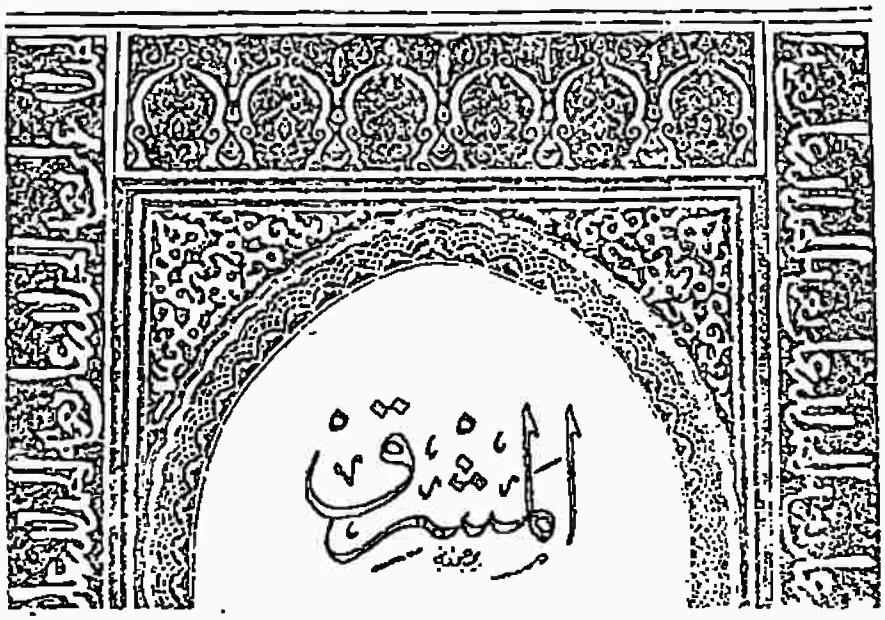

السنة الرابعة والثلاثون — تشرين١ — كانون١ ١٩٣٦

اصول الجمال

في الفنّ الاسلامي*

بقلم غاستون ڤيت

الاستاذ في مدرسة اللغات الشرقية الحيّة في باريس ، ومدير المتحف العربي في القاهرة

تمهيد

لقد اخذت على نفسي القيام بمهمة شائقة ولكنها دقيقة ، وهي ان نتدبّر مما تلك الاسباب التي تدفعنا الى تذوّق الفنّ الاسلامي . لا مشاحة في أن الألفة والتمرن ضروريان في تفهّم مظاهر الفنون جميعها . بيد انها ، على ما يظهر من اقوال ارباب الشأن ، اشدّ ضرورة

*) من محاضرات « معهد الآداب الشرقية » في فرع « التاريخ والآثار القديمة في سورية وفنيقية » .

في تفهم آثار الفنانين المسلمين ، منها في تذوق اي فنّ آخر . ولهذا رأيت ان استدعي ذكرياتكم المبدّدة ، فاستميل انتباهكم لازدهار فنيّ عجيب كان من حسن حظي ان اختص بدراسته حياتي كلها . ولنبدأ اذاً بتعيين اصول الجمال المشتركة في ما ظهر من الآثار الفنية في مختلف مناطق الاسلام ، عاملين ، قدر المستطاع ، على تحديد ميولها ومراميها .

نظريّة التحريم

من الثابت ان القرآن لم يهتمّ بانشاء نظرية فنية . وكذلك القول عن النبي نفسه ، على ما رُجّح . ولكن الفقهاء ، قادة الدين الاسلامي ، عمارا شيئاً فشيئاً على بناء تلك النظرية الضيّقة عدوّة الحياة والفنّ . ولا يخفى ان ارباب العقائد في جميع الديانات يبدون صرامةً شديدة يقاومون بها مظاهر الحياة المُترفة الكسولة . على اننا نعتقد ان نسبة الكفر الى مَن يجرّب تمثيل الكائنات الحيّة لم يكن ليؤثر وحده في شمول نظرية التحريم . انما هناك سبب آخر . هو اعتقاد الشعوب الاولية بان الصور تحمل في نفسها مخاطر جمّة ، حتى لا يحسن بالانسان ان يتعرّض لها . هذا هو السبب الاصيل الخفيّ في تشييد تلك العقيدة التحريمية ؛ وهو ما دفع عدداً من كبار الفنانين الى احترام هذه الصرامة في شجب الصور الحيّة ، بل الى السير بتوجيها . فنتج ان الفنّ الاسلامي ، في اساسه ، معاكس لتصوير الكائنات الحيّة . ومن ثمّ فقد اتخذ اصولاً للجمال خاصة به ، توافق هذه النظرية التي كانت تزداد صرامةً وشدّة تطبيق عصراً فعصراً ، على الرغم مما كان يظهره بعض الامراء المسلمين من ميول فنية لا تتفق مع مبادئ التحريم . ومهما يكن من وفرة الآثار الشاذّة عن القاعدة العامة ، تلك الآثار التي يزداد عددها يوماً فيوماً ، فان الفنّ الاسلامي فتّش ، منذ نشأته ، عن مظاهر عامّة للاصول الجمالية خارجاً عن تمثيل الطبيعة الحيّة . وقد وجّه هذه المظاهر متوفقاً فيها ، على بعده عن الحياة ، الى شيء من الحركة والاناقة تنتج من صفات فنية حقّاً تستند خاصةً الى الرشاقة وتناسب الاقسام . حتى ليحار المتأمل في موضوع إعجابه الاتمّ ، أهو تلك الألفة المتناسبة في توزيع الزخارف ؟

أم تلك الوفرة في تنويعها وترتيبها رامية الى تمثيل مربعات هندسية او جنّة من الازهار النضرة ، او رسوم مستطابة في غرابتها وتفننها .

وان من يتعمق في درس مظاهر هذا الفنّ ، يرى ان الدين الاسلامي لم يفرض على الفنّانين الّا قانوناً سلبياً . لقد منعهم تمثيل الصور . وان يكن هذا التحريم نجح للنجاح النسبي في اكثر البيئات والعصور ، فلأنّه وافق نزعةً اصيلة في نفسية المسلمين من العنصر السامي . اما في ما سوى هذه النقطة ، فقد احتفظ الفنّانون بحرّيتهم في إخراج فنّهم على اي مظهر كان ، مما يدلّ على ان الدين لم يفرض طريقةً خاصة للزخرف ، وبالتالي فهو لم يسنّ قانوناً إيجابياً للفنّ .

بين التقليد والابتكار

الاهتمام بالتفاصيل – الانتصار على الصعوبات

وهناك نقطة أخرى يجب ان نشير اليها . وهي ان الفنّ الاسلامي ، على ما اتصف به من شخصية ، ظلّ مدةً طائرًا في حوض البحر المتوسط ، قبل ان يتخلّص من تقليد الفنّ البيزنطي ، والفنّ الفارسي الساساني الذي أثر خاصةً في العهد الاسلامي من خلال الآثار البيزنطية نفسها . على ان هنا ملاحظة جديرة بالانتباه وهي : إن يكن الفنّانون ، منفّذو رغبات الامراء المسلمين ، قد جروا اولًا على طريقة البيزنطيين اضطرارًا وتقليدًا ، فقد تابعوا تقليدهم هذا ، فيما بعد ، عن تذوّق للفنّ البيزنطي ، وعن رغبة في استخدام اهمّ ما فيه من موضوعات وأساليب أيّد فضلها كرور الزمن . فقلّدوا ، ولكن عن حرّية واختيار واناقة .

واذًا يمكننا القول ان الاسلام عمل على الاسراع في تطوّر طريقة زخرفية فنّية كانت تبدو مظاهرها قبل الشروع بنشر الدين الجديد . وقد يصحّ القول ان المسلمين لم يأتوا بطرق مبتكرة في الزينة والزخرف ، على طريقة واضحة ملموسة ؛ ولكنهم تناولوا الآثار الفنيّة السابقة فادخلوا فيها روح الاسلام ونفسيّته الخاصة . وذلك بامتزاجات جديدة ادخلوها في القوالب الزخرفية القديمة ، وبما قاموا به من تنويعات مبتكرة في تلك القوالب نفسها ، بالغوا فيها حتى الإغراق احيانًا ، ولكنهم لم يتجاوزوا حدّ الألفة والتناسب . كل هذا نشأ

فيهم عن ذاك الميل العميق وتلك النزعة الخفية في الإحساس الشرقي . وليس ادلّ على تذوّق بعض الاشكال الفنيّة ، بل بعض ما وصلت اليه تشعّبات تلك الاشكال، من ذكر ما كانت تلاقيه من ارتياح وإعجاب تلك التوسيعات البيانية والزخارف اللفظية . فان بين النوعين صلة دقيقة تظهر في ذاك التطوّر المزدوج المتوازي بين مظاهر الفنّ ومظاهر الانشاء الادبي العالي. وهكذا لما اراد البناؤون المسلمون ان ينتقلوا من الشكل المستدير الى الشكل المربّع ، وجدوا تلك الزاوية البارزة في العقد ، فأعجبوا بها ، واخذوا يعدّدونها أفقياً وعمودياً حتى كوّنوا طبقات فوق طبقات من تلك الزوايا الجميلة.

ولا شكّ في ان كل هذه المظاهر تتصل بعضها ببعض دالّةً على رغبة اصيلة فطرية في تتبع الامور بالتحليل البالغ والتفصيل الدقيق ، حتى يصل الفنّان الى نشوة الحذق والمهارة، بانتصاره على الصعوبات وتسهيله العقبات من اي نوع كانت، صارفاً همّه الى كل دقيقة من دقائق المجموع يصقلها ويتقنها ويتفنّن فيها ، وكأنها عالَمٌ بأسره . لا يأخذه في ذاك ملل ، بل لا يكاد يأخذه خوف التضخّم الجزئي فالخروج عن تناسق المجموع . هو ميل طبيعي عرفناه ، منذ القدم، في مظاهر الادب الانشائي ، من شعر ونثر. فاستغربنا ، لاول وهلة ، تلك المشاهد المتعدّدة ، والتصاوير المتقابلة ، في القصيدة العربية ، لا يكاد يقف الشاعر عند واحدة منها ، انما يوحيها كلها في سيره ، وان تكن واهية الصلة بموضوعه الاساسي ، فيمدّد مفاعيلها بواسطة سلسلة من التشابيه تهبط على المطالع من حيث لا يتوقعها .. ولا شكّ ان في الشعر ، كما في الفنّ السابق الذكر ، جمالاً خاصاً قد لا تسيغه نظريّاتنا الفنيّة ولا مقاييسنا الجمالية. بيد انه مهما يكن لهذه النظريات والمقاييس من دقّة وصوابية ، فاننا لا نقوى على دفع الاثر العجيب الذي تحدثه فينا تلك الاحاديث اللطيفة العجيبة ، وان دارت حول الموضوع الاساسي ، وتلك الصور المتتابعة على غير ترتيب ، وتلك الخطوط الذاهبة على غير اتجاه بارز ولا غاية ظاهرة . هي الطراوة المنعشة يوليها الفنّ الاسلامي متأمّليه بما يعرضه عليهم من ظواهر المفاجآت.

الى هذه الميزة يجب ان نردّ تلك الغرابة التي نشعر بها امام بعض الآثار

الاسلامية ، اذا ما اردنا تحليلها وتفصيلها ، والتدقيق في درس مركباتها . اننا نحب ، في بلادنا الغربية ، ان يخفي عاينا الفنان ما يبذله من جهد ، فيظهر غير مكترث لما انتصر عليه من صعوبات . اما في الشرق فالحالة على غير هذا . فلا نستغربن اذاً موقف الفنان المسلم اذا لم يرم الى ايهامنا ارتجال فنه . فهو لا يرتجل ، ولا يرمي الى الارتجال . انما يطلعنا ، في جميع تفاصيل اثره ، على اجتهاد متواصل ينفي الاكتفاء بالمظهر الاول . فهو سلسلة من الاوضاع الزخرفية يتقن الفنان كلاً منها لنفسه ، وبصرف النظر عن مركزه من المجموع الكلي ، حتى يشبه عمله بعض الاستطرادات والالتواءات الموسيقية المستديرة حول الموضوع الاساسي ، وكأنها تلك الزخارف الهندسية تطرز النقطة الاصلية في الصورة . هكذا القول عن الزخرف الفني الاسلامي . فهو ينحل ، بعد درسه وتفصيله ، كما تنحل العملية الهندسية الى عناصر بسيطة التي عليها اللهو العابث ، فعقدها . واظهرها بذاك المظهر المركب . حتى اخذت عين المتأمل ، لاول وهلة ، بما فيها من مظاهر المهارة الفنانة العابثة على غير قياس ولا غاية . اما اذا دقق الفاحص في تحليلها فتبدو له نتيجة درس دقيق طبق فيه الفنان قواعد غير منكورة .

نتيجة التحريم

بقي ان نفتش عن الدافع الى هذا الخصب في الزخارف الهندسية وما يتفرع عنها . واننا لنجد السبب في تحريم الصور . ذاك المبدأ الذي صرف الفنانين ، على الغالب ، عن تمثيل الكائنات الحية ، خوفاً من تقليد الخالق في خلقه ، فدفعهم عن تأمل الطبيعة ، وعن استيحاء مظاهرها الحافلة بالحركة والحياة . فاضطروا الى ادخال مبدأ التجريد والرمز في مظاهر فنهم جميعها . فكان ان الفن الاسلامي ، في اساسه ، حوّل وجهه عن طرق الزخرف القديمة المستمدة من جمال الطبيعة ، اي من عالمي النبات والحيوان الحقيقيين . انصرف الفن الاسلامي عن هذين العالمين الخصبين فاستبدل بهما زخرفاً بسيطاً في عناصره الاولى يستمد من الخطوط الهندسية ، او الحروف الابجدية ، او بعض المظاهر النباتية . ثم يمدد هذه

الرسوم المتنوعة على تراكيب وطرائق متعددة الاساليب حتى يحدث تأثيرات فنية حقًا بما فيها من رشاقة ، وألفة ، وحسن وقع شامل. بيد اننا نشعر بوجوب التحفظ في اطلاق الحكم على كون الفنّ الاسلامي لجأ الى الزخارف الهندسية والحيائية ليحلها محل تمثيل الكائنات الحيّة . ان في هذا القول لمبالغة ، بل فيه فرض نظرية منطقية لا دخل لها في الموضوع. انما الصواب هو ان الفنّ الاسلامي، وقد ضُيّق عليه بعدم تمثيل الحيوانات والبشر ، وحيل بينه وبين تأمل الطبيعة واستيحائها ، رأى نفسه مضطرًا الى الاتجاه وجهةً أخرى . فاجاب الفنّان داعي غريزته لاجئاً الى الاشكال الهندسية يُدخل فيها بعض العناصر النباتية المجرّدة عن كل شيء الا خطوطها الاصلية ؛ والى اشكال الحروف الابجدية ، يتفنّن فيها وينوّع حتى يخرجها آيات زخرفية رائعة بجلالها ورشاقتها . وهكذا غدا الفنّ الاسلامي ، في مظاهره السائدة ، لا يهتمّ اصلًا بنقل الحياة. انما نزعته العامة ترمي الى تجريد المشاهد الحيّة في الطبيعة حتى لا يبقى منها الا خطوطها الهندسية فتوحي برسمها عاطفةٌ من الصرامة الباردة يحدّها ذاك الشعور الدقيق بجمال التناسب.

الفن والادب والموسيقى

ولنقل ان هذه التراويق والزخارف توافق ، في اصلها ، ملكة الادب العربي الخالص والموسيقى الشرقية . يشعر الفنّان الموسيقي بحاجة الى الدورات الطويلة ، والى التنغيم في التواءات لا حدّ لها تظهر غالبًا متوازية في سطحين ، وكأنها لحن ثنوي يرافق « الصوت » الاساسي . اما هذا « الصوت » فيتمايل ويختال مدّةً بين النبرات المتنوعة حتى يُقتطع فجأةً دون سبب معقول ، على نغمة قد تبعد عن النغمة القرارية الاصلية. وهكذا القول عن الزخرف فقد يُقطع فجأةً لا لكون الفنّان ادرك غايته في التزويق، بل لانه ادرك حدّ المصراع الذي يزخرفه. ولا يخفى ان هذا الزخرف يمكن ان يتتابع الى ما لا نهاية له في مخيلة الناظر ، كما يمكن لمخيلة السامع ان تتابع نبرات « الصوت » السابق الذكر . وهو ما يوافق موافقة تامة تلك الروح الشرقية النازعة الى التأملات والاحلام .

بعض مبرات الفن الاسلامي

الهرب من الفراغ

ويجدر بنا الآن ان نشير الى ما ينتجه هذا المظهر من مبادئ اساسية وجبت أصول الجمال العامة في الزخرف الاسلامي ، فاصبحت قواعد لا يجسر الفنانون على تحويرها . من ذلك ان ما يؤثر بنا اولاً ، نحن اهل الغرب ، اذا ما تأملنا جدران البنايات المزخرفة ، كثرة التزاويق وتتابعها وازدحامها حتى لا تكاد تخلي مساحة عارية ؛ تؤثر فينا بوضوحها ، وبروزها ، وكثرتها ، وقوة الوانها واصباغها ؛ فنكاد نميل الى التحفظ في الاعجاب بها ، لما تنم عنه من رغبة الفنانين في استخدام كل ما لديهم من مساحة ، حتى كأنهم يهربون من الفضاء الفارغ . وان تكن جهودهم في ملء كل فراغ توليهم دقة عجيبة ، وكمالاً لا بأس به في اظهار التفاصيل ، والزخارف البسيطة ، والآثار الصغيرة الحجم . لا نرمي هنا الى النقد ، ولا الى القاء درس في الذوق الفني ؛ انما ندل على ان الآراء الاسلامية لا تتفق ، الا في ما ندر ، مع مبادئ الفن المدرسي العادي في مادة الزخرفة . ذلك ان وفرة التزاويق تظهر ، في نظر الفنان المسلم ، فرضاً لا مناص من اقامه ، بل تظهر من اخص خصائص ملكته الفنية . وهو لا يفتش ، في إظهار جمال هذه التزاويق ، عن ايجاد الفراغ بينها . بل انه يلجأ ، على الغالب ، الى زيادتها والتكثير منها ، فيعلق الزخارف بعضها ببعض حتى يغطي الواجهة بكاملها .

الزخرف المسطح

وميزة أخرى لهذا الفن تظهر بان الفنان المسلم ينصرف عادة عن النقش والحفر الى التزويق السطحي الخالي من النتوء والبروز . فهو يميل الى تغطية المساحات ، في تآزير الحيطان ، بطائفة من الرسوم والالوان المتقابلة والمتتابعة الى ما لا نهاية له على حد ما نراه في تزاويق السجاد . ولم يابث هذا الميل ان قوي ونشط مقاوماً بنجاح ما عُرف ، منذ القدم ، من طرق الزخرف النافر ، حتى تغلب عليه ، فغدا الزخرف المسطح بما فيه من الوان واصباغ من عناصر الفن

الاسلامي العامة ، ايًّا كانت مادّة هذا الزخرف . وكان اهمّ هذه الموادّ الخزف القاشاني ، وقد اظهر فيه المسلمون مقدرة فائقة ؛ وذلك الملاط المُرَخَّم الذي بلغوا فيه مبلغًا عجيباً في استخدامه لزخارف النقش والتنزيل .

وليس من شكّ في ان اجلى مظاهر الزخرف بلاد فارس ، وهي بلاد الآجرّ ، فاحتلّت الزخارف كل المساحات ، وارتقت رقيًّا بالغًا في غنى مادّتها وكمال مظهرها . وان من يدرس آثارها ، دون ان يتعمّق الى قواعدها الاساسية ، لا يلبث ان يتحقق وفرة الطرق المزجية والاساليب الفنية فيها ، ويمكن ان نردّها كلها الى ثلاثة اساليب عامة توافق تقريباً ثلاثة من عصور التاريخ .

يظهر الاسلوب الاول باستعمال الآجرّ المشوي ، المستعمل نفسه مادّة للبناء ، فيستخدمه المزخرف كما هو ، مؤلفًا من قطعه صورًا عادية ، هندسية الرسوم في اكثرها ، قليلة البروز ، يتخلّلها احياناً بعض قطع من الآجرّ المُنَزَّل . ثم يتّسع استعمال هذا الآجرّ المُنَزَّل فيولّد النقش بالخزف القاشاني . وطريقته ان يُقتطع في القاشاني المنزّل الموحّد اللون قطع يركّبها الفنّان على حدّ ما نرى في لوحات الزجاج الفوطية ، فيدخلها ضمن حدود رسمه في وزرة الجفصين او الملاط . ولا بدّ في هذا الزخرف من التضحية بكل بروز ونتوء . فلا يبقى الا تأثير الصورة بالوانها المتعدّدة . وبعد هذا نصل الى الاسلوب الثالث فيفقد النقش كل تفنّن ، وتُستبدل به قطع من الآجرّ متماثلة تجمع بينها وصلات متوازية ليس غير .

المصب في الزخرف

واذا جاز لنا ان نستنتج رأيًا من هذه التفاصيل فهو ان طريقة العمل ، او أسلوبه ، لم تؤثر أثرًا توجيهيًّا في اختيار الاشكال الزخرفية . بل بالعكس فان الزخرف السجّادي توسّع حتى استخدم موادّ لم يدفع لها في اول أمره . وهكذا يرى المطّلع احياناً على حجارة البناء المنحوتة رسوماً هندسية اوحتها الموافقة بين قطع الآجرّ ، بل يرى آثارًا للزخارف النباتية قلّد بها الفنّان تزاويق الملاط المرخّم . فلا نتمالك العجب من هذا الخصب الزخرفي . وكأننا نطّلع على فكرة الفنّان المسلم الخفيّة فنرى انه يخجل اذا ما اهمل مكانًا صغيرًا دون تزويق . ولنأخذ

مثلاً القبب المصرية ، فان فيها القبب الملساء ، كما ان فيها القبب المضلعة اضلاع البطيخ ، وغيرها مغطاة بالزخارف المحدّدة الاطراف على نحو اسنان المنشار ، او بالتزاويق المتشابكة منقوشة نقشاً ناتئاً ، يملؤها احيانا صفائح كبيرة من القاشاني.

ولا شك في ان الاعجاب يأخذ مأخذه من متأمل احد جوامع القاهرة الراقية الى القرن الرابع عشر او الخامس عشر ، لما يبدو فيه من ترف في الزخارف والتزاويق .. هذا رتاجه الضخم بجنبتيه العميقة يتوّجها عقد من خلايا النحل . وهذا صحنه وجدرانه مبلّطة كلها بالرخام المتعدّد الالوان ، تتقابل صفائحه في الحيطان احياناً مفصولاً بينهما بالرسوم المتشابكة ، او بالكتابات المربّعة الحروف متزّلة كالفسيفساء . وهذه اقواس الاعمدة والابواب ترتكز على قواعد مزدوجة الالوان من عضائب حمراء وبيضاء ، او سوداء وبيضاء . على ان اقواس الابواب تلفت النظر خاصة . وهي تتألف من وصلات منكسرة او مكلّلة بالنقوش الزهرية ، كل ذلك من حجارة ملوّنة تتعاقب بالالوان المختلفة ، فيأتي اللون الفاتح في الغلق متغلغل الاطراف في اللون الباهت الظاهر به الغلق الثاني . ولكن هذا النقش سطحي أُحدث بالصاق رقائق الحجارة . اما الاغلاق الحقيقية ، تحت ذاك النقش ، فعادية واقفة عمودياً بالنسبة الى حنيّة القوس . وترى هذه الوصلات نفسها ، اوالاغلاق الزخرفية ، في اقواس الحنية الدالة على اتجاه القبلة ، وهي المدعوّة بالمحراب . فيظهر فيها غنى الزخرف والنقش بالتلاعب في الشباك المتزّلة بالفسيفساء المتعدّدة الالوان يفصلها احياناً ، في الاتجاه العمودي ، صفّ او صفان من الخلايا تحيط بها اعمدة صغيرة مفردة او مزدوجة . اما السقوف ، ووصلات الخشب الجامعة بين قواعد الاقواس ، وصفائح الخشب المغطية اعالي القبب ، فكلها مزدانة بالتصاوير الملوّنة بالاحمر والازرق والمذهب . واثاث الجامع الخشبي كالمنبر ، ومناضد القرآن ، والابواب ايضاً تتألف من صفائح صغيرة مرتبة على اشكال هندسية متعدّدة الاضلاع والرؤوس ، ظاهرة على شكل الكواكب . وقد يتزج العاج والعظم بالخشب في هذه المصنوعات . اما الابواب الكبيرة الفخمة فتكون على الغالب من قطعة واحدة ، الا انها تتألف بغطاء من البرونز

تظهر فيه الاشكال الهندسية نفسها.

مراجعة الموضوع نفسه

ولا يخفى ان هذا الخصب المدهش في الزخرف ظاهر بالجمع بين التراويق الصغيرة ، تراويق لا تتنوّع كثيرًا اذا ما دققنا النظر فيها ، بل هي مجموعة من الصور النباتيـة تتشابك فيها الاغصان خاصةً وبعض الزهور ، وتتتابع هي نفسها ، على عصابة مبسوطة ، او مجموعة من الاشكال الهندسية تتصل وتتراجع على مساحة لا يحدّها حدّ مقرَّر . هذا الاسلوب في الزخرف المستند خاصةً الى مراجعة الرسوم المتقابلة يجذب الانتباه كما يجذبه النغم الموسيقي الموحد المردَّد هو نفسه على طريقة « اللازمة » . وفوق ذلك نرى ان هذه التراكيب ترضي الطبيعة الشرقية المندفعة الى الاحلام ، بل الى اعمال الخيال في متابعة زخرف ظهر محدودًا بحدود المساحة المزخرَفة . ولما كان هذا الاسلوب مستمدًا يبدو ، هو نفسه تقريبًا ، في جميع آثار الفنّ الاسلامي ، وجب علينا ان نستخرج منه قانونًا عامًا فنتحقق ان الشرقي ينعم بلذّة فائقة اذا ما سمع او رأى الموضوع نفسه يتردَّد الى ما لا نهاية له. التهرّب من الفراغ ، ومراجعة الموضوع الواحد ، هما المبدءان العامّان اللذان قادا فنّاني المسلمين طول القرون الوسطى . فعلينا ، اذا ما اردنا ان نتذوّق آثارهم الفنية ، ألا يسهو بالنا لمحة عن هذين المبدءين.

عناصر الزخرف الاسلامي

ثمّ ان درسنا لمظاهر الزخرف الاسلامي يضطرّنا الى ردّ هذه المظاهر جميعها الى ثلاثة عناصر مهمة : لوحات الزخرف النباتي ، والشباك الهندسية ، والتفنّن الخطّي.

الزخرف النباتي

اما المستوحيات النباتية في الفنّ الاسلامي ، فتطلعنا على ان الفنانين ابتعدوا كثيرًا عن الطبيعة في استيحائهم. فظهرت زخارفهم النباتية ، في اكثر الاحيان ، مجرَّدة كل التجريد حتى لم يبقَ من الجذع والورقة الا خطوط للرسم المتتابع ، وتكاد لا تفرق في شيء عن موادّ الزخرف الهندسي المستند الى الخطوط

المنحنية . واذا اضفنا الى هذا الامر ميل الفنان المسلم الى التناظر والتقابل ، ادركنا كيف توصل هذا الفنان الى تشويه الطبيعة ؛ لا في تحريف العناصر النباتية في تصويره فقط ، بل في ترتيب هذه العناصر في الصورة الاجمالية . واذا فهو ينوع هذه الرسوم المنحرفة في الاصل عن الاوراق والازهار ، فيخضعها لاسلوبه في التزويق ، ويخرج منها تركيبات واشتباكات على قسطٍ وافر من الابتكار . ولا يندر ان تتحول الاغصان الى دوائر متلاصة تحيط بورقة او بعدة من اوراق النبات . ثم يدقق في حروفها ويحددها حتى يوجهها الى الجهات التي يقصدها في تصميمه الهندسي . وهكذا يستوحي الفنان المسلم من الطبيعة ، لا ليصور هذه الطبيعة بمظاهرها ، بل ليستخرج منها عناصر تفيده في اسلوبه الهندسي في الزخرف والتزويق . بيد ان هذه الرسوم النباتية بخناياها النحيفة واشتباكاتها الدقيقة تبدو على نصيب من سعة التصور ورفعة الاخراج جدير بالاعجاب . ولا بدَّ لنا هنا من جولة قصيرة في مجال الادب العربي . فنرى ان آثار هذا الادب ، سواء أكانت من الشعر او من النوع القصصي ، تطلعنا خاصةً على مثالات محددة للاشخاص لا على شخصيات فردية لها حيويتها الخاصة . نرى فيها مثال «الامير» ، او مثال «الطفيلي» ، او مثال «المحتال الشحاذ» دون ان نجتلي شخصياتهم ، كما اننا نرى في الفن الزخرفي النباتي رسوماً رمزية تمثل معاً مظاهر الجذع والورقة والزهرة . هي النزعة الاصيلة الى التجريد والرمز تشترك بين الكتاب والفنانين .

الزخرف الهندسي

ان تكن هذه الموضوعات النباتية ، بما تحويه من خنايا متآلفة متتابعة ، تظهر راميةً الى شيء من الحركة ، فان الزخرف الهندسي يردنا حتماً الى السكون والاستقرار . وفي هذا المجال المستقر الساكن يعبّر الفنان المسلم عن رغبته في التشعيب والتعقيد . لم يبتكر الاسلام الاسلوب الهندسي في الزخرفة ، ولكنه حسّن فيه ونوّع ، ونشره في جميع المناطق الاسلامية . وكان همه الدائم ان يفتش عن قالب جديد يتولد من اشتباكات قواطع الزوايا او من مزاوجة الاشكال الهندسية .

وكان من اقدم العناصر الزخرفية ، واوفرها إثارة للاعجاب ، المركب المخمس الاطراف المدعو عادةً بخاتم سليمان . على اننا نرى الى جنبه مختلف الاشكال من الدوائر الجدائل والعقد ، الى اللوالب ، والدواليب ، والعصائب ، الى طنوف القناطر البارزة على شكل اسنان المنشار ، الى الخلايا المستطيلة الخطوط المتشعبة الاضلاع . واكثرها جاذبيةً لانتباه الفنان وعلوقاً بقلبه تلك التراكيب الهندسية التي تكثر فيها الاشكال المضلعة ، ولاسيما تلك الظاهرة على شكل الكواكب نراها تتمدد في جميع مظاهر الفن الاسلامي ، فتحتل ، في مصر مثلاً ، زخارف السقوف ، والابواب ، والجدران ، والمحاريب ، والمنابر ، والدمى ، وتزاويق مخطوطات القرآن .

الزخرف الخطي

بقي ان نشير الى الدور الذي يؤديه الخط في الزخرف الاسلامي . من الواضح ان للكتابة المرقومة غايتها اذا ما دلت على اسم مؤسس الاثر او صاحبه ، او اذا ذكرت تاريخ البناء او العمل ، او اذا نقلت بعض الآيات القرآنية . فنقول ان الزخرف الخطي ، في هذه الحالة ، غائيّ يضيف الى مجد الامراء حمد الله تعالى . ويظهر راجحاً في نظرنا ان الرقم التاريخية التي نقرأها على الآثار البنائية تمت بصلة قوية الى اصل سحري ينم عن الاعتقاد بقوات لابشرية ؛ نستدل على هذا بكثرة التحميدات ، والادعية المغدقة على مؤسس الاثر ، وبكثرة النعوت الصالحة الرامية الى استدعاء البركات واستمطار النعم والرحمات . ويجب ان نذكر انه ، في بعض الآثار ، كالقلاع والحصون خاصة ، كان الامراء يأمرون بحفر اسمائهم دلالةً على احتلالهم القلعة او الحصن ليس غير . اما ما نتحققه من إنزال اسم مكان آخر احياناً فقد يدل لا على تبجح فارغ ، بل على غاية دينية في التقرب من الله واستنزال نعمه .

وان ابرز الصفات في هذا المظهر للزخرف الاسلامي ، مظهر الخط ، هي الرشاقة وتساوق الاجزاء الى ألفة المجموع ألفة معجبة . وقد ادرك الفنانون ، منذ القرون الاولى ، ما تكنه الابجدية العربية من موافقة عجيبة لمظاهر الفن ، وما يمكنهم استخراجه من مرونة وجلال بواسطة حنايا الحروف المنعقدة حلقات ،

وسوقها البارزة عمودية . ولنشر اشارة سريعة الى ان هذا النوع من الزخرف الخطي عُرف سابقاً في الامبراطورية البيزنطية ، وعند الايطاليين على اول عهدهم بالفن . ولا يخفى ان الخط العربي على نوعين اصليين : الكوفي ، منسوباً الى مدينة الكوفة ؛ والنسخي ، وهو الخط العادي . اما الكوفي فيمتاز بزواياه القائمة ، فهو خطّ مقصود فيه التفنّن . واما النسخي فخط عادي نشأ لا يتقيّد بمظهر محدّد . بدا الخط الكوفي اولاً على مظهر بسيط ، محفوراً ، إما حفراً عميقاً ضئيلاً ، وإما حفراً ناتئاً ضخم الحروف قصيرها . ثم اتصلت به الرشاقة ، فطالت سوق حروفه العمودية ، وازدانت حنايا غيرها ، ولاسيما في اواخر الكلمات ، بالزخارف النباتية المتفرّعة المتشابكة على اشكال تأخذ بجلالها واناقتها اعين المتأملين حتى ممن لا يفقهون من قراءتها شيئاً . وقد كان هذا الزخرف النباتي ، في اول امره ، امتداداً لاواخر الحروف يوافقها في المظهر الاجمالي ، وفي الطول والسماكة . حتى كان آخر القرن العاشر فبدأ الفنانون بابتكار جديد : رأوا ان يخرجوا الجذوع النباتية من جسم الحرف وكأنها تخرج من اناء ، فتتشعّب الى مشاهد زهرية ادقّ والطف . ثم خطا الفنانون خطوة أخرى عندما رتّبوا مشهدهم على سطحين متتابعين ، فظهرت الحروف الضخمة القوية منقوشة نقشاً وافر البروز على ارضيّة نحيفة دقيقة من اوراق الزهر والاغصان المتشابكة . ولم يأتِ آخر القرن الثاني عشر حتى حلّ الخط النسخي محل الكوفي في شواهد القبور ، والرقم التاريخية . فكان ذلك اثراً من آثار الحركة الرجعية التي قام بها السنّيون لتعفية آثار عقائد الفاطميين الشيعية . وقد كانت حركةً قوية عملت عملاً بليغاً في قلب المؤسسات والعادات ، وتحوير الطرق البنائية نفسها ، ولم ينجُ منها شيء من الدقائق والتفاصيل مما قد يمكن ان يذكّر باضاليل الماضي . . . على ان الفنانين لم يلبثوا ان ادركوا ان الخط الكوفي المزدان بالرسوم النباتية او « الكوفي المزهر » ادعى الى الزخرف الفنيّ واقرب الى ذوق الجمال من الخط المنحني ؛ فاحتفظوا به ، وقد طُرد رسمياً من مجال الرقم التاريخية ، في نقل الآيات الدينية والادعية وما اليها مما لم يكن له الا اثر زخرفي محض .

هـذه بالاختصار اهم ما رأيناه جـديرًا بالذكر من ميزات الفنّ الاسلامي العامّة .

***

بقي علينا ان نردّ على قول يتناقله الناس عادةً فينتقدون به عدم الابتكار في الفنّ الاسلامي .

للروائي المشهور جول رومَن (Jules Romains) كتاب في « ذوي النية الصالحة » (*Les hommes de bonne volonté*) يعرض فيه لتحليل ما يتصوّره كل منا ، في اعماق سرّه ، عن العالم الخارجي . فيرى ان هذه الفكرة الشخصية ، توافق ، من غير شك ، طبعًا الخاص ، على انها تتأثر بما قاسيناه من ضروب التهذيب والتعليم ، فهي مدينة ، الى حدّ ما ، لما سمعناه وحفظناه من الاحكام والقوالب الرسمية . يفضّل الروائي كلّ ما تقدّم ، ويختم بهذا التشبيه : « ان ذاك الاسلوب الخفي يشبه القصور العربية ، وفي صحنها اعمدة البرفير مأخوذة من الهياكل الرومانية ، كما ان الصحن نفسه مستوحى من تخطيط البيت القديم » .

ولقد توفق الكاتب ، في فكرته هـذه المطابقة تماماً حقيقة الحال ، الى وضع المشكل موضع الوضوح التام . وهكذا نرى جامع القيروان يبدو بمظهر « غابة حقيقيـة من الاعمدة ذات التيجان القديمة ، مأخوذة من كل صوب » . كما اننا نجد في قصر الزهراء ، قرب قرطبة « اعمدة مستعارة من بنايات آسية الصغرى ، وايطالية ، بل من احدى كنائس صقلية ؛ واحواضاً من الرخـام محمولة من اورشليم . » وهذا جامع قرطبة يتحقق فيه التأمل « استعمال المواد والطرق القديمة في التجهيز والتركيب ، ونقل الاعمدة والتيجان من البنـايات السابقة . » بيد ان كلّ هذه الاستعارات لا تنفي ان للفنّ الاسلامي غايـة خاصة فالبنايات الثلاث التي ذكرناها تدلّ ، في مجمـل مظهرها ، على ميزات مشتركة . وان الاثرين الدينيّين ، مهما يكن مبلغ المآخذ الغريبة واهميتها فيهما ، لا يعدوان كونهما جامعَين أقيما في سبيل تأدية الصلاة الاسلامية . وهو امر ثابت واضح حتى ان جامع قرطبة ، على رغم ما زيد فيه من خورس ، ومن مذبح وسط سوقه الاهم ، محوّلًا الى معبـد مسيحي ، « لا يزال يُدعى حتى اليوم

« مسكويتا » من « مسجد ».

لقد ورث العالم الاسلامي عن بيزنطية ، وعن بلاد فارس الساسانية ، ذوق الجمال . فاستنار به تقليداً اصيلاً ، واخرجه ممتزجاً بالنزعات الاقليمية ، والفنون الخاصة ، محوّلاً كل ذلك الى ما يوافق نزعته وغايته . وقد حاولتُ ان اعرض هذه المبادئ العامة الرامية الى المثل الاعلى للجمال في الفنّ الاسلامي . ويجب ألا ننسى ، الى جنب هذا ، ان للفنّ مهمةً رسمية ، في تاريخ التمدن الاسلامي . فهو مكلّف التعبير عن قوّة صاحب السلطان وجلاله . ولقد قام الفنّ بهذه المهمّة منذ اول مظاهره ، عهدٌ لم يكن قد تخلّص بعد من القوالب البيزنطية . ومن اعظم الشواهد على هذا جامع دمشق ، وجامع اورشليم . وما آثار الفسيفسا التي نراها في جامع دمشق مثلاً ، وكليا من عمل الفنّانين البيزنطيين ، الا ادلّة واضحة على عظمة الاسلام وسيادة الدولة الاموية . وهكذا فقد نتج ميل خاص في المسلمين الى الفنون الترفية ، ولا سيما تلك التي تدهش الناظرين بفخامة موادّها وغلاء اسعارها . . .

واننا بفضل هذه الملاحظة ندرك ما قد يحار فيه المطّلع لاول وهلة ، وهو كون الفنّ الاسلامي يبدو غفلاً لا نعرف فيه اسم فنّان ولا صفة صانع ذلك ان غايته الاساسية ، كما قدّمنا ، اظهار عظمة الامراء سواء في ذلك البنايات الفخمة ، او آثار الرياش الثمينة ، وعلى اكثرها الكتابات الصارخة باسماء اصحابها من الامراء والسلاطين . اما الفنّانون فقد كان بعضهم من الموالي ، وكثير منهم من غير المسلمين . ولكنهم جميعاً — الا افراداً قلائل — فضّلوا كتم اسمائهم ، فتركوا آثارهم غفلاً لا تدلّ على شخصية ، ولا تشير إلا الى العصر الذي أُخرجت فيه .

وهناك صفة أخرى لتلك الآثار هي تقيدها الظاهر بشيء من الضوابط والتحفظات تمنع عنها الحرية والانطلاق في جرّ السرور والانبساط . نحسّ فيها ارادةً قوية للزخرف وجهداً متواصلاً يجاوز الحدّ في الظهور ، وكأنه يشير الى الاوامر التي تلقّاها الفنّان كي يعمل عمله ، فقام بتنفيذها . نحسّ كلّ هذا لاننا تعوّدنا التدقيق في الدرس ، وتحليل تأثيراتنا وانطباعاتنا . ولكن لنترك هذه التحليلات الدقيقة ، ولنندفع وراء ما يثيره فينا الاثر الفني الاسلامي من احلام

لذيذة في كآبتها ؛ فتتحوّل تلك القواعد القاسية الصارمة في الزخرف الاسلامي، واذا بتلك الخطوط المضبوطة، وتلك الرسوم المكتوبة ضمن الاشكال الهندسية تنتعش شيئاً فشيئا فتبدو الاوراق والزهرات وكأنها وليدة مخيّلة تهيم في مجال الفنّ على غير قيد ولا شرط.

ويحسن بنا اخيراً ان ننفي الشبه بين الفنّ الاسلامي والفن الابتدائي ، او ذاك الفنّ الذي يظهر لدى الشعوب الاولية القديمة، اول عهدها باللذة الفنية. من الحق ان الفنّ الاسلامي يشارك الفنّ الابتدائي في كره الفراغ والميل الى تعدّد الالوان الفاقعة . ولكنه يفترق عنه بكون الفنّ الاسلامي بعيداً عن المظاهر الغريزية . فالاصل في زخرفه التدقيق الترفي الارستقراطي .

ثم اننا لا نجد في الفنّ الاسلامي تلك الحياة القوية النشيطة التي تمثل ، في نظرنا، ميزات الفنون الغربية. انا هناك في الآثار الاسلامية مظاهر الصرامة والضبط والتجريد. تبدو احياناً على شيء من اللطف والنحافة ، ولكنها تتصف دائماً بالجلال الرشيق ، سواء في ذلك تصاوير الجدران وزخارف الملاط المرخّم ، والقاشاني ، ونقوش الخشب المحفور ، وتزاويق المخطوطات . ليس في الفنّ الاسلامي شيء من دواعي التأثر والانفعال. انما في ضبطه الخفي السرّي ومظاهر مهارته الحاذقة ما يدعو الى الاعجاب بالبنى وحسن التناسب . « ففي هذا الفنّ ، الغريب عن الفنّ المدرسي العادي ، كل مظهر يلتحف بالاحلام والاسرار . فتظهر فيه المخيّلة على اتمّ ما يمكن من السيطرة والاستبداد تحوّر وتبدّل في العالم الحيّ، بل تكيّفه كما تشاء . حتى ان الكائنات الحيّة نفسها تنتهي متحوّلة الى خطوط متشابكة. » من الحق ان الفنّان المسلم لم يتصل ، في غالب حالاته ، بالطبيعة الحيّة ؛ ولكن من الحق كذلك انه خالق ألفة نسبية ، وطريقة في التناظر والتقابل ، لا تجاريان.