الفصل الثالث عشر:
التصوير والفن في الإسلام

لئن كان العالم المسيحي في مسوحه البيزنطية، أو اللوثرية، قد عرف التدلُّهَ اللاهِثَ في حب التصاوير والتماثيل، أو أنكرها كما في الكالفينية، فإن الإسلام قد برىء من ذلك.

وإن العالم الإسلامي يعرف ما ذكره الدين بشأن الصور وشجبها أو على الأقل جدعها. وليس ثمة نص صريح في القرآن بهذا الصدد، وإنما نصت على ذلك الأحاديث النبوية[١].

أما الخلفية التي دعت إلى رفض التصاوير والتماثيل، فهي مقولة الآية الكريمة رقم ثمانية وأربعين من سورة النساء: ﴿**إن الله لا يغفر أن يشرك به، ويغفر ما دون ذلك لمن يشاء، ومن يشرك بالله فقد افترى إثماً عظيماً**﴾.

وتبين السنّة أن صناعة التماثيل والأصنام والانتفاع بثمنها مكروه، إذا كانت لمخلوقات كالإنسان والحيوان، لأن ذلك قد يكون مدعاة لعبادة الأصنام[٢].

وإذا كان المؤمن لا يلدغ من جحر مرتين، فإن ذلك يصدق بالدرجة الأولى على المسلمين الأوَلِ وذريتهم، فقد اتخذ العرب حتى مبعث الرسول، وقبل تحولهم إلى الإسلام، أصناماً آلهة، منها اللات والعزى، ومناة، كانت هي وأصنامٌ وأوثانٌ سواها وتصاويرُ أخرى مما يصحبهم في حلهم وترحالهم، يعبدونها من دون الله، بل إن الغضب بلغ بالنبي مبلغه، إذ ألفى تصاوير في الكعبة ذاتها لإبراهيم واسماعيل ومريم، عليهم السلام.

أما الأشكال المصوَّرة للزينة أو لأغراض مخالفة لما يقصده التحريم، فلا يرى العقل تحريمها، إذ ليس الغرض منها ممارسة السحر أو عبادة الأصنام أو السجود لها، ومن ذلك لعب الأطفال، خاصة أن عائشة رضي الله عنها كانت تلعب في صباها وأول عهدها بالزواج، بعرائس، ولم يحرم الرسول عليها ذلك، وليس مما يدخل في باب التحريم الصور الفوتوغرافية ونحوها مما يطلب في جوازات السفر، والأوراق الرسمية، وقُل مثل ذلك في التصاوير اللازمة في التشريح، والتصاوير المجردة أو التي لأشخاص غير حقيقيين، أو البعيدة الشبه بالواقع، خاصة إذا زينت تلك التصاويرُ الوسائدَ والسجاجيدَ، وأمثالَ ذلك مما يمتهن سواء بوطئه بالاقدام أو بالجلوس عليه.

أما المحرم تحريماً قطعياً من التصاوير والتماثيل ونحوها، فذلك الذي يتخذ الذات الإلهية مادةً له.

واليوم يذهب البعض إلى تحريم النقوش التي تزين المساجد، وهذا جدير بالملاحظة، فإن المساجد العتيقة في المدينة ودمشق مزينة بعناصر نباتية ومناظر طبيعية.

لقد حفل الواقع الفعلي في الحياة اليومية في البلاد الإسلامية بصور أخرى، في القرون المنصرمة، فازدهرت وانتشرت في القرن الثاني عشر الميلادي المنمنمات الفارسية، واللوحات الفنية لرؤوس سلاطين العثمانيين، على أن بعضهم دافع عن فن المنمنمات بأنه يصور نماذج وأنماطاً فنية، راقية المستوى لكنها شبه تجريدية بمعنى أنها مسطحة تنقصها الحياة، وهذا حق.

أما تَبْريزُ خان المغول الأعظم أكبر الذي حكم شمال ووسط الهند (١٥٥٦ ـ ١٦٠٥) الذي زعم أن أي صورة لوجه إنسان تعرض عليه، لا تعتبر صورة أو تصويراً محرماً، طالما أن شعرة واحدة تنقص الصورة، فهو تبرير خاطىء، بل سفسطة وعبث بالعقول.

العجب اليوم أنك نادراً ما تجد الحاكم في البدان الإسلامية يتردد في السماح بتعليق صورته في المحلات التجارية والمصالح، كما تخلدها طوابع

البريد كذلك، وذلك تعظيماً للحاكم «المسلم»، وهذا السبب عينه: التعظيم والإجلال لغير الله كان أكبر دافع لتحريم التصاوير والتماثيل.

وجُماع القول أن هذا التحريم لم يضر الفن أو الإسلام بقدر ما أثراهما، وازدهار فن الخط والزخرفة وفن العمارة الإسلامي كذلك، حقائق تشهد بتشجيع الإسلام للفن الراقي الرفيع.

هنا نقطة عودِنا إلى الموضوع المذكور في عنوان الفصل: موقف الإسلام من الفن:

إن أي دين يؤمن بالحياة الأخرى بعد الموت، كالإسلام مثلاً، لا يرضى أو يشجع التطورَ الفني إذا كان سادراً مطلق الحدود، غير ملتزم مثل مذهب «الفن للفن». إن وقت المسلم محسوب عليه، وليس له أن يضيعه هباءً، في غير جدوى[٣]، وإن المسلم ليحيا في دنيا لا تساوي شيئاً إذا قيست بنعيم الآخرة، أو كما علّمه القرآن الكريم ﴿**وما الحياة الدنيا إلا لعب ولهو، ولَلدَّار الآخرةُ خير للذين يتقون...**﴾ (الأنعام، الآية ٣٢).

أفلا يبدو الفن إذن في عَيْنَي المسلم التقيّ الميال للزهد والتنسك ضرباً من اللهو والعبث أو التجديف؟! ربما وضع ذلك المسلم نصب عينيه قوله تعالى في سورة التوبة، الآية (٣٨): ﴿ **يا أيها الذين آمنوا ما لكم إذا قيل لكم انفروا في سبيل الله اثَّاقَلْتُم إلى الأرض أرضِيتُم بالحياةِ الدنيا من الآخِرة فما متاعُ الحياةِ الدنيا في الآخرةِ إلاّ قليل**﴾.

وأما أن يرى الإسلام العلاقة الوثيقة بين الرقص والموسيقى، وعلاقتهما الحتمية بالدعارة والفسوق بمختلف صوره الفاجرة، فذلك لا يجعل الإسلام غِرًّا، غريبَ الأطوار، لا يساير المدنية في تطورها!

على أن كثيرين في العالم الإسلامي نسوا ـ في غمرة التُّقَى والتزام الاعتدال أو الطريق الوسط ـ أن القرآن أحلّ لهم ما لا يحصى من الطيبات في هذه الحياة الدنيا، بما في ذلك المأكل والمشرب، وحثهم على الأخذ بحظهم المشروع منها، فقال تعالى في سورة الأعراف، الآية (٣٢):

﴿قل من حرّم زينةَ الله التي أخرج لعباده والطيبات من الرزق قل هي للذين آمنوا في الحياة الدنيا خالصة يوم القيامة. كذلك نفصّل الآيات لقومٍ يعلمون﴾.

على أن الخلفية التي يراعيها المسلم هي التوسل إلى الله بالدعاء ﴿.. **ربّنا آتِنا في الدنيا حسنةً، وفي الآخرة حسنةً، وقِنَا عذابَ النار**﴾ (سورة البقرة، الآية ٢٠١).

وثمة قاعدة أخرى أوضح من سابقتها بالنسبة لتطوير علم الأخلاق الجمالي في الإسلام، وهي مأخوذة من السنّة والآثار الموقوفة فيما يتعلق بكمال الله، فهو الكامل وحده أو المثل الأعلى في الكمال، وكذلك في الجمال، بلا شبيه[٤]، وقد تواتر في ذلك الأثر الشهير «إن الله جميل يحب الجمال». وما أروع ما أبدعته فنون الإسلام من جمال! وناهيك بروائع الأدب، وفن صناعة الكتب والتفنن في إخراجها وتجليدها... وتحف الخطاطين في العالم الإسلامي وفن الخط، والمنمنمات ودقائق التصاوير الراقية، وفن المعمار، وفن تجويد القرآن الكريم، وفي ذلك بلغ الفن الإسلامي الغاية.

ومنذ إقامة معارض للفن الإسلامي في فيينا عام ١٩١٢، أخذ مؤرخو الفن الأوروبيون في الدراسة العلمية المدققة لكل ما يستنتج أنه فن إسلامي، أو ما يظن فناً إسلامياً، فقد وضعوا له فهارس ترصده وتسجله، حاصرة مواصفاته بشكل نموذجي، قياساً لحجمه أو مساحته، مع وزن الأثر الفني، ورسمه، وتصويره تصويراً مطابقاً للأصل، ووصفه وصفاً تحليلياً، ثم سجلوا بعد ذلك وأبرزوا الشخصية والملامح الإسلامية، التي تسوغ الحكم بأنه فن إسلامي في نظرهم[٥].

ولا تكمن مشكلة تحديد مفهوم المشخصة الإسلامية في الفن الإسلامي، في أنه ولد، غير مرتبط بما يسمى ساعة الصفر، فاتحاً أبوابه وذراعيه للفنانين غير المسلمين والفن غير الإسلامي، حيث استوعب فنوناً وحضارات وهضمها هضماً خلاقاً.

تلك المشكلة تضرب في تربة أعمق من هذا، فالفن الإسلامي لم ينبثق من شعب معيَّن أو بيئة جغرافية طبيعية معينة، وإنما انبثق عن رؤية دينية معينة، وهذا ما يشكل الملمح المميز الفارق، الذي يجعل الفن الإسلامي فريداً في نوعه، أو نسيج وحده.

وترى القوم في أوروبا قد حاروا في تعريف نوعية هذا النسيج فريد نوعه، مثلاً أولج جرابر بِدِراساته الرائدة حقاً للفن الإسلامي، والذي ذهب في نهاية المطاف بأن «الفن الإسلامي هو الذي يحمل أو يمكن له أن يحمل حروفاً أو كلمات أو جملاً أو عناوين بالخط العربي»، على أن هذا التعريف الموجب غير جامع أو مانع. وذهب جون هوج إلى أن الفن الإسلامي يتسم بالتكرار والحشو، الذي لا يفيد جديداً أو وضوحاً، أما ريتشارد اتنجهاوزن فقد كلف نفسه مشقة في تفهم الفن الإسلامي، ولم يقل ببساطة مثلما قال جون هوج الذي قنع فيما يبدو بالانطلاق من زاوية الحشو والتكرار في دراسته، فرأى (ريتشارد اتنجهاوزن) «أن الفن الإسلامي، هو الفن الذي أبدعه فنانون مسلمون»[٦].

لكن محاولة رتشارد إتنجهاوزن نفسها لا يمكن الأخذ بها وتطبيقها عملياً، لأنه يلقي ثقلاً خاصاً على ملامح نوعية معينة، «فالانسجام أو النسق العام، وتوازن الجزئيات المكونة للأثر الفني كل على حدة، والبناء المحكم» تبدو له جميعاً متوافرة في ذلك الفن، ومن ثم كانت أهم عنصر إسلامي مميز له[٧].

هذه الملامح النوعية، التي أفرد ريتشارد اتنجهاوزن الفنَ الإسلامي بها متوافرة ولا شك في كل فن كلاسي أصيل. فهي إذن ليست ملامحَ فارقةً تميز الفن الإسلامي عن سواه.

بيد أن كل مبتدىء يعرف أن الفن الإسلامي أرسى معايير ذات صبغة مميزة[٨]، كان لها آثارها الواضحة على العالم الغربي، وبشكل مستمر، خاصة فيما بين القرن العاشر الميلادي والقرن الرابع عشر[٩] الذي لا شك فيه أن الفن الإسلامي يتوسل بالمادة ليعبر عن الإحساس الديني بالحياة، وعن وجدان أخلاقي إسلامي تماماً كأصول العقيدة أو الاعتقاد، لذا تجد، على سبيل المثال وحتى اليوم، في فن المعمار الإسلامي تَحَقُّقَ مبدأ «ما خَفِي كان أعظم» وأروعَ،

ليس في معمار البيوت البسيطة فحسب، بل كذلك في القصور المشيدة نفسها... كلاهما يخفي من كنوزه وروائعه أكثر مما يبدو للعيان، كما تُخْفِي المسلمةُ حليها وجواهرها تحت العباءة أو ردائها الطويل، هنا تختفي الزينة أو تحجب عن العيون تحت القماش، وهناك تصونها الأحجار والجدران.

وينسحب هذا على صحون المساجد وساحاتها وقاعاتها، فهي مشيدة بأسلوب ذي دلالة واضحة في رفضه للتقسيم التصاعدي المتدرج، فضلاً عن البساطة الواضحة الساطعة الرافضة لكل تهويمات الطقوس السحرية الغامضة، كما ينسحب على التجريد الراقي في المنمنمات التي تصون الخيال عن الوهم، والماثلة في تصوير الآدميين في أشكال متجانسة لطيفة التقاسيم، منعمين في جنات وعيون، تذكر بما ينتظر المؤمنين من نعيم، كما وصف القرآن ﴿.. **ولَقَّاهُمْ نضرةً وسروراً، وجزاهُم بِما صبروا جنّةً وحريراً، متَّكئِين فيها على الأرآئِكِ، لا يَرَوْنَ فيها شمساً ولا زَمْهريراً ودانِيةً عليهم ظِلاَلُها، وذُلِّلَتْ قُطوفُها تَذلِيلاً...**﴾ (سورة الإنسان، الآيات ١١ ـ ١٤).

أترى هذه الظاهرة الفذة يعز على المرء إيجاد تعريف لها؟!

إن مشكلة «التعريف» كبيرٌ خطرُها، لكنها تشفّ عن طبيعة مؤرخ الفن، وتكشف عن رؤيته التي تستطيع التقاط موجات الإرسال الإسلامي في الفن أو لا تستطيع، فالفن الإسلامي عالم ذو خلفية عريضة خصبة، عظيمة الغنى بالعناصر والرموز التي تثري الفن. ولقد يشعر أكثر المشتغلين بالبحث في الفن الإسلامي بالإجلال ذلك أنهم يدخلون، مع الفن الإسلامي، رحاب عالم متناسق الوحدة، يواجههم بتكامله، وذلك لأن الاعتراف الديني يستحوذ على أعماقهم، شاهدين على أنفسهم، كما يسجل ذلك المستشرق رودي باريت في كتابه «الرمز في الإسلام» المنشور عام ١٩٥٨، والذي أسهم في ذلك بنصيب وافر.

منذ ذلك الحين يصبح البحث في الفن الإسلامي، أخيراً، منحصراً داخل العالم الإسلامي[١٠] حول المضمون، وذلك بصورة متزايدة.

أما أرقى درجة أو مستوى لدراسة الفن اليوم فتتمثل في الرؤية الميتافيزيقية أو الصوفية كمدخل لفهم الفن، وقد ذهب إلى ذلك أعلام، منهم أستاذ كرسي هذا

التخصص في السوربون ألكسندر بابادوبلو في كتابه (الإسلام والفن الإسلامي)، والسويسري المسلم تيتوس بوركهاردت في كتابه (الفن في الإسلام)... وبهذا آن أن تذهب إلى غير رجعة العهودُ التي زعم فيها البعض لعدم معرفتهم أو جهلهم، إلى أن الآية النور رقم (٣٥) من سورة النور ﴿**الله نور السماوات والأرض...**﴾ رُمِزَ لها بالمحراب الموجود في قبلة المساجد، وَتَرْكُ هذا المحراب مفرَّغاً مجوَّفاً رمز إلى أنه مكان الله....

ولقد توصل العلماء اليوم كذلك إلى فك رموز رياضيات المنمنمات الإسلامية، أو التكوين الرياضي الهندسي لها، فأصبح معلوماً أن هناك سبع عشرة وحدة متماثلة (سيمترية)، هي الأساس في تصميم التكوينات المتماثلة بعامة[١١].

إن أهم ما تُوصِّلَ إليه من معرفة موضوعية طبيعية لفهم المغزى الكامن وراء عناصر التصميمات، يبدو لي متمثلاً فيما يلي:

- يرى البعض عن اقتناع تام أن هناك علاقةً بين مبدأ التكرار الجمالي المستمر (العربي) والذي ينقل المرء إلى حالة من الجذب أو الوجد، وهو مبدأ يعرفه القرآن، والأدب العربي، والموسيقى العربية، مثل الذكر كذلك، وبين السعي الدائب إلى إدراك عدم محدودية الله بحدود الزمان والمكان، ويرى هؤلاء أن المنمنمات والطراز العربي في الزخارف والنقوش رمزٌ لتلك اللانهائية، من جهة أخرى[١٢]. والعلاقة نفسها أثبتها البعض الآخر، بين المساحات الخالية من جهة وملئها التام بكافة أشكال الفسيفساء وزخارف الجبس، والمنمنمات الزخرفية الملونة أو الخشبية، والتي تؤثر في غير الخبير بها أو غير الملمّ بالأمر تأثيراً أشبه بما كان معروفاً في العصور الوسطى من الرهبة التي يبعثها الفراغ في البعض، وبين السعي الدائب للإحاطة بالحضور أو الوجود الدائم للذات الإلهية وحدها وجوداً جلياً ماثلاً في كل مكان. وليس كلا النوعين من السعي الدائب محاولة لتصوير الله رمزاً، ولكنهما محاولة تبتغي التساوق مع كمال الله أو الاتفاق مع كيفية وجوده.

ولقد وُفِّقَ الأستاذ ي. سي. بيرجل توفيقاً بديعاً في إيجاد العامل أو القاسم المشترك الذي يجمع بين كلا النوعين من السعي في مقالته «الجذب الصوفي

والنِظام»[١٣]، حيث يذهب إلى أن الزخرفة الإسلامية التي تملأ المساحات إلى ما لا نهاية تجمع على صعيدها بين ضربين متضادين: النظام الإلهي المتسق من جهة، وبين الجذب أو النشوة والوجد الصوفي الذي يرمز إليه وتفضي إليه كذلك، التكرار اللانهائي للعناصر، من جهة أخرى.

هنا، قد يرفع الإنجليزي صوته معبراً عن هذا الوضع بقوله: إن ما تراه العين ليس كل شيء.

obeikandl.com

الملاحظات الهامشية للمؤلف:

(١) قارن البخاري، الكتاب ٥٤ الحديث رقم ٤٤٩ وما يليه و٥٣٩، و٥٧٠ وما يليه، والإمام مالك: الموطأ الباب ٥٤:٣، الأحاديث ٦ و٧ و٨.

(٢) قارن أحمد فون دنفر: قاموس صغير لمصطلحات الإسلام: ليتسلباخ ١٩٨٦، ص ٣١، ومحمد حميد الله: الإسلام: جنيف ١٩٦٨، البند ٤٨٢.

(٣) صحيح مسلم، الباب ٩٤٠، الحديث رقم ٥٥٥١ وما يليه.

(٤) «الجميل» ليس من الأسماء الحسنى المذكورة في القرآن، وليس مدرجاً في كل القوائم التي تضم الأسماء الحسنى التسعة والتسعين، قارن: دانيل جمارت بالفرنسية: الأسماء الحسنى في الإسلام، باريس ٢١٥ وما يليها.

(٥) من المراجع التي أنصح شخصياً بقراءتها: إرنست كيهنل: فنون الإسلام: شتوتجارت ١٩٦٢، وكاترينا أوتو ـ دورن الفن في الإسلام، الطبعة الثانية، بادن بادن ١٩٦٦، وألفريد رينس: تاريخ الإسلام وبقعه وأبنيته المقدسة والتاريخية: ميونخ ١٩٧٧، وارنست جروبه: عالم الإسلام: جيترزلوه ١٩٧٤، وهاينس يرجن زاور موست/ و ق. كريستيان فون دير ميله: مساجد استانبول، ميونخ ١٩٨١.

(٦) جون هوج: فن المعمار الإسلامي، شتوتجارت ١٩٧٦.

(٧) ريتشارد اتنجهاوزن: الفنون التطبيقية والرسم: ملامحها ومجال تأثيرها في: تراث الإسلام، المجلد الثاني، ميونخ ١٩٨٣، ص ٥٣.

(٨) قارن كلاوس برش: كتالوج متحف الفن الإسلامي في برلين، الطبعة الثانية ١٩٨٠، ص ٩.

(٩) انظر كتالوج معرض «أوروبا والمشرق من ٨٠٠ إلى ١٩٠٠» في برلين بتاريخ ٥/٢٨ إلى ١٩٨٩/٨/٢٧، طبع جيترزلوه ١٩٨٩، وريتشارد اتنجهاوزن: أثر الفنون التطبيقية والرسم في الإسلام على فنون أوروبا في: تراث الإسلام، المجلد الثاني، ميونخ ١٩٨٣.

(١٠) قارن روجر جارودي: المساجد مرايا الإسلام، باريس ١٩٨٥، ونادر أَرْدَلان: معنى الوحدة: التقاليد الصوفية في فن المعمار الفارسي، شيكاغو ١٩٧٣، وإذا كان البعضُ قال شططاً فذلك أمر طبيعي متوقع، انظر: عمر ر. ارينفلز: عناصر أنثوية في الرمز في الإسلام، في مجلة علم التبشير وعلم الدين ١٩٧٥، ص ٤٤ وما يليها.

(١١) قارن الجريدة الألمانية لجنوب ألمانيا (سيد دويتشه تسايتونج) بتاريخ ١٩٨٧/٦/١٥، ص ١٢، حيث ذكرت أنه عثر في مدرسة في فاس على تلك المزخرفة (أي النقش المزخرف: المترجم) التي يحتوي مبدأ البناء فيها على أكبر عدد ممكن قواعد التماثل (السيمتري).

(١٢) قارن: لويس لمياء الفاروقي: الفن الإسلامي في المجلد الذي أصدرته بعنوان: الإسلام قوة عالمية؟! ميونخ ١٩٨٨.

(١٣) جريدة زيورخ الجديدة (نويه تسيريشر تسايتونج) بتاريخ ١٩٩١/٤/٥، ص ٣٩.