

## البعد الجمالي الفلسفي للطابع الفني في العصر الأموي

أ. د. إسماعيل أحمد ذيب ملحم

جامعة باشن العالمية بأمريكا

### ملخص البحث:

يسعى هذا البحث إلى استقراء البعد الجمالي الفلسفي للمنجزات الفنية في العصر الأموي (661-750م)، انطلاقاً من إشكالية مركزية: كيف تشكلت الهوية الفنية الإسلامية عبر جدلية التلاقي مع فنون شعوب المنطقة ومراعاة القيم الإسلامية؟، يخلص البحث إلى أن الفن الأموي لم يكن مجرد استعارة أو تقليد للفنون البيزنطية والساسانية، بل كان عملية اصطفاء واعية أعاد فيها الفنانون صياغة العناصر المستعارة وفق ضابطة القيم الإسلامية. وقد تجلّى هذا في تمايز واضح بين العمارة الدينية والعمارة المدنية: ففي الدينية (قبة الصخرة والجامع الأموي) ساد التجريد والتنزيه والابتعاد عن التصوير الأدمي، بينما في المدنية (قصور: عمرة، المفجر، المشتى، الحير الغربي) تنوعت التعبيرات بين الترفيه الصريح والجمال الدفاعي القاسي. كما اعتمد البحث على "نظرية تعطيل الدلالة المباشرة وفتح مجال التأويل" في تحليل لوحات الفريسكو والمنحوتات، مبرزاً كيف جعل الفنانون الأمويون صورههم صامته دلاليًا مفتوحة على تأويلات متعددة. وتوصل البحث إلى أن ما وصفه بعض المستشرقين بـ"تقليد" أو "عجز" هو في حقيقته وعي جمالي مختلف، أسس لجمالية توحيدية جمعت بين استيعاب التراث الفني السابق والتعبير عن روح العقيدة الإسلامية الجديدة.

**الكلمات المفتاحية:** الفن الأموي، البعد الجمالي الفلسفي، الجمالية الإسلامية، العمارة الدينية، العمارة المدنية، قبة الصخرة، الجامع الأموي، قصور الصحراء، نظرية تعطيل الدلالة المباشرة وفتح مجال التأويل، الاستشراق.

## Summary of the Research

### **The Philosophical Aesthetic Dimension of the Artistic Character in the Umayyad Period:**

This research seeks to explore the philosophical aesthetic dimension of artistic achievements in the Umayyad period (661-750 CE), stemming from a central problem: How did the Islamic artistic identity form through the dialectic of convergence with the arts of the region's peoples while respecting Islamic values? The research concludes that Umayyad art was not merely a borrowing or imitation of Byzantine and Sasanian arts, but rather a conscious process of selection, in which Umayyad artists reformulated borrowed elements according to the framework of Islamic values. This was manifested in a clear distinction between religious and civil architecture: in religious architecture (the Dome of the Rock and the Umayyad Mosque), abstraction, transcendence (tanzih), and avoidance of human representation prevailed, while in civil architecture (Qusayr 'Amra, Khirbat al-Mafjar, Qasr al-Mushatta, Qasr al-Hayr al-Gharbi), expressions varied between explicit luxury and harsh defensive beauty. The research also adopted the "Theory of Disabling Direct Signification and Opening the Field of Interpretation" in analyzing frescoes and sculptures, highlighting how Umayyad artists made their images semantically silent and open to multiple interpretations. The research concludes that what some Orientalists described as "imitation" or "incapacity" is, in reality, a different aesthetic consciousness that established a unitive aesthetics combining the assimilation of previous artistic heritage with the expression of the spirit of the new Islamic faith.

### Key Terms (for inclusion if needed):

Umayyad art, Aesthetic dimension, Islamic aesthetics, Religious architecture, Civil architecture, Dome of the Rock, Umayyad Mosque, Desert palaces, Theory of disabling direct signification, Orientalism.

### مقدمة البحث:

تبرز الحاجة الماسة إلى استقراء البعد الجمالي في المنجزات الفنية للعصر الأموي (661-750م)، ذلك أن مؤرخي الفن والمستشرقين لم يعطوا هذا العصر حقه من البحث الشمولي، وهو العصر الذي تشكلت فيه نواة الفن الإسلامي وفلسفته الجمالية. بل إن كثيرًا من الدراسات الاستشراقية القديمة طرحت موضوعاتها وفق معايير تحيد عن الأسس الفكرية والثقافية التي قام عليها الفن الإسلامي، وذهب بعضهم إلى اعتبار العصر الأموي خارجًا عن الفترة التي تكونت فيها الجمالية "الحقة" للفن الإسلامي، واصفين إياه بمجرد مرحلة تقليد واستعارة.

غير أن استقراء القيم الجمالية وأبعادها الفلسفية في المنجزات الفنية الدينية والمدنية سيقف بنا أمام حقيقة أن الطراز الفني الأموي يشكل جزءًا من وحدة حضارية متصلة لفنون الشرق القديم، وأن مضامينه لم تخرج عن إطار الفلسفة الإسلامية تجاه الوجود والحياة. فالعصر الأموي لم يكن مجرد وعاء ناقل، بل كان عملية اصطفاء واعيًا، أعاد فيها الفنانون صياغة العناصر المستعارة وفق ضابطة القيم الإسلامية، فأسسوا لجمالية توحيدية تجلت في تجريد العمارة الدينية وتوظيف الزخرفة لخلق فضاء يعبر عن التنزيه الإلهي.

وتنبثق المشكلة المركزية للبحث من السؤال الرئيس: كيف تشكل البعد الجمالي الفلسفي للفن الأموي، وما طبيعة العلاقة بين التلاقي مع فنون شعوب المنطقة ومراعاة القيم الإسلامية؟

كما تهدف هذه الدراسة إلى: استقراء البعد الجمالي الفلسفي في المنجزات الفنية الأموية، وإلى الكشف عن آليات تشكل الهوية الفنية الإسلامية في مرحلتها التأسيسية، وتحليل نماذج من العمارة الدينية (قبة الصخرة، الجامع الأموي) والعمارة المدنية (قصر عمرة، المشتى، المفجر، الحرانة، الحير الغربي).

ويحاول البحث الإجابة على تساؤلات أساسية مثل: ما الأسس الفلسفية للطابع الفني الأموي؟ كيف تجلت جمالية التنزيه في العمارة الدينية؟ ما دلالات التصوير والزخرفة في العمارة المدنية؟ وكيف تعامل الأمويون مع الإرث الفني البيزنطي والساساني؟ كما ينطلق البحث من فرضيات رصينة، تم استقراؤها من وقائع أحداث العصر الأموي أهمها: أن الفن الأموي مثل لحظة تأسيسية للهوية الفنية الإسلامية، لا مجرد مرحلة تقليد. أن هناك اختلاف جوهري بين العمارة الدينية (تجريد وتنزيه) والمدنية (تصوير وإباحة مقيدة).

أن ما وُصف بـ "تقليد" هو في حقيقته وعي جمالي مختلف قائم على الاصطفاء الواعي. وفي ضوء ما سبق فإن أهمية هذه الدراسة تكمن في أنها تسد ثغرة في المكتبة العربية، وتقدم مقارنة منهجية جديدة تتجاوز الإشكاليات الاستشراقية، وتسهم في إعادة قراءة التراث الفني الإسلامي قراءة تأسيسية.

## المحور الأول: المعايير الجمالية للفن الإسلامي الناشئ:

يكاد يتفق معظم الفلاسفة والفنانين على تعريف مصطلح (الجمال) بأنه " الوحدة مع التنوع بما يؤدي إلى اتفاق بين العقل والحس "، ومن الوحدة تتفرع باقي أركان الجمال، الانسجام والتناسب والتطور والتقوية والتمركز والتراجع والتكرار (غريب، 1952، ص2120)، ويكتسب الفن الإسلامي عموماً وحدة في مكوناته المادية منبثقة من رؤية الإسلام للوجود المرتبط بالخالق الواحد، باعتبار أن الفن هو محاولة البشر أن يصوروا حقائق الوجود وانعكاسها في نفوسهم في صورة جميلة (قطب، 1980، ص:87). وهذا الفن يقوم بدور الشهادة المستمرة على وحدانية الله، ويقع بصفته نشاطاً مادياً يضمن العلاقة التي تربط الإنسان والوجود بالله، غير أن الفن الإسلامي ليس فن طقوس دينية كما في الفن المسيحي أو البوذي مثلاً، أي أنه وسيلة للتأمل وليس للعبادة. وهذا ما ترك إطاراً واسعاً للتعبير عن تلك الشهادة لله في صيغة موحدة لا تعرف التناقض بين فن ديني وآخر دنيوي (اللواتي، 1989، ص 87). والقيد الوحيد للفن الإسلامي أنه ينبثق من التصور الإسلامي للوجود الكبير أو على الأقل أنه لا يصطدم بالمفاهيم الإسلامية عن الكون والحياة والإنسان، ولا ينحرف عن هذه المفاهيم، بمعنى أن مقاييس الجمال فيه، هي مقاييس كونية تستند إلى التناسق الملحوظ في الكون الكبير (قطب، 1980، ص141).

فشفافية العقيدة الإسلامية وعمقها الإيماني أعطيا الفنان المسلم مداداً روحياً يستهدى به في إنجازاته الفنية. فالقرآن الكريم يحفل بدعوة الإنسان أن يفتح بصيرته على آيات الله

في الكون ويستشعر من ورائها يد القدرة الخلاقة المبدعة في أسلوب أخاذ، يأخذ بمجامع النفس ويوقظها من إلفها وعاداتها (قطب، 1980، ص: 19.18). من مثل الآيات الكريمة: (إن في خلق السماوات والأرض، واختلاف الليل والنهار والفلك التي تجري في البحر بما ينفع الناس وما أنزل الله من السماء من ماء فأحيا به الأرض بعد موتها، وبث فيها من كل دابة، وتصريف الرياح والسحاب المسخر بين السماء والأرض لآيات لقوم يعقلون) (سورة البقرة، آية 164). و(فلينظر الإنسان إلى طعامه، أنا صببنا الماء صبا، ثم شققنا الأرض شقا، فأنبتنا فيها حبا وعنبا وقضبا وزيتونا ونخلا وحدائق غلبا، وفاكهة وأبا، متاعا لكم ولأنعامكم) (سورة عبس، آية: 32.24).

كما أن الطبيعة والوجود في القرآن صديقان للإنسان مسخران بما يفيدونه فلا نفور بينهما وبين الإنسان، بل علاقة ألف وعطف وتوازن (قطب 1980، ص: 24). ويلفت نظر الإنسان إلى مكامن الجمال فيهما لأن إدراك جمال الوجود يرقى بالإنسان لإدراك جمال خالق الوجود: (وسخر لكم ما في السماوات وما في الأرض جميعا منه) (سورة الجاثية، آية 13). و(هو الذي جعل الشمس ضياء والقمر نورا وقدره منازل لتعلموا عدد السنين والحساب) (سورة يونس، آية 5). و(زيننا السماء الدنيا بمصابيح) (سورة فصلت، آية 12) و(الأنعام خلقها لكم فيها دفء ومنافع ومنها تأكلون، ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون) (سورة النحل، آية 6.5).

غير أن الحديث حول فن إسلامي بدأت معالمه تتضح، لم يكن ليتشكل إلا مع بداية العصر الأموي، ذلك أن عهد الرسول صلى الله عليه وسلم والخلفاء الراشدين كان مركزا على نشر العقيدة الإسلامية بين الناس والجهاد في سبيل الله والبساطة في العيش. وفي

هذا يقول ابن خلدون: " فكان الدين أول الأمر مانعاً من المغالاة أو البنيان أو الإسراف في غير القصد (ابن خلدون، 1978، ص 358). أما في العصر الأموي فإن مظاهر الفن تجسدت في الأعمال الفنية التي تم إنجازها في العمائر المدنية والدينية، وقد تأثرت هذه الأعمال وخاصة في المساجد بموقف الإسلام الذي ورد في أحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم من النهي عن التصوير من مثل: (إن أشد الناس عذاباً يوم القيامة المصورون)، و(لا تدخل الملائكة بيتاً فيه كلب ولا صورة) و(من صور صورة في الدنيا كلف أن ينفخ فيها الروح يوم القيامة وليس بنافخ) (صحيح البخاري، باب 89، والنووي، ب. ت، ص 478).

لعل مدلول هذه الاحاديث بالنهي عن التصوير كان هدفها إبعاد الناس عن الشرك وعبادة غير الله تعالى، خاصة وأن الناس كانوا قريبي عهد بالجاهلية الوثنية ورموزها من التماثيل والتصاوير واقتراها بالتقديس، غير أن خلو القرآن الكريم وهو المرجع الأول للمسلمين من أي ما يشير إلى تحريم التصوير يعطي دلالة قوية على أن المقصود ليس التصوير على إطلاقه بدلالة ما رواه الأزرقى (حوالي 247 هجرية) أن الرسول صلى الله عليه وسلم لما دخل الكعبة في فتح مكة أمر بمحو الصور، ومنها صور الأنبياء والملائكة باستثناء صورة عيسى وأمه مريم عليهما السلام (الأزرقى، 1969، ص 169.168). وكذلك عدم اعتراض الرسول صلى الله عليه وسلم على تحويل ستارة عليها صور في منزل السيدة عائشة إلى وسادتين (البخاري، 1998، ص: 1155).

ويتلاقى هذا الاتجاه الإسلامي بالنفور من التصاوير مع ما كان سائداً في الأساليب الفنية في الشرق القديم في القرون الثلاثة التي سبقت الإسلام، حيث تثبت الآثار الفنية

المكتشفة في آسيا الصغرى ومصر وبلاد الشام أن الأساليب الفنية لم تعد تركز أو تهتم بتصوير الأجسام أو احترام أصول التشريح كما كان سائداً في الفن الإغريقي والفن الروماني، وإنما أصبحت تركز على الموضوعات الزخرفية والنباتية وروح الأساليب التي ازدهرت سابقاً على يد الآشوريين والحثيين (الألفي، 1974، ص 81-82). ومعروف أن هنالك نوعين من الفن: نوع يقوم على المحاكاة يهدف إلى تجسيم الأشياء ومحاكاتها وتوزيع العناصر في الفراغ في ضوء قواعد المنظور والظل والنور، ويكون الجمال في هذا النوع من الفن جمال فردي نسبي، أما النوع الآخر من الفن فيسقط المحاكاة ناظرًا إلى الوجود الخارجي ببصيرة تنفذ من خلالها الظواهر البادية للحس حيث الجوهر الباطن (الألفي، 1974، ص 79). وفي هذا السياق تتجنب الفنون الشرقية والعربية المحاكاة الحرفية، مع إعطاء التصور الفني بعداً بيئياً وروحياً أكثر.

والإسلام في جوهره يجذب الجمال ويبحث على متع الحياة المشروعة والزينة المباحة، ولنلمس هذا في قوله تعالى: (يا بني آدم خذوا زينتكم عند كل مسجد، وكلوا واشربوا ولا تسرفوا انه لا يحب المسرفين، قل من حرم زينة الله التي أخرج لعباده والطيبات من الرزق، قل هي للذين آمنوا في الحياة الدنيا خالصة يوم القيامة، كذلك نفصل الآيات لقوم يعلمون) (سورة الأعراف، آية 32-31). وتتجلى في هذه الآية الكريمة قواعد سامية للجمال، ففيها دعوة صريحة إلى التعامل مع معطيات الدنيا الجمالية بغير إسراف، وباختيار الطيب منها من غير وجل، فليست حياة المسلم شقاء أو تحمل خطايا أو سلسلة من الأساطير الخرافية المشوشة كما هي عليه المعتقدات السابقة للإسلام، بل الإنسان مكرم، وهو لا يخضع لأي تصور ضيق عن الوجود والحياة فما أكسبه الإسلام

للفنان المسلم من تصور عن الوجود يجعله في أرقى درجات الإنسانية والمبادرة للإبداع، والتعفف عن الإغراق في مادية الحياة، وإضفاء صفة العفة والطهارة على منجزاته عمومًا بما فيها الرسوم الإنسانية، فلم تعد تُرى تلك الرسوم الإغريقية أو الرومانية التي تشرح جسد الإنسان بغير حرج، أو تمجد الشخص وتعتيهم الهالة الخارجة عن الحدود البشرية، بل أصبحنا أمام فن ذي فلسفة جمالية روحية فكرية مشرقة، ذات أثر واضح، فالكل خلق الله الواحد، والكل يضعف أمام قدرته التي لا تدانيها قدرة.

لقد دفعت عوامل الاستقرار والرخاء الاقتصادي والحضاري في العصر الأموي إلى حركة عمرانية واسعة تشكل طرازًا فنيًا يسير في ثلاثة محاور: الأول يتعلق بجذور الفن الشرقي القديم وميله إلى اللاحاقة، والثاني يتعلق بأمر الدين الإسلامي في صياغة أسلوب فني يوائم أبعاده الروحية والجمالية، والثالث الاكتساب والتأثر بالطرز الفنية المختلفة، وخاصة الساسانية والبيزنطية. كما أعطت باكورة المؤلفات المترجمة إلى العربية عن اليونانية ثقافة فاعلة في التأثير على الفنانين والأسرة الأموية الحاكمة، حيث كان أول من اهتم بالترجمة خالد بن يزيد بن معاوية (ت سنة 85هـ/704م)، حيث ترجمت له كتب في الطب والنجوم والكيمياء والمنطق والصناعة وغيرها (عبد الرحمن، 1985، ص 16.15).

وبذلك يتشكل الفن الإسلامي كظاهرة فريدة: تنبثق من الرؤية التوحيدية للوجود، وتتجنب المحاكاة الحرفية خوفًا من الشرك، وتستلهم جمال الكون بوصفه آيات لله، وتنمو في بيئة انفتحت على التراث الفني الشرقي (اللاحاكي) والساساني والبيزنطي، لكنها صاغت جميعًا في قالب روحي يعكس عفة المنجز وإشراق الفلسفة الجمالية الإسلامية.

## المحور الثاني: البعد الجمالي للإنجازات الفنية في العماائر الدينية

شهدت عمارة المساجد تطورًا ملحوظًا منذ فجر الإسلام، حيث اتسمت في العهد الراشدي (632-661م) بالبساطة والوظيفية، بعيدة عن التعقيدات الزخرفية. كان مسجد قباء والمسجد النبوي في المدينة المنورة نموذجين أصيلين لهذه المرحلة التأسيسية، حيث ركزت العمارة على توفير فضاء واسع للصلاة دون عناصر زخرفية تذكر (Grabar, 1973; Hillenbrand, 2021).

مع مطلع العصر الأموي (661-750م)، حدث تحول جذري في مفهوم عمارة المساجد. فإلى جانب الوظيفة الدينية، أصبح المسجد يعبر عن هيبة الخلافة وسلطانها، فتطورت عناصره المعمارية واكتسبت أبعادًا جمالية وفلسفية جديدة. تجلّى هذا التحول في تحويل المسجد من بناء بسيط إلى مؤسسة معمارية متكاملة، تشمل الصحن والمحراب والمئذنة والمنبر، وتزدان بالفسيفساء والزخارف النباتية والهندسية (Creswell, 1940; Grabar, 2005).

ونجد في هذا الصدد؛ أنه تم بناء مساجد فخمة كمسجد قبة الصخرة والمسجد الأقصى في القدس، والمسجد الأموي في دمشق، ومسجد القيروان وجامع الزيتونة في تونس، كما جددت عدة مساجد من عهد الخلفاء الراشدين كجامعي البصرة والكوفة في العراق وجامع عمرو في مصر. ويمثل مسجد قبة الصخرة (المشيد عام 691م) والمسجد الأموي في دمشق (المشيد بين 705-715م) ذروة هذا التطور في العمارة الدينية الأموية، وذروة الطراز الفني الأموي، وستتناولهما بالتحليل في هذا المحور.

## أولاً: قبة الصخرة - التنزيه والتجريد

تعد قبة الصخرة في القدس أول تحفة معمارية إسلامية كبرى، وأول بناء ديني يعبر بوعي عن فلسفة التوحيد الإسلامية. شيدها الخليفة عبد الملك بن مروان (685-705م) عام 691 م / 72 هجرية، فوق الصخرة التي عرج منها الرسول محمد صلى الله عليه وسلم إلى السماء، ولم تكن مسجدًا بالمعنى التقليدي، بل "مصلًى" يعلو تلك الصخرة المقدسة (Grabar, 2006). يأخذ بناء القبة شكلًا ثمانية، ويعلو البناء قبة خشبية تقوم على أربعة ركائز واثني عشر عمودًا مرتبة بشكل دائري حول الصخرة، ويحيط بها مثنان متوازيان يؤلفان رواقين يسمحان بالطواف حول الصخرة (علام، 1982، ص22).

وربما كان وراء اختيار هذا التصميم رغبة الخليفة عبد الملك في تشييد مبنى يحيط بالصخرة المقدسة ليصلح مزارًا للمسلمين إلى مكان معراج نبيهم، وليكون أحد الأماكن المباركة التي يقصدها المسلمون في ترحالهم، نظرًا للقدسية التي يحتلها المسجد الأقصى، باعتباره ثالث أقدس المساجد في العالم الإسلامي بعد المسجد الحرام في مكة المكرمة والمسجد النبوي في المدينة المنورة، ولتعظيم البعد الروحي لبلاد الشام باعتبارها مركز الحكم الأموي.

زينت جدران مسجد قبة الصخرة الداخلية والخارجية بالفسيفساء الملون، غير أن ما بقي منها فقط الفسيفساء الداخلية بعد أن استبدلت الفسيفساء الخارجية بلوحات القشاني في عهد السلطان العثماني سليمان القانوني عام 1543هـ. تتألف زخارف الفسيفساء من وحدات نباتية وصور أشجار كاملة بأوراقها وثمارها؛ منها الطبيعية

كالنخيل والزيتون والخيزران، أو من ابتكار الخيال، ومن تشكيلات زخرفية نباتية متنوعة تمتزج بأواني الزهور والقواقع وقرون الرخاء الحافلة بالورود والفواكه، وخاصة العنب والرمان والبلح والتين والكمثرى والتفاح، وبوحدات أوراق الأكاثا الكبيرة الرشيقة وتفرعاتها، ومتأثرة بنماذج الفن الكلاسيكي، كما تم تصوير النجوم والأهلة والمجوهرات المقتبسة عن الأصدا ف أو الأحجار شبه الكريمة والمتأثرة بالفن الساساني (فان بيرشم، 1994، ص5250). (شكل: 1) .

الأبعاد الجمالية والفلسفية: التنزيه عبر التجريد الهندسي: يعكس التصميم المركزي لقبة الصخرة (المثمن ذو القبة) فكرة التنزيه الإلهي، حيث لا يوجد محور أو اتجاه واحد يهيمن على البناء، بل يتموضع المتفرج في مركز فضاء دائري لا نهائي، محاطًا بالزخارف الهندسية والنباتية التي ترفض أي تمثيل آدمي. هذا التجريد الهندسي هو تعبير بصري عن فكرة (ليس كمثله شيء) (سورة الشورى: آية 11) (Gonzalez, 2020).

الزخارف النباتية والهندسية: تكتسي جدران قبة الصخرة الداخلية والخارجية فسيفساء غنية تمثل أنهارًا وأشجارًا وثمارًا وزهورًا، في مشهد يُقرأ على أنه استعارة للجنة أو تمثيل لجمال الطبيعة كآية من آيات الله. تخلو هذه الفسيفساء تمامًا من أي كائن حي (إنسان أو حيوان)، تأكيدًا لتحريم التصوير في الفضاءات الدينية (Hillenbrand, 2021).

النقوش الكتابية: تحمل الأروقة الداخلية لقبة الصخرة أقدم النقوش القرآنية الباقية، وهي من سورة الإخلاص (قل هو الله أحد) وسورة مريم وغيرها، تؤكد وحدانية الله ونفي

الأبناء عنه، وهو رسالة دينية مباشرة موجهة للمسيحيين واليهود على حد سواء (Grabar, 2006).

إن زخارف مسجد قبة الصخرة وعلى الرغم من تعدد أصولها، إلا أن ثمة وحدة تجمعها في إطار واحد يتجاوب مع التعاليم الإسلامية بالتركيز على العنصر النباتي واستبعاد العناصر ذات الروح، عدا عن الأثر النفسي الجمالي الذي تتركه الزخارف في هذا المسجد الفخم، وما تمتاز به من انسجام لوّني وموضوعي.

### ثانيًا: المسجد الأموي في دمشق - رمزية الجنة الأرضية

شيد الخليفة الوليد بن عبد الملك المسجد الأموي في دمشق (المعروف أيضًا بالجامع الأموي الكبير) خلال الفترة 88. 96 هجرية / 707. 714 م وشارك في بنائه عدة آلاف من المهرة والصناع والحرفيين (الحنبلي، 1979، ص 97). وقد بني على أنقاض كنيسة القديس يوحنا المعمدان التي اشتراها من المسيحيين، ويُعد هذا المسجد من أضخم وأفخم مساجد العالم الإسلامي، وقد مثل نقلة نوعية في عمارة المساجد (Flood, 2001). اذ لاقى من العناية والاهتمام ما لم ينله مسجد آخر، ذلك انه المسجد الجامع لعاصمة الخلافة الأموية، وقد أراد الوليد أن يقيم صرحًا معماريًا ضخمًا جديدًا بدمشق يضاهي به تلك الكنائس الرائعة التي أقامها النصارى (خير، 1969، ص 153). وهذا ما حدى بالمؤرخ ابن جبير للقول: " هو من أشهر جوامع الإسلام حسنًا واتقان بناء وغرابة صنعة واحتفال وتنميق وتزيين (ابن جبير، 1981، 211).

يتكون المسجد من صحن كبير مستطيل تحيط به سقيفة محمولة على أعمدة، وإيوان رئيسي مساحته ١٣٦ × ٣٧ مترًا، ويتكون من ثلاثة أروقة موازية لحائط القبلة، ويحمل

السقف عقود محمولة على أعمدة رخامية، والسقف كله على شكل جمالون، وكان هذا المسجد مفروشاً بالمرمر، وجدارانه مغشاة بالرخام إلى ارتفاع مترين تقريباً وفوق هذه اللوحات الرخامية صور وزخارف من الفسيفساء الملونة والمذهبة ما يزال بعضها بالرواق الغربي (كريزويل، 1984، 69، 115).

وقد تميزت تصاوير فسيفساء المسجد الأموي بالواقعية وبالإقبال على رسوم الطبيعة البحتة التي تمثل أشجاراً ومياهًا وجبالاً تتخللها رسوم عمائر مختلفة الأشكال، والذي يؤسف له أن مساحات كبيرة من فسيفساء هذا المسجد قد فقدت في أوقات مختلفة بفعل الزلازل والحرائق التي تعرض لها الجامع (حميد وآخرون، 1982، ص 61، 60). (شكل: 2).

نجد في زخارف المسجد الأموي بعض الوحدات الزخرفية المستخدمة في مسجد قبة الصخرة مثل أوراق الأكاثا التي تبرز من أواني الزهور أو قرون الرخاء والأشجار، غير أن العنصر الجديد الذي يتصدر زخارف ذلك العصر هو تصوير العمائر في مجموعات منعزلة أو وسط مشهد طبيعي. (عكاشة، 1977، ص 269). وتعتبر (مصورة بردى) من أهم أجزاء الزخارف التصويرية الفسيفسائية في المسجد، حيث تصور نهر بردى يخترق مدينة دمشق وعلى ضفتيه نباتات ضخمة تمثل أشجاراً مختلفة مثل السرو والمشمش والتفاح والتين والجوز، وأزهاراً وفاكهة ومباني متنوعة. وترجع تصميمات رسم الأبنية والأشجار وتشكيلات أوراق الأكاثا إلى أصول كلاسيكية، فمنذ بداية الربع الثاني من القرن السابع بدأت بعض زخارف الفسيفساء تصور موضوعات مستمدة عن طبيعة الأرض وتضاريسها وما عليها، أما الأبنية الشاحخة ذات الأسقف المسطحة أو المسنمة المتراخمة

في ارتفاعات متتابة، فهي موضوعات سبق للوحات التصوير الجداري في يومي أن عالجتها (عكاشة، 1977، ص 271.272).

### الأبعاد الجمالية والفلسفية:

لم يكن غريباً أن يجمع مسجد في زخارفه وتصاويره مظهرًا عمرانيًا متمدناً يأخذ بين كونه مكان تعبد قائم على الارتباط بالله مع كل ما يستوحيه من معاني الخشوع، وفي نفس الوقت يعبر عن عمل فني طالما ارتبط في اذهان الناس بمتاع الدنيا وزخرفها، ونجح ايما نجاح في أن يعكس فلسفة جمالية إسلامية ارتبطت بأبعاد دينية وسياسية، كما جاءت زخرفة المسجد محقة لميل الأمويين في أن يكون لديهم ما يباهي ويفوق كنائس النصرى، ويعكس في نفس الوقت احدى اهم شارات السلطة بعظمة البناء وابته في مقر الخلافة.

وبالنظر في الزخارف التصويرية في مسجد دمشق ومع ما يسيطر عليها من الواقعية، إلا أنها تذوب في العمق الروحي، اذ لا نجد للمنظور اثره الفاعل في صياغة الشكل الفني للعمارات وأبعادها مثلاً، كما إن هذه الزخارف تحتفي منها تماماً صور الحيوان أو الانسان انطلاقاً من مفهوم أن المصور هو الله، والمسجد هو المكان الأكثر تجرداً من أي مظهر يباهي الله في خلقه، لذلك جاءت رسومات المسجد الأموي لتأخذ موضوعاً يختلف عما ألفته الكنائس أو القصور، أنها تصور "دنيا الله" وجوانب من سكون الطبيعة الوادعة بنهر يسير عبر عمارات من أشكال مختلفة، ولعل هذا الموضوع كان الأكثر تجاوباً مع الجمالية الإسلامية في بداية تشكيل أسلوب فني إسلامي، وإن بدت التأثيرات

البيزنطية في الموضوع، إلا أنه صب أخيراً في الجمالية الإسلامية المنسجمة مع عظمة البناء في قالب في متآلف.

وإذا كان القرآن الكريم قد دعا الناس إلى التأمل في الطبيعة فإن دعوته لم تكن تنصب فقط على الجانب التجريبي النفعي العملي من أجل استغلال إمكانات الطبيعة، بل رافق هذه الدعوة توجيهه إلى الجانب الانفعالي، من أجل تنمية وتهذيب الإحساس البشري ورفعته إلى الدرجة التي يستحقها الإنسان باعتباره مخلوقاً متذوقاً حساساً (خليل، 1981، ص68). ولعل هذه النظرة هي ما حدث بالأمويين إلى تركيز زخرفتهم على عناصر الطبيعة التي تثير إحساس الإنسان وتصل ذوقه من خلال استمرار الإمعان بالنظر والتأمل بالزخارف الجميلة، وهذا ما ترك أثره في الخلفاء والامراء الأمويين الذين أصبحوا يميلون إلى نمط خاص في قصورهم، وأصبحوا ذوي حس مرهف تجاه الفن وشفافيته كالوليد وسليمان وهشام، وأصبح بهذا المسجد الأموي بزخرفته مدرسة متكاملة ذات تأثير وجداني وتهذيبي وروحي.

الجنة الموعودة في الفسيفساء الجدارية: أن المناظر الطبيعية الخلابة من: أنهار جارية، وقصور، وأشجار مثمرة (كالصنوبر والرمال والكرمة)، ومدن خيالية، يرى فيها معظم الباحثين، وعلى رأسهم أوليغ غرابار، أنها ليست مجرد زخرفة، بل هي تمثيل بصري للجنة التي وعد بها الله المؤمنين . حسب رأيه .. وهي بذلك تحقق وظيفة دينية عميقة: تذكير المصلي بنعيم الآخرة، وإشراكه روحياً في تلك الصورة (Grabar, 1993; Hillenbrand, 2021).

التفاعل مع التراث الكلاسيكي: تشير الباحثة لارا طعمة (Tohme, 2005) إلى أن فسيفساء المسجد الأموي لا يمكن فهمها دون سياقها المتأخر القديم؛ فهي تواصل تقليد الفسيفساء البيزنطية والساسانية، لكنها تحيد عنها في نقطة جوهرية: تعطيل الدلالة السردية. ففي الفسيفساء البيزنطية، كانت المشاهد تحكي قصصاً محددة (مسيح، قديسين، معجزات). أما في المسجد الأموي، فالمناظر خالية تماماً من البشر، لا تروي قصة، بل تبقى في حالة "درجة الصفر من الدلالة" (Gonzalez, 2020)؛ إنها طبيعة خالدة، متأملة، لا تحيل إلى شيء خارج نفسها.

التجريد اللوني والتركيب: لاحظ الباحثون أن الفسيفساء الأموية لا تلتزم بالمنظور الطبيعي الدقيق، بل تقدم عالماً خيالياً مثاليًا، حيث تتكرر الأشجار والقصور بنمط شبه هندسي. هذا التجريد الصريح يبعد المشاهد عن تقليد الواقع الحرفي، ويقربه من حالة التأمل والتفكير في قدرة الخالق (Grabar, 2005).

### مناقشة نقدية للأبعاد الفلسفية الجمالية في المباني الدينية:

#### 1. نقد التأويل الرمزي: من "الجنة" إلى "البيئة الخصبة والتمدن"

رغم أن التأويل السائد في الدراسات الاستشراقية والغربية، وعلى رأسها رؤية أوليغ غرابار (Grabar, 1993; 2005)، يميل إلى قراءة الفسيفساء النباتية والمناظر الطبيعية في المسجد الأموي وقبة الصخرة باعتبارها تمثيلاً رمزياً للجنة الوعد الإلهي، إلا هذه القراءة ليست مسلماً بها، بل تحتمل مراجعة نقدية عميقة:

أ: اللجنة أم واقع بلاد الشام الخصيب؟ يذهب بعض الباحثين المعاصرين إلى أن تفسير هذه الفسيفساء كرمز للجنة هو إسقاط تأويلي متأخر، يعكس تصورات مسيحية وبيزنطية عن الفردوس أكثر مما يعكس واقع النص القرآني أو السياق الأموي. فبلاد الشام (سوريا، فلسطين، لبنان، الأردن) كانت ولا تزال أرضاً خصبة غنية بالأنهار والأشجار والينابيع، تختلف تماماً عن بيئة الجزيرة العربية القاحلة التي اعتاد عليها العرب الأمويون القادمون من الحجاز. لذلك، يمكن قراءة هذه الفسيفساء ببساطة على أنها تمثيل واقعي للبيئة الطبيعية الجديدة التي انخرط فيها الفاتحون، تعبيراً عن دهشتهم وإعجابهم بجمالها وخصوبتها، لا بالضرورة كناية عن الجنة (Flood, 2001; Hillenbrand, 2021).

ب: التمدن والتحضر كأيديولوجيا سياسية: ثمة قراءة أخرى أكثر دقة، ترى أن هذه الزخارف النباتية والمناظر الطبيعية تعكس مشروعاً سياسياً وحضارياً واعياً للسلطة الأموية. لقد سعى الخلفاء الأمويون، وخاصة معاوية بن أبي سفيان ومن بعده عبد الملك بن مروان والوليد بن عبد الملك، إلى نقل العرب من ثقافة البدو والترحال (البادية) إلى ثقافة الحضر والاستقرار (المدنية). وكان بناء المساجد الكبرى وتزيينها بفسيفساء تظهر الأنهار والقصور والحدائق بمثابة بيان بصري لهذا التحول الحضاري. فالفسيفساء تعلن للمصلي والقادم من البادية: "هذه هي حضارة الإسلام الجديدة، وهذه هي بلاد الشام الخصبة التي فتحها المسلمون، وهذه هي جنة الدنيا التي وعدكم الله بها في مقابل الجهاد" (Grabar, 2005; Tohme, 2005).

ج: نقد "التأويل الجيني" للمستشرقين: يمكن توجيه نقد منهجي لكثير من المستشرقين، بأنهم نظروا إلى الفن الأموي من خلال عدسة لاهوتية مسيحية، حيث اللجنة (الفردوس) تحتل موقعاً مركزياً في الفن البيزنطي. لكن القرآن الكريم يصف اللجنة بصفات محددة (أنهار من عسل ولبن وخمر، وحور عين، وظل مديد)، وهذه الصفات لا تتطابق تماماً مع ما نراه في فسيفساء المسجد الأموي من أنهار وقصور وأشجار عادية. لذلك، الأرجح أن تكون هذه الفسيفساء تعبيراً عن "تمدن الأرض" لا "تربح اللجنة". إنها فن أرضي دنيوي يحتفل بفتوحات المسلمين ونقلهم من البداوة إلى الحضارة، أكثر مما هو فن أخروي ديني يذكرهم بالآخرة (Gonzalez, 2020; Flood, 2001).

د: اللجنة كمعنى مضاف وليس أصلي: لا يعني هذا النفي القاطع لأي رمزية دينية، بل يمكن القول إن المعنى الجيني لم يكن المعنى المقصود أصلاً، بل هو معنى مضاف ومعاصر. فالفسيفساء الأموية، بفضل "نظرية تعطيل الدلالة المباشرة وفتح مجال التأويل" التي سبق أن ناقشناها (Gonzalez, 2020)، هي فضاء مفتوح لقراءات متعددة. فالقارئ البسيط يرى بلاد الشام الخصبة، والمثقف المتدين يرى آية من آيات الله، والسياسي يرى قدرة الخلافة على التمدن، والمؤمن المتعبد قد يراها استعارة للجنة. وهذه التعددية هي سر نجاحها الجمالي، وليست عيباً أو غموضاً كما زعم بعض المستشرقين القدامى.

بالحصول، تمثل العمائر الدينية في العصر الأموي، وخاصة قبة الصخرة والمسجد الأموي في دمشق، تجسيداً معمارياً وزخرفياً للبعد الجمالي الفلسفي للعقيدة الإسلامية: التنزيه عبر التجريد الهندسي ورفض التصوير الآدمي، والتذكير بالآخرة عبر الفسيفساء

التي تحاكي الجنة. وبذلك أسس الأمويون لنموذجين متكاملين: 1. قبة الصخرة كنموذج للبناء المركزي التأملي المتجه نحو السماء، و2. المسجد الجامع كنموذج لفضاء الصلاة الجماعية المحاط بصور الجنة الأرضية (Creswell, 1940; Flood, 2001).

### المحور الثالث: البعد الجمالي في العمائر المدنية:

قصر عمرة، قصر المفجر، قصر المشتى، الحير الغربي  
شيد الأمويون العديد من القصور في انحاء متفرقة من بلاد الشام، وتقوم هذه القصور وفق مخطط متشابه وشكل معماري موحد قوامه السور المحيط والصحن الداخلي الذي تشرف عليه أروقة تعقبها غرف في طابق أو طابقين، ويأخذ السور الخارجي طابعاً حصيناً بعيداً عن الفتحات والزخارف (بهنسي، 1986، ص10). وإذا كانت العمائر الدينية الأموية تعبّر عن روح التنزيه والتجريد والانفتاح على التأويل، فإن العمائر المدنية (وتسمى أيضاً قصور الصحراء أو القلاع السكنية) تكشف وجهاً آخر للفن الأموي، أكثر ارتباطاً بالدينية والترف والسلطة. شيدت هذه القصور في مناطق البادية الأردنية والسورية، بعيداً عن المدن الكبرى، لتكون ملاذاً للخلفاء والأمراء للصيد والاستجمام وممارسة السياسة بعيداً عن أجواء العاصمة دمشق (Creswell, 1940; Hillenbrand, 2021). وتتميز هذه العمائر بتنوع وظيفي واسع: فمنها القصور الترفيهية المحضة (كقصر عمرة والحير الغربي)، ومنها القلاع المزدوجة التي تجمع بين السكن والدفاع (كقصر المشتى والمفجر).

وستتناول في هذا المحور ثلاثة نماذج رئيسية، مركزين على البعد الجمالي الفلسفي لكل منها، والفرق بينها وبين العمارة الدينية.

## أولاً: قصير عمرة: الخصوصية المفرطة

يقع قصير عمرة في بادية شرق الأردن، ويعود تاريخه إلى أوائل العصر الأموي (نحو 711-715م)، ويُنسب بناؤه إلى الخليفة الوليد بن يزيد (الوليد الثاني). يتميز هذا القصر بصغر حجمه نسبياً، لكنه يضم حماماً رائعاً وفسيفساء وجداريات تعتبر من أبرز ما خلفه الفن الأموي (Fowden, 2004; Tohme, 2005). ونلمس التأثير بفنون ما قبل الإسلام من حيث استخدام الأقبية الطويلة في سقف القصر التي هي أسلوب ساساني، كما أن فكرة الحمامات فيه ذات الوحدات الثلاثة الباردة والدافئة والساخنة منقولة من حمامات كاركلا الرومانية (الشافعي، 1970، ص152). ويحتل قصير عمرة أهمية كبيرة من خلال لوحاته الجدارية ذات المواضيع المختلفة التي أصاب معظمها التلف، وتشتمل هذه الرسوم على موضوعات: الصيد، الرقص، الآلات الموسيقية، الاستحمام، رسوم نساء عاريات، ورسوم رمزية تمثل آلهة الشعر والفلسفة عند الرومان، وأخرى لبعض مراحل العمر، الفتوة، الرجولة، الكهولة، رسم لقبة السماء وبعض النجوم والابرار المختلفة، ورجال يزاولون بعض الحرف، وأغلب هذه الرسوم داخل مساحات مربعة (الألفي، 1974، ص152).

### أ. عناصر القصر الجمالية:

الفسيفساء الأرضية: يغطي أرضية قاعة الحمام فسيفساء نباتية وهندسية بديعة، تعكس تقاليد الفسيفساء المتأخرة القديمة، لكنها خالية تماماً من التصوير الآدمي.

الجداريات التصويرية (الأهم): تمتد على جدران الحمام لوحات جدارية (فريسكو)

تمثل مشاهد متعددة:

مشاهد الصيد (صيادون يطاردون حيوانات برية)، مشاهد الحمام (نساء عاريات، رجال يغتسلون، مشاهد استحمام جريئة). ومشهد لوحة الملوك الستة (ملوك الأرض): التي تعتبر أشهر جداريات القصر، وتمثل ستة ملوك (قيصر الروم، كسرى فارس، النجاشي ملك الحبشة، ملك القوط في إسبانيا، واثنان يعتقد أنهما ملكا الصين والهند) يقدمون الولاء، وقد كتبت أسماؤهم بالخط العربي واليوناني (Grabar, 2005). وهذه اللوحة وإن كانت بتأثير ساساني إلا أنها رسمت النفوذ العربي الإسلامي وسيادته الممتدة في أنحاء العالم القديم، كما توجد في غرفة الايوان صورة الخليفة أو الأمير على عرش حوله هالة نورانية يجلس تحت مظلة، وعن جانبيه رجلان يلوحان بمراوح (الماغرو وآخرون، 1975). وايضاً مشهد القبة السماوية: قبة قاعة الحمام مزينة بصور الأبراج الفلكية، في مشهد كوني يرمز إلى سيطرة الخليفة على العالم كما تسيطر النجوم على السماء (Fowden, 2004). (شكل: 3).

## ب. البعد الجمالي الفلسفي:

الانفلات من القيود الدينية: على النقيض من العمارة الدينية الخالية من التصوير الآدمي، نجد في قصر عمرة مشاهد جريئة (نساء عاريات، مشاهد حمام) تعكس أن القصر كان فضاءً خاصاً محرراً من القيود الدينية. هذا يشير إلى ثنائية مقصودة في الفن الأموي: ما يُمنع في المسجد يُباح في القصر، لأن الأول فضاء مقدس والثاني فضاء دنيوي (Gonzalez, 2020). ويلاحظ في غرفة الحمام منظر نساء عاريات يحمن أطفالهن، نفذت فيه اللوحات بأسلوب واقعي، وهي مليئة بالحركة على عكس اللوحات

في القاعات الخارجية التي تمثل الملوك والمصارعين وغيرهم، إذ نجدهم جامدين في أماكنهم دون حراك، فموضوع الأمومة والطفولة المقتبس من الأساطير الإغريقية بالإضافة إلى أنه يضيف على المكان جواً من الألفة العائلية فقد نفذت على طراز يحرم التصوير الإسلامي المبكر من صرامة التصوير البيزنطي والساساني وجمود شخصاه (ابن نايف، 1988، ص 54.55).

وتتجلى في صور النساء العاريات وشبه العاريات التي تغطي جدران قصير عمرة سمات رومانية بما فيها من توزيع للضوء والظل وتطويع لثنيات الجسد التي تبدو طبيعية، غير أنها وإن بدت رومانية يسماتها تلك فإنها تخالف المثل العليا للجمال في العصر الكلاسيكي، فنساءها بديئات بارزات الأثداء ضامرات الخصور، وهي مقاييس الجمال التي سادت البيئة العربية وتغنى بها الشعراء، وهكذا يتجلى مزيجاً من فنين أحدهما طارئ والآخر عربي أصيل (عكاشة، 1977، 276).

الاتجاه العقلاني: في غرفة الحمام الحار في القصر يوجد فيها قبة صورت فيها إشارات البروج الاثنا عشر، وهي تخالف القباب الوثنية والمسيحية من حيث الموضوع، حيث كانت الأخيرة تركز على اشكال رمزية للسماء والجنة أو صوراً خيالية للأفلاك السماوية، في حين نجد أن الفنان الأموي ركز على الصيغة العلمية والاتجاه العقلاني (عكاشة، 1977، ص 275).

تعبير عن السلطة العالمية: لوحة الملوك الستة تمثل بياناً سياسياً صريحاً: الخلافة الأموية هي الوريث الشرعي للإمبراطوريات السابقة، وملوك العالم يخضعون للخليفة (أو لأموي

في صورة حاكم). هذا التجسيد البصري للسلطة يختلف تمامًا عن روح التواضع التي ترمز إليها العمارة الدينية (Hillenbrand, 2021).

نظرية تعطيل الدلالة: مع ذلك، نلاحظ أن هذه الصور، رغم جرأتها، لا تروي قصة محددة أو تحكي سردية متصلة. إنها مشاهد منفصلة، علقت على الجدران دون سياق واضح. وهذا ما يسميه بعض الباحثين "تحييد الصورة": الصورة موجودة لكنها لا تحيل إلى معنى واحد، تاركة للمتلقي حرية التأويل (Gonzalez, 2020).

### استنتاج عام:

تنقل لنا الرسوم والزخارف التصويرية في هذا القصر تنوعاً في المواضيع رافق الصبغة الوظيفية لكل جزء من أجزاء القصر، فهناك قاعات للنوم أو الاستقبال الرسمي أو للاستحمام، وهذا التنوع يعطي الشعور بالمتعة وعدم الملل الذي يسيطر على بيئة البادية، ومن الجدير بالذكر أن صور النساء وعلى الرغم من تحررها غير المعهود في الفنون الإسلامية المبكرة، فهي لا تأخذ تعبيراً جنسياً أو دمجاً جسدياً للمرأة والرجل كالذي نجده في منحوتات ورسوم الإغريق ثم الرومان، وهي التي تثير الفتنة في عرف المسلمين وترتبط بمظاهر الوثنية التي حاربها الإسلام. فهذه الرسوم تأخذ عمقاً واستقلالية في الأسلوب الفني، وهذا ما يشير إلى أن صاحب هذا القصر كان على حدٍ من الالتزام بأخلاقيات البيئة العربية. وبالمحصلة فإن رسوم هذا القصر تعكس خصوصية مفرطة لصاحبه، وتأثره بالفلسفة اليونانية والرومانية، وهذا ما حدا بالفنان

إلى الكتابة جهازة كلمة (فلسفة) تحت بعض الرسوم، ومعروف أن من مظاهر التحضر الاجتماعي والرقى الفكري في ذلك الزمان كان الاطلاع على علوم الفلسفة ومعرفة صنوفها.

### ثانياً: قصر المفجر - الفخامة والتماثيل النصف عارية

يقع قصر المفجر (خربة المفجر) قرب أريحا في فلسطين، ويعود إلى فترة الخليفة هشام بن عبد الملك (724-743م)، وولي عهده الوليد بن يزيد. يُعد من أفخم القصور الأموية وأكبرها، وقد دمره زلزال عام 747م قبل اكتماله (Hamilton, 1959; Flood, 2001).

#### أ. عناصر القصر الجمالية:

الفسيفساء الأرضية: تشتهر أرضية قصر المفجر بفسيفساء رائعة تبلغ مساحتها حوالي 825 متراً مربعاً، وهي واحدة من أكبر الفسيفساء في العالم، وتمثل مشاهد حيوانية وأشجاراً ونباتات، إضافة إلى زخارف هندسية متقنة. وتبرز لوحة حنية القاعة الرئيسية التي تمثل شجرة لعلها شجرة تفاح أو سفرجل. وتشتهر باسم شجرة الحياة، وأسفلها غزالان يريان وغزال ثالث ينقض عليه أسد، وهي أسلوب واقعي يرمز إلى قوة الملك وسلطانه (عكاشة، 1977، ص 279-282). (شكل: 4).

التمائيل النصف عارية: من أبرز ما يميز قصر المفجر اكتشاف تماثيل من الجص تصور نساء عاريات نصفهن الأعلى، إلى جانب تماثيل لرجال وحيوانات. هذا وجود

استثنائي للتماثيل المجسمة في الفن الإسلامي المبكر، مما يعكس درجة عالية من الانفتاح على التقاليد الكلاسيكية والساسانية (Hamilton, 1959).

الزخارف الجصية: زينت بعض حجرات القصر بزخارف الجص البارز بأشكال نباتية وهندسية وأخرى لطيور وحيوانات وراقصات نصف عاريات، كما زخرفت الاسقف بالجص المفرغ (علام، 1972، ص 3130).

الواجهة والبوابة: تتميز واجهة القصر ببوابة ضخمة مزخرفة بزخارف نباتية وهندسية دقيقة، وتعلوها قبة صغيرة.

### ب. البعد الجمالي الفلسفي:

التصوير المجسم كتعبير عن الترف والسلطة: وجود التماثيل النصف عارية يؤكد أن قصر المفجر كان فضاءً خاصاً وثانوياً، حيث كانت نخبه الخلافة تنغمس في ملذات الدنيا بعيداً عن أعين العامة. التماثيل هنا تعبر عن الجاه والسلطة، وتذكير بأن الخليفة يمتلك القدرة على استدعاء أجمل وأعلى ما في الحضارات المجاورة (Flood, 2001).

رمزية الصراع والبقاء: فسيفساء اللبوة والظبي يمكن قراءتها على أنها تمثيل رمزي لصراع البقاء، أو للإرادة الإلهية التي تسخر الحيوانات لبعضها، أو ببساطة كمشهد زخرفي جمالي لا يحمل معنى خفياً. هذا الانفتاح على التأويل هو سمة الفن الأموي كما سبق (Hamilton, 1959).

عدم الاكتمال كقيمة جمالية: دُمّر قصر المفجر بزلزال قبل اكتماله، مما جعله "أطلاً جميلاً". بعض الباحثين يرون في عدم الاكتمال هذا قيمة جمالية خاصة، تذكر المتلقي بزوال كل سلطة وكل فخامة، وهو معنى عميق يتوافق مع الروح الإسلامية في عدم التعلق بالدنيا (Gonzalez, 2020).

خلاصة القول، إن قصر المفجر يعد من روائع الفن الإسلامي الأموي الناشئ. وهو، شأنه شأن قصر عمرة، يعكس فضاءً خاصاً بالطبقة الحاكمة، زُخرفت جدران وأرضياته بحرية بعيدة عن القيود الدينية الصارمة، وتأثر بوضوح بالطرز الفنية الرومانية والبيزنطية والساسانية. غير أنه حافظ على قدر من الحياء لم يتجاوز الحدود الدنيا، فلم يبلغ مستوى الجرأة التصويرية التي تميزت بها فنون الحضارات الكلاسيكية القديمة.

### ثالثاً: قصر المشتى – الهندسة الدفاعية والزخرفة المؤطرة

يقع قصر المشتى في البادية الأردنية (على بعد 35 كم جنوب عمان)، ويعود إلى فترة الخلافة الأموية المتأخرة (نحو 743-744م)، وينسب إلى الخليفة الوليد بن يزيد (الوليد الثاني). يتميز بضخامته وهندسته الدفاعية الفريدة (Creswell, 1940).

#### أ. عناصر القصر الجمالية:

الهندسة الدفاعية: قصر المشتى أقرب إلى القلعة منه إلى القصر الترفيهي. له سور ضخم بأبراج نصف دائرية، وبوابة واحدة محصنة، مما يشير إلى وظيفة دفاعية إلى جانب الوظيفة السكنية.

الواجهة المتعرجة (المدماك): أشهر ما في قصر المشتى واجهته الجنوبية المزخرفة، التي تتكون من مثلثات متعرجة (نقوش محفورة في الحجر على شكل وحدات مثلثة متكررة)، وهي زخرفة هندسية فريدة في الفن الأموي، يصل ارتفاعها إلى عدة أمتار.

الخلو من التصوير الأدمي: على عكس قصر عمرة والمفجر، لا توجد في قصر المشتى أي مشاهد تصويرية مباشرة لحيوان أو إنسان. باستثناء الزخارف النباتية والهندسية المنقوشة على الحجر المتضمنة أشكال حيوانات طبيعية وخرافية، ومراوح نخيلية وازهار اللوتس والأكانثا وزخارف مثلثات واوان تخرج منها فروع نباتية وطيور بين سيقان نبات العنب، ويتضح على هذه الزخارف التأثير الهلنستي كاستخدام الأكانثا، والساساني باستخدام الحيوانات الخرافية، والبيزنطي باستخدام سيقان نبات العنب (علام، 1972، ص 40. 41). (شكل: 5).

## ب. البعد الجمالي الفلسفي:

الجمالية الدفاعية القاسية: يمثل قصر المشتى بعداً ثالثاً للفن الأموي: الجمال القاسي للقلعة. الزخرفة هنا ليست "جميلة" بالمعنى التقليدي (أزهار، أنهار، نساء)، بل هي هندسية متكررة، تعطي إحساساً بالقوة والسيطرة والصلابة. هذا الجمال هو جمال الحدود والفواصل، يشبه ما نراه في الزخارف العسكرية (Creswell, 1940).

الزخرفة المؤطرة: المثلثات المتعرجة على واجهة المشتى تشكل إطاراً يحده مساحات فارغة، مما يخلق تناغماً بين المليء والخالي، بين الزخرفة والفراغ. هذه التقنية تمهد لما

سيصبح فيما بعد سمة من سمات العمارة الإسلامية: كره الفراغ، مقابل توزيع الزخرفة بتوازن (Hillenbrand, 2021).

### قصر الحير الغربي:

يقع قصر الحير الغربي في الصحراء السورية، على بعد حوالي 80 كم جنوب غرب تدمر، وشمال شرق دمشق. شُيد في عهد الخليفة هشام بن عبد الملك (724-743م)، ويُعتقد أنه كان محطة صيد، وقصرًا موسميًا للخلفاء الأمويين، إضافة إلى وظيفته كحصن حدودي ومركز إداري لإدارة البادية (Grabar et al., 1978; Hillenbrand, 2021). يتميز هذا القصر عن غيره من قصور الصحراء بأنه لم يكن قصرًا مفردًا، بل مجمعًا متكاملًا يضم: القصر الرئيسي (المربع المسور)، مسجدًا صغيرًا، حمامات، خزانات مياه، وحدائق مسورة (مزارع ورياض). وقد بني جزء منه فوق أنقاض مستوطنة رومانية قديمة، مما يعكس استمرارية الاقتباس الأموي من التراث الكلاسيكي (Grabar, 2005).

### عناصر القصر الجمالية والفنية:

#### أولاً: الهندسة المعمارية - التكرار والتسلسل الهندسي

اعتمد تصميم قصر الحير الغربي على وحدات بشكل مربعات متكررة، كل منها يؤدي وظيفة مختلفة: سور خارجي كبير (مربع طول ضلعه حوالي 130 مترًا) بأبراج نصف دائرية على كل زاوية، يضم في داخله: قصرًا مربعًا أصغر (البلاط الملكي)؛ مسجدًا صغيرًا؛ حمامات؛ فناء واسع مزود بآبار ومصارف مياه.

### البعد الجمالي:

هذا التكرار الهندسي للمربعات يخلق إحساساً بالنظام والوحدة العضوية، حيث يشعر المتجول في القصر بأنه يمرّ من فضاء إلى آخر بتسلسل منطقي. هذا التصميم يعبر عن الفلسفة الأموية في فرض النظام والسيطرة على الفضاء الصحراوي القاسي، وتحويله إلى فضاء مؤطر ومهذب (Grabar et al., 1978).

### ثانياً: واجهات الجص المحفور (التجريد الهندسي والنباتي):

تتميز واجهة قصر الحير الغربي، وخاصة المدخل الرئيسي البارز، بزخارف غنية من الجص المحفور (الستوكو) المنفذة على أرضية من الآجر. وتتشترك هذه الواجهة مع واجهة قصر المشتى الحجرية في مبدأ التقسيم الهندسي المتكرر، وإن كانت واجهة الحير الغربي أقل تعقيداً في حفرها؛ حيث تتألف من شبكات هندسية متداخلة، ومثمّنات، وصفوف من العناصر النباتية والمثمرة المبسطة والمحورة عن أصولها الكلاسيكية والساسانية. (شكل:6).

### البعد الجمالي: تمثل هذه الزخارف الهندسية المتكررة جمالية التجريد البصري النقي،

وهي زخرفة إيقاعية تعتمد على التناظر والنظام لتريح العين وتثير التأمل.

ويرى باحثون، ومنهم غرابار (Grabar, 2005)، أن خلو الواجهة الخارجية الرئيسية من التصوير الآدمي والحيواني يعكس توجهاً أمويّاً مبكراً لإضفاء طابع رسمي ومحافظ يتناسب مع الفضاء العام للموقع، مع الاحتفاظ بالصور والتماثيل التشبيهية

للفضاءات الداخلية الأكثر خصوصية (Grabar, 2005; Gonzalez, 2020).

### ثالثاً: لوحات الفريسكو:

وجدت في القصر لوحات فريسكو ورسوم تشبيهية، منها رسم بشري يعتقد بأنه لامرأة بصورة نصفية تحمل قطعة قماش مليئة بالفواكه وطوق العنق بأفعى، يعلوها مخلوقات أسطورية ببدن انسان ورأس وقدمي حيوان، ولوحة أخرى برسوم لفارس يطارد الغزلان.

البعد الجمالي: تعطيل الدلالة المباشرة: اللوحات غامضة، لا تروي قصة محددة، تترك للمشاهد حرية التأويل (هل المرأة حواء؟ إلهة؟ مجرد زخرفة؟).

التوفيق بين الحضارات: تجمع اللوحة عناصر توراتية (حواء، الأفعى) ويونانية (مخلوقات أسطورية) وساسانية (أسلوب الرسم).

الصيد تعبير عن السلطة: لوحة الفارس تظهر قدرة الحاكم على تسخير الطبيعة لمتعته، وهو تقليد ملكي قديم.

الجسد الأنثوي بحضور محتشم: المرأة مرسومة بوضوح لكنها ليست عارية (موقف وسطي بين التجريم والإباحة).

الخلاصة: لوحات الحير الغربي صامتة دلاليًا، مفتوحة للتأويل، تجمع تراثيات متعددة في قالب فني جديد.

### رابعاً: منحوتات تشبيهية:

حفل القصر بعدد من التماثيل الإنسانية لرجال ولفرسان ولنساء (لبلباس كامل) وحيوانات كالفهود والغزلان، شابه بأسلوبه وطريقة تنفيذه النحت في قصر خربة المفجر في فلسطين، لكنها أقل جرأة (لا عري).

## البعد الجمالي:

اقتحام النحت المجسم: التماثيل ثلاثية الأبعاد كانت نادرة في الفن الإسلامي المبكر، وجودها يدل على جرأة وسلطة قوية تسمح بها. وحدة أسلوبية مع المفجر: التشابه الكبير يعني وجود أسلوب أموي موحد في النحت، وورش فنية متنقلة تنتقل بين القصور.

تحفظ أكبر من المفجر: تماثيل الحير الغربي ترتدي ملابس كاملة، بينما المفجر فيه تماثيل نصف عارية، لأن الحير الغربي كان قصرًا إداريًا وحدوديًا (أقل خصوصية) فاستدعى تحفظًا أكبر.

إظهار الثروة والسلطة: جلب النحاتين ومواد النحت إلى الصحراء كان مكلفًا، وجود التماثيل يعلن: "نحن قادرون على جلب أغلى الفنون إلى أبعد الأماكن". الخلاصة: التماثيل تعبر عن ثروة الخليفة، وتنعكس أسلوبًا أمويًا موحدًا في النحت، مع مراعاة درجة التحفظ وفق خصوصية المكان.

## خامسًا: المسجد الصغير - تجريد ديني داخل المدني

ضمن مجمع القصر، يوجد مسجد صغير يتميز بمحراب بسيط وزخارف هندسية متواضعة. هذا المسجد خالٍ تمامًا من أي تصوير آدمي أو حيواني، ويبدو أنه كان مخصصًا للخليفة وحاشيته لأداء الصلاة.

البعد الجمالي: وجود هذا المسجد داخل المجمع المدني يؤكد على ثنائية المقدس والمدنس في الفكر الأموي. فالمسجد هو الفضاء الوحيد الذي يُطبق فيه منع التصوير بدقة، أما بقية القصر فهي فضاءات مدنية قد تحوي تصويرًا أو لا تحوي، حسب رغبة الباني (Hillenbrand, 2021).

### سادساً: الحمامات - متعة خاصة

يضم قصر الحير الغربي حمامات صغيرة تشبه حمام قصر عمرة، لكن بدون جداريات تصويرية جريئة. الحمامات مكسوة بالجلص الأبيض وأرضياتها من الفسيفساء البسيطة. البعد الجمالي: ربما كان قصر الحير الغربي أقل جرأة من قصر عمرة في التصوير لأنه خدم وظائف متعددة (إدارية، حدودية) بالإضافة إلى الترفيه، فكان لا بد من مراعاة الحساسيات الدينية لمن يدخلونه من غير الخلفاء (Tohme, 2005).

### سابعاً: النقوش الكتابية - أقدم شهادة على الوعي الجمالي

من أهم ما يميز قصر الحير الغربي وجود نقوش كتابية على بواباته وجدرانه، يعود أقدمها إلى عام 727م تقريباً، وهي تشمل: آيات قرآنية قصيرة (مثل آية الكرسي بشكل مبسط)، نصوص تأسيسية تذكر اسم الخليفة هشام بن عبد الملك، عبارات دعائية تمدح الخليفة وقدرته على تعمير الصحراء.

#### البعد الجمالي:

هذه النقوش تظهر أن الخط العربي بدأ يتحول إلى فن زخرفي قائم بذاته، حيث صيغت الحروف بشكل جميل وموزع على المساحات الجدارية. وهي بذلك تمثل جسراً بين العصر الأموي وما سيأتي بعده من ازدهار للخط العربي في العصور العباسية (Grabar et al., 1978).

الاستنتاج: يمثل قصر الحير الغربي نموذجاً معمارياً وسيطاً ومتميزاً يقع في المنطقة الوسطى بين القصور المخصصة للترفيه الصرف (مثل قصر عمرة وخربة المفجر) وتلك المصممة للدفاع المحض (مثل قصر المشتى). ويتجلى هذا التمازج البصري في جمعه الفريد

بين ثلاثة أساليب فنية: التجريد الهندسي الذي يظهر بوضوح في واجهاته، والتصوير التشبيهي المجسد في لوحاته، والنحت المجسم المتمثل في تماثيله. ومع هذا التنوع الفني، يلاحظ خلو القصر من مظاهر التحرر الجريء؛ حيث خضعت زخارفه ونقوشه وتماثيله لضبط أخلاقي وجمالي أكثر تحفظاً. ويرتبط هذا التحفظ مباشرةً بـ معيار الوظيفة والمساحة؛ فبينما تزداد الجرأة الفنية في الأماكن الأكثر خصوصية، فإنها تنقلص في المنشآت ذات الطابع العام. ونظراً للموقع الإداري والحدودي لقصر الحير الغربي، وطبيعة زواره التي لم تقتصر على النخبة الخالصة بل شملت شخصيات عامة ومتنوعة، كان من الضروري مراعاة هذا الطابع المحافظ في تصميمه (Tohme, 2005; Hillenbrand, 2021).

### خاتمة البحث والتوصيات:

بالحصيلة يمكن القول، أن المنجزات الفنية الأموية في العمارة الدينية والمدنية كانت ذات أبعاد جمالية، وذات مضمون، وليست نسخاً عن الفنون السابقة والمعاصرة لها، فلا يعيب الطراز الأموي أنه استفاد من الطرز: الهلنستية والرومانية والبيزنطية والساسانية، لأنه ليس من فن ينشأ من نقطة الصفر، بل يسجل له أنه أكد على وحدة الفن في المنطقة العربية، وبأنه جزء من بيئته ومخزونها الفكري، وبأنه أخضع هذه المنجزات لمقاييس الجمال العربية الإسلامية، وبأن المواضيع الفنية سواء في المساجد أو القصور كانت تراعي عدم الانحراف عن التعاليم الإسلامية. فلهذا نجد المساجد خلت تماماً من الصور ذات الروح تجسيداً لمبدأ الوحدانية لله، وعدم مضاهاة الخالق في خلقه، ذلك أن المساجد بيوت

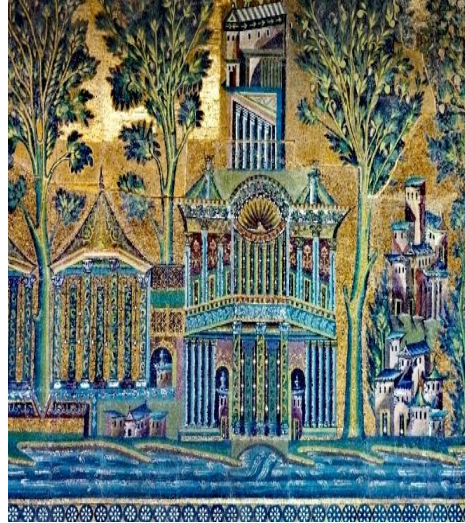
الله، وأنها الأكثر تجردًا من أي عنصر من عناصر التشويش على خشوع المسلم وتفرغه للعبادة في بيوت الله. أما القصور والتي أخذت زخرفتها منحى آخر فجمعت بين الصور ذات الروح والزخارف النباتية والهندسية، فقد جاءت مواضيعها زخرفية بحتة، ولم يقصد منها على وجه الإطلاق أي هدف طقوسي أو انحراف عن الحد الأدنى من التعاليم الإسلامية، فجاءت زخارف وتصاوير قاعات القصور والحمامات معبرة عن الثقافة الفلسفية التي استهوت الأمراء والحكام الأمويين ومظاهر المتعة والرخاء، وروعي في مواضيع الصور والزخارف وظيفة القاعة (الحيز) الموجودة فيها، بحيث أن ما شاهدناه من صور لنساء عاريات في قصير عمرة أو شبه عاريات في قصر المفجر، وإن كان أدي بمقاييس الجمال العربية، فهي صور كانت في قاعات خاصة جدًا بالأمراء، ولم تكن مفتوحة للعموم. إن فترة العصر الأموي تشكل نواة الفن العربي الإسلامي، وكانت خطواته الأولى على سبيل النضوج الفني، ومحاولة لتبني شخصية فنية.

### أهم توصيات البحث:

1. تبني مصطلح "الجمال الفلسفي" في دراسة الفن الإسلامي، ليتجاوز الوصف التاريخي إلى تحليل المقاصد والأسس الفكرية.
2. إدراج المعايير الجمالية الأموية في مناهج التربية الفنية والعمارة، وتطبيقها في تصميمات معاصرة تحقق التوازن بين الجمال والمنفعة.

3. ترشيح المواقع الأموية غير المسجلة (كقصر المفجر والحير الغربي وقصر المشتى) للانضمام إلى قائمة التراث العالمي لليونسكو، لتسليط الاهتمام والدعم الدولي لمثل هذه المواقع الهامة.

### الجدول والأشكال:

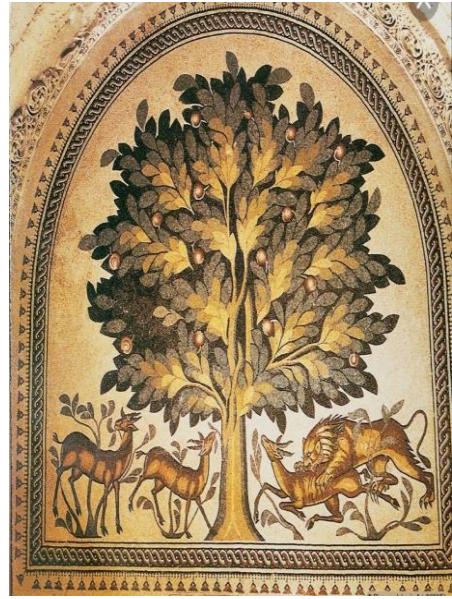


- (1): فسيفساء مسجد قبة الصخرة، القدس. (2): فسيفساء الجامع الأموي، دمشق  
(islamicart.museumwnf.org) (7iber.com)



(4): فسيفساء . قصر المفجر

(Islamicart.museumwnf.org)



(3): تصوير . قصير عمرة

(www.instagram.com)



(5): نحت زخرفي حجري . قصر المشتى

(ar.wikipedia.org)



(6): زخرفة جصية، واجهة قصر الحير الغربي، متحف دمشق

(elitephotoart.net)

## قائمة المراجع:

### أولاً: المراجع العربية

القرآن الكريم.

- ابن جبير، محمد بن أحمد. (1981). رحلة ابن جبير. دار ومكتبة الهلال.
- ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد. (1978). مقدمة ابن خلدون. دار ومكتبة الهلال.

- ابن نايف، وجدان علي (1988). سلسلة التعريف بالفن الإسلامي. الجمعية الملكية للفنون الجميلة.
- الأزرقى، أبو الوليد محمد بن عبد الله. (1969). أخبار مكة وما جاء فيها من الآثار (ج. 1، ط2). دار الأندلس. (تحقيق رشدي الصالح ملحق).
- الألفي، أبو صالح (1974). الفن الإسلامي أصوله وفلسفته ومدارسه (ط1). دار المعارف.
- الماغرو، مارتن وآخرين. (1975). قصير عمرة سكنى وحمامات أموية في بادية الأردن. المعهد الإسباني العربي للثقافة.
- بابادوبولو، ألكسندر. (1979). جمالية الرسم الإسلامي (علي اللواتي، مترجم). مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله.
- البخاري، أبو عبد الله محمد بن إسماعيل. (1998). صحيح البخاري. بيت الأفكار.
- بهنسي، عفيف. (1986). القصور الشامية وزخارفها في عهد الأمويين. وزارة الثقافة.
- حسن، حسن إبراهيم. (1964). تاريخ الإسلام (ج. 1، ط5). دار الأندلس.
- حميد، عبد العزيز وآخرون. (1982). الفنون الزخرفية العربية الإسلامية. وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد.

- الحنبلي، عبد الحي بن العماد (1979). شذرات الذهب في أخبار من ذهب (ج. 1، ط2). دار المسيرة.
- خليل، عماد الدين. (1981). الطبيعة في الفن العربي والإسلامي (ط2). مؤسسة الرسالة.
- خير، صفوح. (1969). مدينة دمشق. وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي.
- شافعي، فريد. (1970). العمارة العربية في مصر الإسلامية عصر الولاة. الدار المصرية العامة.
- عبد الرحمن، حكمت نجيب. (1985). دراسات في تاريخ العلوم عند العرب (ط4). جامعة الموصل.
- علام، نعمت إسماعيل (1977). فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية (ط1). دار المعارف.
- عكاشة، ثروت. (1977). تاريخ الفن التصويري الإسلامي الديني والعربي. المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- غريب، روز. (1952). النقد الجمالي وأثره في النقد العربي. دار العلم للملايين.
- فان بيرشم، مارغريت. (1994). فسيفساء قبة الصخرة: القدس الإسلامية في أعمال ماكس فان بيرشم. مطبعة دار الشام.
- قطب، محمد. (1980). منهج الفن الإسلامي. دار الشروق.

• كرزويل، ك. (1984). الآثار الإسلامية الأولى (عبد الهادي عبلة، مترجم). دار قتيبة.

• كونل، آرنست. (1966). الفن الإسلامي (أحمد موسى، مترجم). دار صادر.

• اللواتي، علي. (1989). خواطر حول الوحدة الجمالية للتراث الفني الإسلامي. في الفنون الإسلامية. دار الفكر.

### ثانيا: المراجع الأجنبية:

Creswell, K. A. C. (1940). Early Muslim architecture (Vol. 1). Clarendon Press

Flood, F. B. (2001). The Great Mosque of Damascus: Studies on the makings of an Umayyad visual culture. Brill.

Fowden, G. (2004). Qusayr 'Amra: Art and the Umayyad elite in late antique Syria. University of California Press.

Gonzalez, V. (2020). Aporia in Umayyad art or the degree zero of the visual forms' meaning in early Islam. Journal of Material Cultures in the Muslim World, 1(1-2), 6-33.

Grabar, O. (1973). The formation of Islamic art. Yale University Press.

Grabar, O. (1993). The mediation of ornament. Princeton University Press.

Grabar, O. (2005). \*Early Islamic art, 650-1100\* (Vol. 1). Ashgate/Variorum.

Grabar, O. (2006). *The Dome of the Rock*. Harvard University Press.

Grabar, O., Holod, R., Knustad, J., & Trousdale, W. (1978). *City in the desert: Qasr al-Hayr East*. Harvard University Press.

Hamilton, R. W. (1959). *Khirbat al-Mafjar: An Arabian mansion in the Jordan valley*. Oxford University Press.

Hillenbrand, R. (2021). *Islamic art and architecture* (New ed.). Thames and Hudson.

Sauvaget, J. (1939). *Remarques sur les monuments omeyyades*. *Journal Asiatique*, 231, 1-59.

Tohme, L. G. (2005). *Umayyad baths in context* [Doctoral dissertation, Massachusetts Institute of Technology].