كنوز أسبانيا الإسلامية

هذه الكنوز عرضتها الولايات المتحدة سنة ١٩٩٢ تحت اسم «الأندلس»، فى واحد من أعظم متاحف العالم وهو المترو بوليتان، بمناسبة مرور خمسمائة عام على اكتشاف كريستوفر كولمبس للقارة الأمريكية. تذكرنا تلك الكنوز بقصة الازدهار الثقافى الذى عاشته أيبيريا تحت الحكم الإسلامى قرابة الثمانمائة عام، كانت خلالها جزءاً من شمال أفريقيا.

كتب روبرت هيوز – الناقد الأمريكى – تحليلا شيقا لهذا العرض المثير فى مجلة «تايم» بتاريخ ٢٠ يوليه سنة ١٩٩٢ استهله بتقدمه تاريخية ضرورية، أزاح بها الستار عن أسرار الإنجازات الثقافية الهائلة التى حققتها الخلافة العربية فى تلك القرون الأندلسية. حدثنا عن الفراغ الثقافى الذى سبق الفتح الإسلامى وكيف كانت أيبيريا نهبا للتشرذم السياسى فى السنوات الختامية للقرن السابع الميلادى عقب انهيار الحكم المركزى بعد ذوبان الإمبراطورية الرومانية. كانت القوانين القوطية الغربية تعلو على السلطة الرومانية، بينما تسود بلاد الطقوس المسيحية، واحتدم الخلاف السياسى حتى أشرف المجتمع كله على التصدع والسقوط، تطلع العرب حينذاك عبر البحر المتوسط وتبينوا تلك البقاع الشاسعة، التى تفتك بها الصراعات الحزبية والتكتلات المتناحرة من مسيحيين وقوطيين غربيين ويهود. رأوا فيها ثمرة ناضجة قد حان قطافها، ولا تفصلها عن أفريقيا سوى قناة ضيقة سهلة العبور. هكذا تحركت سنة ٧١١ ميلادية جحافل من العرب والبربر بقيادة موسى بن نصير، واكتسحت المقاومة القوطية الهزيلة. ولم تمض خمسون عاما حتى خضعت أسبانيا للحكم الاسلامى ماعدا جيبين صغيرين فى الشمال.. ولما كان الغزاة قد ذهبوا بدون نساء وتزوجوا من الأيبيريات، سرعان ما أصبحت الخلافة العربية مهجنة، لكن الحنين إلى بغداد ظل يشتعل فى صدرها. ولأول مرة توحدت أسبانيا ثقافيا منذ زوال الحكم الرومانى. وفى عام ١٤٩٢م زحفت الجيوش الكاثوليكية بقيادة فرديناند وايزابللا لتعيد العرب إلى شمال أفريقيا مرة أخرى، بعد أن تخللت الثقافة الإسلامية اللغة والعادات وأشكال الحياة الأسبانية.

ومعرض الأندلس هو أول عرض على نطاق واسع لكنوز أسبانيا الإسلامية حتى الآن. يتيح لمحبى الفن من الأمريكيين تذوق روائع الثقافة الإسلامية التى طواها التاريخ ويصحح معلوماتهم عن العالم العربى. وقد أعد المتحف لهذا الغرض كتالوجا ضخما يعتبر أفضل تقديم لكنوز الحضارة الإسلامية للزائر العادى. ويضم العرض قرابة المائة والعشرين نوعا من الفنون الأندلسية، وإذا كان يبدو قليلا للنظرة العابرة، فهو معظم ما أبقاه لنا التاريخ من هذه الحقبة الزمنية الخصبة. فبعد انتصار الجيوش الكاثوليكية أذيبت المشغولات الذهبية والبرونزية، وانتزعت المجوهرات من أماكنها، وأحرقت المخطوطات، وأهملت المنسوجات حتى بليت، وحطمت الأوانى الفنية الجميلة، ولم يقبل القرن السادس عشر حتى كان المسيحيون المتعصبون قد أتوا على ما بقى من تحف.

ومع ذلك قال العرب كلمتهم خلال إقامتهم فى ايبيريا. قالوها فيما خلفوه من آثار معمارية مازالت تبهر العالم. تركوا نحو أربعة آلاف أثر ما بين قلاع ومنشآت حربية وقصور حصينة وأبراج للمراقبة. إضافة إلى روائع فريدة فى بابها كقصر الحمراء (الهمبرا) فى غرناطة، والمسجد الكبير فى قرطبة، والحدائق المترامية الأطراف ذات الماء البارد، والأفنية الفسيحة والأروقة والعقود، والقباب ذات الزخارف الجصية والفسيفساء الفاتنة وما يشبه التوريقات والتفريعات التى لا نهاية لها. لا يمكن تغليف مثل هذه الروائع المعمارية وشحنها فى السفن عبر الأطلنطى وعرضها فى المتاحف ومع ذلك أمكن عرض جزء من قاعدة عمود مزخرف بالفسيفساء من قصر الهمبرا، لكن مهما بلغ من الفتنة والجمال، فلن يكون له التأثير الساحر الذى يشع من الجدران الكاملة والأعمدة المكسوة بالفسيفساء فى مكانها الأصلى.

لقد رفضت أسبانيا إخراج إحدى روائع فن الآنية من قصر الهمبرا للمشاركة فى العرض هى آنية من طراز الأمفورا الإغريقى لها أذنان كجناحى الملاك. فاستعار المترو بوليتان توأمها من متحف الأرميتاج فى مدينة سان بطرسبرج (لينينجراد سابقا). كما ضم العرض مجموعة من الروائع النادرة التى لا نظير لها. بينها منبر مسجد مطعم بالعاج من القرن الثانى عشر. وسقيفة من مراكش على

هيئة تاج يستظل بها خطيب الجامع. كلاهما هش وعلى قدر من التهالك يجعل من نقلهما إلى مكان العرض عملية صعبة محفوفة بالمخاطر.

مهما يكن من قصور في معرض «الأندلس»، فهو في منزلة المقدمة الاستهلالية لسفر الإنجازات الثقافية العظمى في أسبانيا الإسلامية. يقول روبرت هيوز ناقد مجلة تايم الأمريكية إن المسلمين في أسبانيا كانوا بناة حضارة. فلولا جهودهم لما عرفنا شيئا عن أرسطو فيلسوف الإغريق. لقد كانت أوربا تتسم بالأمية حتى القرن الرابع عشر. إذا ما قورنت بالعالم العربي. حين نتأمل مجموعة الأدوات النحاسية الدقيقة الصنع التي يضمها العرض، علينا أن نتذكر أن العرب هم الذين اخترعوا الإسطرلاب في الأندلس حوالى سنة ١٣٠٠م، كانت الثقافة الإسلامية الأسبانية ثقافة هجين غير عادية، قامت على التراث الروماني وامتزجت بالأشكال الثقافية الغربية والشرق - أوسطية يمكن تبين هذا التآلف الفريد في كل ما بقي من آثار العصر الإسلامي في أسبانيا.

لو تأملنا عمارة صحن الجامع الكبير في قرطبة. وغابة الأعمدة الجليلة التي يحفل بها، والعقود المصممة على شكل حدوة الفرس، لألفيناه - أي الصحن - قريب الشبه من قاعدة اجتماع مجلسا لكهنة في الكاتدرائية الكاثوليكية بعد إسقاط كل ما يشير إلى المسيحية، وتعديله بما يتفق مع الشعائر الإسلامية. كما أن التصميم الهندسي لقنوات الرومانية. هو المنطلق الذي نشأت منه فكرة العقود المزدوجة. لقد بلغت عمارة الجامع الكبير في قرطبة حدًا من الإعجاز جعل الإمبراطور شارل الخامس يرفض تحويله إلى كنيسة كاثوليكية، بعد انتصار الأسبان على العرب.

بين التحف المعمارية التي يعرضها المترو بوليتان، تيجان اعمدة وقواعد يعود تاريخها إلى القرن العاشر. لا يخفى أنها مستلهمة من العمارة الرومانية بعد هضمها وإذابتها في المفهوم الإسلامي وإبداع أنماط جديدة، متمثلة في الحفر العميق الغور وشبكة الشرائط الحجرية الفاتنة، التي لا بناظرها في المشغولات الصغيرة، سوى علب المجوهرات والشكمجيات المطعمة بالعاج الغائر، التي كان

يفضلها البلاط الأندلسى فى ذلك الزمان. وبين المعروضات سلطنية خزفية بيضاوية الهيئة عميقة القاع. مرسوم فى تجويفها مركب برتغالى ذو أشرعة منشورة، يكاد يتحرك من مكانه من فرط حيوية التصوير، وقوته. ولم يغفل الفنان الإسلامى وضع علامة الصليب على أكبر الأشرعة، مما ينم عن السماحة والانفتاح.

عمد العرب فى أسبانيا إلى استلهام الثقافات الأخرى وتكييفها بما يناسب مدركاتهم. من ذلك أنهم أخذوا الأجراس من أبراج الكنائس. وحولوها إلى مصابيح فى مساجدهم. أما التمثال اليتيم الذى ظهر بين المعروضات، فمشكوك فى أمره لكن المؤكد أنه من القرن الحادى عشر. يصور كائنا خرافيا مجنحا نصفه نسر ونصفه أسد (جريفين). استعصى على فهم الخبراء والدارسين لعدم معرفة البيئة التى أبدعته بالرغم من أنه متقن التنفيذ قوى التعبير. لا يدرى أحد من أين أتى إلى الأندلس. يظن البعض أنه مصرى الأصل أو من شمال أفريقيا بوجه عام.. وربما من إيران.. يقول آخرون إنه غنيمة حرب خلال المعارك مع «مايوركا» التى كانت سلطنة عربية فى يوم من الأيام.. لكنه كعمل فنى غريب الهيئة شديد التأثير ولا يمت للتحف الإسلامية بصلة. حاد الخطوط متماوج الإيقاع. يبدو فى هذا العرض نشازا بعد اندثار الثقافة والبيئة التى كان يتألق فيها.. والتى لا نعرف عنها شيئا..

فنون الكتاب الإسلامى

تمتع المخطوط العربى فى المجتمع الإسلامى بمكانة رفيعة لدى الملوك والسلاطين. كانت لهم بقصورهم مكتبات ومعامل واستوديوهات لنسخ الكتب وإعدادها، وتهيئتها بالخطوط المذهبة والزخارف والرسوم الملونة الفاتنة المعروفة باسم «المنمنمات». وكان بعض الملوك يخفون الفنانين فى مغارات جبلية آمنة أثناء الحروب حتى لا يقعوا فى أيدى الأعداء، باعتبارهم ثروة قومية من أنفس ممتلكات الدولة. وترجع المكانة الخاصة للمخطوط فى العصور الإسلامية إلى أنه الوسيط الذى يحمل كلمة الله.

يقول الباحث «بازيل جراى» الذى شارك فى إعداد مهرجان الفن الإسلامى فى لندن سنة ١٩٧٦: «إن المتتبع لفنون الكتاب الإسلامى يلتقى بمسلسل مثير ينعكس فى نسخ القرآن الكريم التى تعتبر شهادات موثقة على تطور تحسين الخطوط العربية وفنون التذهيب بخاصة فى القرن الثانى عشر، حيث أسفر البراع الإسلامى عن نماذج فى منتهى النبل والشموخ. كل مخطوط منها يتجانس ويتوافق فنيا مع العصر الذى ينسب إليه. فصحائف الرق المتناثرة التى يرجع تاريخها إلى القرنين الثامن والتاسع، كانت على درجة عالية من التزويق المتعدد الألوان، وتتميز بالخط الكوفى المستطيل الذى يصعب نسبته إلى تاريخ محدد.. أما فى القرنين التاليين – العاشر والحادى عشر – فى العصرين المتزامنين: الفاطمى والسلجوقى، فقد أتسم الخط الكوفى بمزيد من الدقة والوعى فى صفحات ذات عناوين هندسية على درجة عالية من الجمال التجريدى الهندسى، محفوظة فى أغلفة جلدية على خشب مزينة بنفس الأسلوب. كما ظهرت الوحدات السلجوقية المضفورة فى كل من فنون الكتاب والعمارة. فتنوعت «الضفائر» على العقود المبنية بالطوب أو المزخرفة بالجص وشاعت فى نفس الوقت على صفحات المخطوطات المذهبة.

الإغارات المدمرة التى شنها المغول على العالم الإسلامى (١٢٢٢/ ١٢٥٨م) ألحقت بمدن فارس وبين النهرين وسوريا خرابا واسع النطاق، لكنها فى نفس

الوقت أدت إلى هجرة الحرفيين المهرة والفنانين إلى كثير من الأمصار، ينشرون فنونهم وثقافتهم ويستلهمون فنون شعوبها وثقافتها. اتصلوا بفنون الصين في الطرف الآخر من إمبراطورية المغول حيث كان الرسم والتلوين مزدهرا ناضجا يظفر بتقدير الكبير والصغير فازدادت الرسوم الإسلامية ثراء ودسامة.

أما الكتب المترجمة عن الإغريقية فلقد نقلوا صورها القديمة بأسلوب إسلامي وكأنها تترجم بدورها. كما حدث في كتاب «النجوم الثابتة» المأخوذ عن النسخة الإغريقية التي وضعها بطليموس كذلك مؤلفات «ديوسكوريدس» عن الطب، تحولت صورها جميعا من «الواقعية الأجنبية» إلى الطابع الإيهامي الخيالي المتحور إلى النمط الإسلامي المتسم بالتماثل. لكن الفنان الإسلامي استعاض عن الواقعية بلمسات مستقاة من الملاحظة المباشرة للطبيعة وخاصة في عالم الحيوان، ولكنه بقي دائما «ذاتي الإدراك» محكوما بمبادئ مفهوم الفن الإسلامي. لا يلقي بالا للواقع الخارجي أو التأثيرات اللحظية، ونادرا ما يضيف تفاصيل بلا ضرورة إلى الأشخاص أو النباتات إلا بهدف الزخرفة والبعد عن الواقع. أوضح نماذج هذا المفهوم تلك الزخارف التي نلتقي بها في افتتاحيات أجزاء كتاب «الأغاني» لأبي الفرج الأصفهاني ولا علاقة لها بالموضوع.

يرى البعض أنها تقاليد «بيزنطية» حيث تتصدر كل مخطوطة صور المؤلف أو ولي الأمر. أو أنها استمرار تقاليد «ساسانية» حيث توضع الصورة الملكية تملقا واستدرارا للعطف كما ورث الحكام المسلمون مظاهر الملك والأبهة، ورثوا تلك الصفحات الأولى التي تطورت إلى إطار نمطي لا يختلف عن الصور الإيضاحية، مع الاحتفاظ بصورة «ولي الأمر» في وضع ملكي مناسب. رحلة صيد مثلا أو أثناء تسلمه الكتاب من المؤلف أو الناسخ.

تأثر أسلوب المنمنمات بالفن الصيني كثيراً إبَّان «العصر الأخنيدي». وبعد «وفاة رشيد الدين» سنة ١٣١٨م، توسع الفنانون في المعالجة الدرامية للملحمة الفارسية الشهيرة: «شاهنامة» – أي كتاب الملوك – التي تعتبر رائعة المنمنمات الإسلامية عصر العصور. قبل أن ينصرم القرن الرابع عشر انسحب هذا الأسلوب

على لوحات ديوان: «خمسة» – أى الخماسيات للشاعر «نظامى» وسار على نهجه كثيرون من الرسامين مثل «خواجة الكرمانى» «وأمير خسرو» من دلهى. الصور المصاحبة لتلك الإشعارات ليست «إيضاحية» بالمعنى الحرفى للكلمة.. بل «مستلهمة»، مؤسسة على الأوصاف والاستعارات والكنايات الواردة فى القصائد. تصور الأحداث «دراماتيكيا» كأنها مسرح تتخذ فيه كل من البيئة والجو العام درجة أهمية الحدث.. وتعتبر لوحة «الإسكندر الأكبر» و «بهرام الصياد» من أصدق نماذج هذا المنهج.

تخصص الفرس والأتراك والمغول فى إبداع الرسوم التاريخية. نظروا إلى الدنيا على أنها مرآة لقدرة الخالق عز وجل وتعتبر هذه المرحلة من أخصب وأروع مراحل فنون الكتاب. بعد انهيار الإمبراطورية «الخانيدية» سنة ١٣٣٦م. أقبل الحكام المنغوليون لتزيد هذه الفنون ازدهارا فى العاصمتين التوأمين: «تبريز وبغداد» ثم جاء القائد «تيمور» سنة ١٣٩٦م لينقل كثيرين من كبار الخطاطين والرسامين والحرفيين إلى عاصمة «سمر قند» فأصبحت مركزا رياديا لفنون الكتاب جنبا إلى جنب مع زخرفة العمارة بترابيع الخزف. كما أن ولده وخليفته «شاه رخ» كان مشجعا وسنداً كريما للأبحاث وإنتاج الكتب فى العاصمة «هراة». ثم تبعهما إلى أجيال من الأمراء المثقفين الذين كانوا هم أنفسهم فنانين.

خلال القرنين الخامس عشر والسادس عشر أبدع مركز كتب «شيراز» مجموعة من روائع المخطوطات. بدأت بتكليف من إسكندر سلطان «المتوفى سنة ١٤١٤م. بعضها بريشة أبناء عمومته الذين بينهم «بايزنجور» الخطاط الموهوب الذى أسس فى «هراة» – فى فترة لا تزيد على خمسة عشر عاما – مدرسة فنية ظلت أجيالاً مثلاً أعلى وملهمة لفنانى فارس وتركيا وعدة بقاع فى الهند. اختار طاقم مكتبته من «تبريز» ومن بينهم الرسامان: «سعيد أحمد» و «خواجة على» ومجلد الكتب البارع «قوام الدين» الذى اخترع التلوين عن طريق التثقيب وطلاء الفراغات (طريقة الاستنسل). أسلوب آخر ابتكرته «هراة» لتوفير العمل اليدوى الشاق وهو استخدام القوالب الجصية فى زخرفة الأغلفة الخارجية. الأمر الذى

شاع فى النصف الثانى من القرن الخامس عشر مع دخول تصميم تصويرى فى وسط الغلاف. يرجع تاريخ أول نماذجه المكتشفة إلى سنة ١٤٤٦م. مساحته ٢٦,٥ × ٤٤,٥ سم. مشكل بطريق الصب. مذهب ومزخرف بوحدات من الحيوانات والطيور ، الغلاف الأمامى صورة أمير صغير فى منظر طبيعى. فى عهد السلطان حسين فى «هراة» فى نهاية القرن الخامس عشر، استخدم الفنانون طلاء «اللاكار» فى تلوين جلدة الكتاب وانتشر هذا الأسلوب فى النصف الأول من القرن السادس عشر واقتربت الأغلفة من شكل المنمنمات.

برز خطاطان عظيمان فى «هراه» آنذاك: «على جعفر» تلميذ «أمير على التبريز» و «محمد حسين» المسمى «شمس الدين الثانى» وهو الذى علم تحسين الخط للأمير. وصمم الخطوط الصرحية فى مسجد «جواهر شاه» زوجة «شاه رخ» اشتهر ذلك العصر بالتذهيب الذى لا يضاهى. وبلغ أرفع المستويات تحت حكم «التركمان» فى غرب فارس وبين النهرين.

هذا هو «العصر الكلاسيكى» لفنون الكتاب فى فارس. اتخذ كامل رونقه من حيث التوازن بين الرسوم الملونة والكتابة الخطية والتذهيب. كما انسجمت العلاقات بين رسوم الأشخاص والعمارة والمنظر الطبيعى دون أن يطغى واحد منهما على الآخر. وأكد الفنان بحساسيته الحيوية وكمال الحركة، واختار الألوان التى تمنح المتلقى الدفء العاطفى.. ولعب الأستاذ «بهزاد» دوراً بارزاً لم يعرف حجمه حتى الآن، لكنه الاسم الذى تفوقت شهرته على كل معاصريه، وتوجد له آثار موثقة كثيرة مشهود لها. سار على دربه العديدون من الفنانين وقلدوه. بالرغم من أن الأسلوب الفارسى الكلاسيكى فى المنمنمات تشكل ونشأ فى «تبريز»، إلا أنه نضج فى «هراة» بعد فترة من النشاط فى «شيراز» أثناء حكم إسكندر – «الأمير الطائش المتهور». كانت شيراز مركزاً ثقافيًّا فارسيًّا قديماً نشأ فيها الشاعر الغنائى الكبير «حافظ» وتطور فيها فن العمارة. لكن «هراة» كانت غنية وكبيرة وتعتبر البوابة بين فارس والغرب إلى وسط آسيا.. لم تكن عاصمة لدولة كبيرة إلا فى عهد «شاه رخ» سنة ١٤٠٥م. بعد وفاة والده

«تيمور». كان حاكماً عليها منذ عام ١٣٩٧ فلم يهجرها بعد تنصيبه ملكاً حتى وفاته سنة ١٤٤٩م. ارتفع صيتها بين يديه والتمع بريقها وبرزت شهرتها «سمرقند» عاصمة «تيمور». من الجدير بالذكر أن التيموريين الذين كانوا أتراكا من حيث العنصر والجنس واللغة، لم يتعصبوا وفتحوا قلوبهم للإسلام وللتراث الفارسى فى الشعر والعمارة ولم يتقاعسوا فى نفس الوقت عن تشجيع الشعراء والعلماء الأتراك.

دبت الخلافات فى العائلة التيمورية بعد وفاة «شاه رخ» سنة ١٤٤٩م، فسقطت أجزاء كثيرة من المملكة فى أيدى التركمان بما فى ذلك قلب فارس. «شيراز» و «أصفهان» وتمرد «أبو سعيد» فى «هراة» وحكمها حتى وفاته سنة ١٤٦٨م.

وفى دار الكتب بالقاهرة «مخطوطة بستان» التى أبدعها فنانو «خراسان» . فى القرن الخامس عشر بين دفتيها منمنمة شهيرة تصور سيدنا يوسف الصديق يهرب مما تدعوه إليه «زليخة» زوجة العزيز. تصوير بارع للقصر من الداخل وقد فتحت أبوابه بشكل مثير، فى جو معمارى ثرى بالغ التعقيد ومنظم فى نفس الوقت. نمط بنائى متوافق يستجيب المتلقى لجماله الأخاذ. فالمنمنمات «الكلاسيكية الفارسية» ليست صورا حية تشرح موضوعات معينة، لكنها إبداع فنى مستقل يتم تذوقه جماليا من حيث التصميم والنظم اللونية والعلاقات الشكلية، أنها تكوينات من وحدات بصرية مترابطة تبنى كما تبنى القصيدة الشعرية، من متغيرات لا تنتهى من التهاويم الفردية والصور الخيالية. مع الحفاظ على تقاليد الإبداع وفقا للأساليب المرعية. ترابط متوافق فى وحدة متكاملة تسفر عن مزيد من التوافق مع الوحدات الأخرى. إصرار لا يكل قد يتخذ أسلوب التكرار لبعض الشخصيات أو الجماعات، يبدو للمتلقى أنه ايضاح أدبى للنص مع أنه ليس كذلك من الناحية التصويرية، إذ أن المنمنمة تنطوى على «جماليات شكلية خاصة» وأنماط خطية ولونية تشغل فراغ الصورة وتمتد أحيانا إلى خارج الإطار المحدد فى الصفحة دون «إخلال» بوحدة السياق التى تدعمها «هوية

التصميم» المستخدم فى صور المنشآت والمبانى التى وضعها المذهبون لزخرفة المخطوطات.

كانت المنمنمات فى ذلك العصر الكلاسيكى تنطوى على «مضمون» أكثر عمقا من أشكالها الظاهرية تعكس مباشرة وبسرعة وجهة النظر الصوفية فى الفن الإسلامى. وقد فسر «جامى» أحد شعراء العصر هذه النظرة «الصوفية الجمالية» بقوله: «الجمال جوهر الخالق ومنبع كل الحب والخلاص. ينعكس بهاؤه ويتكثف فى كل ذرة على الأرض». هكذا ظهرت صورة سيدنا يوسف فى مخطوطة «بستان» – نموذجا للجمال البشرى الكامل. وضع الفنان هالة من الوهج الذهبى حول الرأس الكريم ليؤكد هذا المعنى – بينما تتخذ «زليخة» هيئة الحب الدنيوى القاهر.

فى النصف الثانى من القرن الخامس عشر أسهم «التركمانى» فى الحياة الثقافية بعد أن ورثوا فنون الكتاب من «هراة» و «تبريز» ونشأت مدرسة شمالية غربية استفاد منها العصر الصفوى الذى هيمن على «فارس» خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر، منبثقا من «أردبيل» شمال «تبريز» أسس الشاه «إسماعيل الأول» بلاطة فى تبريز حيث هزم الأعداء، وحرص على الاستيلاء على مكتبتهم سليمة مع كامل طاقمها الفنى والحرفى. لذلك بدأت «المدرسة الصفوية» قوية فتية وفيرة العطاء، ذات أسلوب متألق يتسم بالفخامة والثراء. استمرت تؤدى دورها الثقافى العظيم فى عهد خلفه «شاه طهما سب» (١٥٢٤ – ١٥٧١ م) الذى كان هو نفسه فنانا رساما. بلغت فنون الكتاب ذروتها على أيامه. من حيث التنظيم الإدارى وإتقان الصنعة والتمكن منها وغزارة الابتكارات، مما كان له الفضل من بلوغ هذا المستوى الإنتاجى الرفيع فى إبداع مخطوطة «الشاهنامة» – أو سير الملوك – التى تعتبر رائعة المنمنمات الإسلامية على مر العصور. تضم أكثر من ٢٥٨ منمنمة تغطى كل منها صفحة بأكملها. يتألق بين توقيعاتها العديدة أستاذان عظيمان هما: «سلطان محمد» الذى علم الشاه أثناء فترة إمارته كيف يرسم ويتذوق. و «مير مصور» الذى نلتقى بتوقيعه بعد عام

١٥٤٠ م. كما كتب تلك المخطوطات عمالقة خطاطى العصر: «سلطان محمد نور، وشاه محمود النيسابورى» - الملقب «زراين قلم - أى القلم الذهبى». تتلمذ كلاهما على أساتذة خطاطى الجيل السابق، فكانا ضمانا لاستمرار المستوى الرفيع.

بالرغم من أننا لن نحيط بكل ما نود أن نذكره عن «فنون الكتاب» فى العصر الإسلامى، لا ينبغى أن تغفل عهد الشاه: عباس الأول (١٥٨٧ - ١٦٢٩م) الذى شمل برعايته جيلا من شباب الفنانين الموهوبين بينهم الرسام «صديق».

هكذا كانت «القيم الشكلية» قوية على الدوام فى تصميم التصوير الإسلامى للمنمنمات، بالرغم من الموضوعية والواقعية والشاعرية والمضمون الفلسفى والإنسانى الذى لم يتخل عنه الفنان الإسلامى أبداً.

المنمنمـــــــات

يشير مفهوم الفن الإسلامى فنون الشعوب التى استظلت برايـة الإسلام، منـذ فتح مكة إلى القرن الثالث عشر الميـلادى (١٢٥٨ م) أى نهايـة الدولـة العباسـية، التى تسيدت العالم الإسلامى قرابة خمسمائة عام اتسمت بالعطاء الحضـارى فـى العلوم والفنون والآداب، بالرغم من التفكك السياسى منذ العام الأول لقيامها سـنة ٧٥٠ م. والفنون الإسلامية تحكمها مجموعة مبادئ وقيـم سـامية، تضفـى عليـها مسحة التكامل والتوافق والطابع الروحى الذى لا يختلف فيه اثنـان مـهما كـانت الجذور والأصول المحلية.

لكن تصوير الإنسان فى الفنون المرئية الإسلامية الجميلة والتطبيقية، كان بالغ الحساسية، خاصة فى فجـر الدولـة الجديـدة. ولأن العـرب كـانوا قبـل الهدايـة وثنيين عبدة أصنام، كان الشكل الإنسانى آخر ما يظفر بعناية المصور الإسـلامى، من حيث الإتقان والقيم الفنية، فالعناصر التشخيصية مستبعدة تمامـا مـن شـعائر العبادة أى من صلب الحضـارة الإسـلامية. فـلا يظـهر التشـخيص إلا فـى نطـاق ضيق، شريطة ألا يصور شخصيات مقدسة كالرسل والأنبياء، وألا يكـون محاولـة لتقليد الخالق سبحانه. إلا أن الواقعة التاريخية الموثقة، التى لا تخلو منها معظم مراجع الفن الإسلامى، هى أن الرسول عليه الصلاة والسلام حـين دخـل الكعبـة المشرفة بعد الفتح، كانت حافلة بصور الأنبياء والرسل فأمر بإزالتها ماعدا العذراء والطفل. وبقيت هذه اللوحة الجدارية أربعين عاما بعد الفتح.

إن الدور الذى لعبه التشخيص فـى الفـن الإسـلامى.. بمعنـى تمثيـل الإنسـان بالرسم الملون أو الخامـات المجسـمة، كـان دوراً محـدوداً لا يشـارك مباشـرة فـى الحياة الروحية، من حيث أنه لا يسهم فى الشعائر. وفى حالة لجـوء الفنـان إلى تصوير الإنسان، فهو يحـوره ويحولـه إلى شـكل واضـح الزيـف – أى لا يحـاكى الطبيعة بأسلوب إيهامى قابل للتصديق، بل يظهر فى جلاء أنه غير حقيقى.

الفارسيون – وحدهم – خرجوا على هذه المبادئ ولم يكتفوا بمحاكاة الطبيعة، بل صوروا الرسل وقصص الكتاب الكريم، لكنه خروج لم يؤثر على عموميات الفن الإسلامى. آية ذلك أنه لا يوجد مسجد واحد تضم زخارفه هيئة إنسانية. وقد أدى الإحجام عن التصوير التشخيصى إلى خلو الأماكن المقدسة، والإحساس بالفراغ والتوحد، وكان سببا فى ازدهار إمكانات جديدة للفن الإسلامى.

وهكذا تعددت أساليب خطوط الكتابة العربية وتنوعت، وجعلتنا نشعر بنبض الفن الإسلامى. ففى أشكالها يكمن الفكر الأساسى الذى يجمع بين العمارة والزخرفة، والمبادئ الهندسية التى تستند إليهما.

الخط والعمارة هما وجها الفن الإسلامى وليس لهما شبيه ولا نظير فى أية حضارة سابقة، مهما قيل عن تأثره بالحضارات القديمة – هكذا كتب المؤرخ «تيتوس بورخات» فى مقدمة كتالوج مهرجان الفن الإسلامى فى لندن سنة ١٩٧٦. وقد ارتبط الخط بالعمارة وبالرياضة فى الفن الإسلامى. بالإضافة إلى زخارف الرقش والتفريع والتوريق التى قامت على دعائم رياضية أيضا، حتى أن «برونوفسكى» فى كتابه «ارتقاء الإنسان» وصف المزخرف الإسلامى بأنه عالم رياضى.. كما وصف «ارنست جروب» هذه الزخارف فى مرجعه الموثوق: «عالم الإسلام» بأنها الفن الدينى الوحيد.

هكذا.. تطور فن الخط وتوثقت علاقته بالدين، حتى أن معظم الخطاطين كانوا متصوفين وارتبط كذلك بفن الكتّاب حتى كان كثيرون منهم رسامين ملونين ومذهبين. ويتخذ المخطوط العربى مكانة رفيعة فى المجتمع الإسلامى لأنه الإطار الذى يضم المسلمين فى مشارق الأرض ومغاربها. ولغة التعبير الفنى والزخرفى. ولأنه الوسيط الذى اختاره الله – سبحانه وتعالى – ليحمل كلماته المقدسة إلى عباده. وتعتبر المخطوطات الأولى من المصحف الشريف سجلا موثقا لتطوير الخط العربى والتذهيب حتى القرن الثانى عشر، حيث أسفر الإبداع الإسلامى عن نماذج غاية فى النبل والصرحية.

كانت النسخ الباكرة خلال القرنين الثامن والتاسع. تدون بالخط الكوفى على صحائف الرق المتناثرة مزوقة بالذهب المتعدد الألوان. لكن الانفتاح الذى نما رويدا رويدا بين مختلف أقطار الإمبراطورية منذ منتصف القرن الثامن إلى القرن الحادى عشر، زاد الاهتمام بموضوعات الحياة اليومية وما تحفل به من أنواع النشاط. واتسعت أرجاء الإمبراطورية ومضى طلاب العالم والتجار يجوبونها طولا وعرضا. وتطلعت البورجوازية إلى مكانة اجتماعية لائقة. وانحسرت امتيازات رجال الحرب، وتحول المضمون من مظاهر القوة إلى المهادنة والتسامح. ولم يعد الرسم التصويرى قاصرا على الجداريات فى القصور وزخارف المنسوجات وأدوات الاستعمال، بل شاع بين الناس للأغراض الشخصية. آية ذلك واقعتان حدثتا أولاهما بين «حمدان المصور» والشاعر الأشهر: بشار بن برد (٧١٤ - ٧٨٤ م)، إذ طلب من «حمدان» أن يرسم طائراً على كأس من الزجاج فلم ترق له الصورة وهدده بالهجاء. فقابل المصور تهديد الشاعر بالمثل، وتوعده إن فعل ليرسمن صورته فى مشهد قبيح على باب الدار، حتى يراها الرائح والغادى. فتراجع الشاعر. الواقعة الأخرى رواها الدكتور محمد جمال محرز عن «المقريزى» قال: فى أواسط القرن الحادى عشر تبارى مصوران فى حضرة الوزير الفاطمى: أحدهما عراقى والأخر مصرى.. رسم كل منهما راقصة تنطق بالواقعية وبراعة الأداء وقوة التعبير فأجزل لكليهما العطاء.

ظهر هذا النمط الواقعى فى الرسم التصويرى فى مصر خلال القرنين الحادى عشر والثانى عشر مسجلا على الفخار أو محفورا على الخشب والعاج.. ومن أهم نماذجه قطعة من صحن محفوظ فى المتحف الإسلامى بالقاهرة، مرسوم عليه متصارعان عاريا الصدر، بين جمهرة من المعممين بعضهم واقفون وبعضهم جالسون، لكن الاهتمام انتقل من القرن الثانى عشر من الأعمال الخزفية وأدوات الاستعمال اليومى والمنسوجات والفنون التطبيقية إلى المنمنمات والمخطوطات، حيث ظهرت فى النصف الأول منه منمنمات يمكن تصنيفها وتقنين أسلوبها ونسبتها إلى مناطق إبداعها، قبل أن تجتاح جيوش المغول العراق وإيران وسوريا (١٢٢٢ — ١٢٥٨م) وتنهى حكم العباسيين، ويهرب الفنانون والحرفيون من وجه البطش المغولى، وتختلط الأساليب وتتهجن.

تعتبر الفترة التى سبقت غزو المغول (قبيل القرن الثانى عشر إلى ما بعد منتصف القرن الثالث عشر) أزهى عصور المنمنمات - أى الرسوم الإيضاحية الملونة.. إلا أن تحديد تواريخ مخطوطات هذه الفترة بالغ الصعوبة، بسبب ما كان ينتهجه الناسخ من نقل خاتمة المخطوطات الأصلية حرفيا بتواريخها القديمة.. أو استخدامه لعدة مخطوطات لإخراج مؤلف جديد ونقله منمنمات تنتمى إلى أساليب تختلف باختلاف الأصول. بالرغم من ذلك يمكننا استخلاص معايير عامة لإبداع منمنمات هذه الحقبة، وإبداء الملاحظات على العناصر المرسومة.. فمن المعروف أن العرب مغرمون بالحيوانات، ويعاودون ذكرها فى أشعارهم وآدابهم، مدققين فى وصف التفاصيل.. فكم أشاروا إلى الخيل والإبل والظباء والوحوش. وللأسد عندهم أسماء تفوق عدد أسمائه فى أية لغة أخرى.. انعكس هذا الشغف بالحيوانات على هوايتهم للصيد، وتصوير مناظره على جدران قصورهم منذ شيد الأمويون منتجعاتهم على أطراف المناطق الزراعية فى سوريا والأردن: فى «قصيرة عمرة» و «خربة المفجر» وغيرهما.

لم يكن مستغربا - إذن - أن تكون باكورة المخطوطات العربية الفاخرة، هى قصص «كليلة ودمنة» حيث تجرى الحكمة على لسان الحيوانات والطير.. وهو كتاب هندى الأصل، وضعه الحكيم «بيدبا» باللغة السنسكريتية ثم ترجم فى القرن السادس إلى اللغة الفارسية القديمة «الفهلوية». ونقله إلى العربية «عبد الله بن المقفع» المتوفى فى سنة ٧٥٠ ميلادية. ولكى نتذوق الرسوم الفاتنة التى يحفل بها هذا - المخطوط الهام، ينبغى أن نشير إلى مقدمة المؤلف حيث يقول، إنه وضعه للعامة والشباب والملوك والأمراء على السواء. وأنه أجرى الحوار والأحداث بين الحيوانات والطيور ليجذب الانتباه. وعنى بتضمينه الرسوم الملونة الجميلة ليزيد القارئ بهجة ويجعل حكاياته أشد تأثيرا.

أقدم نسخة بين أيدينا من هذا المخطوط القيم، أنجزت فى سوريا بين عامى ١٢٠٠، ١٢٢٠ م، وهى متأثرة فى رسومها بالأصل الفارسى الذى ترجمت منه.. ولا توجد نسخة أصلية نقارن بها الرسوم، لكن الأسلوب الفارسى الساسانى

معروف الخصائص، وبينها ما تتسم به رسوم النسخة العربية من طابع ملكى فخم ووقور. وهو أسلوب شكلى سكونى وليس تعبيريا. حتى اللوحات التى تضم عناصر حركة، تهبط ديناميكيتها إلى أدنى درجة.

إلا أن هذه المنمنمات معاصرة للوحات كتاب «الأغانى» لأبى الفرج الأصفهانى. الذى أنجز فى الموصل بشمال العراق سنة ١٢١٩ م. ويمكن المقابلة بينها من حيث المعايير الفنية التى ألمحنا إليها والطابع العام. لكننا لم نعثر فى هذا المؤلف النادر إلا على واحد وعشرين جزءاً بينها ستة فقط مصورة بريشة «محمد بن أبى طالب البدرى». وبعض اللوحات موقعة باسم «بدر الدين عبد الله» مما يوحى بمكانة الفنانين فى ذلك العصر ومدى الاعتراف بهم، بعد أن كانت تغفل أسماؤهم شأن الحرفيين.

.. و «الأغانى» من أهم المخطوطات التى تعكس منمنماته الأسلوب الملكى الذى أشرنا إليه.. خاصة الغرر التى تتصدر الأجزاء الستة. والغرة هى فاتحة الكتاب أو صفحته الأولى. وهى تصور الحاكم عادة أو الأمير أو الثرى أو صاحب الجاه الذى أصدر الأمر بالنسخ. وغرر الأجزاء الستة تصور الأمير أو الحاكم فى أوضاع ملكية منوعة.. تارة وهو بين الحاشية والندماء. وأخرى وهو يصطاد وحيداً فى البرية ومعه العقاب، وثالثة وهو يجرب قوساً جديداً. ورابعة وهو يتوسط إطارا تنتظمه صور عازفات الموسيقى والراقصات. إلا أن جميع اللوحات المرسومة بالأسلوب الشكلى الوقور السكونى الخالى من الانفعال. حتى فى أوضاع الرقص والحركة، يخلو وضع الأشخاص من الديناميكية.. يتوسطهم الحاكم بادى المكانة والوجاهة والثراء، فى ثوب أزرق قشيب موشى بالذهب. يتخذ جلسة ملكية تقليدية ويزيد فى الحجم قليلا عن الآخرين، مما يوحى بأن هذه التكوينات ترمز إلى أحداث قد تتعلق بموضوعات المخطوط.

فى الوقت الذى رسمت فيه منمنمات «كليلة ودمنة» و «الأغانى» – فى مطلع القرن الثالث عشر – كان يسرى تيار آخر يؤثر على فن المنمنمات، خاصة المنقولة عن أصول يونانية، وهو تيار كلاسيكى بيزنطى يتسم بالواقعية والحيوية

ومحاكاة الطبيعة بالرغم من المسحة الزخرفية، مثل منمنمات كتاب «مادة الطب» الذى ألفه «ديوسقورديدس» عن النباتات الطبية سنة ٥١٢ م، وترجم إلى العربية سنة ١٢٢٩ م. وقد اتسمت منمنماته بالكلاسيكية فى توزيع العناصر داخل التكوين، وغزارة طيات الملابس، والعناية بالتفاصيل والظل والنور وحيوية التعبير، وشدة محاكاة الوجوه للطبيعة مما يدعونا إلى اعتقاد أن الرسام كان يجلس إلى نموذج حسى (موديل)، كما هو الحال فى أرقى الأكاديميات الفنية فى العصر الحديث، بالرغم من الجوانب الزخرفية وأخطاء المنظور. أما صور النباتات فترقى إلى مطابقة الواقع حتى كأنها منقولة عن الأصل اليونانى.. يؤيد هذه الزعم افتقاد وحدة الأسلوب فى منمنمات المخطوط الواحد.

هناك مخطوط آخر بعنوان «مختار الحكم فى محاسن الكلم»، تكشف منمنماته عن التأثيرات الكلاسيكية البيزنطية، ويرجع تاريخه إلى القرن الحادى عشر.. وقد وضعه الأمير محمود الدولة المبشر، وهو من الأدباء الحكماء. ترجم فيه لأشهر علماء اليونان فى الطب والفلسفة، ونقل الكثير من أقوال هومروس وصولون وأبقراط وسقراط وأرسطو وفيثاغورس وجالينوس وغيرهم. وقد يرجع تاريخه إلى النصف الأول من القرن الثالث عشر فى سوريا، خاصة أن واضعه من أصل دمشقى ثم استوطن مصر.. حفل بصور الحكماء فى هيئة عربية إسلامية، مع أن العلاقة وثيقة بين أسلوب المنمنمات وتكوينات الرسوم البيزنطية كصور الأنبياء والرسل فى مطلع القرن الأول الميلادى.. أبدع المزوق المسلم صور الحكماء بنفس التكوين الكلاسيكى مع تغيير الملامح وهيئة الملابس.. ثم ختم المخطوط بلوحة مثيرة لجمع الحكماء، وهم فى نقاش حار بادى الانفعال والتوتر، مما أضفى على المنمنمة مزيدا من الحركة والحيوية.

إلا أن هذا التأثير الكلاسيكى البيزنطى لم يقتصر على منمنمات المخطوطات المنقولة عن اليونانية، بل انسحب على منمنمات المؤلفات الأدبية.. وهو أمر لا يقلل من عبقرية المزوق أو الرسام الملون الإسلامى بل يزيد إبداعه ثراء. ويعتبر مخطوط «مقامات الحريرى» من أكثر نماذج هذا الأسلوب المبتكر فتنة وجمالا. أبدعه واحد من سادة فن المنمنمات العربية، هو «يحيى ابن محمود الواسطى».

وكلمة «مقامات» معناها قصص وحكايات.. كتبها فى خمسين مقامة «أبو القاسم بن على الحريرى» فى الربع الأول من القرن الثانى عشر.. وهو أديب بليغ عمل مديرا للبريد فى مدينة البصرة.. تحكى مقاماته نوادر رجل يدعى «أبو زيد السروجى» فقير رث الحال، لكنه فصيح اللسان واسع الحيلة يهوى المجتمعات. كثير الجدل والحوار كاشفاً عن مواطن الضعف عند الناس.. يخطب ويعظ ويستجدى أحيانا متخذا مختلف المواقف الإنسانية. تعتبر هذه المنمنمات – بالإضافة إلى النصوص المدونة – وثائق يعول عليها فى دراسة ثقافة المجتمع العربى الإسلامى فى العراق آنذاك.. تصور فى تعبير صادق وتفاصيل دقيقة، حياة مختلف طبقات المجتمع من حكام ورعية، وتحيط بأشكال العمارة والأثاث والأسلحة والأعلام والثياب والخطوط والفنون التطبيقية وأدوات الاستعمال اليومى.. كذلك العادات والتقاليد فى أمور الزواج والوعظ بين الأبناء وتشييع الجنازات، والسفر والندوات الأدبية.. إلى آخر ما يساعد على التعرف بكثير من الدقة على الثقافة العربية فى ذروة العصر العباسى.

يذكر الدكتور «زكى محمد حسن» فى كتابه عن «التصوير الإسلامى» أن أقدم مخطوطة مصورة لمقامات الحريرى أنجزت سنة ١٢٢٢/ ١٢٢٣ م. بعد وفاة مؤلفها بنحو قرن من الزمان، ويرجح أنها نسخت وزوقت فى الشام نظرا لقرب شخصيات لوحاتها من أشكال القديسين فى المخطوطات البيزنطية المسيحية الشرقية.

لذلك تكون مخطوطة «الواسطى» ليست الأقدم، لأنها أنجزت سنة ١٢٣٧ م، لكنها الأعظم والأكثر روعة.. ضمنها ٩٩ منمنمة تتسع كل منها إلى ٣٧ × ٢٥ سم، وتتميز بقوة التعبير وحبكة التكوين وجمال التلوين، وموسيقية الخطوط وتباين الإيقاع، والتكامل المدهش بين الشكل والموضوع والمضمون فى وحدة جذابة تثير الخواطر وتلهب الخيال. وتكشف فيها بذور الأسلوب التعبيرى الذى ظهر فى أوروبا بعد أكثر من سبعة قرون. بلغت هذه المنمنمات درجة عالية من القيمة الفنية تسمح بفصلها عن المخطوط لتصبح عملا فنيا قائما بذاته. فقد

برع «الواسطى» فى تصوير الشخصيات والتعبير عن حالاتها النفسية المتباينة، والتمييز بينها حتى يخيل المتلقى أنه يقصد أشخاصا بعينهم، ما يضفى على العمل حيوية وقسوة تأثير.

ويصف المؤرخ الأمريكى «أرنست جروب» أسلوب الواسطى بأنه هضم التقاليد الفنية السورية الهيلينستية وامتصها بذكاء، وخرج بإبداع جديد، مفعم بالحركة يختلف شكلاً وروحاً عن التقاليد السلجوقية التى كانت سارية آنذاك.

هكذا بلغ فن الرسم والتلوين ذروته فى العصر الإسلامى، فى الوقت الذى كانت تتطلع فيه أوروبا إلى عصر النهضة.

يحيى الواسطى وحواريوه

لم يعرف العرب فى العصر الحديث شيئا عن مثقفيهم وروادهم من العلماء والأدباء والفنانين، إلا بعد أن أزاح الغرب الأوروبى الستار عن سيرتهم وإنجازاتهم. لم يعرفوا أن يحيى بن محمود الواسطى رسام كبير وخطاط مذهب وملون، إلا بعد أن كشفت فرنسا سنة ١٩٣٨ عن كنوزه الإبداعية، وأقامت لها عرضا فى باريس. وأرسلت للدول العربية بطاقات دعوة عليها صورة الفنان العربى العبقرى. كان عرضا تاريخيا ضم مخطوطة مقامات الحريرى، وبها تسعة وتسعون رائعة من رسم الواسطى وتلوينه. وقد مضى على ذلك الكشف عشرات السنين من الزمان ولم تصدر كلياتنا الفنية بحثا يتيما واحداً عن حياة وأعمال الفنان الفلتة. لم تهتم به سوى العراق منذ بضعة أعوام، فأقامت المهرجانات فى ذكراه، ووضع مثقفوها بحوثاً ودراسات عن عصره وحياته وأعماله. بالرغم من أن معظم روائعه موزعة على كبريات متاحف العالم. لكنها دراسات سطحية ناقصة. إلا أن د. ثروت عكاشة قد وضعه مؤخرا ضمن موسوعته عن أدبيات الفن التشكيلى، كتابا بالأبيض والأسود عن منمنمة مقامات الحريرى.

كان يحيى بن محمود بن يحيى الواسطى واحداً من جيل العباقرة، تمثلت فى منمنماته ذروة الرسوم الإسلامية فى القرن الثانى عشر وحتى منتصف الثالث عشر، ففى إبداعه من المخطوطات والمنمنمات، تبلورت السمات الفنية والمعايير والتقاليد، التى عرفنا بها «الطابع الفنى» لما يسمى «المدرسة العربية لفن الرسم والتلوين» الذى كان يسمى «فن التزويق» هذا الطابع أو المدرسة، الذى امتد تأثيره إلى شمال أفريقيا والأندلس، وترك بصمته فى أوربا، على بعض اللوحات الجدارية قبل عصر النهضة. نشأت هذه المدرسة فى بغداد وواكبت الخلافة العباسية (٧٥٠ هـ ١٢٥٨م) حتى تبلورت فى النصف الثانى من القرن الثانى عشر، والأول من الثالث عشر.

وبلغت الذروة على يد الواسطى فى مخطوطة مقامات الحريرى ومنمنماتها التسع والتسعين، التى نسخها وزوقها - أى رسم لوحاتها ولونها ووضع زخارف

صفحاتها – سنة ١٢٣٧م، وهى محفوظة حاليا فى المكتبة الوطنيـة فـى بـاريس. نستشـف الطـابع العربـى الأصيـل، بـالرغم مـن التدمـير الـذى لحـق بنفـائس المخطوطات العربية. بالإحراق تارة علـى أيـدى المغـول، وبالإفسـاد تـارة أخـرى بأيدى دعاة تحريم الرسم المتطرفين، أو بسقوط الألوان بمرور الزمن وترميمات غير المتخصصين، الأمر الذى أضاع الكثير من السمات الفنية لهذه المدرسة التصويريـة العربيـة الفريـدة. وأضـاع معـالم تـهم البـاحثين فـى العلـوم الإنسـانية والعـادات والتقاليد، والطرز المعمارية وتصميمات الملابس.

كان الخلفاء العباسيون مولعين بالمخطوطات والمنمنمات، وكان المسـتنصر بـالله يحتفظ بنسخة خاصة من مقامات الحريرى، بخط ورسم وتزويق الواسطى. وكـان المستعصم بالله الذى دام حكمه حتى عام ١٢٥٨م، أكثر عناية بالمخطوطـات، قـد ذكر التاريخ أن وزيره: مؤيد الدين أبـو طـالب، احتفـل بافتتـاح دار الكتـب فـى قصره، مما ينم عن أن المنمنمات الألـف التـى بقيـت لنـا لنسـتقرئ منـها تقـاليد ومعالم الطابع العربى الأصيل لفن الرسم والتلوين، ليست سوى جانب يسير مما كانت تعمر به خزانات القصور، والمدارس والمساجد والتكايا.

لم يكن الواسطى الفنان الوحيد الذى نسخ مقامات الحريرى وصورها. إنما كان عمدة الرسامين وإمامهم فى عصره، إذ لم يختلف واحد من المزوقين والخطـاطين والمزخرفين، عن إنجاز نسخة أو أكثر من المقامات. ولم تخل منها خزانـة أديـب أو عالم أو مثقف أو أمير. والمقامة فى اللغة معناها الخطبة أو العظـة، لكنـها عنـد الحريرى حكايات وقصص تحمل الحكمة فى طياتها. ويروى أنه نسخ بخط يـده خمسمائة مخطوطة وقيل سبع غير ما خطه النساخ والمزوقون.

.. والحريرى هو: أبو محمد القاسم محمد بن عثمان البصـرى الحريـرى. ولـد فى إحدى ضواحى البصرة، عاش ومات فـى مدينـة البصـرة، وعمـل فـى ديـوان الخلافة لكنه استمد مكانته من مصنفاتـه فـى الأدب والشـعر واللغـة. ثـم طبقـت شهرته الآفاق بعـد وضعـه المقامـات فـأصبح مـن أعـلام عصـره. وضعـها الخليفـة العباسى: المسترشد بالله، ويقال لوزيره: شرف الدين. وذاع صيت المقامات حتـى

وضعت فى تقريظها الأشعار، وفى تفسيرها وشرحها المؤلفات. وقد ذكر الحريرى فى مقدمتها شيئا من تاريخ هذا النمط الأدبى فقال: ابتدعها بديع الزمان وعلامة همزان، وعزى إلى أبى الفتح الإسكندرى نشأتها، وإلى عيسى ابن هشام روايتها.

يصف البحاثة «أيتكـهاوزن» صاحب كتاب التصوير عند العرب مقامات الحريرى بقوله: «إن أحداثها وقعت فى أماكن شتى، توافرت فيها مواقف فريدة فى حياة العالم العربى، خاصة العراق فى ذلك الزمان، حيث تم إنجازها. توزعت الأحداث فى السوق والمسجد والمكتبة والخان والمقبرة، والمجتمع الصحراوى والجزر الخضراء فى عرض البحر، وبلاط الحكام والقصور الحافلة بالعبيد. وغرفة الدرس وعقاب التلاميذ بالفلكة، والسفن والفرسان وقطعان الجمال. واستعراض حياة الأثرياء والفقراء والسعداء والتعساء، ومختلف العواطف والأحاسيس والانفعالات».

لوحات الواسطى لم تكن مجرد صور توضيحية دقيقة لكل ما جاء فى المقامات، من الأوصاف ومشاعر ضمنها الحريرى قصصه وحكاياته. إنما كانت أيضا أعمالاً فنية قائمة بذاتها، تتوافر لها ما يتوافر للوحات الكبيرة، من القيم الاستطيقية التى تميزت بها المدرسة العربية فى الرسم والتلوين، والطابع الذى تبلور عبر مئات السنين، منذ بداية فن المخطوطات فى العصر الأموى، حتى أصبح تيارا واضح القسمات فى نهاية العصر العباسى: ذروة ما يعرف بالحضارة الإسلامية العربية. بلغت المخطوطات المزّوقة أوج روعتها حينذاك. قبل اجتياح هولاكو لبغداد و إحراقه المخطوطات وإهدارها. حتى كان أهل المدينة يقايضون بالطعام على ما بقى منها، حين حلت المجاعة بالبلاد عقب الغزو البربرى.

أما من حيث أن منمنمات الواسطى صور إيضاحية، فهى تجسد العادات والتقاليد حتى يراها القارئ رأى العين. لم يترك صغيرة ولا كبيرة إلا ورصدها وسجل تفاصيلها. فشاهدنا العمائر وسقوفها المتحركة بغرض التهوية. ودقائق ما تضمه المنازل فى داخلها خاصة حجرات النساء. وكيفية صناعة السفن وكل مظاهر الوجود البشرى فى المهد إلى اللحد، فى أسلوب مثير جذاب، فوجئ

بروعته عالم الفنون وأزاحت فرنسا عنه الستار فى معرضه سنة ١٩٣٨، بعد سبعمائة عام من تاريخ الإبداع. عرف العالم حينئذ أن التاريخ كان يخفى أسرار مدرسة عربية أصيلة للرسم والتلوين، تضاهى أرفع مدارس عصر النهضة الذى بدأ فى أوروبا بعدها بقرن كامل.

تاريخ المنمنمات العربية – أى الرسم والتلوين وتزويق المخطوطات – يواكب تاريخ حركة الترجمة عن مؤلفات الحضارات السابقة، ومعظمها يتعلق بالطب والفلك والفلسفة والتاريخ. كانت البداية مع الخليفة الأموى: هشام بن عبد الملك (٧٢٤ ٧٤٣م)، حين أمر بترجمة كتاب عن ملوك الفرس، محلى بصور ٢٣ ملكا بينهم ملكتان. ويرجح المؤرخون أن النسخة العربية كانت محلاة بنفس اللوحات نقلا عن الأصل. ازداد إيقاع حركة الترجمة فى عهد العباسيين الذى امتد إلى خمسمائة عام: (٧٥٠ إلى ١٢٥٨م) – كانت باكورة أعمالهم كتاب كليلة ودمنة للفيلسوف الهندى بيدبا. ترجمة عن الفارسية عبد الله بن المقفع المتوفى عام ٧٥٠ م. ازداد إيقاع الترجمة خاصة فى عهد الخليفة المأمون، الذى أنشأ دار الحكمة وأرسل المبعوثين إلى الخارج لانتقاء أنفس المؤلفات.

لكى نتذوق ونتفهم إبداع يحيى بن محمود الواسطى، ينبغى أن نضع الظروف التاريخية موضع الاعتبار، ومسيرة فن الرسم والتلوين خلال عصور التعريب ونقل الصور، حتى عصور التأليف والإبداع الفنى، حيث اتضحت معالم «مدرسة عربية» ذات هوية وشخصية، تتميز بها عما سبقها وما لحقها من مدارس – وأساليب. فتاريخ أقدم مخطوطة مزوقة وصلت إلينا، يعود إلى عام ١٠٠٩م، وهى نسخة كاملة من كتاب «صور الكواكب الثابتة» لعبد الرحمن الصوفى. أما المخطوطات المزوقة التى تمثل «المدرسة الفنية العربية» فيرجع أقدمها إلى عام ١١٩٩ م، وهى نسخة من كتاب «الترياق» لجالينوس، و «خواص العقاقير» لديوسفوريدس، و «البيطرة» للحسن بن أحمد. أما الكتب الأدبية فأشهرها «كليلة ودمنة» و «الأغانى» و «مقامات الحريرى».

يتبين من استقراء رسوم المدرسة الفنية العربية، أنها كانت توضيحية بالدرجة الأولى. تعنى بتفسير العبارات المعقدة، وكيفية تحضير الدواء، و تفصيل أشكال

النباتات والأشجار. إلا أنها من ناحية أخرى كما أسلفنا القول، لوحات إبداعية شكلا وموضوعًا ومضمونًا، تعكس تقاليد وعادات اجتماعية لم يكتب عنها المؤرخون. وتصل مقامات الحريرى المزوقة برسوم الواسطى القمة فى هذا السياق، وهى أوسع المخطوطات شهرة وانتشارا. توجد أربعة مخطوطات أخرى مزوقة لمقامات الحريرى، لكنها بريشة فنانين آخرين من نفس الطابع الفنى. أما النسخ العديدة المنتشرة فى متاحف العالم لنفس المقامات فلا تحمل الهوية الفنية التى أشرنا إليها. أما المخطوطات الخمسة ذات الطابع العربى، فتشترك فى الصياغة والأسلوب والكثير من التفاصيل التى تميز الاتجاه.

تشتهر نسخة الواسطى من المقامات باسم «شيفر الحريرى» نسبة إلى اسم المالك الأصلى الذى أهداها للمكتبة الوطنية فى باريس. تضم ١٦٧ ورقة. مكتوبة بمداد أسود يميل للحمرة، بخط نسخ جميل متقن مشكول ومنقوط. تتسع كل ورقة إلى ٢٧,٦ × ٣٣,٧ سم وتحتوى على ١٥ سطرا سجل للفنان الكبير فى آخر صفحات المخطوطة اسمه وتاريخ الإنجاز، نقتطف مما كتبه السطور التالية: «فرغ من نسخها العبد الفقير إلى رحمة ربه وغفرانه وعفوه، يحيى بن يحيى بن أبى الحسن كوريها الواسطى بخطه وصوره، أخر نهار يوم السبت سادس شهر رمضان سنة أربع وثلاثين وستمائة حامدا لله تعالى.. إلخ».

يوافق العام الهجرى الذى ذكره الفنان سنة ١٢٣٧ ميلادية ويرجح من عدة شواهد أنه أنجز رائعته فى مدينة بغداد، إلا أن المخطوطة قد أصابها الكثير من التلف، عبر السنوات السبعمائة التى انقضت قبل اكتشاف قيمتها، على أيدى المؤرخين الفرنسيين والنقاد الفنيين سنة ١٩٣٨، ويبدو أن أحد الرسامين غير المحتكين، أعاد تلوين المساحات التى سقطت عنها ألوانها. كما امتدت يده إلى العديد من الوجوه فأعاد تخطيطها بأسلوب يجعلنا لا نفرق بين وجوه الرجال والنساء. أو الكهول والشباب. وغير من ملامح أبى زيد بطل المقامات، فجعل لحيته سوداء بعد أن كان بياضها علامة عليه، كما ذهب الترميم بطيات الملابس التى برع الواسطى فى تصفيفها وتنظيم تعبيراتها. وضاعت الزخارف الدقيقة التى

كانت تميزها، واختفى طراز أزباء العصر، كشكل الأكمام وسعتها، وتصميم فتحات الصدور. إلا أن ما بقي سليما من المنمنمات، يكشف عن عبقرية الواسطي ودقته وقدرته التعبيرية المثيرة. وجاذبية الشخصيات التي صورها والمعايير الرئيسية التي اتسمت بها مدرسة بغداد في فن الرسم والتلوين.

يكنى يحيى بن محمود بن يحيى بالواسطي، نسبة إلى مدينة واسط التي أسسها الحجاج بن يوسف الثقفي بعد فتح العراق في العصر الأموي. وهي تتوسط مدن البصرة والكوفة وبغداد والأهواز. دمرت عند تحويل مجرى نهر دجلة، وبقيت آثارها حتى اليوم وتعرف باسم خرائب منارة.

ومنمنمات الواسطي ثرية في مواقفها ثرية في تعبيرها في ألوانها وموسيقية خطوطها. تزخر لوحة ألوانه (الباليتة) بالأحمر والأزرق والأصفر. يستولدها العديد من المشتقات حسب مقتضى التعبير والتكوين والعطاء الجمالي، مما أوصله في إحدى اللوحات ان صور الجمل باللون البنفسجي. فهو قد يخرج على الواقعية استجابة لمتطلبات التشكيل الجمالي والتعبير. مما يتفق مع أحدث نظريات الأستطيقا فقد كان تعبيريا بقدر ما كان واقعيا.

نابهت أعماله أعمال فناني المدرسة البغدادية العربية في وضع وجوه الشخصيات المرسومة في النصف العلوي من الجسم، حتى ينفسح المجال للتعبير عن مضمون الموضوع، بالإشارات التي تؤديها الأيدي والأذرع وحركات الكف. لكنه كان يحيط الأجسام بخطوط سوداء ماعدا ما ظهر منها كالوجوه والأيدي. فيحيطها بخطوط وردية رقيقة كما افترق عن معاصريه من الرسامين بدقة تعبير الوجوه والأصالة في اختيار المواقف التي يصورها، مستهدفا الإمتاع وتوضيح ما قصرت عن تصويره المقامات خمسون مقامة وتسع وتسعون منمنمة. لكل مقامة صورة أو أكثر ماعدا المقامتين الأخيرتين. أراد بهما أن يكمل الصورة الذهنية. التي يتخيلها القارئ للأحداث بدرجة عالية من الدقة والإتقان والمهارة. وبينما كان معاصروه يقصرون أداءهم الواقعي على الإنسان والحيوان والطير، وينحون إلى الزخرفة والتحوير ورسم النباتات والأشجار والعمائر، كان الواسطي يتوخى الواقعية في جميع العناصر الواردة في التكوين.

إذا كان الحريرى قد تحدث فى مقاماته بلغة رقيعة جزلة، مصورا بالكلمات المواقف الاجتماعية وما تسفر عنه من عظة وحكمة، فقد تحدث الواسطى عن تفاصيل تلك المواقف بلغة لا تقل عظمة ورفعة، هى لغة الخط واللون والملمس والإيقاع والتكوين وعمارة الصورة. تحدث فوق كل هذا بلغة الشكل الواقعى للكائنات، بمفهوم جديد غير مسبوق، يظهر شخصية العنصر المرسوم إنسانا كان أو حيوانا أو نباتا أو أى شىء آخر. حين يرسم جملا أو حصانا أو حمارا أو بغلا، ينهج نهج كبار الفنانين والأدباء ويبلور خصائص الكل فى واحد. فلكل جنس من الكائنات الحية، حركاته وسكناته وصراخه ولفتاته، التى تميزه وتنم عن شخصية أفراده، وليس مجرد شكل ظاهرى سطحى لا حياة فيه. كان الواسطى يصور الروح قبل الجسد حتى يتجسم إحساس المتلقى بالكائن المرسوم. تتضح هذه القدرة فى تصوير الشخصيات الإنسانية المتجمعة داخل الحدث، مما يجتذب المتلقى إلى تفاصيل الصورة ويصبح واحداً من عناصرها، فيسبح بخياله فى أحداث وقعت منذ أكثر من سبعمائة عام فى بغداد، أيام أن بلغت الحضارة الإسلامية العربية أوج ازدهارها، لا يعوق خيالنا ما يصادفنا أحيانا من تعبيرات مرسومة بلغة الرمز والإشارة. كالخطوط المتعرجة المتكسرة التى ترمز للماء، ولا تخفى ما يسبح فى جوفها من أسماك. أو تقسيم اللوحة إلى حجرات يجرى فى كل منها حدث ما أو تراكيب مسرحية بعيدة عن محاكاة الواقع. فبالرغم من كل هذه السمات تبدو منمنمات يحيى بن محمود الواسطى قوية التعبير.. شديدة الواقعية.. صادرة عن رسام مطبوع يؤمن بأن ما يضعه على الأوراق من خطوط وألوان وموضوعات، هو الحياة نفسها.. وليس محاكاة للحياة،،،

فـن التصوير الإسلامى

لم يقتصر إنجاز العصور الإسلامية فى الفنون المرئية الجميلة والتطبيقية على الأشكال الزخرفية للرقش الهندسى والحلزونات والتوريقات والتفريعات. وتكوينات الكتابة العربية التى نلقاها فى العمائر والأعمال الفنية وأدوات الاستعمال اليومى. فثقافات العالم القديم التى استظلت براية الإسلام أثرت على حضارته وزودتها بخبرات منوعة ومعارف شتى. وسرعان ما اندمجت بالفلسفة الإسلامية لتسفر عن الأشكال الإبداعية التى نعرفها اليوم باسم: «الفن الإسلامى».

هضمت الحضارة الجديدة ثقافات العراق وفلسطين وسوريا ومصر وإيران وبرقة وطرابلس، خلال خمسة عشر عاما فقط (٦٣٣ - ٦٤٧ م). وما لبثت أن مدت سلطانها إلى شمال غرب أفريقيا سنة ٦٧٠ م ثم أسبانيا والسند سنة ٧١١ م. كما كان لانتقال عاصمة الإمبراطورية الجديدة سنة ٦٦١ م من المدينة المنورة وبيئتها البسيطة إلى دمشق - المدينة العريقة ذات التاريخ - أثر واسع فى مظاهر العز والفخفخة التى اتسم بها حكم الأمويين، المنحدرين من سلالة أرستقراطية فى مكة المكرمة.

لا مجال للحديث عن الحرام والحلال فى موقف الإسلام من «الصور». ليس فقط لأنها ليست موضوع بحثنا ، ولكن لأن الرسم التصويرى الملون حقيقة واقعة فى الثقافة العربية الإسلامية. منذ اليوم الأول لفتح مكة المكرمة . حين دخل رسول الله صلى الله عليه وسلم الكعبة المشرفة ، وأمر بإزالة ما بها من صور ماعدا صورة العذراء والمسيح الطفل. والرسم التصويرى منتشر على طول التاريخ الإنسانى وعرضه وما قبل التاريخ المكتوب. لم يتوقف انتشاره فى العصور الإسلامية منذ استقرار الدولة الجديدة، وإن كان المتبقى منه قليلا نسبيا. سواء من العصور الجدارية فى أطلال القصور والعمائر. أو فى منمنمات المخطوطات المترجمة أو المؤلفة فى مختلف العلوم والآداب. هذا القليل هو ما سلم من التلف بالإهمال

وعدم الوعى. أو بفعل المتطرفين من أعداء التصوير الذين يقع على كاهلهم وزر تدمير واحد من أهم وأكمل مظاهر الثقافة الإسلامية.

يتفق المؤرخون على أن أول نماذج فن التصوير الإسلامى هى الجداريات التى تزين مبنى «قبة الصخرة» فى مدينة القدس: أول بناء إسلامى ضخم. أمر بتشييده سنة ٦٩١ م: الخليفة الأموى: عبد الملك بن مروان. انتظمت الجدران الداخلية صور بالفسيفساء الزجاجية الملونة لأشجار وأوراق وثمار، بأسلوب واقعى مستمد من الطابع الكلاسيكى البيزنطى الذى كان يسود المنطقة من قبل. بل إن استخدام الفسيفساء أسلوب بيزنطى أثرت به الثقافة الإسلامية إبداعها منذ البداية. ثانى أهم مصادر الرسم التصويرى الإسلامى هو الجامع الكبير بمدينة دمشق، الذى أمر بإقامته سنة ٧٠٦ م الوليد بن عبد الملك الذى بلغ حكم الأمويين فى عهده ذروته. كان جامع دمشق مزينا بمشاهد رائعة بالفسيفساء – قبل أن تتلفها الزلازل والحرائق – لم يبق منها سوى القليل فى الداخل وفى البهو. هذا القليل ينم عن أسلوب واقعى كلاسيكى بهيج، يصور مشاهد طبيعية فاتنة تشبه فى أسلوبها فسيفساء قبة الصخرة، تتضمن مجاميع معمارية صغيرة تتوسط مناظر برية، بالإضافة إلى تكوينات من المبانى المختلفة الطرز، تقع بين أشجار ضخمة، بالقرب من متسع مائى كالنهر الجارى. ولكى يقترب الفنان من محاكاة الواقع، استخدم ٢٩ لونا بينها عشر درجات من الأخضر وأربع من الأزرق وثلاث من الفضى. ولا تخفى الأصول الكلاسيكية لعناصر التكوينات وأسلوب صياغتها. بل إن المؤرخين العرب ذكروا أن إمبراطور بيزنطة كان يلبى طلب الخليفة الأموى فى إرسال الفنيين المهرة. وبالرغم من الحملات المتكررة بين حين وآخر، كانوا يتجرون ويتبادلون المجاملات.

استبعد الفنانون إذن صور الإنسان والحيوان والطير من فسيفساء «قبة الصخرة» وجامع دمشق أول عمائر إسلامية ضخمة، واقتصروا على المشاهد المعمارية والطبيعية. بتوجيه من خلفاء المسلمين بطبيعة الحال وتعددت تفسير العناصر التى صورتها فسيفساء الجامع الكبير فرأى بعضهم أن المدينة الواقعة

على مجرى النهر هى دمشق ذاتها، التى تقوم على ضفتى نهر «بردى» وأن العمائر الأخرى مقتبسة من المناظر البرية الإغريقية الهيلينستية التى تصور الفردوس. بينما يقرر «المقدسى» – وهو رحالة عربى وجغرافى مرموق من مواطنى مدينة القدس (٩٤٧ – ٩٩٠ م) – أنه من العسير أن تخلو تلك الفسيفساء من صور شجرة أو مدينة مشهورة – مشيرا إلى أنها تمثل جميع الأقاليم إلى درجة أنه يستطيع تمييز الكعبة ومدينة مكة.

.. إلى هذا الحد كانت فسيفساء جامع دمشق واقعية الموضوع وذات طابع تاريخى وجغرافى، وتتبع فى معالجتها المعايير الاستطيقية الكلاسيكية من حيث المحاكاة، ولا تنزع إلى الرقش والتوريق والتفريغ والزخرفة والتجريدية التى انتشرت فيما بعد. لكن.. سرعان ما ظهرت صور الأحياء من الطير والحيوان والإنسان على جدران العمارة المدنية (غير الدينية) التى أمر بإقامتها خلفاء الأمويين. الذين دانت لهم الدنيا حتى منتصف القرن الثامن الميلادى. فقد أشار المؤرخ الباحث «ريتشاد ايتنكهاوزن» فى كتاب: التصوير العربى (سلسلة سكيرا) إلى مجموعة الصور الحائطية المثيرة، التى عثر عليها المنقبون فى نهاية القرن الماضى فى «قصير عمرة» على بعد خمسين كيلومترا من مدينة عمان عاصمة الأردن، والتى نسخت الأفكار التى كانت منتشرة قبل ذلك بتحريم تصوير ذوات الأرواح. وهو قصر صغير يرجع تاريخه إلى سنة ٧١٢ ميلادية. اكتست جدران حمامه بالصور من أعلاها إلى أدناها. صور يسودها الأسلوب الهيلينستى الواقعى، مع عدم الترابط بين الموضوعات وإن كان معظمها يتعلق بمناظر الصيد التى تنتهى بذبح الغزلان، ومشاهد المستحمات والتمارين الرياضية والمصارعة. وكانت توجد بالقصر الصغير قبة ترصعها نجوم موضوعة على أسس فلكية علمية. أما الحوائط الأخرى فتكتسى بمشاهد من حياة النجارين والحجارين وغيرهم من العمال.

لكن الذى يلفت النظر حقا، هو اللوحات التى تزين جدران بهو الاستقبال حيث يظهر الأمير جالساً على العرش بين الحاشية، تدور برأسه هالة من النور على خلفية من سماء زرقاء. ومن تحته منظر مائى يسبح فيه زورق يحركه أربعة أشخاص عراة. كما توجد وحوش بحرية هائلة وطيور مائية. وفى الجانب الآخر

ستة ملوك فى وضع المواجهة، يتصدرهم أكثرهم أهمية، بينما يطل من الصف الخلفى أقلهم شأنا. وتشير الكتابات العربية والإغريقية المدونة إلى إمبراطور بيزنطة.. وشاه إيران الساسانى.. وروذريق آخر ملوك القوط فى أسبانيا.. والنجاشى ملك الحبشة، بالإضافة إلى إمبراطور الصين وآخر ملوك الأتراك والهنود. هؤلاء هم سادة البلاد التى هزمها الخليفة الأموى فى القرن الثامن الميلادى.

هذه الصور الجدارية تسجل من حيث الموضوع سيادة الأمويين على العالم فى ذاك الزمان. أما أسلوب الصياغة فلا يخفى تأثره الواسع بالمفهوم الرومانى للتجسيم والحركة الطبيعية والظل والنور، خاصة فى صور النساء. فضلا عن أنه يكشف عن معايير الجمال الأنثوى عند العرب، التى تختلف بل تتناقض، مع المعايير الكلاسيكية، وتتفق مع مفاهيم الهنود وشعوب وسط آسيا والأوصاف التى وردت فى أشعار العرب وآدابهم.

معظم الخلفاء الأمويين اتخذوا قصورا صغيرة على تخوم الأراضى الزراعية، لتكون مقرا هادئا للإشراف على الإقطاعيات، ومنتجعا لرحلات الصيد التى كانت تسليتهم المفضلة. عثر المنقبون على قصرين آخرين، أحدهما هو «الحبر الغربى» بالقرب من تدمر فى سوريا. وهو سخى بالزخارف المتقنة، ترتسم على أرضيته صورتان كبيرتان بأسلوب يشبه الأرضيات الرومانية المرصعة بالمرمر. تتوسط إحداهما دائرة تحيط برسم نصفى لامرأة تمسك ببعض الثمار فى ثوبها، وحولها إطار مستطيل يزخر بعناقيد العنب، ثم كائنات خرافية وثعابين وطيور وحيوانات. أما الأرضية الأخرى فيدور بها إطار من الورد.. وامرأة تضرب على العود تواجه رجلا ينفخ فى الناى.. وفارساً يمتطى جوادا ويطارد غزالا، وشخصيات أخرى وحيوانات مختلفة.

توجد نظائر لمعظم هذه الموضوعات على الغنائم الفارسية والرومانية التى غنمها المسلمون فى الحروب، مما يفسر غرابة الموضوعات التى يرمز بعضها إلى آلهة أسطورية. وتأرجح أساليب الإبداع بين التقاليد الرومانية والبيزنطية والفارسية الإيرانية.

يرى «ريتشارد ايتنكهاوزن» أن الموضوعات المصورة على أرضية «قصر الحير» مقروءة وذات دلالة روائية رمزية، ومضمون يوحي بأهداف الخلفاء الأمويين وسعيهم المستمر إلى تأسيس إمبراطورية ترث العالم القديم. ويفسر رسم المرأة على الأرضية الأولى بأنها «جيا» آلهة الأرض عند الرومان. أما الوحوش والضوارى الخرافية فتمثل أطراف العالم كناية عن أن الخلفاء المسلمين ينشرون راية الإسلام على الدنيا قاطبة. وبغض النظر عن مدى صحة هذا الاستقراء للعناصر المرسومة ومقابلتها بالموضوعات الكلاسيكية والرموز التقليدية في فارس وروما وبيزنطة، فإن ما يعنينا هو أن صور الأشخاص والحيوانات والطيور والكائنات الأسطورية أصبحت أبجديات لغة فنية مرئية في العالم الإسلامى. لغة تبهج النفس.. وتشحذ الذهن.. وتثير الخيال.. وتؤرخ للعصر وتوثقه.. وتشير الأيدلوجية الاجتماعية والأهداف السياسية – شأن الأعمال الفنية الأخرى في الشعر والأدب والمسرح والموسيقى.

يؤكد هذا الاتجاه الفنى المرئى ما عثر عليه المنقبون أخيرا (١٩٣٥ – ١٩٤٨) فى «خربة المفجر» – وهو قصر كبير بناه الخليفة هشام بن عبد الملك أيضا عثروا فيه على ٢٥٠ صورة لأشخاص وعمائر ينتمى أسلوبها إلى أصول رومانية وبيزنطية. كما وجدوا عددا من الفسيفساء الجميلة تشبه المنسوجات فى زخارفها، لكنها تضم غزلانا ترعى وأسدا يفترس إحداها، إلى جوار التكوينات الهندسية. ومن المعروف أن فكرة الأسد المهاجم رمز ملكى كلاسيكى يدل على القوة، شوهد كثيرا عند الفرس والرومان. أظهر العرب منذ البداية ميلهم الكلاسيكى إلى فنون الرسم التصويرى، سواء فى الصور الجدارية أو الرسوم الإيضاحية أو المخطوطات التى تعتبر بدورها أعمالاً إبداعية مستقلة، يمكن نزعها من أماكنها دون أن تفقد قيمتها الفنية، كأعمال الواسطى فى مخطوطة «مقامات الحريرى».

عبر عن هذا الميل الكلاسيكى إلى المحاكاة الفيلسوف المفكر «أبو حيان التوحيدى» الذى نشأ فى بغداد وتوفى فى شيراز سنة ٤١٤ هجرية، وكان

«وراقا» أى ينسخ المخطوطات حيث لم تكن المطابع عرفت بعد. تحدث عن «تشبه الفن بالطبيعة» وذكر مجموعة من «المعايير» العربية التى تتعلق أساسا بالإبداع اللغوى فى الشعر والأدب. إلا أن «المعايير الاستطيقية» لا تختلف باختلاف الفنون فى الثقافة الواحدة من حيث أن الثقافة سلوك وعادات وتقاليد وقيم وفنون وعلوم وحضارة. فالمنطلقات الأيديولوجية الإسلامية لا تخفى علينا حين نتأمل الفنون المرئية الجميلة أو التطبيقية، لدى أى شعب من الشعوب الإسلامية التى امتدت من الصين والهند شرقا إلى أسبانيا وفرنسا غربا. ثمة فروق فردية تتعلق بتاريخ وخصائص الثقافة المحلية، لكنها فروق سطحية شكلية لا تغير من الجوهر شيئا.

حين استولى العباسيون على الخلافة سنة ٧٥٠ م، حدث تغير كبير فى طبيعة الفن الإسلامى. نقلوا العاصمة من الوسط الثقافى البيزنطى الرومانى الهيلينستى الذى كان يحيط بدمشق، إلى بيئة ثقافية فارسية ساسانية وتركية فى الشرق، حيث شيدوا العاصمة الجديدة «السلام» – وهى التى تعرفها اليوم باسم «بغداد» – القرية الفارسية التى كانت فى نفس الموضع قبل سنة ٧٦٢ م. ثم أقام ابن هارون الرشيد عاصمة جديدة اسمها «سامراء» – وفى قول آخر «سر من رأى» – لكنها لم تقم بدورها سوى فترة وجيزة من سنة ٨٣٨ إلى ٨٨٣ م. ثم تحولت إلى مدينة عادية ومركز ثقافى كان له شأن فى تاريخ الفن الإسلامى. دمرت الحرب العالمية الأولى (١٩١٤ ٩١٨م) ما بقى من كنوزها وروائعها الفنية بعد أن تم تسجيل معظمها فى مراجع ملونة لحسن الحظ.

جناح الحريم فى قصر «الجوسق» الذى بناه الخليفة المعتصم فى سامراء، يضم لوحات جدرانية رفيعة المستوى، تفتح الباب لتذوق الإبداع الفنى الذى أسفرت عنه هذه الحقبة الزاخرة بالابتكار والعطاء فى تاريخ الحضارة العربية الإسلامية، من بينها رسم جميل لفرع نبات الإكنتس، تملأ فراغاته عناصر بشرية وحيوانية، بأسلوب هجين من الفارسى والهيلنستى. ثم صورة شهيرة فى جميع مراجع الفنون الجميلة الإسلامية، لراقصتين كاملتى الملبس، تتحرك كل

منهما نحو الأخرى، وتمسكن بأيديهما المتقاطعات كأسين تصبان فيهما الشراب من وعائين خلفهما. تنم هذه الرائعة عن المنهج الكلاسيكى فى الرسم التصويرى لمدرسة سامراء الفنية، بالنظر إلى الأوانى الذهبية والتيجان المرصعة فوق رءوس الراقصات، والأحزمة واللآلئ والأقراط، والثياب الثقيلة الثمينة والجدائل الطويلة. لكن الوجبات المكتنزة لدى الراقصات، وأسلوب قص الشعر وبعض التفاصيل الأخرى، لها أصول ساسانية لاجدال فيها، كما أنها تتميز بتماسك التكوين وقوة التركيب والبعد عن الابتذال والتعبير اللحظى، مما يكشف عن معايير أستطيقية ذات طبيعة وقورة ورزينة، أقرب إلى الرسم «التذكارى» لرقصة ملكية هامة منها إلى التعبير عن المتعة الحسية. ويطلق «ريتشارد ايتنكاوزن» على هذا النوع من التصوير: فنون الترفيه الملكى.

وبنفس الطابع الوقور الرمزى يضم «قصر الجوسق» منظر صيد بعيدا عن الواقعية العاطفية والانفعال الحسى. يضم فى عناصره ظبيا وصائدا وسيدة مثقلة بالثياب والحلى، فى مشهد درامى مفعم بالحركة والتوتر.. لكنه لا يعكس أى إثارة حسية، محتفظا بالرزانة والرمزية والوقار. حتى جرار الشراب الفخارية الاثنتى عشرة التى وجدت بالقصر، كانت محلاة بصور الغانيات والصيادين والجنود والرهبان بأرديتهم السوداء، لكنها جميعا - أى الرسومات - معالجة برزانة ووقار رغم المناسبات الترفيهية التى تستخدم فيها.

تعددت لوحات الرسم التصويرى فى قصور الخلفاء، منذ شيد الأمويين «قصير عمرة» كنموذج - للعمارة الدنيوية. لكن الأساليب تطورت منذ ذلك الحين إلى العصر العباسى. كانت اللوحات الجدارية تصور أحداثا فى زمان ومكان معينين فأصبحت فى تصور الأشخاص كأنهم متجمدون يحدقون فى الناظر إليهم أو يتطلعون إلى لا شىء. ويتضمن هذا التحول تحولا من الناحية الحسية إلى التجريد والغموض حتى ليختلط الأمر على المتأمل فيما إذا كان المرسوم فتى أو فتاة. لاقى هذا الطابع الصرحى رواجًا فى بلاط الولاة فى جميع الأقاليم الإسلامية وأصبح سمة دائمة، نتعرف بها على فن الرسم والتلوين الجدارى فى

الثقافة العربية. كان لفنانى «سامراء» إسهامات أخرى فى تشكيل معالم الفن الإسلامى تحمل هذا المضمون الروحى العميق، الذى قال عنه المؤرخ الأمريكى «أرنست جروب» فى كتابه «عالم الإسلام» إنه الفن الدينى الوحيد من هذه الزاوية، لأنه ترجم جوهر العقيدة فى بساطة وبلاغة وقوة ووضوح.

.. خزافو سامراء هم الذين ابتكروا البريق المعدنى على الأوانى والمشغولات الخزفية واتخذ الفخار على أيديهم مظهر الذهب والفضة والنحاس عن طريق «الاختزال». سرعان ما انتشر هذا الأسلوب فى أنحاء العالم واعتبره المؤرخون إضافة إلى الثقافة الإنسانية. اكتشف الرائد المصرى الراحل: سعيد المصدر (١٩٠٩ - ١٩٨٦) خمس عشرة طريقة لإخراج البريق المعدنى، ومازالت أكثر من مائة أخرى سرًّا كامنا فى طلاء الشظايا، المدفونة فى أطلال الفسطاط بمصر، وسامراء بالعراق، ومازال خزافو العالم يسعون إلى الكشف عنها.

.. لكى يحول الفنان الإسلامى المضمون الروحى إلى تشكيلات مرئية، كان عليه أن يصبح عالما فى الطبيعة والكيمياء والرياضيات، فالفن فى زخارف التوريقات ليس لوجه الفن ولكنه لوجه الله. ليست زخارف عفوية عبثية، بل إيمان وتصوف. ولنتأمل كلمات العالم الباحث. «أ. ج برونوفسكى» فى كتابه «ارتقاء الإنسان» الترجمة العربية - عالم المعرفة - الكويت ص ١٢٩، وتعليقه على الوحدات اللانهائية التى تكلم عنها «أرنست جروب» قال تبدأ هذه الثروة الهائلة من الطرز الزخرفية بنموذج بسيط يتكرر فيه شكل ورقتى نبات: إحداهما أفقية قاتمة اللون.. والأخرى رأسية فاتحة. ويلاحظ شغف العرب بالتصاميم التى تتضمن وحدتين متكررتين قاتمة وفاتحة. وإدارة الورقة القاتمة فى زاوية قائمة يجعلها تطابق جارتها الفاتحة.. إلخ. ويستطرد قائلاً: تضعنا هذه الزخرفة أمام شىء يصعب تذكره: هو أننا نعيش فى حيز من نوع خاص.

ولعل «برونوفسكى» يرى أن العرب قصدوا الرمز إلى الروح والجسد بالورقتين المتطابقتين، وإلى محدودية الحياة الدنيا التى تحكمها نواميس معينة، مع الإشارة إلى لا نهائية الحياة الأخرى.

كان للطابع السامرائى أوسع الأثر على الفن الإسلامى فى مصر، فى أواخر القرن التاسع وخلال العاشر وأوائل الحادى عشر. فخزافوا الفسطاط هم أول من عرفوا أسرار البريق المعدنى الذى أخفاه السامرائيون زمنا طويلا. وسادت أساليب الرسم التصويرى كما يبدو من زخارف الأوانى الخزفية. وازداد تأثير مدرسة سامراء الفنية فى عهد الدولة الطولونية. إذ أن مؤسسها «أحمد بن طولون» ولد ونشأ فى سامراء، ثم أرسله الخليفة العباسى المأمون إلى مصر نائبا عنه، فما لبث أن تمرد سنة ٩٠٥ م واستقل بالحكم.

.. هكذا لا ينبغى تعميم ملاحظاتنا المستقاة من مرحلة معينة فى الفن الإسلامى على الفنون المرئية الإسلامية عامة، كما توجد فنون خاصة بالأماكن الدينية كالمساجد والأضرحة، وأخرى دنيوية ترفيهية لم تخل منها قصور الخلفاء ابتداء من العصر الأموى، خاصة فى أجنحة الحريم والحمامات. أما روائع التصوير فى المخطوطات العلمية والأدبية، وما يوجد على الأشياء الفنية وأدوات الاستخدام اليومى فلها حديث آخر..

فن الآنية فى العصر الإسلامى

من أين نبدأ الحديث والتراث الفنى الإسلامى لا تفرغ جعبته من السحر الحلال. نذكر تلك «الأوانى» التى عشقها العباسيون فى فجر القرن التاسع الميلادى، بعد أن ورد بعضها إلى قصورهم من بلاد الصين البعيدة الغامضة. طراز «تانج» و «سونج» وتنويعات لا حصر لها، تقتنى لذاتها. لا يرجى من ورائها سوى إمتاع العين الضماى وإسعاد النفس القلقة. وشحذ الأحاسيس وإشعال شرارة الخيال لتضرم نار الفكر وتسمو بالروح!

أجمعت الدنيا على أن الأوانى الإسلامية المزخرفة بالألوان ذات البريق المعدنى تنم عن جوهر العقيدة ومضمون الإيمان: فناء المادة وخلود الروح. استطاع الفنان أن يضفى على الطين تألقا ساحراً لم يعرفه العالم من قبل. توصل إليه حبًّا فى الله ووجدا.. وإثباتا أنه وارث الأرض ومن عليها فلا يبقى إلا وجهه ذو الجلال والإكرام.تبدأ القصة بعد أن بلغت الثقافة الإسلامية ذروتها فى العصر العباسى «٧٥٠ ١٢٥٨م». تتويجا وتدشينا للمكتسبات الكبرى فى ميادين الحرب والعلم والأدب والشعر والفن بأنواعه. زخرفة الآنية بالبريق المعدنى إضافة عبقرية أهدتها الحضارة الإسلامية للثقافة العالمية مع تنويعات لا حصر لها من الأساليب. تختلف الآنية «الفنية» عن «التطبيقية» بأن الثانية نفعية كسلاطين الشوربة وفناجين الشاى والقهوة وفازات الورد. أما الأولى فجمالية تقتنى لذاتها كالتماثيل ولوحات الرسم الملون والتحف الأخرى التى يتميز بها الإنسان على الحيوان.

يبدو أن العرب لم يعرفوا طعم الجمال الصرف قبل العصر العباسى. لكن العز والفخفخة والاستقرار سرعان ما فتحت شهيتهم للفنون الرفيعة مع ازدياد الحركة النشطة الواسعة للترجمة والاستيعاب النهم للثقافات السابقة. بدأ الإبداع المحلى فى نفس الوقت وكان تقليدا للواردات الصينية. كما يتضح من الزخرفة بضربات لونية سريعة بفرشاة عريضة، أو تشكيلات خطية مجردة بارزة تنتهى بتوريقات

أو كتابات لها شبيه فى أوانى الصين. شاع هذا الأسلوب فى مناطق أخرى من الإمبراطورية فى نفس الفترة التاريخية. شاهدناه فى مصر محملا برسوم تشخيصية للطير والحيوان والإنسان مستوحاة من التقاليد اليونانية والرومانية الكلاسيكية السابقة على الإسلام. لكن التفوق الرائد وضربة المعلم التى حققها «فنان الآنية الخزفية» الإسلامى هى: اكتشاف أسلوب جديد فى إبداع الزخرفة يعتبره المؤرخون «نقلة ثورية» فى تطوير هذا الفن. نعنى «التلوين بالصبغات المعدنية فوق الطلاء الزجاجى». ينبغى أن نلاحظ هنا أنه أسلوب يختلف عن «البريق المعدنى» الذى حققه الرائد سعيد الصدر (١٩٠٩-١٩٨٦م) عن طريق الاختزال الكربونى.

التمعت الأوانى الخزفية الإسلامية فى القرن العاشر الميلادى بالأخضر والأصفر والأحمر. بل اجتمعت هذه الألوان جميعا على آنية واحدة فى بادئ الأمر. لكنها كانت عملية معقدة تتسم بالمجازفة نظرا لقلة الخبرة وعدم التمكن وخشية الفشل. لذلك جنح الفنانون إلى التبسيط والاقتصار على لونين فقط هما الأخضر والبنى. معظم الإبداع العراقى المبكر كانت ألوانه المعدنية فوق الطلاء الزجاجى. تصدر انعكاسات متعددة وفقا للمحتويات المعدنية. تميزت زخارف تلك الفترة الممتدة حتى منتصف القرن التاسع بامتزاج الطبيعة بالتوريقات التجريدية. لم تظهر الزخارف التشخيصية المعدنية على السلاطين فى بغداد إلا بعد القرن العاشر، وكانت قريبة الشبه برسوم الأوانى فى «نيسابور» بخراسان.

يبدو أن تكنولوجيا الألوان المعدنية فوق الطلاء الزجاجى كانت سرا حرص على إخفائه خزافو بغداد وسامراء لم يبوحوا به لأحد فى المراكز الفنية الأخرى الشهيرة فى أنحاء الإمبراطورية فى نفس الفترة التاريخية. خاصة «نيسابور» حيث كانت مشاغل «فن الآنية» عريقة يرجع تاريخها إلى القرن التاسع، و «سمر قند» فى وسط آسيا حيث أعظم مراكز إبداع الأوانى فى القرن العاشر. إلا أن مصر الطولونية «٨٦٨-٩٠٥م»- انتهجت نفس السبيل فى نفس الوقت بالرغم من هذا التكتم. ظهرت الأوانى ذات الألوان المعدنية فى أفران

«الفسطاط» نفس أسلوب «سامرا» ذى الزخارف التجريدية. حتى أن بعض الباحثين يذهب إلى أن الألوان المعدنية اكتشاف مصرى وليس عراقيا: انتقل من مصر إلى المراكز الأخرى فى بغداد وسامرا بالعراق، وتبريز وكاشان بإيران.

يؤكد «م. س ديماند» أن أطلال الفسطاط بمصر القديمة حافلة بالأوانى الخزفية منذ العصر القبطى حتى القرن السادس عشر الذى توقفت فيه الأفران بعد الغزو العثمانى. عثر على أوان مستوردة من العراق وسوريا وإيران وتركيا، وتدل البقايا التالفة بين ركام المهملات والأفران القديمة، على أن مصر أنتجت «البريق المعدنى» فى تصميمات ورسوم كانت مألوفة فى كل من العراق وإيران.

لم يترك العصر الطولونى الكثير من الأوانى ذات الطلاء المعدنى. لكن متحف المترو بليتان بأمريكا يحتفظ بآنية صغيرة كاملة يرجع تاريخها إلى القرن التاسع خشنة السطح مائلة للحمرة بطلاء قلوى، زخارفها منقولة عن الأمشق العراقية فى نفس الفترة التاريخية. نقط ودوائر ذات مركز واحد وأنصاف دائرة مرسومة ببريق معدنى ذهبى.

فى العصر الفاطمى فى مصر «٩٦٩ - ١١٧١م» ارتفعت قيمة الأوانى الخزفية وبرع الفنانون فى زخرفتها بلون واحد: اخضر أو أزرق أو أحمر تحت الطلاء الزجاجى، تقليدا للأوانى الصينية طراز «سونج» وزخرفتها برسوم محفورة. أما الأوانى الرقيقة الجدران فكانت تطلى بلون أبيض يرسمون عليه بالبريق المعدنى الذهبى أو البنى المتألق الوضاء. زخارف حافلة بأشكال آدمية وحيوانات وطيور على خلفية من الوحدات النباتية ، أو حليات نباتية وتفريعات ومراوح نخيلية. المتحف الإسلامى بالقاهرة عامر بمثل هذه الروائع التى تتميز ببراعة الأداء ودقة رسم العناصر التشخيصية على الأرضية النباتية. للباحث البارز «عبد الرءوف على يوسف» دراسة قيمة عن خزافى هذا العصر. وصف فيها مختارات من التحف ذات البريق المعدنى وحقق أسماء عدد كبير من فنانى الآنية المصريين من بينهم «أبو القاسم مسلم الدهان» و «سعد» عاش مسلم فى النصف الأول من القرن الحادى عشر. أما سعد ففى النصف الثانى وبعض الثانى عشر.

كل منهما له شخصيته الفنية وأساليبه الخاصة. اشتهر «سعد» بالتجزيز فى البطاقة البيضاء مصحوبا بخطوط فى الطلاء الزجاجى. أو زخارف بلون واحد محفورة تحت الطلاء. محاكيا «البورسلين» و «السيلادون» وهى نوعيات كانت تستورد من الصين آنذاك. أما «مسلم» فأهتم بالوضوح والفخامة والبلاغة وإسقاط التفاصيل. من روائعه «سلطانية» من نهاية القرن العاشر. يزينها نسر مرسوم بالبريق المعدنى يغطى فراغ الإناء بجناحيه المنشورين. كما وجدت مجموعة من هذا الطراز من عهد الحاكم بأمر الله «٩٩٦-١٠٢١م» بينها صحن فى المتحف الإسلامى بالقاهرة عليه رسم ديك. وفى مجموعة على باشا إبراهيم سلطانية» عليها رسم فيل واسم مبدعها.

تعددت أساليب البريق المعدنى فى العصر الإسلامى. استعرض كل فنان قدراته فى استخراج الألوان والتحكم فيها وتوزيعها على العناصر الزخرفية والوحدات التشخيصية والتجريدية. مع تغاير الملامس و «الفورمات» ومواضع البريق. والتباين بين الأرضية والأمامية أو التوريقات الصغيرة والعناصر الكبيرة. وحين شاع الاكتشاف فى مراكز الإبداع الخزفى ألقت سوريا بدلوها وابتكر فنانوها أنواعا ذات طابع خاص. بينها سلطانيتان فى متحف اللوفر بباريس: واحدة عليها رسم أرنب برى والأخرى تزينها زهرة لوتس مع كتابات عربية. كما عثر فى أطلال الفسطاط بالقاهرة على أوان سورية ذات لون سمنى أو رمادى قاتم. وكثيرا ما استخدموا الأزرق الفيروزى فى الأرضية مع زخارف بالبريق المعدنى من الحروف الكوفية والوحدات النباتية. أو أخضر على أرضيات من الأحمر الفاتح يرسمون به طائرا وسط حشد من الزخارف النباتية وهو من الأساليب الفاطمية النمطية.

استمر البريق المعدنى فى أفران سوريا خلال العصر الأيوبى «١١٧١-١٢٥٠م» لكنه توقف فى أفران الفسطاط حتى عاد مرة أخرى فى عهد المماليك «١٢٥٠/١٥١٧م». بلغ حينذاك مستويات رفيعة من الجمال والإتقان والشاعرية. من الجدير بالتنويه أن فنانى الآنية فى العصر الإسلامى بوجه عام، ركزوا جل

اهتمامهم على الزخرفة والتلوين والبريق المعدنى وحيل الصنعة، ليس على «الفورم» أو «شكل» الحجم أو «الخط الوهمى». المطلب الأول للفنان الإسلامى كان الإبداع الزخرفى بالرسم والألوان والملامس والسوائل الزجاجية والمعدنية وتجريب الخامات المتوفرة بين يديه للسمو بها وتذويب طبيعتها الصلبة المتواضعة. فلو أننا أزلنا الرسوم والألوان من تلك الأوانى لفقدت جمالها وفتنتها. الأمر الذى تداركه الرائد المصرى سعيد الصدر فأضاف إلى تراث الأوانى الفنية الإسلامية أبعادا جديدة فى كل من الخامات والتصميم الزخرفى والفورم أو شكل الحجم والتكنولوجيا. لهذه الأسباب – وليس لغيرها – فاز بالجائزة الأولى والميدالية الذهبية على فنانى العالم أجمع مرتين.

معظم زخارف أوانى الشرق الإسلامى فى القرنين الثالث عشر والرابع عشر كانت تحت الطلاء الزجاجى، مع سيادة اللونين الأخضر والفيروزى تشابهت موضوعات الزخرفة بين مصر وسوريا حتى تعذر التفريق بينهما. اقتبس فنانو العصر الأيوبى فى كل من البلدين الرسوم الحيوانية المحورة السلجوقية الشائعة آنذاك. أما فى العصر المملوكى فانتشرت الزخارف باللونين الأزرق والأسود المقتبسة من الأوانى الإيرانية طراز «سلطان آباد» و «الرى».

لا ينبغى أن يفوتنا التعريج على إسهامات السلاجقة الأتراك فى إيران «١٠٥٥ – ١١٥٧م». كان لهم نصيب كبير فى دفع «فن الآنية» إلى آفاق ارحب. أبدعوا نماذج فاتنة لا نظير لها فى أى مكان آخر. كانوا فى الأصل جماعة أتراك هاجرت إلى إيران من قبائل «الغز» الوافدة من وسط آسيا. استقروا هناك بعد منتصف القرن الحادى عشر بدعوى حماية الخليفة العباسى فى بغداد ثم ما لبثوا أن استقلوا حتى اجتاحتهم جحافل المغول مع اجتياح بغداد.

اتخذت إيران على أيامهم مكانة ثقافية مرموقة فانتشرت تقاليد «الفن السلجوقى التركى» – الأناضولى فى معظم ربوع بلاد الإسلام خلال القرنين الثانى عشر والثالث عشر. كان «فن الآنية الخزفية» قد نضج وأستوى عوده فى أفران العباسيين فى بغداد وسامرا.. والسامانيين فى خراسان ووسط آسيا.. والفاطميين

فى مصر. لكنه حقق المزيد من الرفعة شكلا ومضمونا فى أفران «راى» – و «كاشان» فى إيران السلجوقية. استخدموا تكنولوجيا شديدة التعقيد. تصّدر «اللستر» أى الطلاء المعدنى – أساليبهم المنوعة. استوردوه من مصر مع فنانى الفسطاط الذين نزحوا زرافات إلى البلاط السلجوقى فى مدينة «راى» بالقرب من طهران. بعد انهيار الدولة الفاطمية سنة ١١٧١م والانحطاط المتلاحق للفن والثقافة. تغير وجه «فن الآنية» على أيدى المصريين فى شرق العالم الإسلامى. علموا الإيرانيين «الطلاء المعدنى» وكيف يبدعون أوانيهم من «الكوراتز» الصلب وخامات أخرى وثيقة الشبه بالمواد التى يتكون منها «الطلاء الزجاجى» مما يدعم العلاقة بين جسم الآنية وطلائها. كما كشفوا لهم عن الطلاء القلوى فتمكنوا من تصميم الزخارف تحته بنجاح. لكن – مهما يكن من أمر – فإن أروع ما تعلمه فنانو «راى» هو «اللستر» أو الطلاء المعدنى الذى أبدعوا به معظم أوانيهم منذ حلول الفنانين المصريين. عرفوا الكثير أيضا من أسرار التصوير والزخرفة والتلوين على الأوانى وتعلموا «المدرك التشخيصى» للزخرفة على خلفية قوية من الطلاء المعدنى «والتباين الصريح بين الداكن والفاتح».. بين المساحات المزخرفة والخالية. والتفرقة الذكية بين الخلفية والأمامية. إلا أن أسلوب الرسم كان يخضع للإشراف السلجوقى المباشر. كما يبدو فى ملامح الوجوه المنتسبة إلى تقاليد الثقافة التركية بوسط آسيا فى القرنين السادس والسابع.

اكتست الأوانى السلجوقية الإيرانية بمشاهد البلاد الملكى. أمراء وأميرات فى قصور وحدائق مرموز لها بتوريقات بسيطة. فرسان يصطادون بالصقور. يلعبون البولو أو يخوضون المعارك. أو أخرى تزينها توريقات صغيرة أو كرانيش مرسوم عليها بالبريق المعدنى حيوانات على أرضية بيضاء. تنوعت السلاطين السلجوقية الإيرانية بين أنماط مختلفة الأشكال. بينها طراز رقيق صغير ذو قواعد ضيقة وجوانب مقوسة برشاقة. يزخرفه شخص جالس أو مجموعة أشخاص صغار حول الفوهة مجموعة صغيرة أخرى فى الوسط. إضافة إلى كيزان و «فازات» بشكل زجاجات وشفاشق. تراوحت بين الثقيلة السميكة والخفيفة الرقيقة الرشيقة. كما شاع نوع من الصحون الثقيلة المسطحة ذات حافة ضيقة تزخرفها عادة شخوص كبيرة أو حيوانات مع طلاء زجاجى أزرق داكن.

اتخذت بلاطات الخزف فى أفران «راى» أهمية لا تقل عن أهمية الأوانى الفنية «اكتست بلون واحد من التوركواز الناصع المغطى بالطلاء الزجاجى لكنها كثيرا ما ارتدت حلة بهية من البريق المعدنى «اللستر». لكن أفران «كاشان» وصلت بهذه البلاطات إلى درجات عظمى من التقنية والجمال. استخدم فنانوها «اللستر» فى زخرفتها بتوريقات مجردة ورسوم تشخيصية اشتهرت بأسم «قاشانى» وهو الاسم الذى اعتدنا فى مصر أن نطلقه على أى بلاطات خزفية. لكن البلاطات «كاشانى» ذات البريق المعدنى لها طابع مميز. تتوافق عناصرها الزخرفية فى تكوين موحد يعكس إحساسا متجانسا. الأشكال النباتية والحيوانية والآدمية ترسم عادة على خلفية من اللون المعدنى المزخرف بوحدات محفورة. حلزونات رقيقة أو قصيرة مقوسة ونقط وخطوط تخفف من صلابة اللون المعدنى البنى. كما يكتسى كل جزء من الرسم بتصميم مماثل باللون المعدنى المكثف بدرجة يصعب معها تمييز الأمامية عن الخلفية لولا أن وجوه المجموعات الآدمية تبدو صغيرة بيضاء واضحة فى وسط العمل ككل، معظم تلك البلاطات تحمل التاريخ وتوقيع الفنان. على غير المعتاد فى ذلك الزمان. وبعد أن دالت دولة السلاجقة بقيت هذه البلاطات وتلك الأوانى الفاتنة تحمل الثقافة السلجوقية إلى مملكة المغول فى القرن الرابع عشر.

لا ينبغى أن ننهى حديثنا الموجز عن «الأوانى الفنية السلجوقية الإسلامية» قبل أن نذكر أن الطراز الفاخر الذى حير العلماء والباحثين فى تحديد تاريخه ومدرسته الفنية أو المدينة التى أبدعته يطلقون عليه اسم «مينائى» ، ويعتبر من روائع الإبداع الإسلامى فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر وهو غاية فى الرقة ، ومتعدد الألوان فوق الطلاء الزجاجى. يظن الباحثون أن تصميماته وصوره وزخارفه وأسلوبه وموضوعاته التشخيصية تعكس مرحلة مفقودة من صور المخطوطات والرسم الملون الجدارى. يتألف الـ «مينائى» من تشكيلات صغيرة دقيقة معتنى بها. سلاطين وكيزان وفناجين وفازات وزجاجات وصحون، ذات ألوان ناصعة على خلفية بيضاء كابية أو زرقاء. ثراء الموضوعات المرسومة وتفاصيلها المثيرة تشير إلى اتجاه قوى نحو التعبير التشخيصى.

توجد تحف صريحة نادرة من طراز «مينـاى».. ثمة صحـن كبير فـى أحـد متاحف العاصمة الأمريكية تزينه صورة جميلة لمعركة جماعات الفرسـان، يرجـح أنها منقولة عن لوحة مشهورة على جدار القصر الملكى. الوجـه الآخـر للصحـن يتحلى بمشهد صيد فى غابـة تتوزعـها حيوانـات واقعيـة الأسلوب. أمـا وجـوه الأشـخاص فـهى كالعـادة ذات ملامح وسـط آسيا: العيـون اللوزيـة ، الأنـف المستقيم ، الوجه المستدير ، الشعر الأسود المرسل على الكتفين.

حين يتغير النظام السياسى فى المجتمع يتغير وجه الثقافة وأسـلوب الحيـاة. هذا ما حدث بعد وفاة السلطان السلجوقى الإيرانى «سانجار» . انقسـمت البـلاد على نفسها واستقل الولاة المحليون «الأتـابك» وبعـث «اتـابك» سـوريا بالقـائد صلاح الدين الأيوبى إلى مصر فأعلن نفسه سلطانا بعد وفاة الخليفة الفـاطمى سنة ١١٧١م. لم تقدم أفران الفسطاط شيئا يذكـر خـلال العصـر الأيوبـى الـذى اسـتمر حتى منتصف القرن الثالث عشر. خاصة وقد هجرها الفنـانون إلى «راى» بـإيران السلجوقية كما سـبقت الإشـارة. انتقـل المركـز الأساسـى لفـن الآنيـة إلى مدينـة «الرقة» بسوريا وما لبثت أن اسـتقبلت الفنـانين الإيرانيـين الهـاربين مـن بطـش المغول الذين اجتاحوا عاصمتهم «راى» سنة ١٢٢٢ بعد قرابـة القـرن مـن هجـرة المصريين إليها!

تجرى الأعـوام سـريعا حـين ترصـد النـاريخ. تتـوالى القـرون كأنـها السـاعات والأيام. فسـرعان مـا أشـتد عـود أحفـاد العبيـد المماليك البحريـة الذيـن جلبـهم السلطان صالح أيوب «١٢٤٠ – ١٢٤٩م» من تركيا ليجعـل منـهم حرسـا خاصـا وقادة مخلصين. استولوا على الحكم فى مصر وسوريا وأعقبـهم المماليك البرجـة أحفاد العبيد الشراكسة الذين امتلكهم «السلطان قـلاوون» الـذى كـان هـو نفسـه مملوكا بحريا. أمتد حكمهم جميعا حتى مطلع القرن السـادس عشـر. حتـى أثـار عليهم العثمانيون لينهوا مهرجان المؤامرات والخلافات، ويشـنقوا آخـر سـلاطينهم على باب زويلة.

خلال هذه الحقبة التى قاربت القرون الثلاثة «١٢٥٠ - ١٥١٧م» فى مصـر، لم يترك الممالك كثيرا مـن الأوانـى ذات القيمـة الفنيـة العاليـة. معظمـها مـهجن

يعتمد على التقاليد السابقة. اقتصر بعضها على زخارف محفورة تحت طلاء زجاجي ذى لون واحد وتنوعت ألوان البعض الآخر تحت الطلاء الزجاجي بين الأزرق والأسود.. على نسق ما نراه فى أوان سورية وعراقية. وحفل بعض ثالث بتوريقات ورسوم حيوانات فى تصميمات قديمة. ألوانها صفراء برتقالية جميلة مع أصفر ناصع أو أبيض مائل للصفرة فى تناسق فاتن على خلفية محفورة بالتوريقات. تتوسط الآنية أحيانا صورة كبيرة لشخص أو حيوان، تشكل العنصر الأساسى فى التصميم.

تميزت الأوانى «المملوكية المصرية» بأنها كثيفة الطلاء الزجاجي. ألوانها مركزه يتوزعها الأخضر والبنى والأصفر. الجزء الرئيسى من الطلاء بلون واحد عادة مع العناية بتفاصيل الوحدة الزخرفية التى غالبا ما تعتمد على الكتابات العربية والرنوك «الشعارات» بألوان مغايرة عميقة بسيطة التصميم. تمنح المتلقى إحساسا بالقوة والجدية. أما السلاطين فحوافها شديدة الانحدار كروية الشكل أحيانا الصغيرة منها ثقيلة ذات أرجل. تفتقر إلى الرشاقة وتوحى بالصلابة.

توقف تراثنا فى فن الآنية بانتهاء العصر المملوكى حين سقطت بلاطتان خزفيتان من كسوة محراب مسجد السيدة نفيسة – رضى الله عنها – بعد أربعة عشر شهرا من الغزو العثمانى. استبدلها المسئولون من أفران «كوتاهية» بتركيا وليس من الفسطاط – كما جاء فى أول كتالوج للمتحف الإسلامى بالقاهرة.