الفصل الثاني

سمات وخصائص الفن الإسلامي

تمهـــــيد

أولاً : فلسفة الفن الإسلامي

ثانيــاً : أهم السمات المميزة للفن الإسلامي بوجه عام

ثالثــاً : التصوير الإسلامي وأهم مدارسه

- مدرسة العربية
- مدرسة بغداد

رابعاً : المقامات كأحد أشكال الأدب العربي

خامساً : يحيى الواسطى مصور المقامات

تمهـيد :

تناول الكتاب في الفصل السابق ، الخلفية التاريخية ثم أهم المصطلحات التي وردت بالكتاب وسوف يتناول الفصل الحالي ، أهم المصادر التي استمد منها الفنان المسلم رموزه وعناصره ، مؤكداً على الدور الذي لعبه المزيج الحضاري ، والحوار الفكري بين فنون الشعوب المختلفة التي سبقت الفن الإسلامي ، كما يتناول هذا الفصل دور بعض المصورين المسلمين في النهوض بفن بغداد باعتبارها واحدة من أهم المراكز الفنية والثقافية في المدرسة العربية ، ثم حصر أهم سماتها وخصائصها الفنية ، كما يتناول هذا الفصل أيضاً المصور يحي بن محمود الواسطى كأهم فناني هذه المدرسة البغدادية كذلك التصدي لأهم الموضوعات التي تناولها في نقاط تمهيداً لدراسة وتحليل بعض أعماله في الفصل الثالث ، ثم يتعرض هذا الفصل أيضاً بالتعريف لفن المقامة ودورها كملهمه لمصوري المنمنمات التي يتعرض لها هذا الفصل بالتعريف ، ثم يختتم هذا الفصل باستخلاص لأهم السمات والخصائص الشكلية والروحية للفن الإسلامي بشكل عام .

أولاً :فلسفة الفن الإسلامي

بعد أن ثبتت العقيدة الإسلامية أركانها في نفوس المسلمين وذلك عقب الفتوحات الإسلامية التي امتدت شرقاً وغرباً وشمالاً وجنوباً وذلك في القرنين السابع والثامن الميلاديين ، تبني حكام المسلمين الفنون الراقية في تلك البلاد التي فتحوها .

فلم يهدم المسلمون الصرح المعمارية لتلك الشعوب ، بل حافظوا عليها ، وعلى مشاعر شعوبها ، وقد دخلت لاحقاً في نظام البنى الجمالية للمدارس المعمارية الإسلامية ، بحيث نرى أن هناك طابعاً معمارياً خاصاً

للفن الإسلامي في كل منطقة وبقعة من أرض حضارات وشعوب آسيا وإفريقيا وأوروبا ، لذا نشاهد إنتاج العراق وإيران شديد الصلة بالتصوير الساساني ، وما هو بالشام مثالاً للتصوير الهلينستي والبيزنطي ، وما عثر عليه في مصر وثيق الارتباط بالتصوير القبطي .

لقد فطن المسلمون من خلال تعاليم الدين الجديد إلى أنه لابد أن يكون المسلم في حالة تأمل دائم في مخلوقات الله ، وأن يعمل بمشيئة منه عز وجل ، وليس من منطلق الأهواء البشرية الدنيوية ، فتقبل المسلمون القيم المادية والجمالية للشعوب السابقة والمختلفة الحضارات .

فقام الخلفاء الذين تولوا الخلافة سنة (661 م إلى 749م)بجلب مواد البناء ، واستقدموا أمهر الصناع والفنانين من شتى الأقطار لإنشاء القصور وتشييد المساجد مثل المسجد الكبير بدمشق وتجميله بالفسيفساء وأيضاً تعمير وتزيين بيت المقدس وكان معظم البنائين والفنانين من السوريين والمصريين والبيزنطيين .

ومن حيث الأسلوب الفني للزخارف المتنوعة فسيفساء قبة الصخرة ، فهى فسيفساء غنية جداً بالتصاميم الكثيرة من الأغصان والورود والأزهار الجميلة الأخرى .

إن هذا التجمع ، وهذا المزج الحضاري بين مختلف الجنسيات والعقائد والحضارات ، جعل من الفن الإسلامي الجديد فناً عالمياً واسع الانتشار متجدد الحيوية نظراً لقدرته على الانسجام والتكامل مع الآخر والإفادة من حالات التثاقف الطوعي والقسري بعد الغزوات والحروب التي نشطت ضد الدولة الإسلامية التي طرأت على تاريخه وجغرافيته .

ولقد غرست العقيدة الإسلامية في نفس الفنان المسلم حب العمل وحب الجمال وإتقان العمل حتى أصبحت تلك القيم جزء من أهمية الفنون الإسلامية فلم تكن لتوجد هذه الإبداعات ، وهذه الوفرة من حيث الإنشاء ، لولا أن هؤلاء الناس أحبوا العمل ، ولا كانت تلك الأعمال الدقيقة المضنية ، لتصنع تحت وطأة القهر والإجبار ، بل لابد أنها قد صنعت بحب وشوق للإتقان ، وكان من نتائج هذا أن ظهرت روح الفن الإسلامي جلية ومتقنة في نقوش ورسوم الكثير من العمارة الإسلامية مثل قصر المشتى ، وقصير عمرة ، ومدينة " سامراء " ، كما تبدو أكثر اتقاناً وازدهاراً في قصر الحمراء في "غرناطة " ، والأزهر في " القاهرة " ، وفي معظم المدارس في " مدينة فاس " ، ومدن تونس وطرابلس بليبيا .

وأخذ العرب يطورون حضارتهم المبنية على العقيدة الإسلامية ، وخاصة في مجال الإبداع الفني الذي نفذ إلى كل مظاهر الحياة الدينية والدنيوية وكان من أهم نتائج هذا التطور ازدياد عدد المسلمين في عهد الخليفة الوليد بن عبد الملك مما جعل أول أعماله بناء مسجد جامع هو الجامع الأموي " بدمشق " .

وقد ازدهر الفن الإسلامي في مختلف بلدان العالم الإسلامية وساد منتجاتها الفنية روح واحدة وأساليب وعناصر زخرفية متقاربة ومتشابهة غير أن هذا لم يمنع أن تنفرد منتجات كل بلد بصفات خاصة بها لا تتوفر في منتجات البلاد الأخرى ، ولهذا وجدت الطرز الفنية الإسلامية المختلفة التي نشاهد صفاتها ومميزاتها في مختلف العمائر والمنتجات الفنية .

وإذا كان الفن الإسلامي قد تأخر في ظهوره عن بعض الفنون السابقة فليس معنى ذلك أنه لم يكن موجوداً ، بل كان داخل كل مسلم بالفطرة

الإلهية ، حيث استوحى الفن الإسلامي من تعاليم القرآن صوره الجمالية ، وقوانينه ، فنتاج إبداع القدرة الإلهية هي المصدر الأزلي لبصر الفنان المسلم وبصيرته فالفن الإسلامي فن واقعي ، تطبيقي يلبس كل أداة أو مرفق من مرافق الحياة ثوب الجمال الذي أضفاه الله على الكون ، وأن خصوصيته نابعة من موقف الإسلام نفسه والحياة بوجه عام ومن الفن بشكل خاص ، ويتميز الفن الإسلامي بتكامل مضمونه ، وتناسق وحداته معبراً تعبيراً مشتركاً أو منفرداً يتحقق في كل وحدات النفع الإنساني والاستخدام البشري ، لذلك فقد خرجت أعمال الفنان المسلم ، نابعة من أيمانه المطلق بالوحدانية ، متطابقة مع متطلبات الحياة الخاشعة لله ، فتهب الإنسان المتعبد خشوعاً في كل ما يقع عليه بصره ، سواء كان هذا الشيء من صنع الله أو عمل فني من صنع الإنسان .

إن هذه الأعمال الفنية التي يتحقق فيها هذا التطابق هي رموز للرؤية الإسلامية المتأملة والتي لا تعتمد على العين فحسب وإنما تعتمد في الأساس على النفس البصيرة إلى بواطن الأشياء .

فالفنان المسلم لا يصور الكون بالأجرام السماوية فيه ، الحيوانات والنباتات وغيرها كما هي ، بل يصورها عن طريق الرمز ، فهو حين يستخدم الخطوط المستقيمة ، والمنحنية الهندسية ، أو حين يرسم تلك التفريعات الورقية النباتية فهو يعبر عن طريق الرمز .

ولقد كان هدف الفنان المسلم دائماً هو الوصول إلى عالم الغيبيات ، بقلبه وخياله لأن هذا العالم هو الحقيقة المطلقة ، إيماناً منه بوهمية عالمه الذي يعيش فيه ، فهو عالم الفناء والزوال فهو عندما يزين جدار ، أو

يصور مخطوطة فلم يكن هدفه هو تصوير الواقع ، أو نقل عناصره المرئية ، أو تكرار الوهم الذي يعيش فيه .

كما كان للفنان المسلم فلسفته أفكاره النابعة من إيمانه بعقيدته ، فليس من شيء في الوجود ثابت وأكيد فكل شيء زائل وفاني إلا وجه الله الخالق ، وهو غير قابل للشبه أو التصور ، فلم يسعى الفنان المسلم من وراء الصورة إلى الدقة والمحاكاة ، بل إلى إسقاط حدسه العام عن عالم غير ذي حدود وفواصل ، وبقدر ما تبدو الصورة مصحفه بقدر ما يكون ارتباطه بعالم الغيب قوياً ، حتى يصل بهذا الارتباط إلى تحويل الفكرة إلى إشارة ، وقلب الواقع إلى رمز كلي .

ولقد أحب الفنان المسلم أن ينصهر كلية في الموضوع ، ولم يكن هدفه هو نقل هذا الموضوع المتمثل أمامه في العالم الخارجي ، فلم يكن من شأنه أن يؤكد انفصال الأشياء في ذاتها ، وهو المؤمن بوحدة الكون وتكامله ، لقد كان دوره كامناً في التأمل عن طريق الفن ، إلى إلغاء الطبيعة المنفصلة عنه وهكذا فإن الفن الإسلامي الذي يقوم على عناصر غير تشبيهية يرتكز على أساس صوفي حركي ، على عكس بعض الاتجاهات الغربية الحديثة في التجريد ، فإنها تقوم على أسس مكانية مادية ساكنه .

ولم تكن المسألة في الفن الإسلامي مسألة نحت وتصوير وفن تطبيقي وفن جميل ، أو أنه كله فن نفعي وليس فيه فن للفن ، إن منطق الفن الإسلامي يجعل مقومات هذه الأقسام المختلفة متكاملة مع بعضها البعض في العمل الفني .

فنحن عند استقرائنا للقيم الفنية في الفكر الإسلامي عبر الفنون ، وعند المقارنة بين الطروح الحضارية المتنوعة لها والطروح السابقة عليها

في المواطن التي انتشرت فيها قبل انتشار هذا الفكر الجديد ، ومن ثم يبلوره في طريقة إخضاعه للسلوك الفني ، ونتائجه ، نستطيع أن نتبين ثمة وحدة عضوية ونسقاً لمنظومة ، بل تأريخاً ثقافياً يجمع بين هذه القيم .

وهكذا فإن الفنان المسلم لا يرتبط في عمله بتقاليد الفن الغربي في ذلك الوقت ، والقائمة على العبثية ، كما يفسره " سبنسر وديكارت " بل هو عمل رصين لا يقل أهمية عن طقوس التعبد فخالق الكون مصدر إلهامه وهو هدفه المنشود في وقت واحد .

ولقد فرضت العقيدة الوحدانية ، الراسخة في روح الإنسان العربي على الفن مبدأين هما :

المبدأ الأول :

هو تصحيف الواقع ، أي تحوير معالمه الخاصة وتعديل نسبه وأبعاده وفق مشيئة الفنان وبما يتفق مع فلسفته ورؤيته الذاتية للواقع .

المبدأ الثاني :

هو تغفيل الشكل الواقعى أي الابتعاد عن تشبيه الشيء بذاته لتمثيل الكلي والمطلق .

لذلك فقد فطن المصورون الغربيين إلى أهمية التصحيف فقال " هنرى ماتيس " في إحدى رسائله إن الدقة لا تؤدي إلى الحقيقة فالحقيقة ليست الصورة المطابقة للشكل ، ولكنها في الشكل المطابق للمعنى الكلي .

وللتصحيف وتغفيل الشكل في الفن الواقعى الإسلامي ميزات عديدة فهي تبتعد بالملتقى عن المقارنة والتشبيه فهي تنقله من الجزء إلى الكل وتحمله من إطار الصورة إلى عالم ما وراء الصورة ، كما أنها لا تضع

حاجزاً بينه وبين العمل الفني ، أي أن الفن الإسلامي لا يبغي من المشاهد سوى قلب يستقبل به إشعاعات العمل الفني ، ليتقبل مضمونه ومكنونه .

وكما أن الإسلام نفسه للناس كافة فهو ينأى عن الأسطورة إلى التجريد وهي فضيلة بل حكمة في الفن الإسلامي .

وبالرغم من أن الفن قد اتجه إلى التجريد واختزال الشكل بمظهره الواقعى ، فإن الإسلام لم يحرم تصوير الوجوه والأجسام تحريماً قطعياً ، والآراء في هذا القول كثيرة ، ولكن يمكن تأييد هذا الرأي ببعض الأدلة ، فعلى سبيل المثال ، العملات التي سكت في العصر الأموي والعباسي كانت تحمل صور بعض الخلفاء ، كذلك الصور التشبيهية الموجودة على جدران قصر الحيرة الغربي ، وهو قصر أموي في بلاد الشام وقد نفذت هذه الصور بأمر الخليفة " هشام بن عبد الملك " (125-105هـ / 743 - 724 م)حيث اكتشفه العالم " دانيل شلومبرجيه " Daniel Schlumberger منذ عام (1936)م وعثر فيه على صورتين بالفريسكو أعيد تركيبها في القسم العلوي من جناح القصر الذي أعيد بناؤه في المتحف الوطني بدمشق .

لقد قدمت الحضارة الإسلامية للتاريخ فناً روحياً لا يعبر عن فردية فنانيه ، ولا تظهر فيه ملامح الشخصية التي تميز أعمال فنان عن فنان آخر ، ذلك أن الفنان المسلم تختفي من فكره وروحه تلك الثنائية التي يعرفها علماء النفس بين الأنا والعالم المحيط به .

إذ أن الفنان والطبيعة الخارجية كل واحد لا يتجزأ ، فالفنان ينتسب إلى هذا الكل ويشعر أنه جزء يسير منه ، ضئيل القدر ، محدود الإرادة ، لذلك ينعدم كل توتر ، وتختفي كل الضغوط الخارجية كما تؤكد الباحثة " هيلديه زالوشر " : إن كل أثر من آثار الفن الإسلامي تبدو فيه النزعة

الفكرية التي يختفي فيها كل أثر للفردية ، ولا يخضع فيها الفنان لقوانين الطبيعة أو البشر باعتبارها قوانين عديمة الدوام ، سريعة التقلب والتغيير ، فهو لا يخضع إلا لقانون الأزلية والسرمدية الإلهية – تلك القوانين الثابتة الجوهرية التي يحاول الفنان الإسلامي إبرازها بعد أن يخلصها من كل ما هو عرضي زائل .

لقد أصبح الفن الإسلامي وليد الرؤية إلى الكون والحقيقة والحياة تتمتع بخصوصية امتياز ، ولكنها جزء من الرؤية الإسلامية الأشمل التي هي بدورها مظهر خاص متميز من حالة أعم هي الرؤية الدينية التي ينأى عنها العالم المتقدم اليوم ، ويقيم بينه وبينها الحواجز والسدود وإن كانت بوادر العودة إليها تومض هنا وتبرق هناك .

ثانياً :أهم السمات المميزة للفن الإسلامي بوجه عام

كان للروح الإسلامية – فكراً و فلسفة وعقيدة – أبلغ الأثر في أشكال هذا الفن الذي ساد العالم الإسلامي في كل بقاعه ، ولقد دفع هذا الفكر الفنان الإسلامي ليتخذ لنفسه طريقاً خاصاً لم يحد عنه في أساليب إبداعه ومعالجته لصيغه الفنية ، وكذا طرق الأداء التي شكلت الشخصية الفريدة للفن الإسلامي .

ولقد حمل الفن الإسلامي – كثمرة لكل هذا – الكثير من القيم الجمالية الرفيعة التي جعلت من هذا الفن فناً عالمياً يحتل مكانه عظيمة في تاريخ التراث الفني لحضارات العالم ، بل جعلت من هذا الفن الذي يقوم على أرفع مستوى من بلاغة اللغة الشكلية ، ومحط أنظار النقاد والفنانين والدارسين ، ويمكن إيجاز القيم التشكيلية فيما يلي :

التجريد والبعد عن المحاكاة :

إن موقف الفنان من الطبيعة – رباً أو بعداً ، تقليداً أو تجريداً – لمن أبرز المظاهر الفنية التي تميز فنون كل حضارة عن غيرها ولما كانت نظرة الفنان الإسلامي إلى الأشياء نظرة تمسها مساً مباشراً يهز الوجدان ، ولا يبتعد عن هذه الأشياء بالتحليل الذي هو من وظائف العقل المنطقي الصرف ، بل ينظر إليها ببصيرة تنفذ إلى باطن الأعماق وتتعدى ظاهرها الحسية الملموسة ، وعلى ذلك فقد جاءت الفنون الإسلامية فنوناً تجريدية لا تقوم على محاكاة الواقع الشكلي للأشياء ، ولا تقف عند مجرد المظهر الخارجي لها بل تتعدى هذا الواقع كي تصل إلى الحقيقة الكامنة وراءه .

ومن جهة أخرى كان الفنان الإسلامي ينظر إلى الطبيعة بما فيها من إنسان وحيوان ونبات كعناصر فنية بحتة يصوغها ويشكلها بحيث تحقق الغرض الذي يسعى إليه دون النظر إلى أشكالها الطبيعية .

من هنا كان التجريد هو طابع الفن الإسلامي وأبرز خصائصه ، ذلك أن هذه القيمة الفنية الجوهرية التي تكمن في الفن الإسلامي – وما يصاحبها من إيقاع و موسيقية لا يجاريه فيها فن آخر .

على أن العلماء والباحثين قد ذهبوا – في تفسير الدافع إلى التجريد في الفن الإسلامي – عدة مذاهب ، فيرى البعض أن هذه النزعة التجريدية ترجع إلى طبيعة البيئة الصحراوية ومن هؤلاء الباحثين" هربرت ريد" فيقول: وفي الصحاري يتخذ الفن شكلاً هروبياً ، لا من مجرى الوجود فحسب بل ومن أي شيء يرمز إليه ، إذ يعمد الفنان إلى تحويل كل شيء إلى صورة هندسية وأن يجعل من كل شيء أمراً غير طبيعي قدر الإمكان ، أما " هيليديه زالوشر" فتقول في الفن البدوي يستوحى الفنان خياله ، وهو إذا استعان

بنموذج لا يحاول أن ينقله نقلاً مطابقاً للأصل ، بل يحمله قيمة رمزية ، فينشأ شكل جديد ، شكل مجرد بعيد دائم البعد عن الشكل البشري خاضع لقوانين من عالم آخر .

إن جوهر التجريد في الفن الإسلامي والأساس الذي يقوم عليه هو تلك الفكرة الفلسفية والعقائدية التي تقوم على الوحدانية والتسامي والإيمان المطلق بسرمدية الله ودوامه وزوال كل المخلوقات .

ويؤيد هذا الاتجاه " عبد العزيز مرزوق " حيث يقول في صدد تجريد الفنان الإسلامي للأشكال الطبيعية في شتى ضروب إنتاجه :

جمع الفنان الإسلامي في زخرفته عناصر الطبيعة المختلفة من حيوان ونبات وجماد بحيث يخرج بعضها من البعض وكأنه يرى بهذا أن المخلوقات كلها سواء ، يستوي لديه الإنسان والحيوان والنبات والجماد ، باعتبار أنها لا تثبت على صورة واحدة بل تتغير من حالة إلى حالة ،وليس لها جميعاً إلا وجود زائل سائر إلى الفناء بينما الحق الباقي الذي لا يعتريه تغيير ولا يلحقه فناء .

كما يقول "عفيف بهنسي " في هذا الصدد أيضاً أن الباعث على التجريد في الفن الإسلامي :

يرجع إلى الشعور بتفاهة الوجود الأرضي والانشغال المستمر بالوجود الأزلي ، فالفنان لا يعير الوجوه والأشكال الحقيقة اهتماماً كبيراً في رسمه ، فهو يصورها بكثير من البدائية والتبسيط دون أن يسعى إلى إضافة الوسائل التي تقرب

هذه الأشيـــاء والوجـــوه من حقيقتها فتجعلها ذات استمرار يفوق اســـتمرار إدراك الإنســـان نفســـه مما يدفعـــه إلى تقديسها .

وعلى هذا فلم تكن رغبة الفنان الإسلامي من التجريد رغبة عبثيـــة كما فعل بعض المحدثين ، كما لم تكن رغبة تشويه الواقع وإبـــراز الفجيعـــة والألم وتجسيد الهلاك والدمـــار والعدم ، بل كانت رغبته في إيجـــاد عـــالم جديد يختلف عن عالم الواقع ، ولكنه عالم سوي متفائل يدور حول الجمال ، والبهجة والمحبة .

ولقد تمثل التجريد في الفن الإسلامي على مـــستويين ، الأول يقـــوم على تحوير معالم الشكل الواقعي وتعديل نسبه وأبعاده وفقـــاً لإرادة الفنـــان ورؤيته ، ويبدو هذا في تصوير الهيئات البشرية والكائنات الطبيعيـــة التـــي حفلت بها جدران الحمامات والقصور ، وتـــصوير الكتـــب والمخطوطـــات والتصوير على النسيج والتحف والأواني الخزفية .

أما المستوى الثاني فهو الابتعاد كلية عن تمثيل العنـــصر الطبيعـــي وتجنب تشبيه الشيء بذاته ، والاتجاه نحو المطلق والجـــوهر ، والاهتمـــام بالحقيقة الباطنة الكامنة وراء الحقيقة الظاهرة ، ويتمثل هذا النوع من التجريد في الرقش العربي (الأرابيسك) بصورتيه المعروفتين .

ويجدر الإشارة إلى أن النزعة التجريدية عند الفنان المسلم لم تكـــن نتيجة لضعف في المقدرة الفنية ، كما يذهب البعض –بل على العكس مـــن ذلك فهي أمر مقصود لذاته ، وصفة أكسبت هـــذا الفـــن شخـــصيـــته إذ لا يوجـــد معنى الجمال في الفن الإســـلامي ولا تبرز قيمته الإنسانية إلا بفضل التجريد الروحي ، وبفضل الرغبة الدائبة في التعبير عن خفايا الحس .

(2) إلغاء البعد الثالث (التسطيح)

يقول "برنارد مايرز" في محاولة لتعريف فن التصوير: التصوير من حيث الأداء هو فن توزيع أصباغ وألوان سائلة على سطح مستو من أجل إيجاد الإحساس بالمسافة والحركة والملمس والشكل أو كذلك الإحساس بالامتدادات الناتجة عن تكوينات هذه العناصر .

وهذا التعريف هو الصحيح لفن التصوير حيث يميزه عن باقي مجالات الفنون الأخرى كالعمارة والنحت ، ولقد رسخت اليوم هذه الحقيقة في أذهان النقاد والفنانين وباتوا يؤمنون أشد الإيمان بأن سطح الصورة واجب الاحترام ، وأن التجسيد والعمق هو انتهاك صارخ لهذا السطح حيث يخرجان به من طبيعة فن التصوير إلى طبيعة أخرى نحتاً كانت أم عمارة ولكنها شيء أخر غير التصوير .

ومن ناحية أخرى فإن على الجانب المقابل لهذا المفهوم حقيقة أخرى هي اللوحة التصويرية هي مسطح مستوي لا حدود له –طولاً وعرضاً – وهي تظل كذلك ما لم تلمسها يد الفنان ، ولكن ما أن يضع الفنان لمسة لون واحدة على هذا السطح حتى تنتفي عنه صفة السطح ذي البعدين ، حيث أن اللون الذي يضعه الفنان سرعان ما يبرز إلى الأمام أو يتراجع إلى الوراء تبعاً لسخونته أو برودته ، وبذلك توحي الألوان بذلك البعد الثالث رغماً عن الفنان نفسه ، وكذلك تفعل الخطوط أيضاً نفس الشيء .

وعلى هذا فقد حمل الفنان الحديث اليوم مسئولية إيجاد الحل الملائم لهذه المعادلة الصعبة كي يخلق لغة تشكيلية معاصرة لا تخرج بفن التصوير عن مفهومه الحقيقي و لا تنتهك طبيعة اللوحة كسطح مستو ، وهذا ما يجعل

المشكلة الأساسية التي واجهها الفنـــان منذ سيزان حتى اليوم تنحـــصر فـــي ابتكار وسيلة جديدة لتمثيل الأحجام الملونة على سطح مستوي ذي بعـــدين ، دون الخضوع لمظاهر الواقع العابرة المتغيرة ، ودون أن تـــصبح اللوحـــة قطعة من الحجر المنحوت ، أو الرخام المصقول .

ولقد كان الفن الإسلامي – بصفة خاصة – وفنون الشرق كافة مـــن أوائـــل الفنون التي اخترقت السطح التصويري (لوحة على جدار أو صفحة في مخطوطاً وسطحاً لمنتج)وفهمت طبيعته ، وحقيقته مفهومه ، هذا المفهوم الذي يتمثل في ذهن الفنان الحديث اليوم.

إذ أن من أهم المظاهر التي تميز الفن الإسلامي في أي صورة مـــن صوره هي بعده عن البروز والتجسيم ابتعاداً واضح الأثر ولقد ابتعد الفنـــان الإسلامي عن استخدام البعد الثالث الذي يعطي الإحساس بالعمق ، ولكنه في الحقيقة عندما عزف عن تحقيق العمق الحسي والمادي الملموس الذي يتحقق بتأكيد المظهر البصري للأشكال ، إنما كان يهدف إلى تحقيق نوع أخر مـــن العمق أسمى من ذلك العمق الحسي ، وهو العمق الوجداني أو المعنوي .

ويتمثل هذا النوع من العمق في قصص ألف ليلة وليلة ، حيث نرى مجموعة من القصص كل منها في داخل الأخرى ، كما نلاحـــظ ذلـــك فـــي زخارف الأبواب وأنواع الزخارف الأخرى كالأطباق النجمية حيث تقودنـــا بعض الزخارف إلى زخارف أخرى في داخلها ، ثم تقودنا هذه بدورها إلـــى زخارف ثالثة بما يوحي للرائي أن ينتقل من مستوى فكـــري إلـــى مـــستوى فكري آخر .

إن انصراف المصور الإسلامي عن إتباع قواعد المنظور مع علمـــه بها راجع إلى إحساس داخلي في نفس الفنان ، ذلك الإحساس الذي دفعه إلى

عدم رسم الأشياء كما تراها العين في وقت معين ومن زاوية بعينها ، إذ إنه يسجل بذلك المنظور في وقت معلوم وكأننا به يريد أن يصور لنا كل وحدة على حدة على حقيقتها مجردة عن تلك الظروف الطارئة من ضوء وظل أو اختفاء و ظهوراً وتقديم وتأخير ، لأن كل تلك أحوال عارضة تزول بزوال مسببها وتتغير بتغير الناظر ومكانه إلى الشيء كما تتغير هذه الأحوال بتغير الوقت ، ويكون الفنان بتخيله عن استخدام قواعد المنظور قد أراد إظهار الأشياء كأن الشخص يرى كل وحده منفصلة عن الثانية لا ارتباط بينهما وكأننا به يريد أن يمنع الناظر لرسمه بما يمكن أن يتمتع به هو بانتقاله بين أرجاء المنظر المرسوم .

وهكذا كان الفنان الإسلامي من أوائل الفنانين الذين توصلوا إلى معالجة السطح معالجة تشكيلية بحتة في إطار المفهوم الصحيح لهذا السطح وطبيعته ، ولقد توصل الفنان إلى هذه المعالجة لا عن طريق الحساب العقلي المحض ، بل حدثه الذاتي المباشر وببصيرته النافذة ، مستوعباً كل مقومات عصره وبيئته فكراً وفلسفة وطبيعة .

(3) ثراء الملمس السطحى :

من المسلم به أن كل إنسان يشعر ويحس الأسطح وتنوعها وتباينها ، كما يستطيع أن يدرك المادة التي صنعت منها هذه الأسطح ، إذ أن الإنسان قد زود بحاسة اللمس ضمن ما زود به من حواس ، وعن طريق هذه الحاسة يحس بملامس الأشياء واختلافها من خشونة أو نعومة ، صلابة أو سيولة ، جفافاً أو ليونة ، برودة أو سخونة .

والحقيقة أننا عندما ننظر إلى القيم السطحية على أنها ملامس السطوح كما تحسها اليد فقد نكون قد أخطأنا الفهم ، فالقيم السطحية أيضاً هي

ملامس السطوح المرئية كما يدركها العقل ، ذلك أن العقل الباطن يحتفظ بكل الخبرات السابقة لحاسة اللمس ويختزنها بعد ترجمتها إلى مدلولاتها ، ثم يربطها بالأشياء الأخرى وبخبرات غيرها من الحواس ، كما يربطها أيضاً بالقيم المطلقة والمجردة ، ومن هنا فليس من الضروري أن نلمس الشيء بيدنا كي نشعر بلمسة و لكننا ندرك هذا الملمس بمجرد رؤيتنا للشيء من بعيد ، تماماً كما ندرك حرارة النار وخطرها دون أن نلمسها .

وإذا كان العقل – وفقاً لهذا – يدرك الصفات الملمسية للسطوح المرئية فإنه أيضاً يربط هذه الصفات المرئية بالحركة ، فيكون السطح ذو المظهر الناعم ساكناً والسطح ذو المظهر الخشن متحركاً .

هذا بالنسبة لحاسة اللمس ودورها في حياة الإنسان ، أما بالنسبة للفن فيعتبر الملمس السطحي من القيم التشكيلية ومن العناصر الهامة للغة الفنية التي يتعامل بها الفنان مع خامته كالكتلة والمساحة والخط واللون .

وثراء الملمس السطحي من القيم التشكيلية البارزة في الفن الإسلامي ، في كل ميادينه ،إذا قصدنا الحديث عن القيم الملمسية المحسوسة (التي يمكن لمسها باليد) نجد أن الفن الإسلامي من أغنى الفنون في ذلك التنويع الذي نلمسه في سطوح العمائر وجدرانها وعلى التحف والأواني ومختلف الصناعات التطبيقية ، إذ نجد أن الفنان يستفيد من كل خامة ومن كل عنصر وفي كل لون في أنحاء السطح وإكسابه قيمة ملمسية عالية ، مستغلاً في ذلك القيم الملمسية لسطوح الخامات الطبيعية (التي كونتها عوامل الزمن والتعرية والعوامل البيولوجية)، ومنوعاً في تفاصيل العناصر وأحجامها وفي الظلال التي تلقيها على الأرضية وذلك بغية الوصول إلى أعلى قيمة جمالية من الملمس السطحي .

غير أننا يمكن أن نكون أكثر تعميقاً فنتحدث عن ذلك النوع من القيم الملمسية للسطوح المرئية التي تراها العين ويدركها العقل (دون شريطة أن تكون بارزة أو ملموسة باليد) فإننا نجد أيضاً هذه القيمة الجمالية جلية الوضوح في مختلف ما رسمته ريشة الفنان الإسلامي على الجدران أو في المخطوطات أو الأواني ، ولقد تمثلت هذه القيمة الملمسية في هذا الإنتاج نتيجة تكرار عناصره ورسومه ووحداته وانتشارها لتشمل كل مساحة السطح وتغطي كل جزء فيه بحيث لا يترك الفنان مساحة فارغة .

ولقد لفتت هذه الظاهرة أنظار الباحثين والعلماء وبعض المستشرقين ، وراحوا يفسرونها تفسيرات متباينة ويعللون دوافعها بأسباب مختلفة ، فأطلقوا عليها (كراهية الفراغ) أو (الفزع من الفراغ) ، وهذه بلا شك تسميات مرفوضة لعدم موضوعيتها ، وقد ذهب بعض العلماء في تفسير هذه الظاهرة إلى هذه الكراهية (المزعومة) للفراغ قد تولدت في نفس الفنان الإسلامي نتيجة إحساسه بهذا الفضاء الفسيح الموحش الذي تفرضه طبيعة الصحراء والذي يحيط بالفنان في كل لحظة .

على أننا يمكن أن نفسر هذه الظاهرة من الناحية الفنية ، حيث يمكن أن نقول أن العملية الابتكارية لم تكن بالنسبة للفنان الإسلامي مجرد فيض تلقائي من التعبير المباشر عن انفعالات عابرة أو وجدانات طارئة وليدة اللحظة ، بل هي جهد مستمر ومعاناة دائمة من الفنان لتحقيق رغبته في الوصول إلى أعلى مراتب الكمال الفني ، وهذا هو الأساس الكامن وراء إصرار الفنان الإسلامي وصبره الطويل وسعيه الدءوب.

وإذا أضفنا إلى ذلك حرص الفنان على تحميل عمله وإنتاجه الفني أكبر قدر من القيمة الفنية تعوضه قيمته المادية لأمكننا إدراك الدافع وراء ظاهرة الانتشار في الفن الإسلامي .

وهذه القيمة الملمسية العالية التي جسدها الفنان الإسلامي في سطوح شتى ضروب إنتاجه نراها تنعكس بصورة جلية في فنون اليوم ، إذ نرى الفنان الحديث اليوم ، وقد سئم نعومة الحياة ، وإدراك سيطرة الآلة – بقدرتها على الصقل ودقتها في التشطيب ، وهاله بل وأفزعه فقدان الصلة بينه وبين الخامات الطبيعية التي تحولت بفعل الآلة إلى خامات جامدة خرساء ، ذلك الفنان نراه اليوم يعلن ثورته ضد كل هذا ، ويعود متطلعاً إلى الملمس الأصيل الخشن للحياة الطبيعية ، ذلك الملمس الذي أفقده العصر الإحساس به ، فنرى الفنان الحديث اليوم يرسم تارة بفرشاة جافة خشنة ، وتارة أخرى يستخدم سكين الرسم ، ثم خدش سطح لوحته أو تمزيقه ولكن بطريقة خالية تماماً من العشوائية ، وإنما بخدوش تخضع لحساب دقيق يخلق منها علاقات هندسية أو موسيقية خاصة .

(4) الإيقاع والموسيقية

الإيقاع بمعناه الشامل هو نظام عام للوجود ، وهو بمعنى أدق ذلك الترديد المتواصل لنظام معين بحيث يتحقق انسجام هذا الترديد أثناء استمراره واتصاله .

ويمكن أن ندرك هذا الإيقاع في حياتنا اليومية إذا تأملنا أمواج البحار ، وأشكال الكثبان الرملية ، وتوزيع السحب في السماء ، وانتشار قلاع المراكب البيضاء على صفحة الماء .

ويرجع الإحساس بالإيقاع ، وتكوين ما يمكن أن يسمى بالحاسة الإيقاعية عند الإنسان إلى تلك الصلة الوثيقة التي اكتشفها الباحثون بين الإيقاع وبين ذلك النظام الذي بنى عليه التكوين الفسيولوجي العام للجسم الإنساني ، بل بنى عليه تكوين الطبيعة بأسرها ذلك أن لجسم الإنسان حركات إيقاعية مختلفة ، منها ما يعد إيقاعاً سريعاً كحركات التنفس في الشهيق والزفير ، وكذلك وقع الأقدام في حركات السير أوالجري ، ومنها ما يعد إيقاعاً بطيئاً كتعاقب الجوع والشبع ، والنوم واليقظة .

هذا عن الإيقاع في الجسم الإنساني ، أما في الطبيعة فيتجسد لنا – كما يقول " فؤاد زكريا " : إيقاع ثنائي يتعاقب فيه الليل والنهار ، وإيقاع رباعي تتعاقب فيه فصول السنة ، ومن هنا قال كثير من الباحثين بأن للموسيقى أصلاً عضوياً أو طبيعياً ما دامت الحركة الإيقاعية فيها ترديداً لحركات مناظرة لها داخل الجسم الإنساني أو في الطبيعة الخارجية .

وللإيقاع أهمية كبرى في الفنون على مختلف صورها ، إذ أنه ذلك الأساس الجوهري الذي تقوم عليه سائر الفنون أدبية كانت أم موسيقية أم تشكيلية ، حيث يعمل الإيقاع على استمرار الوحدة والتوافق في البناء العام للعمل الفني ، فيتحقق عن طريق الإيقاع ربط أجزاء العمل الفني وتحقيق التجانس والانسجام الكامل بين أجزاء العمل .

وإذا كان الإيقاع كما نفهمه في الموسيقى هو العلاقة الناتجة عن الحركة المتعاقبة للصوت خلال الزمان وفق نظام معين ، فإن مفهوم الإيقاع في الفن التشكيلي يعني العلاقات الناتجة عن حركة العناصر التشكيلية خلال الفراغ وفق نظام معين أيضاً والإيقاع بهذا المفهوم يتضمن ذلك التنغيم المركب لعناصر العمل الفني وتنظيم مفردات اللغة التشكيلية لهذا العمل

من شكل ولون وخط وكتلة ومساحة وتنظيماً خاصاً بعدة وسائل منها التكرار ، والتوالي ، والتبادل والتناظر والتماثل .

والفنان التشكيلي يجسد لنا بلغته الخاصة هذه القيمة الإيقاعية في عمله الفني على أساس بناء هذا العمل على مجموعة من الإيقاعات التي تكمن في الصراع بين المتناقضات التي يقوم عليها ، مثل الصراع بين الغوامق والفواتح ،الأفقية والتعامدية ، الطول والقصر ، القرب والبعد ، الالتقاء والافتراق ، الحركة والسكون ، التباين والتوافق ، الغلظة والدقة ، الخفة والثقل ، الكثافة والشفافية ، كل ذلك بلغة الخط والمساحة واللون .

ويعد الفن الإسلامي من أغنى الفنون في القيمة الإيقاعية فلقد انعكس هذا الإحساس الإيقاعي ، وتجسدت الميلودية الرفيعة في شتى ضروب الفن الإسلامي ، متمثلاً في أروع نماذجه وهو فن الرقش العربي (الأرابيسك) ، ولقد أعتبر " سوريو " أن فن الأرابيسك هو المثل الأعلى للفنون جميعاً من حيث انطوائه على أعلى قيمة إيقاعية ، ويتجسد ذلك في حديث سوريو عن الإيقاع ، حيث يقول : الإيقاع هو الارتباط بسلم تترتب وفقاً لأبعاده العناصر المختلفة الكيفية ، بحيث أن تلاحق كل عنصرين مختلفين لا يكون بعد واقعياً فحسب ، بل هو أيضاً انتقال من درجة إلى درجة وفق هذا البعد الثاني وبهذا يمكننا اعتبار الميلودية الخالصة المعمارية ذات بعدين ، وأنها في ذلك تشبه الأرابيسك .

وعند البحث في فن الأرابيسك القائم إلى الخط المنحنى المستمر من أشكال الغصون والأوراق نجد أن الإيقاع هذا يتحقق نتيجة لذلك الصراع المحتدم بين كل المتناقضات التي يقوم عليها هذا الفن ، حيث يكمن الإيقاع هنا في هذا التنظيم بين ثنايا الخطوط والتفافها والتوائها ، في إطرادها أو

تتابعها ، في تشابكها و تقاطعها ، في التصاقها وافتراقها ، ثم هو يتمثل أيضاً في تنظيم الوحدات الزخرفية تماثلاً أو تناظراً أو تبادلاً ، وأيضاً في ذلك النظام الخاص الذي تتوزع وفقاً له الأشكال على الأرضية كما تتوزع أيضاً المساحات الناشئة عن الفراغ المحصور بين الأشكال ،ثم يتحقق الإيقاع أخيراً في ذلك الخط اللين المرن ، الذي يتهادى في تشابكه وتتابعه في حركة موجية انسيابية رقيقة ناعمة أحياناً ومنقضة كاسرة أحياناً أخرى ، ومترنحة راقصة أحياناً ثالثة ، وينتج عن كل هذا في النهاية الإيقاع الخطي الذي يحقق للعين راحتها ، و للنفس بهجتها .

(5) الاستعمال الجمالي للون :

يلعب اللون دور هاماً في حياتنا اليومية ، وفي كافة أوجه نشاطنا ، فضلاً عن أن اللون من وسائل تميز الأشياء والمدركات بعضها عن بعض إلا أن ألوان الأشياء أيضاً مصدر هام من مصادر جمالها ، وعلى هذا فإن كان اللون يمثل هذه المكانة الهامة في حياتنا فإن اللون أيضاً يعد – من الوجهة الفنية – من العناصر الأساسية الهامة في اللغة التشكيلية.

ويرتبط اصطلاح اللون عند الفنانين والمشتغلين بالطباعة أو الصباغة بالمواد الملونة والمستخدمة لإحداث التأثيرات اللونية المطلوبة ، أما العلماء فيطلقون كلمة اللون على نتيجة تحليل ضوء الشمس .

وفي الواقع فإن كلمة اللون بمعناها العلمي تعني ذلك التأثير الفسيولوجي الواقع على شبكية العين سواء كان ذلك التأثير ناتجاً عن المادة الصباغية الملونة أو عن الضوء الملون – وعلى ذلك فإن اللون هو إحساس داخلي ليس له وجود خارج الجهاز العصبي للكائنات الحية .

وعلى ضوء هذه الحقيقة العلمية ، فإن لون الشيء لا يمكن إدراكه في الظلام حيث يرتبط اللون أشد الارتباط بالضوء الساقط عليه – والمنعكس بالتالي على شبكية العين – حتى يمكن إدراكه وتميزه ، ومن ثم فإن أي لون إذا ما وقع عليه ضوء قوي فإنه يعكس إشعاعاً أكثر فيبدو أكثر نصاعة ، أما إذا وقع هذا اللون تحت ضوء خافت فإنه يعكس إشعاعاً أقل وبالتالي يكون وضوحه بدرجة أقل .

ومن المعروف أن اللون إلى جانب ما يثيره فينا من لذة جمالية فإن للألوان أيضاً تأثيرات سيكولوجية حيث تستطيع الألوان أن تهبنا الشعور بالفرح أو الحزن ، بل أن تأثير اللون على الإنسان يتعدى تلك التأثيرات السيكولوجية إلى تأثيرات فسيولوجية على الجسم أو أجزاء منه .

ومن الناحية الفنية ، فقد استخدم الفنان التشكيلي اللون على مر التاريخ استخدامات عديدة ، متنوعة المغزى ، متعددة المقصد ، ومن هذه الاستخدامات – بل وأهمها – الاستخدام الواقعي للون ، فلقد استخدم الكلاسيكيون اللون لتصوير الواقع ومحاكاة الأشغال الطبيعية وتأكيد صبغة الأشياء والأشخاص ، وبالتالي تأكيد مضمون اللوحة ، وعند التأثيريين كان اللون أكثر عناصر التصوير أهمية إذ كان اللون عندهم كعامل وسيط يستطيع أن يؤدي أدواراً كثيرة كإسهام بالمسافة والفضاء عن طريق التحكم في قوة الألوان ودرجاتها ، وكذلك إعطاء الإحساس بالحركة بالدرجات اللونية اللامعة والمنسجمة ، والانتقال من الألوان الساخنة إلى الألوان الباردة ،أما التعبيريين فقد حققوا الإيهام بالحركة في اللون باستخدام الألوان المتنافرة ، بل الأكثر تضارباً .

وهناك أيضاً الاستخدام الرمزي للون ، وقد شاع هذا الاستخدام منذ عصور بعيدة وذلك فيما رأيناه من أعمال عمالقة التصوير في عصر النهضة و ما قبله عندما كان الدين يفرض سيطرته على الفن ، وحيث كان اللون الأزرق في هذه العهود يرمز إلى السماء على حين يرمز اللون الأحمر إلى الآلام والعنف والمعاناة ، لذا فقد اعتاد المصورون آنذاك أن يصوروا السيد المسيح في عباءة حمراء رمزاً لما عاناه من آلام وتعذيب ، أما السيدة العذراء فقد كانت تصور دائماً في عباءة زرقاء ورداء تحتي أحمر حتى تجمع بهذين اللونين بين صفاء السماء وسموها ، ومعنى الألم الذي تكابده .

أما الفنان الحديث فقد تخلص من استخدام اللون الاستخدام التقليدي وكان استخدامه للون استخداماً جمالياً بحتاً ، لا يرتبط تماماً بالأشكال أو الأشخاص المصورة ولا يخضع كليةً لترجمة قصة اللوحة أو مضمونها ولكنه استخدم غايته جمالية بحتة قوامها

خلق علاقات لونية إيقاعية خاصة وتحقيق النغم اللوني في أرجاء اللوحة ، وحينئذ تكون وظيفة اللون أبعد ما تكون عن مجرد إيضاح مظاهر الأشياء وصفاتها الطبيعية ، ويكون الموضوع هو فقط نقطة البداية التي ينطلق منها الفنان نحو خلق التكوين الجمالي والتعبير بلغة الشكل والمساحة واللون .

وعندما نستعرض التراث الفني للحضارة الإسلامية لنرى كيف استخدم الفنان الإسلامي اللون ، نجده قد استخدم اللون في شتى أعماله لقيمتها الجمالية البحتة دون النظر إلى دلالته الواقعية فإن خاصية التجريد في الشكل أتبعها بالضرورة تجريد في اللون أيضاً ، فلقد انصرف عن محاكاة

ألوان الطبيعة في أعماله ، إلى الدقة في توزيع بقع الألوان على مساحة اللوحة بشكل يحقق اتزانها وترديدها في إيقاع ونغم لوني بديع .

على أن الفنان المسلم لم يتخل في هذا عن عقيدته ما ترسب في وجدانه من سعيه الدائب وراء الجوهر المطلق اللامتناهي ، والتسامي عن الواقع المادي ، فجعل ألوانه محدودة العدد حيث لم تتجاوز خمسة ألوان ركز فيها على استخدام اللون الأزرق والأخضر والذهبي إلى جانب قليل من الأحمر والأصفر والبني في مساحات ضيقة .

أما اللون الذهبي فقد استخدمه الفنان الإسلامي بسخاء وهو – لون له بريق سحري من شأنه أن يخرج الإنسان من واقعه الأرضي ويرفعه إلى السماء أو الجنة ، وهي غاية الغايات في العقيدة الإسلامية .

(6) الخـــط ... قدرته التعبيرية :

يعد الخط من القيم التشكيلية التي يمكن أن ندركها بوضوح فيما يحيط بنا من أشياء وأشكال نتعامل معها في حياتنا اليومية ، وإذا كان الخط في أبسط مفهوم له هو ذلك الأثر الذي تتركه وراءه نقطة تتحرك في فراغ فيجد ذلك الأثر المنساب طول شيء أو حجمه أو شكله ، فإننا يمكن أن نلاحظ في حياتنا كثيراً من الأغراض والإنشاءات التي ينطوي مظهرها على هذا المضمون الخطي .

ويمكننا أن نلاحظ ذلك في أسلاك الشبكات الكهربائية ، وفي خطوط السكك الحديدية ، وأسوار الأسلاك الشائكة ، وفي أسلاك هوائيات أجهزة الإذاعة المسموعة والمرئية ، وأيضاً في مداخن المصانع ، وفي مآذن

المساجد وأبراج الكنائس ، وصواري الأعلام ، وجذوع النخيل وغيرها كثير .

وإذا كان الخط المستقيم هو قوام كل هذه الأمثلة التي ذكرناها فإننا يمكن أن نشير أيضاً إلى بعض الأمثلة التي تقوم على أنواع أخرى من الخطوط كالخط المنحنى مثلاً كالعناصر المعمارية من قباب وعقود وأوراق الأشجار وجذوعها ، والأواني في مختلف أشكالها ، وأشكال الكثبان الرملية والقواقع ، وأشكال السحب وأمواج البحر ...الخ ، على أنه إلى جانب هذه الصور المادية المحسوسة للخط ، فإن الخط أيضاً يمكن أن ينطوي على معان رمزية أو قيم فلسفية لها انعكاسها السيكولوجي في نفوسنا وعقولنا على السواء، حيث يكون الخط في وقت واحد بداية البدايات ونهاية النهايات ، وحيث يكون الخط فهو : فاصلاً بين المتناقضات – كالموت والميلاد ، والليل والنهار ...كتوازن سيكولوجي – كفاصل بين الإرادة واللاإرادة ، وبين المعلوم والمجهول بين الوجود والعدم ، بين النهاية واللانهاية ، كانطلاق نقطة أو اندفاع طاقة نشاطية ، كمسار لطريق حركه ، أو استمرار لحركة أو نتيجة لشيء في حركة ، كمرشد للبصر ، وتأكيد لنهاية نهاية فورم أو إطار لفراغ ، كتعريف أبسط الأشياء .

أما من الناحية التشكيلية فبوسعنا أن نقول أن الخط من أهم مفردات اللغة التشكيلية ، وذلك لقدرته الفائقة على التعبير عن الحركة في شتى أشكالها ومعانيها ، ليس فقط بالنسبة للحركة المادية الظاهرة المحسوسة للعناصر والكائنات ، بل أيضاً في تجسيد الحركة الذاتية الداخلية للأشياء وذلك رغم سكونها الظاهر ، ذلك فضلاً عن قدرة الخط على تحديد الأشكال ، وخلق الكتل والمساحات أو تحقيق التنوع في ترديدها والاتزان في توزيعها .

فالفنان التشكيلي عندما يتطلع إلى هذه الخطوط الموجودة في الطبيعة وفيما يقع عليه بصره ، فإنه لا يكتشف معناها الظاهري ومدلولها المرئي فقط كأغراض نفعية فحسب ،

بل أنه يتحسس قيمتها التشكيلية في حد ذاتها كأداة لخلق بناء إيقاعي يتحقق له الانسجام والاتزان وبحساسيته المفرطة وبحسه الفني ، يكشف لنا الفنان عن هذا الإيقاع ويجسد النغم الخطي الكامن في علاقات الخطوط بعضها البعض :الغليظة بالرفيعة ، الطويلة بالقصيرة ، الصلبة بالهشة ، المستقيمة بالمنحنية ، الرأسية بالأفقية ، المتلاقية بالمتوازية ، المنسابة بالقافزة ... وهكذا .

- ومن الخط الرأسي المعبر عن الشموخ والسمو والحياة ، والخط الأفقي الدال على الراحة والسكون والاستفهام .
- من الخط الحاد القوي المستقيم الذي يحمل الخشونة والجفاف والبداوة ، والخط المنحنى الرقيق المنساب المعبر عن الليونة والأنوثة .
- من الخط المتعامد الذي يخلق بزواياه القائمة على السطح حالة من السكون والاستقرار .
- والخط المائل والذي يعطي الإحساس بالهجوم والحركة والاقتحام .

من هذا المزج لكل تلك المتناقضات ، استطاع الفنان التشكيلي خلال مسيرته الطويلة على مر التاريخ أن يقدم لنا أعمالاً رائعة ، تحمل من النغم الخطي وإيقاعه الموسيقي قيماً جمالية خالدة .

أما في الفن الإسلامي فيلعب الخط دوراً وظيفياً أساسياً ، إذ نرى الخط من العناصر التشكيلية الهامة التي تبرز في شتى ألوان الفن الإسلامي ، وبصفة خاصة في فن الأرابيسك حيث تكون للخط قيمة جمالية صرفه واستعمال ذاتي دون أي دلالة تشخيصية أو موضوعية .

وفي صور الفن العربي تميز نوعان هامان من الخطوط ، هما الخط الهندسي المستقيم في قوة والخط المنحنى اللين في رشاقة ، فالخط الهندسي – الذي تتألف منه الأشكال النجمية والهندسية والمضلعات ، التي تقوم عليها الصورة الإشعاعية في فن الرقش العربي – يعطي إحساساً بالثبات والاستقرار والسكون .

على أن هذا السكون هو بحق سكون ظاهري ، حيث أن هذه الخطوط الهندسية في حقيقتها هي خطوط ديناميكية حادة تعطي للمشاهد إحساساً بالحركة الأكيدة ، أنها حركة ذاتية داخلية تنبثق من الأشكال والخطوط رغم سكونها الظاهري ، حيث أن هذه الخطوط تقود نظر الرائي من مركز الصورة إلى أطرافها وبالعكس ، في حركة مستقيمة تشع في شتى الاتجاهات ، ليس في الاتجاهات الأربعة المألوفة فحسب أعلى وأسفل ويميناً ويساراً ، بل في كل الاتجاهات الممكنة التي يمكن التحرك إليها في الفضاء بما فيها الأمام والخلف أيضاً .

أما الخط اللين المنحنى الدوار ، ففي انطلاقة وحرية حركته ، وسعيه الدائب نحو اللانهائي واللامحدود نحو المطلق ، فإنه يعطي إحساساً بالاستمرار واللانهائية إحساس بالحركة العارمة الدائمة التي لا تتوقف أبداً وإن خفت سرعتها حيناً أو زاد وقع خطاها أحياناً ولكنها أبداً مستمرة .

ولقد نجح الفنان الإسلامي إلى أبعد الحدود ، وظهرت قدرته الفائقة على الجمع بين هذين النوعين من الخطوط والمزج بينهما في تآلف تام واتساق رائع ، فلقد صنع الفنان الإسلامي من الخط الموجي المنحنى في ليونة ورشاقة ورقة ، ومن الخط الهندسي بحدته وقسوته وقوته ، نتاجاً تشكيلياً رائعاً يحقق أعلى القيم الجمالية ، قلما نجدها في فن من الفنون .

إن المتطلع إلى فن الرقش العربي ليجد نفسه أمام عالم لا نهائي من الخطوط ، عالم خاص يملك على الرائي حسه وروحه في وقت واحد ، عالم تتشابك فيه الخطوط وترتبط ببعضها البعض ارتباطاً لا ينفصم ، إنه ارتباط القوة والرشاقة ، البداية بالنهاية ، المادة بالروح في كيان واحد .

(7) الحرف العربي في الفن الإسلامي :

أدخل الفنان الإسلامي الحرف العربي كعنصر رئيسي في كل ما أنتجته ريشته حتى أصبح من العلامات التي تميز الفن الإسلامي ، ومن خصائصه التي لا تخطئها العين ، استخدام حروف الكتابة كعنصر تشكيلي بحت لمن الأمور والتقاليد الفنية التي استحدثها الفنان الإسلامي كما يقر بذلك معظم الباحثين ومؤرخي الفن ، الذين يجمعون على أن فن من الفنون القديمة أو الحديثة لم يستخدم خطه القومي كعنصر تشكيلي على الإطلاق سوى الفن الإسلامي ، وأن الفنان الإسلامي كان في ذلك مبتكراً تماماً .

ويحمل الحرف العربي أصالة اللغة العربية التي تطورت على الأرض العربية منذ أقدم العصور حتى اليوم حيث كانت اللغة النبطية أخر أطوار هذه المرحلة الطويلة ، غير أن هذه اللغة تطورت تطوراً سريعاً متخذة صيغة جديدة هي اللغة العربية الحديثة التي نعرفها اليوم .

ولقد عنى المسلمون منذ مهبط الإسلام بالخط العربي : تعليمه وتدوينه ، تجويده وتحسينه ، حيث ارتبط ارتباطاً وثيقاً بتدوين القرآن الكريم ونسخ المصاحف الشريفة ، وكتابة الآيات القرآنية التي اعتبرها المسلم من أعظم الوسائل للتقرب إلى الله ، فلقد كان من الطبيعي أن تتخذ الآيات القرآنية مكانها في المساجد لتحل محل الصور الدينية في الكنائس .

وسعى المسلمون بمختلف طبقاتهم – وقتئذ – إلى نسخ المصاحف وكتابة القرآن الكريم وتنافسوا لنيل هذا الشرف حتى حرص الخلفاء أنفسهم وكذا الحكام والوزراء على القيام بهذا العمل في أوقات فراغهم وهم يفتخرون بانتمائهم لأساتذة الخط في عصرهم بل لقد كانوا أيضاً يتسابقون لمعاونة الخطاطين أثناء عملهم ، وهكذا أصبح الخط العربي أشرف الفنون ، وأصبحت مهنة الخطاط من أشرف المهن ، فارتفعت مكانة الخطاطين في المجتمع الإسلامي و احتل عدد منهم منصب الوزارة ، وحظى الخط العربي خلال هجرته إلى البلاد الإسلامية في فارس وتركيا والأندلس بنفس الاهتمام والتقدير الذي لقيه في الجزيرة العربية .

ولقد أخذ الخط العربي عدة أشكال فنية ، وتعددت أنواعه ولكنها تنطوي جميعها تحت نمطين أساسيين – كما يذهب إلى ذلك المتخصصون – أحدهما تزيني ، والآخر قاعدي ، أما الأول فيعتمد على حرية الفنان وتصرفه في تشكيل حروفه وتنويعها وابتكار الزخارف عليها مثل الخط الكوفي بأنواعه الهندسي المضلع والمزهر والمضفر وكذلك الخط الديواني والفارسي ، أما القاعدي فهو ما يعتمد على القواعد التقنية المحددة مثل النسخي والرقاع والثلث .

على أن هذا التقسيم بين التزييني والقاعدي لا يمنع من القول بأن لكل نوع منهما جماله واحتوائه على القيم التشكيلية من إيقاع وتنوع وتناسب وانسجام .

ويفسر الباحثون اتجاه الفنان الإسلامي إلى استخدام الكتابة العربية على منتجاته الفنية بأن الفنان قصد من هذا في أول الأمر تسجيل نعمة الله وفضله ، وحمده وشكره ويبدو هذا في كثير من المنتجات الفنية كالأواني والقناديل والأطباق وشبابيك القلل حيث سجلت عليها عبارات مثل الحمد لله ، الشكر لله ، ولا غالب إلا الله ، غير أن الفنان المسلم سرعان ما أدرك أن الخط العربي يتصف بالخصائص التي تجعل منه عنصراً تشكيلياً صالحاً لتحقيق الأهداف الفنية التي يرمي إليها الفنان ، فاستغل هذا العنصر استغلالاً جمالياً رائعاً على جميع أعماله الفنية حتى أن الفنان الإسلامي كان كثيراً ما يستخدم الخط العربي استخداماً تشكيلياً بحتاً وذلك بصرف النظر عن مضمون الكلام نفسه .

ولقد بلغت الزخرفة الخطية (الحروفية) أوج ازدهارها في القرن الخامس الهجري حيث عم استخدامها في زخرفة التحف والأواني المعدنية والخزفية والزجاجية و بلاط القيشاني والنسيج والكتب والمخطوطات ، أما العمارة الإسلامية فكانت من أهم الميادين التي استخدمت فيها الزخرفة الخطية العربية حيث استخدمت في العمائر أشرطة الكتابة في أعلى الجدران لربط المستويات الرأسية السقوف والقباب ، ومن أمثلتها شريط الكتابة العربية الموجودة بالمسجد الأموي بدمشق والذي يحتوي على آيات قرآنية مكتوبة بالرقائق المذهبة ، ويبلغ طول هذا الشريط حوالي سبعمائة متر وكذا

الآيات القرآنية بقبة الصخرة والمكتوبة بالفسيفساء المذهبة على أرضية زرقاء ، وغير ذلك كثير من الأمثلة في مختلف العمائر الإسلامية .

وفي تصوير المخطوطات والمنتجات الخزفية وصناعة النسيج استخدم الفنان الإسلامي أروع مزج عرفه تاريخ الفنون بين الرسم والكتابة حيث ألف الفنان منهما في تكامل واتزان وإيقاعاً تشكيلياً على مستوى عال من القيمة الفنية ، فقد لعب الحرف العربي في هذه المجالات دوراً تشكيلياً هاماً وخطيراً يقف به جنباً إلى جنب على قدم المساواة مع غيره من العناصر التشكيلية .

ومن ثم ، فقد أثار الخط العربي –بما ينطوي عليه من إمكانيات تشكيلية وقيم جمالية –إعجاب الباحثين والمؤرخين من الشرق والغرب على السواء ، فيقول جاك ريسلر عن الكتابة العربية لا توجد كتابة تجاريها في رشاقتها ، وكما حمدنا للخط العربي فنه الأصيل وجماله العميق فإننا نأسى لما آلت إليه الكتابة على يد مطبعة جوتنبرج ، أما ديماند فيقول عن جمال الخط العربي ونجاح الفنان الإسلامي في استغلاله كعنصر تشكيلي كان أكبر عون للمسلمين في هذا الصدد طبيعة الحروف العربية وما فيها من تقوس وانبساط واتصال ، وما تقابله رؤوسها وسيقانها من ذيول زخرفية وتوريق وترابط .

بيد أنه بوسعنا أن نضيف في مجال الحديث عن الحرف العربي أنه إلى جانب القيم الجمالية والخصائص الفنية التي تحملها الكلمة العربية ، فإن في الخط العربي أيضاً تكمن قيم أخرى روحية ووجدانية عميقة المغزى بعيدة الأثر ، فعن صوفية الحرف العربي يحدثنا محمد عبد العزيز مرزوق فيقول :لقد ظهر بظهور التصوف الإسلامي علم ينسب إلى الحروف العربية

أسرار خفية تمكن الإنسان من التأثير في المخلوقات بواسطة الأسماء الحسنى والكلمات الإلهية الناشئة عن الحروف المحيطة بالأسرار في الأكوان كما يقول أبن خلدون في مقدمته ولا يعنينا من أمر هذا العالم إلا شيء واحد هو أن هذه العقيدة قد دفعت بالمسلمين إلى تزيين ما أخرجته أيديهم من مصنوعات أو شيدوه من عمائر بالآيات القرآنية والعبادات الدينية والصيغ المختلفة للمدح والدعاء وطلباً لما وراءها من الخير والبركة ، ولقد كان لهذا أثر بعيد في فن الخط العربي إذا أصبح مضروباً مشتركاً في جميع فروع الفن الإسلامي .

ثالثاً :التصوير الإسلامي وأهم مدارسه :

أصبح الرسم والتصوير من أهم الميادين التي أقبل عليها الفنان المسلم سواء لتزيين الجدران أو لتحلية صفحات المخطوطات بالصور التوضيحية والنقوش وتبلورت عدة مدارس في التصوير العربي الإسلامي ، في أربع مدارس رئيسية هي :

- المدرسة العربية
- المدرسة الإيرانية
- المدرسة الهندية المغولية
- المدرسة التركية العثمانية

ولكل مدرسة من هذه المدارس سماتها وخصائصها الفنية المميزة التي تختلف عن مثيلتها وفقاً لاختلاف البيئات والأقاليم والمقومات الاجتماعية والفكرية والعقائدية التي تحكمها إلا أن الباحث سوف يقتصر بالشرح والحديث عن المدرسة العربية فقط ، لأن طبيعة تخصص هذا البحث البعيدة عن تاريخ الفن تحتم الاقتصار على ما يرتبط بالبحث فقط ، ذلك لانتماء

المنمنمات الإسلامية - وهي محور هذه الدراسة - للمدرسة العربية في التصوير .

أولاً :المدرسة العربية في التصوير :

وفي هذه النقطة يشير البحث إلى المدرسة العربية حيث أن أسلوب تلك المدرسة كان منتشراً في العالم الإسلامي الذي امتد من العراق شرقاً إلى الأندلس غرباً ، وهي المنطقة التي يربط شعوبها العربية رباط قوي وتجمعهم وحدة الجنس واللغة – والدين ، هذا بالإضافة إلى أنها المدرسة التي تنتمي إليها مدرسة بغداد موضوع الدراسة ، مما يستوجب من الباحث التركيز بالشرح التفصيلي على هذه المدرسة دون غيرها لارتباطها المباشر بموضوع البحث باعتبار أنه لا يدخل ضمن مجال الشرح التفصيلي بجميع المدارس الفنية .

تعتبر المدرسة العربية أولى مدارس تصوير المخطوطات في الإسلام وقد انتشرت هذه المدرسة تقريباً في جميع أنحاء العالم الإسلامي : في العراق وفي سوريا ومصر وامتدت إلى شمال افريقية وإلى الأندلس كما عاشت فترة طويلة في إيران ، وتمتاز صور المخطوطات الإسلامية التي تنتمي إلى المدرسة العربية بميزات رئيسية عامة تختص بها دون غيرها من مدارس التصوير الإسلامي الأخرى التي ظهرت في العصور الإسلامية وكانت من أهم هذه الميزات جميعاً أن صور مخطوطات المدرسة العربية تكون جزءً من المتن يقصد بها شرحه وتوضيحه وليست ميداناً لإظهار المواهب الفنية للمصورين ، لذلك نجد أن معظم صور المخطوطات قد رسمت بحجم صغير يتناسب وحجم المساحة التي تركها كاتب المخطوطة للرسام أو المصور .

ولم يكن لهذه المدرسة في عهدها الأول فناً خاصاً بهـا ، أو أسـلوباً فنياً موحداً تخضع له ويرجع ذلك للأسباب الآتية :

- أن الأساليب الإسلامية غير الإيرانية لم تتهيأ لها فرصة الازدهار بصفة إبداعية في إيران ، وفي أجزاء شرقية أخرى من بلدان الخلافة .
- رسوخ التقاليد والأساليب الفنية القديمة ، حيث كان من العسير علـى فناني تلك الفترة التخلص منها .
- الشعور المعادي للعرب في ذلك الوقت حال دون وجـود أي منـاخ فني قـد يؤدي إلى تطور مثمر في الأساليب الفنية الإسلامية .

ثانياً : مدرسة بغداد في التصوير

في القرن الثامن الهجري (14م)انفصل عن المدرسة العربية جـزء هام ، ومركز ثقافي وفني عريق وهو بغداد وذلك بسبب الغـزو المغـولي 1258م ، وكان لهذا الغزو أثره البالغ على تغير الأساليب الفنية المتبعة فـي بقية المدارس العربية الأخرى .

أصبحت بغداد مركزاً لمدرسة التصوير العربيـة ، والتـي ظلـت محتفظة بأهميتها الثقافية في العالم الإسلامي حتى الغزو التتاري ، ويمكـن القـول أن أغلب المخطوطات المصورة في القرن (13م) إنما هي ترجمات للقصص التي كتبـها الشاعر الهنـدي (بيدبا) وترجمـة لمؤلفات يونانيـة في علوم النبـات والحيـوان ومؤلفـات في الطبيعـة والطب .

ومن أقدم المخطوطـات العراقيـة كتاب في البيطرة كتـب فـي بغـداد سنـة (605هـ - 1209م) وهو محفوظ بـدار الكتـب المـصرية بالقاهرة ، ويم هذا المخطوط حوالي تسع وثلاثين صورة تشتمل على صور

خيل وصور آدمية ويتحدث عن أمراض الخيل وطـرق علاجهـا ، وهـو مختصر رسالة لأحمد بن حسن بن الأحنف .

ويعتبر هذا المخطوط من أهم المخطوطات الإسلامية حيث أنه يمثل مرحلة مبكرة من المراحل الفنية ، والتي تمتاز بالبـساطة التامـة فهـي لا تحتوي على خلفية وإنما رسمت الأرضية على شكل خط قوامه أوراق الشجر المدمجة تخرج منها في بعض الأحيان أوراق نباتية محورة علاوة علـى أن الصورة لا يحدها إطار ، وأصبح نشاط تلك المدرسة منحصراً فـي تـزيين صفحات الكتب بالصور والرسوم ، وهذه الصور لها أسلوب واحد في التعبير سواء كانت كتب أدبية أو علمية ، وحظيت تلك الكتب بعناية المصورين في هذه المدرسة وأقبلوا عليها .

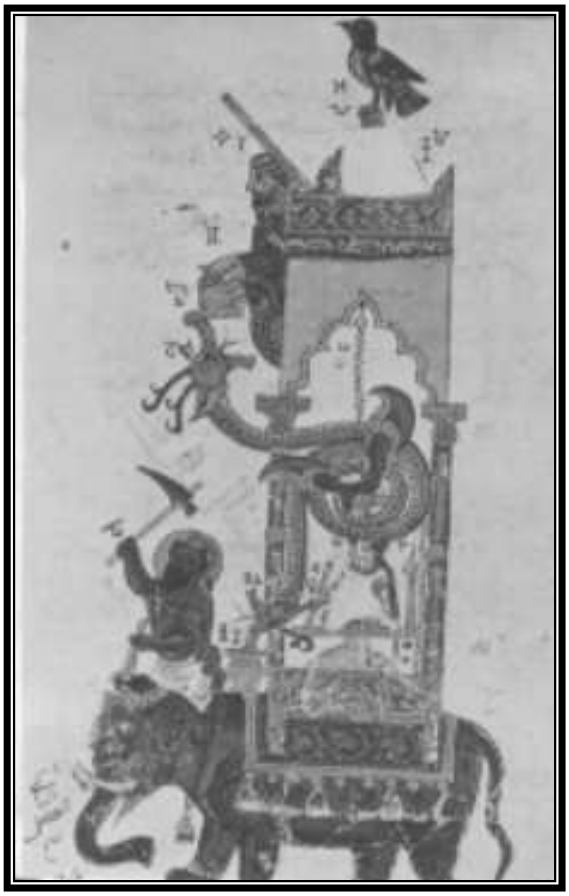
وهناك أمثلة عديدة لبعض المخطوطات العراقية نذكر منهـا علـى سبيل المثال : كتاب مقامـات الـحريري (صورة 1) وكتاب الحيـوان لأبـن بختيشـوع (صورة 2) وكتاب مادة الطب لديتوريـدس (صـورة 3) وكتاب الحيل الميكانيكـية لليازجي (صورة 4) وكتاب الأغاني للأصفهاني (صورة 5) وكتاب عجائب المخلوقات للقزويني (صورة 6) .

وقد أتبع مصوروا هذه المدرسة البغدادية ، أساليب مختلفة ومقتبـسة من تقاليد الفن المسيحي الشرقي ، والساساني وهي أساليب أقرب إلى الإيجاز والرمزية ، فعلى سبيل المثال المنظر البري يعبر عنه عادة برسم شجرة أو شجرتين بأسلوب زخرفي محور ، أما الملابس فقد رسمت بطريقة زخرفيـة بحتة في أغلب الأحيان .

(صورة 1) مقامات الحريري فاتحة الكتاب وفيها أمير متوج ، مصر على الأكثر (1334 م- 734هـ) المكتبة الوطنية في فينا .

(صورة 2) كتاب منافع الحيوان ، (بالفارسية) تأليف أبو سعيد عبيد الله بن بختيشوع : فيلان – مراغة إيران بين سنة 1294و 1299م . بيربون مورجان في نيويورك .

(صورة 3) من كتاب (مادة الطب) لديوسقوريدس :شجرة عنب :شمال العراق أو سوريا(1229م – 626 هـ) مكتبة متحف طوبقبوسراى استنبول .



(صورة 4) من (كتاب في معرفة الحيل الهندسية) لليازجي ، ساعة القيل ، سوريا ، على الأكثر(1315 م– 715هـ)متحف متروملتيان للفن (مجموعة بكست : كورا نمكن برنيت) نيويورك .

(صورة 5) من (كتاب الأغاني) لأبي الفرج الأصفهاني ، المجلد 17 ، صورة حاكم متوج ، شمال الموصل (1219-1218م) اسطنبول .

(صورة 6) (من كتاب عجائب المخلوقات) للقزويني – صورة برج الثور ، القرن الثامن عشر الميلادي المكتبة الوطنية ، ميونخ

واستطاع مصوروا هذه المدرسة العراقية مع مرور الوقت أن يتخلصوا من الأساليب (الساسانية والهلنستية) ولكن ليس بشكل نهائي بل استطاعوا أن يدمجوها في أسلوبهم الخاص بعقيدتهم .

وكان من أهم نتائج التأثر الشديد بالفنون الساسانية والبيزنطية والفنون الأخرى ، رسم الأشخاص ، ذات السحن السامية ، والأنوف المعقوفة ، واللحى والشوارب ، وكانوا يغطون رؤوسهم بالعمائم ويلبسون الملابس الفضفاضة المزينة بالزخارف النباتية والأشرطة والأطواق المزخرفة .

أسلوب مدرسة بغداد في التصوير

ومن خلال ما سبق ذكره عن الأساليب العراقية في التصوير يمكن استخلاص الخصائص الآتية المميزة لهذه المدرسة البغدادية في النقاط التالية :

- التعبير عن خط الأرض بفرع نباتي بسيط لتقف عليه عناصر الموضوع .
- عدم فصل الموضوع عن المتن وعدم تلوين الخلفية .
- عدم رسم إطار للصورة ، ماعدا سور القرآن الكريم فيتم تحديدها بإطار زخرفي ومذهب .
- رسم الأشخاص ، وقد غلب عليها طابع السحن السامية ، والأنوف المعقوفة واللحي والشوارب .
- تغطي رؤوس الأشخاص العمائم ، والملابس فضفاضه مزينة بزخارف نباتية وهندسية .
- البعد عن تمثيل الطبيعة كتحوير وتبسيط الأشجار والنباتات والجبال .

- وفقت هذه المدرسة في رسم الحيوانات ، وخاصة الإبل العراقية .
- عدم الاهتمام بالتشريح ، وعد الالتزام بالنسب بين أعضاء الجسم .
- يؤدي المصور في هذه المدرسة لاعب دور مسرح خيال الظل ، مفسراً أدوار شخوصة فيما يسرد من أحداث .
- عدم الاهتمام بقواعد المنظور ، فلم يكن للصورة غير بعدين هما (الطول والعرض).
- تميزت هذه المدرسة بالجمع بين مشهدين في صورة واحدة ، أي تخطي المصور حدود الزمان والمكان .
- وفقت هذه المدرسة في رسم المجموعات البشرية ، ووضع كل شخص في مكانه الصحيح .
- رسم الشخص الرئيسي في اللوحة اكبر حجماً من باقي الشخوص الأخرى الثانوية .
- رسم الهالة التي تعلو الرؤوس ، متأثرين في ذلك بالفنون (البيزنطية والصينية) .
- اتخذت هذه المدرسة من المنازل ، والدور ، والمساجد خلفيات هندسية محققة بذلك الأبعاد الجمالية .
- التزمت تلك المدرسة في تصوير العمارة الإسلامية الأسلوب الخطي الاصطلاحي* .

(*) الأسلوب الخطي الاصطلاحي : هو أسلوب أو تشكيل يعتمد في تأثيره على تحديد الأشكال وإحاطتها بخط دون ملئ ما ينتج عن هذه الأشكال بلون أو تجسيمها بظل .

- اتبعت هذه المدرسة أسلوب الشفافية الذي يكشف عن الحجرات الداخلية في البيوت ، والقصور ، وحتى قاع النهر .

ولقد حاول بعض المستشرقين إرجاع عدم اهتمام المدرسة العراقية ببعض القواعد الفنية ، مثل المنظور ، الشفافية ، والتجسيم إلى الدين الإسلامي وتحريمه لهذه القواعد ، واعتبروه المسئول عن ذلك .

في حين أن هذه الأساليب كانت موجودة ومتبعة مثل انتشار الدين الإسلامي في البلاد التي اقتبس منها المسلمون فنونهم ، مثل الفن الساساني في إيران، وقد ظهرت أثاره في المدارس العربية بصفة عامة والمدرسة العراقية بصفة خاصة .

ويمكن إجمال القول في هذه المدرسة العراقية بما وصفه " كونل " في كتابه الفن الإسلامي أن هذه المدرسة تضارع في معالجة الموضوع ودقة الرسم والتكوين الذي ينم عن الذوق ، صور الكتب الغربية المعاصرة لها إن لم تفقها .

وعلى ما سبق يتضح لنا الأهمية الثقافية والفنية لمدرسة بغداد والتي كانت تختلف في أسلوبها عن بقية المراكز الأخرى ، ويتضح لنا مدى أهميتها باعتبارها مركزاً لترجمة المؤلفات في جميع المجالات العلمية والأدبية وكان لذلك أكبر الأثر على النواحي الفنية نتيجة الرسوم التوضيحية ، في تلك المؤلفات والتراجم والمخطوطات .

رابعاً :المقامات كأحد أشكال الأدب العربي

المقامة في الأصل هي نوع من أنواع القصة القصيرة ، أو العرض الموجز لحادثة أو موقف معين ، يتم عرضه في عبارات أدبية مركزة ، بليغة الصياغة ، عميقة الأسلوب .

على أن المدلول الأدبي للمقامة يعني أنها ندوة يلتقي فيها مجموعة من الأشخاص ليستمعون إلى الأديب الذي يقص عليهم بأسلوبه الرفيع وصياغته البليغة قصة معينة وهذا الذي فرق بينها وبين المجلس الذي كانت تدور فيه أحاديث علمية أخرى لا تدخل في مجال الأدب .

وتكاد تكون المقامة لوناً من ألوان القصة بالمعنى المألوف لدينا ، لولا أن مؤلفها لا يهتم بتطوير الحدث الدرامي على ما هو معروف في أدب القصة ، فالكاتب لا تشغله إلا البراعة اللغوية لإظهار تمكنه من أدواته كالصنعة اللفظية ، والزخارف الكلامية فقط .

وقد نشأت المقامة مع غيرها من فنون الأدب كالشعر والنثر على يد بعض الشخصيات العربية المعروفة التي احتكرت كتابتها ومن أهم الأدباء الذين انشئوا هذا الفن ابن دريد في القرن (الثالث الهجري) إلا أنها لم تتبلور ولم تبلغ قمة ازدهارها كفن قائم بذاته إلا على يد " بديع الزمان الهمزاني " في القرن (الرابع الهجري).

وجاء بعد " بديع الزمان الهمزاني " الكثير من الأدباء ممن قلدوه واتبعوا أسلوبه في إنشاء المقامات أمثال " الزمخشري " و " السرقسطي " و" السيوطي " ولكنهم لم يرقوا إلى مستواه ، ولم ينجح أحد في بلوغ مكانته سوى " الحريري " الذي استطاع أن ينافس الهمزاني في مقدرته الأدبية ، وقدرته على جذب أكبر عدد من الناس حول مقاماته ، ممن كانوا مولعين أشد الولع بمقامات الهمزاني .

ولقد كانت مقامات الحريري بالنسبة للأدباء والمشتغلين بعلوم اللغة معيناً لا ينضب ، كما ألتف حولها المصورون يستلهمون موضوعاتها –رغم

جفافها وتــكرار أحداثها – لتكون مادة للوحاتهم و منمنماتهم الدقيقــة التــي تشكل اليوم جزءً من تراث التصوير الإسلامي الفريد .

وقد تفوق الحريري في مقاماته لعدة أسباب منها :

- جرأته في عرض الصور المختلفة للحياة العربية .
- الأسلوب اللاذع والسخرية المفرطة .
- شهرته كألمع فقهاء اللغة العربية في ذلك الوقت .

وقــام الحريري بتأليف مقاماته للوزير " أنو شروان بن خالد " المتوفى عام 1138م ، وقام بتطعيمها ببعض أبيات الشعر ليؤكــد موهبتــه الشعرية أيضاً ، حيث عبر من خلال (خمسين مقامة)أبلغ تعبير عــن البيئــة العراقية والحياة العربية في ذلك الوقت .

فكتب الحريري في صدر مقاماته أنشأت خمسين مقامة تحتوي على جد القول وهزله ، ورقيق اللفظ وجزله ، وغرر البيان ودرره ، وملح الأدب ونوادره ، إلى ما وشحت به من الآيات ومحاسن الكنايات ، ورصعته فيهــا من الأمثال العربية واللطائف الأدبية ، والأحاجي النحوية ، والفتاوى اللغوية ، والرسائل المبتكرة ، والخطب المحيرة ، والمواعظ المبكية ، والأضــاحيك الملهية مما أمليت جميعه على لسان (أبي زيد السروجي)وأسندت روايتــه إلى الحارث بن همام البصري .

وأهم ما يلفت النظر في هذا النص هو الشخصية الفريدة لبطلها أبي زيد الذي يمتاز بذكائه ومهارته اللغوية الفائقة إلى جانب صــفاته الأخــرى المتعددة .

ويصف " ريتشار و ايتنجهاوزن " أبا زيد بطل المقامات بقوله أنه متشرد محتال ، واسع المعرفة ، حاد الذكاء ، استطاع باستخفافه البارع بالقانون الأخلاقي الرسمي أن يتغلب على صعوبات الحياة المدنية .

وقد بقى حتى اليوم من هذه المقامات عشر مخطوطات موزعة على أرجاء مختلفة من متاحف ومكتبات العالم ، منها واحدة بدار الكتب بلينجراد ، وأخرى باسطنبول ، وثالثة بدار الكتب القومية بفينا وثلاثة بدار الكتب القومية بباريس ، وثلاثة بالمتحف البريطاني أما النسخة العاشرة فهي بمكتبة البودليه باكسفورد .

ومما يذكر أن عدد كبير من المستشرقين قاموا بترجمة المقامات إلى معظم اللغات مثل الإنجليزية ، واللاتينية ، والفارسية ، والفرنسية والتركية .

ولقد ارتبطت المقامات الأدبية ارتباطا وثيقاً بفن تزويق المخطوطات ، وهو ما يطلق عليه المنمنمات الإسلامية ، وذلك لأن النص الأدبي للمقامة أصبح الملهم والمصدر للفنان المصور ، فأصبح المسمى الشائع للصورة المرسومة والصورة الأدبية معاً هو (فن المنمنمات الإسلامية).

خامساً : يحيى الواسطي مصور المقامات

هو يحيى بن محمود بن أبي الحسن بن كوريها الواسطي والذي اقترن اسمه بأشهر عمل أنجزه وهو تصوير مقامات الحريري ذلك الأثر الإسلامي الأدبي المصور والذي يطلع به الواسطى على التاريخ كأصدق دليل وأقوى برهان ينفي عن الفن الإسلامي ما أشيع عنه من أنه فن غير ذاتي لا تنجلي فيه شخصية مبدعه .

وقد نشأ الواسطى بالعراق في مدينة واسط التي شيدها الحجاج بن يوسف الثقفي عام (83هـ)والتي تعرف باسم الحي الواقعة على نهر الفرات أحد فروع نهر دجلة جنوبي الكوت بالعراق .

وتعلم الواسطى فنون الرسم في هذه المدينة " واسط " والتي كانت لها مدرسة خاصة في الرسم تختلف عن مدارس بغداد ، والموصل ، وسامراء وغيرها ، وقد اشتهر الواسطى بكتاباته لنسخة من مقامات الحريري بخط يده ، كما قام برسم مناظرها ، وتوضيح مادتها بالصور ، وتزيين هوامشها بمختلف النقوش والزخارف .

وقد لمعت شهرة الواسطي من خلال موهبته ، وتخصصه في فن تزيين وتصوير الكتب والمخطوطات الإسلامية بوجه عام ، وانصهر الواسطى في عمله وفنه ، حتى أنه نسى أن يقدم نفسه معرفاً بشخصيته أو تاريخ ميلاده ، أو يشير إلى سيرته الذاتية .

ويقول عنه " البروفسير ديماند " في كتابه الفنون الإسلامية وهو يصف أعمال الواسطي ولا شك أن الواسطي كان مصوراً عظيماً ، لأنه استطاع أن يجمع بين التأثيرات المسيحية الشرقية والتأثيرات الإيرانية ويخلق منها أسلوباً إسلامياً جديداً.

ولعل من أبرز مقومات شخصية الواسطي الفنية هي تلك القابلية العالية التي استوعبت كل المعطيات الفنية التي وصلت إليه من الفنون السابقة كالفارسية ، والبيزنطية ، والمسيحية والساسانية ، وحتى الأشورية واستطاع أن يهضمها ويعيد صياغتها من جديد بما ينفرد به أصالة إسلامية جديدة تصير معها .

ويعد الواسطى من أهم فناني مدرسة بغداد لما يتميز به من أسلوب ،له طابعه الشخصي والذي يختلف عن مصوري كل المدارس العربية بصفة عامة ، وحتى عن فناني مدرسة بغداد التي ينتمي إليها بصفة خاصة فلم يرضخ للقوالب التقليدية أو يتقبل الأشكال والنماذج التي يعرضها الفن الأغريقي أوالبيزنطي ، والفن المسيحي والساساني نقلاً حرفياً .

ويؤكد " محمد صدقي الجباخنجي " أن الواسطى اتبع في رسم مخطوطة أسلوباً واقعياً في رسم الأشخاص في أوضاع متشابهه مع إحاطتها بثروة هائلة من الزخارف الملونة وهو تأثير يرجع إلى عصور الآشوريين والفرس قبل الميلاد المسيحي ، واستطاع الواسطي أن يبتكر أسلوبه و يميزه بطابع شخصي .

ومما سبق يتضح لنا أن الواسطى لم يقلد من سبقوه ، ممن كانوا ينتمون إلى مدرسة بغداد ، فقد استمد رسومه من الحياة اليومية المألوفة في العصر الإسلامي ، وليست مجرد رسوم وألوان تزين صفحات كتاب .

لقد استخلص الواسطى من مقامات الحريري الصور الأدبية واستوحى منها صوراً فنية في لوحات حملت صوراً حية حقيقية من الحياة والبيئة العراقية تنم عن سحر في التأثير وقوة في التعبير ، وليست مجرد رسوم زخرفية كما كان متبعاً في كل المخطوطات السابقة .

فجمع الواسطي بين روح مؤلف المقامة الذي استطاع بتمكنه من أدوات لغته أن يجسد صوراً أدبية بليغة ، وبين المصور الفنان البارع المتمكن من ريشته وألوانه ، وبذلك مزج الواسطى بين روحين .

فَصور الواسطى تتميز بوجود بعدين هامين هما :-

- البعد الأول : بُعد أدبي يفيض إحساساً وعاطفة .
- البعد الثاني : بُعد تخيلي حافل بالشعور المجرد .

ومن ثم أقبل الواسطى على مقامات الحريري الأدبية ينهل من قصصها مستوحياً من العبارات صوراً فنية انطوت عليها تلك المقامات .

ومن خلال دراسة بعض أعمال الواسطى المصورة في الفصل الثالث ، سوف نلاحظ أنه أتقن عمله اتقاناً غير عادي فدقق في كل جزء من أجزاء الصورة تدقيقاً بليغاً ، فلم يطغى لون على آخر ، ولم يخرج خط عن مساره ، أغفل نفسه كمصور و اكتفى بأعماله كأثر تدل عليه ، ولم يترك وراءه غير أسطر قليلة في نهاية مخطوطه كتبها بخط يده قال فيها : فرغ من نسخها العبد الفقير إلى رحمة ربه وغفرانه وعفوه يحيى بن محمد بن أبي الحسن بن كوريها الواسطى بخط يده وصوره آخر نهار يوم السبت سادس شهر رمضان سنة أربع وثلاثين وستمائة حامداً الله تعالى .

ولقد ساعد روح النص الأدبي لمقامات الحريري الذي بموضوعاته ، وكثرة انتقاله بالأحداث من مكان لآخر ومن بيئة لأخرى على اختلاف عادتها وتقاليدها – على نجاح الواسطى في تسجيل هذه الصور الفنية بالحياة في كل جوانبها ونواحيها ، وتفاصيلها ، ونوادرها كما أنه نجح في ترجمته الحاجات النفسية ، وتجسيد العواطف الإنسانية ساعده على ذلك حسه النقدي ، وذكاؤه المتميز ، وموهبته الابتكارية ، وروح الدعابة التي تمتع بها .

وعلى ذلك يمكن تحديد الموضوعات التي عالجتها ريشة الواسطي من خلال النص الأدبي لمقامات الحريري إلى خمسة مجالات أساسية هي –

أ – تصوير المشاهد الطبيعية :

ففي المشاهد الطبيعية بما تحويه من نباتات وأشجار وأزهار وجبال وبحار ، نجد أنه بالرغم من ميله الواقعي بشكل عام إلا أنه اتبع أسلوباً زخرفياً حيث يضفي من خياله مسحة تجريدية رمزيه تخرج بالأشكال عن واقعها المرئي وتحور هيئتها المألوفة .

ب– تصوير أحداث الحياة اليومية :

وفي تصويره لوقائع الحياة اليومية العراقية نراه واقعياً في تسجيله الدقيق للحياة الشعبية العادية في قالب حافل بالحياة في كل تفاصيلها ودقائقها ، فصور حياة الناس و حركاتهم في الأسواق ، والمكتبات ، والمدارس والمساجد ، وصور الصحراء ، والمدن ، والبيوت والقصور ، والسفن والبحار والفرسان وقوافل الإبل ، كما أتاح لنا الواسطى الوصول إلى مناطق محظورة مثل مخادع النساء .

ج– تصوير العناصر المعمارية:

استطاع هذا المصور من خلال لوحاته التعبير عن الطرز المعمارية المنقرضة ، بقصورها ، وبيوتها ، ومساجدها ، ومرافقها المختلفة ونقل صورة حية لتلك العناصر المعمارية من الخارج ومن الداخل ، أيضاً حيث تسلل بالمشاهد إلى داخل هذه الدور حيث الطابع المعماري الزخرفي الإسلامي .

د– تصوير الحياة الدينية:

استطاع الواسطى أن يصور بصدق ، كثيراً من العادات والتقاليد الاجتماعية السائدة ، حيث تمكن بحس الناقد البصير وريشة المصور الواعي

، أن يتناول في سخرية لاذعة عيوب مجتمعه ومهازله ، وبصفة خاصة ، المحافل الدينية ، وسلوك خطباء المساجد ، ورجال الدين .

هـ – تصوير الحياة القضائية :

لقد برع هذا الفنان في تصوير مجالس القضاء وما يدور فيها ، وعبر عن الانفعالات ، والحالات النفسية ، والعواطف الإنسانية ، التي تجعل من النماذج البشرية صورة حية وخاصة في ساحات القضاء ، فصور الحكام والولاة ، والقضاة وتصرفاتهم التي اتسمت في هذا العصر بالجور والظلم وفساد الأخلاق .

ولقد تغلغلت ريشة الواسطى في كل مناحي الحياة العراقية وخاصة إلى قصور الأمراء والأثرياء ليصور لنا بنفس متبرمة وفي أسى عميق – مظاهر الأبهة والترف داخل هذه القصور مبيناً التناقض البين والفارق الكبير بين حياة هؤلاء المترفين في قصورهم ، وبين حياة بسطاء الناس وعامتهم في خيامهم .

لقد صور لنا كل هذه الحياة الاجتماعية بما فيها من سلبيات وإيجابيات ، لا ليحاكي الواقع وينقله ، أو لمجرد تسجيله بل كانت له أفكاره وفلسفته ، فأراد أن يضيف إلى هذا الواقع انطباعاته الخاصة ، ورؤيته الذاتية ، ووجهة نظرة تجاه هذا المجتمع ورغبته في الإصلاح .

كما أنه لم ينسى الواسطى دور المرأة في المجتمع العراقي ، فرسمها في صور عديدة ، وهي تغزل الصوف ، أو تشكو زوجها في ساحات القضاء أو تستجدي في ساحات المساجد ، أو في لحظات الولادة ، لقد صورها في أشكال مختلفة ، وملابس متنوعة حسب مكانتها الاجتماعية إيماناً منه بدورها في المجتمع في ذلك الوقت .