نافذة على العالم الإسلامى

تختلف فنون العصر الإسلامى عما عداها من فنون، بالتكامل بين القيم الروحية والمادية، لم يكن هناك فن للدين وآخر للدنيا، بل فن واحد للحياة بشقيها، فقد نزل القرآن الكريم على الناس ليهديهم إلى طريق الفلاح فى الدنيا والآخرة يزكى أنفسهم وينظم حياتهم على الأرض.

نقصد الفنون التى سادت الأمة الإسلامية حين كانت وحدة لا تصدعها تدخلات أجنبية، تمتد ربوعها من أسبانيا الأندلس غربا، إلى حدود الصين شرقا. كانت «ديار الإسلام» يتنقل فيها المسلمون كيفما شاءوا. يتخذون من كتاب الله وسنة رسوله عليه الصلاة والسلام منهجاً وطريقاً فى كل جوانب الحياة حتى أدق – التفاصيل. كيف يأكلون ويشربون ويغتسلون ويلقون بعضهم بعضا بالبشاشة والكرم والترحاب. تبلورت من خلال ذلك مجموعة من القيم والمعايير انسحبت على الحياة الاجتماعية فى كل المستويات. من هنا أنبثق الفن الإسلامى ذو طابع خاص مشترك مهما اختلف تراث البيئة من شعب لآخر، إذ أن تلك المفاهيم والقيم المستقاة من الكتاب الكريم والسنة، تضفى على الإبداع الفنى الإقليمى طابعاً إسلامياً مهما تغيرت التفاصيل. مما أسفر عن روائع الرسم والتلوين والزخرفة والنحت، وأدوات الحياة اليومية من علب وصناديق ومصابيح ومنسوجات وسجاجيد ومقاعد.. الخ.

يخطئ بعض الباحثين الأوروبيين ومن يفكرون بعقليتهم، حين يزنون الفنون الإسلامية بالمعايير الغربية، فكل ثقافة – كما يقول زكى نجيب محمود – ينبغى أن تقاس بمعاييرها وليس بمعايير ثقافة غيرها. فهم يستعينون بقيم ذات أصول إغريقية رومانية، الفن بالنسبة لها هو الطبيعة ومدى قرب الفنان منها أو بعده عنها، أما محك الاختبار فهو الشكل الأسبانى ومدى إتقان الفنان محاكاة الطبيعة.

فى منظومة المبادئ والمعايير الإسلامية، لا يتخذ الفن التشخيصى الأهمية الأولى كما هو الحال عند الغرب، بل يأتى فى آخر القائمة من حيث التقييم،

استبعدوه من الشعائر الدينية فخرج من محور الحضارة الإسلامية ولم يسمح به إلا فى مجالات محدودة للغاية. مشروطة بعدم المساس بالشخصيات المقدسة، أو محاولة تقليد صنعة الخالق سبحانه. هكذا لم يعد للفن التشخيصى دور يلعبه فى الحياة الروحية للمسلمين فإذا أقدم الرسامون والملونون على تصوير الطبيعة، كان عليهم تحريفها حتى يبدو زيفها بما لا يتطرق إليه الشك. وتعتبر المنمنمات الفارسية الاستثناء الوحيد لهذه القاعدة فى عالم الفن الإسلامى، الذى سادته منظومة القوانين والمبادئ التى أشرنا إليها لتضفى عليه ما يعرف بالطابع الإسلامى، الذى تفخر متاحف الدنيا باقتناء تحفة من روائعه.

لقد خلت المساجد والجوامع من صور الأشخاص، التى تعتبر فى منتهى الأهمية والحيوية بالنسبة للثقافة المسيحية والغربية بوجه عام. الأمر الذى أدى إلى نمو وازدهار إمكانات ومعايير فنية جديدة. فغياب الصور عن حرم المسجد أسفر فراغا يقابل الصمت، فى تكامل يؤكد وحدة الإحساس والمشاعر. وهو ما يسميه مؤرخو الفن «صفاء العمارة الإسلامية». فالصور المجسمة تشع بالضرورة إيحاءات ذاتية. بينما يفسح غيابها الطريق إلى الموضوعية والسمات اللاشخصية للفن الإسلامى. وهى معالم واضحة فى العمارة الإسلامية، والزخارف المستمدة من الأشكال المجردة وكلاهما مؤسس على نوع معين من الهندسة، يستبعد أى تجويد من ناحية الفنان، مع الاحتفاظ بخصوبة الإبداع والابتكار. أدت هذه الهندسة ذات الأصول الفيثاغورثية إلى توافق يذكرنا بالموسيقى الكونية لحركة الكواكب والنجوم. وليس من قبيل الصدفة أن جميع المعماريين – المسلمين الذين وصلت أسماؤهم إلينا، كانوا من الفلكيين وعلماء الرياضيات والأدباء والشعراء والموسيقيين لم يكن الإبداع الفنى الفردى مغريا لخيال المعمار المسلم. كانت تشوقه وتنعش روحه وحدانية الخالق سبحانه وعظمته. تنطبق تلك المفاهيم على أصغر المصنوعات الفنية، لا فرق بين العلبة الخشبية الصغيرة. وقبة الجامع الهائلة. لم يعمد الحرفى إلى تجسيد خياله وهو يصنع الأشياء بيديه. بل كانت المفاهيم التى أشرنا إليها، والتقاليد والمواصفات التراثية توضع فى المقام الأول.

فى هذا الإطار تكون العمارة هى أم الفنون فى العالم الإسلامى. فهى تبنى بيوت الله، وملتقى العديد من الفنون. إلا أن هناك ما هو أكثر منها نبلا وهو فن

الخط والكتابة، التى تستمد مكانتها وسمو منزلتها من كونها تحمل القرآن الكريم، الذى تتجلى آياته المقدسة باللغة العربية، ولا يمكن لشىء أن يحل محلها. فطبيعة كلماتها تتضمن قدسية تنسحب على الصوت حين يرتل المصحف الشريف. هكذا شاعت الروح العربية فى كل بقاع العالم الإسلامى. تخاطب المسلمين فى كل مكان باللغة الأم وقرءوا بها القرآن. باركت آياته حياتهم اليومية وترددت كلمات الله فى أنحاء البيئة مكتوبة ومنطوقة. فى المسجد والمنزل ومكان العمل، تضئ الجدران بآيات مخطوطة أو منحوتة.

ثمة ألفة قائمة بين المسلم المثقف وبين الكتابة العربية. ألفة توقظ فى نفسه حساسية نحو تفاعلات الخطوط المجردة – أى اختلاف ما تسفر عنه من أشكال بتغاير العلاقة فيما بينها. تفاعلات إيقاعية وهندسية فى نفس الوقت. ويمكننا أن نحس نبض الفن الإسلامى لو أننا درسنا الخط العربى وتنويعاته الثرية وأساليبه المختلفة. ومن المعروف أن الخطاطين العرب المرموقين الذين احتفظ لنا التاريخ بأسمائهم، كانوا من أئمة المتصوفين. ويروى عن أحد كبارهم أنه قال إنه يرى الله سبحانه، وهو يخط حرف الهاء فى كلمة «هو». لكن.. بالرغم من أن الكتابة العربية هى أكثر الفنون الإسلامية نبلا وأكثرها شيوعا بين الناس، تبقى العمارة فى موضع الصدارة، وميدانا تلتقى فى ساحته العديد من الأنشطة الفنية، كالبناء والنجارة والنحت فى الجص والحجر، والشمسيات والقمريات وهى النوافذ ذات الزجاج الملون المعشق بالجص، وكسوة الحوائط بالفسيفساء وترابيع الخزف. أما النحت فى الخشب وتلوينه فيرتبطان أحيانا بفن العمارة، بينما تكاد الكتابة العربية أن تكون شريكا دائما، بعد أن تتخذ هيئة صرحية.

قد يرى الأوروبيون أن الفنون المرتبطة بالعمارة فنون زخرفية أقل أهمية ومحدودة الإبداع. إلا أنها فى العالم الإسلامى تحتل مكانة الفن التشخيصى فى أى مكان آخر. يعوضون بها غياب الصور والتماثيل عن منشآتهم المعمارية. كما أنها تقوم بوظيفة جد مختلفة. فعن طريقها يرفعون من شأن الخامات المتواضعة، ويضفون عليها نبلا ومسحة روحية تضعها فى منزلة رفيعة من الانتظام السلس الشفاف والاهتزازات الضوئية المثيرة. تتجلى هذه الصفات التى

استحدثها الفنان المسلم فيما يعرف بالغضار الذهبى، الذى ابتكره خزافو «سامراء» – عاصمة العباسيين الجديدة – حين حولوا صلصال الأوانى الفخارية الرخيص بالبريق المعدنى، إلى ما يشبه النحاس والذهب والفضة كما أبدعوا أنواعا من النظم الزخرفية تسمى التوريقات والتفريعات، تعتمد على تصميمات رياضية لعناصر أوراق النبات وفروعه، فى تعبير رهيف عن خلود الروح وفناء المادة. وقد تبين المؤرخ الأمريكى «ارنست جروب» هذه المضامين، إبان عمله فى متحف المترو بوليتان بنيويورك سنة ١٩٧١ أمينا لجناح الفن الإسلامى.

لا ترجع موضوعية الفن الإسلامى إلى أسسه العلمية فحسب، بل إلى حرصه أيضا على البعد عن أى شبهة للإيحاء بما يخالف الحقيقة. فالحجر بين يدى النحات المسلم يبقى حجرا، ولا يتحول أبدا إلى محاكاة الأجسام الحية. قد تتخذ بعض الأعمال الخزفية الصرحية هيئة حيوانية، كما هو الحال فيما تركه لنا العصر السلجوقى، إلا أن تلك الأشكال، قد تم اختزالها إلى أقصى حد، حتى أمست وكأنها شارة أو شعار، نكاد لا نتبين فحواها من شدة ما بها من تحريف وتحوير، أما زخارف التوريق والتفريع النباتية التى أشرنا إليها. فتمضى تصميماتها من خلال منطقها الزخرفى الذاتى، مبتعدة تماما عن محاكاة الطبيعة.

يطلق الغربيون على هذا النوع من الزخارف اصطلاح «أرابيسك». قد يقترب فيها الفنان من الشكل الطبيعى أحيانا، كما نلاحظ فيما تركه العثمانيون والمغوليون من آثار. لكنه ظل ملتزما بمعايير القالب الزخرفى ذى البعدين. وينسحب هذا المصطلح «أرابيسك» على الأشكال الزخرفية الهندسية المطلقة. كالحليات المعمارية التى تتخذ شكل الوردة، حين يتقاطع محيط عدة دوائر متساوية بحسابات دقيقة فتسفر عن شكل يتسم بالكمال والفتنة، كما يمكن دمج الزخارف بأنواعها مع الكلمات المخطوطة. أو الجمع بين التصميمات الهندسية والنباتية، لتظفر بنغم إيقاعى متبلور غاية فى الكمال والجمال.

حين تضاف الزخارف للعمارة الإسلامية، تصبح كأنها رداء فاخر يكسو جدرانها، تتحول بدونه إلى أشكال بسيطة ساكنة كالمكعب والكرة والشكل

البيضى. وهى تتحلى – وخاصة المساجد – بصفتين رئيسيتين: الأولى هى البساطة والرصانة والوقار. والثانية هى ثراء الزخرف وسخائه. قد تختلف المساجد فى تفاصيل عمارتها باختلاف البيئة الاثنوجرافية – أى التراث الفنى المحلى. لكنها تتفق جميعا فى التصميم الأساسى الذى لا تغيير له ولا تبديل.

إذا كانت العمارة فى العصر الإسلامى تستقطب العديد من الفنون الأخرى، فهناك من الروائع ما يقع تحت مسمى «الفنون الصغرى». وهو اصطلاح يشير عادة إلى الحرف اليدوية التى تنتج أشياء الاستخدام اليومى. ولا ينبغى أن يخفض هذا التعريف من شأن تلك الروائع، لأنها تحمل صفات على قدر كبير من القيمة الفنية. فقد نجد فى علبة خشبية صغيرة من الجمال والجلال ما نلقاه فى قبة حجرية هائلة. والمقصود هنا هو الأشياء المتداولة فى قصور الخلفاء والولاة والسادة. إذ تكون عادة من صنع أمهر الحرفيين فى زمانهم وأشهرهم. لا تكمن القيمة هنا فى ثراء الخامة لأن الهدف هو الوصول إلى أرفع المستويات بأيسر الطرق وأبسط الأدوات وأكثر الخامات تواضعا، مصداقا لقول الرسول عليه الصلاة والسلام: «إن الله يحب إذا عمل أحدكم عملاً أن يتقنه». هكذا أسفر إيمان الحرفى المسلم عن تحف تحمل مضمونا روحانيا، قد يشع من كأس من الصلصال تكتسى بالغضار الذهبى الذى أسلفنا ذكره. يؤثر هذا المضمون على حركات من يتناول الكأس فيجعل لها شكلا ومعنى. فالكأس حين تتلألأ ببريق الذهب والفضة توحى بالنبل، وتطيل متعة النكهة المؤقتة للمشروب، بينما يبقى جمالها بعد فراغها متشحا بالبهاء فى عين الناظرين.

القرآن الكريم هو الكتاب الذى يحمل كلمات الخالق سبحانه وتعالى، وهو الذى قامت به الحضارة الإسلامية، ليس من المستغرب بعد ذلك أن تزدهر فنون الكتاب وصناعته وأن تظفر بعناية خاصة من الفن الإسلامى. لقد عرفنا الأهمية القصوى للكتابة العربية وفنون الخط، وجاء دور الحديث عن الكتاب الذى يحمل بداية ظهور الفن التشخيصى فى الرسم والتلوين فى الفن الإسلامى مع ظهور الكتاب. بدأ الفن التشخيصى حينذاك على هيئة منمنمات – أى لوحات

صغيرة المساحة دقيقة الأداء. فى قالب صور إيضاحية لدواوين الشعر والكتب الأدبية والعلمية. ونلاحظ فى تلك المنمنمات الوشائج الأسلوبية الحميمة بين النص المكتوب والصورة أو المنمنمة. كلاهما يستند فى إبداعه على الخطوط. ولم يبذل الرسامون أدنى جهد فى إبراز المنظور الهندسى لعناصر التكوين وابتعدوا عن التظليل والتحجيم، حتى لا تكون ثمة شبهة فى محاكاة الطبيعة. وليس من قبيل المصادفة أن جميع رسامى المنمنمات الذين وصلتنا سيرة حياتهم، كانوا خطاطين فى المقام الأول. لكن ينبغى ألا يغيب عن بالنا أن المنمنمات الإسلامية كانت فنا للخاصة وليست متداولة بين العامة. كما كانت بعيدة تماما عن الموضوعات الدينية. ومحفوظة على الدوام بين صفحات الكتب فى خزائن الملوك والأمراء والعلماء والأدباء.

هناك فن آخر على جانب كبير من الأهمية، بالرغم من تصنيفه ضمن الفنون الصغرى وهو فن النسيج مع أن الملابس فى العصر الإسلامى كانت تلعب دورا فى حياة المسلمين لا يقل عن دور العمارة – كما يقول المؤرخ الإنجليزى «تيتوس بير كارت» فى مقدمة كتالوج مهرجان الفن الإسلامى الذى أقيم فى لندن سنة ١٩٧٦. والمقارنة بين أهمية العمارة وأهمية النسيج فى الحضارة الإسلامية، لها ما يبررها ولا ينطوى على أى تعسف. فحيثما ارتفعت العمائر توفرت البيئة الضرورية لحياة الأهلين. كما أن لها دوراً بطريقة أو بأخرى فى تشكيل الإنسان نفسه، ويرى السيكولوجيون أنها عامل أساسى فى التأثير على سلوك معظم الناس. والملابس التقليدية التى كان يرتديها المسلمون، اتسمت بالاعتدال والوقار والرصانة والهيبة. كانت تجمع بين البساطة الصوفية، والفخامة والجلال. والمقصود هنا بطبيعة الحال هى ملابس الرجال، التى كادت أن تكون زيا موحدا، وليس أثواب النساء.

ينبغى أن نضع فى الاعتبار أن الحديث عن الملابس فى العصر الإسلامى، دون الإشارة إلى البيئة المحيطة والجذور التاريخية قد يؤدى إلى الغموض. فالملابس الحضارية التى ارتداها المسلمون أهل المدن ليست سوى حلقة فى سلسلة. تعود إلى شعب يحيا فى الهواء الطلق والأرض المنبسطة. فتقاليد القبائل

الرحل قد لعبت دوراً مرموقاً فى الحضارة الإسلامية يتراوح بين التكامل والتناقض، مع الدور الذى تلعبه الشعوب المستقرة فى المدن. صحيح أن أهل البداوة، ليس لديهم الكثير مما يعلمونه لأهل المدن من الفنون والحرف، إلا أن لديهم من القيم والمدركات ما ينطوى على النيل والعظمة، والكثير من المفاهيم الجوهرية، كالإحساس المرهف بالشكل الذى يجمع بين البساطة والقوة. وإذا أستقرأنا أحداث التاريخ لوجدنا أن إغارات البدو على الشعوب المدنية ذات الثقافة المستقرة، تتمخض عن انهيار الفنون المحلية لتفسح المجال للتجديد، وتصبح أكثر مباشرة وواقعية.. وأشد كثافة وأغور عمقاً.

لا شك أن السجاد ذا العقد فن بدوى أصيل، ابتكرته الجوالة فى وسط آسيا الصغرى آلاف السنين. ومضت توزع أسرار صناعته على الشعوب التى تصادفها أثناء الترحال بحثاً عن المراعى وهو من أوضح الأمثلة على الإسهام البدوى فى الثقافة الإسلامية. تطور هذا الفن ونما نتيجة للتفاعل بين قطبى العالم الإسلامى وهما: أهل المدن المستقرون. وأهل الخيام من القبائل البدوية الدائمة السفر. فالبدو متيمون بالإيقاع لأنه يؤكد لهم الحاضر على الدوام، ويعشقون الأرض المفتوحة والمساحات اللانهائية. بينما يميل أهل المدن إلى الأماكن المحدودة ذات المركز والإطار، ويفضلون الأنغام المتدة على ما يقتبسونه من الحضر من أشكال ويختزلونها إلى حد الرمز والإشارة. أما الشعوب المستقرة فتنمى العناصر التى تأخذها عن البدو، وتثريها بالمزيد من الطبيعة. هكذا نرى أن الكثير من مظاهر الحضارة الإسلامية، حصيلة للتفاعل بين هذين القطبين وما جرى بينهما من مقايضة وتبادل وأخذ وعطاء: بين البدوى المرتحل والمدنى المستقر. تفاعل حى متوازن بين المدينة والصحراء.. والاستقرار والحركة.. والتأمل والنضال.

.. لكى نكتشف طبيعة الفن الإسلامى ونفسرها، لابد أن نتعرف على أنواع الأنشطة من خلال فهمنا للعقلية الإسلامية فى ذلك العصر. إذ لا ينبغى أن نقيم ثقافة ما فى عصر معين بمعايير ثقافة غيرها – كما سبقت الإشارة – بالطبع توجد زوايا مختلفة لتفسير الفن الإسلامى. كأن نتناول أساليبه المتعددة والتغيرات

الناجمة عن تأثره بالبيئات العرقية التى انبثق فيها. إلا أن تنوع الأساليب لم يخرج بالفن الإسلامى فى جميع الأحوال عن منظومة المفاهيم والمدركات والمعايير التى عرضنا لها فى مطلع الحديث. ونعود فنكرر أن فن الكتابة والخط، هو مهد الشفرة فى الفن الإسلامى ومكمن فكرته الأساسية. كما أن العمارة والزخرفة، تجمعهما علاقة ترتكز على مبادئ هندسية واحدة. هذان هما وجها الفن الإسلامى، اللذان لا نظير لهما فى أى حضارة سابقة – ودعنا من اعتقاد بعض المؤرخين الغربيين بأن الأشكال الفنية الإسلامية يمكن إرجاعها إلى تأثيرات أجنبية. ولكن عدم وجود نظير للفنون الإسلامية فى الحضارة السابقة عليها، لا ينفى الاحترام الكامل للنظرة التاريخية التى تلقى الضوء على ظاهرة الفن الإسلامى. وتساعدنا على فهمه وإدراك خفاياه بأن تبين الطريق التى سلكها لتحويل تراث الحضارة السابقة. وتلفت النظر إلى مواطن الاختيار فى خضم الأشكال المتعددة: ما هضمه منها وما رفضه ونبذه.

.. لكن هذه النظرة التاريخية إلى الفن الإسلامى تحمل فى طياتها، ميلاً إلى المبالغة فى الدور الذى لعبته المؤثرات الأجنبية، فى كل مراحله. بينما لم تكن التأثيرات واضحة ملحوظة وقوية، إلا فى البدايات الفنية المبكرة فى العصر الأموى. فالتوازن الذى تحقق بين وسائل الخبرة الفنية، لم يطرأ عليه أى تغيير طوال العصر. فقد نشأ هذا التوازن من مبدأ الحقيقة الواحدة، مما أدى إلى تجنب وسائل تعبيرية معينة وتبنى أخرى. الأمر الذى يفسر ما يتصف به الإبداع الفنى الإسلامى من الثراء حينا.. والتقشف أحياناً.

ينابيع الفن الإسلامى

كلما أطل الهلال الوليد من الأفق البعيد فى عشية رمضان أو أية مناسبة دينية، أطلت معه ذكريات نعتز بها ونحرص عليها كما نحرص على مقل العيون. فالتراث الإسلامى لا يخص المسلمين وحدهم بل يلف بعباءته العالم أجمع إضافة أجدادنا إلى تراثنا القديم – المصرى والرومانى واليونانى والقبطى – توارثناه على هيئة سلوك عام وعادات وتقاليد ومأثورات وحكم وقصص وحكايات شعبية ومصنوعات تطبيقية ورسوم وزخارف ومنحوتات وأساليب معمارية، تعكس قيما استطيقية وجمالية تحمل شخصية المكان والإنسان. أثبتت صلابتها وجدرانها حين دخلت امتحان الزمن.

لم تكن لدى العرب نهضة فنية قبل أن يخرجوا من شبه الجزيرة فاتحين نصف العالم المعروف آنذاك. لكنهم تبنوا الفنون الجميلة والتطبيقية والحرف اليدوية والتكنولوجية فى كل مكان حلوا به. فى سوريا والعراق ومصر وإيران. وما كاد الأمويون ينقلون عاصمة الإمبراطورية الوليدة إلى دمشق (٦١١/٧٤٩م) حتى جلبوا الخامات واستقدموا الصناع المهرة من مختلف الولايات لبناء المساجد وتشييد المدن الجديدة.

مهندس إيرانى هو الذى أشرف على إقامة مسجد دمشق بسواعد العمال السوريين، وتكمل الفنيون البيزنطيون بتجميله بالفسيفساء. وكم نزح العمال المصريون لتعمير بيت المقدس ودمشق ومكة – كما يفعلون اليوم فى الدول العربية ثم تسلم العباسيون الحكم «٧٥٠ ١٢٥٨م» فنهجوا نفس السبيل واستعانوا بالعمال المهرة والفنانين من جميع أنحاء البلاد المترامية الأطراف.

كان الفن الإسلامى فى دور الطفولة والتكوين والتبلور حتى نهاية الدولة الأموية وغنى عن القول أنه لا توجد فواصل كحد السكين بين العصور التاريخية. غير أن الثابت أن الإضافات التى يعتبرها المؤرخون والنقاد وعلماء الجمال معالم كبرى فى تاريخ الفنون الجميلة والتطبيقية والحرف اليدوية، إنما أنجزت بعد أن

تسلم العباسيون الخلافة، بدءوا بتخطيط مدينة بغداد أولى الحواضر الإسلامية الجديدة عام ٧٦٢م. وفى ٨٣٦م شيدوا العاصمة الثانية: سر من رأى فكانت اسما على مسمى. فيها اكتشف الخزافون «البريق المعدنى» أو «الغضار المذهب» فرفعوا من شأن الصلصال وحولوه إلى ما يشبه الذهب والفضة والنحاس. وابتكر الرسامون الوحدة الزخرفية «اللانهائية» التى أجمع الباحثون على أنها تجسيد للفكر الإسلامى ونظير تشكيلى للعقيدة..

لذلك نرجح الرأى القائل بأن «الفن الإسلامى» ولد فى المدينة المنورة فى عهد عثمان بن عفان ونما فى المشرق والمغرب ما بين إيران والشام ومصر وشمال أفريقيا وترعرع وكشف عن بهائه فى أواخر العصر الأموى بالشام فى «واجهة قصر المشتى» المحفوظة فى «متحف برلين الشرقية». ثم استوى عوده واكتملت صورته فى النصف الثانى من القرن الثامن الميلادى.

يتمثل بعض التراث الإسلامى التشكيلى فى المشغولات والأعمال الفنية والتطبيقية والحرفية التى بقيت عبر القرون. كالأوانى الخزفية والزجاجية والمعدنية والعلب الخشبية المطعمة والسواتر المؤلفة من الخشب المخروط والمنسوجات والمخطوطات المرسومة والملونة والمصابيح والمشكارات والقناديل وأدوات.. ومالى إلى ذلك. تحف تحمل رسالة الفنان المسلم والحرفى فى الإبداع الجمالى والفكرى والتكنولوجى.. كنوز نعثر فيها على إمارات الأصالة والشخصية المحلية وجذور الوحدة الوجدانية بين الشعوب العربية وأسرار العالمية. نلتقى فى المشغولات المبكرة بالوحدات الزخرفية الإسلامية التى استمدت بدايتها الشكلية الأولى من الثقافات السابقة. من بينها زخارف مسيحية انفق رهبان الأديرة أعمارهم فى تجويدها وتطويرها وابتكار تشكيلاتها. تثير فينا أحاسيس الجمال تارة والاستقرار تارة.. والنضارة والطراوة تارة ثالثة. وصل الفنان المسلم بتلك الزخارف إلى قمتها وضمنها معانى دينية وأضفى عليها تجرده وخلوص جهده لوجه الله. أدرك الأوروبيون قيمة هذا التراث فطاف تجارهم بمنازلنا فى مطلع القرن يبادلون من يقتنى بعض التحف بسلع أوروبية حديثة خزفية أو معدنية أو منسوجة. لم يقتصر تهريب التراث الإسلامى على نشاط هؤلاء المتجولين بل أمتد إلى عواصم المحافظات المصرية على شكل أسواق خاصة لبيع «الأنتيكات».

اختلفت مصادر الفن الإسلامى بـاختلاف البيئـات الثقافيـة التـى اتصـل بـها وكانت فى البداية «بيزنطيـة» و «ساسـانية»- كمـا يلاحـظ فـى فسيفسـاء قبـة الصخرة فى بيت المقدس «٦٩١-٦٩٢م» وواجـهة «قصـر المشـتى» التـى أشـرنا إليها ومرجعها إلى القـرن الثامن. والصـور الجدارية «الفريسكو» فـى قصـير عمرة سنة ٧١٢ ميلاديـة. والفـن الساسـانى الـذى ازدهـر طـوال أربعـة قـرون «٢٢٦-٦٣٧م» وجدت أثاره فى إيران والعراق بقرب من بغداد. زخارف محفورة فى الجص لها أصول آشورية شبيهة بالأزهار متسمة بالتماثل والتكرار. وحداتـها مراوح نخيلية كاملة ومنقسمة أو على شكل قلوب أو مفصصة الحواف فـى شـريط طويل. يرى الباحثون أن هذا النمط الزخرفى تكمـن فيـه الجـذور البعيـدة لوحـدة «التوريق» اللانهائية التى تحلى بها كل من «قصر المشتى» ومسـجد القيروان ، إن الفنان المسلم كان يقتبس هذه الزخرفة فى البداية بلا أدنى تغيـير. أدى تأثـير الفن الإسلامى بالثقافات المحلية إلى اختلاف طابعها فى الشرق عنه فـى الغـرب بل فى أجزاء صغيرة من المناطق الشرقية أو الغربية. يقول م. س. ديماند إن الفـن الإسلامى تأثر بالإيرانيين والترك الرحل فـى شـرق إيـران ووسـط آسـيا فاكتسـب عناصر وأساليب زخرفية جديدة لم تكـن معروفـة للمسـيحيين الشـرقيين أو للفـن الساسانى. كالحفر المـائل أو المشـطوف علـى الجـص والحجـر والخشـب. كذلـك التفريعـات الهندسـية ذات الأوراق المسـتديرة فـى العصـر العباسـى. لكـن تلـك التأثيرات لم تعق سيادة الطابع الإسلامى والشخصية الجديدة التى اكتسبها الفن. فإذا كان المسجد فى الهند - كما يذكر مانويل جوميت موريـنو - لا يتشابه فـى شىء مع المسجد فى أسبانيا أو سوريا أو القاهرة، وكان من المستحيل العثور على عنصر مشترك بينها جميعا، فهناك أسـاس واحـد للحساسـية الاجتماعيـة يطبـع هذه المساجد جميعا، فنظام النسب يقوم على أساس إنسانى هو الوضع الأفقى فى خط مستقيم فى شكل يتسق مع نظرية المساواة فى المجتمع الإسلامى. أمـا غابـة الأعمدة المتراصة فى إيقاع وامتداد تحـت سـقف مسـطح؛ فتعبـير معمـارى يشـبه جماعة المصلين تحت السماء المهيبة.

لكى يصل الفنان المسلم إلى التعبير عن المضمون الروحى للعقيدة فى شكل «قيم بصرية» كان عليه أن يتمكن من الرياضيات كأسـلوب لتحقيـق الهـدف. أم يبـدع

فنا للفن لم يكن فنه «معالجات تشكيلية». أبدع زخارف الرقش والتوريق مستهدفا المضمون والفكرة ولعل «م. ج. برونوفسكى» من أكثر الباحثين دقة فى الزخارف الإسلامية أفرد لها صفحات فى كتابه «ارتقاء الإنسان». شرح ببساطة كيف استخدم الفنان عبقريته الرياضية فى تصميم زخارف «التوريق».وتساءل بلسان غير العارفين وهل أنفق أساتذة الرياضيات العرب القدامى أوقاتهم فى هذا النوع من الألعاب؟ ثم بادر بالإجابة. لكنها أى الزخرفة ليست لعبة. إنها تضعنا وجها لوجه أمام شيء يصعب تذكره هو أننا نعيش فى «حيز» من نوع خاص منبسط. أملس.. ذى - أبعاد ثلاثة.. وله خصائص لا يمكن الخروج عليها!!.

هكذا أوضح «برونوفسكى» عمق الفكر والفلسفة التى لخصهما الفنان المسلم فى شريط واحد من تلك «التوريقات» أراد أن يذكر بالقوى العليا التى تحكم حياتنا. يشير إلى «محدودية» الحياة الدنيا و «لا نهائية» الآخرة. لذلك اهتز العالم للرقش العربى والتوريقات ومازال يدرسها كما فى هذا الكتاب.

لم يمض قرن واحد علي رحيل الرسول عليه الصلاة والسلام حتى تلاحقت الانتصارات وامتد الفتح الإسلامى إلى فلسطين والعراق وسوريا «٦٣٦م» وبين النهرين «٦٣٧م».. ومصر «٦٣٩م». وما كادوا يهزمون فارس حتى استداروا إلى تركستان وجزء من البنجاب ومن ثم شمال أفريقيا وأسبانيا. أصبح كل ذلك عالما موحدا فى قبضة الثقافة الإسلامية. لذلك جاء الفن الإسلامى شكلا حضاريا تضافرت على صهره ظروف تاريخية من خلال هزيمة العالم القديم والوحدة السريعة القسرية لكل تلك البطاح متباينة الثقافة. تحدد بناؤه ونموه سياسيا منذ البداية بصرف النظر عن العوامل الجغرافية والاجتماعية. لذلك تنسب مراحله إلى الأسرات الحاكمة للإمبراطورية كلها أو لجزء منها. الأمر الذى يفسر الطبيعة المعقدة للفن الإسلامى لأنه يضرب بجذوره متشعبة فى فنون العالم القديم وتقاليدها فى مختلف البلدان. وربما كان العنصر العربى الوحيد والمستمر فى هذا «الكيان» هو الرسالة الروحية للإسلام ولغة القرآن الكريم وشكل الحرف العربى.. مما أدى إلى تنويعات لا نهائية سن الزخارف ونظام كامل من التجريد

الخطى. ولقد أشار «أرنست جروب» فى كتابه عالم الإسلام إلى المعارف الرياضية والفلكية التى ورثها العرب عن الرومان وكيف استخدموا المبادئ الهندسية فى فنونهم مع حاستهم الفطرية نحو الإيقاع الذى ميز أشعارهم وموسيقاهم. ويعزو الطابع التجريدى إلى تأثير العنصر التركى ، تبنته شعوب وسط آسيا وجميع الثقافات المجاورة خلال رحلاتهم الطويلة من قلب القارة إلى مصر. كما ترجع إليهم تصميمات تشخيصية وغير تشخيصية وأنماط تصويرية لا يخطئ الخبراء اكتشاف تأثيراتها على الفن الإسلامى. ساعد على تأكيد هذا التأثير أن الأتراك حكموا معظم العالم الإسلامى ابتداء من القرن العاشر حتى القرن التاسع عشر. طبعوا الفن الإسلامى من خلال هذه القرون بأفكارهم وذوقهم وتقاليدهم.

أما الفرس فيتبدى أثرهم فى الموقف الغنائى الشاعرى والاتجاهات الميتافيزيقية التى تهيم فى دنيا التجارب العاطفية والدينية وتفضى إلى نمط مميز عن الصوفية. ولعل أعظم أساليب الرسم الملون ازدهارًا هى التى ظهرت فى إيران فى إطار من الأدب الفارسى حيث أبدعوا روائع تمثيلية وتشخيصية وصورا تجريدية شاعرية فى توصيف الطبيعة ما بين القرنين الرابع عشر والخامس عشر والتى لا تضاهيها رسوم أخرى فى الفن الإسلامى . انسحب هذا الموقف الخيالى الشاعرى الحالم على فن العمارة فكساها بأنماط زخرفية تذيب فى غلائلها الطبيعة المعمارية بما فيها من أحجار ثقيلة الوزن شديدة الضغط. تختلط كل العناصر المعمارية للتحول إلى عالم من الخيال السابح.

تظهر وتختفى تأثيرات الثقافات القديمة على الفن الإسلامى. تتضح أحيانا حتى نتمكن من عزلها وتحديدها. وتندمج أحيانا أخرى وتوغل فى الغموض. لكن الذى لاشك فيه أن كل إقليم فى أنحاء الإمبراطورية ساهم بقسط فى الملامح والتقاليد الفنية ليشكل مع باقى الإمبراطورية وحدة دينية وجغرافية غير مسبوقة فى التاريخ إلا بشكل أقل قوة أيام الإمبراطورية الرومانية.

ساعد على هذه الوحدة فى اعتقادنا – ما يسميه «جمال حمدان» السيولة السياسية فى كتابه «شخصية مصر» حيث يقول فى الجزء الثانى:

«الإمبراطورية الإسلامية العربية» أساسًا إمبراطورية تحريرية كما قد نقول، بل وسرعان ما هاجرت نواة السلطة السياسية فيها من موطنها الأصلى وتنقلت بحرية بين أقاليم الدولة المختلفة كما لو كانت تؤلف بينها «كومونولث» وفى ظل هذا الوضع الخاص جدا، كانت الأقاليم تخضع لبعضها البعض بالتناوب وعلى التعاقب بلا عقد أو صراعات.

هكذا احتفظ كل إقليم فى العصور الإسلامية بملامحه الشخصية وذاتيته الثقافية الفنية فى الإطار العام للفلسفة الإسلامية. فالفن الإسلامى ليس تركيبا بسيطا لفنون الولايات لكنه اندماج وتفاعل وانصهار يضفى طابعاً متفردا على كل إبداع ينتسب إلى الفنون الإسلامية.

obeikandl.com

من كنوز الفن الإسلامى

نتكلم كثيرا عن التراث الإسلامى فى المعارض والندوات والمحاضرات وقاعات الدرس، مفترضين أننا جميعا عارفون ومتفقون على مواصفات هذا التراث فى كل من فنون: العمارة والخزف والرسم والمعادن والسجاد وغيرها من الإبداع الذى أسفرت عنه «الثقافة الإسلامية». نكتفى عادة بالجوانب التاريخية وتفاصيل الوقائع وتتابعها وإحصاء الأعمال التى وجدت فى مختلف العصور. ونادراً ما نضع مواصفات «إجرائية» تساعد طالب الفن أو الذواقة أو المثقف العادى فى أن يحدد على وجه التقريب العصر الذى تنتمى إليه تحفة فنية معينة. أو اكتشاف علاقة عمل فنى معاصر بالتراث الإسلامى من باب «الاستلهام».. بمعنى الاستفادة من الخبرة الجمالية المحلية السابقة. بدلا من عقد المقارنات بينه وبين الأعمال الأوروبية المماثلة. أو الظن الخاطئ أن التأثير بالتراث الإسلامى يعنى إدخال تشكيلات وحدات خشب الخرط فى تصميم التماثيل واللوحات. أو استخدام آيات قرآنية وحروف عربية فى عمل تكوينات زخرفية وتلك أساليب جد سطحية. لأن التراث الفنى الإسلامى وكيفية الاستفادة به كمنبع للحيوية والانتماء فى إبداع الفن العربى المعاصر مسألة أعمق من هذا بكثير.

للرسامين فى العصور الإسلامية دور خاص واتجاهات تعبيرية منوعة. توطدت مكانتهم منذ انتقال عاصمة الإمبراطورية الفنية إلى دمشق فى العصر الأموى «٦٦١/٧٥٠م». لكنهم لم يتخذوا صيغة «المدارس الفنية» أو الفرق الأسلوبية على النسق الأوروبى المعروف، تنوعت أساليبهم بتنوع المكان والزمان والأسر الحاكمة. لذلك ينبغى حين نتحدث عن «التراث الإسلامى» أن نحدد تلك الأبعاد الثلاثة لنتعرف على الجذور التى ينبثق منها «التراث» الذى نحن بصدده: معماريا كان أو تصويريا أو خزفيا. فانتقال المراكز الفنية من الشرق إلى الغرب أو العكس يسفر عن «سمات» تنسجم مع الوسط الثقافى الجديد. فبينما

تنضح الفنون الأموية بالتأثيرات الكلاسيكية والهلنستية، نلمس طابعاً ساسانيا وبيزنطيا وتركيا فى «التراث» – العباسى فى بغداد بعد انتقال العاصمة شرقاً إلى العراق. استلهم المسلمون البيئة الثقافية الجديدة وهضموها. وعملية «هضم» التراث المحلى «حكمة» ينبغى أن يعيها فنانونا قبل أن يولوا وجوهم نحو الغرب. ليس مقبولاً أن يهملوا كنوز التراث المحلى الغنى بالإلهام ويتركونه منهلاً عذباً لفنانى أوروبا طوال عصر النهضة والعصر الحديث. نذكر فى هذا السياق قصة «سعيد الصدر» – باعث فن الآنية فى الشرق الأوسط – مع أستاذه الإنجليزى «برنارد ليتش» حين التحق بمشغله فى لندن سنة ١٩٢٩، حاول أن ينهج سبيله فى إبداع الأوانى فنهره وصاح فيه: «لا تقلدنى تقليداً أعمى». انظر إلى تراث بلادك فى الفن الإسلامى وتعلم منه فمضى يدرس الخزف والأوانى الإسلامية فى متاحف لندن ويستورد الطين الأسوانى من القاهرة ليبدع أوانيه فى خامات بلاده.

لا يلقى الرسم الإسلامى من الباحثين العرب نفس العناية التى تلقاها العمارة والفنون التطبيقية. مع أن الثقافة الإسلامية اهتمت منذ البداية بالفنون الجميلة من رسم ونحت. والتراث الإسلامى يزخر بالرسوم الملونة العظيمة فى المخطوطات وعلى الحدران والأرضيات والصور الشخصية «البورتريهات» أيضا والكائنات الحية والخرافية والأسطورية على السواء. من هنا تبقى بين أيدينا حقيقة ماثلة مفادها أن التمثيل التشخيصى والرسم الملون سادا جميع العصور الإسلامية ولم ينقطعا أبدا. وباستثناء المساجد التى خلت تماما من الصور المرسومة والمجسمة، فقد حفلت القصور الإسلامية باللوحات الجدارية والأرضية والتماثيل. واعتبرت من أهم العناصر الثقافية الإسلامية جنباً إلى جنب مع العلوم والآداب. وإن كانت المخطوطات المصورة من أروع آثار الرسم الملون الإسلامى. فلم يصلنا شىء منها من العصور الباكرة. لم يبق من تلك المرحلة سوى الرسوم الحائطية والأرضية فى قصر الحيرة يتضح أسلوبها الكلاسيكى فى التحجيم والتظليل وتباين الأضواء فى مختلف العناصر والإحساس العميق بالكتلة والفراغ، وتنغيم الألوان الكابية المؤلفة من درجات الأخضر والبنى والأصفر الكاكى والأحمر مع أمسات بيضاء وسوداء. أما التكوين كله فمرسوم بفراجين عريضة تسوده عناصر رومانية تقليدية تصور

آلهة الأرض فى دائرة مع رمز على هيئة ثعبان ملفوف حول نفسه حاملاً ثمرة فى قطعة من النسيج. كل ذلك محاط بحلزونات من الأعناب تذكرنا بالرموز المسيحية المستلهمة من مقولة المسيح لتلاميذه: «أنا الكرمة وأنتم الأغصان». ثم شكل «السنطور» – ذلك الكائن الأسطورى الإغريقى نصفه ثور.

رسم آخر بعيد تماما عن الأصول الرومانية ومستلهم من التقاليد الساسانية. الأمر الذى يوحى بتنوع الفنانين الذين كلفهم السيد بتزيين قصره فى فجر الدولة الأموية. لم يكن الفن الإسلامى قد تبلور وتحددت شخصيته بعد. كان انتقاليا يعتمد على التوليف والاختيار من العناصر والأساليب المتوفرة فى البيئة المحيطة بمركز السلطة. فضلا عن استقدام الفنانين والحرفيين من مختلف الأقاليم ذات التقاليد الثقافية المتباينة.

اللوحات الجدرايه فى «قصير عمرة» التى بقيت أطلالها رغم التدمير الشامل الذى لحقها تصور إحداها الحاكم بين حارسيه. يحمل أحدهما شعلة بينما يشير الثانى إليه. أما السيد فجالس فى سماء من الطيور المغردة على صفحة البحر منبسط مترامى الشطآن. لوحة أخرى تشتهر باسم «أعداء الإسلام» تصور ملوك بيزنطة وفارس والصين والسند والحبشة وأسبانيا. صور شخصية لقادة الدول المقهورة «بورتريهات» بأسلوب ساسانى يتبدى فى رفع الأيدى إلى أمام علامة التسليم. بنى هذا القصر الصغير سنة ٧١٢ ميلادية آية فى فنون العمارة والتجميل، ليكون استراحة للحاكم فى صحراء سوريا أثناء رحلات الصيد. اكتست قبة القاعة الساخنة الملحقة بالحمام بمشاهد الحياة اليومية وصور راقصات ومطربات وجد شبيه لها على بعض الصحاف الساسانية. وعلى جدران قاعة الاستقبال يظهر الخليفة فى مراحل: الطفولة.. والفتوة.. والكهولة.

الواقع أن العباسيين حين نقلوا عاصمتهم من سوريا إلى العراق، إنما نقلوا الفن الإسلامى من الوسط الكلاسيكى الهيلينستى إلى البيئة الثقافية البيزنطية والساسانية. لذلك اتخذت زخارف قصورهم النمط الساسانى فى النصف من القرن الثامن. امتلأت جدران جناح الحريم بصور الراقصات والموسيقيات وصائدات

الحيوانات. مع طيور مرسومة فى دوائر ومربعات داخل براويز منقوطة بما يشبه القلوب أو حبات اللؤلؤ. وتبدو التأثيرات الفارسية فى تصاوير قصور أخرى حيث الوجوه مستديرة والعيون لوزية والحدقات كبيرة والأنوف مستقيمة وخط يحدد مكان الفم. بالإضافة إلى الشعر الأسود الغزير أو المضفور. أنماط كانت سائدة فى وسط آسيا نقلها الأتراك معهم إلى العراق حين استخدمهم العباسيون واعتمدوا عليهم.

أما عن المخطوطات المصورة فلم يعثر الباحثون على ما يلقى ضوءاً على طبيعة رسومها والعوامل التى أثرت عليها. أقدم الآثار الإسلامية فى متاحف العالم لا تكاد تتعدى القرن الثالث عشر. لكن غزارة هذا التراث فى العصر العباسى توحى بتوفير المخطوطات المصورة قبل ذلك لكنها فقدت ربما بسبب الحروب الطاحنة التى سادت مختلف الأقاليم فى كثير من المناسبات. ليست بآخرها الغارات الوحشية الهمجية التى شنها المغول بقيادة جنكيز خان لينهى حكم العباسيين ويقتل آخر خلفائهم سنة ١٢٥٨ ميلادية. استمر حكمهم «نظريا» حتى هذا التاريخ منذ عام ٧٥٠. لكن الحقيقة أن بعض الولايات استقلت عن الحكم المركزى منشئة مراكز فنية وأساليب إبداعية ذات طابع متميز مع الاحتفاظ بالروح العامة للفن الإسلامى. مثل الأمويين فى قرطبة بالأندلس والطولونيين فى مصر «٨٦٨/ ٩٠٤» فضلا عن تصاعد إحلال الأتراك محل العرب منذ القرن التاسع فشاع طابعهم الفنى تدريجيا وتأثر به أسلوب رسم المخطوطات الذى تبلور فى مدينة «الموصل» بشمال العراق خلال القرن الثانى عشر. اعتمد الفنانون هناك على التقاليد السلجوقية لكنهم استلهموا الأساليب الكلاسيكية فى الرسوم التوضيحية فى الكتب العلمية اليونانية مع التعمق فى الواقعية. تعتبر الصفحة التصديرية لكتاب «الترياق» المؤرخ ١١٩٩م نموذجا للأساليب السلجوقية الرمزية. نسخة أخرى مثل «مدرسة الموصل الفنية» خاصة فى لوحة «السلياس» أى رعاة الخيال. و «إعداد الطعام للوالى». يقابل هذا الاتجاه فى سوريا اللوحات المصورة فى مخطوط «مقامات الحريرى» المؤرخ ١٢٢٢م تندمج فيه كل من التقاليد الهيلينستية والسورية لتمنحنا إحساسا بالتعبير والحركة، مغايرا للأسلوب الموصل الممزوج بالتقاليد السلجوقية.

اتضاح هذه الفروق بين مختلف «المدارس الفنية الإسلامية» يساعد الرسامين العرب المعاصرين فى إضفاء طابع انتمائى على إبداعهم الذى تضيع قيمته فى الحافل فى بحور «التلفيق» و «التقليد» و «اللهث وراء البدع الغريبة» و «الثرثرة بفلسفة» قد تناسب المجتمعات الأوروبية على الشاطئ الآخر من المتوسط . فى بغداد فى عام ١٢٣٧م، رسم الفنان: يحيى بن محمود الواسطى: مخطوط «مقامات الحريرى». تفوق به على واقعية «مدرسة الموصل» فى الشمال، وعلى الواقعية الهيلينستية الفاطمية. واستمرت «واقعية الواسطى» إلى قرب نهاية القرن الثالث عشر رغم بداية ظهور «المدرسة المغولية» القوية فى إيران. أخر مخطوطة من أسلوب بغداد الواقعى مؤرخة ١٢٨٧م ومحفوظة باستنبول. رفيعة المستوى فى واقعيتها تظهر تفاصيل المبنى الذى يلتقى فيه الفلاسفة مع تلاميذهم. ترتسم على وجه كل منهم تعبيرات فردية خاصة بالرغم من تجريدية الألوان وغلبة الذهبى والأبيض. مما يوحى بالانحدار وإفساح السبيل للمدارس الإيرانية لكنها استمرت مع ذلك بشكل أو بآخر فى رحاب المماليك فى مصر.

تعتبر «مدرسة بغداد الواقعية» من أهم معالم التراث الإسلامى فى الرسم الملون. علامة نضجه وتبلوره واتخاذه شخصية مستقلة تكونت من اندماج العناصر الفارسية والبيزنطية فى القرن الثالث عشر. وقد نحدد أقدم نماذجها. بكتاب «العقاقير» المؤرخ ١٢٢٢م. مجموعة من صور الأطباء والجراحين لهم سحنة عربية وقامات فارهة مع بقاء الزخارف الفارسية على الملابس والهالات البيزنطية خلف الرءوس. أثار فجة من الثقافات القديمة اختفت تماماً سنة ١٢٣٧م من رسوم «الواسطى» الذى – كما أشرنا – أتم إنضاج الأسلوب البغدادى فى التراث الإسلامى التصويرى الملون. و «مقامات الحريرى» مجموعة أحاديث أدبيه بطلها «أبو زيد السروجى» ترويها عنه شخصية خيالية اسمها «الحارث ابن همام». رسمها فنانون آخرون فى أوقات متفرقة فى عدة نسخ موزعة على متاحف العالم. تصور لوحاتها حياة العرب فى القرن الثالث عشر بوجوههم السامية فى حياتهم اليومية. تتميز بينها رسوم «الواسطى» لفرط واقعيتها وتمثيلها لفن الرسم الإسلامى فى قمة نضجه. فقد درس مختلف الشخصيات التى جاء ذكرها. فى

«المقامات» من خلال تعبيرات الوجوه والحركات. وإن كانت التقاليد السلجوقية ظلالها على مدرسة بغداد حتى نهاية القرن، فقد خفت صوتها بعد أن انتقل مركز الإبداع إلى سلاطين المغول فى إيران.

لوحات «الواسطى» حرية بأن تستأثر بالمزيد من حديثنا عن الرسم الإسلامى الملون ليست «إيضاحية» بالمعنى الشائع لهذه الكلمة. لكنها عمل إبداعى «بصرى» مواز للمقامات المكتوبة. تؤدى رسالتها الإخبارية والجمالية بطريقة أخرى. ليست عملا ثانويا أو ملحقا ومن الممكن الاستمتاع بهذا بعيدا عن المقامات! أنها لغة الخط واللون الملمس والحركة والإيقاع والتعبير والتوزيع.. إلى آخر القيم الفنية. صور بها حياة العرب فى العراق فى القرن الثالث عشر فى مشاغلهم اليومية.. المسجد .. الحقل .. الصحراء .. الخان. المكتبة. أو الحفلات والأعياد. لوحات غنية بمجموعات الناس مع خيولهم وحيواناتهم مع دقة التفاصيل وثراء الألوان. لقد هضم المؤثرات المسيحية الشرقية والتقاليد الإيرانية واستخراج أسلوبه الفريد الذى يضم فن الرسم الملون فى العراق وسوريا ومصر طوال النصف الثانى من القرن الثالث عشر. لم يرسم من أحداث «المقامات» إلا كل ما أثار أفكاره واستنفر خياله. فاكتست منمنماته بالصدق وتبرأت مكانتها الرفيعة بين تراثنا الإسلامى. الخيال والأغراب اللذان تميزت بهما «المقامات»، وتصويرها لأحداث العصر وصراعاته، وألهب مشاعر «الواسطى» واستنهض عوامل الطرافة والجاذبية وأفسح له سبيل استعراض قدراته ومواهبه وخفة ظله فى الحديث بلغة الخطوط والألوان. خففت روائعه من خشونة ووحشية بعض ألفاظ «الحريرى» التى وردت فى «المقامات» تعمق فى تجسيد أحاسيس البطل «أبو زيد السروجى» وروايته الحارث بن همام وكل واحد من الشخصيات المرسومة. وإن كان أهمل «المنظور» وعمد إلى التسطيح فذلك مما يتفق مع «الحداثة» التى يتناولها النقاد وعلماء الجمال هذه الأيام ويؤكدون الحفاظ على خصائص «الصورة» من حيث أنها ذات بعدين بعيدة عن القيم النحتية أو المسرحية أو الموسيقية.

انتهى الرسام «يحيى بن محمود الواسطى» من إبداع منمنماته التسع والتسعين فى الثالث من مايو سنة ١٢٣٧م. مساحة كل منها: ١٨ × ٣٧ سم.

بعضها مرسوم على صفحتين متقابلتين مما أدى إلى أن تشغل اللوحات ١٦٧ ورقة من المخطوطة. لوحات ذات طابع تعبيرى بالمفهوم الحديث للكلمة. ضرب صفحا عن النسب الواقعية من أجل مزيد من الواقعية والحيوية. لم ينهج نفس الطريق فى رسم الخيول والحيوانات الأخرى وعمد إلى تحرير الزهور حتى اتخذت شكل التطريز. تنم روح الدعابة فى إبداعه عن ذكاء حاد فى معالجة أسلوب السرد المتفق مع المقامات. يصدق عليه القول الصينى المعروف: قد تكون الصورة خيرا من ألف كلمة.

لم تنحسر «مدرسة بغداد» تماما فى نهاية القرن الثالث عشر حين تكونت براعم «المدرسة المغولية»، لفن الرسم الإسلامى فى إيران بقى تأثيرها ساريا فى المناطق الواقعة تحت حكم الأيوبيين – والمماليك. بينما بسط «هولاكو» حفيد «جنكيز خان» نفوذه على كل من العراق وإيران (١٢١٨/ ١٣٣٤م). ظهرت فى إيران حينذاك مدرسة للرسم الملون ازدهرت فى أواخر القرن الثالث عشر واختلفت عن سابقتها البغدادية ذات النكهة السلجوقية. استقدم المنغوليون فنانين صينيين لكنهم فى نفس الوقت لم يرفضوا الرسامين العرب وأسلوبهم البغدادى. مرت فترة انتقالية اختلط فيها الأسلوبان. وتعتبر مخطوطة «منافع الحيوان» المؤرخة ١٢٩٧م نمطاً نموذجيا لاختلاط الأسلوب السلجوقى العراقى بالصينى الإيرانى (١٢٩٤/ ١٢٩٩م). أنجزت هذه المخطوطة فى مركز فنى بالقرب من «تبريز» وتضم أربعا وعشرين منمنمة بريشات فنانين مختلفين فى طابع الإبداع. من أشهرها لوحة «آدم وحواء» ذات الطابع العربى. وقد بقى هذا الأسلوب البغدادى بعض الوقت فى رسوم الحيوانات والأشخاص. أما التأثير الصينى الوافد من أواسط آسيا فيظهر فى المناظر الطبيعية التى رسمها الفنانون بالفرشاة العريضة المليئة. وفى شكل طائر العنقاء الخرافى مرسوما فى هيئة خيالية محاطا بأوراق الشجر. مع الاهتمام بالزهور والسحب التى نلتقى بها كثيرا فى الرسوم الصينية. اتسمت المنمنمات المغولية الجديدة بالديناميكية والحركة المفاجئة. خرج بها الفنان بذكاء عن التقاليد السابقة فى رغبة عارمة لتصوير الدنيا وكائناتها بأسلوب جديد لذلك – يقول أرنست جروب – اتسم إبداعه

بنضارة غربية وكثافة وأصالة. لم تلعب التقاليد الصينية دور «المشق» للفنانين الجدد. لكنها ساعدتهم على الخروج على القواعد القديمة مجرد تكئة للتغيير.

مركز فنى آخر غير «تبريز» هو الذى أبدع «الشاهنامة» فى القرن الرابع عشر – تلك الملحمة الشعرية التى أبدعها الفردوسى. مخطوطة مفككة ناقصة. لكن الروائع التى وصلت إلينا بواقعيتها الشاعرية وكثافة ألوانها تؤكد كيف هضم الرسامون التقاليد السابقة وأضفوا عليها جوا من الأحاسيس القوية والحركة الوحشية التى لا نظير لها فى الرسم الإسلامى الملون. اتخذت الأشكال الإنسانية صفات خاصة توضح الفروق الفردية. وتحول النمط الواحد للوجوه إلى تعبيرات صادقة. شأن الرسامين فى عصر النهضة الإيطالية الذى واكب هذا الاتجاه. أسلوب فريد يتكون من تكامل التفاصيل الواقعية للشكل الإنسانى مع المناظر الطبيعية والحيوانات فى موضوع يتسم بالشاعرية والخيال.

إذا كانت «مقامات الحريرى» رائعة الرسم الملون الإسلامى فى القرن الثالث عشر، فالـ «شاهنامة» أعظم ما وصل إليه فن الرسم الإسلامى الملون فى الشرق. تمكن مبدعها من تقاليد مدرستى «تبريز» و «بغداد» ثم أضاف طريقة التعبير عن «المنظور» بتخصيص معظم فراغ الصورة للمنظر الطبيعى بينما تتوالى صفوف مجاميع الناس أو المحاربين الواحد فوق الآخر. الأمر الذى حرر الرسام من حصر الأشخاص فى القاع على مستوى واحد كما كان الحال فى التقاليد القديمة. قد يستطيلون إلى أعلى أحيانا فيمتلئ فراغ اللوحة ويختفى كل إحساس بالمساحة.

مجرد ملامح بسيطة لفن الرسم الملون فى بعض العصور الإسلامية. إذا أمعنا فيها النظر وتاملناها بعقل مفتوح.. عثرنا على كنوز من الإلهام لفنانينا الشبان الذين لم يسقطوا بعد فى مصيدة البدع الأسلوبية. أجمع الباحثون فى النقد وعلوم الجمال على أن «العالمية» فى الفن لا تعنى تقليد الثقافات الأكثر تقدما. إنما «العالمية» دراسة للتراث المحلى وإضافة إليه.