلامية، مثل غيرها من المدن العضوية، والمدن ذات النسيج العمراني الـمُتجانِس روحياً وثقافياً واجتماعياً، بتأثيرها الإيجابي المباشر والكُلِّي في سلوكات قاطنيها. وكما يشير الباحث وأستاذ الفنون محمد المرتجي، فإنَّ الأحياء في فنّ العمارة الإسلامية تعتمد في تقسيماتها وتخطيطها المدني

على شبكة هندسية عضوية ومُترابِطة، تُوجِّه سلوكات قاطنيها اجتماعياً نحو العدالة، و"التضامن، والتعاون، واحترام حقوق الجار، حيث نجد منازل المسلمين مُتراصَّةً مُستنِداً بعضها إلى بعض مثل الجسد الواحد؛ ففي الحيِّ الواحد نجد التعايش والأُلفة بين المسلمين الفقراء والمسلمين الأغنياء، في إشارة واضحة إلى ترسيخ مبدأ المساواة في المجتمع الإسلامي" (المرتجي، 2016، ص116).

وممّا يزيد من دفء العلاقات الاجتماعية، وحميمية التواصل بين الأفراد، طبيعة الأَزِقَّة والممرّات الضيِّقة التي تربط المساكن والأحياء بجميع أقسام المدينة الإسلامية؛ إذ تُسهِم تلك الأَزِقَّة والممرّات التي تنماز بانسياب حركي عضوي مُترابِط في تواصل القاطنين أثناء حركتهم اليومية تجاه المسجد أو الأسواق أو غيرهما من المنشآت المدنية الأُخرى؛ ما يزرع في نفوس هؤلاء دفئاً اجتماعياً يُجنِّبهم الشعور بالعزلة والانطواء، الذي لا يتعارض مع مقاصد الدين في العمران والتواصل المجتمعي؛ فالدفء الاجتماعي المنشود يُعزِّز حميمية العلاقات الإنسانية بين المسلمين، ويعمل -في نهاية المطاف- على فتح القلوب والعقول، وبعث روح النشاط وحُبِّ العمل.

ويُضاف إلى ما سبق عنصر مُهِمٌّ آخر، يُعزِّز دفء العلاقات الإنسانية بين المسلمين نتيجة شعورهم بالتساوي والعدالة فيما بينهم، وهو التواضع والبساطة والتقشُّف في بناء المنازل الإسلامية غير الـمُبهرَجة، والبسيطة بخاماتها، والـمُتشابِهة بحجومها وأشكالها؛ إذ يُفْضي ذلك التواضع والتقشُّف في بناء المساكن إلى الإحساس بالعدالة الاجتماعية والمساواة بين أفراد المجتمع الإسلامي، ويؤدّي -في الوقت نفسه- إلى احترام مشاعر الناس الفقراء، وعدم شعورهم بالدونية الاجتماعية والانعزال (الشكل 4).

ورُبَّما كانت فكرة البساطة والتواضع مُتَّصِلة بإيمان المسلم أنَّ هذه الحياة فانية، وتركيزه الكبير على إعمار الآخرة. غير أنَّ هذه الفكرة لا تعني النفور من الدنيا والعزلة والانطواء، وإنَّما تُمثِّل ركيزة أساسية للانطلاق من فكر عملي يقوم على مفهوم "الإعمار والتزيين" ضمن مقاصد الشرع وغاياته. لذلك كان ثمَّة تركيز على المضمون أكثر منه على الشكل؛ إذ يجب أنْ يكون البيت نظيفاً وساتراً

وضامناً للخلوة والعلاقات الأُسرية، لا سيَّما في دائرة الأُسرة الـمُمتَدَّة، حيث يجتمع في البيت أكثر من أُسرة واحدة (الجَدُّ، والعَمُّ، والأبُ، والأخُ).

الشكل (4): الدفء الاجتماعي والبساطة في أَزِقَّة مدينة دمشق القديمة.

5. البُعْد الاجتماعي لعنصر الجمال في المدينة

لم يقتصر اهتمام المسلمين على الوظائف والأبعاد الاجتماعية الأُخرى للمدينة الإسلامية، وإنَّما امتدَّ هذا الاهتمام ليشمل الجمال بوصفه عنصراً مُكمِّلاً مُهِمّاً في تكوين منشآتهم وعمرانهم الحضري. ومن ثَمَّ، فقد حرصوا حرصاً شديداً على أنْ يكون عمرانهم الإنساني جميلاً؛ حتّى لا يُقوِّض القبح والنشاز سلامة بصرهم وبصيرتهم النقية في تواصلهم وسلوكاتهم مع ذلك المكان.

وقد استشهد الباحث زكي ميلاد، لإيضاح ذلك التصوُّر، بموقف النبيِّ محمد ﷺ من تغيير مُسمّى منطقة يثرب عند وصوله إليها مباشرة إلى مُسمّى المدينة؛ إذ كان لهذا التغيير صلة بفكرة العمران الإنساني، وهي المهمة التي نهض بها النبيُّ ﷺ وأصحابه الكرام رضوان الله عليهم. ومن جانب آخر، كان لهذا التغيير علاقة بفكرة الجمالية، وارتباط هذه الفكرة بالعمران الإنساني؛ إذ لم يكن ذلك التغيير مُجرَّد تغيير من اسم مذموم إلى اسم محمود، وإنَّما كان له صلة بتغيير رؤية المجتمع إلى ذاته، وعلاقة بطبيعة الدور الذي رغب النبيُّ ﷺ أنْ ينهض به في مجتمعه وأُمَّته (الميلاد، 2016، ص265).

وهذا يقودنا إلى حقيقةٍ مفادها أنَّ العلاقة بين العمران الإنساني وفكرة الجمال لا بُدَّ أنْ تبقى أمراً مُهِمّاً ومحسوماً لدى الفكر والمقاصد الإسلامية، انطلاقاً من أنَّ الجمال أصل في البناء الكوني، وأنَّ الكون كلّه مبني على الجمال، والنظر إلى الإنسان بوصفه كائناً جمالياً (خير، 2009، ص11).

6. البُعْد الاجتماعي للمساكن والمنشآت المدنية

تمتاز عمارة المباني والمنشآت الإسلامية الدينية والمدنية -بوصفها جزءاً من النسيج الحضري العام للمدينة الإسلامية- بالتماثل من حيث الوظائف الاجتماعية والروحية؛ إذ يمتزج فيها ما هو قدسي ودنيوي كما في صنوف الفنون الإسلامية الأُخرى. ويُمكِن تلمُّس ذلك المزج بصورة واضحة عند النظر إلى المفردات المعمارية الجمالية في العمارة الإسلامية؛ إذ نجدها تُحقِّق وظائف ومُتطلَّبات اجتماعية ضمن الإطار التشريعي (مصطفى، 2016، ص250).

وفي الوقت الذي اضطلعت فيه عمارة المباني والمساكن الدينية، مثل المساجد، بوظيفتها الدينية الرئيسة الـمُتمثِّلة في أداء الصلاة والشعائر والعبادات التي هي من جوهر الدين، فإنَّها لم تخلُ من وظائف وأبعاد اجتماعية، عمل عليها الـمُصمِّمون المعماريون المسلمون في تصميمهم لمُكوِّناتها، وذلك من حيث توزيع الفضاءات والفراغات التي جاءت مُوائِمة لحاجات الـمُستخدِم الروحية والجسدية والنفسية والاجتماعية في آنٍ معاً.

أمّا عمارة المباني والمساكن المدنية، وبالرغم من أنَّ وظيفتها الأساسية تتصل بحاجات المسلم المعيشية والاجتماعية ذات الطابع المدني على وجه الخصوص، فإنَّ مُكوِّناتها المعمارية لم تخلُ -في الوقت نفسه- من مسحة روحانية تُبْقي المسلم مُتكيِّفاً مع حاجاته الدينية والإيمانية، بالرغم من انشغاله بأمور الدنيا من سعي للعيش الكريم بما يرضي الله ﷻ وحاجات المجتمع.

خامساً: التصميم الإسلامي والدلالات الاجتماعية

استعرضنا فيما سبق اهتمام الـمُصمِّمين المعماريين المسلمين بتكييف عناصر التصميم المعماري بما يتلاءم مع الحاجات النفسية والسلوكية لـمُستخدِمي المنشآت المعمارية الإسلامية على اختلاف أنواعها. وثمَّة عناصر تصميم ومُكوِّنات بصرية أُخرى تُحقِّق الغاية نفسها؛ لذا وظَّفها المعماريون في تعزيز التواصل الروحي والاجتماعي والجمالي والنفسي والسلوكي للإنسان المسلم، عِلْماً بأنَّ تلك الـمُكوِّنات -التي سنستعرض أبرز جوانبها بالرصد والتحليل في هذه الدراسة- لا تقتصر على الـمُكوِّنات وعناصر التصميم الهندسية والمعمارية البحتة فحسب، بل سنجدها تتشارك في أداء أدوارها مع مُكوِّنات فنية بصرية أُخرى، تعود إلى أصناف أُخرى من الـمُنجَز الفني الإسلامي، مثل الأعمال الفنية الزخرفية التجريدية الإسلامية بأنواعها المختلفة، وكذلك ملحقاتها البصرية النقية، كعناصر الضوء والحركة وتعدُّد الاتجاهات البصرية، وغير ذلك.

وفي هذا السياق، أَوْلى الـمُشتغِلون الـمُتخصِّصون في عِلْم الاجتماع المعماري في الغرب عناية خاصَّة، في دراساتهم وبحوثهم، بالعلاقة بين الإنسان وفضاءات المبنى الداخلي الذي يعيش فيه، وبخاصَّة ما يتعلَّق بدراسة كيفية تأثير الأشكال المعمارية وفراغها الداخلي في الظواهر الاجتماعية والثقافية، وفي سلوكات قاطني المنشآت وتفاعلهم، وكذلك دراسة السياقات الدينية والاجتماعية والثقافية المختلفة التي تُوجِّه تلك السلوكات، وتتحكَّم فيها.

وفي مُقابِل ذلك، نجد أنَّ العمارة الإسلامية التي لم تحظَ بهذا النوع من الدراسات الاجتماعية الـمُتعمِّقة حيال ما أنجزته من لغة بصرية هندسية نقية ذات دلالات اجتماعية، قد أَوْلت -منذ نشأتها بوصفها عمارة عضوية- تحقيق الانسجام بين الإنسان وبيئته المعمارية (روحياً، وثقافياً، واجتماعياً) جُلَّ اهتمامها. وهو ما تطلَّب من الـمُصمِّم المعماري المسلم التركيز على فلسفة الفراغ، وتوزيع الفضاءات الداخلية للمبنى، واعتمادها مفتاحاً رئيساً للكشف عن تلك الدلالات والرسائل الاجتماعية، فانصبَّ تركيز الـمُصمِّم المسلم بصورة أساسية على مسألة الفراغ الداخلي، وانفتاحه،

وحيويته بوصفه سِمَة رئيسة من سِمات العمارة الداخلية الإسلامية. وعلى المستوى العملي والتطبيقي، فقد اهتمَّ الـمُصمِّم المسلم بتشكيل فراغ يَتَّسِم بالحيوية والدينامية والانفتاح بلا حدود، وبما يتلاءم مع فهمه العميق للدين، ونظرته إلى مفهوم "المادة"، و"الفراغ"، و"الوجود".

وانطلاقاً من هذا الفهم، ابتكر الفنان المسلم حلولاً بصريةً وتوليفاتٍ هندسيةً مدروسةً بعناية لذلك الفراغ، تتيح لمرتادي المكان -دينياً كان أو مدنياً- حرية الحركة والشعور باتساع ذلك المكان، بِغَضِّ النظر عن مدى صِغَر مساحته أو كِبَرِها. وحتّى في حالة عمارة المساجد، فإنَّ طقوس العبادة وممارسة العبادات لا تَحُدُّ من حرية الحركة النفسية والبيولوجية للمُصلّي، الذي لا تُقيِّده أيَّة قواطع هندسية وفراغية صارمة، إلّا في حالة واحدة فقط يسلك فيها سلوكاً هندسياً مُحدِّداً لحركته في المكان، وهي حالة الإقامة وبدء الاصطفاف المنتظم لصفوف الـمُصلّين. وقد يحمل ذلك السلوك في طيّاته رسالة اجتماعية مفادها أنَّ الدين الحنيف يحرص على **تربية المجتمع المسلم تربيةً سلوكية واجتماعية مفتوحة**، لا تُؤطِّرها الصرامة الهندسية المادية للوجود، ليس فقط لغاية إتاحة حرية التوجُّه والسعي نحو الله بتأمُّلٍ وإيمان مستفيض، وإنَّما لتعزيز حميمية الالتقاء والتواصل الاجتماعي بين الناس، خلافاً للمعابد الدينية لدى الشعوب الأُخرى، التي يُقيَّد غالباً مرتادوها من الـمُتعبِّدين بسياقات وأُطر هندسية صارمة أو شخوص دينية مُجسَّمة تستقطب التوجُّه البصري والوجداني إليها؛ ما يَحُدُّ من حرية الحركة الجسدية لهؤلاء الـمُتعبِّدين، والتواصل الاجتماعي فيما بينهم، سواء كان ذلك قبل أداء الشعائر أو أثناء أدائها أو بعد الانتهاء منها.

أمّا في حالة المساجد الإسلامية، فإنَّ ما يُشعِر الفرد بحيوية الفراغ وفضاءاته الداخلية هو إشراك النور بتدفُّقه من النوافذ على اتساعها، وتوجيهها بميلٍ هندسيٍّ نحو السماء؛ ما يزيد مِنْ شعور مَنْ في الداخل بانفتاح نفسي وشعوري غير مُغلَق ولا مُتناهٍ، وذلك بفعل النور الذي يعمل على توسيع ذلك الفراغ عن طريق تذويب ماديته خلال إشعاعات النور وسطوعه. فالنور في هذه الحالة، فضلاً عن دوره النفسي السلوكي والاجتماعي، نجده يؤدّي دوراً إيمانياً وروحياً آخرَ، وباعتبار ذلك رمزاً وعلامةً من علامات إيمان المشرق الذي يفتح القلوب والأبصار.

وأمّا الزخارف الإسلامية والنقوش الـمُجرَّدة، على اختلاف أنواعها الـمُنتشِرة في الجدران الداخلية، فلها أيضاً دورها الـمُهِمُّ والـمُساند في مِلء الفراغ ومنحه ديناميته وحيوته؛ نظراً إلى ما تُحدِثه تلك الزخارف من نشاط بصري في عيون الـمُتلقّين، يُشعِرهم بعدم سكون ذلك الفراغ وجموده (Asfour, 2020,193)، فتظلُّ أبصار هؤلاء الـمُتلقّين نشطة ودائبة الحركة بفعل ما تعكسه السطوح الداخلية من دينامية بصرية تُحدِثها الـمُكوِّنات الـمُتحرِّكة والنشطة لتلك الزخارف، سواء كانت هندسية أو نباتية أو غير ذلك.

والشيء نفسه نجده في العمارة المدنية، سواء أكانت منشآت عامَّة أم مساكن خاصَّة؛ فقد حظيت فيها مسألة حيوية الفراغ وتكيُّفه مع حاجات المسلم وسلوكه الجسدي والبيولوجي داخل الحيِّز المعماري بالأهمية نفسها التي لمسناها في العمارة الدينية. وتحقيقاً لهذه الغاية؛ حرص الفنان المسلم على إيجاد حلول بصرية تُكسِب ذلك الحيِّز والفراغ الدفء الاجتماعي المنشود، إلى جانب الدفء الروحي الذي لم تخلُ منه سائر الـمُنجَزات الفنية الإسلامية.

ومن تلك الحلول، تصميمه فراغاً داخلياً حيوياً مُنفتِحاً، يتكيَّف مع سلوكات شاغليه؛ إذ يتيح لهم حرية الحركة الـمُعزِّزة للتواصل الاجتماعي مع الآخرين، والانسجام النفسي والبيولوجي مع فضاءات ذلك المكان. وسعياً لتطبيق ذلك التكيُّف في المنشآت المدنية العامَّة، مثل المدارس والقصور والمباني الرسمية الأُخرى، بحيث يتواءم مع حاجات المسلم؛ عمل الـمُصمِّم على ربط وظيفة المبنى والغاية من استخدامه بِنِسَب الفراغ وحجمه وارتفاعاته، ثمَّ ربط ذلك كله بالمستوى الاجتماعي للفرد، وخلفيته الثقافية، وصلته بذلك المكان. فعلى سبيل المثال، وفي حالة العمارة المدنية الرسمية، عمل الـمُصمِّم لتحقيق الشعور بهيبة المكان على تضخيم فراغاته الداخلية وارتفاعات سقوفه الشاهقة، بحيث تُشعِر الفرد بصِغَره أمام سُلْطة المكان الرسمية، كما في الوزارات، والدواوين، ودور القضاء. في حين طبَّق الـمُصمِّم المسلم عكس ذلك في الفراغ الداخلي للمساكن المدنية الخاصَّة؛ إذ حرص على توليد الشعور لدى الفرد بضخامته وأهميته المعنوية والاجتماعية داخل مسكنه الخاص، وذلك باختزال فراغه وارتفاعات سقوفه إلى الحدِّ الأدنى الذي يمنحه الشعور بالرحابة والارتياح

النفسي. ومن ثَمَّ، فلا بُدَّ لذلك الأسلوب في التصميم أنْ يُشعِر قاطني ذلك المسكن الخاص بتماسكهم الاجتماعي، وحميمية التواصل فيما بينهم.

وفيما يخصُّ مستوىٰ النظرة الشمولية لمجموع المساكن الخاصَّة في الحيِّ الواحد، فإنّا نجد التعبير عن ذلك التماسك الاجتماعي حاضراً أيضاً؛ إذ يتبيَّن للرائي من النظرة الشمولية لمجموع تلك المساكن أنَّها مُتلاصِقة جِدّاً، بحيث لا تفصل بينها أيَّة مسافات أو فراغات؛ ما يُعزِّز لُحمة الجوار والمودَّة والتضامن بين أفراد المجتمع، اتِّساقاً مع جوهر الدين الذي يدعو المسلمين إلىٰ الوحدة والتماسك، بوصفهما قيمتين ساميتين، انطلاقاً من قوله ﷺ: "الـمُؤمِن للمُؤمِن كالبنيان يشدُّ بعضه بعضاً".

ومن جانب آخر، فإنَّ الأَزِقَّة الشعبية المحيطة بتلك المنازل، التي ترتبط فيما بينها ارتباطاً عضوياً، تؤدّي دورها في تعزيز التماسك والتواصل الاجتماعي المنشود بين الناس، مع الحرص علىٰ مراعاة خصوصية الفرد واستقلاليته وأُسرته داخل المنـزل؛ لكي تظلَّ مَصونه ومحفوظة بوجود الشبابيك الخارجية الـمُغشّاة بمشربيات، تُسهِم أيضاً في الحفاظ علىٰ تلك الخصوصية (الشكل 5).

الشكل (5): مشهد لنوافذ ومشربيات في مدينة البصرة القديمة.

سادساً: الأبعاد الاجتماعية للزخارف الإسلامية

للفنون الزخرفية الإسلامية بتنوُّعاتها النباتية والحَرْفية والهندسية أبعادٌ ورسائل اجتماعية تندرج جميعها تحت باب فنّ التجريد، لكنَّه تجريد صاغه الفنان المسلم وَفق المفهوم الإسلامي، لا المفهوم الغربي؛ فبينما احتفظ الشكل الغربي الـمُجرَّد بظاهره وباطنه المادي ماثلاً للعيان دون اعتبار لدرجة تجريده، جاء المفهوم الإسلامي للتجريد -الذي ابتكره الفنان المسلم بوحي من فهمه العميق لجوهر الدين- مُستهدِفاً تجريد المرئي الظاهر للوجود والأشياء من ثوبه المادي، والإبقاء على جوهره الهندسي النقي، على أساس أنَّ كل ما في الوجود آيلٌ للزوال والفناء؛ مصداقاً لقوله تعالى في الآية السادسة والعشرين من سورة الرحمن: ﴿كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ ۝٢٦﴾ [الرحمن: 26].

فالـمُكوِّنات الزخرفية الإسلامية عبَّرت عمّا في الوجود بتجريدات بصرية، مُقوِّماتها مفردات نقيّة مُختزَلة ومُستمدَّة من مُكوِّنات الطبيعة من هندسة ونباتات وغيرهما؛ ما يدلُّ على ما في باطن المرئي من إعجاز هندسة الخالق في خَلْقه تلك الـمُكوِّنات، وعلى جمالية العلاقات التشكيلية والتركيبية لكلّ مرئي من عناصر الوجود.

وقد نجح الفنان في صياغة تلك العلاقات التشكيلية والتركيبية للعناصر الزخرفية الإسلامية الـمُجرَّدة، على نحوٍ يجعلها قادرة على التعبير عن نسق كوني مُتكامِل يُمثِّل الـمُطلَق والمحدود في آنٍ معاً. وكما هو الحال في سائر الفنون الإسلامية الأُخرى، فإنَّه لا يُمكِن فصل التجريد الزخرفي عن فكرة التوحيد بوصفها تجريداً فكرياً؛ ما أسهم في إنتاج ذلك النسق الجمالي بشكل أكثر اكتمالاً (القطاونة، 2016، ص69).

وتتجلّى الرسائل البصرية لفن الزخرفة الإسلامي في ثلاثة محاور رئيسة (عصفور، 2019، ص131):

- المحور الأوَّل: روحي وتأمُّلي يتمثَّل في استثارة الـمُتلقّي بصرياً وشعورياً ووجدانياً؛ لتبصُّر حضور الله تعالى في الوجود والطبيعة والمخلوقات، وهو ما يُعبَّر عنه بسيمياء الباطن الكامن في التجريدات الزخرفية الإسلامية الـمُجرَّدة من ماديتها.

– المحور الثاني: جمالي يتمثَّل في استثارة مشاعر الـمُتلقّي وبصره ووجدانه؛ لاستشعار الجمال الكامن في ظواهر أشكال الوجود وبواطنها من طبيعة ومخلوقات. وقد عمل الفنان المسلم على اختزال هذه الأشكال، وتكثيف دلالاتها البصرية في أعماله الزخرفية.

– المحور الثالث: اجتماعي يتمثَّل في الرسائل الاجتماعية التي اضطلع بها فنّ الزخرفة الإسلامية. ولأنَّه فنٌّ مثله مثل بقيَّة صنوف الفنون الإسلامية؛ فقد حمل في طيّاته رسائل اجتماعية تمسُّ حاجات المسلم الـمَعيشة وسلوكاته الاجتماعية.

1. فنّ الزخرفة الإسلامية؛ انصهار الحاجات الاجتماعية بالحاجات الإيمانية

تمتاز الزخارف الإسلامية –مثلها مثل بقيَّة الفنون الإسلامية الأُخرى– بانصهار الحاجات الإيمانية والحاجات الاجتماعية بعضها ببعض، وهذا يتناقض مع النظرة التقليدية لبعض الـمُستشرِقين الذين نظروا إلى هذا الفن بوصفه فناً حِرَفياً يدوياً فقط Minor Art. وخلافاً لذلك، فإنَّ الزخارف الإسلامية هي نتاج ثقافي تعبيري انصهر فيه الاجتماعي بالإيماني، وبالجمالي أيضاً؛ ما منح هذا الفنّ نضجاً واكتمالاً في تحقيق غاياته الاجتماعية، وَفق مفهوم "الخير" ومفهوم "المنفعة" والقِيَم السامية التي يدعو إليها الدين الحنيف.

وقد استلهم الفنان المسلم من ذلك النضج والاكتمال في تنويع رسائل الفنّ الزخرفي وغاياته، وهي غايات لم يكن لها أنْ تتحقَّق لولا الدين الذي لم يقف حائلاً بينه وبين ضرورة إعمال العقل والتفكُّر في قوانين البيئة والعقل الإنساني، التي تصبُّ جميعها –في نهاية المطاف– في خدمة المجتمع وتنميته، عن طريق رسائل الفنّ، بما في ذلك فنّ الزخرفة الذي يدلُّ –بشكلٍ، أو بآخرَ– على جدلية الترابط بين البيئة والعقل الإنساني من منظور إيجاد الحلول العلمية لبعض المشكلات المناخية والبنائية (البلوش، 2003، ص428)، على أساس أنَّ تلك المشكلات، وضرورة إيجاد حلول لها، تقع ضمن الغايات الاجتماعية التي يسعى الفنان المسلم لإيصالها والتعبير عنها.

ولمّا كان الفكر الإسلامي يحثُّ الفنان على التعبير عن غاياته الاجتماعية، فقد حرص الفنّ على أنْ تكون رسائله البصرية الزخرفية محمولة بروافع إيمانية تحثُّ المجتمع على تبصُّر الحقِّ، وذلك باعتبار "أنَّ تلك الزخارف وهي تدخل إلى المخيال الاجتماعي العام، فهي تُبْقي التخاطب البصري مشدوداً إلى القُبَّة السماوية، والفضاء والأكوان البعيدة؛ بحثاً عن ذلك الحقِّ" (معتوق، 2017، ص93)؛ ما يمنح الزخارف نضجاً واكتمالاً في توصيل رسالتها الاجتماعية نتيجة انصهار الاجتماعي بالإيماني.

2. المفردات الزخرفية النقية ودلالاتها الاجتماعية

ثمَّة تربية وارتقاء بالذائقة البصرية ناتج من تدريب عيون الـمُتلقّين، بفعل تواصلهم البصري الـمُتكرِّر والـمُستمِرِّ مع مفردات فنون الزخارف الإسلامية؛ إذ يُسهِم في فاعلية هذا التدريب والتربية انتشارُ تلك الزخارف من مكان جغرافي إلى آخر في فضاءات المدينة الإسلامية؛ في المساجد، والمدارس، والقصور، والمنازل، وما شابه.

إنَّ الاحتكاك اليومي الـمُستمِرَّ لبصر المسلم بتلك المفردات الزخرفية، الـمُتجانِسة في مُكوِّناتها وإيقاعاتها البصرية، لا يُسهِم في الارتقاء بالذائقة الجمالية ومحو الأُمِّية البصرية فحسب، بل يُسهِم كذلك في توليد رؤية ذهنية بصرية جمعية مُوحَّدة ومُشترَكة بين الـمُتلقّين؛ ما يُفْضي إلى إيجاد نوع من التجانس في طرائق تفكيرهم وتبصُّرهم لحقائق الظواهر والأشياء المحيطة بهم، سينعكس إيجاباً على السلوكات والعلاقات الاجتماعية اليومية لدى أفراد المجتمع، انطلاقاً من أنَّ الارتقاء بذائقة المسلم وتناغم بصره وتجانسه لا بُدَّ له أنْ يتوازى مع الارتقاء بسلوكاته وقِيَمه الاجتماعية، كما تشير إلى ذلك الدراسات والنظريات السلوكية المنهجية ذات الصلة بجدلية العلاقة بين البصري والسيكولوجي والاجتماعي، وإمكاناتها الهائلة في تعديل السلوك وتكييفه روحياً وخُلُقياً واجتماعياً، من خلال ما تُعبِّر عنه الظواهر والبواطن للتوليفات الزخرفية والهندسية والنباتية والحَرْفية وغيرها.

إنَّ التوصُّل إلى فحوى الرسائل البصرية (الاجتماعية، والسلوكية) الـمُستبطِنة في ظاهر الـمُكوِّنات الزخرفية وباطنها، من وجهة نظر سيكولوجية الرؤية والبصر وسيمائياتها، يحتاج إلى قراءة جزئية مُفصَّلة لِـما يختبئ وراء كل عنصر بصري نقي مُجرَّد ومُكوِّن للسطح التجريدي الزخرفي؛ إذ تتنوَّع العناصر البصرية النقية بين ما هو شكلي، وهندسي، وفراغي، وحركي.

3. عنصر الحركة في الـمُكوِّنات الزخرفية

يُعَدُّ عنصر الحركة سِمَة أصيلة ومتوافرة في مُكوِّنات جميع أصناف الفن الإسلامي، سواء كانت في الأعمال التجريدية الـمُسطَّحة ذات البُعْدين أو الأعمال ذات الأبعاد الثلاثية، مثل: العمارة الإسلامية، والـمُجسَّمات الأُخرى. ففي الأعمال التجريدية الزخرفية الإسلامية (هندسية، نباتية، حَرْفية ...)، نلمح بصورة كُلِّية عنصرَ الحركة النشطة التي تقود البصر إلى التحرُّك في اتجاهات الحيِّز البصري الداخلي كلها، بحيث ينطلق بصر المشاهد من داخله نحو خارجه في امتداد بصري لا مُتناهٍ؛ ما يُفسِّر سبب عدم وجود إطار Frame في النص البصري الإسلامي، فهو يَحُدُّ من حرية حركة البصر وديناميتها. ولهذا حرص الفنان المسلم على عدم إبقائها ثابتة وجامدة داخل السطح الزخرفي، فضلاً عن حرصه على إبقاء نصِّه البصري مفتوحاً، ومُتمتِّعاً بنشاط بصري مُستمِرٍّ في الاتجاهات كلها من خلال نشاط تلك الحركة. كذلك حرص الفنان المسلم على توظيف عنصر الحركة في تذويب مادية العناصر الزخرفية، وجعلها تبدو **خفيفة ورشيقة** في بصر الـمُتلقّي. ولا شكَّ أنَّ لعنصر الحركة ونشاطه البصري علاقة وثيقة بمسألة مِلء الفراغ، سواء كان ذلك في سطوح التجريدات الزخرفية، أو في الفراغ غير الممتلئ، أو الفراغ المشغول في فضاءات العمارة الإسلامية (الشكل 6).

الشكل (6): عنصر الحركة في الـمُكوِّنات الزخرفية.

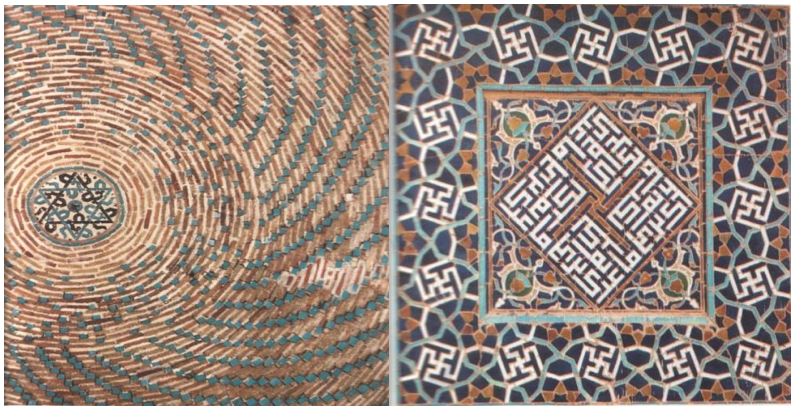
ويتبلور النشاط الذهني من خلال دينامية الحركة ومِلء الفراغ؛ إذ تعمل الحركة البصرية النشطة، بحسب نظريات سيكولوجية التلقّي، على تنشيط ذهن الفرد، ثمَّ تنشيط قدراته الفكرية؛ ما يُحفِّز لديه روح المبادرة، وحُبَّ العمل بما فيه خدمة المجتمع وخيره وتقدُّمه وازدهاره. وهذا يَتَّسِق ومقاصد الدين التي تدعو المسلم إلى النشاط، وتجنُّب الكسل والخمول. ولتحقيق تلك الغايات، عَمَد الفنان المسلم إلى توظيف الحركة النشطة في أعماله الزخرفية للقضاء على أيِّ سكون للفراغ فيها، وذلك عن طريق مِلئها بالعناصر الزخرفية الـمُفعَمة بالحركة والنشاط البصري، سواء كان ذلك بالعمارة، أو السطوح الزخرفية الـمُجرَّدة -على اختلاف أنواعها- التي تحتكُّ بالفرد بشكل يكاد يكون شبه يومي، سواء كان حاضراً في المسجد، أو في أيِّ مكان من فضاءات المدينة الإسلامية.

وفيما يختصُّ بالناحية الروحية والإيمانية، فإنَّ عنصر الحركة البصرية النشطة، وبمساعدة عنصر النور، يؤدّي دوراً روحياً وتأمُّلياً، عن طريق ما يُولِّده من إحساس بصري لدى الـمُتلقّي، بخفَّة المادة وذوبانها، ورُبَّما سيلانها كذلك، كما هو ماثلٌ في نقوش الفن الأندلسي وعمارته؛ إذ يُعبِّر ذلك الإحساس بذوبان المادة وسيلانها عن نظرة الإسلام والفكر الإسلامي لمفهوم "المادة" وزوالها وفنائها أمام ثبات الخالق الـمُطلَق ﷻ (الشكل 7).

الشكل (7): تخفيف وزن المادة وذوبانها.

وكذلك تعمل الحركة البصرية النشطة على فتح العقل والبصيرة على الحركة مُتعدِّدة الاتجاهات؛ إذ تقود بصر الـمُتلقّي في الاتجاهات كلها، ومن داخل النص البصري الزخرفي إلى خارجه، وصولاً إلى تحقيق ما يُسمّى فنياً فتح النصّ البصري وعدم انغلاقه بذاته؛ بُغْيَةَ تمكين المسلم من تبصُّر حضور الله ﷻ خارج فراغات النص الزخرفي، وكذا الحال بالنسبة إلى الحيِّز المعماري.

ورُبَّما يُفسِّر ذلك سبب تميُّز النص الفني الإسلامي بإلغاء الإطار Frame الذي يعزله عن خارجه، خلافاً لمفهوم "الأيقونة الغربية المسيحية" Iconism التي طبَّقها الفنّ المسيحي لغايات جمالية ودينية تتوافق ونظرته الدينية الداعية إلى تأمُّل الرَّبِّ، والسعي له من خلال نصّ معماري أو تصويري مُغلَق، عبر وسيط رمزي يتمركز داخل النص البصري، فيتواصل "الـمُؤمِنون" من خلاله مع الرَّبِّ عبر رمز المسيح، الـمُتجسِّد (تصويرياً أو نحتياً) داخل الكنيسة، وكذلك داخل التصاوير الأيقونية. أمّا في حالة الزخارف الإسلامية، فإنَّ النص البصري الإسلامي يُصِرُّ على البقاء مفتوحاً بتحريك بصر المسلم في اتجاهات مُتعدِّدة (الشكل 8)، عن طريق ما تقوم به الوحدات الزخرفية –التي تتكرَّر بلا حدود– من تشتيتٍ لبصر الـمُتلقّي، بعيداً عن أيَّة نقطة تركيز بصري ثابت وغير مُتحرِّك من داخل السطح إلى خارجه (ABAS, 1995, p.119).



الشكل (8): الحركة مُتعدِّدة الاتجاهات في النص الزخرفي الإسلامي.

إنَّ ميزة الحركة مُتعدِّدة الاتجاهات في النص الإسلامي (زخرفي أو معماري) تضيف إلى وظائفه البصرية والتشكيلية والجمالية وظائف روحية واجتماعية أُخرى، ذات تأثيرات إيجابية في بِنية المجتمع الإسلامي وأفكاره وسلوكاته. فعلى الصعيد الإيماني، يُوسِّع فتح النص من آفاق العقل والروح والوجدان في تبصُّر حضور الله ﷻ في كل مكان، ضمن فضاءات بصرية مفتوحة لا تعترف بالحدود المكانية.

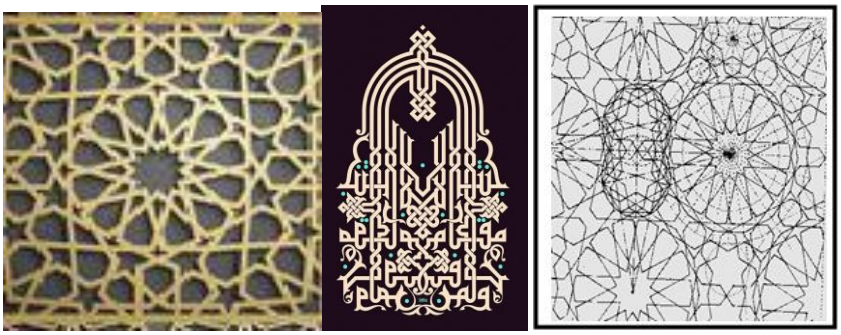
وقد ترجم المعماريون المسلمون ذلك التصوُّر في تصميم منشآتهم المعمارية، حين جعلوا نوافذها مُتَّسِعة ومفتوحة، بل مائلة ومُنحنِية في مواجهة صفحة السماء في كثير من الحالات؛ ما يُسهِّل على المسلم الخروج ببصره من داخل الحيِّز الـمُغلَق ليُلامِس مشهد السماء المفتوح، فيستشعر حضور الله تعالى بصرياً ووجدانياً في كل مكان من الكون والفضاء بشكل حُرٍّ ومفتوح، كما يُستلهَم من الآية مئة وخمس عشرة من سورة البقرة: ﴿وَلِلَّهِ ٱلۡمَشۡرِقُ وَٱلۡمَغۡرِبُۚ فَأَيۡنَمَا تُوَلُّواْ فَثَمَّ وَجۡهُ ٱللَّهِۚ إِنَّ ٱللَّهَ وَٰسِعٌ عَلِيمٞ ١١٥﴾ [البقرة: 115].

وفيما يختصُّ بحالة الزخارف الإسلامية الـمُسطَّحة ذات البُعْدين، فقد طبَّق الفنانون المسلمون فيها المفهوم نفسه، وللغايات الإيمانية والاجتماعية نفسها؛ فعلى الصعيد الجمالي، يؤدّي تعدُّد الاتجاهات البصرية فيها وظيفة ما يُمكِن تسميته الترتيل البصري الـمُتحقِّق من توزيع الإيقاعات

الموسيقية البصرية للعناصر الزخرفية بتكراراتها وتنوُّعها، وكذلك باتِّساقها وتناغمها معاً. يضاف إلى ذلك ما تقوم به الحركات الإيقاعية البصرية من توجيهٍ لبصر الـمُتلقّي المسلم في الاتجاهات كلها؛ ما يُوسِّع فضاءاته الإيمانية خلال توافر تلك الرؤية المفتوحة، على غرار ما يحدث في المنشآت المعمارية المشار إليها آنفاً.

ومن ناحية اجتماعية، فإنَّ ما تحقَّق من رسائل إيمانية وجمالية أسهمت في فتح القلوب والإبصار روحياً وجمالياً، لا بُدَّ أنْ ينعكس على النشاط والسلوك الاجتماعي للفرد المسلم، وبخاصَّة ما يتعلَّق بفتح آفاقه العقلية والنفسية؛ فينشأ مجتمع يتمتَّع أفراده بتفكير وسلوك مُنفتِحينِ، وغير مُؤطَّرينِ بأيِّ تمييز ثقافي أو عِرْقي أو جغرافي. وكذلك صوغ أفراد يُؤمِنون بثقافة الاختلاف وقبول الآخر؛ ما ينعكس إيجاباً على بِنية المجتمع الإسلامي ورسالته الحضارية، كما في الآية الثالثة عشرة من سورة الحجرات: ﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّاسُ إِنَّا خَلَقۡنَٰكُم مِّن ذَكَرٖ وَأُنثَىٰ وَجَعَلۡنَٰكُمۡ شُعُوبٗا وَقَبَآئِلَ لِتَعَارَفُوٓاْۚ إِنَّ أَكۡرَمَكُمۡ عِندَ ٱللَّهِ أَتۡقَىٰكُمۡۚ إِنَّ ٱللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٞ ١٣﴾ [الحجرات: 13].

ونُختزَل مفاهيم "العدالة" والقِيَم الاجتماعية في النص الزخرفي؛ رغبةً من الفنان المسلم في ابتكار حلول بصرية جديدة، يُعبِّر فيها عن أفكاره الروحية والإيمانية والاجتماعية، بعيداً عن الصورة الفراغية الـمُجسِّمة للمشاهد والأفكار، انطلاقاً من فهمه العميق لجوهر الدين؛ فقد وجد ضالَّته للتعبير عن تلك الأفكار من خلال مُكوِّنات زخرفية هندسية مُجرَّدة، تتكثَّف فيها معاني القِيَم الإسلامية القدسية والدنيوية، مثل قِيَم الخير والعدالة والمساواة والتماسك الاجتماعي، التي يدعو الدين الحنيف الـمُؤمِنين في المجتمع الإسلامي إلى تمثُّلها بوصفها إحدى أهمِّ ركائز استقراره، وسبب انتشار روح المحبة والإخاء بين أفراده. ولتحقيق هذه الغاية، كثَّف الفنان المسلم دلالات تلك القِيَم السامية في نصوص ما أنتجه من أعمال زخرفية نباتية أو حَرْفية (حروفية) أو هندسية، تُعبِّر عن تلك القِيَم من خلال آليّاتها (ميكانـزماتها) البصرية الشكلية والهندسية النقية، ومن خلال قراءة ما يختبئ وراء الـمُكوِّنات الهندسية وعلاقاتها البنيوية والتركيبية من لغة بصرية تحمل الدلالات والمعاني آنفة الذكر (الشكل 9).



الشكل (9): مُشبَّكات هندسية وحَرْفية.

وفيما يأتي نماذج من تلك الدلالات البصرية الهندسية ومعانيها:

أ. إيحاءات التماسك الاجتماعي من خلال الـمُشبَّكات الهندسية والنباتية والحَرْفية

من سِمات الزخرفة الإسلامية التي يكاد الفنُّ الإسلامي يتفرَّد بها، التشبيك البصري بين مُكوِّنات الزخرفة الإسلامية، سواء كانت هندسية أو نباتية، أو حَرْفية. ويكاد كل عمل زخرفي إسلامي (مُفرَّغ أو مُسطَّح) لا يخلو من ميزة التشبيك وتداخل مُكوِّناته الـمُجرَّدة بعضها في بعض.

ففي الأعمال الزخرفية الحَرْفية (الحروفية) والكتابية، يصوغ الخطّاط أو الـمُزخرِف المسلم عمله بطريقة بصرية وعضوية جامعة ورابطة بين مُكوِّنات الأحرف والكلمات، فتتداخل وتنساب فيما بينها، كأنَّها تشدُّ بعضها في اتِّساق جمالي لا يخلو من متعة بصرية، ويحمل معه -في الوقت نفسه- معاني التماسك والتعاضد الاجتماعي. ويضاف إلى ما سبق ما تحمله الزخارف الكتابية والحَرْفية (الحروفية) من معانٍ تتصل بتوحيد الذائقة الجمالية الجماعية للمجتمع المسلم ونشرها؛ إذ يساعد على ذلك انتشارُ الأعمال الزخرفية الكتابية وحضورها في أغلب سطوح العمارة المدنية والدينية الإسلامية؛ ما يُسهِم في النشر والتعميم للطابع الفني الأسلوبي الـمُوحَّد لمختلف الـمُنجَزات المعمارية للعالَم الإسلامي (Clevenot, 2000, p.42).

وبالمثل، فإنَّ تكوينات الزخارف الهندسية لا تخلو من التداخل والتشبيك البصري، ضمن علاقات بصرية عضوية، صاغها الفنان المسلم بتجريد هندسي نقي، ولكنْ بتماسك منطقي لعناصر

الشكل، يَتَّسِق ونظرة الفنان المسلم لعِلْم الهندسة، بوصفها عالَماً روحياً يُعبِّر عن كمال الله ﷻ، وكذلك بوصفها وسيطاً مُوحَّداً بين العالَم المادي والعالَم الروحي (ABAS, 1995, p.9).

ومن ثَمَّ، فقد اتَّخذ الفنان المسلم من الهندسة ومُكوِّناتها النقية وسيطاً بصرياً ذا بُعْد اجتماعي، تُترجِمه مُشبَّكاتها الـمُجرَّدة عن طريق احتكاكها البصري الـمُستمِرِّ والـمُتكرِّر ببصيرة المسلم ووجدانه، فتمنحه بفضل تمثيلاتها البصرية الـمُتداخِلة والـمُتناظِرة ومُتعدِّدة الدوران عاطفة التماسك والتعاضد، ليس على مستوى التماسك النفسي الداخلي للفرد فحسب، بل على مستوى علاقاته بالآخرين، ثمَّ تماسك بنيان المجتمع كله.

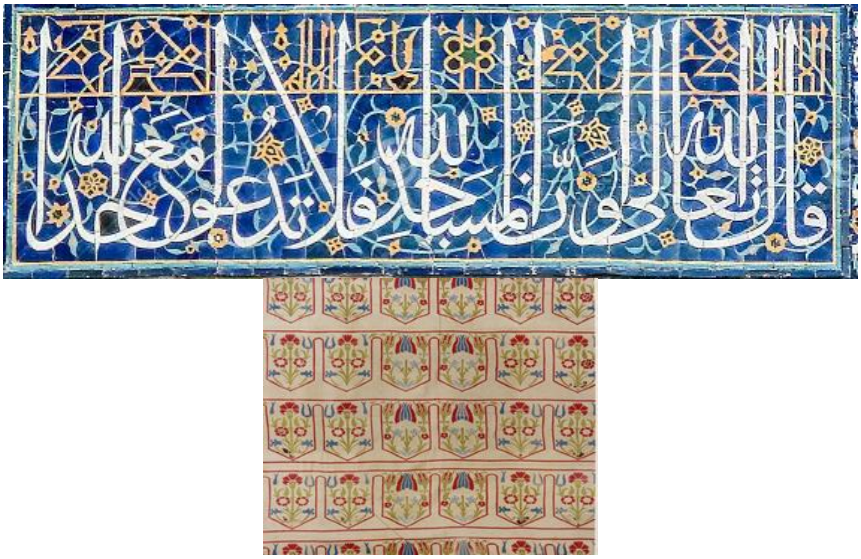
أمّا الزخرفة الإسلامية النباتية التي تستمدُّ مُكوِّناتها من عناصر الطبيعة النباتية من أزهار وأوراق وأشكال هندسية خارجية للخضرة والفاكهة، فإنَّها تُعبِّر عن علاقة مُكثَّفة بالعالَم الطبيعي (Clevenot, 2000, p.38)، بالرغم من تخلّيها عن الصورة الفراغية. ولهذا عمل الفنان المسلم على تشكيل تلك العناصر، وحبكها في سطح زخرفي تتشابك فيه تلك الـمُكوِّنات وتتحاور في سيمفونيات بصرية جميلة لا تخلو من الحركة والحيوية البصرية، ولا من الترابط والتماسك العضوي بينها. وبناءً على ذلك، فإنَّ الزخارف التي تتشابك وتتناظر في حركة بصرية جامعة تتمتَّع بصفة النموِّ والامتداد والاتزان والتناسب والتناسق فيما بينها، وتُرسِل للمُتلقّي دلالات التماسك والتآخي بين أفراد المجتمع الإسلامي، ضمن سيكولوجية البصر وسميائياته الظاهرة والباطنة.

ب. إيحاءات العدالة والتساوي بين البشر من خلال التناظر وتساوي الارتفاعات

عبَّر الفنّ الإسلامي –مثله مثل بقيَّة الفنون ذات الصلة بالأديان السماوية الأُخرى– عن قِيَم الأخلاق وسلوكات المجتمع الـمُتعلِّقة بالعدالة والمساواة والتساوي بين أفراد المجتمع. غير أنَّ الفنَّ الإسلامي انماز عن الفنون الأُخرى بتعبيره عنها دون اللجوء إلى الصورة الفراغية الـمُجسِّمة، ليس بسبب القصور العلمي والمعرفي وعدم الدراية بعلوم الفراغ والتشريح والتشكيل الفيزيائي لتلك الصورة الفراغية، وإنَّما بسبب رغبة الفنان المسلم في إيجاد حلول بصرية جديدة مُبتكَرة تُعبِّر عن تلك

القِيَم بوحي من فهمه العميق للدين، الذي جعله لا يُجَسِّد التجسيد المادي لأشكال الشخوص بصورة فراغية تُرسِّخ ثبات ماديتها، كما هو الحال في تصاوير أيقونات العصور الوسطى، التي عبَّرت – مثلاً– عن مفاهيم "العدالة" و"المساواة" بين البشر بتصوير شخوص بشرية مُجسَّدة فراغيّاً وماديّاً، وبارتفاعات متساوية، باستثناء تشخيص السيد المسيح وتجسيده؛ إذ كان يتمايز ارتفاعاً، ويتوسَّط المركز.

ولكنَّ الفنان المسلم عبَّر عن تلك المفاهيم من خلال إيحاءات الخطاب البصري الهندسي الـمُجرَّد لمُكوِّنات السطح الزخرفي الهندسية والخطية. وطبقاً لذلك، أصبح تساوي الارتفاعات في التكوينات الزخرفية الكتابية والنباتية والهندسية، بتكراراتها وتناظرها، مُرادِفاً رمزياً لفكرة العدالة والتساوي بين البشر، بوصفها قيمة سلوكية اجتماعية سامية يوصي بها الدين الإسلامي الحنيف (الشكل 10).



الشكل (10): تساوي الارتفاعات في التكوينات الخطية والنباتية.

ت. البُعْد الاجتماعي لتوظيف النور في التشكيلات الزخرفية الإسلامية

أدّىٰ النور دوراً مُهِمّاً في تشكيل جمالية العمارة الإسلامية وفضاءاتها الفراغية، وما تحمله من رسائل اجتماعية تتعلَّق بتنشيط أبصار المسلمين وأذهانهم، وتجنبيهم الكسل والخمول، عن طريق إشغال الفراغات المعمارية الساكنة بتعبئتها بالنور شديد السطوع. وقد أدّىٰ النور الدور نفسه في السطوح الزخرفية الإسلامية الـمُجرَّدة ذات البُعْدين. ولكنْ، وبالنظر إلىٰ خصوصية الفنّ الزخرفي الإسلامي، بوصفه سطحاً تجريدياً يتمُّ فيه أصلاً إلغاء الفراغ وتسطيحه، فإنَّ الفنان المسلم استخدم النور وسيلةً مُبتكَرةً لتذويب مادية الخامات اللونية والخشبية والجصية وغيرها ممّا يُستخدَم في الأعمال الزخرفية الإسلامية.

وكما أسهم النور في بثِّ عديد من الرسائل الـمُتنوِّعة في حالة الفراغات المعمارية، فإنَّه ترك الأثر نفسه في الأعمال الزخرفية؛ إذ كانت له رسائله الإيمانية والروحية الـمُتمثِّلة في تأكيد مفهوم "زوال المادة"، وقابليتها للتحوُّل من طاقة إلىٰ أُخرىٰ، لكنَّه علىٰ المستوىٰ الجمالي والرمزي والاجتماعي، وكما تعكسه السطوح الزخرفية سيكولوجياً، أدّىٰ دوراً فاعلاً في تنشيط الخيال والتأمُّل النوراني في الأشياء والوجود، ثمَّ تنشيط مشاعر الفرح والتفاؤل والأمل والطموح في نفس الـمُتلقّي المسلم، بما ينسجم وفلسفة الفن الإسلامي ومبادئه، بوصفه فنّاً لا يهدف إلىٰ إثارة مشاعر الحزن والقلق والتوتر والانغلاق البتة؛ فهو فن يدعو إلىٰ التسامي والطموح واستشراف مستقبل مُشرِق. ولهذا نجده يترادف رمزياً مع إشراقة النور عندما يتساقط فوق السطوح الزخرفية بنقوشها الحَرْفية (الحروفية) والنباتية والهندسية وغيرها.

وكذلك يؤدّي النور دوراً نفسياً مُحفِّزاً، ويبثُّ طاقةً إيجابية كبيرة في أفراد المجتمع المسلم، بما يُحدِثه انعكاسه فيزيائياً علىٰ السطوح الزخرفية من إشباع بصري ووجداني لدىٰ الـمُتلقّين، ثمَّ إكسابهم نشاطاً ذهنياً وسلوكاً قوياً يُفْضي -في نهاية المطاف- إلىٰ تكوين مجتمع ينبض بالحيوية وحُبِّ العمل والنشاط والامتلاء الروحي. أمّا علىٰ الصعيد التقني والأسلوبي، ولتحقيق الغايات المذكورة

آنفاً، فقد صاغ الفنان المسلم تكويناته الزخرفية؛ إمّا باستخدام طلاءات وخامات لونية مُشرِقة غير داكنة وغير ممتصة للضوء بل عاكسة له، وإمّا باستخدام الطلاءات المعدنية في السطوح الزخرفية؛ بُغْيَةَ إحداث القدر الأكبر من التدفُّق اللوني الـمُنعكِس في عين الـمُتلقّي (الشكل 11).

الشكل (10): التدفُّق الضوئي واللوني داخل مسجد عبد الغفور في سنغافورة.

خاتمة

سعت هذه الدراسة إلى تقديم مُكوِّنات مُقترَحة لعِلْم اجتماع فني منشود، يسعى الباحثون العرب والمسلمون لبلورة ملامحه الأولى؛ لكي يصبح عِلْماً مستقلاً ومُحدَّد المعالم. ولأنَّ دراسات هؤلاء الباحثين اقتصرت في أغلب الأحيان على الجوانب النظرية في تشخيص العلاقة التي تربط الفنّ الإسلامي بالمجتمع دون الانطلاق من النص البصري الإسلامي نفسه؛ فقد حاولت الدراسة سَدَّ هذه الثغرة باقتراح مقاربات تحليلية وتفكيكية وأدوات قراءة بصرية، يُمكِنها الرصد والتشخيص لجانب من الأبعاد الاجتماعية الـمُتضمَّنة بشكل خاص في مُكوِّنات العمارة والزخرفة الإسلامية.

وقد انتهت هذه الدراسة إلى النتائج الآتية:

1. إنَّ وراء كل مفرد بصري من مُكوِّنات العمارة والزخارف الإسلامية حكاية بصرية **مُجرَّدة** ترمز إلى العلاقة الحميمة بين الفنّ الإسلامي والمجتمع.

2. إنَّ رصد الأبعاد الاجتماعية وتشخيصها ارتكز أساساً على الجمع بين هو قدسي ودنيوي أثناء التعبير عن تلك الأبعاد وما تحمله من رسائل اجتماعية؛ إذ تجسَّد القدسي بما عكسته العناصر الفنية المعمارية والزخرفية لمفهوم "التوحيد الإسلامي"، وإبراز أهمية الهندسة بوصفها إعجازاً للخَلْق، في حين تجسَّد الدنيوي في تعبير الفنّ الإسلامي عن الحاجات الاجتماعية للمسلمين، وعن مفاهيم "الخير" و"المنفعة" و"الجمال"، وشمل ذلك أيضاً المستويات السلوكية والجمالية والإنتاجية.

3. إنَّ الرصد والتشخيص لأبعاد الفنّ الإسلامي ورسائله الاجتماعية لا ينفصلان أبداً عن مبدأ التوحيد؛ لأنَّه يُعَدُّ حاضناً ومُوجِّهاً روحياً وجمالياً واجتماعياً للشخصية الفنية الإسلامية، بالرغم من تنوُّع أساليبها وتقنياتها ورسائلها البصرية.

4. إنَّ تشخيص الأبعاد الاجتماعية، واستخلاصها من مفردات الزخرفة الإسلامية الـمُجرَّدة، بدءاً بالنص البصري نفسه، يتطلَّب دراسات فنية مُكتمِلة، يُعِدُّها باحثون من ذوي القدرات البصرية النقدية والتحليلية الـمُتخصِّصة، وترتبط -في الوقت نفسه- بمعرفيات نظرية اجتماعية وفلسفية وتأصيلية؛ لجعل تلك الدراسات أكثر اكتمالاً.

5. إنَّ ما يُحصَر من عناصر ومفردات بصرية ذات أبعاد اجتماعية، تنطلق من النصّ البصري نفسه، قد يُنتِج -في نهاية المطاف- قيمة معرفية ذات طابع تطبيقي وعملي، يرفد مشاريع بلورة عِلْم اجتماع فني خاص بالفنّ الإسلامي، مستقل، وواضح المعالم، أُسوة بعِلْم الاجتماع الغربي الذي قطع شوطاً زمنياً طويلاً في هذا المجال.

6. إنَّ تشخيص الأبعاد الاجتماعية لـمُكوِّنات الفنّ الإسلامي، ورصد معالمها نظرياً وتطبيقياً، سيُوفِّر للمُشتغِلين بالعمران والزخرفة في عالَمنا العربي والإسلامي مفردات بصرية خصبة، يُمكِنهم الاستفادة منها باستلهام ما تحفل به من أبعاد اجتماعية، تمنح منشآتهم وتكويناتهم الفنية الـمُعاصِرة دفئاً روحياً واجتماعياً، وجماليةً ذات خصوصية فريدة.

المراجع

البلوش، محمد سعيد (2003). **زخارف الحرف اليدوية في العالم الإسلامي**، اسطنبول: مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية.

الجريسي، خالد بن عبد الرحمن (1427هـ). **الفن: الواقع والمأمول**، الرياض: مؤسسة الجريسي للتوزيع والإعلان.

خادمي، نور الدين (2001). **علم المقاصد الشرعية**، ط3، الرياض: مكتبة العبيكان.

خير، مصطفى عبده محمد (2009). **الحرية والتجربة الجمالية**، الخرطوم: مركز التنوير المعرفي.

الشامي، صالح أحمد (1986). **الظاهرة الجمالية في الإسلام**، بيروت– دمشق: المكتب الإسلامي.

عصفور، مازن (2019). "سيميولوجيا الفن الإسلامي: مقاربة تحليلية للدوال البَصَرية ودلالاتها الرمزية"، **مجلّة إسلامية المعرفة**، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، السنة25، عدد98.

العقاد، محمود عباس (1970). **الفلسفة القرآنية**، القاهرة: دار الهلال.

الغزالي، محمد (2004). **إحياء علوم الدين**، بيروت: دار ومكتبة الهلال، ج2.

الفاروقي، إسماعيل (1988). **أطلس الحضارة الإسلامية**، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، مراجعة: رياض نور الله، هرندن– الرياض: المعهد العالمي للفكر الإسلامي، مكتبة العبيكان.

الفاروقي، إسماعيل (2016). **التوحيد: مضامينه في الفكر والحياة**، ترجمة: السيد عمر، هرندن: المعهد العالمي للفكر الإسلامي.

القطاونة، محمد بن عبد الحميد (2016). "التناغم بين الفن وروح الإسلام في الفكر الإسلامي: دراسة مقارنة بالعقائد والفلسفات"، ضمن كتاب: **الفن في الفكر الإسلامي: رؤية معرفية ومنهجية**، تحرير: رائد عكاشة، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، ج2.

قطب، محمد (1983). **منهج الفن الإسلامي**، ط6، بيروت: دار الشروق.

لقمان، بهاء الدين أحمد (2016). "مقاصد الفن الإسلامي"، ضمن كتاب: **الفن في الفكر لإسلامي: رؤية معرفية ومنهجية**، تحرير: رائد عكاشة، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، ج2.

المرتجي، محمد سعيد (2016). "الدراسات الاستشراقية للفن الإسلامي"، ضمن كتاب: **الفن في الفكر الإسلامي: رؤية معرفية ومنهجية**، تحرير: رائد عكاشة، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، ج2.

مصطفىٰ، رضا بهي الدين (2016). "الأسس التصميمية والمعايير الجمالية للفن الإسلامي: في التصميم الداخلي للمنشآت السياحية، ضمن كتاب: **الفن في الفكر الإسلامي: رؤية معرفية ومنهجية**، تحرير: رائد عكاشة، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، ج2.

مصطفىٰ، صالح لمعي (1984). **التراث المعماري الإسلامي في مصر**، مصر: دار النهضة العربية.

معتوق، فريدريك (2017). **سوسيولوجيا الفن الإسلامي**، بيروت: منتدىٰ المعارف.

الميلاد، زكي (2016). "الفكر الإسلامي المعاصر وعلم الجمال"، ضمن كتاب: **الفن في الفكر الإسلامي: رؤية معرفية ومنهجية**، تحرير: رائد عكاشة، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، ج2.

References

Al-ʿAqqād, Maḥmūd ʿAbbās (1970). *Al-Falsafah al-Qur'āniyyah*. Cairo: Dār al-Hilāl.

ʿAṣfūr, Māzin (2019). Sīmīyūlūjiyāh al-Fann al-Islāmī: Muqārabah Taḥlīliyyah li-l-Dawāl al-Baṣriyyah wa Dilālātihā al-Ramziyyah, *Majallat Islāmiyyat al-Maʿrifah*. International Institute of Islamic Thought, 25(98).

Al-Ballūsh, Muḥammad Saʿid (2003). *Zakhārif al-Ḥiraf al-Yadawiyyah fī-l-ʿĀlam al-Islāmī*. Istanbul: Markaz al-Abḥāth li-l-Tārīkh wa al-Funūn wa al-Thaqāfah al-Islāmiyyah.

Al-Fārūqī, Ismāʿīl (1988). *Aṭlas al-Ḥaḍārah al-Islāmiyyah*. ʿAbd al-Wāḥid Lu'lu'a (Translator). Riyāḍ Nūr Allāh (Ed.). Herdon, VA/Riyadh: International Institute of Islamic Thought, Maktabat al-ʿUbaykān.

_____ (2016). *Al-Tawḥīd: Maḍāmīnuhu fī al-Fikr wa al-Ḥayāt*. Al-Sayyid ʿUmar (Translator). Herndon: International Institute of Islamic Thought.

Al-Ghazālī, Muḥammad (2004). *Iḥyā' ʿUlūm al-Dīn*. Vol. 2. Beirut: Dār wa Maktabat al-Hilāl.

Al-Juraysī, Khālid ibn ʿAbd al-Raḥmān (1427 AH). *Al-Fann: al-Wāqiʿ wa al-Ma'mūl*. Riyadh: Mu'assasat al-Juraysī li-l-Tawzīʿ wa-l-Iʿlān.

Khādimī, Nūr al-Dīn (2001). *ʿIlm al-Maqāṣid al-Sharʿiyyah* (3rd ed.). Riyadh: Maktabat al-ʿUbaykān.

Khayr, Muṣṭafā ʿAbduh Muḥammad (2009). *Al-Ḥurriyyah wa al-Tajribah al-Jamāliyya*. Khartoum: Markaz al-Tanwīr al-Maʿrifī.

Luqmān, Bahā' al-Dīn Ahmad (2016). "*Maqāṣid al-Fann al-Islāmī*," in *al-Fann fī al-Fikr al-Islāmī: Ru'yah Maʿrifiyyah wa Manhajiyyah*. Vol. 2. Rā'id ʿUkāsha (Ed.). Herndon: International Institute of Islamic Thought.

Maʿtūq, Frīdarīk (2017). *Sūsīyūlūjiyāh al-Fann al-Islāmī*. Beirut: Muntada al-Maʿārif.

Al-Mīlād, Zakī (2016). Al-Fikr al-Islāmī al-Muʿāṣir wa ʿIlm al-Jamāl. In R. ʿUkāsha (Ed.), *Al-Fann fī al-Fikr al-Islāmī: Ru'yah Maʿrifiyyah wa Manhajiyyah*. Vol. 2. Herndon: International Institute of Islamic Thought.

Al-Murtajā, Muḥammad Saʿīd (2016). Al-Dirāsāt al-Istishrāqiyyah li-l-Fann al-Islāmī. In R. ʿUkāsha (Ed.), *Al-Fann fī al-Fikr al-Islāmī: Ru'yah Maʿrifiyyah wa Manhajiyyah*. Vol. 2. Herndon: International Institute of Islamic Thought.

Muṣṭafā, Riḍā Bahī al-Dīn (2016). Al-Usus al-Taṣmīmiyyah wa al-Maʿāyīr al-Jamāliyyah li-l-Fann al-Islāmī: Fī-al-Taṣmīm al-Dākhilī li-l-Munsha'āt al-Siyāḥiyyah. In R. ʿUkāsha (Ed.), *Al-Fann fī-l-Fikr al-Islāmī: Ru'yah Maʿrifiyyah wa Manhajiyyah*. Vol. 2. Herndon: International Institute of Islamic Thought.

Muṣṭafā, Ṣāliḥ Lamʿī (1984). *Al-Turāth al-Miʿmārī al-Islāmī fī Miṣr*. Egypt: Dār al-Nahḍah al-ʿArabiyyah.

Al-Qaṭāwina, Muḥammad ibn ʿAbd al-Ḥamīd (2016). Al-Tanāghum bayn al-Fann wa Rūḥ al-Islām fī al-Fikr al-Islāmī: Dirāsah Muqāranah bi al-ʿAqā'id wa al-Falsafāt. In R. ʿUkāsha (Ed.), *Al-Fann fī al-Fikr al-Islāmī: Ru'yah Maʿrifiyyah wa Manhajiyyah*. Vol. 2. Herndon: International Institute of Islamic Thought.

Quṭb, Muḥammad (1983). *Manhaj al-Fann al-Islāmī* (6th ed.). Beirut: Dār al-Shurūq.

Al-Shāmī, Sāliḥ Aḥmad (1986). *Al-Ẓāhirah al-Jamāliyyah fī al-Islām*. Beirut/Damascus: al-Maktab al-Islāmī.

Non-Arabic References

Abas, S. J. (1995). Recognizable Characteristics. In S. J. Abas, A. S. Salman (Eds.), *Symmetries of Islamic Geometrical Patterns*. Singapore: World Scientific.

Adorno, T. (1976). *Introduction to the Sociology of Music*. New York: Seabury Press.

Asfour, Mazen (2020). Abstraction Philosophy and Semantics in Islamic Art. *Advanced Research & Studies Journal*, 11(6).

Clevenot, D. (2000). I Motivi Vegetali. In D. Clevenot e G. DeGeorge (Eds.), *Decorazione e architettura dell'Islam, Firenze, Italia, Le Lettere*.

Danto. C. j. (1988). *Wake of Art: Criticism, Philosophy, and the Ends of Taste*. Routledge, England: n.p.

Duvignaud J. (1969). *Sociologia dell'arte.* Mulino, Italia: Bologna.

Grabar, Oleg (2006). What Makes Islamic Art Islamic? In *Islamic Art and Beyond: Constructing the Study of Islamic Art*, Volume III. Burlington, VT: Ashgate/Variorum.

Hauser, Arnold (1982). *The Sociology of Art*. Chicago: University of Chicago Press.

Lalo, Charles (1908). *Esquisse d'une esthétique musicale scientifique*. Paris: Félix Alcan Wiesengrund.

Marçais, Georges "Dar" (1960). *Encyclopédie de l'Islam*. Leyde: Brill, Paris: Maisonneuve & Larose.

Rockhill, G. (2008). *History and the Politics of Art: New Directions in Critical Theory*. USA: Columbia University Press.

The Sociology of Islamic Art: An Analytical Reading of the Social Functions and Meanings of the Islamic Visual Text

Mazen Asfour*

Abstract

Unlike other religious arts, Islamic art – despite its avoidance of three-dimensional images – has not been devoted to the service of religion or the narration of religious stories or stories of prophets and wars. Rather, this art's visual discourse and texts have centered on the expression of spiritual, contemplative, and social messages condensed in the pure language of form and the semiotics of the inward, including the architectural, the abstract, and the decorative. The unique aspect of this art on the levels of form and content may lie in the way it combines the sacred and the profane in Muslim's daily lives and affairs. There is an urgent need to develop an artistic sociology specific to Islamic art that emerges from a profound understanding of the true religion. To this end, this study extracts visual components with social dimensions which can provide the nascent science with a socio-visual vocabulary that can enrich subsequent studies that seek to identify clear and specific foundations and rules for this discipline in the future. To achieve the aforementioned objectives, this article is divided into two main sections. The first section, which is theoretical and focuses on overarching aims and origins, discusses the concerns of Islamic thought, specifically those related to the social role of Islamic visual art. The second section, which is practical, aims to reveal the social connotations and messages that Islamic art has employed in some of its visual, architectural, and decorative abstract components.

Keywords: visual components, abstraction, architecture, decorations, social messages, Islamic art, sociology, artistic sociology.

* Mazen Asfour is a Professor at the Faculty of Arts and Design, University of Jordan. He holds a Doctorate in Philosophy of Art. Email: mazen_asfour@hotmail.com