تأثيرات المسلمين

في الحضارة الغربية

في النواحي الأدبية

والفنية

أولا : الوحدة في الفن الإسلامي

في دراسة مهمة له ، أثبت الباحث الكبير الأستاذ شاكر مصطفى أن الفن الإسلامي أفاد الحضارة الإنسانية وأثر فيها من خلال ما تميزت به الفنزن الإسلامية – استجابة للعقيدة – وهو وذهب شاكر مصطفى في دراسته تلك إلى أن الفرق بين أصالة الفن الإسلامي وأصالة الفنون الأخرى فرق كبير إلى حد بعيد، إذ أن هذه الفنون جميعا أنتجتها شعوب كان لكل منها موقعه الجغرافي المحدود،وثقافته المتجانسة، وتاريخ طويل من التفاعل والانسجام، على نحو وهبها، هي وفنها الخصوصية الثقافية الذاتية المتميزة، على حين تفرد الفن الإسلامي وحده، دونها جميعا، بأنه قد امتد منبسطا على موقع ومساحات جغرافية شديدة الاتساع والتنوع والتباعد، بين أقصى الفلبين شرقا وأقصى طليطلة غربا، وتفاعل مع جذور ثقافية شديدة التباين، ولم يستغرق سوى مدة قصيرة من الوقت قبل أن يجعل طابعه الجمالي هو الطابع السائد، ولتصبح نظريته الجمالية هي النظرية الشاملة ألام، فهو هو في اندونيسيا كما في الأندلس، وهو في مصر شقيق ما في تركستان، ولقد أشرب به روح نقاش العاج في قرطبة، وصانع السجاد في فارس، ومهندس المئذنة المملوكية في مصر، وصانع السيف في الشام، وباني القبة الجليلة في جامع السليمانية ورسام المنمنمات الدقيقة في لاهور، واصطبغوا به جميعا.

وإذا كان القرآن – كما يقول الكاتب – هو لغة الإسلام الأولى والمهيمنة التي تخاطب البشر كافة، وهو الذي صاغ الشخصية الفكرية الإسلامية، وجميع ملامحها، فإن الفن الإسلامي هو لغة الإسلام الثانية، وهو الذي صاغ الشخصية الجمالية الإسلامية وجمع لها ملامحها، وشكل لها الهوية العميقة. بل تستطيع القول بأن صورة الإسلام الملموسة أمامك العالم لا تتمثل في العقيدة الإسلامية التي

يحملها، بما فيها من توحيد وصلاة وزكاة وغيرها، بقدر ما تتمثل فلي الصورة الجمالية الانطباعية التي يتركها الفن الإسلامي في نفوس غير المسلمين وأعينهم. ويرى شاكر مصطفى في دراسته تلك أن شعوب العالم لا تعرف الإسلام من خلال عقيدته، بقدر ما تعرفه من خلال الفن الذي أبدعه ووطد ملامحه في هذا الجامع، وذلك القنديل، وتلك النمنمة، وذلك النقش الخشبي، أو المحراب المعجز، أو الإبريق المكفت. على حين تتمثل الوحدة الإسلامية عند المسلمين في القرآن الكريم والعقيدة والمبادىء الفكرية الإسلامية، فإنها لا تدرك لدى غير المسلمين إلا من خلال هذا الحس الجمالي المشترك، الذي يجمع في كل واحد قبة الجامع الجاثمة إلى المئذنة السامقة، وذلك الخط الذي يتمدد على الجدران إلى تكوينات القاشاني والزجاجيان ويجمع في كل واحدة تلك الأساليب المتنوعة في تصوير معاناة الجمال والتعبير عنه، في صور هندسية شتى تحوي ما لا نهاية له من التحويرات الهندسية وتحولاتها التجريدية. ويتساءل شاكر مصطفى : ما عناصر الوحدة في الفن الإسلامي؟ ما الذي أعطى هذا الفن خصوصيته وأصالته؟ لماذا كان هذا الفن أحد الفنون العالمية الأساسية والمتميزة في وقت واحد معا؟إن مقاربة الجواب عن هذا السؤال لا يمكن، في اعتقاده، أن تكون مجدية إذا مورست من خلال المقارنات التقليدية التي تضلل الفهم وتؤدي إلى طريق مسدود، ولذلك ينبغي أن تتحرك مقاربتنا هذه في ضوء الملاحظات التالية:

١- أنها لا يمكن أن تتم من خلال المقارنة بالفنون العالمية الأخرى، إذ أنه ليس ثمة مثل فنية عليا مشتركة، أو ميزان موحد، أو قيم متفق عليا في الفن بعامة لكي تجري على أساسها، ولذلك فإنه ليس من الصواب أن تصطنع مقاييس الفن اليوناني الغربي – مثلا – أساسا للمفاهيم الفنية، وللمقارنة بين الفنون المختلفة،

إذ أن لكل فن مقاييسه الخاصة، ذلك إذ أن ما يجمع الفنون العالمية بعضها إلى بعض هو إبداع الجمال، وليس المقاييس والأساليب، يجمعها وصولها جميعا إلى الخلق الجمالي ذاته، لا طريقة الوصول ولا الشكل الإنتاج الفني. ويتصل بهذه النظرية التي يجب تجنبها. تفسير الفن الاسمي على أساس النظرية العرقية، واتهام الفكر العربي أو السامي بصفة عامة بالعجز عن التخيل أو ضعفه، أو العجز عن تمثيل الحركة أو إدراك الواقع وتمثل الطبيعة. وفضلا عن ذلك فإنه من الأمور التي تخالف المنطق وتتعارض معه أن مجموع ذلك التراث الإنساني الضخم الذي كان موجودا قبل ظهور الإسلام، والذي يملأ أرجاء مصر والشام والعراق والأناضول وفارس إلى اليوم – أن تتصور أنه فن غير أصيل. أو تتصور أن الإسلام، حين جاء قد سلب شعوب هذه البقاع القدرة على الإبداع الفني، أو أنه ردها إلى مرحلة الاكتفاء بعمليات فنية هامشية، أو عاد بها إلى مستوى ثانوي.

٢- أنها لا يمكن أن تكون من خلال دراسة آلية التأثر والتأثير، إذ أن العملية الجمالية هي في أصلها عملية إبداعية ذاتية، قد تنعكس عليها المؤثرات الخارجية، ولكن لا تخلقها، وإذا لم تكن نظرية جمالية مسبقة، تكون بمثابة بؤرة إشعاع لمنظور جمالي شامل وأصيل، فإن عمليات التأثير والتأثر تصير مجرد تقيد سخيف وباهت، ويكون الركض وراءها أشبه بجمع طوابع البريد، ففي هيكل الفن ينبغي أن نطرد هذا الأسلوب "العلمي" الآلي وهذه"المنهجية" الظاهرية التي تمسك بعنصر من هنا وعنصر من هناك لترى في العملية الفنية ظواهر وراثة في الأسلوب، أو تقليد في الطريقة أو تحرير في الملامح، إذ أن ما يبقى في موازين هذه المنهجية ليس جوهر الفن ذاته ولكنه القشور والمظاهر، أما

الفن بوصفه عملية فن وإبداع وتكوين فإنه يهرب من بين الأصابع سربا. ويعتقد شاكر مصطفى أنه لا يمكن إدراك الفن الإسلامي من خلال تأثيرات الجماعات الإسلامية غير العربية، من ترك وسلاجقة، أو فرس أو هنود بل من خلال تأثيره هو نفسه، وبوصفه فكرا في هذه الجماعات من خلال ما أدخله الإسلام من تغييرات في مفاهيمها الجمالية ومنظورها الإبداعي، ذلك أن دخول الأفكار الإسلامية إلى هذه الشعوب قد غير في مفاهيمها الفنية، وأكسب هذه المفاهيم أبعادا ومثلا وقيما جديدة ، ومن هنا تحقق عنصر من أهم عناصر الوحدة في الفن الإسلامي.

٣-إنها لا يمكن أن تعول على القصة الشائعة عن تحريم الصور ومنعها في الإسلام بقرار "الحرمان" الديني، كما يفعل الكثيرون في العادة، خصوصا أن فكرة "الحرمان" في المفهوم المسيحي في قيوده وصلابته، أمر مختلف إلى حد بعيد عن فكرة المستحب والمكروه والمباح والحلال في الإسلام، وهي الكلمات التي تستخدم عادة، حتى لدى بعض المسلمين، لتفسير غياب التصوير عن الفن الإسلامي. فلم يقف الحرمان الديني وقفة السياف فوق رأس الفنان ليمنع يده عن التحرك في أي اتجاه يشاء، بل تبلورت اتجاهات الفن الإسلامي، وتحققت سمات الخصوصية فيه على نحو ذاتي (طوعي) تابع من أعماق وعي الفنانين أنفسهم، وليس انصياعا لبيانات ملصقات إعلانية دينية منصوبة خارج ألذات أمام العيون.كذلك لم يكن ثمة قهر أو ظواهر لعمليات التخويف والإرهاب باسم الدين، على نحو يجعل الفنان الإسلامي يهرب من الواقع إلى ما وراء الواقع ولكن كانت هناك على العكس –من ذلك –ظواهر حب عميق، وإيمان كبير توجهان هذا الفنان إلى خلق ما وراء الواقع بلا هروب من الواقع، وإلا فما

الذي كان يدعو الفنانين غير مسلمين ، مع كثرتهم، إلى الإبداع من خلال المفاهيم والمعطيات الإسلامية نفسها ؟ إن ذلك لا يمكن إن يفسر بمقولات "السوق" والمستهلك الموسر المسلم الذي يظهر في بعض العصور.فنحن نعلم من خلال وقائع التاريخ أ ن كثيرا من المحرمات الإسلامية كانت تخترق من قبل الطبقات العليا نفسها دون كبير اهتمام بالوازع الديني، فلماذا نفترض أن يتقيدوا إذن بالمحرم الفني ولا يتقيدوا بحدود الخمر أو الربا أو الإنفاق، أو الإثراء غير المشروع ؟

٤- وأخيرا لا يمكن بحث الفن الإسلامي من خلال "الوظيفة" الدينية ؟إذ لم تكن له وظيفة دينية على الإطلاق، كما كان لمختلف الفنون العالمية الأخرى، ولكنه ينبغي أن يبحث من خلال دوره الاجتماعي والفكري، بوصفه محاولة لمجاوزة ألذات والواقع.و بوصفه محاولة للتوفيق ما بين الروحي والمادي في أعماق ألذات ولقد عمل على إبداع الفنون الإسلامية كثير من أهل الذمة لم يدفعهم إلى ذالك دافع الدين، فالجامع كان يمكن بناؤه من قبل أي معماري، وكثيرا ما بناه الذميون، ذلك أن المسجد يمكن بناؤه كله على نحو مكتمل بدون حاجة إلى الاستعانة بأي فنان لأنه لا يحتاج إلى رموز أو صور دينية وكذلك الإبريق الذهبي كان من الممكن أن يستعمل بين أيدي الملوك دون زخرف، والكتاب المخطوط كان يكتب ويقرا من قبل مئات الألوف، غالبا، دون حاجة إلى ظهور التصوير فيه، والجدران والقباب كانت تقام أولا ثم يتناولها الفنانون بالإضافة الفنية، لمجرد إضفاء القيمة الجمالية، ولم يكن للدين أي شان في فرض هذه العمليات الإضافية، وان يكن قد أثرى تكويناتها وصياغتها.فلم ينشا الفن الإسلامي عن الدين ولكنه تأثر بروح الإسلام ومفاهيمه الدينية، وعبر عنها

أعمق التعبير، دون أن يكون تلبية لحاجة دينية، كما كان الأمر في الفن الفرعوني أو الإغريق أو الرومان أو الهندي، أو حتى الغربي (قبل ثورة العصر الحديث)، ولكنه عبر بإبداعه الفني عن الموقف الديني الإسلامي من الحياة والكون والواقع. وعلى حين كانت فنون الشعب الأخرى اجتماعية المنشأ، كما في الفن الصيني واليا باني، أو دينية تحمل التصورات لشخوص الآلهة والأبطال، وتبنى لها المذابح والمعابد، وتروي قصصها وترسم الصور لها، جاء الفن الإسلامي إضافة إجمالية مجانية غير نفعية، وبدون أ ن تكون له وظيفة دينية، فقد حمل التأثير بأجوائه الروحية وتصوراته الجمالية، ولكنه لم يقم في الأصل لخدمة الدين.

فإذا اتفقنا على رفض هذه المقاربات السالفة، فان وحدة الفن الإسلامي يمكن أن تتكشف عناصرها من خلال من طرق التحليل : الأول تتصل بتكونه التاريخي، والثانية : فنية ، تتصل بوحدة نظريته الجمالية من جهة. ووحدة عناصره من جهة أخرى .

١- في تاريخ الفن الإسلامي : انطلق الفن الإسلامي من منطقة مركزية هي الشرق العربيالذي كان مصدره ومنبعه، والبيئة التي تكونت فيها عناصره الأولى ومميزاته الأساسية، وكان ذلك – على وجه التحديد- حول محور بغداد – القاهرة، في القرنين الثامن والتاسع الميلاديين. وقد انتشر مع انتشار الإسلام ذاته، ولكنه لم يتلق تأثيرا رجعيا، أي انه انطلق يؤثر في الأقطار الإسلامية الأخرى دون أن تؤثر فيه من جديد فنون هذه الأقطار الأصيلة في موجة منعكسة.وبذلك كان انطلاق الفن الإسلامي انطلاقا مركزيا متصلا، وبقيت هذه المنطقة إلى اليوم المصدر للروح والمنبع لها. وكانت انطلاقة الفن

الإسلامي الجديد نتيجة ثورة جمالية تحققت في هذه المنطقة المركزية في تلك المرحلة الإسلامية الأولى، هذه الثورة وان تكن قد تمت في هدوء وصمت كبيرين، على مدى قرنين من الزمان أو أكثر قليلا ، فإنها كانت عملية إحياء وبعث في الوقت نفسه، أي عودة بالفن إلى المنابع الأولى الأصلية وثورة حقيقية في الوقت نفسه على الأشكال الفنية التي طرأت على المنطقة – من قبل_ نتيجة الحكم الروماني واليوناني والفارسي الطويل. فلأول مرة بعد ما يقرب من ثلاثة عشر قرنا من الغزو الفارسي ثم الهيليني ثم الروماني، استردت تلك البقاع هويتها الأولى، وعادت إلى جذورها الحضارية الأولى مع استلام العرب القيادة فيها، إذ وجدت الخلائق العرقية فيها والتكوينات الثقافية والبني الاجتماعية كلها _ وجدت ذاتها من جديد في التوحيد الإسلامي (الذي هو ملة إبراهيم الأولى) وفي اللغة العربية (التي تتصل بجذور اللغات السامية) وفي المفاهيم الثقافية والفنية التي كبحت تحت ضغط المفاهيم الفارسية من ناحية والهيلينية من ناحية أخرى.وإن كانت المنطقة – كما هو معروف– قد أخذت تتجه إلى التوحيد منذ زمن طويل قبل الإسلام، كما كانت تتجه كذلك إلى منظور فني جمالي يتصل بهذا التوحيد ويعبر عنه. هذه العودة إلى الجذور، بعد العربي الإسلامي، كانت بمثابة ثورة عبرت عن نفسها في الفنون، وفي ظهور الفن الإسلامي الجديد على وجه الخصوص، ولم يضع الفنانون المسلمون نظرية فنية، ثم أخذوا في تطبيقها والدعوة إليها، ولكنهم انطلقوا بعبقريتهم وخصوصيتهم العميقة، فابتكروا الطريق الجديد من خلال المعاناة والممارسة العملية ومعايشة المطيات الروحية. وظهرت هذه الثورة في شكل موقف جمالي ديني، هو في أعماقه ليس رفضا للفن ولكنه رفض في الحقيقة للأسلوب الجمالي اليوناني

الروماني وطريقة في النظر للعالم والإنسان، إذ كان ثمة تناقض جذري بين هذه النظرية الغربية والنظرية العربية الأصيلة في أنحاء هذه المنطقة، وبخاصة بعد أن تم إضفاء الطابع الفلسفي الغربي في النظرية المسيحية في المجامع الدينية، وبلورتها في فكرتي الفداء والصلب وذهب شاكر مصطفى في دراسته تلك إلى أن الفكرة الرئيسية المسيحية إنما تدور حول تجسيد الإله والنزول بالإلهي بل الطبيعة والمادة والأرض، أما في الإسلام فإنها تدور حول الصعود بالإنسان إلى السمو الإلهي، والارتفاع به إلى سدرة المنتهى، والصعود من المادة إلى ما وراء المادة، وبذلك يكون الاتجاهات في واقع الأمر متعاكسين. وإذا كان الغرب_ كما هو معروف_ ناجحا في اتجاهه نحو الطبيعة والتعامل معها، وفي التعبير عنها في الفن واستغلالها في العمل، فإنه– في الحقيقة – عاجز عن مجاوزة الواقع، وفاشل في التعامل مع ما وراء الطبيعة، ولا أقصد هنا الميتافيزيقا الفلسفية، ولكن أقصد التعبير الجمالي وخلق واقع أخر وكون فني مختلف، فكل فنون الغرب، منذ القدم وحتى العصر الحديث، مرتبطة بالأرض والواقع، حتى عوالم الموسيقى الغربية، إنما هي مكرسة لتصوير العاصفة الربيع والبطولة والقيم الأرضية، برغم ما تحاوله من السمو التجريدي، على حين نشأ الفن الإسلامي على أساس من الفكر الإسلامي الذي رفض النظر إلى الواقع بوصفه نهاية الوجود، ومال إلى عدم حبس ألذات في حدود الجسد وحده، أو حصر رؤى العين في إطار الطبيعة دون الإطلاق إلى ألأبعاد الأخرى الشاسعة الكائنة ورائها. ولقد أتيحت لهذا الفن الناشيء فرص واسعة للاقتباس والتأثر بالفنون الأخرى، ولكنه رفضها، واختار اختياره الخاص، فقبل بعض العناصر ورفض بعضها الأخر، وكان القبول والاختيار والرفض إنما يصدر

من روحه الجمالية الخاصة، بل إن العناصر التي لم تبقى على ما كانت عليه من جهة طوابعها وأشكالها الأولى، ولكنه حورها فما تكاد تعرف أصولها القديمة، ثم أطلقها نماذج ومبادىء وأساليب وطرائق تعبير فني، انتشرت وبسطت ظلها في المناطق الإسلامية الأخرى، ولا شك أن وطد وجودها وأعانها على الانتشار أمران: الفكر الإسلامي الذي رافقها من جهة، ونوع من تشابه المناخ والتقاليد في كثير من البلاد التي امتد إليها الإسلام من جهة أخرى، حيث تسطع الشمس ويعم الضوء وغلب الجفاف، وحيث يرفض العري في الجدار والجسد والخلق وتسيطر الكلمة وتتوحد النظرة السحرية إلى قواها وآثارها. لقد تلقى الفن الإسلامي مؤثرات متنوعة في مواضع متعددة وأزمنة متفاوتة، ولكن التأثيرات والألوان الزمنية المحددة، كانت تقع دوما في الأطراف البعيدة وليس في المركز الأصلي. كما كانت تتم تحت تأثير موجات الغزو الضخمة لا التأثيرات المحلية.ولم تكن نتيجة هذه المؤثرات زوال الطابع الإسلامي الخاص، بقدر ما كانت تحريرات وتعديلات محددة على الطابع وتكوينات مختلفة فيه، وينظر ذلك كله في مخططات المساجد وزينتها وأشكال المآذن ظهوره في الإبريق والمصابيح، كما يظهر في الخامات الفنية المختلفة ظهوره في تنوع الخط ورسوم السجاد.

٢ – **في النظرية الجمالية:** تقوم النظرية الجمالية الإسلامية على القبول المسبق بلقاء والروحي المادي. صحيح أن الفن– من حيث المبدأ– لا يقوم بالمادة وحدها ولكنه يتضمن بالضرورة البعد الآخر، الروحي. لكن الموقف الجمالي الإسلامي ينبض في أساسه على الموقف الروحي، ويتصل بالضرورة– بمفهوم المسلم لله وللكون والحياة. وإذا كانت الوحدانية بمثابة المركز في هذا المفهوم

فإن أقانيم الحق والخير والجمال، ليس إلا وجوها لجوهر قدسي إلهي واحد. وها هنا منبع النظرية الجمالية، فإذا كان الوصول إلى الله الذي ليس كمثله شيء هو أسمى حالات التجرد الفكري والروحي، فإن الفن هو كذلك عملية تجريد جمالي على الطريق نفسه. وليس من الضروري أن يمثل الفن – من أجل تحقيق ذلك – خلقا أو شكلا جماليا يقود إلى السمو وإلى طريق الله.

ومن جهة ثانية فإن الدنيا في النظرية الإسلامية ﴿ وَمَا ٱلْحَيَوٰةُ ٱلدُّنْيَآ إِلَّا لَعِبٌ وَلَهْوٌ ...﴾ (الأنعام، ٣٢)، ﴿ ... وَمَا ٱلْحَيَوٰةُ ٱلدُّنْيَآ إِلَّا مَتَٰعُ ٱلْغُرُورِ﴾ (الحديد،٢٠) وهذا يستتبع في المدى الجمالي عددا من النتائج: فالإنسان ظاهرة عابرة وهو قابل للعطف وغير خالد، والحقيقة الكونية الثابتة لا تتمثل فيه ولكن فيما وراءه، والحقيقة سطح ذو بعدين، أما بعدها الثالث فليس هو الحجم الذي يبرزها ولكن اللانهائية التي يستغرقها، واللحظة الإنسانية غير خالدة، ولذلك من العبث تجميدها في صورة، أو تمثال على حساب الخالد الباقي. وتنوعات الخلق والحياة والكون تعبيرات عن الحقيقة العميقة فيها، والنور هو شفافية الكون، التي تتوزع توزعا متوازنا في كل أنحائه. وهكذا تنتهي الطبيعة في منظور الفن الإسلامي ليحل محلها ما وراء الطبيعة، وتموت الأشياء ليحل محلها الخالد الذي لا يموت ويلغى الزمن ليحل محله اللازمان، وما وراء الزمن. ولا وجود للفراغ المكاني لأن امتلاء كامل بالجمال فلا فراغ من الفراغ، لأنه لا وجود له في الأصل، فالقدرة الإلهية موجودة في كل شيء. ولا وجود للظلم ولا للجحود، لأن لكل شيء شفافية، و"كالله نور السموات والأرض" والنور هو السيد في الفن الإسلامي والزمان أو الأوان إنما هو تكشف الثراء الداخلي للضوء ، والمادة تتحول على يد الفنان الإسلامي إلى أبعاد ضوئية مليئة بالإيحاء، حتى العمارة تتحول الحجارة أو الآجر فيها إلى ضوء

وشفافية مطلقة. والحركة ليست في الإيحاء فحسب ولكنها في كل شيء كوني. وتنتهي التعديدة، بعد هذا كله، ليحل محلها التشابه في الأنواع، ويلتقي الجذب والنبذ معا في الانسجام المطلق فالكل سواء، والكل ثاو على بعد على بعد واحد من الخالق الأعظم. وإذا كنا نجد في هذا كله أمواجا وجبالا من المزج بين الروحي والمادي، ومن مقولات الصوفية أيضا، فلعلنا نتذكر هاهنا أن أهل الحرف الفنية من مزوقين ومعماريين وموسيقيين ونقاشين وخطاطين وغيرهم كانوا في جمهرتهم من أهل الطرق الصوفية، وأن الأصناف الحرفية في الوقت نفسه كانت ذات جذور وتقاليد في هذه الطرق، وعلى أيدي الفنانين الحرفيين ثم تحقيق الانسجام الديني والدنيوي معا – كما تقضي روح الإسلام– فترابط الفن الجمالي بالإلهي السامي، وتكاملت المعرفة مع الحب وانسجم البديعي (الشكل٩ مع التأملي (ما وراء الشكل) والتقت المادة بالامادة. ومن جهة ثالثة ليس هدف الفن في الإسلام معونة"الديني" أو خدمته فلا دور للفن في الدين سوى تعميق الشعور بالجمال، إنه صلة أخرى طواعية للجمال الإلهي المتجلي في المادة وفيما وراءها وليس له من ثم وظيفة دينية كما كان الحال في الفنون الأخرى. والفنان الإسلامي قد حمل بدائع الفن تصوره الديني للجمال الإلهي المطلق، ولكنه لم يخلق فنه هذا بدافع ديني أو لخدمة الدين نفسه بل أرده تعبيرا عن الموقف الجمالي في الدين، ورغبة في عبادة الله جماليا، بالإضافة إلى العبادة المفروضة، ولم يكن الهدف من البهجة المادية فحسب، ولا المتعة الدنيوية وحدها – كما هو الحال في الفنون الأخرى– ولكن الهدف منه – فوق ذلك كله – التأمل في الجمال المطلق، الذي هو الله، ولم يكن الهدف جمال الشكل فحسب ولكن كشف جماليات إبداع الخلق بصفة عامة. إن غرض العملية الفنية في الإسلام– تماما كما هو الغرض من الصلاة– يتركز في التأمل من أجل الوصول

إلى ما وراء الطبيعة، والعمل على استكشاف وشفافية الواقع الزائل لاجتيازه إلى ما وراءه، وخلق الأشكال التي تقود إلى واقع آخر لا متناه. ومن هنا فإننا لا نستطيع أن نسأل في الفن الإسلامي مثل هذا السؤال: ماذا يمثل هذا الفن أو اللحن ؟ وأن نسأل عن مدى قدرته على هذا التعبير عن شعوره الجمالي بأنواع المفردات والعناصر المختلفة وبأنواع من الوحي المبتكر. وقد كان مما يتناقض مع النظرية الجمالية الإسلامية "نقل" جمال الواقع أو الطبيعة ولأن قضية الفن الإسلامي هو أن يخلق التعبير الجمالي عن روح الإسلام نفسه، وأن يمنح النفس السمو التجريدي الذي يقربها من الله دون أن يبعدها عن الأرض، وأن يزكي الشعور بالخلق اللانهائي الأبعاد الذي يكرس الشعور بقدرة الخالق الكونية، ويؤكد بأنه هو الذي يبديء ويعيد وأخيرا يؤكد وجود جماليات أخرى وراء العالم المادي الملموس جماليات ليست مسجونة في حدود الواقع وتقليد الطبيعة. وفي الفن الإسلامي لم تكن الخطوط الهندسية أو الأعمال التحويرية، أو الكتابة التربينية هربا من الحياة والحركة والروح، ولكن كانت رفضا لتجميد اللحظة الحية، ومحاولة لإيحاء بناء فني مستمر الحركة في ذاته، لا نهائي الأبعاد في امتداداته التي يلتقي فيها القدسي والدنيوي، ويجتمع فيه السالب والموجب، ويموت التعدد ويذوب في الوحدة.

كل هذا ينتهي بنا إلى القول بأن للفن الإسلامي كونه الخاص، وعالمه الجمالي المميز الذي يحمل في ذاته عناصره الخاصة، ونظريته الجمالية التي هي الجانب الأعمق والأهم في تأسيس وحدته.

٣- **وحدة العناصر الفنية:** بالإضافة على وحدة المنبع التاريخي، والتطور المشترك لظواهر الفن الإسلامي، فضلا عم النظرية الجمالية الواحدة التي تحكم منطلقاته

وتعبيراته، تأتي العناصر الفنية لتضع تلك الأسس التاريخية والنظرية في قنوات موحدة متساوقة.

العنصر الأول : في الفن الإسلامي هو النقطة، إنها على عكس ما هو شائع لا تعبر عن العدم، ولكنها ى تعبر عن بدء الوجود والخلق، عن التقاء الكل في المركز، ومن ثم فإن تحرك النقطة في خط مستقيم أو خط منحن هو الذي يفجر العملية الفنية كلها. والخط الهندسي في الفن الإسلامي يتحاور دائما مع ذاته ليكمل لعبة الخلق والإبداع والتكوين من خلال طرائفه في التوازن والتوازن والتناظر، والتعاكس، واللقاء والافتراق، والتكرار اللانهائي الذي هو في حقيقته كتكرار الخلق اللانهائي ذاته، فالخط الهندسي الإسلامي كأنما هو دوما في حالة تأمل روحي. والشكل ألنجمي هو انبثاق كل شيء عن الله، وهو إشعاع الوجود من واجب الوجود، ومن النقطة المركز، أو من جوهر الأشياء، وهو فوق ذلك تعبير عن أن التفلاعات لا معنى لها بدون الارتباط بالمركز، وكأنها تصير إلى الضياع بدونه. ولنتذكر أن الصلاة هي كذلك اتجاه في خطوط مستقيمة من المصلى ومحرابه إلى مركز الاتجاه، الكعبة، عبر محور الشطر التأملي البعيد، إنها رسم بخطوط غير منظورة للنجمة الهندسية الكبرى التي تنتظم العبادة الإسلامية في جميع أنحاء الأرض وتربطها بمركزها ومنطقة الانطلاق والعودة.

العنصر الثاني: هو الخط الكتابي الذي جعل الكلمة العربية ذاتها التي يحملها الخط الهندسي أداة خلق جمالية وظيفتها أن تحمل كلمة الله، وأن تسجل الوحي المقدس، وهو بذلك قد أخذ الأولوية على جميع الفنون، من جهة،

وفرض نفسه في العمارة كما فرضها في المخطوط، وعلى الآنية كما على السلاح، حتى لقد صار الخاتم الذي سيطبع بع كل عمل فني، فإذا هو إسلامي. إن التطورات الشكلية التي عرفتها الكتابة العربية في أشكالها السبعة والثلاثين، إنما تدين للكلمة القرآنية وللتقديس الاجتماعي الذي عبر عن نفسه بالأشكال الفنية التي منحها الخط، ولا يكاد يوجد فن إسلامي ليس فيه حضور للكلمة العربية، وللحرف العربي المكتوب أو " الملحن" إنه الفن النبيل ذو الامتياز الذي حوله الفنانون المسلمون إلى موسيقى وتصوير تشكيلي وتأمل ديني للكلمة، ورمز جمال، وحققوا فيه براعة وتقنية، في توازنه وتنوعاته وأشكاله، وعناق خطوطه، وتناسب تكوينه على ميزان النقاط، كل ذلك حوله إلى فن إسلامي متميز أشاع الوحدة في جميع الفنون الإسلامية الأخرى

العنصر الثالث : الأرابيسك : وهو مشتق من العنصرين الأولين، وإن نكن قد أفردناه في حديثنا، فإن ذلك راجع لما فيه من خاصيتي التحوير والتكرار اللتين تجعلانه ينظم الفنون الإسلامية جميعا، ويضمها في باطنه، لأنه في الأصل ليس فنا تزيينيا، ولكنه تعبير عن جمال الوجود الظاهر وتوازنه ألانهائي في علاقات رياضية متكاملة ومعادلات من التوازن كمعادلات الأدوية الأمزجة والأخلاط أما النظر إليه على أساس أنه فن تزييني فإنه نوع من الفهم الخاطيء للفن الإسلامي، يعطيه الدور السطحي ويجعله كما هو الحال في الفن الغربي تابعا إضافيا، على أنه في الفن الإسلامي جزء من الخلق الفني ومن التكوين الجمالي، ذلك بأن التحوير في الشكل الحيواني أو النباتي أو الإنساني إنما هو محاولة

لتوحيد التعدد في الوجود، أما التكرار ذاته فإنه عن إيقاع التوازن الكوني العام، ومن جدلية الوحدة في الكثرة والكثرة في الوحدة، إن ذلك مزيج من صور النبات المحورة ومن عناق الخطوط معها، وتلوى الكتابة وتحوراتها إنما هو التعبير المباشر عن وحدة الوجود لا حد في داخلها للتنوع، وكأنها النظر في الوجود من خلال تجليه في بلورات من الكريستال الكشاف

العنصر الرابع : العمارة الإسلامية: وهي مع كونها الوجهة التي تمثل الفن الإسلامي المركزي الضخم، والأكثر وقعا وسيطرة، فإنها فوق ذلك أيضا هي الفن الجامع لكل أنواع الفنون، فالمسجد بأشكاله الثلاثة (ذي الصحن المكشوف وذو الإيوان المربع، والشكل المقبب) وكذلك القصر والضريح والقلعة والزاوية، وهي كلها بجانب وظيفتها النفعية، تستقطب سائر الفنون، وتحتضنها، فكأنما كانت العمارة هي القاطرة التي تحملها وتضمها جميعا ولكنها لم تكن بهذا وحدها عنصر التوحيد في الإبداع الجمالي الإسلامي، إذ هي قد حققت ذلك أيضا بتكوينها ألبنائي ذاته، فالقبة الإسلامية بجميع أشكالها، البصلية، ونصف الكروية، وذات القطاع الكروي، والمقرنصة، هي صورة الاحتواء الإلهي للكون، والاحتضان الحميم للوجود الكلي، أما القواعد التي تقوم عليها، بأعمدة منفردة، وأقواس منحنية، وجدران مربعة فإنها تمثل جميعها الاتجاه البشري نحو الله. إن المقرنصات التي حل بها الفنان الإسلامي، من الأندلس إلى الهند، كل مشكلات تحقيق لقاء الحركة الكونية اللانهائية مع الأرض، وتباينات الحرارة والبرودة والجفاف، وتناقضان البشر

وعجزهم عم السمو، تلك المقرنصات التي جسد بها ذلك كله تحمل السمات الأرضية والسماوية معا، تماما كما أن الأنبياء جميعا يحملون هذه السمات في توسطهم بين عالم الله الأكبر وعالم الناس المنفصل عنه بمختلف صور الانفصال.

العنصر الخامس:

التصوير: ليس الفن الإسلامي فنا تجريديا فكل فن تجريدي، وهو كذلك ليس ضد الصورة فقد كان فيه المصورون على الجدران وعلى الكتب والآنية والنسيج، ولكن التصوير لم يكن يحتل فيه المرتبة الأولى، إذ إن الرمزية الهندسية والتحويرية والتجريدية تحل محله، لأنها أصدق تعبيرا عن المطلق، وعن المعاني اللانهائية التي تعتلج في نفس الفنان الإسلامي، ولأن قابلية الوجود المادي للعطب تجعل صفة الوجود –في النظر الإسلامي – من حق ما وراء المادة ومن حق ما يعبر عما وراء المادة، ولم يكن التحريم أو العجز هما اللذان دفعا بالصورة أو التمثال في الفن الإسلامي إلى المرتبة الثانوية، ولكنه الإيمان بالباقيات الخالدات، فغياب الصورة في المواقع الدينية هو دعوة للتأمل وإغراء بالصمت المطلق، ونوع من الاستبعاد الموجود الظاهري من أجل النفاذ إلى ما وراء الوجود.

ولقد صور المسلمون بالفعل ولكنهم حتى في هذا التصوير نجدهم قد ألغوا أمرين: البعد الثالث، وخطوط المنظور، فكل الصور والأشياء على مستوى واحد (من الخالق) وما رسومها إلا ظلال، هدفها التمثيل لا تصوير الواقع، بل إن المنمنمات الرائعة لم تكن تبحث عن رسم العالم الظاهري بل عن إبراز الجواهر الثابتة للأشياء، والألوان الفردوسية وتذكية الرؤية التأملية الصوفية للكون وتبحث عن النبل والبساطة والشاعرية في الخلق الإلهي، إن التصوير بهذا الشكل يكتسب

ملامح خاصة تجعله يعود فيصب في منابع الفن الإسلامي، الذي يطبعه بطابعه وبوحدة في الروح والهدف والأداء.

العنصر السادس:

الضوء: ليس دور الضوء في الفن الإسلامي أن يخلق الظلال ويزيد من كثافة المادة ولكن دوره أن يشبع النور في كل مكان على نحو كامل من أنحاء التساوي والتوازن، وأن يزيد من شفافية الأشياء، ففي العمارة كما في المنمنمات وفي الصور الجد رانية ورسوم المخطوطات والآنية، لا ظل هناك ولا أبعاد غامضة، وإنما هو الوضوح و الانفتاح الكامل للنور، حتى في المسجد المقبب المغلق تتولى النوافذ توزيع الضوء الهادىء المتساوي في جميع الأنحاء، وبذلك تكون وظيفة الأروقة هي الحماية من الشمس دون منع النور، بل إشاعته بطريقة تضفي الشفافية والألق والتوازن.

ووظيفة الألوان واللون الذهبي على وجه الخصوص، مع الألوان الأخرى المنيرة الضاحكة، هي أن تزيد من إشاعة النور، لأنه رمز إلهي الوجود في مقابل العدم، وكذلك فإن تغطية الجدران بالزينة والقاشاني اللامع، وبخاصة في أجزائها السفلى، إنما هو محاولة لتبديد ثقلها وزيادة استيعابها للضوء أخذا وعطاء، وهكذا تكون تقنية واستخدام النور بما يتضمن من غنى الألوان، هي إحدى خصائص الفن الإسلامي.

العنصر السابع:

المادة الفنية: وقد استخدم المسلمون في إبداعهم الفني كل المواد والخامات المتاحة من الخشب والحجر إلى التراب والعظام، وخيط الصوف والمعدن. وجعلوا كل شيء موضوعا فنيا: مكن سجادة الصلاة، إلى آلة الحرب، ومن كأس الشراب

إلى بلاطة الأرض، ومن ثوب الملبس إلى محراب الصلاة، وضريح الموتى، وقلعة القتال وجلد الكتاب وما في داخل الكتاب.

وفي الحالين، حالة التعامل مع المادة وحالة تحويل الأشياء إلى موضوع فني، تميز الفنان المسلم باحترام مادته الخامية، واستخدم كل إمكانيات الطواعية الكامنة فيها لتشكيلها الفني الجديد، دون إلغاء جمالها الوجودي الأول. وكانت مهاراته الفنية تتمثل دائما في ابتكار الأشكال، وفي القيم اللونية التي يمنحها للمادة وخاصة في الزجاجيات والخزف، والمعدنيان، والسجاد، والنقش الكتابي....الخ.

لهذا كله استطاع الفنان الإسلامي، برغم بعض الفروق المحلية من جغرافية وعنصرية، وبرغم تنوع المادة الفنية استطاع ابتكار لغة جمالية خاصة تميزه عن سواه، كما استطاع خلق مفهوم خاص" للجميل " يشيع في جميع إنتاجه. وهذا الفن إنما هو فن إسلامي، لا بغياب الصورة فيه، ولا يخدمه الأغراض الدينية، ' ولكن بنسيجه الداخلي، بعالمه المستقبل، بمفهومه للأشكال والعلاقات والنسب، وبتركه لمجموع العمل الفني، وتفرده بمصطلحاته، وبطرائقه في تمثيل الزمان والمكان والوجود كله بانسجامه، وعلاقاته الحميمة مع المفاهيم الدينية ومع فلسفتها الروحية والنظرة الإسلامية للكون.

بهذا كله استطاع الفنان المسلم تحويل العناصر المتباينة من ثقافات مختلفة وعصور متفاوتة إلى عالم فني واحد متناغم، وإلى مدرسة فنية ذات شخصية مستقلة، قوامها نظريته الجمالية الخاصة كما استطاع استخدام كل الموضوعات والأشياء والدوافع والحاجات لتحويلها جميعا إلى عمل فني.

هكذا زين المسلمون الجوامع والقصور، وأثثوا البيوت، ورسوا الكتب، وحفروا الخشب والمرمر، وصورا النسيج وصنعوا الخزف، وكتبوا الحروف، وزخرفوا

النوافذ والمحاريب، ونقشوا الصواني والآنية والمشربيات، وصهروا المعادن، وصنعوا السلاح، وصاغوا الذهب والنحاس، ورسموا الجلد، وطرزوا الأنسجة ... كل ذلك يعد فنا واحدا ذو روح واحدة: هو الفن الإسلامي.

==========

يقول الدكتور عبد الرحمن بدوي في كتابه " دور العرب في تكوين الفكر الأوربي" إن قصة ترستان وايزولده مشهورة، خلدتها خصوصا أوبرا الموسيقي الألماني فجنر بهذا الاسم. وهي قصة شعرية بطولية من القرن الحادي عشر أو الثاني عشر، تندرج ضمن دورة (مجموعة) المنضدة المستديرة. وتدور حول مغامرات ترستان وغرامياته بايزولده، زوجة مارك، ملك ايسلنده، والألاعيب التي خدعا بها ذلك الزوج المخدوع. ولها روايات عديدة، افتتن فيها شعراء العصور الوسطى في مختلف البلاد واللغات الأوربية. والنص الأصلي مفقود، وإنما بقيت ترجمات، وصلتنا منها أربع كاملة: هي الرواية الفرنسية أو النورماندية، بالنثر، وتنسب عادة إلى لوي، سيد جاست بالقرب من سالسبوري. والمؤلف يقول أنه ترجم هذه القصة من اللاتينية بأمر هنري الثاني ملك انجلتره، والثانية هي الرواية الألمانية، وهي الأخرى بالنثر، ويظهر أنها قامت على الرواية الفرنسية، والثالثة بالشعر، وتنسب إلى جود فروا من استراسبورج، أحد مشاهير شعراء الغرام (المنيسنجر) في القرن الثاني عشر، والرابعة بالشعر أيضاً من نظم توماس من أرسلدون، وباللغة الاسكتلندية، وتتألف من مقطوعات كل منها تتألف من أحد عشر بيتاً. وإلى جانب هذه الروايات الكاملة توجد شذرات عديدة من روايات أخرى، بعضها بالشعر والآخر بالنثر. ونظم كرتيان من تروا، رواية كاملة ضاعت كلها. ووجدت رواية بروفنصالية كثيراً ما يشير إليها الشعراء المطربون (التروبادور) في

القرنين الثاني عشر، والثالث عشر. والبعض يزعمون أن لهذه القصة أصلاً تاريخياً، وأن ترستان قائد شهير عاش في منتصف القرن السادس الميلادي، وكان أحد الأمراء الثلاثة المتوجين هو وجوايروكاي. والبعض الآخر يزعمون أنه كان شاعراً جوالاً من بلاد الغال (ويلز) في غربي انجلتره ومن تلاميذ مردين، وكان أيضاً في بلاط الملك آرثر وعاش في سنة ٥٢٠م . وخلاصة هذه القصة أن ترستان دي ليونوا فقد أباه منذ طفولته، فكفله عمه مارك، ملك كورنوول. واعترافاً بفضل عمه، قتل مورهوت الإيرلندي، وهو نوع من الوحش، كان يأتي كل عام يطلب من إقليم كورنوول جزية مقدارها أربعمائة شاب. ولكن رمح مورهوت المسموم أصابه، فمضى إلى ملكة ايرلنده، أخت الوحش، وهي القادرة على علاجه، ولم تتعرف هويته فعالجته. وعاد بعد ذلك إلى ايرلنده مرة أخرى مكلفاً بطلب يد ايزولده من أمها ملكة ايرلنده ليتزوجها الملك مارك. وعاد فعلا ومعه ايزولده، لكن في أثناء الرحلة شرب معها من شراب كان معدا ليشربه زوجها ليلة الزفاف، ومن خواص هذا الشراب أن يشعل نار الغرام في قلب من يشربونه معاً. ومنذ ذلك الحين ارتبط ترستان وايزولده برابطة غرام عارم. وجرت لهما مغامرات عديدة وأحياناً كان يفتضح أمرها، أو يفران. ولما علم الزوج المخدوع بذلك تفاهما، فلجآ إلى غابة الموردا، حيث عاشا معاً وقتاً طويلاً في سعادة وهناء، وكان ترستان يحسن الصيد والقنص فكانا يتعيشان من حصيلة الصيد. وأخيراً صفح الملك مارك عنهما ودعاهما إليه. ولكنهما فجعا في غرامهما من جديد، وقرر ترستان أن يغادر كورنوول انقاذا لايزولده. وتزوج ايزولده أخرى، هي ايزولده ذات اليد البيضاء. وذات يوم جرح بسلاح مسموم، وهو يعلم أنه لن يشفيه غير ايزولده الأولى، ايزولده كورنوول. فبعث إليها برسول يطلب منها أن تترك زوجها وتأتي لإنقاذ

حياته: فان جاءت بها السفينة، رفعت شراعا أبيض! وإلا رفعت شراعا أسود. وفي اليوم الأخير من المدة المحددة عادت السفينة رافعة شراعا أبيض. لقد تركت ايزولده كل شيء من أجل حبيبها. لكن زوجة ترستان قالت له أن الشراع أسود، فتوجه ترستان نحو السور، ومات. ووصلت ايزولده، ودخلت عليه، وارتمت على جثمانه وماتت هي الأخرى. ولما عرف الملك مارك الأصل والسبب في غرامهما وخطيئتهما ومصائبهما، وهو أنهما شربا معاً من شراب الغرام وهما لا يدريان، صفح عنهما ومجد ذكراهما.وكان ترستان محاربا جسوراً، وصيادا ماهرا، وبحارا ممتازاً، ولاعبا بالشطرنج لا نظير له، وعازفا على الهارب بارعا. ومن هنا كان النموذج الأعلى للانسان كما تصوره خيال الكلتيين.وقد نشر فرانسو ميشيل ما بقي من تأليف بيرول وتوماس (لندن سنة ١٨٣٥_١٨٣٩ في ثلاثة مجلدات). ثم جاء جوزيف بدييه، فنشر ما تبقي من روايات لقصة ترستان وايزولده بعنوان "ترستان وايزو" (باريس سنة ١٩٠٠).

وقد اتجه البحث إلى الكشف عن إمكان وجود مصدر شرقي لهذه القصة فقام ايتيه Ethe في كتابه: "مقالات ودراسات" (ليبتسك سنة ١٨٧٢ ص ٢٩٥ وما يليها) بدراسة العلاقات بينها وبين الملاحم الايرانية وقفي عليه ايتالو بتسى بمقال في "مجلة إيطاليا" (ج ١٤ ص٥ _ ٢١) عنوانه: "الأصل الفارسي لقصة ترستان وايزولده" فيه أكد وجود أصل إيراني لها.

وقام ر. أتسنكر فبين التشابه بين هذه القصة وقصة "ويس ورامين" الايرانية. وأيدهم ى. أسترزيجوفسكي في مقال بالمجلة البيزنطية (ج١٩ ص٦٥٨)، وقال: "أن الاتفاق بين الاثنين يستبعد الصدفة ولا يمكن تفسيره إلا بافتراض أخذ الرواية الأولية لترستان من القصة الايرانية في القرن الحادي عشر أو أصلها الأقدم

منها".وأخيراً جاء س. زنجر

S.sing في بحث له نشر في "أعمال الأكاديمية البروسية للعلوم" (سنة ١٩١٨، قسم الدراسات الفيلولوجية التاريخية برقم ١٣) فاكتشف أن الصورة الأولية لقصة ترستان، وهي حكاية ايزولده ذات اليد البيضاء، موجودة في كتاب "الأغاني" لأبي الفرج الأصفهاني.