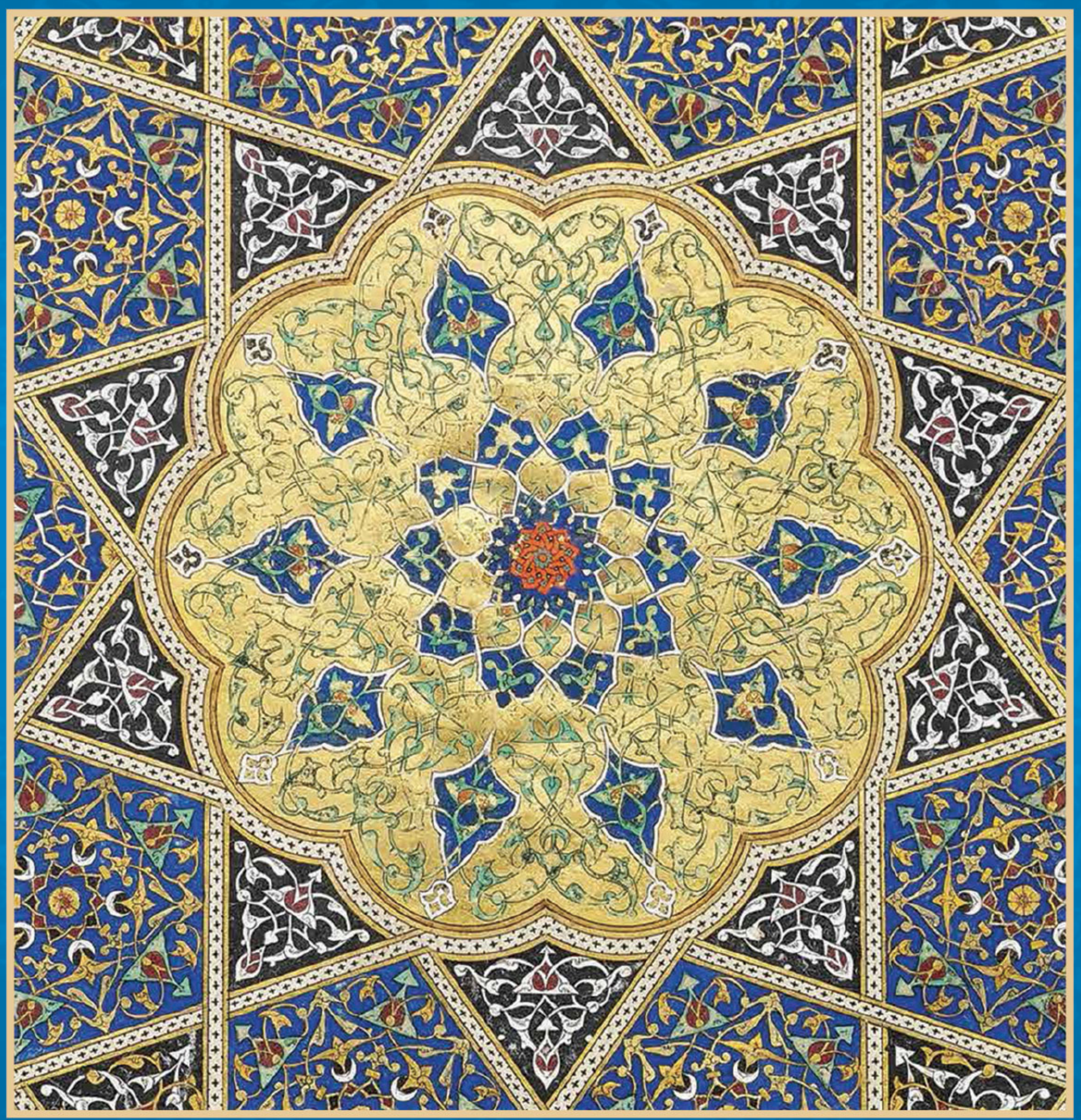
جماليات الفنون
في الثقافة الإسلامية

إعداد
محمد المصيلحي إبراهيم



مكتبة حراء

بروج
BURUJ BOOKS

مكتبة
حراء

جماليات الفنون
في الثقافة الإسلامية

جماليات الفنون

في الثقافة العثمانية

Copyright©2018 Buruj Books

الطبعة الأولى

جميع الحقوق محفوظة، لا يجوز إعادة إنتاج أي جزء من هذا الكتاب أو نقله بأي شكل أو بأية وسيلة، سواء كانت إلكترونية أو ميكانيكية، بما في ذلك التصوير الفوتوغرافي أو التسجيل أو وسائل تخزين المعلومات وأنظمة الاستعادة الأخرى بدون إذن كتابي من الناشر.

تصميم وغلاف

أحمد علي شحاتة

رقم الإيداع

2017/20248

الترقيم الدولي

ISBN: 978-977-6631-29-8

رقم النشر

140

شركة بروج للأدوات المكتبية والمدرسية

القاهرة 2018م

Tel.: 002 02 25379391

Mobile: 002 01023201002

E-mail: info@burujbooks.com

www.burujbooks.com

جماليات الفنون
في الثقافة الإسلامية

إعداد

محمد المصيلحي إبراهيم

بسم الله الرحمن الرحيم

فهرس

المقدمة ٧

الرياضة وألعاب الكرة في التراث الإسلامي ٩
صلاح عبد الستار الشهاوي

جمالية التناظر ١٩
بَيرَام يَرليقَايا

الفنّان المسلم بين النافع والجميل والأخلاقي ٢٥
أ. د. بركات محمد مراد

تذوق الفن الإسلامي من الناحية التقنية ٣٧
جواد محمد مصباحي

إبداعات الفنان المسلم في الأشكال الزخرفية ٤٣
أ. د. بركات محمد مراد

الخط العربي.. ذروة الجمال وقمّة الإبداع ٥٣
أحمد عبيد

التكرار والتماثل في الفنون الزخرفية الإسلامية ٦٣
جواد محمد مصباحي

جمالية العمارة في الثقافة الإسلامية ٧٣
أ. د. بركات محمد مراد

الفن الإسلامي والتعبير عن المطلق ٨٣
مصطفى عبده

ضرورة الفن في البناء الحضاري والتواصل الثقافي..... ٩٥
مصطفى عبده

من تراثنا الثقافي المشترك، "خيال الظل" ١٠٥
الصفصافي أحمد القطوري

الأبرو، فن الرسم على الماء ١١٧
بيرول بيجر

الصنعة الإلهية ومنطلقات العمل الفني ١٢٧
بوعرفة عبد القادر

الفن الإسلامي وبناء الشخصية الإنسانية ١٤١
محمود خليل

فن المعمار الإسلامي جسر للتواصل الحضاري الإنساني.....١٤٩
أ. د. مريم آيت أحمد

الدراما في القرآن الكريم ١٦١
عماد الدين رشيد

مرئيات في الجمالية الإسلامية.....١٦٩
عماد الدين خليل

الزخرفة الإسلامية بين الرمز والدلالة ١٧٩
معصوم محمد خلف

المقدمة

الحمد لله رب العالمين وأزكى الصلاة وأعطر السلام على إمام الأنبياء وقائد المرسلين سيدنا محمد بن عبد الله وعلى آله وصحبه أجمعين، ومن تبعهم بإحسانٍ واهتدى بهديهم إلى يوم الدين، أما بعد:

يدفعُنا الفنُّ الإسلامي إلى الشعورِ بحضور الذات الإلهية في الأشياء، لأن الفنان المسلم وهو يمارس عملية الإبداع يدرك أن ما يقوم به هو مجرد محاكاة لما أبدعه الله، وبالتالي فنحن نعي من خلال العمل الفني أسرار الموضوع؛ فكل ما هو مخلوق يحمل دلائل الجمال في ذاته، وبالتالي ندرك الله في الجمالية الخالصة لكل موضوع، ومن ثم فلقد اتجه العمل الفني في التراث الإسلامي إلى إبراز الله في كل عمل فني، والدليل على ذلك ارتباط أكثر الأعمال الفنية بموضوعين رئيسين "المصحف" و"المسجد"؛ بغية إبراز معنى الجلال والجمال في أكبر معالم الإسلام.

والأعمال الفنية في الإسلام دوما ما تُردَفُ بمقولة جمالية هي "ما شاء الله!!"، وهي تدل على التعجب الذي أخذ باللّبّ، فأدهش الحواس وداعب الأذواق.

إننا نجد الفن الإسلامي يترفع عن المحاكاة الطبيعية، ويتجه نحو المحاكاة الغائية، ونقصد أن الفن ليس هو محاكاة الطبيعة ونسخها كما هي، بل المحاكاة أنك تحاول محاكاة فعل الله ليس كما هو لأنه يستحيل، بل محاكاته من حيث الوصول إلى غايته وهي اكتشاف الله المبدع في أعمالنا.

لقد حرَّر الفن الإسلامي أربابه من القيود، فلم يجد المبدع الإسلامي حرجًا في توظيف كل ما يمكن أن يؤدي إلى الغرض السابق، ولذا اختار حقول الخط والزخرفة والعمارة والمنمنمات والتمثيل والرسم على الماء وغيرها والشعرِ والبيان وغير ذلك الكثير.

كل ما سبق يمتد ويرتبط بالماضي الحضاري المجيد، لكننا نجد في عصرنا الراهن فتورًا في الهمة، وضحالةً في مواكبة العصر الفنّي، وضعفًا في مجاراة الفنون من حولِنا، فلم يعد الفنان يمتلك القدرة على رصدِ الجمالِ قبل ظهوره، ولا على استشعار الموسيقى المتناغمة مع الأسس الكونية إلا بعد أن تُعبِّرَ هي عن نفسِها، ومن المعلوم أن مهمّته اكتشافُها قبل أوانها ورصدُها بحواسه وأدواته الفنيّة قبل إفصاحها عن نفسها للعامّة.

ومن أجل ما سبق كله، فقد قمنا بإصدار هذا الكتاب؛ كمرصدٍ للفنون في الثقافة الإسلامية؛ ساعين إلى ترسيخ حالة إدراكٍ أعمق إزاء الفنون عمومًا.

وقد جاء تصنيفُ هذا الكتاب مختلفًا وفريدًا، وذلك لأنه ليس من تأليفِ مؤلِّفٍ واحد، ولا بقلمِ كاتب واحد، وإنما هو عبارةٌ عن باقة من المقالات العلمية المتنوّعة التي نُشرت من قبلُ في مجلة حراء، ولكن هذه المقالات على اختلاف كتّابها يربطها قاسمٌ مشتركٌ، ألا وهو موضوعها، إذ إنها جميعًا تدندن حول الفنِّ وأهله وأشكاله عبر التاريخ الإسلامي الطويل.

مكتبة بروج

القاهرة-٢٠١٨م

الرياضة وألعاب الكرة في التراث الإسلامي(*)

الألعاب الرياضية في العصر الحديث، ترجع في أصولها التاريخية إلى ألعاب القوى والفروسية في العصور القديمة من حيث المرامي والأهداف وإن اختلفت في الأداء والحركات وضروب الألعاب وفنونها المتعددة والأساليب.

الرياضة في العصر الجاهلي

كان العرب في جاهليتهم يمارسون ضروبًا من الرياضة ذات الهدف المحدد والمقاصد النبيلة، فقد كان العربي يعتمد في رياضته على فرسه وساحه، وكانت الممارسة الرياضية والمران اليومي من أهم العوامل في بناء الشخصية للفارس الأصيل في معدنه وتكوينه الجسمانى السليم، واستعداده النفسي والخلقي، فعرف العربي ركوب الخيل والسباق بها، وعرف الكر والفر، والمقارعة بالسيوف والطعن بالرماح والرمي بالقوس، والمصارعة بين ندّين.. كل ذلك رياضة يومية وتدريب عملي له أهميته القصوى في تكوين شخصيته.

(*) صلاح عبد الستار الشهاوي [باحث في التراث العربي والإسلامي/مصر]

الرياضة في التراث الإسلامي

من جملة الأشياء التي حثّ عليها الإسلام وشجعها؛ الرياضة. فلم تهمل الفكرة الجديدة القائمة على التصور الإسلامي لبناء الشخصية المستقلة، بوضع المنهج النظري والعمل في صياغة تكوين الفرد المسلم من حيث بناؤه الجسماني ومقوماته الإنسانية. لقد شجع الرسول ﷺ حركة الفرسان وتدريباتهم اليومية، وشجع رياضة سباق الخيل وأشرف عليها بنفسه؛ عن أنس ﷺ قال: كانت ناقة لرسول الله ﷺ تسمى "العضباء" وكانت لا تُسبَق، فجاء أعرابي على قعود له فسبقها، فاشتد ذلك على المسلمين، فقال رسول الله ﷺ: "**إن حقًّا على الله أن لا يرتفع شيء من الدنيا إلا وضعه**" (رواه البخاري).

كما شجع الرسول ﷺ المصارعة والرمي؛ فحين خرج على قوم من أسلم يتناضلون بالسوق فقال: "**ارموا بني إسماعيل فإن أباكم كان راميًا**" (رواه البخاري). كما شجع حمل الأثقال، قال ابن القيم: "مر النبي ﷺ بقوم يرفعون حجرًا ليعرفوا الأشد منهم فلم ينكر عليهم"، وورد أنه ﷺ كان يرى أصحابه يتسابقون على الأقدام (الجري) ويقرّهم عليه، وعن عائشة ﷺ أنها كانت مع رسول الله ﷺ في سفر قالت: فسابقته على رجلي، فلما حملت اللحم سابقته فسبقني، قال: "**هذه بتلك السبقة**" (رواه أبو داود).

وقد شجع الإسلام المسلمين على أن يكونوا أقوياء؛ فقال الرسول الكريم ﷺ: "**اَلْمُؤْمِنُ الْقَوِيُّ خَيْرٌ وَأَحَبّ إِلَى اللهِ مِنَ الْمُؤْمِنِ الضَّعِيفِ وَفِي كُلٍّ خَيْرٌ**" (رواه مسلم)، وعلى هديه ﷺ سار الصحابة الكرام ﷺ والتابعون والمسلمون؛ حيث قال عمر بن الخطاب ﷺ: "علّموا أولادكم السباحة والرماية، ومروهم فليثبوا على الخيل وثبًا". ثم إنه

ﷺ يرسل رسالة إلى فرسان المسلمين، يأمرهم بأن يلتزموا نظام حياة تكفل لهم القوة، وتمكنهم من الحركة والانضباط الجماعي حيث يقول: "أما بعدُ فاتَّزِروا، وانْتَعِلوا، وارتَدوا، وألقوا الخفاف، وألقوا السراويلات، وعليكم بلباس أبيكم إسماعيل، وإياكم والتنعُّم وزِيَّ العجَم، وعليكم بالشمس فإنها حمّام العرب، وتَمَعْدَدوا، واخْشَوْشِنوا، واخْلَوْلِقوا، واقطَعوا الرِكْبَ وانْزُوا على الخيل نَزْوًا، وارْموا الأغراض" (رواه البيهقي).

وعلى هذا النهج سار المسلمون وأصبح هناك رياضة إسلامية معروفة أوجدتها الحاجة الحياتية الملحة.، وقد اهتم مؤرخو العرب بالرياضة باعتبارها ذات فوائد نفسية وأخلاقية واجتماعية؛ من ذلك ما ذكره المؤرخ العلامة الحسن بن عبد الله في كتابه "آثار الأُول في ترتيب الدول"، حيث يقول: "واللعب بالكرة هو رياضة تامة حسنة، وصفها الحكماء والفضلاء من الملوك لرياضة الجسد، ورياضة الخيل واللعب بالكرة والجوكان واستعمالها بالغدوات من أتم الرياضات وأكملها وأنفعها، لأن من الرياضات ما يختص بالكفوف والسواعد مثل الشباك وتناول الطابة، ومنها ما يختص بأنواع البدن مثل الصراع وحمل الأثقال.، وهذه تعم البدن جميعه وهو يتحرك لها حركات مختلفة؛ والبصر يتبعها، والرأس يلتفت إليها، والأصوات والضجّات ترفع فيها، والخيل ترتاض وتلين رؤوسها للجوال والكر والفر وفيها من طلب المغالبة، وأما نفع الرياضة بالجملة فظاهر معلوم لما جعله الله في الأبدان من الأخلاط المتغايرة المتغالبة التي موادها من الأغذية المختلفة".

وتحدث عن الفوائد النفسية والخلقية التي تحققها تلك اللعب فقال: "منها السرور والفرح بالظفر، والاستيلاء مع مباشرة التألم من العجز والغلبة ومنها تعود الاجتماع والتدرب، ومساعدة الأصحاب لبعضهم، وتعاضد الأولياء وتعاونهم على الخصوم والأعداء"، وذكر ابن النفيس في معرض كلامه عن الرياضة البدنية في كتابه "الموجز في الطب":

"واللعب بالصولجان، رياضة للبدن والنفس لما يلزمه من الفرح بالغلبة والغضب".

ومما تجدر الإشارة إليه، أن علماء المسلمين أشاروا إلى وجوب تعلم الأطفال والأولاد الرياضة، وعدم إقصارها على الكبار من الشباب والكبار. من ذلك أن الإمام الغزالي أوجب اللعب كل يوم بعد انصراف الأولاد من الكتّاب (المدرسة) فقال:

"إن منع الصبي من اللعب وإرهاقه إلى التعليم إنما يميت قلبه، ويبطل ذكاءه، وينغص عليه العيش حتى يطلب الحيلة في الخلاص منه رأسًا".

وبلغ من اهتمام الإمام الغزالي بلعب الأطفال والأولاد أنه يرى ضرورة حضور الطفل مشاهدة الألعاب إن لم يتمكن منها، لأنها تروّح عن نفسه وتبعث فيه النشاط وتهذب أخلاقه.. فاللعب مما ترتاح له النفس حتى بالمشاهدة، حيث يقول:

"إن أحسن الخلق في تطبيب قلوب النساء والصبيان مشاهدة اللعب، فهي أحسن من خشونة الزهد والتقشف بالامتناع".

أما ابن مسكويه فقد قال:

"يجب أن تكون ألعاب الصبيان تناسب أجسامهم الصغيرة ولا ترهقهم، وأن تكون هذه الألعاب جميلة ليستريح بها الصبي من عناء الدرس وينشط بالعمل".

أما عتبة بن الزبير فقد كان من أكثر خَلق الله اهتمامًا بالألعاب، لأنها تجعل من الشخص إنسانًا قويًّا في جسمه وفي خُلقه، فكان يقول:

"يا بني العبوا فإن المروءة لا تكون إلا بعد اللعب".

أهم الألعاب الرياضية التي مارسها المسلمون

إضافة إلى الألعاب الشهيرة التي مارسها المسلمون كالمصارعة والسباحة والرمي والسباق والقفز وحمل الأثقال وألعاب الخيل والفروسية والصيد، مارسوا أيضًا ألعاب الكرة وكان لهم الفضل في تطويرها ونقلها إلى الأمم الأخرى.

• **لعبة الصولجان**: وحديثًا تسمى لعبة "البولو" (*Polo*)، والصولجان لعبة الفرسان، حيث يستعملون نوعًا من العصي المعقوفة الطويلة تسمى الصولجان أو الجوكان، طولها يبلغ أربعة أذرع، وتتصل برأسها خشبة مخروطة محدودبة ينوف طولها عن نصف ذراع، وبداخلها حشو بهيئة الشبكة تدفع العصي الكرة مثلما تدفع كرة الهوكي في أيامنا هذه ولكن من فوق الحصان.

ويقال إن أول من لعب بالصولجان الشاعر عدي ابن زيد، كما كان الرشيد أول من لعبها من الخلفاء وأنشأ لتلك اللعبة ميدانًا بجانب قصره، وقد أولى سائر الخلفاء العباسيين تلك اللعبة عنايةً كبيرة؛ من ذلك ما يروى أن المعتصم، قسم أصحابه يومًا للعب، فجعل قائده

الأفشين في فريق غير فريقه فقال الأفشين: "يعفيني أمير المؤمنين من هذا"، فلما سأله عن السبب قال: "لأني ما أرى أن أكون على أمير المؤمنين في جد ولا هزل"، فاستحسن المعتصم ذلك منه وجعله في فريقه، ومن أشهر من أُغرموا بها أحمد بن طولون، والخليفة العزيز الفاطمي، ونجم الدين، والملك الظاهر بيبرس، والملك الناصر محمد بن قلاوون.

وقد انتقلت اللعبة عن طريق العرب إلى أوروبا، حيث عُرفت مقاطعة "لنجدوك" الفرنسية باسم "لاشكان" (جوكان) في العصور الوسطى وهي التي تُعرف اليوم باسم "البولو"، وليس صحيحًا ما يقال إن تلك اللعبة قد دخلت أوروبا -لأول مرة- عن طريق ضابط بريطاني عاش في الهند في القرن التاسع عشر.

• **لعبة الهوكي**: كانت تسمى "الهولة" (وهي عربية الأصل)، انتقلت إلى البلاد الغربية فارتقت إلى مصاف الألعاب العالمية، ويؤكد بعض الباحثين أن لعبة "الحُكشة" المصرية التي تطورت إلى لعبة "الكجة" ثم تطورت اسمًا وموضوعًا مرة أخرى إلى لعبة "الهوكي" (*Hockey*) التي تدفع الكرة فيها بعصًا تشبه "الحجن"، و"الهولة" هي عبارة عن كرة ملفوفة من القماش تخيط بإبرة كبيرة (المخيط)، وهي ذات أحجام مختلفة منها الصغير (التي يلعب بها الآن في تشكيلات فريق الهوكي الحديثة)، ومنها الحجم الكبير الذي لا يزيد على حجم كرة القدم، وكان من قوانين هذه اللعبة أن الفريق الخاسر يقيم وليمة أو دعوة غذاء للفريق الفائز.

• **لعبة التنس**: يقول الأستاذ إبراهيم الفحام عن أصل لعبة التنس (*Tennis*) وكيف تطورت: "يرجح بعض الباحثين أن لعبة التنس قد تطورت من لعبة الطبطات العربية (الطّبطابة خشبة عريضة يلعب بها بالكرة)، وأن الكلمة قد اشتقت من مدينة "تينس" المصرية الواقعة في منطقة "بحيرة المنزلة بشمال الدلتا"، لأن منسوجاتها التي اشتهرت بها منذ القدم كانت تدخل في صناعة كرات التنس.

• **لعبة الراكت**: تكاد تجمع المعاجم الأوروبية التي تبحث في أصول الألفاظ، أن كلمة "الراكت" (*Rocket*) الإنجليزية، وكلمة "*Raquette*" الفرنسية وتعني مضرب الكرة، مشتقة من الكلمة العربية "راحة" أي راحة اليد، ولا تزال كلمة "الراحة" تطلق في بعض اللهجات العربية الحديثة على شيء يشبه مضرب الكرة هو راحة الخباز التي ينقل بها الأرغفة.

• **كرة القدم**: كرة القدم هي اللعبة الأكثر شعبية في العالم، واللعبة المعشوقة للتفرج، واللعبة التي يمارسها الأطفال والشيوخ، والتي تمارَس تلقائيًّا منذ الصغر.

ومع أن الكرة هي قطعة من الجلد المنفوخ لا جمال فيها ولا فتنة، ولا تصلح حتى أن توضع في ركن بالبيت، فإنها تصنع الأفاعيل في الأجيال وأجناس البشر، ومع أن قانون لعبة كرة القدم لم يرتفع أبدًا إلى قانون الشطرنج أو أي لعبة فكرية أو بدنية، إلا أنه يحفظ قواعدَه الفقراءُ والأغنياء، والنساء والشيوخ، والسياسي وغير السياسي، بل يحفظه كل الناس من البشر.

ولقد عَرفتْ هذه اللعبة أممٌ كثيرة ولكن بصورتها البدائية، من تلك الأمم الصين، والهند، واليونان، والرومان وغيرها، وقد وُجدت نقوش فرعونية على جدران معبدي الأمير خبتي، والأمير باكت، لنسوة يلعبن بكرات مستديرة، وأكد العلماء أن هذه النقوش تعود إلى عام ٢٠٤٠ ق.م، فيما يقول المؤرخون الصينيون إن أول مباراة دولية في لعبة كرة القدم جرت بين الصين واليابان في عام ١٠٠ ق.م، وعن المصريين القدماء نقل الفينيقيون ألعاب الكرة، فانتشرت في اليونان ومنها أخذ اللعبة الرومان وعبَروا بها المانش إلى بريطانيا.

ويَعتبر البعض أن العرب والمسلمين أول من وضع قواعد عامة لكرة القدم، ونظّموها وابتكروا لها وسائل تجعلها لعبة جميلة ومسلّية في آن واحد.

وكانت الكرة في أول الأمر تُصنع من الحجارة والآجر، ثم الخرق، وكانت الكرات المصنوعة من الخرق تسمي "اللوثة"، وكانت تصنع أحيانًا من مادة لينة تشبه المطاط وإن لم تكن منه، وكانت تُكسى أحيانًا بالجلود أو الفراء وخاصة فراء الأرنب فتبدو مثل الكرة المعروفة حاليًا.

ومن الثابت تاريخيًا أن تراث الأدب العربي مليء بشتى أنواع الرياضة البدنية، منها على سبيل المثال: العدو، الفروسية، اللعب بالعصا، حتى الرياضة الذهنية الشطرنج والألغاز والمسائل الحسابية.. أمّا بخصوص كرة القدم التي هي أهم وأشهر اللعبات الرياضية في العصر الحالي، فإننا إذا نظرنا في صفحات تراثنا الأدبي شِعره ونثره،

لوجدنا عنها الشيء الكثير من الذكر، يقول الشاعر الجاهلي عمرو بن كلثوم:

يُدَهدونَ الرؤوس كما تُدَهْدي
حَزاوِرةٌ بأبطَحِها الكُرِيْنا(*)

ومن أبلغ ما قرئ حول الكرة من كتاب محاضرات الأدباء، وهو تصوير بديع لحالة حبها ثم ركْلها، قول أبي قريش بن أسوط يصف الكرة:

يحبُّ دنوَّها لهفًا إذا ما *** دنتْ منه بكدٍّ أي كدِّ
قلاها ثم أتبعها بضربٍ *** وأعقب قربها منه ببعدِ

وعن كرة القدم في تراثنا النثري، نجد قول ابن خلدون في تاريخه يصف معركة دارت بين فريقين: "ولأنهم -على ما يظهر- كانوا يواجهون القتال أبدًا كأنهم يواجهون ساحات الصوالج والأكر".

كما ورد في كتاب "نثار الأزهار في الليل والنهار وأطايب الأصائل والأشجار" لابن منظور صاحب لسان العرب المتوفى (٧١١هـ/١٣١١م):

"الدبوق كرة شعرية ترمى في الهواء، ثم يتلقاها الغلام ضاربًا لها تارة بصدر قدمه، وتارة بالصفح من ساقه اليمنى رادًّا إيّاها إلى العلو على الدوام".

(*) يدهدهون: يدحرجون، الحزاورة: الغلمان الغلاظ الشداد، الأبطح: الملعب مكان مطمئن من الأرض، الكرينا: الكرات أو الأكر (جمع كرة).

جمالية التناظر(*)

خلال زيارة "باول ديراك" الفيزيائي الشهير وأحد مؤسسي ميكانيكا الكوانتوم لجامعة موسكو، طُلِب منه أن يَكْتُب بعض الكلمات في دفتر الشرف للجامعة لكي تُسَجَّل وتُنْقَل إلى الأجيال القادمة، ولما كان "ديراك" يَعْلم أن هذا العرض لا يُقدَّم إلاّ لكبار العلماء، شعر بضرورة التفكير بعض الوقت، لأن الشيء الذي سوف يكتبه -لما كان سيتم نقله إلى الأجيال القادمة- يجب أن يحمل معاني كثيرة من ناحية، ومن ناحية أخرى يجب أن يُحَافظ على دَيْمُومَته ورَوَاجه وسَرَيانه بين كل الأجيال. فكتب "ديراك" الذي أَمْسَك بالقلم بين أنامله هذه الرسالة الموجزة:

"لا يَخلو قانون فِيزْيَائيّ من جمال رياضي".

في الواقع، كان "ديراك" يعلم أن كل المخلوقات تملك حسابات رياضية قوية وكان يُبيِّن ذلك بوضوح، وعند النظر إلى هذه الرسالة الموجزة من هذه الزاوية، فلسوف نُدْرك جيدًا ما يُريد أن يقوله.

فكما أن الخواص الطبيعية والكيميائية للموجودات جميعها تابعة لقوانين رياضية، فإن سطوحها الظاهرة أيضًا مرتبطة تمامًا بالمبادئ الحسابية، وعند نظرنا للوجود بهذه العين؛ فإننا سنصل بالضرورة إلى الجمال الأخَّاذ البادي في وجهه ومظهره جنبًا إلى جنب مع التكامل

(*) **بَيرَام يَرلِيقَايا** [كاتب وباحث تركي. الترجمة عن التركية: أ.د. الصفصافي أحمد القطوري]

الكامن في بنائه وتكوينه. هذا الجمال البادي والظاهر في المظهر الخارجي للموجودات التي خُلِقت كتجلٍّ لأسماء الله "المصور" و"الصانع" و"البارئ" و"الجميل" هو مرتبط بوجودٍ أكثر من عنصر مُتَّحد معًا في نفس اللحظة. إن أهم عنصر من بين هذه العناصر هو الجمال المتناغم والمتناسق في المقاييس فيما بين أجزائه، والذي يُعرَّف بـ "سِيمَتْرِيّة" الجمال؛ إذ إن الموجودات قد خُلِقت بإبداع رائع وفي خصوصيات التناظر والتماثل المتعدد جدًّا.

إن أشهر هذه الأنواع السيمترية أي التناظرية هو تماثل "المِرْآة" اليمين والشمال. إن كل جسم يشكّل تناظرًا وتماثلًا كاملًا مع طيفه المنعكس على المرآة. إن التماثل والتناظر الذي لا يختلف عن ذلك قط، هو التماثل الموجود في بدن الإنسان. إن طَيف أو خيال جنبَي اليمين واليسار في أجسادنا هو تماثل وتطابق فيما بينهما، ووفقًا للخط الذي يتم رسمه في الوسَط تمامًا لتقسيم البدن إلى قسمين من الجبهة والأنف والفك والصدر، فإن هذا يُعتبر تناظرًا بين جزأَيْن، ولو أخذنا جزءً من هذين الجزأَيْن، وأسندناه على المرآة من نفس المكان الذي تم القطع فيه، فلسوف ينتج خيال أو طيف جسد متطابق تمامًا مع الطيف أو الخيال المنعكس على المرآة، والسبب لكي يكون الأمر كذلك هو أن الأَذرع والسِّيقان والعَيْنين والأذنين والأنف والشفاه وما شابه ذلك من كل الأعضاء قد تم خلقها متناظرة وفقًا للخط الذي تحدثنا عنه. نفس هذا التكوين والبناء المتناسق موجود أيضًا في الغالبية العظمى من ذوات الروح. فكل الثدييات والزواحف والطيور قد تم خَلْقُها في هذا البناء المتناظر والمتماثل.

يا تُرى هل فكّرنا قط في هذا السؤال التالي؟ "عند النظر في المرآة لماذا نرى جانبنا الأيمن يسارًا وجانبنا الأيسر يمينًا، ولا نرى الجزء الأسفل علويًا والجزء الأعلى في الأسفل؟" سؤال منطقي لأنه بالنسبة للمرآة لا فرق في العلاقة بين اليمين والشمال أو بين الأعلى والأسفل. سبب ذلك لا بد وأن يكون متعلقًا بجسمنا نحن. فكّر لو أن بجانبك فردًا يرقد على جانبه الأيمن ووجهه عكسي للمرآة، فلسوف تراه على المرآة كفرد يرقد فوق جانبه الأيمن.

في هذا الوضع؛ المرآة لم تُغيِّر هي جانبَي اليمين واليسار للشخص الراقد. بل الذي أصبح متغيرًا هو طرَفاه العلوي والسفلي. سبب ذلك؛ هو وجودُ تناسقِ اليسار واليمين لأبداننا. فلو لم يكن تناظُر في جَسَدنا فإن طَيفنا المنعكس على المرآة لن يُشْبِهنا.

أما النَّوع الآخر من التناظر والتماثل؛ فلْنفكر في لوحة معدنية على شكل مثلّث متساوي الأضلاع قد تم تثبيتها فوق الرمال. هذه اللوحة، لو أننا أدَرْنَاها حول المِحور الذي يمر من مركزها ١٢٠ درجة؛ فإن الوضع الجديد للمثلث سوف يتطابق تمامًا مع الأثر الذي تركه الوضع القديم لهذه اللوحة فوق الرمال، وسبب ذلك؛ هو وجود تناظر وتماثل في الدوران البالغ ١٢٠ درجة في المثلث المتساوي الأضلاع، وبنفس الشكل في المربع الذي تبلغ زواياه ٩٠ درجة، أما في المُضَلَّع المنتظم (الذي زواياه بعدد n) فيُوجد به تناسق وتناظر بدوران n/٣٦٠ درجة.

إن تناظر وتماثل كرستالات أي بلورات الثلج السداسية لتُعدّ واحدة من أهم الأطياف التي تلفت أنظار بني البشر.

كما أن هناك أيضًا أشكالًا تمتلك سيمترية الدوران الثلاثي الأبعاد. أهم هذه الأشكال؛ هي تلك الأشكال المسطّحة المتعددة السطوح والأوجه والتي تُعرف على أنها خمسة أشكال منذ عصر أفلاطون، وكمثال لهذه الأشكال المتعددة الأسطح، نقدم كِرِستالات الملح التي تأخذ شكل مكعب. فحتى زمن قريب، لم يكن يُعرف إن كان في الكائنات موجودات ذات عشرين سطحا متناسقًا أو لا، ولكن بتثبيت وتحديد الغدد الفيروسية (*Adenovirüs*) التي تفتح الطريق أمام الإنْتَان أي التلوث المكروبي ومرض الكبد لدى الكلاب، قد ثبت واتضح أن هناك بالفعل مخلوقات ذات عشرين وجهًا متناسقًا ومتناظرًا، ولكن أجمل مثال للتناسق والتناظم في عالم النورمو (*Normo*) نراه في الزهور المشابهة لزهرة الأُقْحُوَان.

إن الأبنية المتناظرة ليست في عالم الذرات والجزيئات أو عالم الإنسان فقط بل يمكن رؤيتها أيضًا في عالم الكون الشائع. إننا لو استطعنا أن نقوم بتصغير هذه الأحجام العظيمة التي نراها في أعماق السماء ونضعها أمام الأعين، لاستطعنا أن نُشاهد تناظرات وتناسقات متعددة ومختلفة، حتى ذلك التماثل الحلزوني المنفصل للمجموعات النَجْمِيَّة والمتولد عن حركاتها المتناسقة والمتناغمة للكواكب السيارة التي تدور حول الشمس.

والميزة الملفتة للنظر أيضًا هي أن التناظر الموجود في ذوات الروح يمكن رؤيته بالعين المجردة، وأنه ظاهر للعيان في المظهر الخارجي أكثر من الأعضاء الداخلية للأحياء. فمثلًا لا يوجد تناظر أو تماثل في الأعضاء الداخلية في جسم الإنسان مثل الرئة والكبد والمعدة والأمعاء، كما لا يوجد قلب في الجانب الأيمن للبدن مثلما

هـو موجـود فـي الجانـب الأيسـر. بالإضافـة إلـى ذلك، فـإن أنصاف الكرة في المخ ليست متناظرة أو متماثلة، وعلى الرغم من ذلك، فإن الفعاليات المتصلة ببناء البرُوتُوبلازْما اللازمة لتأمين الطاقة الضرورية للأعمـال والأنشـطة الحَيَوِيَّـة والتي يُسـتعاض بهـا عـن المنْدَثر منها، هـذه الأنشـطة تتـم على أكمل وجـه. تُرى هل هذا الجمال الحسـابي الموجـود فـي المظهر الخارجي لذوات الروح قد مُنِح من أجل علم الجمـال فقـط؟ إن الله ﷻ لـم يخلـق الكائنـات بمقصد واحـد أو غاية واحدة، بل خلقها ضمن علاَقات وظائفية وحِكَم مُتعدِّدَة جدًّا. فلو لم تُخلق أعيننا مُزْدَوجة ومتناظِرة وتوضـع في أماكنها في شكل متماثل، لما رأينا الأشياء والأجسام بأبعادها الثلاثة، بمعنى أننا لن نرى بعمق، وبنفـس المنطـق لـو لـم تُخلق آذاننا بشـكل متناظـر ومتماثل، لأصبح مـن الصعـب علينـا تحديـد اتجـاه الأصـوات وأبعادهـا؛ ولـو لـم تكن أقدامنا مُتَماثلة، لما استطعنا السير بشكل متوازن؛ ولو لم تكن أذرعنا متماثلـة لمـا اسـتطعنا أن نحمـي مركز الثقـل لأبداننا عند السـير؛ ولو لـم تكن أجنحة الطيور متماثلة، لما اسـتطاعت الطيران؛ ولو لـم تكن زَعانف الأسـماك متماثلة، لما اسـتطاعت أن تعوم بشـكل متوازن... كل هـذا يُظهـر ويُبيِّـن أن فـي التماثـل والتناظـر الـذي أَوْدَعـه الله فـي المخلوقات يكمن جمال باهر وحِكَمٌ كثيرةٌ لا تعد ولا تحصى.

الفنّان المسلم بين النافع والجميل والأخلاقي(*)

الفن بالمعنى العام هو جملة من القواعد المتبعة لتحصيل غاية معينة، جمالًا كانت أو خيرًا، أو منفعة، فإذا كانت هذه الغاية هي تحقيق الجمال سمي بالفن الجميل، وإذا كانت تحقيق الخير سمي بفن الأخلاق، وإذا كانت تحقيق المنفعة سمي الفن بفن الصناعة.(١)

وإننا نجد من خلال تعريف الفن وتصنيف الفنون والعلوم في العصور القديمة والوسطى أن التصور العام للفن ينطبق على الفن التطبيقي والفن الجميل، وكان معنى "فن" تندرج تحته مجموعة كبيرة من الحرف والمهن والعلوم التي تتسم بسمة تطبيقية وعملية واضحة، وأنها وسيلة لمنفعة أو فائدة.

وهذا كان واضحًا جدًّا في الفنون والحرف الإسلامية عبر كثير من عصورها، ورغم تباين المواقع الجغرافية فيها، فإننا لا نجد فيها تمييزًا بين كل من الفنون الجميلة والفنون التطبيقية، حيث كان كل منهما يؤدي وظيفة جمالية واضحة، ويقوم بتحقيق منافع عملية وحياتية لا تنكر بالنسبة للفرد والأمة على السواء.

(*) **أ. د. بركات محمد مراد** [أستاذ الفلسفة الإسلامية، جامعة عين شمس، كلية التربية-مصر]

الفن الجميل والفن النافع

ونجد أن "جويو"[٢] يرى أن الفن نشاط "جدي وثيق الصلة بالحياة، فلا يمكن أن تكون الأعمال الفنية مجرد مظاهر ترف أو موضوعات كمالية، بل هي ضرورات حيوية وأنشطة جادة وموضوعات نافعة، والموضوع النافع يولد بعض المشاعر الجمالية ليس لأنه نافع، بل لأنه في الوقت نفسه موضوع جميل".

وهذا ما دفع "جون ديوي" إلى الربط بين النظر والتطبيق وبين الفن الجميل والفن النافع؛ إذ رأى أن أي فلسفة أو فهم للفن محكوم عليها بالفشل إذا شيدا على أساس من الثنائيات الزائفة بين الفن والطبيعة أو الفن والعلم، والفن الجميل والفن النافع.

ولكي يكشف هذه الثنائيات الزائفة رأى ضرورة المضي نحو فهم حقيقي للفن يدمج هذه الثنائيات في وحدة، وقد كان حرصه على ربط الفن بالخبرة هو الذي جعله يقيم هذه العلاقة (أو الوحدة) بين النافع والجميل على أساس أنهما يمثلان مظهرين من مظاهر النشاط الإنساني الواحد. فالفنون الجميلة ذات أهمية عملية، من وجهة نظر "ديوي" لا تقل عن بعض الصناعات التكنولوجية.

إذًا فالفرق بين العمل الفني والعمل الصناعي لا يرجع إلى خصائص محددة في العمل الفني أو العمل الصناعي وإنما يرجع إلى نظرتنا نحن أو إلى موقفنا تجاهه، فقد يكون موقفًا عمليًّا تارة وموقفًا تأمليًّا جماليًّا تارة أخرى، وهذا يفضي بالطبع إلى أنه قد يمكن للآنية التي نشرب فيها أو الحذاء الذي نلبسه أن يتحولا إلى عملين فنيَين بمجرد أن نجعل منهما موضوعًا للنظرة التأملية الجمالية.[٣]

الفنون الإسلامية

وفي الحقيقة لم تعرف الفنون الإسلامية تلك التفرقة بين فنون جمالية وأخرى تطبيقية، فقد كانت كل الفنون في الحضارة الإسلامية تُراد لمنفعتها مثلما تراد لتحقيق غايات جمالية تساعد على تحقيق متعة بريئة للإنسان في مختلف تجليات حياته، تمثل هذا في صفحات المصحف الصغير الذي يقرأ فيه قرآنه أو في ذلك المسجد الكبير الذي يضمه للعبادة.

ولذلك عاش الإنسان المسلم فنونه، وتمثل هذه الفنون في كل وسائله الحضارية وأدواته اليومية، بل في أسلحته التي يستخدمها للحرب والقتال، ومسكوكاته المعدنية التي بواسطتها يحيا حياته الإقتصادية، ولا أَدلّ على صحة هذا وصدقه من أننا نجد الطابع الجمالي والعبقرية الفنية واضحة وجلية في كل مقتنيات الإنسان المسلم في الحضارة الإسلامية، تجلى هذا واضحًا في عمارة مدينته وبناء قصوره وحدائقه، وفي المنسوجات التي كان يرتديها، وفي السجاجيد التي كان يفترشها أو يلصقها على حوائط غُرفاته، أو في القوارير والآواني الزجاجية والفخارية التي كان يستعملها في حياته اليومية.

وقد تنوعت الفنون الإسلامية، وتغلغلت في كل مناشط الحياة المختلفة، ما بين تصوير وزخرفة ونسيج ونقش على الخشب، وتشكيل في الزجاج والخزف والفسيفساء وغيرها؛ فضلًا عن الموسيقى، وهذا التنوع يعكس تعاظم المد الفني واتساقه مع المد الثقافي والاقتصادي، وتغلغل الفن في الصناعات المعروفة بالفنون الصغرى في الحضارة الإسلامية.

فاللباس والفرش والبسط والتحف والمشكاوات وأواني الطعام والشراب وغيرها كانت تكتسي قيمة جمالية أبدعتها قريحة الفنان المسلم؛ إذ لم تكن الزخرفة مجرد وسيلة لملأ الفراغ أو تغطية أشكالها، إنما هي أصول جوهرية لدقة الصناعة ومهارة الصنّاع، بدونها يعد الأثر الفني ناقصًا.(٤)

الفنون الحرفية

ومن المعروف أن الفنون الإسلامية أقرب إلى الحرف منها إلى الفنون المجردة، لمحاولتها تحقيق وظيفة إنشائية ونفعية في المقام الأول، إضافة إلى الصبغة الجمالية التي تسعى إلى تحقيقها في نفس الوقت، هذا من ناحية؛ ومن ناحية أخرى اكتسبت هذه الصبغةَ بسبب طريقة إعداد الفنان، وهي في جوهرها لا تختلف كثيرًا عن الوسيلة التي تتبع في إعداد الصناع الفنيين التقليديين، ويعتمد فيها على تتلمذ عدد من الأطفال والصبيان على يد صانع ماهر يتدربون تحت إشرافه وإرشاده على الأعمال الفنية مبتدئين من أبسطها ومنتهين بأكثرها صعوبة وتعقيدا.

كذلك كان الشأن في تعليم المصورين إذ يلتحق عدد من الصبيان بمَرسم مصور ماهر ويتعلمون منه كيفية تحضير الألوان وتجهيز الورق، ويتمرنون في نفس الوقت على نقل نماذج معينة من رسوم يعدها لهم، وعليهم أن يحذقوا رسمها من الذاكرة قبل الانتقال إلى رسم ما هو أصعب منها، وهكذا ينتقل التلميذ من رسم الخطوط إلى الأشجار إلى الحيوانات إلى الأشخاص.

وكان لهذه الطريقة أثرها الواضح في التصوير؛ فهي أولًا تعوّد المصوّر الناشئ على رسم نماذج معينة، فضلًا عن أنه كان يتعلم تكوين الصورة عن أستاذه بواسطة الورق المخرّم، ولذلك نلحظ المحافظة على تكوينات معينة تستمر من عصر إلى عصر، وتنتقل من مصور إلى آخر، مما أكسب التصوير الإسلامي شيئا من الجمود، بل إن هذه الطريقة كانت أحيانًا تقتل المواهب عند الناشئين، وهذا هو الأثر الثاني لها، ولذلك فالذي يمتاز منهم عن غيره إنما يمتاز بفضل إتقانه مزج الألوان وتفوقه في إكساب صوره مسحةً من الجمال والرقة، أو حفظ النسب بين الأشياء بعضها بعضًا أو صدق تمثيل الطبيعة أو التوفيق في التعبير عن الحركات، ولكن كل هذا داخل الإطار العام للعصر.[٥]

ولم يكن عمل المصور الإسلامي -مثلًا- بالأمر الهين، بل كان عملا شاقا مضنيا، يستلزم منه وقتًا طويلًا ويستنفد مجهودًا عظيمًا، إذ لم يكن مقصورا على الرسم فقط، بل كان عليه أن يحضّر بنفسه أدواته كالفرشاة والألوان، والأصباغ والورق المزخرف، وكل ما هو في حاجة إليه في عمله.

وما يحدث في التصوير يحدث مثله تقريبًا في كل الفنون الإسلامية التطبيقية مثل صناعة السجاد والزجاج والخزف وحتى صناعة المسكوكات المعدنية، ومن الملاحظ أن بعض الفنانين كانوا يسجّلون أسماءهم على قطعهم الفنية.

اختلاف الألسنة

إن اختلاف الألسنة يحول بيننا وبين أفكار الفلاسفة والمفكرين والشعراء في لغة غير لغتنا، أو في بلد غير بلدنا، إلا عن طريق الترجمة،

وإن هذه الأفكار حتى بعد ترجمتها لا تستغني عن التفسير التوضيحي الطويل؛ أما مبتكرات المعماري والمصور والخزّاف والنسّاج والخطاط وغيرهم من أرباب الفن، فهي على اختلاف بلادها سهلة النطق والفهم لإشباع حاسة الجمال فينا.

والفن مطلب ضروري للإنسان يندفع إلى تحقيقه، سواء جلب له منفعة عاجلة، أم عجز عن أن يجلبها له، وهو كالمعرفة الخالصة في التفسير، وإذا كانت غاية المعرفة هي "التفسير العقلي للظواهر" فغاية الفن هي استبطان الشعور الحي وتجسيمه، و"المشاركة الحيوية" التي هي ضرب من التماس الوجداني والتفاعل مع الصور الحيوية، وإذا كان العالِم لا يخلع ذاته على الظواهر التي يحاول تفسيرها لتحقيق الموضوعية، فإن الفنان على العكس منه، يجعل ذاته نقطة انطلاق ومحطة وصول. فالإبداع الفني ينبع من ذات الفنان، ليحتكّ بعد هذا الجهد الحيوي العام، فيكشف عن صور الحياة في تماسها مع ذاته.

اليد المعجزة

وإذا كان التراث الفني الإسلامي قد اندفع إلى الوجود عن طريق "العقل" و"الوجدان"، فقد سبقتهما في ذلك "اليد" التي أبدع الله تكوينها وصاغ شكلها، وأودع أطراف أصابعها سرَّ الوجود وحقيقة الحياة ومستقبل الإنسان، وهذه اليد كالقلب والعقل، ذكرها الله في محكم آياته في مائة وعشرين آية، جاءت متفرقة في العديد من السور القرآنية.

وتأخذ حقيقة "اليد" كما خلقها الله فيما تأخذ لتكون صانعةً لاستمرار الإنسان ودوامه، ومكوِّنةً لحضارته وممهدة لوجوده ومثبتةً لحياته على هذه الأرض، كأرقى المخلوقات، وهي وحدها لا العقل والوجدان التى عبرت عن حقيقته الأولى، حيث استطاع إشعال النار واستعمال الأدوات المستمدة من الأحجار والعظام وفروع الأشجار، وفي عصور لاحقة حيث عملت يده في أعمال فنية، كصناعة الفخار والرسم على جدران الكهوف. هذه قصة "اليد".

و"الخط" لسان اليد، فهي التى كتبت وأبدعت، وشكلت الفنون، ولذلك فلا غرابة أن يصبح "الخط العربي" وبخاصة حين يأخذ مادته من القرآن الكريم هو الفن السائد في المجتمعات الإسلامية خلال كثير من العصور، وقد استطاع الخط العربي مثل الأرابيسك أن ينقل البيئة الأساسية للفهم المنطقي -أعني الرموز الفكرية الأبجدية- إلى مادة فنية تصويرية، إلى بيئة فنية يصبح الوعي الجمالي فيها أصليا لا ثانويا، قائما بذاته لابغيره.

الفن والجمال

لقد استُخدم الفن دائمًا للتعبير عن "الجمال" في كل مجاليه ومظاهره، وخاصة في الحس والشعور الإسلامي، وبالضرورة حين يكون عنصر الجمال عميقًا في هذا الوجود ومقصودا لذاته يتبدى واضحًا في كل كائناته "الجامدة" وغير الجامدة، والإنسان -وهو خليفة الله في الأرض- مُطالَب بأن يفتح حسه لهذا الجمال ليلتقي أجمل ما في نفسه -وهو حاسة الجمال- بأجمل ما في الكون، ويُنتج من هذا اللقاء تلك الألوان المتنوعة من الفنون والإبداع، فتصير تلك

الفنـون أنواعـا من التعبير عن ذلك الجمال، ومن هنا كان التلازم بين الجمال والفن؛ فلا تصور للفن بلا جمال ولا تصور للجمال بلا فنّ.

وسواء أكان الفنان بإزاء لوحة تشكيلية، أم بإزاء مقطوعة موسيقية، أم بإزاء قصيدة غنائية فإنه في كل هذه الحالات إنما يقدم لنا "موضوعًا جماليًّا"، عيانيًّا، مكتملًا، متينًا، متحددًا، والفنان الحقيقي يقدم لنا إعجازًا فنيًا، يجعل الفكرة تتجسّد في الطبيعة لكي تستحيل إلى فكرة باطنية تنبع من أعماق وجودنا. فإذا بنا نستشعر نضارة الربيع ونشوة الحياة، وكأن جسدنا نفسه قد أخذ يتراقص على سحر تلك الفكرة التي مسنا بها الفنان.

ولقد مارس الفنان المسلم عمله بحرية مطلقة، كما يقول المستشرق "غرابار"، هذه الحرية المطلقة التى جعلت أي عنصر قابلا للتطور في أي اتجاه:

> "وهكذا كانت للفن العربي الإسلامي في بداية الإسلام إمكانيةُ نموّ جديدة لا توجد لها، وإمكانية تطور كبير، تشهد عليها واجهة "قصر المشتى" بوضوح، مما يعطي فكرة عن خاصة مميزة للفن الإسلامي في عهد تكونه، وهي "الحرية". فليس هناك نهاية وليست هناك حدود أخرى سوى إرادة الفنان".

وتجلت عبقرية الصانع المبدع في الفن الإسلامي المجرد في تزيينٍ أغنى بها القطع الاستعمالية المصنوعة من الخزف أو من الخشب أو الزجاج أو السجاد، ولقد بدأ هذا التزيين الذي تجمعت فيه حصائل لا حد لها في متاحف العالم، والمقتنيات الخاصة، بأشكال وطرق تختلف باختلاف المادة التي صُنع منها.

العلاقة بين القيمة الجمالية والقيمة الأخلاقية

فإذا ساءلنا الفن الإسلامي، هل من علاقة بين القيمة الجمالية والقيمة الأخلاقية؟ أو بعبارة أخرى هل يمكن اعتبار "الخير" صورة من صور "الجمال"؟

فإننا نجد الفن الإسلامي يرى أن الفلسفة التقليدية كانت على حق حينما جعلت من القيمة الأخلاقية شكلا من أشكال الجمالية. حقًّا إن "الجميل" مكتف بذاته، لأنه يملك في ذاته تعبيرا قويًّا لا حاجة به إلى ترجمة أخرى، سواء أكان ذلك بلغة الأخلاق أم لغة الدين، ولكن من المؤكد مع ذلك أن للجميل طابعا دينيا هو الذي جعل حقائق الدين المقدسة تَلتمس في شتى الفنون أسمى تعبير عنها، ولن يتناسى الإنسان هذا الطابع الديني للجمال إلا حينما ربط الفن بأهوائه وانفعالاته وعواطفه، وكأن الفن مجرد أداة للمتعة أو اللذة، في حين أن الفن قد ارتبط من قديم الزمان بأقدس عقائد الإنسان وأسمى أفكاره وأرفع قيمه.

وقد أدرك ذلك منذ زمن مبكر كثيرٌ من المفكرين والفلاسفة، وعلى رأسهم أرسطو بنظريته في "التطهير" أو "الكاثرسيس"؛ فنراه يقرر أن للفن مضمونًا أخلاقيًّا يتمثل في التسامي بأرواحنا، ومساعدتنا على مقاومة أهوائنا، ومعنى هذا أن للفن صبغة تطهيرية تجعل منه أداةً فعالة لتنظيم البدن، وتصفية الأهواء، وتنقية الانفعالات، ويضرب أحد فلاسفة علم الجمال مثلًا بالموسيقى فيقول:

> "إن النغم صورة مهذّبة من الصياح، بحيث إن الموسيقى لتبدو بمنزلة تنظيم تلك الأصوات التى يصدرها الإنسان حين يئن أو يصيح، أو يتأوه، أو ينتحب".

وهكذا الحال أيضًا بالنسبة إلى الغناء، والرقص، وغيرها من الفنون، فإن الإنسان لا يتخذ من التعبير الفني -في كل هذه الحالات- سوى مجرد أداة لتنظيم انفعالاته.

الفن والشعور بالذات

إن من شأن الفنون أن تساعدنا على الشعور بذواتنا، والتعرف على حقيقة مشاعرنا، فهي أشبه ما تكون بمرآة حقيقية للنفس، تنعكس على صفحاتها كلّ أهوائنا وعواطفنا وانفعالاتنا وأفكارنا، والواقع أنه إذا كانت هناك علاقة وثيقة بين الفن والأخلاق، فما ذلك إلا لأن الفنون الجميلة تطهر أهواءنا وتنقي انفعالاتنا، وتحقق ضربا من التوافق بين أحاسيسنا وأفكارنا، أو بين رغباتنا وواجباتنا، إننا نشعر بضرب من السعادة العميقة حينما نرى الشيء الجميل. لأننا نستشعر عندئذ توافقا عجيبا هو الذي ينتزع من نفوسنا كل إحساس بالصراع أو التمزق، وكأن الإحساس بالجمال يقترن في نفوسنا بإحساس أخلاقي هو الشعور بالسلم أو الطمأنينة أو التوافق النفسي.

وقد حققت الفنون الإسلامية كل تلك الأبعاد الأخلاقية متجسدة في مختلف الصور، بل أكثر من هذا، فقد مزجت أيضًا بين الجميل والنافع، ولم تفصل بينهما كما فعلت بعض فنون الغرب، والتى دعت إلى "الفن للفن" أو الجمال لذات الجمال، مفرقة بين الفن والصنعة.

إن كلمة "الفن" المتداولة اليوم تحمل معنى الصناعة نفسه في كتب المؤلفين العرب والمسلمين، ومع ذلك لم تكن الصناعة عند المسلمين نوعين، رفيعة وصغرى، بل إن جميع الصنائع هي آثار

فنية. فلم يكن ثمة تمييز في قيمتها على أساس المنفعة، لأنها كانت نافعة وممتعة بطرافتها ودقتها وجمالها؛ وعلى العكس مما يبدو في آثار الفن التشكيلي الغربي (اللوحات والتماثيل) التي لا يُقصد من ورائها الاستعمال النفعي، بل التمتع فقط، وينحرف العمل الفني عن الفن إذا اقتصر الهدف منه على المنفعة، ولكن الفن الإسلامي -وكما أدرك ذلك بحق الباحثُ الكبير عفيف البهنسي- يوّحد بينهما فتبدو السجادة والمُنمنة والفسقية والإناء، ليست مجرد أشياء استعمالية يتحكم في صنعها الغرض النفعي والاستعمال، ولكن أكثرها آيات يتحكم في تنميقها ورقشها أو نقشها وتلوينها حس جمالي، أي إن الأثر الإسلامي كان فنا ومتاعا في وقت واحد، ولم يتعارض في يوم من الأيام مع القيم الدينية والأخلاقية.

الهوامش:

(١) المعجم الفلسفي، د. جميل صليبا، دار الكتاب اللبناني، ١٩٦٩م بيروت، ٢ /١٦٥.

(٢) الفنان والإنسان، د. ذكريا إبراهيم، مكتبة غريب، ١٩٧٧م القاهرة، ص ١٣.

(٣) مقدمة في علم الجمال، د. أميرة مطر.

(٤) تراث الإسلام في الفنون الفرعية والتصوير والعمارة، كرستي (الترجمة العربية)، ١٩٨٤م دمشق، ص ١٢.

(٥) التصوير الإسلامي ومدارسه، د. جمال محمد محرز، ١٩٦٢م مصر، ص ٨١ -٨٣.

تذوق الفن الإسلامي من الناحية التقنية(*)

في سبيل بناء الفكرة التذوقية للتحف الفنية ضمن إطار الفنون الإسلامية تحضرني إشكالية الاستقراء من خلال الإجابة على السؤالين التاليين:

١- هل كل فن يتوجب إخضاعه للمرجعية الدينية التي يعتقد بها المجتمع المبدع لهذا الفن؟

٢- خضوع مجتمع ما لدين جديد، هل يسمح باستقراء ممارساته الفنية داخل إطار هذا الدين؟

من خلال مقاربة بسيطة يتّضح أن الإجابة على الإشكال الأول تكون في مجملها بالإيجاب؛ فبدءً بالمجتمعات البدائية ومرورا بالحضارات المتمدنة يبرز الخضوع الإجمالي للمبادئ والمرتكزات العقائدية/الدينية بشكل لا يحتاج لتمحيص.

أما فيما يخص الإشكال الثاني، فقد تبقى الأعمال الفنية بمقوماتها ومفاهيمها الـ"ما قبل خضوع المجتمع للدين الجديد"، لكن هذا الأخير قد يؤطرها بنظرياته فيخضعها للتحوير الكلي أو التجديد، وقد يتركها على ما هي عليه إذا كانت لا تتعارض مع مبادئه العقائدية، وعليه تصبح هذه الإبداعات مصهورة في بوتقته ولا يسع القارئ إلا ركوب الفكر الديني للاستقراء الصحيح والتأويل المضبوط للطرح الفني لهذه الإبداعات.

(*) **جواد محمد مصباحي** [جامعة البلقاء التطبيقية، كلية الفنون الإسلامية-الأردن]

فيما يخص الفن الإسلامي، ففكرة التسامح والتعايش الاجتماعي من صلب العقيدة الدينية، طَبعت الممارسات الفنية بميزة التحويط؛ أي تأطير العمل الفني -حتى إذا كان بأيد غير مسلمة- بمسلّمات العقيدة ومرتكزها الأساسي (التوحيد)، وبهذا المبدإ تتجلى فكرة الوحدة في الفنون الإسلامية رغم شساعة الرقعة الجغرافية للامتداد الإسلامي الشيء الذي كذلك طبع هذه الفنون بطابع التنوع.

والعمل الفني كليةً، هو إبداع إنساني تتوارثه الإنسانية بغض النظر عن معتقدات الإيمان أو درجات التطور والرقي، كل حسب منظوره، وبهذا لا يمكن التخصيص في الأشكال والنماذج الزخرفية الفنية، وربطها بحضارة أو دينٍ ما، وكمثال على هذا قد نجد أن النجمة السداسية أو الثمانية استعملت بشكل ما في الممارسات الفنية لحضارات قبل ظهور الإسلام، ولا زالت تستعمل في إبداعات الفن الإسلامي الذي انفرد وتميز بسلوك نمط التجريد التخيلي (الزخارف النباتية أو التوريق كما يطلق عليها في المغرب) أو التجريد العقلاني (الزخارف الهندسية أو التسطير كما يطلق عليها في المغرب) وكذا الخط العربي بحكم أنه الشكل المنظور للغة القرآن، في ترسيخ فكرة التوحيد، بخلاف فنون الحضارات السابقة التي كان تركيزها بالأساس على نمط التجسيم لإيصال الفكر الديني.

فالفنان المسلم ومن خلال التوجهات الفنية الإسلامية المنبنية على الأنماط التالية بتأويلاتها:

• **الزخارف النباتية (التوريق)**: الإسقاط التأويلي للعناصر النباتية من أوراق وأغصان وأزهار وثمار في تشكيلات إبداعية.

• **الزخارف الهندسية (التسطير)**: الإسقاط التأويلي لتكوينات ومواقع النجوم والكواكب، والقراءة الهندسية للمعادلات الرياضية.

• **الخط العربي (الكتابة)**: ركوب الحرف العربي (هو رسم للغة القرآن) لتبليغ عبارات الشكر والتبجيل أو المدح والتذكير.

الفنان المسلم يُخضع دائمًا إبداعاته للقناعة الدينية، بالتركيز على التدليل وإثبات أبدية وسرمدية الوجود الإلهي الواحد الأحد، مبتعدًا عن فكرة مضاهات الخالق في الخلق، متقربا إليه من خلال تواصلية الخط وعدم انقطاعه كيفما كان، مُنحنِيًا (الزخارف النباتية) أو مُستقيمًا (الزخارف الهندسية). فالناظر لأي إبداع من النمطين السالفين تسرح عينه في الشكل التواصلي لبنية التكوين النابع من خلال مرتكز "التكرار والتماثل"، وكذلك "الرؤية الجمالية الشاملة" للخط المؤسس لهذا الإبداع.

هذان المرتكزان في الإبداع هما أساس كل نتاج فني تتمحصه العين على امتداد الرقعة الجغرافية من أقصى الشرق إلى أدنى الغرب، ما يثبت التواجد المتكرر والرؤية المتماثلة لدلائل الفن الإسلامي (مبدأ الوحدة) مع اختلاف التقنيات (مبدأ التنوع).

وقد حرص الفنان المسلم على التزامه وركونه لخط جمالي موحد أخذت فيه تمثيل ثنائية الوجود (الظل والنور) المركز الأساسي. ففي مسار استقراء التذوق الجمالي للفن الإسلامي غالبًا ما تَلبَس المتأملَ أحاسيسُ مشحونة بمتعة التعرف واكتشاف رمزية كنه المنظور من خلال لعبة الظل والنور، الأبيض والاسود، الكتلة والفراغ..

هـذه المفاهيـم التـي تطلبـت لترسـيخها وجعلهـا كائنـا ملموسـا فـي الإبداع، الارتكاز إلى ما يلي:

١. **المعرفة**: وتنقسم إلى ثلاث تصورات:

أ- التصور الفني الكلي: المعرفة التامة بمادة الاشتغال، والتقنيات الضرورية لها، وكذلك المعرفة القبلية للشكل النهائي للتحفة المبدعة. فهناك على طول خطوط الإبداع والخلق الفني وجود حتمي لمفهوم التوازن.

بـ- التصـور الاحتياجـي: المعرفـة التامـة بالحاجة النفعيـة للقطعة الفنية، وعليه بناء التصور الجمالي مراعاة لذلك.

جـ- التصـور الجمالي: المعرفـة الكلية بارتبـاط التحفة والمكان، وعليه الاشتغال ضمن مساق إبداعي متكامل.

٢. **حَيثيّات الاشتغال**: وهي على مرتكزين:

أ- المادة المشتغل عليها: نظرا لشساعة الرقعة الجغرافية للوجود الإسلامي ألم الفنان المسلم ومنذ البدايات الأولى بمعرفة التركيبات المفـردة أو الكليـة للكثيـر مـن المـواد سـواء كانت أرضيـة أو بحرية، واسـتطاع أن يستشـف مـن الخامـات بنيات تشـكيلية زخرفيـة ممتطيا صهـوة الرمزيـات الدينيـة فـي كيفيـة الاسـتعمال وتراتبيـة التكويـن الإبداعي.

بـ- النمـاذج الزخرفية: بالدخول في بنيـة التراكيب الزخرفية للفن الإسـلامي لا يجـد المتأمـل نفسـه إلا وكأنـه في متاهة لا حـدود لها، ففـي هـذا الفن الذي يؤسـس له بمطلـع القرن الثانـي الهجري/الثامن الميـلادي وإلـى الوقـت الحالي وما شـاء الله من الزمـن، هناك وحدةٌ

في العناصر البنيوية للزخرفة وتنوعٌ في التراكيب المظهرية للنماذج/الأشكال الزخرفية، تطبع هذا الفنَّ بطابع الديمومة والتميز، وتعطيه دفعا ذاتيًّا متواترًا.

٣. **التمكّن التقني**: وهي ثقافة مكتسبة يتمكن منها الفنان بالتعلم والممارسة، دافعه الداعم دعوة الدين الحنيف وحثه على العلم والتعليم، وكذا تقدير اليد العاملة المجدة والمتقنة للعمل.

٤. **الأدوات الرمزية**: للتعبير عن قناعات المتخيَّل الداخليّ، وللوصول إلى أرقى درجات السمو الروحي في محاولة لإدراج العطاء/الإبداع ضمن مقومات التقديس والتبجيل للذات الإلهية، وعلاقة الدنيوي بالأخروي، وكذلك علاقة الخلق بالخالق، جاء الارتكاز على مجموعة مفاهيم رمزية لتأويل كل مكون من مكونات الجملة الإبداعية، سواء كان الفعل عطاء (الابتكار والإبداع الفني) أو تلقيا (التذوق والاستقراء).

فبخلاف ارتباط الممارسات الفنية لما قبل الإسلام بالذات الإنسانية ومخاطبة الغرائز في البعض منها، وكذلك الارتكاز على العقل فقط في الاستقراء والتأويل، الفن الإسلامي له ارتباط وثيق بالتوحيد، والفعل ورد الفعل لهما نفس المنطلق ونفس المرجع (الوحدانية والتوحيد) ضمن توصيف مبني على:

• **الإطار**: محاولة التقرب من الخالق بالخلق في احترام النسب الجمالية والتأويل الرمزي.

• **السند**: كل مقومات الفكر الديني للوصول قدر الإمكان إلى قمة التوحيد والتبجيل للذات الإلهية.

• **المادة**: البحث والتمحيص للرقي بمادة الاشتغال من البساطة (الحالة الدنيوية) إلى الكمال (الحالة الأخروية).

• **التقنية**: مجموعة الأفعال ورداتها على كل إشكالية تعترض العملية الإبداعية.

• **التاريخ**: جدلية الخلق والابتكار، وعدم الخصوصية، فالقطعة الفنية هي ملك للتاريخ وليس للشخص المبدع.

• **الفكرة الأساسية**: طريقة التعبير عن التعبد والتوحيد وإلزامية اليقين بـ "لاإله إلا الله".

• **العمل الفني**: قطعة إبداعية رغم تحديدها وتأطيرها هي انفتاح على اللانهاية للدلالة على السرمدية والأبدية.

• **الإشكالية**: تشخيص ثنائيات الوجود، وأخُصّ بالذكر -كما سلف- الظل والنور، البياض والسواد، الكتلة والفراغ لإلزامية ذلك في خلق التوازن الجمالي داخل الوحدة الصغيرة (القطعة الفنية) لتكون امتدادا للوحدة الكلية (الكون) دون نشاز.

إبداعات الفنان المسلم في الأشكال الزخرفية(*)

المنمنمات هي صور إيضاحية لتزيين الكتب ذات الأهمية، وكثيرًا ما تحدد معاني الموضوعات الواردة في الكتاب، وهو فن أبدع الفنان المسلم وأظهر براعته الإبداعية في دمجه بين الخط والصورة في علاقة تبعث شعورا سارا بالمتعة تجاه "المصوَّر" و"المجرَّد" في آن معا.

بين المصوَّر والمجرَّد

وفي عصرنا الحاضر لا يخلو كتاب يدرس في الكليات العلمية من الرسوم العلمية التوضيحية لتبسيط العلم وشرحه للطلاب، ومن المدهش حقا أن يكون المسلمون أول من ابتدع فن الرسوم التوضيحية في التاريخ، وقد نقلته أوربا عنهم في حضارتها المعاصرة، فهذا الفن لم يكن معروفا عند الإغريق، وفي كتب الطب الإسلامي وفي المخطوطات القديمة نجد الكثير من الرسوم التي تبين لطالب العلم مهمة القضية التي تشرح له.

وهذه الرسوم تشمل كل ذي روح من إنسان أو حيوان أو طيور؛ فهناك رسوم تظهر الطبيب والمريض وغرفة الفحص الطبي، وطريقة الكشف على المرضى أو ما يسمى بالفحص السريري الذي ابتدعه الأطباء المسلمون وعلموا أوربا فيه أحدث الطرق لاكتشاف

(*) أ. د. **بركات محمد مراد** [أستاذ الفلسفة الإسلامية، كلية التربية، جامعة عين شمس/مصر]

المرض ومعرفة أحوال المريض. أيضًا هناك صور لعلم جبر العظام والخطوات التي يتبعها الطبيب لعلاج الكسور والخلع وغيرها، وصور أخرى لعلم الكيّ وأخرى لجراحة العيون وجراحة الدوالي، بل وأيضا صور لخطوات الولادة العسرة والجراحة القيصرية، وبعض هذه المخطوطات يعود إلى القرن الثالث والرابع الهجري، وهي عصور ازدهار العلوم الإسلامية، مما يدل على أن المسلمين بعد أن بعدوا عن عصر الجاهلية الذي كانت "الصورة" فيه للعبادة والشرك بالله.. فقد انطلقوا يستفيدون من فنون النحت والتصوير لتطوير حضارتهم العلمية.

أشهر المنمنمات

ومن أشهر المنمنمات القديمة، رسومات "الواسطي" على مقامات الحريري؛ حيث تظهر تلك الرسومات التعديل الذاتي الذي قام به الفنّان المسلم على الأصل البيزنطي لهذا الفن، إذ ابتعد عن رسم الهالات المقدسة للأشخاص، وتحولت إلى حواف ملونة، وكذلك اهتمامه بالتفاصيل المميزة لكل شخصية مرسومة من حيث الحركة والإيماءة، بالإضافة إلى أن اختيار الواسطي للألوان واستخدامه لها استخداما ملائما من حيث كونها قيمة شكلية في ذاتها مما دعا المستشرق "بابا دوبلو" أن يقول:

"ليس من قبيل المبالغة القول أن كل مصوري الإسلام كانوا فائقي البراعة في استخدام الألوان".

وقد أتقن يحيى بن محمود الواسطي رسوم الجموع في مخطوطته، كما تمكن من التعبير عن خلجات النفوس، وأن يكون

واقعيًّا في تمثيله للمناظر، وقد رسم الواسطي مقامات الحريري (٦٣٤هـ/١٢٣٧م)، وتُعرف هذه النسخة باسم "مقامات شيفر" وهي محفوظة بالمكتبة الأهلية بباريس. كذلك نرى نزوعا نحو المنظور وإن كان غير تام، وأيضا اهتماما بعناصر الصورة من حيث حجم الأشخاص وتعبيراتهم المختلفة على وجوههم وحركاتهم مما يعلي من شأن الصورة في تدرجها في سلّم القيم واحتوائها على أكبر قدر من القيم، أي الانتقال من القيم التشكيلية إلى الاهتمام بالقيم التمثيلية والروحية.

وقد وصلنا العديد من المخطوطات الإسلامية لموضوعات أدبية وأسطورية أو علمية وألبومات شخصية كلها كانت تعكس في مجال التصوير والزخرفة مدارس فنّية ازدهرت في العصور الإسلامية المتتالية، ويتّضح في معظمها محاولات جادة للمصور لإبهار المشاهد من خلال تكوينات لا علاقة لها بالواقع من حيث الجمع بين الليل والنهار في الصورة الواحدة، أو الجمع بين الداخل والخارج، أو التعبير المتأنق عن العمارة الإسلامية في التصاوير من خلال رسم دقائق الزخارف أو التعبير عن قوة الحاكم أو نبله وثرائه في صور.

الفنّان والأشكال الزخرفية الظريفة

إن المنمنمات (*Miniature*)كتصوير عربي وإسلامي استعارت تكوينها من الأشكال الزخرفية والخطية؛ فاللّولب الذي اعتبره "بابا دوبولو" أرضية التأليف الفني لكل المنمنمات العربية والإسلامية استعمل كثيرا وبترداد ملفت للنظر في الزخرفة العربية، ودخل في الكثير من أنواع الخط العربي. أما المربّع السحري أو ما سمي

بالأوفاق السحرية فعدّ أيضًا قاعدة تأليفية للعديد من الموتيفات الزخرفية والكوفية. أما الثياب والأشجار وحتى السماء، فهي عبارة عن خطوط مشابهة لذؤابات الخط النسخي وتعرجاته، ويعد ذلك عاملا مساعدا على اللامحاكاة بوجهها الأول ولاوقعيّتها بالقياس إلى الموضوع الطبيعي أو اقترابها من الأشكال الهندسية في محاولة لإعطائها بعض السمات الروحية، وفي ذلك مجاراة للشريعة. فإن ذلك يعطي بعضا من المشروعية، حيث يجد الناظر في هذه الرسوم بواطن كتابية أو خطوطية وزخرفية قد تكون حائلا آخر دون الاعتراض على هذه الرسوم.

ومن هذه الوجهة فقد كان هذا الموقف فاعلا في تمايز تصور المسلمين للمفهوم الجمالي؛ فعلى الرغم من قيمة الرسم والتصوير عندهم، فإنه لم يكن الرد الكافي على الاحتياجات النفسية لديهم، وخاصة الدينية منها. فقد فضل الفنانون تزيين المساجد والكتب الدينية والأماكن المقدسة بالخط والزخرفة العربيين، جاعلين منهما نتاجا متمايزا لفهمهم الجمالي ومُمَحورين حولهما كافة الفنون التشكيلية الأخرى.

العناية بالخط العربي

لذا فقد شكلت مسألة موقف الإسلام من الرسم والتصوير التشبيهي تأكيدا آخر على انصراف الفنانين العرب والمسلمين نحو العناية الجمالية والتشكيلية بالخط العربي، وتأكيد وبلورة حضوره الفني في كافة المستويات الحياتية، ولا شك أنه كان للنهضة العلمية الإسلامية تأثير كبير في ازدهار الفنون. فقد أفادت الزخرفة من علم

الهندسة أيما إفادة؛ إذ تحولت من التسطيح والسذاجة إلى التعقيد والعمق، وترجمت النظريات الهندسية والرياضية عموما إلى فن راق أصبح بدوره شاهدا على ارتقاء الهندسة العملية. نفس الشيء يقال عن تطور زخرفة الخط العربي؛ لقد تحول إلى "خط هندسي" يشي بالدلالات الثرية، ويعكس طابع الأرستقراطية والازدهار في المجتمع الإسلامي. هذا فضلا عن دلالته على الارتباط بتطور الصناعات عموما خلال عصر الصحوة.

وكان تطور الخط الهندسي بمثابة ترسيخ لإحدى القواعد الهامة في علم الجمال حتى حكم أحد الدارسين بأنه ارتقى بالفن الزخرفي إلى ما يشبه تشكيلات موسيقية. كان الخط الهندسي -في المحصلة النهائية- شكلا مهمّا من أشكال الفكر الجمالي، كما كان محاولة لرفع الفن إلى مستوى المُناخات الروحية دون أن تنتزع منه النَّكهة الحسية الحية للتأمل والتخيل.

وينبغي الانتباه إلى أن مقولات الحكم الجمالي، فيما يتعلق بالمصورين كما ذكرها "ميرزا حيدر دوغلات" (٩٥٨هـ/١٥٥١م) هي الرقّة والتناسق، اللتان تضمان قيَما أخرى كالنعومة والطلاوة والرقة والوقع اللطيف والنظافة والصفاء والصقل والمتانة، في حين أن مصطلحات مثل "غير متناسق" (لاتماثلي) أو "فج" هي التي تعبر عن ضآلة "قيمة العمل الفني".

وقد كان الرقش أو الأرابيسك والخط والزخرفة هي وسائل الفنان المسلم إلى تحقيق كل المفاهيم الجمالية اللانِهائية التي يصبو إلى تحقيقها، ونجد الرقش العربي في نقطة التقاء الخط العربي بالتصوير،

والخط العربي هو تجديد في رسم الحروف والكلمات التي تحمل معاني معينة، أما التصوير فهو رسم أشكال ووجوه تمثل حدثا أو مشهدا واقعيا أو خياليا. أما الرقش فهو رسم لا يحمل معنىً بيانيا أو لفظيا وإنما ينقل الشكل الهيولاني والجوهر لأشياء كانت واقعية.

الرقش والخط

وهنا يتضح أن الرقش كان -وكما توصل إلى ذلك الباحث الكبير "عفيف بهنسي"- مثل الخط من جهة والصورة من جهة أخرى. لقد اتجه الخط العربي من شكله البدائي إلى شكل فني لم يعدله حد في التفنن والتعبير، ومع أنه لم يتخل عن وظيفته فإنه أصبح صيغة فنية مجردة لا ترتبط بالمعنى بذاته، بل بصفته القدسية التي أصبحت جمالية تبعا لجمال الخط ذاته، وتزداد مكانة الخط الفنية كلما يزداد بُعده عن وظيفته البيانية، وتصبح الصيغ المجردة التي هي من توابع الخط، مستقلة تحيطه بالمزيد من التزويق أو تنفصل عنه لكي تصبح رقشا بذاته، وعندما انتقل هذا الخط إلى لوحات منقولة تلاقى بقوة مع الرقش الهندسي حيث لم نعد نميز أيهما الأصل وأيهما الأثر، واتسع استعمال الخط العربي التشكيلي خارج فن العمارة فمشت به ريشة المزخرفين على الخزف، وحفره إزميل النجارين في الخشب، وطرزته الإبر بأسلاك الذهب والفضة وخيوط الحرير على الرايات والعصائب والملابس والخيام، وصممته أصابع صناع السجاد إطارا للبسط والسجاجيد، وتوزيعا هندسيا في داخل الزخرفة المركزية لها، ولم يقتصر التفنن في ذلك على آي الذكر الحكيم بل تعداه إلى الحديث الشريف والأمثال السائرة والحكم البليغة والشعر الرقيق.

سلطان الزخرفة

وبلغ من سلطان الزخرفة الخطية العربية أنها فرضت نفسها على كثير من مزخرفي الخزف والسجاد الأوربيين ممن تتلمذ على هذا النشاط من الحضارة الإسلامية. فظهرت من تحت أيديهم زركشات فيها ملامح الخط الكوفي النسخي دون أن تقول شيئا أو تمكن قراءتها.

أما الزخرفة فهي كل رسم يُعمل على مسطح بقصد ملء الفراغ بهيئات جملية متناسقة تستريح إليها العين، والزخرفة تكون خطوطًا أو هيئات هندسية أو نباتية أو حيوانية، وجمالها يعتمد أولًا وآخرًا على ذوق صانعها ودرجة سيطرته على المادة التي يزخرفها أو يزخرف بها، ويتأتى أكبر جانب من جمال الزخارف من التكرار؛ فإن هيئة ورقة العنب شكل جميل، فإذا رسمنا هيئات ورق عنب متجاورة في صورة متماثلة -على أي هيئة كانت- حصلنا على زخرفة، وكذلك يقال عن زهرة اللوتس أو الأكانتوس أو الليق أو أي زهرة أخرى.

وقد وصل الفنان المسلم في إبداعه للزخرفة، حيث جعلها ميدان إبداعه، ووصل بابتكاراته في هذا المجال إلى ما لم يصل إليه غيره من أهل الفن في أي نطاق حضاري آخَر، حيث اعتمد الفنان المسلم على عنصري "التكرار" و"التوازن"؛ فالتكرار المتوالي لأي هيئة يحدث أثرا زخرفيا جماليا، والتوازن كذلك له نفس الأثر، وهذا التوازن يبدأ من خطين أو منمنمين متماثلين، ويستطرد إلى صور هندسية ونباتية وحيوانية لا نهاية لها ولا حد لجمالها، والزخارف قد تكون مجرد رسوم وقد تحفر بارزة، وقد تكون ذات لون واحد

أو أكثر، وقد ابتكر الفنانون المسلمون من تقاطع ما يسمى بالطبق النجمي، وهي زخارف مستديرة الهيئة تصنع خطوطها نجما في وسطها، وتفننوا في ذلك تفننا يحار فيه العقل.

وأبدعوا كذلك في استعمال ورقة العنب، وفروع النخيل، والحبيبات (وهي كل هيئة متخذة من أشكال حبوب النبات) والأقراص والزيتون وسنبلة القمح والفصوص والورد والقرنفل والصنَوبر واللبلاب وعباد الشمس، والمشبكات أي الخطوط والدوائر المتشابكة والخطوط المنكسرة والجدائل والخطوط المتعرجة، أو المنحنية، وما إلى ذلك، ونستطيع أن نقول إن الفنان المسلم لم يغادر هيئة يمكن أن تخطر بالبال كعنصر زخرفي إلا استعملها بنجاح.

ومن الملاحظ أن الأشياء غير المزخرفة نادرة بحق في الفن الإسلامي، حتى أن الفخار الرخيص غير المزجج (الخالي من الطلاء) يتضمن دائما شيئا من الزخرفة، وقد لاحظ ذلك بحق المستشرق "إتنجهاوزن" في بحوثه عن الزخرفة الإسلامية، وقد استعملوا الزخارف على شكل إزارات متوازية، أو في صورة أطباق نجمية عند اتساع المساحات، واستعملوا الألوان بنجاح كبير، وكانوا يفضلون الألوان التي ورد ذكرها في القرآن الكريم، كالأخضر والأحمر والأصفر ولون الذهب والفضة، واستخرجوا معاني خاصة للألوان، فقالوا إن السُندس هو الأخضر الفاتح، والإستبرق عند الرسامين والمزخرفين هو الأزرق، وفضلوا الأحمر على غيره وسموه المرجان لورود اللفظ في القرآن الكريم، ومن هذا القبيل سموا اللون الأبيض باللؤلؤ، أما الأحمر القاني فقد سمَّوه بالياقوت، واللفظ قرآني أيضًا.

ارتباط الفنانين بالإسلام والقرآن

ومعنى ذلك أن الفنانين المسلمين ظلوا في أعمالهم دائمًا مرتبطين بالإسلام والقرآن، مما أضفى على أعمالهم جمالًا وسحرًا روحيًّا لا يخطئه من يتأمل أعمال أولئك الفنانين الموهوبين، ولهذا السبب أيضًا استخدموا الكتابة كعنصر زخرفي، وخاصة آي القرآن الكريم، وبعض الأحاديث الشريفة، بل استعملوا أسماء الرسول ﷺ، وأسماء الخلفاء الأربعة كعناصر زخرفية، وأبدعوا في ذلك أيما إبداع، وهم في الكتابة الزخرفية يفضلون أن يكتبوا بالذهب على أرضية زرقاء داكنة أو إستبرق كما يقولون، ومن مصطلحاتهم: "خط الذهب على بحر الاستبرق".

ولا ينبغي أن ننسى تأثير الصناعات الشعبية في الفنون الإسلامية وزخرفتها، والصناعات الشعبية ليست عملا يدويا تلقائيا، بل هي خبرة فنية متوارثَة، ومهارة يدوية توارثها الإنسان ليجعل من كل شيء حوله شيئا نافعا له قيمة إنسانية.

وقد تتداخل أشكال من الفنون التقليدية مع أشكال من الفنون الشعبية، حتى لا نستطيع أن نحدد ما هو تقليدي -أي قديم وثابت إلى حد ما- وبين ما هو شعبي ومتغير إلى حد ما أيضا، ولقد كان فن الزخرفة الإسلامية قادرا دائما على الاستفادة من الفن الشعبي الشائع، وهو "الفن الذي لم يتمكن في كثير من الأحيان البقاء، نظرا لاستخدامه مواد هشة، لا يمكنها البقاء مُددا طويلة".

لذا فإنه من الصعب تحديد كيف ومتى عضد الفن الشعبي الفنون الجميلة، ومع ذلك فإننا نلاحظ الظهور المفاجئ لأشكال وأساليب

عتيقة في الزخرفة الهندسية، ويتضح لنا ذلك إذا تأملنا مجموعة شبابيك القلل التي يضمها المتحف الإسلامي بالقاهرة، وكيف أن هذه الشبابيك تجمع بين روعة التعبير وتواصله مع الفنون الإسلامية التقليدية.

وأيضًا ينبغي أن لا ننسى تأثير رعاية الحكام للفنون الصغرى. فهارون الرشيد يأمر باستدعاء الفنانين لزخرفة قاعة شيدها في حديقة قصره ببغداد، فزينت بزخرفة ورسوم على نمط الرسوم الساسانية، ومعروف أن هؤلاء الخلفاء قد أنشأوا مجالس طليت جدرانها بالزخرفة والصور، وصنع الفنانون لهارون الرشيد مجموعة من الكؤوس نُقشت على كل واحد منها اسمُه.

ولم يقتصر رعاية الفن على الحكام وحدهم بل راح يقلدهم في ذلك وزراؤهم وكتّابهم وكبار موظفيهم في الدولة؛ فهؤلاء كانوا يكلفون الفنانين بأعمال فنية كتزويق جدران دورهم أو الحمامات التي تشيد لهم، وكشفت الحفائر الأثرية التي أجريت في العديد من مواضع عواصم العباسيين عن عمائر قاموا بإنشائها وزخرفتها، منها بقايا قصور الخلفاء في سامرّاء وما وجد عليها من رسوم ومناظر تصويرية، ولا شك في أن الفنان في العصر العباسي كان يجتهد في تفهّم ذوق راعي الفن ورغباته والامتثال لها، وهكذا وجدناه في كثير من العصور.

الخط العربي.. ذروة الجمال وقمّة الإبداع(*)

ما زلتُ أذكر كلمات أستاذ مادة المخطوط العربي في الجامعة حين كان يقول:

"لا تجد أمةً من الأمم تجعل من الكتابة عنصرا جماليا مثل أمتنا الإسلامية، فأنتَ تُعلق على جدران بيتك آيات قرآنية ليس فقط للتبرك، ولكن لجمال خطوطها وروعة تكوينها".

نعم، فلكل أمة فنونها التي تعتز بها وتعتبرها جزءا من حضارتها وتراثها، ويعد الخط العربي أهم ما نفخر به من بين فنوننا الإسلامية والعربية؛ فهو فن عربي إسلامي برع فيه أجدادنا وتفننوا فوصلوا إلى مرتبة الأصالة وبلغوا في أنواعه وتصميماته وزخارفه درجة العظمة والخلود، وقد عبر الخط العربي خلال مساره الطويل عن ملامح حضارتنا العربية الإسلامية، وعكس روحها وطبيعتها، ومثّل تطورها ومعاناتها.

فقد استمر الخط العربي في تاريخ الفن العربي الإسلامي تيارًا له شخصيته المعبرة عن كل عصر؛ فكان كالكائن الحي ينمو ويتفرع ويتجدد باستمرار حتى بلغت أنواعه اثنَين وثمانين نوعًا متميزًا مات بعضها واندثر، لأنه لم يكن محاولة أصيلة للتجديد ولم يستطع أن يعكس الضروريات الاجتماعية لحياة الناس، وعايش البعض الآخر

(*) **أحمد عبيد** [كاتب وباحث، إسلام أون لاين.نت/مصر]

حياة الناس فتجلّت في حروفه عبقريةُ الفنان العربي المسلم حتى بلغت ذروة الجمال وقمة الإبداع، ولا نظن أن أمة من الأمم قد تداولت الكتابة بهذا الشكل فجعلت منها فنًّا قائما بذاته كما حدث في حضارتنا العربية الإسلامية؛ فكان الخط العربي ولا زال أصل الفنون جميعها لأنه يستمد نبله وشرفه من كتابة آيات القرآن الكريم.

الخط العربي من البداوة إلى الفنون

تلقّى العرب الكتابة وهي على حالة من البداوة الشديدة، ولم يكن لديهم من أسباب الاستقرار ما يدعو إلى الابتكار في الخط الذي وصل إليهم، ولم يبلغ الخط عندهم مبلغ الفن إلا عندما أصبحت للعرب دولة تعددت فيها مراكز الثقافة ونافست هذه المراكز بعضها بعضًا على نحو ما حدث في الكوفة والبصرة والشام ومصر؛ فاتجه الفنان المسلم للخط يحسّنه ويجوّده ويبتكر أنواعا جديدة منه.

وقد كان العرب يميلون إلى تسمية الخطوط بأسماء إقليمية لأنهم استجلبوها من عدة أقاليم فنسبوها إليها مثلما تنسب السلع إلى أماكنها؛ لذلك عُرف الخط العربي قبل عصر النبوة بالنبطي والحيري والأنباري، لأنه جاء إلى بلاد العرب مع التجارة من هذه الأقاليم، وعندما استقرّ الخط العربي في مكة والمدينة وبدأ ينتشر منها إلى جهات أخرى عُرف باسمَيهما المكي والمدني.

إلا أن الخط العربي لم يقدّر له أن ينال قسطًا من التجديد والإتقان إلا في العراق والشام بعد أن فرغ المسلمون إلى التجويد والإبداع فيه بعد أن فتح الله عليهم البلاد وأصبحت لهم عمارة وفنون واحتاجوا إلى الدواوين، وما يقال عن العراق يمكن أن يقال عن

الشام كذلك؛ فقد اتسعت رقعة الدولة في العصر الأموي، وأصبحت دمشق عاصمة الأمويين، وظهر في هذا العصر الترف والميل إلى البذَخ والتحضر، ونشطت حركة العمران فظهرت الكتابات على الآنية والتحف واعتُني بكتابة المصاحف وزَخرفتها.

وفي العصر العباسي ترسّخت الكتابة وازدهرت الخطوط وتنوعت واختص كل إقليم بنوع من الكتابة، وجدير بالذكر أن الأقلام (الخطوط) في ذلك العصر كانت تسمى بمقاديرها كالثلث والنصف والثلثين، كما كانت تنسب إلى الأغراض التي كانت تؤدّيها كخط التوقيع، أو تضاف إلى مخترعها كالرئاسي نسبة إلى مخترعه، ولم تَعد الخطوط بعد ذلك تسمى بأسماء المدن إلا في القليل النادر.

وكما جعل المصريون كتابتهم على ثلاثة أنواع: الهيروغليفي (الكهنوتي)، والهيراطيقي (الدواويني)، والديموطيقي (الشعبي). كذلك كان الأمر في خطوط العصر العباسي، فكان لكل خط اختصاصات معينة، ومن ذلك قلَم الطومار: وكان مخصصا لتوقيع الخلفاء والكتابة إلى السلاطين؛ ومختصر الطومار وكان لكتابة اعتماد الوزراء والنواب والمراسم؛ وقلَم الثلثين وهو لكتابة الرسائل من الخلفاء إلى العمال والأمراء في الولايات؛ وقلم المدور الصغير وهو لكتابة الدفاتر ونقل الحديث والشعر؛ وقلَم المؤامرات لاستشارة الأمراء ومناقشتهم؛ وقلَم العهود لكتابة العهود والبيعات؛ وقلَم الحرم للكتابة إلى الأميرات؛ وقلم غبار الحلية لكتابة رسائل الحمام الزاجل.

هذا وقد اندثر كثير من هذه الخطوط وبقي بعضها الآخر مستعملًا إلى يومنا هذا، وفيما يلي سنوضّح أهم هذه الخطوط وصفاتها واستخداماتها.

الخط الكوفي.. ليونة ودقة

يظن كثيرون خطأً أن الخط الكوفي قد نشأ في الكوفة، لذلك قد نسب إليها، والواقع أن هذا الخط الكوفي قد سُمي بهذا الاسم لعناية الكوفة به وليس لأنه نشأ فيها؛ حيث ازدادت حركة تهذيبه وتجميل حروفه وبهذا انفرد باسم "الخط الكوفي"، وأرجح الأقوال في تاريخ الخط الكوفي أنه اشتُقّ من الخط الحيري أو الأنبارى، وسبب تسميته بعد ذلك بالخط الكوفي لأنه خرج وانتشر في مدينة الكوفة إلى أنحاء مختلفة من العالم الإسلامي مع الجنود الفاتحين، وذلك في عصر ازدهار الكوفة.

وقد كان للكوفة نوعان أساسيان من الخطوط؛ نوع يابس ثقيل كان يسمى "الخط التذكاري"، وكان يستخدم في الكتابة على المواد الصلبة كالأحجار والأخشاب ويتميز بالجمال والزخرفة، وكان يخلو أحيانًا من النقط وترابط الحروف، ونوع ليّن تجري به اليد في سهولة، وهو الخط الذي انتهى إلى الكوفة من "المدينة" وكان يسمى "خط التحرير"، وكان مخصصًا للمكاتبات والتدوين والتأليف.

وقد نتج من المزج بين الخطين نوع ثالث يتصف بالرصانة والجمال، وهو "خط المصاحف" الذي يجمع بين الجفاف والليونة، وظل هذا الخط هو الخط المفضَّل طيلة القرون الثلاثة الهجرية الأولى.

وقد استنبطت من الخط الكوفي أنواع فنية وزخرفية قسّمها مؤرّخو الفنون الإسلامية إلى "الكوفي البسيط"، و"الكوفي المورق"، و"الكوفي المضفر المترابط"، و"الكوفي المهندس".

خط الثُّلُث.. أمّ الخطوط

ويسمّى خط الثلُث بأم الخطوط وأصلها؛ فلا يعد الخطاط خطّاطًا إلا إذا أتقن خط الثلُث وهو أصعب الخطوط، يليه النسخ، ثم الفارسي.. أما عن تسميته فقد كانت الخطوط (الأقلام) تنسب إلى قلم الطومار وهو أكبر الأقلام مساحة، وعرْضه أربع وعشرون شعرة من شعر البرذون (حيوان يشبه البغال والخيل ويستخدم في نقل الأحمال)، وقلم الثلُث أو خط الثلث هو بمقدار ثلث هذا القلم (أي ثماني شعرات) لذلك سمي بخط الثلُث، وهكذا في أسماء بعض الخطوط الأخرى كقلم الثلثَين وقلم النصف.

وينسب إلى الوزير الخطاط "علي بن مقلة" وَضْعُ قواعد خطّ الثلث، وقد سمي خط الثلث في العصور المتأخرة بـ"المحقّق"، وذلك لأن كل حرف من حروفه يحقق الأغراض المرادة منه.

ويستعمل خط الثلث في الكتابة على جدران المساجد والمحاريب والقباب والواجهات والمتاحف، وكذلك في عناوين الصحف والكتب، كما تكتب به أوائل السور في المصحف الشريف، وهو خط يحتمل كثيرا من التشكيل.

خط النَّسخ.. خادم القرآن

ينسب البعض اختراع خط النسخ إلى "عبد الله الحسن بن مقلة" وهو أخو الوزير الخطاط علي بن مقلة، وهناك من يرى أن خط النسخ

أقدم من ابن مقلة بكثير، وأيًّا كان الأصل في هذا الخط فقد طور ابن مقلة هذا الخط إلى الشكل الذي هو عليه الآن حتى صار يختلف عن الخطوط السابقة، وقد سمي هذا الخط بخط النسخ لأن الكتّاب كانوا ينسخون به المصحف الشريف ويكتبون به المؤلفات، وكان ابن مقلة يُسميه "البديع" لشدة جماله، ويقترب خط النسخ من خط الثلث من حيث الجمال والروعة والدقة، وهو يحتمل التشكيل أيضًا ولكن بشكل أقل من الثلث ويزيده التشكيل (النقط) حُسنا ورَونقا.

ويكتب بخط النسخ القرآنُ الكريم والحديثُ الشريف كما يصلح لبعض اللوحات الكبيرة، فقد كتب به على التحف المعدنية والخشبية وعلى الجصّ والرخام.

وقد حظي خط النسخ بعناية كبيرة في العراق في العصور العباسية، وقد بولغ في تحسينه في عصر "الأتابكة" حتى عرف بـ"النسخ الأتابكي"، وهو الخط الذي كتبت به المصاحف في العصور الإسلامية الوسطي، وحل محل الخط الكوفي سواء في كتابة المصاحف أو النقوش على جدران المساجد، وأصبحت السيادة لخطَّي النَّسخ والثلُث، ويمتاز خط النسخ عن خط الثلث في أنه يساعد الكاتب على السير بقلَمه بسرعة أكثر من خط الثلث، وذلك لصِغر حروفه وتلاحقها مع المحافظة على تناسق الحروف وجمالها.

الخط الفارسي.. فن وهوية

كان الفرْس قديمًا يكتبون بالخط "الفهلوي" أو "البهلوي" نسبة إلى "فهلا" الواقعة بين همدان وأصفهان وأذَربيجان، وعند الفتح

لبلاد فارس انتقلت الكتابة والحروف العربية إليهم، وأصبحت الكتابة بالعربية هي كتابتهم الرسمية والقومية، وحلت الحروف العربية محل الحروف الفهلوية الفارسية.

وقد اهتم الفرس بالخط خاصة في أوائل القرن الثالث الهجري؛ حيث قوِيتْ شوكتهم في الدولة العباسية في فارس والعراق، فعمدوا إلى خط النسخ وأدخلوا على رسوم حروفه أشياء زائدة فميزته عن أصله، ويسمى الخط الفارسي أيضًا خط "التعليق"، وقد كتب بهذا الخط كتب الأدب والدواوين.

أما عن خط التعليق الذي يكتب به الفرس اليوم فهو نوع من خط التعليق القديم المخصص للأعمال الرسمية، وهو السائد عندهم حاليًا، وقد برع الفرس في خط التعليق فأخذوا يزَخرفونه ويحسّنونه حتى امتاز بجمال حروفه ومَيلها. كما أن حروفه صارت مختلفة السمك والطول تبعًا للقاعدة والذوق، كما تمتاز حروفه بدقتها وامتدادها، وهو لا يحتمل التشكيل ولا التركيب وهو في ذلك يشبه "خط الرُّقعة"، ويستعمل الخط الفارسي كذلك في كتابة عناوين الكتب والمجلات، وقد سمي بالتعليق لأن حروفه معلقة بين خطي النسخ والثلث أي أنه يجمع بينهما، ويستعمل الخط الفارسي الآن للكتابة في إيران والهند وأفغانستان وباكستان.

ويوجد ثلاثة أنواع من الخط الفارسي: "الفارسي العادة" وهو المعروف حاليًا بالتعليق؛ و"خط شِكَسْته" وهو خط صغير ورفيع، وتعني كلمة "شكسته" المكسور ويسمي بالتركية "قِرْمَه تعليق"؛ و"شكسته آمير" وهو خليط من النوعين السابقين.

خط الرُّقعة.. إيقاع سريع

يعد خط الرقعة (بضم الراء) من الخطوط المتأخرة، أي حديثة الظهور، وقد اخترعه ووضع قواعده الأستاذ "ممتاز بك مصطفى أفندي المستشار"، وكان ذلك في عهد السلطان "عبد المجيد خان" (ت:١٨٦١م)، ويرى البعض أن نشأته ترجع إلى عهد السلطان "محمد الفاتح".

ويمتاز خط الرقعة بقصر حروفه، ويحتمل أن يكون قد اشتُقّ من خط الثلث والنسخ، وخط الرقعة خط جميل يمتاز باستقامة حروفه أكثر من غيره من الخطوط، وهو لا يحتمل التشكيل أو التركيب، وفيه وضوح ويقرأ بسهولة، ويعد أسهل الخطوط جميعا كما أنه يعد الأصل في الكتابة اليومية لدى الناس، حيث يستخدم في المراسلات والكتابات اليومية وعناوين الكتب والمجلات وفي الإعلانات التجارية، وذلك لبساطته ووضوحه وبعده عن التعقيد.

ويوضح أحد الخطاطين خصائص هذا الخط فيقول:

"وقد جاءت بساطة خط الرقعة لكون حروفه خاضعة للشكل الهندسي البسيط، فهي سهلة الرسم معتمدة في ذلك على الخط المستقيم والقوس والدائرة فضلا عن طواعيته لحركة اليد السريعة، إضافة إلى كون حروفه واضحة القراءة ذات شكل جميل".

الخط الديواني.. لم يعد سرًّا

ترجع نشأة هذا الخط إلى العصر العثماني، وقد سمي هذا الخط بالديواني لاستعماله في الدواوين العثمانية، وقد كان هذا الخط قديما في الخلافة العثمانية سرًّا من أسرار القصور السلطانية لا يعرفه

إلا كاتبه أو من ندر من الطلبة الأذكياء، لذلك كانت تكتب به جميع الأوامر الملكية والإنعامات والفرمانات.

وقد انتشر الخط الديواني في عصرنا الحديث انتشارًا كبيرًا بفضل مدرسة الخطوط العربية الملكية بمصر، حيث بسّطه وطوّر فيه الخطاط المصري "مصطفي بك غزلان" حتى أطلق عليه في مصر الخط الغزلاني، وينقسم الخط الديواني إلى نوعين: "ديواني رقعة" وهو ما كان خاليا من الشكل والزخرفة، ولا بد من استقامة سطوره من أسفل فقط؛ "ديواني جلي" والجلي بمعني الواضح الظاهر، وهو ما تدخلت حروفه وكانت سطوره مستقيمة من أعلى ومن أسفل، ولا بد من تشكيله بالحركات وزخرفته حتى يكون كالقطعة الواحدة.

ويتميز الخط الديواني بتشابك حروفه مما يصعب على غير المتخصصين قراءته أو الكتابة به، والخط الديواني جميل ومنسَّق للغاية، وتكون كتابته الدقيقة عادة أجمل من الكبيرة، ومن الطريف أن هذا الخط ما زال يستعمل حتى يومنا هذا في مراسلات الملوك والأمراء والرؤساء، وكذلك في كتابة البراءات والمراسم والأوسمة والرفيعة وبطاقات المعايدات، فضلا عن قيمته الفنية في اللوحات والنماذج التشكيلية.

الطُّغراء .. ظل جناح الطائر المقدس

"الطرّة" أو "الطغْراء" أو "الطغْرى" هو شكل جميل يكتب بخط الثلث على شكل مخصوص، وأصلها علامة سلطانية تكتب في الأوامر السلطانية أو على النقود الإسلامية أو غيرها، ويذكر فيها أسم السلطان أو لقبه، وقيل إن أصل كلمة "طغراء" كلمة تتارية تحتوي

على اسم السلطان الحاكم ولقَبه، وإن أول مَن استعملها السلطان الثالث في الدولة العثمانية "مراد الأول".

ويروى في أصل الطغراء قصة مُفادها أنها شعار قديم لطائر أسطوري مقدَّس كان يقدسه سلاطين الأوغوز، وأن كتابة طغراء جاءت بمعنى ظل جناح ذلك الطائر.

وأَقدم ما وصل إلينا من نماذج شبيهة بالطغراوات ما كان يستعمل في المكاتبات باسم السلطان المملوكي الناصر حسن بن السلطان محمد بن قلاوون (٧٥٢هـ).

وقد أدّى كتابة الاسم على شكل الطغراء إلى التصرف في قواعد الخط، ويكون الطغراء في الغالب مزيجا من خط الديواني وخط الثلث.

خط التاج.. ذهب التاج وبقي الخط

وقد ابتدع هذا الخط في العصر الحديث على يد الخطاط المصري محمد محفوظ الخبير الفني في المحاكم في عهد الملك فؤاد، وكانت فكرة هذا الخط هو وضع إشارات في أعلى الحروف تمثل التاج الملكي، وقد رجح استخدامه مع حروف خط النسخ لأنها أجمل وقعا فيه من سائر الخطوط وإن كان قد استعمل مع خط الرقعة.

التكرار والتماثل في الفنون الزخرفية الإسلامية(*)

قد كان السعي وراء إيجاد نسق زخرفي يتلاءم مع السكينة النفسية للمتلقي المتوخاة من خلال إبداعات الفنون الإسلامية، وكذا حرص الفنّان المسلم في مختلف التقنيات عند اشتغاله، على تطويع مواده بما يتلاءم مع الرؤية العامة للإطار البنيوي لما يبدعه، والمتمثل في العمل على بلورة صور الجمال الظاهري للقطعة لتكون نفق العبور بالمتأمل إلى الإحساس بالجمال الباطني بين ثنايا نفسه حتى تتلبسه مشاعر الجلال الجمالي.

فجماليات المكان أو القطعة/التحفة ضمن هذا المكان ما هي إلا نتيجة لاحتدام قوى داخلية في نفس المبدع:

ظاهرها دنيوي/وظيفي: فالمسجد للصلاة، القبة حل هندسي لإيجاد الفضاء الواسع، الأرابيسك عنصر تكسية تزييني...الخ. كل هذه أسباب ظاهرية سهل على المتلقي معرفتها دون إمعان فكر أو تأمّل.

وباطنها أخروي/تعبّدي: فجمالية عمارة المسجد تحيل إلى الإحساس بالسكينة الروحية، والتأمل في القبة يدفعك للتفكير في الملكوت الأعلى، وما عناصر الأرابيسك إلا إسقاطات لأفعال تعبدية:

(*) **جواد محمد مصباحي** [كلية الفنون الإسلامية، جامعة البلقاء التطبيقية-السلط/الأردن]

فالزخارف النباتية بلطفها وبلينها وانسيابها: رحمة؛ والزخارف الهندسية بيبسها وقوّتها: حق ورهبة؛ والخط بالجمع بين الانسيابية والقوة: حكمة.

وكأني بهذا الفنان المبدع يعرج على درجات العرفان التعبدي بدءًا برحمة ربه به أنْ جعله مسلما ينطق الشهادة بحكم فطرته، ثم ينضبط مخافة ورهبة من وجوب حق العبادة عليه، ليصل مرابط الصفاء والحكمة متأسيًا بالصفات الإلهية بحكم المعرفة المطلقة بعد إذلال نفسه بالعبادات ودوام الدعاء. كل هذه أسباب باطنية لا ينجلي استقراءها إلا بعمق التفكير والتأمل الداخلي وأنت أمام التحفة.

عود على بدء فتمثيلية الجمال بشقَّيه الظاهري والباطني هي الدافع للارتكاز في عملية التصميم الزخرفيّ في الفنون الإسلامية على مبدإ الرؤية الجمالية الشاملة والمتمثلة في الانطلاق من الجزء/ البعض للوصول إلى الكل.

ويمكن حصر مبدأ الرؤية الجمالية الشاملة في عدة بنود دائمة التحقيق خلال عملية التصميم تتجلى في:

١-احترام النسب والتناسب

عند تحليل كثير من عناصر الزخرفة الإسلامية لن تجد نفسك إلا وأنت محصور بأشكالك داخل عنصر الدائرة، وما الدائرة إلا محيط متناسب بقدر معلوم يبعد عن المركز/"النقطة" أداته الفرجار.

النقطة: وفي البدء كانت النقطة هي وحدة التعبير عن المطلق، عن الكلية، فهي المنشأ وهي المنتهى، هي الكل الذي لا أجزاء إلا به ولا انطلاق إلا منه ولا رجوع إلا إليه، وكأن الفنان بذلك يمثل

عقيدته المبنية بالأساس على التوحيد المنطوق بقول "لا إله إلا الله"؛ فـ"لا" النافية لما قبلها إجمالًا والناصة على ما بعدها مطلقًا تحيل إلى سببية الوجود إلاّ لله تبارك وتعالى؛ فلا وجود إلا به ﷻ هو الكل وهو المطلق. فكل مخاض للإبداع الزخرفي في الفنون الإسلامية يبدأ بهذا الجسم الذي حتْما لا يعبر عن العدم ولكن عن الخلق الفني والوجود الزخرفي، وكذلك عن نهايته، ومع التكرار المنتظم لهذا العنصر في اتجاه واحد كان "خط".

الخط: فما الخط؟ هو المقدار المعلوم للابتعاد عن نقطة المركز لينتهي كذلك بنقطة، وبحركة انسيابية ليّنة رحمانية على نفس القدر المعلوم ننطلق لنعود للبداية وكانت "دائرة".

الدائرة: فما الدائرة؟ إذا كانت النقطة من وجهة النظر التشكيلية/ الرسومية يمكن التعبير عنها أداتيا بطبعة قلم أو فرشاة في حركة خفيفية منتظمة هي جسم معتم ذو كثافة في منتهى الصغر حجميا، فالدائرة ما هي إلا تكبير لهذا الجسم مع تلاش في الإعتام والكثافة الداخلية لتكون جسما شفافا محصورا بردة الفعل الحاصلة من الحركة الانسيابية الرحمانية للخط بالمقدار المعلوم على الواقع المحسوس.

وهي بيئة الإبداع للأشكال الأساسية في فنون الزخرفة الإسلامية؛ فمن خلال حركات هندسية مدروسة داخل هذه الدائرة بين مركزها ومحيطها محكومة بقواعد جبرية هندسية، نحصل على المثلث، المربع والخماسي، وهي النماذج الأولية لبنيات التشكيل والتصميم الزخرفي، سواء بشكل انفرادي وما يترتب عنها من علاقات هندسية

زحرفية، أو من خلال تكرار الشكل الواحد وتداخله وما يترتب عن ذلك من تركيبات بنيوية، وكذلك يمكن الجمع بين هذه الأشكال الأولية في بيئة واحدة لتصبح زخرفا قائم الذات أو تخطيطا ناظما مركّبا يمكن من استنباط زخارف متنوعة.

فالاحتكام إلى شكل الدائرة في بنية التصاميم الزخرفية سمح للفنان المسلم بخلق أشكاله خاضعة لنسب معلومة وذات تناسق بنيوي، وكأنه يدلل من خلال إبداعاته على قول الرحمن تبارك وتعالى ﴿**إِنَّا كُلَّ شَيْءٍ خَلَقْنَاهُ بِقَدَرٍ**﴾(القمر:٤٩).

٢- توزيع العناصر

إذا كان الاشتغال في إنجاز الزخارف على الدائرة كشكل أساسي أدّى إلى احترام النسب والتناسب في الإخراج الفني -مما يدفع بالمتأمل إلى الانغماس في لحظات تذوق جمالي كله انبساط وسكينة وراحة نفسية كردة فعل على التوازن المظهري للتحفة- فإن توزيع العناصر ضمن الكتلة الكلية بشقَّيه: التوزيع الكمّي، والتوزيع الكيفي ما يزيد القطعة الفنية إلا رسوخا في البعدَين الجماليين الظاهري بالتوازن المرئي، والباطني بالاستقراء التأملي الانكماشي المعكوس، أي الدخول من الوحدة الفنية الكلية، إلى جوهر الفرد الجزئي بين التفاصيل وتحصيل كنهه.

وينقسم هذا التوزيع إلى شقين:

أ- التوزيع الكمي

ويتجلى من خلال تحكم الفنان المبدع في الكتلة والفراغ، على أية مادة من مواد الاشتغال وبتقنيات مختلفة.

فإذا تطرقنا بالقراءة لنماذج الزخرفة النباتية (فن التوريق)، -وهنا أفتح قوسًا لأحدد عناصره المكونة بشكل إجمالي دون الدخول في متاهات اختلاف التسميات حسب البلدان والتقنيات-، لنكوّن فهما قاعديا لقراءتنا هذه.

فنجد أن هذه العناصر هي:

المسار: وهو بمثابة الهيكل البنائي للوحدة الزخرفية- يأخذ في أغلب الأحيان أشكالا لولبية يمكن أن تكون مفردة أو مزدوجة، متعانقة أو متنافرة، تسرح بالمتأمل في تيه سرمدية الوجود اللانهائي. فلا وضوح لمركز البداية ولا استجلاء لنقطة النهاية، وكأن الفنان بمساراته هذه يعبّر عن معاناته وهو يعْبر هذا التيه لينتشي بنشوة الإبداع والخلق.

الورقات: هي أجسام الوحدات المتفرعة من خلال هيكل المسار- تأخذ عدة أشكال حسب مادة وتقنيات الاشتغال، وكأنها انفتاح لهذا المسار في حركات توالدية، أخذت أصولها أولا من الطبيعة كتأويل لرياحين الجنة في العالم الأخروي، ثم هذّبت وتحورت لتصبح رشيقة المظهر تندمج مع المسار في كتلة واحدة فتزيد المتأمل تيها ونشوة وهو يحاول فكّ طلاسم تشابكاتها وترابطها.

فالاحتكام في البناء الزخرفي لهذا الفرع (الزخرفة النباتية) يكون مبدئيًا لهياكل المسارّ داخل فضاء اللوحة، يحتم على الفنان توزيعًا كمّيًا محدودًا لوحداته تحكمه خلفية التشكيل حسب المادة والتقنية، وهي الفراغ الموازن لكتلة البناء الزخرفي (مسار زائد ورقات).

وفي الزخارف الهندسية (فن التسطير) نجد أن التوازن الكمّي فيها يتضح جليا من خلال قراءة أَسميتها "القراءة الترابطية"؛ فالمتأمل لا يمكن أن يستوعب شكلًا معيّنًا دون أن يقرأ مجاله المحيط، فمثلًا لا يمكننا أن نقول هذه نجمة ثُمانيّة إلا إذا حددنا محيطها وهو ثمانية رؤوس متساوية متقايسة، وكذلك العكس. فالأشكال شفافة إذا كان محيطها معتمًا، ومعتمة إذا كان محيطها شفافا، وكأنك في رحلة دائمة بين الظاهر والباطن، بين القبض والبسط.

أما وحدات الخط العربي فتختلف مقاييس التوزيع الكمي في تصميماتها حسب أنواع الخطوط المتعددة، لكن عند تنفيذ هذه الوحدات بالتقنيات المعمارية يتجلى التوازن الكمي بها كما في الزخارف النباتية من خلال لعبة التبادل بين الأرضية/الخلفية والتشكيل.

ب- التوزيع الكيفي

بالإضافة لما ذكر بخصوص التوزيع الكمي في شتى فروع الزخرفة، نجد التوازن الجمالي في التحف الإسلامية من خلال بند توزيع العناصر يرتكز كذلك على مبدإ التوزيع الكيفي من خلال لعبة التوازن اللَّوني وتوزيعاته في العناصر، وكذا موازنة متلازمة "النور والظل".

فقد حرص الفنان المسلم -ولا زالت التقاليد الفنية جلية راسخة في هذا الباب- على توزيع الألوان بشكل متوازن مع انعكاسات الظلال، وهذه تركيبة تناغمية توافقية بين الإحساس بثقل الكتلة الزخرفية، سواء كانت ألوانها حارة أو باردة، وكذا الشعور بشفافية الظلال وإعطائها وزنا في التعبير عن الفراغ حسب التقنيات.

ويمكن استجلاء ما ذكر بشكل قوي، والإحساس بتوازن الكتلة والفراغ في الأعمال الزخرفية الإسلامية من خلال إمعان التأمل في أيّة لوحة من لوحات آيات الجمال المعماري في العالم الإسلامي، وهنا يحضرني تعبير بلاغي في هذا الباب لعلَم من أعلام استقراء مفردات الفن الإسلامي: "تيتس بوركهارت" في مقالة له بعنوان "أسس الفن الإسلامي" حيث يقول:

"فالمادة الخام -إن جاز التعبير- تم تخفيفها في العمارة الإسلامية وتحولت إلى شفافة بسبب الزخارف النباتية وأشكال المقرنصات التي حفرت فيها والتي تقدم آلافا من الإمكانات للضوء، مضيفة على الحجر والجص صفة الجواهر الثمينة. فالأرْوقة في فناء ما في "قصر الحمراء" على سبيل المثال، أو في مساجد معينة في المغرب العربي، قائمات في صمت تام، وتبدو في الوقت نفسه وكأنها منسوجة من تموّجات من النور، أو أنها نور يتبلْور وكأن صميم جوهرها ليس حجرا بل هو النور الإلهي، العقل الإلهي المبدع الذي يكمن إبداعه الخفي في كل شيء".

٣- الربط بين المساحات الزخرفية والأسطح

لقد مكنت شساعة رقعة التشكيل الزخرفي وكثرة استنباط العناصر، وكذا التركيبات البنيوية للزخارف الإسلامية حسب الرقعة الجغرافية للعالم الإسلامي، هذه الكثرة التي يمكن إفراد مكوّناتها على عمر الحضارة الإسلامية وهيكلتها حسب معطيات التاريخ، ولا زال نبضها لم ولن يخفت مادام هذا العالم الإسلامي محافظًا على نظام الصنعة بنظمه، كمكوّن أساسي في الشخصية الإسلامية... أقول مكنت من إعطاء الفنان المسلم إمكانات كثيرة في تكسية الأسطح

والمساحات بما يتلاءم معها من عناصر زخرفية دون نشاز في البلورة الجمالية للقطعة/التحفة، بل الأجمل من ذلك أنه كلما كان هنالك تعقيد معين في السطح المراد زخرفته يكون مدعاة وسببًا في خلق فني جديد وابتكار زخرفي حديث يضاف لفهرس مكتبة الزخارف والتصاميم الإسلامية حتى يكون مرجعًا لما بعد، تتناقله أيدي الصناع المهرة دون حكر على أحد.

وكذلك يمكن تطويع تصاميم صنعة ما لتلائم أخرى في تلاقح بين التقنيات يظهر جليًا في مكونات الزخرفة المعمارية خاصة، من أعمال الرخام والخشب، والجص والزليج..الخ، وما يتمازج بين تقنياتها من مكونات زخرفية.

٤-الوحدة في الكل والكل في الوحدة

بالارتباط مع بند التناسب المذكور أعلاه تأتي العلاقة الرياضية بين الجزء والجزء، وكذلك الجزء والكل في كيانات الزخارف الإسلامية كمبدإ أساسي للتقييم والإحساس الجمالي لدى المتأمل.

هذه العلاقة أمكن التعبير عنها من خلال خاصية التكرار والتماثل في الابتكارات الزخرفية؛ فالفنان المسلم لا يوجد الجملة التعبيرية زخرفيا ككيان واحد متكامل، بل هي أولًا جوهر فرد غير قابل للتقسيم أو التجزيء، وبفعل عمليات التكرار والتماثل المحكومة بالعلاقات الرياضية المنطقية، تصبح هذه الوحدة البسيطة كيانا أكبر ذا قيمة جمالية أشمل.

هذا التواتر في الوحدات البسيطة والتناسق يدخل المتأمل بإيقاع موسيقي متراكب يتجاوز البساطة إلى التعقيد في رحلة من الجمال

الظاهري (الجمال لأجل الجمال) إلى الإحساس بسمو المشاعر وصعودها في معارج الإجلال الجمالي، فيحس مقدار وجوده النسبي ضمن دائرة الكون كوحدة ترتبط مع الوجود المطلق للخالق تعالى القائل وقوله الحق ﴿**هُوَ الأَوَّلُ وَالآخِرُ وَالظَّاهِرُ وَالْبَاطِنُ وَهُوَ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ ۞ هُوَ الَّذِي خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضَ فِي سِتَّةِ أَيَّامٍ ثُمَّ اسْتَوَى عَلَى الْعَرْشِ يَعْلَمُ مَا يَلِجُ فِي الأَرْضِ وَمَا يَخْرُجُ مِنْهَا وَمَا يَنْزِلُ مِنَ السَّمَاءِ وَمَا يَعْرُجُ فِيهَا وَهُوَ مَعَكُمْ أَيْنَ مَا كُنْتُمْ وَاللهُ بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ ۞ لَهُ مُلْكُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ وَإِلَى اللهِ تُرْجَعُ الْأُمُورُ**﴾ (الحديد:٣-٥).

وكانت "نقطة" فـ"خط" ثم "دائرة"، وكأنك تلف بعبارات التسبيح "سبحان الله" و"الحمد لله" داخل دواخل النفس والروح في استظهار للصفات الإلهية يمكن استجلاؤه من خلال التأمّل العميق المسلّح باليقين والفهم الصحيح لعناصر مبادئ التصميم الزخرفي في الفنون الإسلامية كركيزة من ركائز الإحساس بجلال ديننا الحنيف وعظمته وجماله.

جمالية العمارة في الثقافة الإسلامية(*)

نجح فن العمارة الإسلامية في تحقيق التوازن التام بين الجوانب المادية والمشاعر الروحانية من خلال مجموعة من القواعد والأسس والتراكيب التي توصّل إليها كل من المعماري والفنان المسلم، وأمكنه من خلالها حلّ مشاكل البناء بحلول فعّالة، متوائمة تمامًا مع عقيدته الدينية السمحة، وبما يحافظ على القيم والتقاليد الاجتماعية، وتوظيف معطيات بيئته، أو جلب ما لم يكن متوافرًا في بيئته، وتصنيعه وتعديله حتى يتوافق مع قيمه وبيته.

ولقد حقق معالجة فعالة في مجال تقنين الضوء باستخدام "المشربية" أو "الروشان" أو "الشنشنيل" وكذلك نوافذ الزجاج المعشّق بالجصّ. كما تمكن من تحقيق المحافظة على الحياة الجوّانية التي يحياها الإنسان المسلم في بيته وبيئته المكانية، من خلال مواصفات خاصة حققها معماريًّا، وتجلّت واضحة في الفناء الداخلي لمنزله وسكناه.

ونلاحظ أن الفناء الداخلي في البيت العربي تتجلى فيه معالجة معمارية تحجب الساكن عن جميع تقلبات الطبيعة وتترك له التمتع بالسماء وحدها، سماء الشرق وصفائه وسحره وروعته. فإن فكرة

(*) أ. د. **بركات محمد مراد** [رئيس قسم الفلسفة والاجتماع، كلية التربية، جامعة عين شمس/مصر]

الفناء الداخلي نابعةٌ من بذور الفكر الشرقي واستجابةٌ صريحة لمقتضيات المناخ الشرقي. إن الفناء الداخلي أو الحديقة الخاصة التي يتجمع فيها أهل البيت تقوّي من الروابط الأسرية وتزيد بالتالي الشعور بالانتماء للأرض والمجتمع، ويعتبر مسكنًا مريحا يشعر فيه بالخصوصية وتوفير حديقة خاصة أو فناء خاص بكل مسكن حيث ينمو الشعور بالجيرة، ومراعاة الجار، وبالتالي الإحساس بالانتماء.

وكان الفناء في الأغلب يحتوي على فسقية داخل الحديقة، في أشكال هندسية مثمّنة داخل مربّع، وإن شكل الفسقية هذا لم يأتِ صدفة، وإنما اختير -كما يقول أحد الباحثين- لقيمة رمزية؛ فالمنزل بالنسبة للمسلم كان عبارة عن تكوين صغير، وباستخدام الرمز والعناصر المعمارية للتعبير عن نظرته الكونية كان يعتبر القبة رمز السماء، ولهذا ولكي يشد قبة السماء إلى وسط الدار ويجعل قدسيتها تتسرب إلى الحجرات، فإنه عمِل الفسقية على شكل القبة الساسانية مقلوبة لتنعكس السماء الحقيقية على أسطح المياه في هذه السماء الرمزية.

هكذا توصل البدوي العربي إلى إدخال الطبيعة والكون اللذين كان دائم الاتصال بهما في حياته البدوية في الصحراء إلى البيت الحضري بواسطة الرمز وتحويل الطبيعة إلى عناصر معمارية، غير أن المعماريين يعتبرون تدفق المياه من نافورة أو سلسبيل هو في حد ذاته رمز للحياة التي يتأملها الإنسان، إضافة إلى أنها تساعد على ترطيب الجو والهواء.

المشربية أشكالها وخصوصيتها

وقد تميز البيت المصري في العصر الإسلامي -مثلًا- بوجود مشربية، تسمح بدخول الهواء ولا تسمح بدخول أشعّة الشمس، وعادة ما توضع المشربيات لتغطي المسطح الخارجي للشبابيك أو البَلْكونات أو الشمعة التي تستعمل للجلوس في الداخل والتمتع بالخصوصية، وتلطيف الرياح دون التعرض لأشعّة الشمس، وتعتبر المشربية مظهرًا من مظاهر العمارة الإسلامية جاء متوافقًا مع الظروف المختلفة للمجتمع الإسلامي.

والمقصود بالمشربية ذلك الجزء البارز عن سمت حوائط المباني التي تطل على الشارع أو على الفناء الأوسط للمنازل الإسلامية بغرض زيادة مساحة سطح الأدوار العليا، ويستند هذا الجزء البارز إلى "كوابيل" و"مدادات" من الحجر أو الخشب تربط الجزء البارز من المبنى، بينما تُغطّى الجوانب الرأسية الثلاثة لهذا الجزء البارز بحشوات من الخشب الخرط المكوّن من "برامق" مخروطية الشكل دقيقة الصنع تجمع بطريقة فنية بحيث يَنتج عن تجمعها أشكالٌ زخرفية هندسية ونباتية أو كتابات عربية.

وسميت المشربية بهذا الاسم لوجود صلة وثيقة بين هذا الجزء من المبنى وبين أواني الشراب (القلل الفخارية) التي كانت توضع بها، وتعرف المشربية في بعض بلدان العالم الإسلامي باسم "روشن أو روشان" وهي تعريب للكلمة الفارسية "روزن" وتعني الكوّة أو النافذة أو الشرفة.

وقد وصل فن المشربية إلى درجة كبيرة من الإتقان في مصر خلال العصر المملوكي، ويظهر ذلك بوضوح في القطوع الخشبي المنقول من مدرسة السلطان حسن إلى متحف الفن الإسلامي بالقاهرة وفي مجموعة المشربيات في منزل "زينب خاتون" وغيرها.

وتستعمل المشربيات، التي هي معالجة مصرية إسلامية، في الجزء السفلي من السكن لكسر حدة الضوء وتوفير الخصوصية، أما الأجزاء المرتفعة فتستعمل لها مشربيات أوسع تساعد على التهوية، ومما هو جدير بالذكر أن الوحدات المختلفة لهذه المشربيات، أو بمعنى أدقّ لهذه المقاسات المطلقة لا يمكن تكبيرها أو تصغيرها، حيث إن هذه المشربيات تستعمل لكسر حدّة الضوء الناتج عن شدة الإضاءة، وقد عجز معماريو الغرب عن تفهم عمق الحلول المعمارية في الشرق، فاقتبسوا أشكالها دون جوهرها؛ فأتت استعمالاتهم لأشكالها -كما يقول باحث معاصر- إلى عكس الغرض منها، فزادت حدة الضوء في كثير من الحالات.

والمشربية تبرز عن البناء إلى الأمام كلها من الخشب الأرابيسك، تَحظى بالدقة والمهارة في صنعها وزخرفتها، كما تحجب السكّان عن عيون المارة بتوزيع الضوء والظل على تكوينها في تدرج رائع، يعلوها طاقات من الزجاج الملوّن المعشق.

وقد ظهرت المشربية في العمارة الإسلامية مرتبطة بالخصوصية، وأخذت أشكالًا عدة، وتطورت تطورًا كبيرًا؛ ففي القصور أخذت شكل المقصورات التي تطل على "التختبوش" وهي الجلسات الخاصة حول الحديقة الداخلية بنافوراتها وطيورها والمقصورة

قد تكون مثلثة الشكل أو مربعة أو مستطيلة أو دائرية، وتظهر في الوكالات والخانات التي لا زالت موجودة حتى الآن كوكالة الغوري وخان الخليلى.

وهذا الشكل من البلكونات أو المشربيات يعتبر صبغة معتدلة في العمارة الإسلامية إذ تحفظ الخصوصية، وتعطي للساكن حرية الرؤية والمشاهدة، وخاصة في الخانات والوكالات التي كانت تعتبر سكنًا جماعيًا للأغراب وغيرهم. كما أنها تعمل على تلطيف درجة الحرارة من خلال النسيم الذي يمرّ من بين هذه الفتحات، خاصة وأن التكوين الهيكلي والزخرفي للمشربية يتفق تمامًا مع الظروف المناخية لمعظم بلدان العالم الإسلامي والذي تسوده في معظم فصول السنة شمس ساطعة.

وتعد المشربية من أحسن الحلول لهذه المظاهر الطبيعية، إذ إن الفتحات الضيقة التي تتخلل قطع الخرط تتحكم في كمية الضوء النافذ إلى الغرفة المقامة عليها المشربية، وتعمل بذلك على تلطيف درجة الحرارة، ومن اللافت للنظر أن المشربية كانت تُصنع من أخشاب لها خواص معينة تمتص الرطوبة، وتمنع زَغْللة العينين، بل من خلال التحكم في "دانْتيللا" المشربية يمكن التحكم في حركة الهواء، ومعالجة الإضاءة في المناطق الشديدة الحرارة.

ومن الجدير بالذكر أن طريقة المشربية كنوافذ للتهوية والإضاءة تمثل جانبًا اقتصاديًا مهمًا، فقد كانت الأجزاء الصغيرة المتبقية من عمل الأسقف والأبواب والنوافذ وغيرها من وحدات البناء التي تعتمد على الخشب تستغل في تصنيع المشربية، كما أن الاعتقاد

بارتفاع تكلفة المشربية أمكن التغلب عليها باستخدام خامات بديلة رخيصة الثمن، مثل خشب النخيل بعد معالجته بالمواد التي تقاوم الحرارة والرطوبة.

من البيت إلى المدينة

كذلك نجد تخطيط المدينة الإسلامية يتميز بالأصالة، وإذا كان للبيت استقلاله وقدسيته وارتفاع جدرانه مع ضيق نوافذها وعلوها، فإن المدينة ككل يجب أن تكون مسورة ومخنْدقة ومليئة بالمرافق، وما يحكم الأمر كله هو تداخل الأشياء وتتابعها وانتشارها وتجريدها.

فإذا كان هناك تعامل مع العناصر النباتية والهندسية، وقوامها الخطوط المنحنية والمستديرة والملتفة مع مراعاة للتقابل والتوازن، فإنه يلاحظ عدم وجود بداية أو نهاية لها، فهي تمتد وتأخذ في الامتداد لتعبر عن الأزلي، وعن انطلاقة الروح إلى ما يسمى "التآلف العذب" للوصول إلى التيه الأعذب، بواسطة الدوائر المتماسة والمتحاورة والخطوط المنكسرة والمتشابكة، فضلًا عن وجود المثلث والمربع والشكل الخماسي والسداسي، كما يتضح لنا في تلك الزخارف التي أبدعها الفنان المسلم، وزخرف فيها أبنيته ومساجده ومنازله وأسواقه.

شهادة على العصر

ومن هنا فإذا حرص الفنان المعماري في العصور الإسلامية على إضفاء طابع الإبهار على الشكل الذي أنتجه، فلا نرهق أنفسنا -كما يقول باحث وناقد للفن المعاصر- كثيرًا في البحث عن أصول بيزنطية أو ساسانية، لأن الفنان هنا وبمعناه الشامل يقدم رؤية كاملة

وشهادات على عصره. فتفسيره يكمن في الفكر الذي وجهه وقيده أحيانًا في مقابل الفنون السابقة في عصور ما قبل الإسلام. فقد أحل الإسلام مبادئ التوحيد والمساواة، وألغى الصراع بين الإنسان والغيب، وبينه وبين الطبيعة، وبينه وبين الخطيئة، وسرعان ما تلقى المعمار والفنان هذا، وترجمه إلى شكل ومضمون.

لم يكن المعمار المسلم، وذلك منذ البداية مشغولًا ببناء عمارة للمدن تعبّر عن انتصار وطموح إلى سلطان واسع -كما جرت العادة في الحضارات السابقة- بل كان مهتمًّا ببناء عمارة لا تنتصر لأنها لا تُهزم، والمدينة التي لا تفتقر، إنها الحق الواحد الشاهدة على عرَضية وفناء كل شيء إلا هو ﷻ؛ فهو الحي الغالب الغني الباقي، ولذا فعندما بنى المسلمون المنتصرون في الأندلس حفروا على جدرانها عبارات "لا غالب إلا الله ".

الفنان المسلم واستغلال البيئة

ولا يمكن أن نغفل استغلال الفنان المسلم للمواد المعمارية الموجودة بوفرة في البيئة، وهذا نجده واضحًا في الأبنية والقصور والمساجد التي أنشأها الفنان المسلم في الجمهوريات الإسلامية الواقعة جنوب الاتحاد السوفيتي سابقا، مثل تركستان وما وراء النهر وإيران وأذربيجان وأفغانستان.

فمن غير المنتظر أن يتّخذ نشاط البناء والإنشاء المعماري فيها كلها طرازًا واحدًا ذا هيئة واحدة متميزة بخصائص واضحة، وإنما الرابطة هنا تتمثل في خصائص تفصيلية تتصل بالمواد المستعملة

والطرق الفنية التي لجأ إليها المعماريون في علاج المشكلات المعمارية، وكذلك في أنواع معينة من الزخارف التي سادت فيها.

قال "برنارد بيترسون" في خطاب إلـ "جون ديريك":

"إن طبيعة الصخور هناك تمكن المعماري من إنشاء مبان تشبه الجواهر فى دقتها وإحكامها".

وبالفعل فإن خامات الصخور التي أنشئت منها المباني السلجوقية بديعة في صلابتها واستجابتها للنحت والزخرفة في آن واحد، والنتيجة أن الصخور وحدها مكّنت المعماري من إنشاء أعمال ذات متانة وجمال؛ فالجدران والبوّابات والأعمدة والعقود تقوم متينة محكمة، والمزخرِف ينقش فيها ما يشاء في إحكام ودقّة، وألوان هذه الأحجار طبيعية متنوعة، تكفي وحدها لإخراج صور فنية جميلة ذات ألوان، وقد كان ذلك مُعينا للبنّاء والمزخرِف على ابتكار "صنعة خاصة" وصل بها إلى ذروة حقيقية من ذرى الإبداع المعماري على مر العصور.

وقد أبدع المعماريون المسلمون في استخدام هذا الآجرّ في البناء والزخرفة على نحو لا يضارعه فيه إلا الفنانون الأندلسيون، الذين استخدموا الآجرّ في بناء منشآت الطرازين المستعربين والمدجّنين الأندلسيين.

القبة رمز السماء

والقبة في العمارة الإسلامية رمز للسماء، وخاصة في عمارة المساجد والأضرحة. فمبنى المسجد يعبر عن انفتاحه في اتجاهين بتصميمه وتكويناته المعمارية في الاتجاه الأول رأسيا للاتصال

بالسماء وللاتجاه الثاني أفقيا نحو الكعبة المكرمة للاتصال بكعبة المسلمين، وهو بذلك قد حقق الرمز باتصاله بالسماء على مستوى الجماعة بواسطة المئذنة في فكرة التسامي إلى العلا في عمارة الجامع بالمئذنة.

ومما لا شك فيه أن القباب القرطبية كان لها أعظم الأثر في إلهام الفنانين الفرنسيين في منطقة "أبل دي فرانس" إلى الحل المعماري الفريد الذي تكشف عنه القباب القوطية عندما وفقوا إلى فكرة دمج الضلوع القرطبية في القبوة المتعارضة عن طريق دعم الأجزاء البارزة من هذه القبوة الأخيرة بإدخال نظام الضلوع المتقاطعة الصلبة، ولم يلبث هذا الابتكار أن طبق في تغطية مسطحات واسعة بالكنائس عوضا عن مواضع ضيقة محصورة.

وهنا ينحصر عنصر الإبهار في إدراك المعمار المسلم لأصول الجمال الناشئ من تشابك الضلوع وتقاطعها هندسيا حيث تؤلف أشكالًا نجمية متناسقة، وعبّر المقري في كتابه "نفح الطيب" عن هذا الإبهار بقوله: "وظُهورُ القباب مؤللةٌ وبطونها مهللة، كأنها تيجان رصع فيها ياقوت ومرجان".

فكانت الزوايا والأسقف المحلية أو المقببة التي استعملها المعماري القدير "حسن فتحي" في عمارته عنصرا رئيسيا أو العنصر الرئيس الأوحد في تغطيتها، حيث يرى لها مزاياها الفريدة، فهي تعكس أكبر قدر من أشعة الشمس، كما توفر قدرا من الظلال والظل، الأمر الذي يخفف من الأحمال الحرارية في الداخل، ومن ناحية فإن هذه الأبنية أو القباب تعمل على زيادة ارتفاع الجزء الأوسط

من السقف من الداخل الأمر الذي يساعد على امتصاص الجو الحار الذي يرتفع إلى أعلى، كما أن حركة الهواء تزيد على الأقبية والقباب.

الإيقاع المعماري

والإيقاع يوصف بأنه كم التدفق الذي نقيس به مدى الحيوية أو الخمود في الشعر والموسيقى أو أنه تيار الحياة الذي يسرى في كيان الصياغات بقدرٍ من شأنه أن يَطرق عتبة مشاعرنا ليثبت وجوده.

ويكشف عنصر الإيقاع في مجال العمارة عن نوازع مبدعيه. فاستخدام المنحنيات المراوغة برؤوس أعمدة الكرنك في قباب مساجد بلاد الشرق يدل على سحر البيئة، وعلى انجذاب الشرقيين الصوفي نحو أبواب السماء، وفي انضباط التربيع في رحاب ساحات المعابد دلالة على مدى انضباط الطابع الموسوعي للفكر الإغريقي، واستخدام الرومان لشكل القوس النصف دائري علامة على مدى الصلف وشدة الاعتداد بالنفس، وشكل ارتفاع الانسياب الحلزوني في نوافذ البيوت ببلاد المغرب هو الذي يكشف عن مدى طموح المغربيين.

وهكذا يمكننا أن ندرك تلك العلاقات الخفية التي تنشأ بين مختلف الفنون، ولذلك كانت علاقة العمارة بالشعر والموسيقى موضع دراسة في العصر الحديث، ويمكننا أيضًا أن نستشف علاقة العمارة بالفلسفة، حين نحاول قراءة الفلسفة المختفية خلف العمارة الإسلامية، أو قراءة ما توحي به هذه العمارة من فلسفة ورؤى فكرية أو روحية مستمدة في الأساس من الإسلام كوحي إلهي.

الفن الإسلامي والتعبير عن المطلق(*)

لقد فهم الفنان المسلم وقوع التحريم على الفن التجسيمي، فنحا منحى تجريديًّا، وذلك من خلال الزخارف لتحقيق الانسيابية في الخطوط، والاتزان الهندسي، والتوافق اللوني، والتنغيم الموسيقي، وهي المقدمة اللازمة لفن تجريدي أصيل يبحث عن الأصالة.

وقد توقف التعبير الفني مؤقتا في صدر الإسلام للأسباب التالية:

أ- كان التلقي القرآني قويًّا حيث بهرهم النور القرآني وأوقفهم عن التعبير مؤقتًا وهي فترة الدهشة التي تسبق الإنتاج الفني.

بـ- كان الرصيد الثقافي رصيدا جاهليا، وهذا الرصيد لا يصلح للدين الجديد والحياة الإيمانية الجديدة، فلا بد إذن من وقت لاستجماع رصيد جديد يصلح للحياة الجديدة لبعث أمة جديدة لها رسالة حضارية.

جـ- لم يزاول العرب الفن التشكيلي من نحت وتصوير بحكم مواده الجامدة في المكان، وبحكم ترحلهم الدائم كان فنهم زمانيا، فمارسوا فن الشعر والفنون التشكيلية الأخرى التي تنسجم مع طبيعتهم البدوية، ولهذا لم يمارسوا فن النحت والتصوير، وكل ما كان ينحت كان ينحت كصنم معبود.

(*) **مصطفى عبده** [جامعة النيلَين/السودان]

د- أخرج الإسلام الفن من دُور العبادة إلى الطبيعة الرحبة والكون الفسيح، وحوّله من خدمة الآلهة إلى خدمة التدين في الإنسان؛ فكان تأثير التحريم قويًّا على الفن المستخدم كأداة لوثنية الآلهة المعبودة في تلك الدور التعبدية، فأوقف هذا النوع من الفن الذي يخدم العقيدة الوثنية.

هـ- انشغل المسلمون بالفتوحات الإسلامية ونشر الدعوة والتصدي للوثنية، وقد أسقط المسلمون انفعالاتهم النفسية في الدعوة والجهاد والاستشهاد.

و- كان الفن جنينًا في رحم الأمة الإسلامية، فكان لابد من ولادة جديدة لفهم حضاري جديد من خلال التصور الإسلامي للوجود.

التوجهات الإيجابية للفن التشكيلي

١- **الخط العربي**: اهتم المسلمون بالكتابة وأكبروا القلم وقدسوا العلم وأول آية نزلت في القرآن الكريم هي: ﴿**اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ**﴾ (العلق:١)، ويقسم الله بالقلم في قوله تعالى: ﴿**ن وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ**﴾ (القلم:١)، وكان الخط أول مظهر من مظاهر الفن والجمال الذي عني به العرب بعد إسلامهم حيث كان ذلك في تجميل وتجويد الخط العربي وتحريكه، وقد سما الخط إلى مرتبة عالية لتعامله مع حروف القرآن منذ نزوله، فتعاملوا مع الخط بقدسية حيث زينوا به المصاحف، وزينوا أماكن العبادة باللوحات الخطية، وقد أحيط الخط الكوفي بهالة من الإكبار، وقد ظلت الأغراض اليومية تكتب بالخط النسخي والرقعة، وبرز الخط الديواني للدواوين الحكومية تماما كالخطوط الهيروغلوفية في مصر القديمة.

كان الخط العربي وسيلة للعلم فأصبح مظهرًا من مظاهر الجمال، وقد حرك الفنان المسلم الخطوط الجافة وأضاف إليها الزخارف حتى غدت لوحات فنية، وقد استخدمت الكتابة في قوالب زخرفية محل الصورة وعكست نوعًا من التعبير له خصائصه التي تتيح له التعبير عن قيم جمالية ترتبط بقيم عقائدية.

ولقد ضمّن الفنان المسلم كل طاقاته عندما كتب الآيات القرآنية على الجدران والواجهات والعقود والأبواب والمنابر ليحمل في نفس الوقت شكلًا فنيًّا على أسس جمالية رياضية، وقد تجاوز الخط العربي الديار العربية والديار الإسلامية. فقد استخدمه الفنان "جيوتو" في زخرفة لوحاته، واستخدمه الفنان الألماني "هانس هولبين".

ونجد أن الخط العربي يأخذ مكانه اللائق في الفن من تجويد وتحسين، وفي استخدامه لأشكال تجريدية؛ فمثلا الخط عند "شبرين" معماري التكوين يتقبل كنمط مرئي ومصور، ويعبر عن أسلوب رمزي تجريدي عن الحالات العقلية والعاطفية. فالمدلولات الموسيقية النطقية ودرجات الحروف الصوتية للحرف الواحد وتركيبها تأتي في تناغم مع الأحاسيس الداخلية للنفس البشرية؛ فتنطق الحروف -ليس نطقا لغويا فقط- بل نطقًا إستاطيقيا من خلال تناسق وترابط الحروف العربية في تجريدات لانهائية.

٢- **الزخارف الإسلامية**: فن الزخرفة فن قديم قدم الإنسان إلا أن الفن الإسلامي أعطى لهذا اللون من الفن كينونة فحور الأشكال وجردها لإحداث الحركة التي تعطي طابع الاستمرارية وتوحي بلانهائية الأشكال المتكررة لتحقيق الانسيابية، وبتأثير التحريم على

فـن "النحـت والتصوير" اتجه الفن الإسـلامي نحو "الزخرفة"، فأنشـأ زخارف قائمة بذاتها وزخارف تحتويها الأشكال.

والزخرفـة الإسـلامية عبـارة عـن وحـدات هندسـية أو قـل إنهـا وحـدات رياضيـة يراد بها التفكير الرياضي للوصول لحقيقة لا تتعلق بمـكان معيـن ولا بزمـان معين، فحقيقة المثلـث أو المربـع أو الدائرة تظل حقيقة عقلية لتصديقها للمعاني العقلية في تجردها وانطلاقها.

وقـد أخـذ الفنـان المسـلم مـن الطبيعـة مـن شـجيراتها وأوراقهـا وأزهارها وحيواناتها بعد تحويرها لتعطي الحركة الداخلية في تداخل الأشـكال الهندسـية، فتـدرك العين تلـك الحركة من خـلال الخطوط المتداخلة، وتلك الموسـيقى الصادرة عن الأشـياء تعبر عنها الحركة الزمانية التي تمثل الديمومة والاستمرارية في حركاتها اللانهائية.

فليـس الفـن الإبداعي براعة في تصويـر المناظر بالمحاكاة القائمة علـى الدقـة والمقدرة على إيجاد الصلة بين العين والأشـياء فقط، بل الإبـداع الفنـي الـذي يصل حد الروعة الجماليـة، وليس الفن في نقل ما في الطبيعة فقط بل البحث عن طبيعة الأشياء.

وقد تميزت الزخرفة الإسلامية بجوانب تكمن في العلاقة القائمة بيـن الوحـدات الزخرفيـة المتكـررة والمتنوعـة في تكاملها الهندسـي واتسـاقها الفني فالخطوط الهندسـية والنظرة الرياضية لعالم الأشياء، هـو تجريـد ذهنـي للجزئـي ليصبـح كليًـا، ولهـذا أمكـن للوحـدات الهندسية المتناهية لتكوين أشكال لانهائية، وبهذا يلتقي فن الأرابسك مـع الفن التجريدي في مجال الانطلاق للتعبير عن المطلق.

٣- **العمارة الإسلامية**: تأثرت العمارة الإسلامية بالحضارات التي احتكت بها والبلاد التي فتحتها، فتأثرت بالأساليب البيزنطية والهيلينية والساسانية والإيرانية، بالإضافة إلى الرصيد الحضاري للحضارة العربية في الجزيرة العربية، ورغم هذه التأثيرات تلحظ الوحدة في الفن الإسلامي على الرغم من تعدد المراكز وبعد المواقع، ويرجع ذلك لوحدة المنبع والأساس الفكري للحضارة الإسلامية.

وقد تعامل المسلمون بذكاء حضاري مع الثقافات الجديدة، إذ أبقت عليها وأضافت إليها ولم تحاول طمس تلك الثقافات، بل سمت بها ووجهتها الوجهة الصحيحة من خلال أرضية قوية تتجه إلى هدف واحد، ولامتناع الصور والتماثيل في العمارة الإسلامية خاصة في المساجد، استخدم المهندس الإسلامي الأعمدة المتنوعة وأدخل الفسيفساء والزخارف النباتية والهندسية وحورها، واهتم بالتصميم المعماري. فالعمارة تعكس المحتوى الحضاري لأي تكتل حضاري، والعمارة قوة حضارية وهي كتاب مفتوح تسجل فيه الشعوب تاريخها.

والعمارة "فن"، والفن أصدق أنباء التاريخ، لأنه الكاشف عن حقائق التاريخ المنزوي والعمارة "إبداع"، والإبداع خصيصة إنسانية اختص الله به الإنسان دون سائر الكائنات، فبيوت العنكبوت والنمل وخلايا النحل صادرة عن عقل غريزي غير متطور من خلال ذاكرة لحظية، وهكذا ستظل تلك البيوت والخلايا كما كانت عليها خارجة عن دورة الزمن؛ إلا أن الإنسان له عقل "إبداعي" متطور من خلال ذاكرة منسابة لإبداع يسير مع الزمان والعمارة "جمال"،

لأن العمارة تحاول تجميل الفراغين الداخلي والخارجي ليصلح للحياة الحضارية. إذن العمارة، فن وإبداع وجمال، وبالعمارة بنى الإنسان حضارته بفضل ما استحدثه من عمران من خلال "عقله الإبداعي".

وقد سجلت العمارة الإسلامية، مسيرتها الحضارية على العمائر الإسلامية من خلال طُرزها المختلفة، إذ نجد الوحدة الحضارية التي امتدت من أقصى بلاد المغرب العربي إلى أقصى بلاد الهند، من خليج البنغال إلى جزيرة إيبريا. فإن مئذنة جامع "الكتيبة" بمراكش ومئذنة جامع "قطب زادة" بدلهي تبدوان أمام المتتبع كبروج للحدود الإسلامية، وإن كانت هذه الحدود قد امتدت أبعد من ذلك، وحين نعلم أن هاتين المنارتين قد شيدتا في زمن واحد، فبإمكاننا أن نعتبرهما بمثابة رمزين جميلين لوحدة العالم الإسلامي.

والفنان المسلم لا يفرق بين العمائر الشاهقة والتحف الصغيرة، ويستوي في ذلك القصر المنيف والكوخ الحقير، وآنية الذهب والطين، ولم يفرق بين تحفة غني وسلعة فقير، هدفه هو تجميل الدنيا في شتى زواياها ومرافقها لتعطي جمالًا ذاتيًا يشيع في النفس الغبطة وفي القلب الرضى، ويشهد لمبدعيه بحس جمالي عميق وللمتذوقين بحس تذوقي نقدي، فتحول المتلقي السلبي إلى متذوق إيجابي يشارك في العملية الإبداعية في خدمة الإنسان.

وهكذا تحول الاهتمام بالفنون التطبيقية، وتحول الفن إلى خدمة الحياة الإنسانية، حيث كانت الروعة في الصناعات الدقيقة التي غدت تحفا فنية، مما جعلهم يبتكرون ويهتمون بالعمل اليدوي ويقدسونه.

فقد كان تحريم استخدام آنية الذهب والفضة دافعًا لاكتشاف الخزف ذي البريق المعدني، وكذلك كان تحريم لبس الحرير -للرجال- دافعا لاستخدام الزخرفة النسجية المسماة بـ"التابستري"، وهكذا فتح الباب واسعا أمام الفنانين لكي يبتكروا ويبدعوا، اعتمادًا على العمل الفني المتقن المجود لتحقيق القيم الجمالية مع القيمة النفعية، وبهذا دخل الابتكار مجال التصنيع وتدخلت الصنعة في مجال الابتكارات.

من أهم المجالات التي أثرت في المسيرة الفنية للفن الإسلامي بصفة غير مباشرة، هي "النقابات الإسلامية" و"الحسبة" و"الوقف"، وذلك في مجال مراجعة الأحوال ومراقبتها وترشيدها. فتحسن الإنتاج الفني وترقى، وانحصر التنافس في الجودة والأصالة، وكان التعامل شريفًا تبعًا لقول الرسول ﷺ: "**مَنْ غشَّنَا فَلَيْسَ مِنَّا**"، حديث شريف نُفّذ بدقة؛ فتحولت الأعمال النفعية والمشغولات اليومية إلى تحف جمالية ترضي الصانع والبائع والمشتري والمشاهد.

الإسلام يحرر الفن من القيود

يقرر بعض من علماء الفلسفة والتاريخ أن الفن قد تحرر من الأسر الكهنوتي بظهور فنون عصر النهضة في أوروبا في القرن الخامس عشر الميلادي. إلا أن الحقيقة التاريخية تقول من خلال فلسفة التاريخ أن التحرر الذي كان، كان جزئيًا وكان التكنيك الفني -وما زال- الموضوع الفني الذي عالجه عظماء عصر النهضة دينيا، ودليلنا على ذلك أعمال عظماء عصر النهضة أمثال "مايكل أنجلو" الذي يمثل "إرادة" عصر النهضة والذي نحت تمثال "داود وموسى" عليه السلام، والفنان "ليوناردو دافنشي" الذي يمثل "روح" عصر النهضة

والـذي ظهـرت عبقريتـه في رسـم الشـخصيات المقدسـة، والمصور الشـاب "رفائيـل" الـذي يمثـل "أسـلوب" عصـر النهضة والـذي لقب بـ"مصور مريم".

وعليـه يمكـن أن نقـرر أن التحـرر الكامـل للفـن كان فـي القـرن السـابع الميـلادي، عندمـا حطم الرسـول ﷺ الأصنـام عند فتح مكة، فتحـول الفـن مـن خدمـة الآلهـة إلى خدمـة التديـن في الإنسـان وإذا مـا تتبعنـا تاريـخ الفـن نجـد أن الفن تلازم مـع الإنسـان، وكان الفن يخدم العقائد المنحرفة الوثنية حيث كان يسـتمد مواضيعه من الدين واسـتمد الديـن قوتـه بالفن، وهكذا كانت العقائد قبل الإسـلام وكان الفن. هذا وقد نحت إنسـان الكهوف تمثال "الأم المقدسـة" وعبدها على أنها الخالقة -لأنها تلد فهي إذن خالقة-، وقد نحت فنانو العصر الذهبـي الكلاسـيكي الإغريقي تمثال "فينـوس" آلهة الحب والجمال مركزين على مواطن الجمال في المرأة، وقد نحتت الشعوب تماثيل لآلهتهـم فـي الأدوار المتأخـرة لعقائدهـم المنحرفـة فـي تجسـيدهم للآلهة، وهكذا كان الفن يخدم تلك العقائد في تجسيدها للآلهة وفي تكبيـل تلـك الشـعوب وتأكيد هذه العبودية وتوثيـق تلك القيود، وقد عبـدت هذه الشـعوب تلك الآلهة التي تجسـدت فـي أصنام منحوتة، وعبدت عدة أشـكال مجسـمة تعبر عن رموز "طوطمية" اعتقادا منهم أن الأرواح حلّـت بهـا؛ وعبدت الظواهر الطبيعية ونحتوا لها التماثيل ورمزوا لها بالرموز المجسمة.

وهكـذا نجـد أن العقائـد المنحرفـة نحتـت التماثيـل المجسـمة وعبدوها في شـكل أصنام تعبد وتقدس، وبقي الفن دليلًا على أنواع العقائد التي كانت تمارسه تلك الشعوب، وكشفت الفنون على مدى

انحرافهم العقائدي والسلوكي، وهكذا تقيد الفن منذ أقدم العصور وحتى ظهور الإسلام الذي حرر الفن من تلك القيود التي كبلته وقيدته، وقد حاول الفنان الأوروبي التحرر من هذه القيود والخروج عن سيطرة الكنيسة، إلا أنه تقيد بالقيد الوثني عندما بعث التراث الكلاسيكي الوثني في عصر النهضة، فكانت المواضيع مقدسة وأساليبهم وثنية.

إن العقدية الإسلامية لم تأمر الناس باتخاذ صيغة فنية محددة كما هو الحال في العقائد والإيديولوجيات الأخرى، بل أوقف الإسلام الفن المنحرف عقائديًا وسلوكيًا ووضع الفن في دائرة الاختيار؛ فكان تحررًا للفن وتحررًا للفنان، ذلك الإنسان المختار الذي وضع في مكان الاختيار، ودائرة "لا تفعل" أوسع من دائرة "افعل"، وقد تحررت المساجد من الصور والتماثيل -إلا أنها كثيرة الزخرفة- وأصبح للعمارة كيانها الخاص، وكذلك تحرر الفن بابتعاده عن التجسيم واتجاهه نحو التجريد وانطلق نحو المطلق واللانهائي، وعمل الفنان المسلم من خلال العقيدة وليس من خلال القيد العقائدي، ولوجود التوازن بين الروحانيات والماديات، تعامل مع الكائنات وطبيعة الأشياء، ونفذ إلى الأشياء الكامنة من الأشياء الكائنة.

وهكذا كان الإسلام محررًا للفن من القيد الوثني والأسر الكهنوتي، ليسمو بالإنسان بتحقيق إنسانيته، ويعمل من خلال التصور الإسلامي للوجود لبناء حضارة جمالية حيث أصبح الفن الإسلامي فنًا ذهنيًا يحكمه المنطق، وفي نفس الوقت ينطلق إلى عوالم إبداعية سامية.

ولإيجاد فن من خلال التصور الإسلامي فأول الخطوات هو إحياء الفن الإسلامي، الكلاسيكي كأساس يعتمد عليه الفن التجريدي المعاصر لتحقيق الانسيابية من خلال حل مشكلة الزمن في الفن التشكيلي بإيجاد الحركة الداخلية للأشكال الساكنة، وذلك بإنتاج فنون لها موسيقى بصرية تحقق إيقاعات جمالية. فالموسيقى هندسة في الأنغام، والنحت هندسة في الأشكال، والألوان هندسة في الأضواء، والزخرفة هندسة في الوحدات، والخط هندسة في التركيب، وكل شيء قائم على هندسية الأشكال وتنظيم في تركيب الأشياء بنظام وتناسق، ومن هذا النظام المتناسق تتألف الموسيقى، وهي اللغة الفنية التي تبتغيها كل الفنون وتسعى إليها لتنسجم مع الموسيقى الكونية.

فيجب على الفنان المعاصر أن تكون له رؤية أشد وضوحًا لما هو كائن لكي يغوص إلى كوامن الأشياء والكشف عن بواطنها، ليدرك الفنان أسرار التناغم والتناسق الكامنين في العالم المرئي وغير المرئي، والمحسوس وغير المحسوس، والمسموع وغير المسموع.

والفن من خلال التصور الإسلامي للوجود ومن خلال تصوره للكون، يحكي عن الموجودات الكونية "الكائنة والكامنة" ليرسمه في لانهائيته وفي ديمومته وفي انسيابه عبر الزمان ليكون فنًّا خالدًا، والفن الخالد هو الذي يعبر تعبيرًا صادقًا لمعتقد الخلود، والخلود لا تمثله الجزئيات المتغيرة، إنما تمثله كليات الحركة والصيرورة الدائمة من خلال السيال المتدفق. فالذي يقصد الجزئيات ينتج فنا جزئيًّا متغيرًا فانيًا، ويكون الفن خالدًا عندما يعبر عن قيم ومعتقدات صادقة، ويكون خالدًا عندما يقبل الخلود في كلياته المتحركة

لا في جزئياته وصفاته المتغيرة، بل في حركته الكلية اللامتناهية والذي يأتي تعبيرًا عن عقيدة صادقة في اتصاله بالزمان لا المكان المتغير، وإن اتصل بالمكان فهو اتصال يوحي بخلود هذا المكان. يكون ذلك بتوسيع رقعة الفن ليشمل كل ما هو جميل من خلال قاعدة فسيحة تشمل كل الوجود، لأن الفن هو التعبير الجميل عن حقائق الوجود ليتحدث عن الكون، فيراه خلية حية متعاطفة ذات روح تسبّح وتخشع.

وبهذا تتوسع دائرة الفن من خلال توسيع دائرة الشوق حتى تشمل الأشواق العليا، وهكذا تنسجم رسالة الفن مع رسالة الإسلام الخالدة، في دعوتها للحق والخير والجمال والاستعلاء والاعتدال والنظام، فيكون الفنان مبدعًا تقيًا، وخاشعًا نقيًا.

ضرورة الفن في البناء الحضاري والتواصل الثقافي(*)

الجمال أصل في البناء الكوني، ولكننا لا نرى هذا الجمال ولا نحس به لأنه فينا ومن حولنا فلا يحس البشر إلا بالمعاكس لهم في الطريق، والمعاكس هو القبيح فلا يحس البشر إلا بذلك القبيح، وما القبح إلا درجة من درجات الجمال متدنية لإظهار درجات الجمال، والفن احتجاج دائم نحو التنوير ضد إمارات القبح والهبوط المادي والمعنوي والانحرافات، ضد الاستخدامات البشعة للفن والجمال. فكان لابد من استيقاظ النفوس لترى الجمال وتعمل بمقتضى هذا الجمال والترقي المتصاعد نحو الكمال من خلال الجمال والجلال.

أبدع بديع السموات والأرض الكون من خلال ﴿كُنْ﴾، فكانت الكائنات ما بين الكاف النون، وكونها تكون هو استجابة (طاعة ووجود وتكوين)، وهذه هي أول تسبيحة، وهي مسبحة بوجودها، وكل شيء يسبح لله ﷻ، وما من شيء إلا وهو مسبح، وهي تسبيحات تسخيرية لا لها ولا عليها، وهي مسيرة في تسبيحاتها تسير على قانون وناموس كوني لنظام متسق بديع مبرمج. يقول تعالى: ﴿تُسَبِّحُ لَهُ السَّمَوَاتُ السَّبْعُ وَالأَرْضُ وَمَنْ فِيهِنَّ وَإِنْ مِنْ شَيْءٍ إِلَّا يُسَبِّحُ بِحَمْدِهِ وَلَكِنْ لاَ تَفْقَهُونَ تَسْبِيحَهُمْ إِنَّهُ كَانَ حَلِيمًا غَفُورًا﴾ (الإسراء:٤٤)، ﴿كُلٌّ قَدْ عَلِمَ صَلَاتَهُ وَتَسْبِيحَهُ﴾ (النور:٤١).

(*) **مصطفى عبده** [جامعة النيلَين/السودان]

أما الإنسان فقد خلقه الله بيديه وسوّاه وعدله، ونفخ فيه من روحه، وحمّله الأمانة وأودعه عقلا إبداعيًا ونفسًا متطلعة لها مراتب سباعية، وروحًا سامية متعالية للاتصال بالملأ الأعلى، وجعله مستخلفًا في الأرض ليعمرها بالإبداع والعمل الصالح لوراثه الجنة، وأسجد له الملائكة، وعلّمه الأسماء كلها، وأعطاه صفات من صفات الربوبية، وجعله كائنًا جماليًا مبدعًا، وكائنًا حرًا مريدًا، وكائنًا خاشعًا نقيًا ومبدعًا تقيًا، وكائنًا عقلانيًا، وكائنًا أخلاقيًا، وكائنًا عابدًا.، ووضع له منهجا يسير عليه ليتسق مع الكون المسيّر المتسق من خلال اتباع في العبادات، وإبداع في المعاملات من خلال إبداعاته الرائعة.

كان الفن وكان معه الإنسان يعلو ويهبط معه وبه، وقد تلازم الفن مع الإنسان وتلازم الدين مع الإنسان منذ أن كان، ولتلازمهما مع الإنسان كان لابد لهما أن يتلازما وقد تلازما، حيث أخذ الفن مواضيعه من الدين، وأخذ الدين قوته بالفن على حسب قوة الاعتقاد وضعفه في النفس البشرية.

وعند انحراف العقائد كانت الفنون هي الأدوات التي استخدمت في تأكيد هذه الانحرافات، فكان استخداما "بشعا" للفن لمحاولة الكهنة السيطرة على الشعوب وإخضاعها. فكانت الفنون من تشكيل وعمارة وموسيقى ودراما ورقص وألوان وأشكال هي الوسائلَ المستخدمة في الانحرافات العقائدية، وما تبعها من انحرافات سلوكية حتى تسهل السيطرة الكهنوتية على الشعوب المغلوبة على أمرها، وهكذا كان الفن قبل الإسلام إحدى الأدوات القبيحة والبشعة للسيطرة على الشعوب وإلهائها وكذلك في العصور الوسطى،

ويستخدم الآن في العصور الحديثة لإلهاء الشعوب عن مهامها الإنسانية باستخدامه كوسيلة انحرافية للفسوق والفجور والخلاعة.

ولكن الفن على عكس ذلك، فالفن وسيلة لإظهار الجمال والمحبة والترقي والسمو، وتأكيد إنسانية الإنسان لتعمير الأرض، وإنشاء إنسان أخلاقي متجمل يعيش في المستويات العليا الرفيعة. الفن أداة لمقاومة التدني والهبوط والسقوط إلى القاع، واستيقاظ النفوس لترى الجمال وتعمل بمقتضاه من خلال الحق والخير والجمال والاستعلاء والاعتدال، والعمل في "الوسط" المتعالي من بين طرفي الإفراط والتفريط.

الفن أصدق أنباء التاريخ؛ فكم من حقائق تاريخية انزوت في ظلمات التاريخ، وكان الفن هو الكاشف عن تلك الحقائق الخفية، لأن الفن هو تعبير الشعوب عن نفسها بنفسها لنفسها.

والفنان إنسان مختار اصطفاه الله ليقوم بمهام إبداعية "تعبدية وحياتية" للإبداع الفني والفكري والعلمي والعملي، ليعمر الأرض بالإبداع والعمل الصالح، ليتناسق مع الكون المتسق ومع نفسه ومع الكائنات، ليرى الجمال ويعمل بمقتضى الجمال بوعي أخلاقي متجمل.

يسير الإنسان عبر معابر إبداعية ثلاث

أ- باعتقاد خاشع يصل حد التقوى الجلالية (رهبة جلالية) من خلال عقل يستقرئ الحق، أي بحقٍّ يُعقل من خلال عقل ظاهري درّاك، وذلك لأن الإنسان كائن خاشع يعتقد، ذو عقل منطقي بارع، منطقي في تفكيره بمسلك خاشع، لحق معبود في "اتزان الحق".

بـ- واختيار حر ملتزم بحدود الحرية حرية إنسانية، يصل حد الاستقامة الخلقية (رهبة أخلاقية) من خلال إرادة تستقطب الخير، أي بخيرٍ يُراد من خلال عقل باطن واع يحوي الوعي كله، وذلك لأن الإنسان كائن أخلاقي ذو إرادة خيرة، يمتلك عقلا واعيا بسلوك خيّر لعبادة خيّرة بـ"انسجام الخير".

جـ- وإبداع رائع يصل حد الروعة الجمالية (رهبة جمالية) من خلال حس يستقطر ويستشعر بالجمال، أي بجمالٍ يحس به من خلال عقل إبداعي رائع، وذلك لأن الإنسان كائن جمالي ذو إبداعات رائعة بعلاقات جمالية للإيقاعات الجمالية بـ"إيقاع جمالي".

وهكذا يكون الإنسان المبدع هو الكائن "البارع، الواعي، الرائع" من خلال عقل إبداعي وأخلاق إبداعية وحرية مسؤولة. فالعمل الفني لا يتأتى إلا من خلال هذه الدروب السامية، ليحقق الإنسان إنسانيته واستخلافه في الأرض. فيكون الإبداع الجمالي هو عملًا فنيًّا يقوم به فنان "بارع-رائع-واعٍ" سام متعال يعمل لاستيقاظ النفوس لترى الجمال، ويعمل في نفس الوقت لإيقاظ الإحساس بالقيم الإنسانية العليا في الحق والخير والجمال، ويستقيم الإنسان (الفنان والمتلقي) فتستقيم الحياة باستقامته، فيكون إنسانًا مبدعًا تقيًّا وخاشعًا نقيًّا وحرًّا وفيا، وهو كائن أيضًا بعد انتقاله من الحياة الدنيوية، في انتقاله من الحياة الأزلية إلى الحياة الأبدية عبر مراحل سباعية متتالية ومتوالية ومتعالية:

• وجد الإنسان مع الإبداع الإلهي من خلال قول الحق ﴿كُنْ﴾. فكانت الكائنات وكان الإنسان مع الكائنات في عالم الذرات،

وعندما قال المبدع ﷻ: ﴿أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ﴾، قَالُوا: بَلَى، وهو الوجود الأول الذري.

• ثم كان الوجود الثاني بالخلق الإلهي، حيث خُلق من الأرض وليس في الأرض، لقوله تعالى: ﴿مِنْهَا خَلَقْنَاكُمْ﴾ (طه:٥٥)، وليس "فيها خلقناكم"، خلقه الله ﷻ بيديه ونفخ فيه من روحه وعلّمه فكان الخلق بعد الإبداع.

• أما الوجود الثالث فكان في الجنة (آدم وحواء ﷺ، وإبليس)، وكان المصير النزول إلى الأرض للوجود الرابع على الأرض.

• والوجود الرابع للإنسان في الحياة الدنيوية لحياة مؤقتة من الميلاد وحتى الممات لحياة اختيارية اختبارية، وهي أهم مراحل الحياة الإنسانية، وفيها يحدد الإنسان مصيره الأبدي، من خلال اتباعه للمنهج الإلهي حتى يتسق مع الكون المتسق المسير، ليسير الإنسان مع الزمان وتغيراته والمكان وتجدده، والإنسان في مكان داخل زمان في الحياة الوسطية للمرحلة الرابعة المتألقة من الإيقاع السباعي للوجود الإنساني.

• أما الوجود الخامس يكون بعد الموت والانتقال من الحياة الدنيوية المؤقتة إلى الحياة البرزخية الموقوتة، حيث يبقى فيها بعد الموت وحتى البعث والنشور ليوم الحساب.

• والوجود السادس هو البعث والنشور ويوم توزن الأعمال، حيث يبقى الإنسان في ذلك اليوم بمقدار أفعاله وأعماله التي عملها في الحياة الدنيوية ليذهب إلى حياته الأبدية، إما جنة وإما نار خالدا مخلدًا فيهما.

• أما الوجود السابع والأخير فهو الوجود الأبدي؛ إما في جنة خالدا مخلدا فيها لجنان لها سبعة درجات، أو وجودا بالتلاشي المستمر في النار، بالحرق المستمر في نيران لها سبعة دركات حيث لا يموت فيها ولا يحيى. هذه هي الحياة السباعية لذلك الإنسان، وهي الحياة الرابعة من الحياة السباعية، وهي أهم المراحل الحياتية، وفيها تتحدد حياته الأخروية بما فعله في دنياه من خير أو شر.

الدائرة الجمالية

الكون يدور على ساعة منضبطة على أجزاء من الثانية بل الثالثة وهي الومضات الذرية. فكل الكائنات من الذرة إلى المجرة، لها دوراتها وحركاتها المحسوبة، وكل الأنفس لها أنفاسها المعدودة لأماكن معدودة. فالكون كله منضبط على نبضات محسوبة ومعدودة داخل الدائرة الكربونية على مسافات الومضات الكونية من خلال سرعاتها الضوئية، وهي سابحة ومسبحة بإيقاعاتها الخاصة، مستمدة أنشودتها من الأنشودة الكونية العلوية الخالدة، كل الكائنات مسيرة ومسخرة في مسيرتها من خلال الناموس الكوني، ولا تستطيع أن تخرج عن مسيرتها. للكون حركتان:

حركة كونية مسيرة، وحركة ذاتية داخل التسيير العام، وللإنسان بعض من هذا التسيير الاختياري، لأنه الكائن الوحيد الذي أُعطي الاختيار، ولكنه محكوم داخل تسيير محكم، بحركات متوافقة معها ومتسقة بها ومنضبطة لها.

للأجرام السماوية مجراتها وأفلاكها المسيرة، وللذرات دوراتها المحسوبة، فإن اختلت موازينها انفجرت فما بالنا ونحن بين الذرة

والمجرة!.. حتى إن عود الثقاب الذي يشتعل له حساباته الكربونية والكونية، فكل نبات ينبت أو يضمحل، له حساباته العددية في اتساق مع كل نفس تتنفس في تبادل حسابي بين كل نتح وتنفس. كل هذه العمليات الحسابية لها موازينها الذرية، حتى الذرة لها جزيئات أصغر منها، وهي عبارة عن أكوان مصغرة، يجري في الذرة ما يجري في المجرة اتساق مع الكون الفسيح المتسع الذي يتسارع في اتساعاته.

للإيقاعات الكونية ثلاث إيقاعات متناسقة

أ- الإيقاع الزماني وعطاءاته المتغيرة المتتالية (سيال ديمومي).

ب- الإيقاع المكاني وعبقرياته المتجددة المتوالية (تفجر متنام).

جـ- الإيقاع الإنساني وإبداعاته المتبدلة المتعالية (إبداع متناغم).

والإنسان في مكان داخل زمان "أنسزمكان"، فهو يتحرك بالتتالي والتوالي والتعالي، لتتوافق إبداعاته مع عطاء الزمان المتغير وعبقرية المكان المتجدد، ليتسق مع نفسه ومع الكائنات ومع الكون المتسق. فلابد من اتساق لهذه الإيقاعات الثلاثية مع القراءات الثلاث: قراءة الوحي، وقراءة الكون، وقراءة النفس من خلال إيقاعات سباعية.

القراءات الثلاث

١- قراءة "الوحي" (كتاب الله المقروء: القرآن) ووحداته القرائية والبنائية (الحرف)، وقد تنزل القرآن على سبعة أحرف، وللقرآن عطائاته المتجددة من خلال معارف الوحي، وهو عالم الروح وعالم المعرفة، وقد تنزلت آية بالقراءة في قوله تعالى: ﴿**اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ ۞ خَلَقَ الإِنْسَانَ مِنْ عَلَقٍ ۞ اقْرَأْ وَرَبُّكَ الأَكْرَمُ**﴾ (العلق:١-٣).

٢- قراءة "الكون"، (كتاب الله المنظور: الوجود) ووحداته القرائية والبنائية في الذرة، وللذرة نواة تدور حولها إلكترونات لها دورات سباعية، أي عالم المادة والوجود يدرك من خلال مدارك العقل وتطالعاته، يقول تعالى: ﴿**سَنُرِيهِمْ آيَاتِنَا فِي الآفَاقِ وَفِي أَنْفُسِهِمْ حَتَّى يَتَبَيَّنَ لَهُمْ أَنَّهُ الْحَقُّ**﴾ (فصلت:٥٣).

٣- قراءة "النفس" (كتاب الله المحفوظ) من خلال وحداته البنائية، أي الخلية (*D.N.A*)، وتدور حول نواتها سبعة بحور سيتوبلازمية، وهو عالم الفكر والمعرفة من خلال مراتب النفس السباعية، يقول تعالى: ﴿**وَكُلَّ إِنْسَانٍ أَلْزَمْنَاهُ طَائِرَهُ فِي عُنُقِهِ وَنُخْرِجُ لَهُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ كِتَابًا يَلْقَاهُ مَنْشُورًا**﴾ (الإسراء:٣١)، ومن خلال هذه القراءات الثلاثية، يتسق الإنسان مع الإيقاعات الكونية الثلاثة (الزمان، المكان، الإنسان) ليتسق مع المعابر الثلاثة الإبداعية في (الاعتقاد، الاختيار، الإبداع)، لاعتقاد خاشع واختيار حر ملتزم وإبداع رائع.

الثلاثيات والقيم الثلاثة (الحق والخير والجمال)

١- قراءة "الوحي" (كتاب الله المقروء)، من خلال الإيقاع القرآني المتسق مع الإيقاعات الزمانية وعطاءاتها المتغيرة المتتالية، بعقل يستقرئ "الحق" لاعتقاد خاشع من خلال تقوى جلالية.

٢- قراءة "الكون" (كتاب الله المنظور)، من خلال إيقاع الوجود المتناسق مع الإيقاعات المكانية وعبقرياتها المتجددة المتوالية، بإرادة تستقطب "الخير" لحرية ملتزمة من خلال استقامة خلقية.

٣- قراءة "النفس" (كتاب الله المحفوظ)، من خلال الإيقاعات النفسية المتناغمة مع الإيقاع الإنساني وإبداعاته المتبدلة المتعالية، بحس يستقطر "الجمال" لإبداع رائع من خلال روعة إبداعية.

وهكذا نصل إلى أن الكون متسق وجميل متناغم، وقد خلق الله ﷻ الإنسان كائنًا جماليًا ليبدع ويجمل العالم، ويتصاعد ويسمو ويتعالى لبناء حضارة جمالية متناغمة، وهي مهمة الإنسان في الأرض ليعمر الأرض بالإبداع الرائع.

إذًا مهمة الفن خطيرة في تربية الإنسان القيمي، التربية الجمالية السامية والصاعدة للمستويات العليا الرفيعة، بعيدا عن الرزايا والدنايا، والضابط الجمالي هو الضابط بين الحتمية الكونية والحرية الإنسانية. فالكون يسير على نظام منضبط بنظام حتمي، أما الإنسان فقانونه الحرية وهو مجبر على الحرية، ولكنه داخل الجبر الكوني فهو في مكان داخل زمان، والقانون الذي يربط بين الجبرية والحرية هو القانون الجمالي. أما القيود الدينية أو بالأحرى الحدود الدينية، فهي أوسع من الدائرة القانونية، لأنها تقيد وتحد الإنسان في الظاهر والباطن للذين يتدينون بذلك الدين، ولهذا فإن الدائرة الأخلاقية أوسع من الدائرة الدينية، لأنها تشمل الإنسانية كلها. فهو قانون فطري في الفطرة الإنسانية.

أما الدائرة الجمالية فهي أوسع هذه الدوائر، لأنها تشمل الكائنات كلها، وقد خلقت هذه الكائنات على نظام جمالي. فالكون كله مبني على الجمال، والجمال أصل في البناء الكوني. إذن، الضابط الجمالي هو القانون الداخلي والباطني الذي يربط بين الكائنات وبين

الحتمية والكونية والحرية الإنسانية، وتلي هذه الدوائر الأربعة ثلاثة دوائر لتكون سبعة دوائر:

• القانون الطبيعي، وهو شامل للكائنات في جمالياتها واختلالاتها (الناموس الكوني).

• القانون الإلهي، هو الميزان الاعتدالي وهو عدل لا ظلم فيه.

• الرحمة الإلهية، حيث وسعت رحمته كل شيء إذ تسبق رحمته عدله.

وهكذا فإن للجمال دوره الفعال في الضبط الكوني المتسق، ليتسق الإنسان جماليا فيتسق مع نفسه ومع الكائنات، ليحقق حق الاستخلاف في الأرض، وليعمر الأرض بالإبداع الرائع ويعمل بمقتضى الجمال لتحقيق إنسانية الإنسان.

من تراثنا الثقافي المشترك، "خيال الظل"(*)

خيال الظل أو "قَرَه كُوزْ" مسرح ظلي ضارب في أعماق التاريخ. يمثَّل بأشكال منعكسة على ستارة بيضاء مشدودة أمام ضوء مثبت خلف هذه الستارة، ومعظم الشخوص البشرية أو الحيوانية هنا مصنوعة من جلد الحيوان وخاصة الجمل، حيث تنعكس على الستارة تلك الأشكال البديعة بألوانها الساحرة.

ولاعب "قَرَه كُوزْ" أو الخيالي، هو الذي يحرك هذه الشخوص ويجعلها تتحادث وتتصارع وتقوم بحركة متمايلة وملتوية معكوسة مفصلية، حيث إن هذه الحركات توقظ في نفس المشاهد أحاسيس ورغبات دقيقة وخيالات جذابة.

وأثبتت الدراسات أن مسرح خيال الظل قد تطرق إلى جميع التراجيديات والكوميديات في حياتنا، وبنظرة أكثر عمقًا، نجد أن مسرح "العرائس" و"قَرَه كُوزْ"، يرمز كل منهما إلى عنصر الخيال الذي تتسم به حياة الإنسان، وأن خيال الظل يؤكد هذا التشابه الواهم بينه وبين جوانب حياتنا المترعة بأطياف الخيال.

(*) **الصفصافي أحمد القطوري** [جامعة عين شمس/مصر]

منشأ خيال الظل

هناك وجهتا نظر حول منشأ خيال الظل؛ الأولى: أن هذا الفن ظهر في آسيا وانتقل منها إلى الغرب، والأخرى: أنه ظهر في الغرب ومنه انتقل إلى الشرق وآسيا، ولوجهة النظر الأولى ثلاثة آراء: الأول: أن هذا الفن ظهر في جاوه، وأن خيال الظل الجاوي ومصطلحاته موجودة في اللغة الجاوية القديمة، وكما أن مسرحيات هذا النوع ممتدة إلى ألف سنة قبل الميلاد، فإنها تُعد نوعًا مستقلًّا بذاته، والرأي الثاني: يُحدد مكان ظهور خيال الظل "قَرَه كُوزْ" في الهند بدلًا من "جاوه"، وأن اسمه في اللغة السنسكريتية "جاينا طاقه" ومدلولها هو نفس مدلول خيال الظل، ولكن هذا ليس بالأمر المقطوع به.

وهناك رأي ثالث يقول بأن خيال الظل يرجع إلى الصين، ويستند هذا الرأي إلى أسطورة صينية تعود إلى سنة (١٢١ ق.م)، حيث تحكي أن "الإمبراطور "ويو" قد سيطر عليه حزن عميق إثر وفاة زوجته التي كان يحبها حبا ملك عليه كل جنانه، ولم تفلح كل المساعي التي بُذلت لتسليته والترفيه عنه، وقد حاول فنان صيني أن يرفه عن الإمبراطور باختياره لسيدة شديدة الشبه بالإمبراطورة المتوفاة، وجعلها تمر أمام ستارة بيضاء على بُعد مناسب من الإمبراطور، وادعى له أن هذا هو طيف الإمبراطورة الحبيبة، وقد نجح بذلك في الترفيه عن الإمبراطور بهذا الشكل".

أما وجهة النظر الأخرى فهي تُعارض خروج فن "قَرَه كُوزْ" من "جاوه" أو الهند أو الصين أو آسيا عامة، مدعية أن هذا الفن قد ظهر أولًا في الغرب وانتشر منه إلى الشرق، وتزَعّم الباحثون الألمان هذا الرأي، وإن كنت أوضح، إن هذا الرأي قد خلط بين خيال

الظل وبين فن العرائس الذي ظهر عند اليونان، وتكلم عنه أفلاطون وأرسطو ومعظم فلاسفة اليونان، وذلك لأن كل النماذج التي يضربها أصحاب هذا الرأي تنتمي إلى مسرح العرائس المحرك بالخيوط، وليس إلى مسرح خيال الظل المعكوس على الستارة البيضاء، ولم يشر أصحاب هذا الرأي إلى أي دليل قاطع أو نص متوارث يدل على ظهور هذا الفن عند الغرب.

ولما كان التراث الشعبي لكل من الهند والصين وجاوه يحتوي على العديد المتنوع من المسرحيات الظلية التي وصلت إلى أيدي الباحثين، فإن الرأي القائل بأسبقية آسيا والشرق لهذا الفن يكون أكثر مصداقية وإقناعًا.

الأسطورة التركية

يروى أن السلطان العثماني "أورخان غازي" الذي تولى العرش سنة (١٣٢٦م)، أمر ببناء جامع في مدينة بورصة، وكان بين العمال الذين يعملون في البناء عاملان يُدعى الأول منهما: "قَرَه كُوزْ" والثاني "حاجي واد"، وكلاهما يملك من خفة الدم والمرح والفكاهة ما يجعلهما يقومان بحركات طريفة وفكاهات هزلية تجعل العمال يلتفون حولهما لمشاهدة ما يقومان به من ألعاب مُسَلّية تاركين العمل، وعندما سأل السلطان عن سبب التأخر في إنجاز العمل، أخبروه عن "قَرَه كُوزْ" و"حاجي واد"، فأمر أن يقوما بما يقومان به أمامه، فسعد بما رأى، حيث إنهما مثّلا أمامه "محاورة الحمام" ولكنه أمرهما أن يعدلا عن هذا حتى لا يتعطل البناء.

وكان هناك في مدينة "بورصة" رجل يدعى "الكشتري" أراد أن يُسري عن السلطان ويذهب عنه الحزن. فعكس خيال كل من "قَرَه كُوزْ" و"حاجي واد" على ستارة بيضاء، ونجح في تسلية السلطان. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى كان "الكشتري" أول رائد لفن "قَرَه كُوزْ" في بلاد الأناضول.

ومَدْفَن "قَرَه كُوزْ" موجود في مدينة "بورصة"، ولكن لم يستدل أي باحث على مدفن "حاجي واد" في المدينة حتى الآن.

وهكذا قام أرباب هذا الفن بتشخيص هاتين الشخصيتين بمحاوراتهم الشيقة بهذه اللعبة الظلّية.

وعلى كل حال، فإن التعبيرات المستخدمة في تركيا -كغيرها من دول العالم الإسلامي- للتعبير عن هذا الفن، فهي "قَرَه كُوزْ" و"خيال الظل" و"ظل الخيال" و"طيف الخيال" وما شابه ذلك.

وهناك دليل قاطع على أن مسرح خيال الظل كان معروفًا في مصر في العصر المملوكي، وأنه وفد من مصر إلى بلاد الأناضول بعد الفتح العثماني لمصر والشام. فنرى مسرحيات ابن دانيال (١٢٤٨-١٣١١م) سارت على درب سابق لعروض ظلية قبلها، وهو ما يتضح من مستواها الفني والأدبي الناضج نسبيًا.

مسرح ابن دانيال

بين أيدينا ثلاث مسرحيات لـ"محمد بن دانيال بن يوسف" ما بين شعرية ونثرية وزجلية، وهي "طيف الخيال" و"عجيب وغريب" و"المتيم".

وتبدأ "طيف الخيال" بحمد الله والصلاة على النبي ﷺ والدعاء للسلطان، ثم يقدم الراوي بمقدمة تُشير إلى حملة السلطان على الشر وتخريبه أماكن الفسق والفساد.

أما أبطال المسرحية الخيالية فهم: الأمير وصال، أحد أمراء الجند، ومجموعة من الشخصيات المعروفة في المجتمع المصري المملوكي، ويدور الموضوع حول رغبة وصال في الزواج من امرأة ذات حسب وجمال، ولكن الخاطبة "أم رشيد" تُوقِعه في عروس شديدة القبح، فيغضب ويتوعد، ولكنه يقتنع في النهاية بأن الله أوقعه في شَرَك بما قدم من أفعال الشر. فأعلن التوبة وغسل معاصيه بالحج لبيت الله الحرام وزيارة مسجد الرسول ﷺ.

والمسرحية الثانية "عجيب وغريب" فهي استعراض لأنماط ونماذج معينة من واقع الحياة الشعبية، في الشارع والسوق حيث مصدر المعرفة والتكسب والتحايل على الرزق بشتى الحيل؛ ففيها النصب والاحتيال والسلب والمراوغة والمساومة. فهي بهذا معرض لكثير من مظاهر الحياة اليومية للمجتمع وعيوبه.

أما "المتيم" فتدور قصتها حول الحب والهيام وحيل المحبين في عصر الكاتب، حيث يتعقب فيها واحدًا منهم هو "المتيّم" ويعرض محاولاته وصنوف حيله لبلوغ مأربه من محبوبته، وتكاد تكون هذه البابية مبنية على حلقات المصارعة بين القطط والكلاب والديكة والخرفان والثيران الخاصة برقباء "المتيّم" حيث يتغلب عليهم جميعًا.

والتراث العربي يسجل لنا أن الشاعر العربي عمر بن الفارض تكلم بشكل مسهب عن خيال الظل، وله بابية شعرية نطالع فيها مرور الجمال وعبور السفن للبحار، وجيوشًا تخوض المعارك في البر والبحر، ومرور الجُند، سواء أكانوا مشاة أو خيالة، وكذا الصياد وهو يلقي شباكه، والوحوش وهي تُغرق السفن في البحار، والسباع وهي تفترس صيدها من الحيوانات الأخرى.

ففي المسرحية الأولى تمثل شخصية "وصال" الخاطئ التقليدي في العمل الدرامي الكلاسيكي الذي لابد أن تنتهي القصة بأن يلقى جزاء ما اقترف، ويرسم المؤلف صورة الفساد الذي يعيشه وصال بمجرد ظهوره، ويمدحه بما يُشبه الذم، وتدور مشاهد البابة وأحداثها بين كلام الراوية "طيف الخيال" وتسلسل المشاهد وتتابعها مع البطل ومن يلقاهم ويحادثهم حتى خاتمتها. أما عجيب وغريب، فكلاهما نقيض للآخر؛ فغريب ماكر وفقير بينما عجيب ممن يشكر الله على خلقه ويدعو كل الشحاذين والمتسولين إلى الجد والنشاط ليحصلوا على المال عدّا ونقدًا.

وبقية الشخوص في هذه البابة والبابة الثالثة كلها أنماط مستقاة من البيئة الشعبية المصرية، حيث نرى بينهم الحاوي والجراح المتطبب وقارئ الطالع والساحر والداعر، ونرى مدربي الحيوانات كالقردة والقطط والسباع والكلاب.

المضامين الاجتماعية

والجدير بالذكر أن كل هذه الأنماط البشرية والحيوانية نصادفها في مسرحيات "قَرَه كُوزْ" التي عرضت في مدينة إسطنبول خلال

القرن السادس عشر الميلادي. نرى دائمًا في المسرحية أن "قَرَه كُوزْ" يملك شخصية بسيطة طاهرة الروح، تستخرج الحكم من الأحداث بشكل مضحك، ذكي بالرغم من أميته البادية. ليس عالمًا ولكنه صاحب معرفة ونفاذ بصيرة، يسعد بالخير والجمال وبكل ما هو حسن وطيب وجميل، سواء أكان ذلك في اللغة أو في الأخلاق أو السلوك، ويسخر دائمًا من كل تزييف أو تقليد ممسوخ لهذا الخير والجمال، كما يسخر من كل دخيل على مجتمعه.

أما "حاجي واد" فهو على النقيض تماما، يملك شخصية مصطنعة في المجتمع، تلقى قسطا من التعليم، يتشدق بمصطلحات علمية وفقهية دون أن يعي مدلولها، يسعد بكل ما هو عجيب أو غريب أو أجنبي، سواء في اللغة أو الفكر أو الموسيقى. يملك شخصية مادية نفعية صرفة، ومن هنا كان يتولد الصراع الساخن بينه وبين "قَرَه كُوزْ".

كما أديت بمهارة فائقة على ستارة خيال الظل التركي، شخصيات الأقوام التي امتزجت ببعضها البعض وكونت المجتمع العثماني، كالترك والفرس والعرب والروم والأرناؤوط واللاظ والأكراد والشركس واليهود بكل السمات المميزة لكل قوم من هذه الأقوام.

كما أن شخصيات التياقي والحشاش والمتطفل والمتسكع والمتلهفة على الزواج والخاطبة والراقصة والأطرش والمتلعثم والأبله والسكير والمجذوب كلها من الأنماط الشعبية التي عرفت طريقها إلى ستارة المسرحيات الظلية والتي تُعد مع ما يحيط بها من مناظر ومظاهر متعددة وثيقةً تاريخية لدراسة الناحية الاجتماعية للمجتمع التركي في تلك الحقبة.

وقد استمد خيال الظل أيضًا موضوعات من الأدب الكلاسيكي سواء العربي أو الفارسي أو التركي كـ"ليلى ومجنون"، "قيس وليلى"، و"خُسْرَوْ وشِيرِين"، و"فرحات وشِيرِين"، و"يوسف وزليخا"، ولكن لابد من الإشارة هنا إلى أنها قد غيرت بما يتلاءم مع روح الفن الفكاهي الساخر.

اللغة

وكانت تركية "قَرَه كُوزْ" كعربية "طيف الخيال" و"عجيب" المصري، لغة صافية شعبية أصيلة خالية من أي دخيل، منغمة بعيدة عن كل تعقيد. هي تركية أهالي إسطنبول، كما كانت لهجة القاهرة هي السائدة في بابات خيال الظل المصري، تتكرر فيها من حين لآخر الأمثلةُ الشعبية والحكم والأقوال المأثورة والمناظرات والتورِيَة المحببة إلى نفوس الشعب بكل طبقاته.

والموضوعات التي تناولها مسرح "قَرَه كُوزْ" التركي عن طريق كتاب "قَرَه كُوزْ" التي جمعها "خيالي كُوجُوكْ علي" من الواضح أنها تناقلت من الأجداد إلى الآباء فالأبناء، وعلى الرغم من أنه من الصعوبة بمكان أن نعثر على انطباع صادق ومحدد لمحتويات بذاتها لأي مسرحية قره كوزية، إلا أننا استنادا إلى الكتاب السابق وكتاب "دراسات في المسرح والسينما عند العرب" للمستشرق "لنداو" نستطيع أن نقرر أن أحب الموضوعات التي تطرق إليها هذا الفن الشعبي كانت كما يلي:

• "قَرَه كُوزْ" جاهل و"حاجى واد" يحاول أن يعلمه كيفية التصرف في المواقف الصعبة.

• "قَرَه كُوزْ" يبحث عن عمل وفي صحبته صديقه "حاجي واد" الذي يغمره بنصائحه وإرشاداته وهو يظهر افتقاده القدرة على العمل.

• "قَرَه كُوزْ" يحاول أن يأتي بالممنوع من الأشياء بدافع حب الاستطلاع، أو شوقًا لرغبات معينة، أو بسبب طمعه في شيء ما.، وفي تلك المواقف لا ينقذه غير رفيقه "حاجي واد"، وذلك بعد أن يحصل منه على وعد بأن يكف عن صفعه، وأن يقدم في الليلة القادمة عرضًا أكثر بهجة.

• "حاجي واد" يدرب "قَرَه كُوزْ" على بعض الحِرَف والألعاب التي يسيء فهمها.

• "قَرَه كُوزْ" يأتي من الأفعال التي تعرِّضه إلى بعض المتاعب، ثم يجد نفسه في موقف حرج.

هذا بالإضافة إلى الموضوعات الكلاسيكية المستمدة من الأدب العربي والفارسي والمترجمات عن الآداب الأخرى، كقصص ألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة والبخلاء وما شابه ذلك من الطرائف.

فصول المسرحية

وبدراسة التراث الذي وصل إلى أيدينا، نجد أن المسرحية الظلية في شتى منابعها قد انقسمت إلى أربعة فصول:

١- **المقدمة**: وكانت عبارة عن افتتاح ثم الغناء ثم ابتهال إلى الله ﷻ ودعاء للحاكم وشكر للمتفرجين وتمنيات لهم بالمتعة والعبرة.، وكل هذا عن طريق الراوي الذي يقوم بدوره "حاجي واد".

٢- **المحاورة**: وهي في الغالب الأعم تدور بين "قَرَه كُوزْ" و"حاجي واد"، وتعتمد على اللفظ اعتمادا كليًا، وهدفها تسليط

الأضواء على الفوارق الواضحة بين شخصيتي "قَرَه كُوزْ" و"حاجي واد" التي تمثل كل منهما نمطًا معينًا من البشر.

٣- **الفاصلة**: وهي المسرحية نفسها، وتشتمل على كل الأحداث التي تتكون منها البابة وتشترك فيها بقية الشخصيات والشخوص الموجودة.

٤- **الخاتمة**: وفيها إذا كان "حاجي واد" هو الذي قدم المقدمة فإن "قَرَه كُوزْ" هو الذي يقدم الخاتمة؛ وفيها يتمنى للمشاهد أن يصيبه ما أصاب البطل من خير، ويجنبه ما وقع فيه من مآزق، ويعتذر عن أي قصور بدر منهما في هذا العرض متمنيا تلافيه في العرض القادم الذي يعلن عنه.

التأثير والتأثر

هكذا يتضح مدى التأثير المتبادل بين منابع هذا الفن الشعبي الشرقي الأصيل، الذي كان للموسيقى الشرقية الأصلية دور بارز أيضًا فيه.

وكان البطل الرئيسي في بابات هذا الفن يطرب للموسيقى الشرقية الأصيلة مفصلا إياها عن موسيقى اللاظ المتأثرة بالموسيقى البيزنطية أو موسيقى الروم المتأثرة بالموسيقى اليونانية القديمة.

وكما هو معروف فإن الترك منذ أن كانوا في أواسط آسيا، قد واءموا بين حركاتهم والموسيقى ودمجوها في كل أعمالهم، وإنهم منذ القرنين الثاني عشر والثالث عشر الميلاديين، قد وحدوا بين الموسيقى والعادات الشعبية. كما أن شعراء التكايا والمعسكرات في الأناضول وأواسط آسيا، هم أول من أنشد شعرا دينيا بمصاحبة

الدف والناي، ومن هنا كان توظيف الموسيقى في مسرحيات خيال الظل عملًا مهمًا وتقليدًا متوارثًا.

وفي بداية هذا القرن قامت تجربة مثيرة في مدينة إسطنبول، تمثلت في تقديم مسرحيات ظلية حية. ففي عام (١٩١٠م)، قدمت على "مسرح الشرق" الواقع في حي "شَهْزَادَه باشي"، و"مسرح أوديون" في حي "بَيْ أُوغْلو" أوبريتات ظلية حية بممثلين حقيقيين. كما أن الممثل الكوميدي المشهور "ناشد أُوزْجان" قد لعب أدوارًا ظلية في مسرحيات من مسرحيات "قَرَه كُوزْ" وحمَّلها العديد من المضامين الاجتماعية والعرفانية تتفق مع متطلبات العصر.

الأبرو، فن الرسم على الماء(*)

ليس من المعروف من قام بأول عملية رشّ الألوان على الماء وتمكّن من الحصول على أشكال متنوعة زاهية ثم أخرجها على الورق، أي ليس لدينا المعلومات الكافية عن المسيرة التاريخية لفن الأبرو، ولكن المعروف هو أن هذا الفن المسمى بالأبرو، يتحلى بطابع عثماني أو بطابع تركي.

وتعني كلمة "الأبرو" عند الأتراك، حاجب العين، والورق الملون والمجزّع، أو القماش الملون بألوان مختلفة بشكل مموج يشبه حاجب العين، أو ألوان حجر الرخام. كما تأتي في التركية بمعنى الورق أو القماش الملون الذي يستخدم في تغليف الكتب والدفاتر.

الرسم على الماء

عمل الأبرو فيه لمسات فنية جمالية رائعة، ويحتاج إلى صبر وتأنٍ، وقد يتميز هذا الفن بعدم تكرار نماذجه أو بعدم تقليده، ولصنع الأبرو يحتاج الـ"أبروزَن" أي صانع الأبرو، إلى ورق يمتص الصبغات وإلى حوض على شكل مربع. فيقوم الفنان بخلط مادة بيضاء صمغية تسمى "كِتْرَه" بمقادير معينة مع الماء، وبعدها تفرغ الصبغات المجهَّزة على وجه الحوض المليء بالـ"كتره". ثم تحرك البقع الموجودة على سطح الماء بالفرشاة التي يتكون رأسها من

(*) **بيرول بيجر** [الترجمة عن التركية: نور الدين صواش]

شعر ذيل الحصان أو من إبرة بأشكال متعددة، ونتيجةً لذلك تظهر أشكال مبهرة رائعة، وبعد ذلك توضع الورقة الخاصة على سطح هذه الأشكال ثم تُمسك من الأطراف وترفع ثم تقلب دون هز أو تحريك، وعندها تتشكل النماذج وبألوان زاهية وجميلة.

لقد أخذت رسوم الأبرو -في القرن السادس عشر- مكانة مرموقة بين الأمتعة الثمينة في الغرب، بعد قيام السياح الأجانب برحلات إلى الأراضي العثمانية التي بلغت آنذاك أوج ازدهارها في الفن والثقافة والعلم والتكنولوجيا.، وسرعان ما تحول هذا الفن عند الأوروبيين -في القرن الثامن عشر- إلى مُوضة لا يستغنى عنها، وطبعت رسومات الأبرو على معظم مجلدات الكتب الأوروبية.

وقد اعتنى الأتراك بفن الأبرو عناية فائقة ومارسوه مدة طويلة في الخط والتغليف. بيد أن هذا الفن لم يحظ بهوية ذاتية حتى أواخر القرن العشرين، وقد تم استخدامه بادئ الأمر من قبل أقلية من الدراويش المتصوفة لإشباع جانبهم الروحي والمعنوي، وهذا حفظ هويته وساعده على الرقي والازدهار رويدًا رويدًا. كما أدى هذا الاهتمام الصوفي إلى إحياء فن الأبرو من جديد، واكتسابه هوية ذاتية مستقلة بين الفنون الإسلامية الأخرى.

الأبرو مرآة للثقافة

والجدير بالذكر أن فن الأبرو لم يتميز عن قرينه فن "*Suminagashi*" في الشرق الأقصى بمعداته وصباغه وألوانه وأشكاله فحسب، بل بطابعه وطبيعته الخاصة به أيضًا، ولكن الميزة التي أعطت هذا الفن هوية أصيلة، هي عكسه الألوان الثقافية والفنية المتنوعة، وكشفه عن

ثراء التراث في الحضارة التي عاش تحت ظلها، ومن ثم تقديمه الفن والجمال في نطاق فلسفة داخلية روحية بأبعاد تصوفية، أي أن يكون مرآة للتراث والثقافة التي انبثق منها، وليس المقصود من التراث ها هنا، العادات التي تعيشها الشعوب وتتداولها فيما بينها.

ولا نبالغ إن قلنا إن أجمل رسومات الأبرو موجودة في تركيا، لا سيما اللوحات التي يصنعها الفنانون الذين يسكنون في إسطنبول، ولقد بلغت صور الأبرو -في أيامنا هذه- مرحلة تطورية لم يسبق لها مثيل، حيث أضفت لمسة جمالية على الشكل والمعنى، أبهرت العيون وسحرت القلوب وخلبت الألباب، ولعل هذا التوسع والانتشار السريع لفن الأبرو الكلاسيكي، وبالتالي ازدياد المراكز التعليمية له في تركيا وبخاصة في إسطنبول، أدى إلى ابتعاده عن هويته الأصلية وإلى ضياع تأثيره الروحي.. إذ تأثرت قيمه بعوامل ثقافية خارجية لا تتفق مع طابعه وهويته الذاتية، وهذا الأمر يضعنا أمام شقين اثنين؛ إما أن يستمر فن الأبرو كمرآة يعكس الفلسفة الروحية والنظرة الكونية لثقافة أصيلة، وإما أن ينسلخ عن جذوره وينأى عن مفاهيمه التي تحلى بها منذ عصور ويتحول إلى فن زخارف فحسب.، ولكن رغم كل هذه التغيرات والتحولات الثقافية التي طرأت على الشعب، فإن فن الأبرو ظل قائمًا يحافظ على مكانته في الحضارة الإسلامية.

ما الدوافع التي جعلتنا نتمسك بفن الأبرو إلى هذه الدرجة؟ ولماذا يُشعر هذا الفن الكثيرَ منا بأنه فن تصوفي رغم قلة الأشكال الرمزية فيه بالنسبة للفنون الأخرى؟

إن الذين اعتنوا بفن الأبرو وأورثوه الأجيال من بعدهم، وعلى رأسهم منتسبو التكية الأزبكية في منطقة أسكدار بإسطنبول، هم الذين استطاعوا بجدارة أن يغذّوا هذا الفن بروحهم ومشاعرهم وقيمهم التي زينوا بها حياتهم المادية والروحية، وتصوراتهم التي تطلّعوا من خلالها على قيمة الإنسان في الوجود.. لقد أسهم الكثير من الفنانين والخطاطين والنقاشين في تطور فن الأبرو، وحاولوا أن يحافظوا عليه بصدق على مدى الأزمان.

فلوحات الأبرو التي كانت تباع للصحّافين لتأمين حاجات الحجيج القادمين من أوزبكستان والمقيمين في التكية الأزبكية.، والدراويش الذين جردوا أفكارهم من المشاغل الدنيوية أثناء وقوفهم على الحوض، والروايات التي تذكر أن السيد "خطيب محمد" توفي حرقًا عندما أراد أن يخلّص رسوماته من الحريق.، والمجلِّدون الذين غلّفوا كتبهم بزخارف الأبرو، والشيخ "أدهم هازرفان أفندي" الذي قدم أعمالا مبتكرة في مجال الفن والعلوم.، والأستاذ "نجم الدين أوقْياي" الذي اشتهر بالخط ونقش الورود ولا سيما بابتكاره لوحة الأبرو التي رسم عليها لفظة الجلالة، و"مصطفى دوزكونمان" العطار الذي استطاع أن يعيّش فن الأبرو لسنوات طويلة في منطقة أسكدار والذي أبدع الـ"أبرونامه".. بالإضافة إلى الذين ورثوا هذا الفن بحق من أجدادهم وأساتذتهم وساروا على نفس الروح والمعنى فيه... كلهم أضفوا على فن الأبرو لمسة جمالية من أرواحهم وأكسبوه مكانة رفيعة وأهمية كبيرة بين الفنون الإسلامية الأخرى.

الأبرو فن أصيل

إن فن الأبرو ليس فنا تقليديًا شكليًا، بل هو فن أصيل يرتبط بجذور إسلامية متينة له أسلوبه المتميز وطريقته الخاصة به، إنه يتحلى بالروح والمعنى التي تكمن في لب الحضارة الإسلامية. كما أنه فنٌ ظهر على يد فنانين استنشقوا الهواء الروحي من الإسلام ثم توارثوه جيلا بعد جيل حتى وصل إلى يومنا هذا.

والجدير بالذكر أن زهرة الزنبق (لاَلَه) والياقوتية وغيرها من الأزهار اكتسبت روحا جديدًا بهذا الفن، ليس برسمها في حوض الأبرو فحسب، بل بإدراك القيم الثقافية والمبادئ التراثية الإسلامية التي انتمت إليها، وإذا انفصل فن الأبرو عن هذا التراث وهذه الثقافة فَقَد روحه وتحول إلى مجرد فن تشكيلي لا أكثر ولا أقل.

ولعل الذين مارسوا فن الأبرو وأوصلوه إلى يومنا هذا -وعلى رأسهم أهل التكية الأزبكية- هم أهل التصوف ممن نهلوا من روح الثقافة الإسلامية وعاشوا في ظلها. لذا فلا يحق لنا أن ننسى الجانب التصوفي لفن الأبرو هذا.

ولا يعني كل ما ذكرناه، أن نحصر فن الأبرو في إطار معين محدود، إنما هناك جوانب أخرى تعتبر امتدادا لهذا التراث وهو إعداد المواد الطبيعية التي تُستخدم في هذا الفن.

وليس المقصود من الارتباط بالتراث، أن نكرر نفس النماذج ونبقى على نفس الوتيرة النمطية، إنما المقصود أن نسير ضمن الأساليب التقنية والفلسفية التي تكوّن الأسس الفنية الإسلامية، أو أن ننجز عملًا فنيًا يعتمد على عناصر التجريد والتنميق والتنويع

والتفاني، مما يتيح لنا رؤية فنية تأملية تساعدنا على إدراك جمال الوجود وفهم الذات الإنسانية والحقيقة الربانية.

أما بالنسبة للفكرة التي يمثلها برعم الوردة في فن الأبرو فهي "الوحدة"، وأما الوردة المتفتحة فتدل على "الكثرة" المنبثقة من هذه الوحدة. كما ترمز الوردة المتفتحة أيضًا إلى تمام الكمال، وإلى سمو الروح، وإلى مراتب الإدراك التي تكمن بين "الوحدة" و"الكثرة" هذه، ولا يمكن أن تقدَّم هذه المعاني في أشكال أو زخارف أخرى، كما لا يمكن أن يمثل شكل من الأشكال دور الوردة ويوحي بنفس المعنى والروح التي تحمله في ذاتها. في حين إن هذه المعاني الدلالية لا تُعرض في كل مرة بشكل مختلف، بل تستظل كل الأشكال والزخارف تحت ظل الوردة ومعانيها، ولعلنا إذا نظرنا إلى نبتة الملفوف نرى أنها تمثل علاقة وطيدة جدًا بين الوحدة والكثرة، بيد أن هذا التمثيل لا يرتقي أبدًا إلى مستوى الوردة ودلالتها.

أما النقاشات التي دارت حول أصالة فن الأبرو والتجديدات التي طرأت عليه فلم تأتِ بنتيجة ملموسة، وذلك لاختلافاتٍ حول الجذور والثقافة والهوية لهذا الفن، ولو كانت هذه النقاشات حول فلسفة الفن وحول مبادئه وأصوله بدلا من الأنماط والأشكال والتزيينات الظاهرية، لَبلغ الفن إلى الذرى، ولبقي يمارَس بصدق وإخلاص لأزمان طويلة، وإن انكماش النقاش حول النمطية والأشكال فقط، يعني الاستغناء عن الأبعاد الروحية والمعنوية ومن ثم الابتعاد عن الجذور والذات.

فنٌ لا يعبر عن الذات مباشرة

لا يقوم الفنان في فن الأبرو بالتعبير عن نفسه أو ذاته مباشرة. حتى وإن بدى ذلك، فهذا لا يعني إلا انعكاسًا طبيعيًا للألوان التي استخدمها أو للأسلوب الذي ابتكره. كما أن الأشكال التي يختارها الفنان لا تدل إلا على فكر أو مفهوم استمد روحه من الثقافة والحضارة التي نشأ فيها ونما.

فإن فن الأبرو أي الأبرو التقليدي، هو فن يأخذ بالمرء إلى أعماق النفس والذات، ويسمو بالذات إلى ما وراء العوالم، حيث يشدّ ألباب المهتمين به إليه، ويعيدهم إلى جوهرهم الأصلي دون إدراك منهم، ولكن هذا لا يعني أن الأبرو هو السبيل الوحيد في الوصول إلى هذا المبتغى، بل هو وسيلة لتخلية الأذهان من الأفكار المرهقة وتجريدها من الشوائب، أي إنه أداة مهمة للتركيز والإمعان.

والمقصود من كل ما ذُكر، أن الفنان لا يسعى إلى التعبير عن نفسه أو عن الأشياء التي يرغب في التعبير عنها، بل إلى تجريد نفسه من كافة القيود الخارجية محاولًا إيجاد سبيل له في عالم المعنى. فقد حملت الفنون الإسلامية الأخرى هذا الروح أيضًا، وسعت إلى التعبير عن القدرة الإلهية في إبداع هذه الجماليات التي تحلّت بها الكائنات. إلى جانب ذلك فقد سيطر على فن الأبرو فكرة التجريد أو تجريد الفنان نفسه من عالم المادة والجنوح بها إلى عالم المعنى.

فنٌ ذاتي وبعيد عن النمطية

إن فن الأبرو لا يسعى إلى نقل أفكار ومعتقدات وأحاسيس الفنانين المتوغّلين في عوالمهم الداخلية. إنما يتطلّب الأمر إرادة

ورغبة قوية من الفنان وصرفَ جهودٍ جاهدة منه، كما أن الأشكال والزخارف التي تحلت بروح ومبادئ الثقافة والحضارة الإسلامية، تؤدي رسالتها إلى المشاهد أو المتفرج من تلقاء نفسها، وقد تختلف إيحاءات هذه الرسالة من شخص لآخر حسب تصوره الشخصي.

إن فن الأبرو فن ذاتي في كل مراحله، كما أن جلب المواد اللازمة ثم تحضيرها واستخدامها تكون بجهود ذاتية من الفنان، ولعل هذا الفن يتطلب أثناء التعليم أشخاصا عدة، لكنه عند التطبيق يكون ذاتيًا بالتمام. ذكرنا أن الفنان يعدّ الألوان بنفسه، إذ كلما أبدى مهارة في إعداد الأصبغة والألوان وقام بنقشها على الماء، ازداد الأثر قيمة وازداد الفنان متعة ولذة. أو بتعبير آخر فإن هذه المراحل العملية في فن الأبرو والاهتمام الذاتي، يجعل الفنان يتلذذ بأداء فنه ويستفيد منه ويزيد عليه ويجدد فيه.

فن الأبرو هو فن يريح النفس ويجردها من العالم الظاهري، كما أنه فنٌّ تجريدٍ يدفع المرء إلى الإمعان في التفكير ويشفي بذلك روحه وقلبه. إنه فن يجب أن يقدَّم إلى المهتمين به بنفس الروح ونفس المعاني الذي تحلى بها منذ القدم. كما أنه وسيلة لشفاء الروح وراحة النفس ورخائها وتغلغلها في العالم الداخلي عن طريق التجريد، ودواء للأمراض النفسية، ووسيلة لإزالة القلق والاضطراب.

الفصل بين الإرادة الجزئية والكلية

لا شك أن أصحاب البصيرة يشاهدون تجليات الإرادة الكلية والإرادة الجزئية في كل أطراف الحياة. إلا أنه ليس من السهل أن

يشاهد العقل المتقيد بالأسباب تجلياتِ هاتين الإرادتين في آن واحد، وإن فن الأبرو فن يوضح مكانة الإرادة الجزئية من الإرادة الكلية ويضع الفاصل البارز بينهما؛ إذ ليس للصدفة مكان في هذا الفن، ولا يمكن للفنان الذي يقوم بإنتاج عمل ما -وهو يراعي الأسباب- أن يعرض الصورة التي يفكر بها أو يخطط لها بالشكل الذي يريدها بالتمام.

وقد نرى في بعض الأحيان أن الفنان يحصل على نتيجة فوق التي كان يتوقعها أو يتصورها، وفي الحقيقة هناك صورة معينة في مخيلة كل فنان، ولعل الفنان ينساق حسب الأشكال أو الصور التي تتكون نتيجة وقع قطرات الألوان على ماء الحوض، أي إنه لا يستطيع أن يتصرف بالألوان والأشكال كيفما يريد، حتى إنه لا يستطيع أن يحلل الشكل النهائي للصورة التي وضعها في مخيلته تمامًا إلا بعد اقترابها من الانتهاء، وقد وضع فنانو الأبرو مصطلح "لا تكون كلمة الفصل إلا للحوض"، أي إنه صاحب القول الفصل.

رحلة من الكثرة إلى الوحدة

ومن أبرز سمات الأبرو أنها توجهٌ من الظاهر إلى الباطن ومن الكثرة إلى الوحدة، أي إنها توجّه الإنسان إلى داخله وتجرده عن الظاهر ذهنًا وفكرًا ثم تسير به من الكثيرة إلى الوحدة. فالإنسان يتمكن بهذا الفن من الهروب من العالم الخارجي والتّوغل في العالم الداخلي حيث جوهره وأصله.

إن فنان الأبرو هو الذي يقوم بتحويل الرسومات التي يرسمها على سطح الماء من صورة مؤقتة إلى دائمة، وذلك بنقلها إلى سطح

آخر، وهو ما يدل على أن المخلوقات الفانية تصبح باقية عندما تُنقل إلى سطح أو بُعد آخر، ولعل الأشكال المرسومة على سطح الماء هي تعبير عن الفناء كالحياة الدنيا تماما، كما أن نقل هذه الأشكال إلى سطح الورقة إنما يدل على البقاء كالآخرة.

أما الوجود فله وجهان؛ وجه ينظر إلى البقاء ووجه إلى الفناء، وعلى الرغم من أن الأشكال لم تتكون من تلقاء نفسها على سطح الماء، فإن هناك إرادة أوجدتها، والوجود أيضًا لا يتصف بصفة البقاء إلا إذا انتقل إلى سطح يمكّنه من البقاء من قبَل القدرة الإلهية والإرادة الربانية التي أوجدت فيه سمة الفناء، ولا يمكن للماء ولا للورق ولا للأشكال أن تقدر على تحقيق هذا البقاء، بل القدرةُ والإرادة المنبثقة من عشق الفنان والذي يمثّل القدرة الإلهية بحق، هو مَن يحقق هذا البقاء، وإذا نظرنا إلى فن الأبرو من هذه الزاوية، ندرك أن الحوض يمثل الكائنات، والمادة البيضاء الصمغية (كِتْرَه) تمثل عالم الشهود، والفرشاة والألوان تمثل دائرة الأسباب، والفنان يمثل الإرادة والقدرة الإلهية.

ولا نبالغ إن قلنا أخيرًا إن فن الأبرو هو فن تتجلى فيه كل جماليات ومحاسن الوجود، وما الوجود إلا تجلّ من تجليات الجمال المطلق.

الصنعة الإلهية ومنطلقات العمل الفني[*]

الجمـال كالخيـر والحـق عصيّ عن التعريـف، وهو نفس ما ذهب إليه جان برتليمي في بحثه حول علم الجمال حين قال:

"إن نحن رجعنا إلى قدامى الفلاسفة لعلمنا أن الجميل، شأنه شأن الحق والخير، يعيش فوق العقل والمنطق والعمل، ولهذا فالجميل لا يقبل التعريف... والجمال يفهم من خلال الأشياء الجميلة."

كمـا أن هنـاك مسـألة بالغـة الأهميـة تكمـن فـي التطابـق الحاصل بيـن مفهـوم الجمـال والفـن؛ فالفن ليـس هو الجمال بـل هو متضمن لـه، لكونـه أشـمل منـه في المفهـوم، لكن الجمال غيـر الفن، ومن ثم ليست هناك محاولة في الثقافة الإسلامية إلى جعل الجمال علمًا، بل اتجهت الثقافة الإسـلامية إلى تحرير الجمال والعمل الفني مما يحد الخيال أصلا، لأن الفن يرتبط بموضوعات غير قابلة للتحديد أصلا، ومـن ثـم يجب أن يكون متعاليًا عن الفقـه والقانون والقواعد، ولعلنا نوجه السؤال التالي: ما منطلقات الفن الإسلامي؟

كل ما في الكون موضوع الجمال

لقد كان أرسطو سبّاقا في القول بشمولية موضوع الجمال:

"الجمـال فـي الكائـن الحي والشـيء المكـون من أجـزاء يتولد من عدم التناهي في الكبر والتناهي في الصغر".

(*) **بوعرفة عبد القادر** [أستاذ محاضر بقسم الفلسفة، جامعة وهران/الجزائر]

ومعنى ذلك أن كل ما هو موجود في الوجود يحمل إمكانية أن يكون موضوعَ الجمال، والمسلم باعتباره يرد كل شيء لله من حيث الخلق، يعتقد أن كل ما خلق الله وما سيخلقه هو موضوع للجمال: "كل شيء جميل" وقوله تعالى: ﴿**الَّذِي أَحْسَنَ كُلَّ شَيْءٍ خَلَقَهُ**﴾ (السجدة:٧)، وبالتالي يصبح حتى المنبوذ والقبيح في عرف واعتقاد الناس موضوعًا للجمال.

والمثال على ذلك أن القرآن نبه في كثير من النصوص إلى ضرورة تأمل بعض الموضوعات التي إن طرحت تبدو للسفيه ساذجة ومبتذلة، ولا تحمل قيمًا جمالية، أو لا تصلح لأن تكون موضوعًا للعمل الفني أصلا، ومن ذلك قوله تعالى: ﴿**إِنَّ اللهَ لاَ يَسْتَحْيِي أَنْ يَضْرِبَ مَثَلًا مَا بَعُوضَةً فَمَا فَوْقَهَا**﴾ (البقرة:٢٦).

فالعمل الفني مقصد من مقاصد الشريعة السمحاء، وجوب وجوده مصلحة إنسانية؛ فبه نُقوّم النفوس ونهذب طبائعها، ونُجلي عنها ما يكدرها من غموم وهموم، فحاجتنا إليه كحاجة الإنسان إلى الخضرة والزرقة، والعطر والشذى. فالعمل الفني من منطلق كونه يدخل ضمن مقصد التحسينات يكون حسب أبي حامد الغزالي:

> "ومثال الضروري من النعم: الماء والغذاء، ومثال الحاجة: الدواء واللحم والفواكه، ومثال المزايا الزوائد: خضرة الأشجار وحسن أشكال الأنوار والأزهار ولذائذ الفواكه والأطعمة التي لا تنخرم بعدمها حاجة ولا ضرورة".

ومنه فكل ما خلق الله وما سيخلق لبقية الخلق قبل وجوب نداء الحق، يصبح موضوعًا للجمال، وبالتالي ليس هناك عمل فني رائع بموضوعه، بل هناك عمل فني رائع بحسب فهمنا وإدراكنا لمقصده.

منطلق الجمال

الله ذو الجلال هو منطلق الجمال وموضوعه الأول، لأن الله هو الجمال وخالق الجمال، ثم نفسه هو الجلال أسمى مراتب الجمال، ومن ثم يصبح الله هو الكمال وهو غاية العمل الجمالي. فالعمل الفني هو محاولة الوصول إلى كمال الشيء، ومن ثم يكون الفنان قد حاول أن يتمثل صفة من صفات الله وهي الخلق والإبداع، لأنه يشعر أن كل ما هو موجود وما ليس بموجود مرده إلى الجليل والجميل، أي إلى الله ذي الجلال.

ومن ثم فنحن نجد أن العمل الفني في الإسلام يرتبط بالله المبدع، ولعل الفنان المسلم أراد أن يجعل لنفسه الكوجيتو التالي:

> "أنا أبدع، إذن أنا موجود" ولقد ربط كبار المتصوفة العمل الفني بالله كذات متعالية عن الإدراك الحسي، فالجمال والجلال آية من آياته، ولعل هذا ما دفع الفيلسوف "إ. كانط" إلى تأليف رسالة حول "الجميل والجليل".

ومن ثنائية الجمال والجلال نلاحظ أن العمل الفني في الإسلام لا يخرج عن مدار نقطتي جذب، أو بمعنى آخر أن الإبداع الفني يقع بين حدي الجمال والجلال، ونقصد من ذلك أن الجمال يفيد الرقة والروعة: الأنثى -الدنيا- الجنة، والجلال يفيد الشدة والرهبة: الفحولة -الآخرة- النار.

إن كل عمل فني في الإسلام هو محاولة إبراز الجانب الجميل أو الجليل في الأشياء أو كلاهما معًا كما فعل المعري في رسالة الغفران، أو ابن عربي في ترجمان الأشواق.

وإذا كانت الشريعة الإسلامية حرمت على الفنان تخيل الله كصور مادية من مبدأ: ﴿لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ﴾ (الشورى:١١)، فإنها أباحت له استجلاء الله في أياته ومخلوقاته. فالخط العربي تمثل لله الأبدي، كما أن في الكلمة والمعنى حضورًا لروحه وجلاله.

وعي معنى الخلق الإلهي

إن الفنان في المنظومة الإسلامية أكثر الناس شعورًا بحضور الذات الإلهية في الأشياء، لأنه وهو يمارس عملية الإبداع يدرك أن ما يقوم به في أغلب الأحيان هو مجرد محاكاة -ليس بالمعنى الإغريقي- لما أبدعه الله ﷻ، وبالتالي فنحن نعي من خلال العمل الفني أسرار الموضوع؛ فكل ما هو مخلوق يحمل دلائل الجمال في ذاته، وبالتالي نحن ندرك الله في الجمالية الخالصة لكل موضوع، ومن ثم فلقد اتجه العمل الفني في التراث الإسلامي إلى إبراز الله ﷻ في كل عمل فني بدءًا من الخط إلى العمارة والزخرفة، والدليل على ذلك ارتباط أكثر الأعمال الفنية بموضوعين رئيسين "المصحف" و"المسجد"، والغاية إبراز معنى الجلال والجمال في أكبر معالم الإسلام، ولقد حاول "بايير" أن يقرب هذه القاعدة في قوله:

"كل عمل فني نعي من خلاله كيفية جماليته الخاصة".

فالعمل الفني في الإسلام دوما يُتبع بمقولة جمالية "ما شاء الله"، وهي تدل على التعجب الذي أخذ باللب، فأدهش الحواس وداعب الأذواق. إنها مقولة تعكس وعي الذات بعظمة العمل الإنساني في محاكاة ما صنعه الله وأبدعه، وبالرغم من إيمان الفرد أن ما صنعه الإنسان وأبدعه لا يرتقي أبدا إلى إبداع الله ﷻ.

إن الفن الإسلامي يترفع عن المحاكاة الطبيعية، ويتجه نحو المحاكاة الغائية، ونقصد أن الفن ليس هو محاكاة الطبيعة ونسخها كما هي، بل المحاكاة أنك تحاول محاكاة فعل الله ليس كما هو لأنه يستحيل، بل محاكاته من حيث الوصول إلى غاية وهي اكتشاف الله المبدع في أعمالنا.

العمل الفني إدراك الوجود لما أنت عليه

قلنا سابقًا إن العمل الفني في التراث الإسلامي اعتبر كتجربة فردية، وبالتالي فهي غير مرتبطة بالتحديد الفقهي إلا في طريقة الإبلاغ والتقديم، ومنها نلاحظ أن العمل الفني هو الذي كان يبرز التجربة الوجودية للفرد، لأن العمل الفني هو الذي يعكس إدراك الذات للموضوع؛ وإدراكها للموضوع ليس وفق مبدأ ما ينبغي أن يكون (المشروط)، ولكن وفق ما هي عليه حالة الذات في تلك اللحظات الإبداعية (التحرر). لا نعني بذلك وجود حالة إدراك خالصة للموضوع، ولكن نقصد من ذلك أن الذات تترجم أحوالها الشعورية في متون العمل الفني. فلو كانت النفس في حالة شعورية منبسطة فالموضوع يترجم على أساس أنه جميل ورائع حتى وإن كان الموضوع مخالفا لما هو مألوف والعكس صحيح، ولقد عبر عبد القاهر الجرجاني عن هذه القاعدة في قوله:

"اقرأ الشعر وراقب نفسك. فإذا رأيتَك قد ارتحت واهتززت (طربا) واستحسنت، فانظر إلى حركات الأريحة مهما كانت وعندما ظهرت".

ولقد أكد علم النفس المعاصر هذه الحقيقة، فـ"فرويد" استطاع أن يدرك من خلال لوحة "موسى" على جدران الكنيسة الحالة النفسية للفنان الإيطالي.

إن العمل الفني في الإسلام هو في الحقيقة تجسيد لأنطولوجية الذات المنقسمة بين حالين: فإما "كن جميلا تر الوجود جميلا" أو "كن عليلا تر الوجود عليلا".

القصدية

لا يخلو أي عمل فني من وجود ظاهرة القصدية أو الغرضية، ونقصد أن كل عمل فني في الإسلام مرتبط بهدف وقصد، وأن الفنان سواء أدركنا قصده أو لم ندركه، هو في حقيقة الأمر يحاول من خلال عمله أن يبرز علاقة ذاته بموضوع عمله، سواء كان القصد أن نعبر عن ما نفهمه أو ما لا نفهمه، وقصدية الفنان المسلم تتعلق في أغلب الأحيان في التعبير عن الموضوعات غير القابلة للفهم، فالزخرفة والمنمنمات والخط هي قمة التجريد في التراث الإسلامي، وبالتالي هي محاولة معرفة عالَم غير قابل للإدراك الحسي، مثل ما يجد المفسر نفسه أمام بعض آيات القرآن ﴿حم﴾، ﴿الم﴾، ﴿ن﴾، ﴿ص﴾..

والفارابي يعتقد أن العقل الفعال من حيث هو قوة مدركة، يجنح إلى محاولة فهم الأشياء وصورها، ليس فقط من حيث كونها أشياء مجردة، بل من حيث كونها أشياء ترتبط باللذة والغبطة والجمال، وهنا تكمن القصدية في العمل الفني: "ومع ذلك فإن الثواني والعقل الفعال، ليس واحد منها يكتفي في أن يحصل له بهاء الوجود وزينته، ولا الغبطة والالتذاذ والجمال بأن يقتصر على أن يعقل ذاته وحدها،

لكـن يحتـاج فـي ذلـك إلى أن يعقل فـي ذاته موجودًا آخـر أكمل منه وأبهى (أي الله ﷻ)".

الجمال ملكة طبيعية

أغلب من تحدث عن الجمال في العالم الإسلامي، نظر إليه على أنـه ملكـة طبيعية في النفس البشـرية، غير أنهـا متعالية بالعقل والنظر، وبالتالـي فالعمـل الفني نابـع من ذات الإنسـان التي تستشـعر الجمال فـي الموضـوع، فالفنـان وهـو يبـدع عمـلا ما، هـو في الحقيقـة يفجر مكبوتا طبيعيا في ذاته.

والعلاقـة الموجـودة بيـن ملكـة استشـعار الجمـال والموضـوع، تكمـن فـي أن الموضوع يكون قابلا للتفنـن إذا وجد في النفس طبيعة قابلـة ومنقـادة له، ومعنـى ذلك أن العمل الفني هو نتـاج علاقة الذات بالموضوع، فكلما وجد الموضوع نفسًا قابلة له، اكتسب شروط التمثل الجمالي، يقول أبو حيان التوحيدي:

> "إن الطبيعـة مرتبتهـا دون مرتبة النفس، تقبل آثارها وتتمثل بأمرها، وتكمل بكمالها، وتعمل على اسـتعمالها وتكتب بإملائها، وترسـم بإلقائهـا.. فالموسـيقار إذا صـادف طبيعـة قابلـة، ومـادة مسـتجيبة، وقريحة مواتية، وآلة منقادة، أفرغ عليها بتأييد العقل والنفس لبوسًا مؤنقـا، وتأليفـا معجبـا، وأعطاهـا صورا معشـوقة، وحليـة مرموقة، وقوته تكون في ذلك بمواصلة النفس الناطقة".

قد نفهم من النصوص التراثية أن العمل الفني ليس مجرد محاكاة للطبيعة، بل هو تطويـع لها، فعوض أن تكون الذات منقادة للموضوع يكون الأخير هو المنقاد لها، وتلك هي مهمة الإنسان في الوجود.

العمل الفني فوق منطق المنفعة

العمل الفني عند المسلمين غير مرتبط بالمنفعة، باعتبار أن الجمال مطلب ذاتي غير مرتبط بمنطق الضرورة الفيزيائية أو البيولوجية التي تتحكم في الإنسان، ومن ثم فالعمل الفني عند فلاسفة الإسلام يتجه نحو منطق اللذة والذوق وليس إلى المنفعة، لذا يقول فيلسوف الشرق أبو حامد الغزالي:

"إن كل جمال محبوب عند مدرك الجمال، وذلك لعين الجمال، لأن إدراك الجمال فيه عين اللذة..".

إن العمل الفني في لحظات إبداعه الأولى يرفض منطق المنفعة لأن منفعته في ذاته، فهو نوع من إثبات الذات لذاتها خارج موضوعات الإثبات الفيزيائي، ومن جهة أخرى إن المنفعة تحدّ من قيمته التبادلية أو الاستعمالية، في حين أن العمل الفني لا يحمل القيمتين السالفتين، لأن قيمته في ما هو عليه.

إن لذة العمل الفني تكمن في قدرة الذات على اكتشاف ما تركه الله للبحث والتقصي. فالله ﷻ عندما ينبه الإنسان إلى تأمل النمل والعنكبوت والطير والنبات.. فهو يريدنا أن نفجر مشاعر الجمال المكنونة في ذواتنا لكي نكتشف المجهول فنصل إلى إدراك الجليل والجميل ومن ثم إدراك الحكمة من الخلق والصنع.

العمل الفني ممارسة ذوقية

إن العمل الفني في الإسلام يعتبر من حيث ارتباطه بالفرد الذي أبدعه، تجربة ذوقية خاصة تعكس ما يختلج في الذات من أماني وآمال، من لذات ورغبات، كما هو في نفس الوقت تنفيس عن ما

هو في قرارة اللاشعور المكين. فالعمل الفني يعكس في كثير من الأحيان الحرمان والكبت، كما يصور الخيبة والهزيمة. إن المبدع في كثير من الأحيان يحاول أن يجسد ما لم يستطع أن يجسده في الواقع. فالعمل الفني قبل أن يُهدى إلى سلطان أو فلان، إنما هو في الحقيقة تعبير عن خبرة شخصية يجد فيها الآخر (المُتلقي) المظهر الجمالي أو المنفعة الخاصة، والمتصوفة يعتبرون التصوف حالة ذوقية صرفة، تتذوق من خلالها الذاتُ حلاوةَ الوصل والاتصال الروحي، وتعكس حالة الوجد والهيام. فالذوق السليم مطلب كل طالب للجميل والجليل.

التجريد والتوحيد

جاء الإسلام في فترة كان يغلب المحسوس على المعقول، والتجسيد على التجريد، فكانت الآلهة عند العرب تُنحت من الأشياء (علة تحريم الصور في المرحلة الأولى)، فالرب لابد أن يجسد في شكل ما (حي أو جامد)، وبالتالي ارتبط كل عمل فني في ما يسمى بالجاهلية بالتجسيم. فالشعر الجاهلي يحوي من الصور البيانية الخلابة ما لا يمكن إحصاؤه أو حصره، وعُدّت من صور البلاغة الكبرى، لكنها لم تستطع أن تخرج عن عالم الأشياء والحس.

ولذا انخرط المبدع والفنان في عصور الإسلام في العمل الفني التجريدي من منطلق التوحيد، الذي يفرض على المسلم أن يتعامل مع الله ﷻ وعالم الغيب والشهادة بالعقل المجرد فقط. إن الله لا يمكن أن ندركه بالحس ولا بالعقل، لكن يمكن أن نتمثله بصور مجردة أو رموز تحمل دلالات ميتافيزيقية.

لـم يجـد المبـدع الإسـلامي حرجًـا في توظيـف كل مـا يمكن أن يـؤدي إلـى الغرض السـابق، ولذا اختـار حقول "الخـط"، "الزخرفة"، "العمارة"، "المنمنمات"، وهناك مجالات أخرى لا يمكن أن نسردها في هذا المقال كالشعر، والخطاب الصوفي، وتصورات الفلاسفة.

الغايات من العمل الفني

العمـل الفني في الإسـلام غير مرتبـط بالعجائبية والفرجة كما هو الحـال فـي الفـن الإغريقـي، ولا يرتبـط بغائية نفعية مـن جهة أخرى. إن غاياتـه المثلـى ترتبط بإيجاد عالم ذاتـي للفنان يتدرج فيه من مقام النفس إلى مقام القدُس -كما يقول أبو حامد الغزالي- أو يتدرج فيه مـن عالـم الفنـاء إلى عالـم البقاء، والتـدرج هو محاولـة إدراك العالم اللامتناهي إدراكا يجعل من ذاته تنسـج خالص شـعورها عن الكون والعالم والحق الذي هو الله ﷻ.

ومـن جهـة أخـرى ليـس الغايـة مـن الفـن التعويـض، ونقصـد أن يتحـول إلـى قيمـة سـلبية مرتبطة بنية جعـل الفن مجرد وسـيلة نحقق من خلالها الكثير مما يحتاجه البشر في حياتهم، أي أن يتحول الفن إلـى صناعـة مـن الصناعـات التـي تخضـع لمعيـار الجـودة والمنفعة. لكن العمل الفني في الإسـلام مشـروط أساسـا بالله ﷻ، فهو نوع من العبـادة الإيجابيـة لهـا مراتب ومدارج، تنتقل مـن ما هو ضروري إلى ما هو متعالٍ:

> "لذلـك كان إدراك حـدود الإدراك غايـة الإدراك وبدايـة الفهـم الحقيقي لآيات الوجود مرقاة للشهود، بل إن الشعر ليس إلا تعبيرًا عن هذا الإدراك الأسمى".

إن حب الخلود يتطلب الفناء في ذات الأبدي السرمدي، ووعي الخلود لا يمكن أن يتذوقه إلا الفنان الرسالي (الفيلسوف، المتصوف، الشاعر...). فهو يدرك فناء الجسد والصورة التي هو عليها، لكنه يدرك خلوده في ما أبدعه بفضل ما وهبه له الله ﷻ من مدارك ومخارق. فالخلود يتجلى في العمل الفني عندما يمارس الفنان معاناة الفناء في ذات الأبدي:

"أفضل عمل فني هو التاريخ الإنساني، عندما يكون حصيلة الآيات جميعًا، فيصبح مصدرًا للفن غير التعويضي، للفن الناقل من الفناء إلى البقاء".

المخيلة والعمل الفني

اعتقد فلاسفة الإسلام أن النفس الناطقة تمتلك قوى متعالية عن المحسوسات تدرك بها العالم وصوره المختلفة، ومن بين أهم تلك القوى المُتخيلةُ التي تصنع المتخيلات التي لا تعكس المعقولات، ولكنها تستطيع أن تتمثل ملامح المعقولات في صور مفارقة لما هو موجود أو مألوف، وأن تلك القوة المتخيلة تسبق دوما القوة المتعقلة. فلو كان الإنسان قوة عقلية أو حسية فقط لانعدم وجوده الإنساني. فالمتخيلة باعتبارها قوة في النفس، تمكن الفنان المسلم من إبداع صور غير مألوفة، والسبب في ذلك حسب الفارابي، أن النفس قبل أن تستكمل كمالها لابد لها من تلك القوى حتى تعقل وجودها العيني:

"وأما الأنفس فإنها ما دامت لم تستكمل ولم تفعل أفعالها كانت قوى وهيئات فقط معدة لأن تقبل رسوم الأشياء، مثل البصر قبل

أن يبصر، وقبل أن تحصل فيه رسوم المبصرات، والمتخيلة قبل أن تحصل فيها رسوم المتخيلات، والناطقة قبل أن تحصل فيها رسوم المعقولات وتكون صورا".

والمُخيلة تستطيع أن تنفذ بما لها من نفاذية في كل شيء، وهي متحررة لكونها لا يمكن أن تكون متخيلة إلا في كونها حرة، وقد نبه الله ﷻ الإنسان إلى تلك القوة الكامنة فيه، حين طلب منه إن استطاع أن ينفذ من أقطار السموات أن ينفذ، ولكن نفوذه لا يكون إلا بسلطان، وأنا أعتقد أن ذلك السلطان هو المتخيلة.

إن الرسول ﷺ في أحرج لحظات الدعوة، يسبح بالمؤمنين في عالم المُخيلة المرتبطة باليقين. فالأعداء كانوا يطوقون المدينة، ولم يجد المسلمون وسيلة سوى تخندق في خندق أقامه سلمان الفارسي، لكن وفي عز الأزمة يهلل الرسول ﷺ حين ضرب الصخرة: "الله أكبر فُتحت فارس.. الله أكبر فُتحت مصر..". إن شعور المسلم في تلك اللحظة لا يمكن أن نفصله عن مخيلته، والتي حتمًا أخرجته من جحيم الحصار إلى نعيم الوعد. لقد سبح كل مؤمن خلف تلك الصيحة ينظر إلى أرض فارس ومصر والشام، رغم أنه في تلك اللحظة موجود في مكان مُطوق وضيق.

إن الله عندما يضرب الأمثال للناس يريد أن يُفجر فيهم المُخيلة، فلا يمكن أن ندرك الأشياء بالحس والمشاهدة. فالجنة كنعيم أبدي وجهنم كشقاء سرمدي يستحضرها الإنسان بمخيلته، رغم أننا لا يمكن أن نتصور الجنة والنار كما ستكون، ولكن نحن ننفذ إليها بالمخيلة ولو نسبيًا، والجمال باعتباره لغة رمزية راقية ارتبط بالخيال، لأن الرمز لا يمكن أن يكون إلا في وجود المتخيلة.

الجمال والكمال الإنساني

الهدف من الفن في الإسلام الوصول إلى تجديد الصلة بالله ﷻ عن طريق آخر، غير طريق العبادات المتعارف عليها. إن الفن هو محاولة الوصول إلى الإنسان الكامل من منظور إسلامي خالص. إن الفنان المسلم يحاول أن يصل إلى الكمال النسبي حين يحاول أن يتمثل الله ﷻ في آياته وخلقه. فالمحاكاة لا تعني نسخ صور الطبيعة بقدر ما هي محاولة إثبات قدرة الإنسان، إنه يتمثل الله ﷻ في خلقه وإبداعه، إنه نوع من الكوجيتو بين الإنسان والله ﷻ: "أنا أبدع، إذن أنا كامل". إن الله ندركه من خلال هذا الكوجيتو، فنحن نعرف من خلال أروع عمل فني أن الإنسان عاجز أن يخلق أو يبدع مثلما أبدع الله ﷻ، لكن رغم ذلك نشعر بالفرحة حين نستطيع أن نبدع صورا فنية تحاكي في روعتها الصورة الأولى.

إن موضوع العمل الفني في الإسلام له شجون وفنون، لا يسعنا أن نقدمها في هذا العمل، ولكن يمكن القول إن العمل الفني يحمل أبعادا ويستطيع أن يجد لنفسه مكانًا ومنزلة في فضاء الفن العالمي.

الفن الإسلامي وبناء الشخصية الإنسانية(*)

يقوم المفهوم الإسلامي للفن على التواصل الذي يستحيل فيه التناقض مع الفطرة، وهو عنصر أصيل من عناصر الفكر يتكامل مع الأدب والاجتماع والأخلاق والدين والحضارة.، وعلى حد تعبير العلامة أنور الجندي:

"إن مفهوم الإسلام للفن، يأتي مطابقًا لفطرة الإنسان ونزعاته وما رُكب فيه من غرائز وميول، فلم يحاول كبتها، بل أتاح له الفرصة لتلبية ما تنطوي عليه النفس البشرية من غرائز وميول مع الاعتدال والتوازن. فالإسلام يقبل مباهج الحياة ومتعها ما دامت لا تتعارض مع أصوله ولا تخرجه عن دائرة الاعتدال والتوازن. فليس هناك ما يحول بين المسلمين وبين تمتعهم بالفنون الجميلة".

ذلك لأن التصور الإسلامي للكون والحياة والإنسان هو أشمل تصور عرفته البشرية حتى اليوم، لأنه التصور الذي لا يأخذ جانبًا من الوجود ويدع جانبًا آخر، وإنما يأخذ الوجود كله، بمادياته وروحانياته ومعنوياته وكل كائناته، ويتصل به اتصال المودة والقربى والإخاء.

(*) محمود خليل [كاتب إعلامي مصري]

الفن الإسلامي رؤية تكوينية

فالفن الإسلامي هو الذي استوعب الفنون البابلية والآشورية والساسانية والفرعونية والبيزنطية والرومانية والهندية والصينية والتركية..، وأعاد صياغتها وتمثلها في صيغ إسبانية ومغاربية وعربية وسلجوقية وعثمانية ومغولية وفارسية حديثة، وأحسن إمدادنا برحيقها الخالص بعد أن سقاه بماء الإسلام، وأقام بناءه الجديد من منظور إسلامي أصيل، في التصوير، والزخرفة، والسجاد، والخزف، والخط، والعاج، والساج، والعمارة، والزجاج، والنسيج، والتطريز، والتشكيل، والتنوين، والتكوين، والأرابيسك..، وأغنى ذلك العطاء الحضاري كله عبر امتداد المدارس الفنية المتتابعة والمتواكبة من غانة إلى فرغانة ومن طنجة إلى جاكرتا.

ومن جملة الاستلهامات العقائدية الصحيحة المنبثقة من روح الدين وغاية الرسالة، يتم تمثل القيمة في المخيلة وتمثيلها في الواقع، ومن ثم يلعب الفن الإسلامي هذا الدور العريض والعميق في المنطلق الحضاري للأمة.

فالفن الإسلامي لم يتورط بهذا الشكل الديني الضيق، الذي ظن أن غاية الفن المقدس هي التجسيد الفني للتاريخ المقدس، والفن الإسلامي يقيم حوارية حية نابضة، دائمة التواصل والتفاصل بين ما سبق وما لحق من فنون، غايته منها تصوير الجمال وفق غايات الحق وأهداف الحقيقة.

وعلى هذا فالفن في عصرنا هذا، هو الموطد الأصيل والممهد اللائق والرافد الأول للتربية الوجدانية والسلوكية التائهة في حياة المسلم التائه المعاصر.

ولا مراء في أن موضوع "الفن" موضوع في غاية الخطر والأهمية، لأنه يتصل بوجدان الشعوب ومشاعرها، ويعمل على تكوين ميولها وأذواقها واتجاهاتها النفسية، بأدواته المتنوعة والمؤثرة مما يسمع أو يقرأ أو يرى أو يحس أو يتأمل.

ولا مراء في أن الفن كالعلم، "فهو وسيلة إلى مقصد حكمه حكم مقصده، فإذا استخدم في حلال فهو حلال وإذا استخدم في حرام فهو حرام".

فحاجة الإنسان إلى الزينة والجمال والوجدان والحب كحاجته إلى اللباس والأكل والشرب، والمسلم المصلح هو من يمتلك فقه المواءمة والملاءمة عن جدارة واستحقاق، ويكون مؤهلًا لتوجيه الركب وتنوير الدرب.

الخطاب الفني السينمائي

وأما ما يتعلق بصناعة الشريط السينمائي من اقتصاديات وبُنى أساسية -فضلًا عن المحتوى الفني والأدبي والفكري- فيشار إلى أنها صناعة ثقيلة، تأتي في العمق من الصناعات التنموية المستديمة. ذلك لأن السينما هي فن الترسيخ التربوي الجميل الممتع غير المباشر، لكنه الأقوى والأبقى والأعمق أثرًا، كما أنها (السينما) مهمة ضخمة وهائلة.

يتبقى بعد ذلك أن ندرك مدى أهمية الروافد المغذية لهذه الصناعة؛ من مؤلف، ومخرج، وكاتب سيناريو، وممثلين، وفناني ديكور، ومونتير، وسائر أصحاب التقنيات؛ من مونتاج، ومكياج، وإضاءة ومصور وطباعة وتحميض وتصوير وموسيقى وعرض

وتوزيع ومهن أخرى مساعدة، تفوق الثلاثين مهنة، تتكامل وتتواصل لصياغة خليط بشري وتقني، منتج للشريط السينامائي الدّوار...

"إن كتابة النص علم، وكتابته في صورة حوار (سيناريو) علم، وإخراجه علم، وأداءه علم، وتنفيذه علم، وتسويقه علم..، والإخراج الإذاعي غير الإخراج التلفزيوني، وغير الإخراج المسرحي، وغير الإخراج السينمائي...

وللإعلام اليوم فنون تعد بالعشرات تقوم عليها -أو على بعضها- معاهد وكليات، فيها دراسات عالية وعليا، وإذا أردنا أسلمة هذه الفنون فلن يتحقق ذلك إلا بالمتخصصين القادرين على إيجاد البدائل الإسلامية لما هو واقع الآن".

علينا إذًا أن نتقن كل هذه المفردات المكونة للخطاب الفني السينمائي، لكي نكسر الطوق ونتجاوز الحلقة المفرغة، ونوصل صوتنا إلى غيرنا، ممن وقعوا أسرى سماسرة التزوير والتزييف وقطاع الطرق الثقافية.

من أجل تحقيق هذه المقاربة وذلك التوازن، غدونا بحاجة ماسة إلى الفيلم والسهرة التلفزيونية والمسرحية والمسلسل والنشيد والرواية. لأننا بهذا -كما يرى الدكتور عماد الدين خليل- "سنغطي مساحة فارغة من الخطاب الفني والأدبي، وسنطرد الأعمال الرديئة ليس بمستواها الفني الصرف، وإنما بمضامينها الهابطة، وبمرور الزمن سينحسر الأسود لكي يأخذ الأبيض مكانه فيضيق الخناق عليه، وسيجيء اليوم الذي يجد فيه المسلم نفسه قادرًا على تزجية الساعات الطيبة، قبالة أعمال أدبية وفينة ترضي ذوقه وأشواقه بصفته

مسلمًا، وتلبي حاجاته الجمالية والوجدانية بصفته مؤمنًا". فإذا تدين رجل الفن، وتفنن رجل الدين، التقيا في منتصف الطريق لخدمة العقيدة القويمة والفن السليم.

روح الفن الإسلامي

فالفنان المبدع الموهوب هو الفارس المحبوب، الذي يحسن حرث الأنفس وريها وسقياها، وغرس القيم والجماليات والفضائل في ثناياها في وداعة وقناعة، تهدف إلى مشروع واسع وعريض ومعمق للتنمية الوجدانية لهذه الأمة، وفق هندسة دعوية رشيدة تبحث عن المساحات الفارغة من الحياة لتملأها بما ينفع الناس ويمكث في الأرض. "فالفن الإسلامي لم ينبثق من شعب معين أو بيئة جغرافية طبيعية معينة، وإنما انبثق عن رؤية دينية معينة، وهذا هو ما شكّل الملمح المميز الفارق الذي يحيل الفن الإسلامي فريدًا في نوعه أو نسيج وحده".

وهنا ارتباط شرطي لازم بين هذا الطموح، وبين ضرورة تحقيق عدد من المقومات الأساسية، للتجسير بين أهل الفن وأهل الدعوة مثل:

- إحياء الذائقة الفنية المفقودة.
- إغناء المجال الفني بالأفكار والقصص والموضوعات الملهمة.
- تخليق جيل كامل من المبدعين وكتاب السيناريو والحوار، ذوي التصور الإسلامي والخيال الفني والأدبي الصحيح، المرتكز على مواهب عالية وغنية ومكتملة.

• تجميع الطاقات والمواهب الموجودة حاليًا على الساحة، ومشاركتها في أعمال جماعية تحسن أسلمة الواقع وواقعية الإسلام.

وهناك العشرات من الأسئلة، التي ما زالت عالقة على محك البحث والتجريب في هذا الميدان الخطير، ميدان السينما خاصة والفنون بصفة عامة.

ولكننا نعوّل كثيرًا على عزائم المجتهدين والواعين بأبعاد القضية، الذين لن يتركونا كي نهرب، لكي نستجير من الرمضاء بالنار، ثم نجد أنفسنا في هذا الهروب الكبير، مطالبين بأن ندفع أجرة وقود النار وتكاليف أعباء الرمضاء في آن معًا.

هناك عوامل أصلية وفرعية، لا يمكن تجاهلها أو الهروب منها، أو مواجهتها بحلول ساذجة، أو أفكار سطحية، تبرز كلافتات وملصقات تسعدنا وتطامننا ونحن نقرأها لأول وهلة بضمائر مفتعلة ووجدانات منتحلة، ونحن في ذلك كالمختبئ خلف إصبعه، وكأننا عندما رفعنا شعار "الفن الإسلامي"، قد ملأنا الفراغ وقدمنا البديل الطيب، ونحن أول العارفين أن هذا الشعار ليس إلا "سدّ خانة" يدوّي من حولها الفراغ الرهيب، بل ويجلجل الخراب في كل الخانات من حولها.

القضية أكبر وأخطر وأبعد وأعقد من هذه الحلول وتلك التصورات المريحة التي نهدهد بها أمانينا، ولكنها سرعان ما تسلمنا إلى الحسرة والضياع، عندما نصحو من أحلامنا الجميلة لنتخبط على الدروب والسكك، بعدما تكون الأمور قد ازدادت قتامة وتعقيدًا، ويكون عنصر الزمن قد أفلت منا، وأسلمنا إلى دوامات التردي والهوان على الله والناس.

ونحن على يقين من أن السينمائي المسلم، إذا وجد فإنه سيوجد لنفسه ألف وسيلة ووسيلة للتعبير عن مكنونه ومخزونه بصورة مشبعة وممتعة وصائبة وصحيحة دينيًا ومهنيًا، فأهل مكة أدرى بشعابها.

ونحن على يقين من إدراك الأجيال الصاعدة لخطورة الموقف وضرورة الاستباق الفني، ودخول معركة القفز على الحواجز واجتياز العراقيل وتخطي العقبات، ووضع السينما الإسلامية في موضعها الصحيح من سلم أولويات الحركة الإسلامية المعاصرة.

فن المعمار الإسلامي جسر للتواصل الحضاري الإنساني(*)

إن التقاء الحضارات معلم من معالم التاريخ الحضاري للإنسانية، وهو قدر لا سبيل إلى مغالبته أو تجنبه، وقد تمّ دائمًا وأبدًا وفق قاعدة "التمييز بين ما هو مشترك إنساني عام، وبين ما هو خصوصية حضارية"، وبقدر ما تعظم الحاجة إلى حوار جدي بين الثقافات والحضارات لإقامة جسور التفاهم بين الأمم والشعوب، تقوم الضرورة القصوى لتهيئ الأجواء الملائمة للبحث عن آليات هذا اللقاء والتواصل.

والحضارة الإسلامية منذ نشوئها وتكوّنها، لم تخرج عن هذا الإطار التواق إلى التفاعل مع الحضارات الأخرى أخذًا وعطاءً تأثرًا وتأثيرًا. لقد حمل المسلمون قيم الإسلام العليا وأخذوا في نشرها وتعميمها في كافة أرجاء المعمورة، وبدأت عملية التفاعل بينها وبين الحضارات الفارسية والهندية والمصرية والحضارة الأوروبية الغربية فيما بعد، ومع مرور الزمن نتجت حضارة إسلامية جديدة، أسهمت بتلاقحِ وتفاعلِ تراثها الفكري والمعرفي والفني الإبداعي في إنضاجها لمكونات حضارات الشعوب والأمم التي دخلت في الإسلام، ولم يلبث هذا النضج أن أنتج فنًا إسلاميًا رائعًا، قُدِّر له أن يكون من أطول الفنون عمرًا ومن أوسعها انتشارًا. فنٌّ ازدهر في

(*) أ. د. **مريم آيت أحمد** [كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ابن طفيل بـ"القنيطرة"/المغرب]

شتى المجالات، سواء في العمارة أو في الفنون الزخرفية والتطبيقية وفي الفنون التشكيلية بمختلف جوانبها. فنٌّ يتسم بخاصية التنوع في الوحدة، ويتميز بالحيوية والتفاعل مع غيره من الفنون تأثرًا وتأثيرًا.

التراث والتأكيد على الهوية

وبصفة عامة، فإن القراءة التاريخية لتطور العمارة الإسلامية من حيث النشأة والنمو، وتشكيلها الحضاري ونماذجها المعمارية وأنشطتها المزدهرة وذكرياتها الحية، يجعلها ظاهرة ذات خصوصية متميزة، تحمل العديد من المعاني والرموز الثقافية الهامة للتواصل الحضاري، بما يعكسه تجسيدها المادي لروح الثقافة الإسلامية في جميع مراحل تطورها وتحولاتها. لذلك ومن دون الاستعانة بالعنصر الثقافي كمكون أساسي لتدويل هذه الإبداعات حضاريًا على المستوى العالمي، ستبقى خصوصية وتميز العمران الإسلامي منقوصة وباهتة، وغير قابلة للمشاركة والنتاج في عالم وحدته سوق العولمة بوسائل الاتصال المختلفة، وطغت عليه أساليب الدعاية المبهرة في أشكالها ومحتوياتها.

إن التأمل في المشهد المعماري الإسلامي اليوم، يثير العديد من التساؤلات الجوهرية والملحة، عن مدى قدرة فاعلية واستمرارية العمارة الإسلامية في مجتمعاتنا، كظاهرة حضارية اجتماعية معاصرة. لا سيما في إطار المتغيرات العالمية المعاصرة، وتزايد التحديات التي تواجهها هذه المجتمعات في ظل زمن العولمة والحداثة وما بعدها، ولعل أهم سؤال يطرح أمام المشهد المعماري المعاصر في البلدان الإسلامية هو: هل ستتمكن العمارة الإسلامية من تحصين

نموذجها الثقافي أمام تحديات العصرنة والمعاصرة لنماذج وأنماط ثقافية عولمية؟ هل ستوفّق في إبراز ملامحها الحضارية على الساحة العالمية، كما جسدتها وأتحفت بها إطارات جغرافية واسعة في الماضي؟ وهل يمكن القول بأن زمن العمارة الإسلامية انتهى في مخيلة العقل الجمعي لأبناء العالم الإسلامي، وعوض بالنماذج الغربية؟ كيف يمكن الحديث عن الحوار والتواصل الحضاري، في ظل غياب دعم المؤسسات الإعلامية العالمية لأسس ومرتكزات هذا الحوار الثقافية والفنية والحضارية؟ وبالتالي هل تملك المؤسسات التربوية والتعليمية والإعلامية والدوائر الحكومية في بلداننا، بُعدًا استراتيجيًا لخطاب فكري ثقافي يؤهلها لبلورة رؤى مستقبلية تسهم في رسم صورة المعمار الإسلامي في ذاكرة الأجيال، وتؤهلهم للمساهمة به في النتاج العالمي؟ هذه أسئلة وأخرى تطرح نفسها في سياق إشكالية الأصالة والمعاصرة.

إن المحافظة على صناعة وتطوير الفن المعماري، باتت تمثل مطلبًا تسعى إليه الكثير من دول العالم تأكيدًا لهويتها الوطنية، وفي إطار التنظيرات والاجتهادات التي تهدف للمحافظة على تراثنا الحضاري، ينبغي الوعي بالدور الذي يمكن أن يساهم به فن المعمار الإسلامي في بناء جسور التواصل الإنساني والحوار الحضاري العالمي.

فن المعمار أقدر على التواصل مع الآخر

فن المعمار الإسلامي أي دور يمكن أن يلعبه في حوار الحضارات؟ يمكننا القول: إن الفن عمومًا والمعماري منه خصوصًا،

هـو أصـدق أنبـاء التاريـخ وهـو واحد مـن أهم علـوم هندسـة الروح والجسد وأكثرها سموًا ورقيًا، ذلك لأنه قادر كموسوعة وقوة خازنة لخيـال الأمـم، علـى تحقيـق التواصل والتفاعل الحضـاري، ولكن ما هـو الـدور الـذي يمكن للمعماري الإسـلامي أن يلعبـه الآن، بعد أن تزعزعـت نظرية حـوار الحضارات؟ هل ما زال المعماري قادرًا على إعطاء الصورة الصحيحة لحضارته من خلال العمارة؟ ما هي اللوحة المعماريـة القـادرة علـى إيصـال حضارتنـا وهويتنا الحقيقيـة للآخر؟ وهل يختلف الآخر في تعامله مـع فن المعمار الإسلامي قياسًا بفنون المعمار للحضارات الأخرى؟

إن الفـن المعمـاري أقـدر مـن غيـره علـى التواصـل مـع الآخـر، والحضـارةُ الإسـلامية تواصلـت مـع مختلف الحضارات في الشـام والعـراق والهنـد والصيـن والأندلـس، وأفادتهـا أكثـر ممـا اسـتفادت منها، وقد لعب الفن المعماري الإسـلامي دورًا كبيرًا في خلق حوار فنـي حضـاري متميـز، لأنه انطلق من هويته وحافـظ على خصوصيته الثقافية فاستطاع من خلال جمالية إبداعه الفني تقديم الوجه الحقيقي لحضارتـه. لكـن إلـى أي حـد يمكـن للفـن المعمـاري الإسـلامي أن يسـهم في النتاج الحضاري العالمي، ويؤسـس لبناء جسـور التواصل الحضاري بين الشعوب، في ظل غياب دعم إعلامي عالمي تسويقي لمنتجاتنا الحضارية؟

لا سيما وأن المساهمة الرئيسية لتعزيز حوار الثقافات والحضارات فـي عصرنـا، موكولـة لمؤسسـات وجهـات لهـا طابعهـا الإعلامـي التسويقي والثقافي التبادلي، والذي تستطيـع من خلاله نقل إبداعات الفنون المعمارية، وفتح المجال أمام الحضارات الأخرى لمشـاهدة

الإبداعات المعمارية الإسلامية، وأعتقد أن هذا الأمر كان ينبغي أن ييسر مع ثورة الاتصال والقرية الكونية الواحدة، لكن الحقيقة أنه وضعت في طريق تدويله زمن العولمة عراقيل، لأن الفن والثقافة يخضعان في مفهومهما لشروط سياسة تنطلق من مفهوم التمكين السياسي، ونستطيع القول إنه منذ عهد ليس بقريب، كان الاستشراق يسعى لتقديم صورة عن ثقافاتِ وحضاراتِ وإبداعاتِ الشرق، بما يخدم غاياته وأهدافه السياسية الاستعمارية، لا غايات التفاعل والتواصل بين الحضارات، ومن هذا المنطلق يمكن القول: إن قيام الفن بدور في الحوار الحضاري، منوط فعلًا بوجود مؤسسات قوية لها حضور عالمي، ومعنية بغايات ثقافية وحضارية إنسانية تحترم الإبداع الإنساني، لا أن تكون محكومة بغايات سياسية.

فن العمارة الإسلامي جسر للتلاقح الحضاري

إن العالم الإسلامي مليء بتجارب ومهارات فنية هندسية معمارية بالغة الأهمية، إلا أنه لم يتح لها المجال للدخول في مشروعات عالمية وأن تقدم لشعوب العالم، بسبب هيمنة قوى سياسية تؤمن بعقلية الصدام مع الحضارة الإسلامية، ولا تقبل بمد جسور الحوار والتواصل الثقافي والفني والحضاري مع أي مسمى إسلامي. فهناك عدد كبير من المؤلفات ومنها الموسوعات، سواء الأوروبية منها أو الأمريكية أو السوفييتية سابقًا... التي تستعرض الفنون العالمية، وتبالغ في الحديث عن الفنون الإغريقية والرومانية والبيزنطية وفنون عصر النهضة، لكنها لا تشير إلى الفن المعماري الإسلامي إلا بشكل عابر، وتنظر إليه بمنظار المعايير الغربية الناتجة عن تطور

آراء فلسفية، وأوضاع تنموية، ومواقف ثقافية، وأنظمة اجتماعية لا علاقة لها بالمنهج الإسلامي ومعايير حضارته وطرازه المعماري الفني... لذا جاءت تلك الدراسات قاصرة وبعيدة عن الواقع، خاصة وإنها غالبًا ما توظف التفسيرات تبعًا لمصالح نخبة سياسية متعصبة، تهدف إبعاد علاقة الإبداع الهندسي الإسلامي بالثقافة الإسلامية، والنيل من الصورة الفنية التي قدمها الإسلام والمسلمون إلى تاريخ الحضارة الإنسانية.

وهذه الصورة لا نجدها في ثقافة المنظومة الإسلامية؛ فأهم ما ميز فن العمارة الإسلامي في سلسلة التطور الحضاري، هو التأصيل لبناء جسور التواصل والتلاقح الحضاري. ففن العمارة في تاريخ الإسلام لم يطمس النشاط الحضاري لغير المسلمين، إذ استفاد من الفنون في جميع الحضارات، سواء السابقة للإسلام أو الموازية له، على قاعدة الإيمان بأن الحضارات على كوكب الأرض عملٌ إنساني خلاق قام بمؤثرات متفاعلة بين مختلف الشعوب والأقوام، واستطاع من خلال هذه القاعدة أن يتفرد بطابع مميز وفريد في سلسلة التطور الحضاري للعمارة العالمية.

آفاق المعمار الإسلامي في القرن الواحد والعشرين

إن تعددية الحضارات واحترام تراث الآخرين والاستفادة منه، من شأنه موازنة العالم، ويمكن للغرب إذا تحول نحو التسامح والوضوح والنظرة الإنسانية، أن يتحاور مع الآخرين في سبيل تقدم المسيرة الإنسانية. فالحوار خير من القسر واستغلال التمكين السياسي لفرض "هيمنة التغريب الأوروبية" أو عولمة المنظومة

الفلسفية الأمريكية، وكما أن الترويج لمفاهيم العنصرية والعزل والإقصاء والتهميش للتراث الفني الحضاري الإسلامي قد يؤثر سلبًا على المسلمين، فإنه يؤثر أيضًا على مصالح القوى العالمية، لأنه يقف في وجه التسلسل الطبيعي للتطور الحضاري والتواصل بين الأمم والشعوب.

ومن هذا المنطلق ينبغي الاهتمام والوعي بتاريخنا الحضاري، لأنه السبيل الوحيد لتصحيح الصورة النمطية التي أريد لها لأغراض سياسية أن تشوه الإسلام؛ ثقافة وفنًا وحضارة داخل العالم الإسلامي وخارجه، وذلك عبر المحافظة على التراث الحضاري بدراسته ورعايته واستخلاص إيجابياته في تطورنا المعاصر، وهذا سينعكس على العالم الخارجي ليعيد تعزيز التواصل واللقاء بين الحضارات، ويبرهن لمن أراد عزل الإبداع الفني الإسلامي عالميًا، على أن حضارة الإسلام قادت الإنسانية وكان لها بما سجلته من وثائق عمرانية مادية شامخة وناطقة باسم عبقرية الحضارة العربية الإسلامية، أكبر الأثر في التطور الحضاري الإنساني، وفي الوقت الذي لا نستطيع فيه استنطاق المعماريين الذين أبدعوا في تلك التحف الإسلامية التي تتمتع بها فنون العمارة الإسلامية، وفنون الرقش والزخرفة والخط، فهي تنطق معبرة عن نفسها على قدرة المعماري المسلم على ابتكار أشكال هندسية فنية لا حدّ لها، تتجلى في تلك المنشآت الضخمة التي نراها في أغرا وأصفهان وبغداد وتركيا ودمشق والقاهرة والقيروان وقرطبة..، والتي تعود إلى خمسة عشر قرنًا من تاريخ الحضارة الإسلامية.

سمة التكامل ومخاطبة المجتمع الإنساني

إن أهم ما يميز آفاق فن العمارة في الإسلام هي سمة التكامل التي تمثل جميع الأقاليم الإسلامية، بامتداده على رقعة جغرافية واسعة من العالم الملايوي شرقًا عبر وسط وغرب آسيا، ثم شبه جزيرة العرب حتى إفريقيا، دون إغفال الوجود الإسلامي في أوروبا، سواء في الأندلس وصقلية أو في دول البلقان، فأصلت منظومة هندسية معمارية راقية للرؤية الجمالية الإسلامية التي كونت -ولا تزال- الذوق السائد في المجتمعات الإسلامية، وقد ظلت تعطي لفترة طويلة من الزمن دون انقطاع أو انكسار مما أهّلها للتأثير في جميع فنون العالم فنًا وعمارة وزخرفة..، وبذلك استطاع فن العمارة الإسلامي مخاطبة المجتمع الإنساني قديمًا وحديثًا عبر ما جسده من عمق تراثِ وثقافة الشعوب الإسلامية.

والدليل المادي الشاهد بشموخ عمارته يختلف عن الخطاب الأدبي والسياسي؛ إذ إن للأدلة المادية دورًا حاسمًا في ضبط الميزان الصحيح للرأي العام العالمي، وعندما لا يستطيع المرء التعبير بالقلم واللسان والإعلام، يكون المنتج الفني عجزا ماديًا يدركه العقل بلا وصف، إذ ينتقل تأثيره من التحفة الفنية المعمارية بشموخها، إلى قلب وروح المتلقي متحديا بذلك عجز اللغة وقصور الإعلام، وأكبر دليل على ذلك الخبرات الهندسية المعمارية العربية التي وصلت بعد سقوط الأندلس إلى قلب أوربا، وساعدت على المساهمة في ظهور عصر النهضة، وكذلك الفنانون العرب الذين استخدمتهم أوربا في تشييد العمارة أمثال المهندس السوري "آبولو دور الدمشقي"، الذي صمم جسر دوبروجا وساحة الفاتيكان في روما. كما أن المهندس

المعماري العثماني "سنان" (١٤٨٩-١٥٨٨م) الذي عاصر أشهر فناني النهضة الأوروبية أمثال "مايكل أنجلو" و"بلاديو" و"فنيولي"، خلّف أروع الآثار المعمارية في الأراضي العثمانية؛ ومنها جامع السليمانية وعدد من المساجد والمدارس والمستشفيات والفنادق والقناطر وقنوات المياه.، وكلها معالم لا تزال قائمة تشهد بعبقرية الرجل وحسن إدماجه في نسق المعمار والبناء، مما جعل المختصين الأوروبيين يعدون المهندس "سنان" من أعلام النهضة الحديثة.

وبذلك يخلد هذا الفن أكثر من غيره بصمات شاهدة على الرقي الحضاري للشعوب على اختلاف درجات نموها وتقدمها، رغم محاولات التهميش والعزل التي تحتكم إلى منظومة الصراع والاستعلاء في مصاف دوائر الهيمنة العالمية.

استشراف مستقبل العمارة الإسلامية

منظومة التحليل والاستنباط من فن العمارة الإسلامية يجب أن توصل إلى منتج جيد يحقق الهدف المرجو حضاريًا، وهو الارتقاء بتقنيات هذا الفن عبر الاستفادة من التكنولوجيا الحديثة مع تأكيد الهوية الحضارية، دون الإخلال بوظيفةِ ومرتكزات هذا التراث، والحفاظ على فلسفة الحضارة الإسلامية يتطلب الحفاظ على الهوية الإسلامية، بحيث لا ينفصل بناء العمران عن بناء الإنسان في ظل القيم الإسلامية.وقد يتطلب منا تحقيقُ هذا الهدف على المستوى الواقعي والعملي، استشرافَ بدائل فكرية تنظيرية وعملية قد تعيد المكانة العالمية لهذا الفن التراثي الأصيل، وذلك من خلال:

• البحث عن الذات كبديل للتبعية الثقافية والفكرية في العمارة والعمران، وتوعية الأجيال بأهمية مميزات التراث الحضاري والموروث العمراني الحضاري الإسلامي.

• العمل على تشكيل لجان تربوية متخصصة لإدخال هذه الأنشطة والمعلومات حول أهمية تراث الفن المعماري الإسلامي في مناهج التعليم المختلفة في الأوطان الإسلامية، بدءً من المرحلة الابتدائية حتى الدراسات العليا، وإنشاء متاحف مدرسية، وتنبيه الأجيال على ضرورة الاعتزاز بهذا التراث، مع إعادة قراءته وتوظيفه في النظرية المعمارية المعاصرة.

• وضع النظرية الإسلامية في العمارة وتقديمها للعالم كنظرية عالمية، وشرح دور هذا التراث المادي والروحي وأثره الكبير والفعّال على حضارات العالم؛ مثل الاستفادة من خبراء عرب الأندلس في تأسيس حضارة عصر النهضة، وتبادل الخبرات ودور العبقرية العربية الإسلامية في تطوير الحضارة الغربية.

• تفعيل التواصل مع المعماريين العالميين من خلال الاهتمام بالفنون المعمارية في المراكز الثقافية العالمية، والعمل على دعم مراكز البحوث الدولية التي تتناول قضايا الفن المعماري الإسلامي بموضوعية، والتوسع في إقامة معاهد ومراكز مماثلة في أهم العواصم العالمية، وإقامة الندوات المشتركة، وتنظيم القوافل والمعارض للتعرف بفن المعمار الإسلامي وتكثيف التعاون مع الشبكات الفضائية والإلكترونية الناشطة في العالم.

• تشجيع ودعم ورعاية مراكز التوثيق العربية والمتاحف ودور الآثار المعنية بذلك، والعمل على إصدار كتب وأفلام ودعم مؤسسات إعلامية ونشرات ووثائق عربية موحدة؛ كالموسوعات العربية الكبيرة لتدويل هذا الفن وتسويقه عالميًا بكل اللغات.

• تشجيع السياحة الثقافية للفنون المعمارية بصفتها شكلًا من أشكال الحوار الثقافي والحضاري بين الشعوب، وعقد الندوات والمؤتمرات للعمل على تنمية التواصل الثقافي، سعيًا إلى التعرف المباشر على ثقافة الآخرين واحترام التنوع والتعددية في الوسائل والمضامين الإبداعية والتعريف بفن العمارة الإسلامية وضمان الحضور في الفضاء الاتصالي العالمي.

• مجابهة تيار العولمة بكل الإمكانيات التقنية الحديثة المتوافرة لإيصال الفن المعماري الإسلامي إلى جميع أنحاء العالم، ونشر ذلك بكل الوسائل الإعلامية المرئية والمقروءة والمسموعة، ووضع خطة مرحلية مبرمجة بالتنسيق مع الهيئات العربية المعنية في جامعة الدول العربية، ومراكز التوثيق العربية والمراكز الصديقة والداعمة للتراث العربي في الخارج لمواجهة الهجمة الشرسة التي تسعى لطمس معالم تراث الحضارة الإسلامية.

• وضع التشريعات والقوانين التي تمنع العبث بالتراث المعماري أو سرقته أو إتلافه أو الاعتداء عليه أو الاتجار غير المشروع به واعتبار مثل هذه الممارسات تمس بالأمن الثقافي.

• تفعيل دور الجامعات في نشر إبداعات هذا الفن، وذلك من خلال إجراء البحوث والدراسات وإبرام اتفاقيات الشراكة والتوأمة

وتصميم المناهج والبرامج المناسبة وإنشاء الكراسي المتخصصة في فن العمارة الإسلامي.

• اعتبار الحق في التنوع والتعدد الثقافي، والاحترام المتبادل للمقومات الحضارية والثقافية شرطًا لا غنى عنه للحوار المتكافئ والتعايش السلمي، ودعم منظومة الحقوق الثقافية للشعوب عبر إدراج موضوع التنوع الثقافي في فن العمارة والحوار بين الحضارات محورًا في برامج الاحتفال بالعواصم الثقافية الإسلامية.

الدراما في القرآن الكريم(*)

لا يحتاج الباحث كبير عناء للوصول إلى الدراما في القرآن الكريم، فحين نسلط الضوء على بعض المشاهد القرآنية ونعرضها على أحكام فن الدراما، نرى ضيق المسافة الشديد بين هذه المشاهد والدراما، إلى درجة أن يتبادر إلى الذهن أنهما مفهوم واحد، ولا سيما إذا كانت المشاهد حوارية.

قال الدكتور محيي الدين عبد الحليم، وهو أستاذ الدراسات الإعلامية في جامعة الأزهر:

> "ليكن كتاب الله الكريم لنا خير معلم، انظر إلى "الدراما" وهي التسمية المتعارف عليها بلغة الإعلام المرئي والمسموع، انظر إليها في القرآن الكريم، تجد لها بصمة واضحة في قصة يوسف، وقصة أيوب، وقصة خليل الله إبراهيم عليهم جميعًا السلام، انظر إلى "الدراما" القرآنية في قصة أهل الكهف، لقد عرضها الله تعالى عرضًا محكمًا على نبيه الكريم".

فقد عرض القرآن الكريم بعض مشاهده القصصية عرضًا دراميًا، تضمنت خصائص الدراما البنائية من التمهيد الدرامي، والذروة الدرامية، وخصائصها الأسلوبية، كالتشويق والخطف خَلْفًا وغير ذلك، بالإضافة إلى المعهود من خصائص البيان القرآني الأخاذ.

(*) **عماد الدين رشيد** [جامعة دمشق، كلية الشريعة/سوريا]

فنجد مثال ذلك في قوله تعالى في سورة القصص:﴿وَأَوْحَيْنَا إِلَى أُمِّ مُوسَى أَنْ أَرْضِعِيهِ فَإِذَا خِفْتِ عَلَيْهِ فَأَلْقِيهِ فِي الْيَمِّ وَلاَ تَخَافِي وَلاَ تَحْزَنِي إِنَّا رَادُّوهُ إِلَيْكِ وَجَاعِلُوهُ مِنَ الْمُرْسَلِينَ ۞ فَالْتَقَطَهُ آلُ فِرْعَوْنَ لِيَكُونَ لَهُمْ عَدُوًّا وَحَزَنًا إِنَّ فِرْعَوْنَ وَهَامَانَ وَجُنُودَهُمَا كَانُوا خَاطِئِينَ ۞ وَقَالَتِ امْرَأَةُ فِرْعَوْنَ قُرَّةُ عَيْنٍ لِي وَلَكَ لاَ تَقْتُلُوهُ عَسَى أَنْ يَنْفَعَنَا أَوْ نَتَّخِذَهُ وَلَدًا وَهُمْ لاَ يَشْعُرُونَ ۞ وَأَصْبَحَ فُؤَادُ أُمِّ مُوسَى فَارِغًا إِنْ كَادَتْ لَتُبْدِي بِهِ لَوْلاَ أَنْ رَبَطْنَا عَلَى قَلْبِهَا لِتَكُونَ مِنَ الْمُؤْمِنِينَ ۞ وَقَالَتْ لأُخْتِهِ قُصِّيهِ فَبَصُرَتْ بِهِ عَنْ جُنُبٍ وَهُمْ لاَ يَشْعُرُونَ ۞ وَحَرَّمْنَا عَلَيْهِ الْمَرَاضِعَ مِنْ قَبْلُ فَقَالَتْ هَلْ أَدُلُّكُمْ عَلَى أَهْلِ بَيْتٍ يَكْفُلُونَهُ لَكُمْ وَهُمْ لَهُ نَاصِحُونَ ۞ فَرَدَدْنَاهُ إِلَى أُمِّهِ كَيْ تَقَرَّ عَيْنُهَا وَلاَ تَحْزَنَ وَلِتَعْلَمَ أَنَّ وَعْدَ اللهِ حَقٌّ وَلَكِنَّ أَكْثَرَهُمْ لاَ يَعْلَمُونَ﴾ (القصص:٧-١٣).

تمثّل هذه الآيات نصًّا دراميًّا متكاملًا تتحول فيه الكلمة إلى لقطة، والجملة إلى مشهد. فحين يسمع القارئ الآيات، تسبح مخيّلته في زوايا المشاهد وتحاكي معاني النص بحاسة البصر، وكأن المرء يرى مشاهد مصورة، بينما يقوم السمع عادة بإدراك معاني النصوص القصصية الأخرى.

التمهيد الدرامي

يبدأ العرض الدرامي بالتعريف بالشخصيات، من حيث أفعالهم ومراكزهم الاجتماعية ونحو ذلك؛ كي يدخل السامع في الحكاية الدرامية على نحو يؤهله للتفاعل مع أحداثها، ويتشكل بذلك منطلق الدراما. ثم تبدأ "نقطة الهجوم" بالحديث عن وحي الله ﷻ لأم موسى عليه السلام:

﴿وَأَوْحَيْنَا إِلَى أُمِّ مُوسَى أَنْ أَرْضِعِيهِ فَإِذَا خِفْتِ عَلَيْهِ فَأَلْقِيهِ فِي الْيَمِّ وَلاَ تَخَافِي وَلاَ تَحْزَنِي إِنَّا رَادُّوهُ إِلَيْكِ وَجَاعِلُوهُ مِنَ الْمُرْسَلِينَ﴾.

وفي أول النص، يجد السامع صعوبة في فهم ما تقوم به أم موسى التي تسكن على إحدى ضفاف نهر النيل، فقد فتحت في جدار بيتها ثقبًا وألقت ولدها من خلاله في اليم، بعد أن وضعته في صندوق خشبي مربوط بحبل، وربطت طرفه الآخر بجدار البيت الخارجي، ولكن السامع سرعان ما يدرك السبب إذا رجع إلى مستفتح السورة حيث قوله تعالى: ﴿طسم ۞ تِلْكَ آيَاتُ الْكِتَابِ الْمُبِينِ ۞ نَتْلُوا عَلَيْكَ مِنْ نَبَإِ مُوسَى وَفِرْعَوْنَ بِالْحَقِّ لِقَوْمٍ يُؤْمِنُونَ ۞ إِنَّ فِرْعَوْنَ عَلاَ فِي الأَرْضِ وَجَعَلَ أَهْلَهَا شِيَعًا يَسْتَضْعِفُ طَائِفَةً مِنْهُمْ يُذَبِّحُ أَبْنَاءَهُمْ وَيَسْتَحْيِي نِسَاءَهُمْ إِنَّهُ كَانَ مِنَ الْمُفْسِدِينَ﴾ (القصص:١-٤). فالمرأة تخفي ولدها خوفًا من الملك الذي يقتل المواليد الذكور وجنده الذين يفتّشون بيوت بني إسرائيل. فبداية السورة تمثل التمهيد الدرامي، على الرغم من كون سبكها القصصي قائمًا على أسلوب الروي البعيد من حيث الظاهر عن الدراما، لأنه غلب أن تعتمد الدراما على الحوار لا الروي.

الذروة الدرامية

وذات يوم فاجأها الجند مداهمين البيت، فألقت صندوق الرضيع من غير أن تربطه بالحبل! وهنا تبدأ الأحداث بالتأزم والتوتر حين يسير التابوت مع مسيل النهر، حتى يدخل مياه قصر الطاغية فرعون ويلتقطه حاشيته، وهنا أيضًا تحتبس أنفاس السامع، وتزداد نبضات قلبه عددًا وتسارعًا، وهذا الحدث تحديدًا هو ما يمثّل الذروة

الدرامية، ويتجسد في قوله تعالى: ﴿**فَالْتَقَطَهُ آلُ فِرْعَوْنَ لِيَكُونَ لَهُمْ عَدُوًّا وَحَزَنًا**﴾، إذ تتجمع هاهنا عناصر التوتر كافة، المرأة تجازف في كل مرة بولدها فتقذفه في التابوت، وتقذف التابوت في اليم استجابة للإلهام الإلهي، ثم ينتهي الأمر بأن يقع الوليد في حجر قاتل الأطفال، وتقوم أحداث الذروة على المفارقة الدرامية، فقد استجمعت أقصى ما يمكن أن يعد من باب سوء التفاهم، فالحوار الصادق سيؤدي إلى قتل الصبي، فضلًا عن إلحاق الأذى بأمه وربما بأهله جميعًا، لأن منطق الطغيان يقوم على استعباد الآخر واستباحة خصوصيته، وفيما وصلت إليه الأم الثكلى من حال يكمن التحدي الإيماني، والصراع ما بين تصديق وعد الله والواقع المؤلم، ويعبر البيان القرآني بقوله تعالى: ﴿**وَأَصْبَحَ فُؤَادُ أُمِّ مُوسَى فَارِغًا إِنْ كَادَتْ لَتُبْدِي بِهِ لَوْلاَ أَنْ رَبَطْنَا عَلَى قَلْبِهَا لِتَكُونَ مِنَ الْمُؤْمِنِينَ**﴾، وفي هذه اللحظة يتكثف التشويق، ويبلغ الجذب غايته، ويأسر المشهد متابعيه في الاستمرار في إكمال أحداثه حتى النهاية.

ثم تبدأ الذروة بالانحلال رويدًا رويدًا: ﴿**وَقَالَتِ امْرَأَةُ فِرْعَوْنَ قُرَّةُ عَيْنٍ لِي وَلَكَ لاَ تَقْتُلُوهُ عَسَى أَنْ يَنْفَعَنَا أَوْ نَتَّخِذَهُ وَلَدًا وَهُمْ لاَ يَشْعُرُونَ**﴾. فها هو الصبي ينجو من القتل، بل ها هو ذا يعيش ولدًا مدللًا في أكثر الأماكن أمنًا في مصر، في قصر فرعون قاتل أبناء بني إسرائيل.

وفي زحمة هذه الأحداث، ينزلق حدث مفصلي يتمم حل الذروة الدرامية، فتنفرج الأمور حين يرفض الصبي -المحبوب من زوجة فرعون وأهل القصر- الرضاع إلا من أمه، ويعلن البيان الإلهي نهاية

التوتر بقوله: ﴿فَرَدَدْنَاهُ إِلَى أُمِّهِ كَيْ تَقَرَّ عَيْنُهَا وَلاَ تَحْزَنَ وَلِتَعْلَمَ أَنَّ وَعْدَ اللهِ حَقٌّ وَلَكِنَّ أَكْثَرَهُمْ لاَ يَعْلَمُونَ﴾.

الحبكة الدرامية

والبديع أن البيان الإلهي لم يقفل الحديث عن مشاهد الطفولة الأولى لموسى عليه السلام، إلا بعد أن قدّم تمهيدًا دراميًّا جديدًا للأحداث اللاحقة. فقوله تعالى: ﴿لِيَكُونَ لَهُمْ عَدُوًّا وَحَزَنًا﴾. يمهد لجملة مشاهد من الصراع تحملها الآيات التالية من السورة.

نجد من خلال هذا المثال قوة الحبكة الدرامية وترابطها، وتسلسلها الرشيق، إذ لا يحتاج السامع إلى كبير عناء ليدرك انسجامها، إلى درجة أن يكون هو أحد أبطال الواقعة، فمرة يتصور نفسه الأم بشفقتها الشديدة، وذوبانها في حماية ولدها وإيمانها الراسخ، ومرة يجد نفسه الأخت الذكية التي تتابع التابوت على ضفاف النهر، ويحيا في ثنايا ذلك كله، الحالة النفسية لأبطال القصة، بأبعادها الإنسانية والإجرامية على السواء، لأن النص القرآني قد اتخذ من التصوير الفني أسلوبًا للعرض الدرامي، لما يقوم به التصوير من تحويل الكلمة إلى لوحة، وكأن القلم في يد الكاتب ريشة في يد فنان، تغترف الألوان من مخيلته حتى تجردت كلماته من قسوة القلم الذي ينحت المعنى من معجم الكاتب.

فهذه الدراما في القرآن الكريم وأمثالها، لا تنقل الحدث إلى السامع كالقصة أو الرواية، بل تنقل السامع نفسه إلى قلب الأحداث، وكأنه قد أسهم في صنع الحدث، وهذا كله يدلّل على التماسك الدرامي الشديد في هذه الدراما.

وهكذا فقد عرض لنا القرآن الكريم في هذا النص دراما متميزة، قد استجمعت من خصائص البناء الدرامي أتمه، وبرزت فيها أجزاء العمل الفني المبدع، واتسمت باللغة الحوارية الرشيقة، وانتقلت بالحدث من عمق زمانه، ووضعته بين يدي السامع كأنه يقع أمام ناظريه، بل كأنه أحد شخصياته، ومن أجل هذا كله، فإنها تصلح أن تكون مثالًا تدريسيًّا نموذجيًّا للدراما المتميزة.

صدق التصوير وسعة التخيل

ومما ينبغي التنويه إليه، أنه على الرغم من اجتماع أعلى عناصر النجاح في هذه الدراما، لم يخرج النص عن صدقه في محتوى الدراما، ولا في حبكته الدرامية، فلم يسلك مسلك توسيع الأحداث والتفاصيل، أو ابتكار شخصيات وأحداث جديدة، أو توسيع محل القصة الدرامية التي يعبر عنها زمانيًّا أو مكانيًّا، بل انتهج طريقًا أخرى، محافظة على صدق الأحداث، فوسع مخيلة السامع، وفسح أمامها آفاق التصور، مستعملًا طرق التصوير الفني المتعددة، فوجد السامع نفسه في ساحة الأحداث، يستجيب لما يمليه كل حدث من انفعال نفسي، فتتلوّن قسمات وجهه وحركات جسده، حسبما يفرض الحدث ويتطلب الموقف.

لقد استطاع البيان القرآني ببراعة، أن يحول القصص التاريخية التي عفا عليها الزمان، وقضى أصحابها منذ قرون متطاولة، إلى دراما فنية، فاستطاع أن ينبش أشخاصهم وليس أحداثهم فحسب، وكأنك تجالسهم وتصافحهم وتواكلهم وتشاربهم. فلئن كانت القصة التاريخية تحيي الأحداث، فإن الدراما القرآنية تحيي الأشخاص

والأحداث معًا، فكأنك تعيش مع أبطال القصة، مع تدرج الأحداث، بل وتدرج أزمانهم: فأنت ترى موسى عليه السلام في مهده، بل تراه قبل أن يولد، من خلال التمهيد الذي تقدمه القصة لما سيحدث فيكون لك تصور لما سيأتي. ثم تراه بعد ذلك رضيعًا، ثم تراه في التابوت، ثم تراه فتى في قصر فرعون، ثم تعيش معه بعد ذلك في محنته، ثم تراه في أهل مدين وهو يخطب الفتاة على ماء مدين، ثم تراه بعد ذلك رسولًا نبيًّا، ثم ترى السحرة وهم يسجدون معه لله رب العالمين...

لقد عاش موسى عليه السلام من جديد مع الدراما القرآنية، فلم تكن مجرد أحداث من حياة موسى عليه السلام استرجعها النص القرآني على الطريقة التاريخية أو القصصية.

هكذا تفعل الدراما القرآنية في المشهد؛ تحول الصمت كله إلى ضجيج، والسكون إلى حركة، والأبيض والأسود تحولهما إلى ألوان زاهية تسر الناظرين وتبعث في قلوبهم أنواعًا كثيرة من الحياة. لم يكن القرآن في قصته مجرد سارد أو قاص، إنما تصرّف بالدراما كأنه مصور يأخذ السامع إلى الحدث، وليس يأخذ الحدث إليه. فإننا نعلم أن المخبر ينقل الحدث إلى السامع، ولا نعلم أنه يمكن للقاص أن يدخل في جوف الحدث فيأخذ معه السامعين، ولا نرى هذا إلا في دراما القرآن الكريم.

مرئيات في الجمالية الإسلامية(*)

فكرة التوافق الإنساني مع الكون والنواميس، فضلًا عن كونها واحدة من أكثر المبادئ في التصور الإسلامي خصوصية وأهمية، فإنها ترتبط بالمسألة الجمالية ارتباطاً وثيقًا، ذلك أن الوفاق يتضمن في تصميمه -ابتداء- بُعدًا جماليًّا، هو بُعد التساوق والتناغم والانسجام والتوحد والاندغام بعد النغمة التوافقية والإيقاع المرسوم والتنسيق الشمولي، الذي يضع كل شيء وكل كائن في مكانه المحدد، ويمنحه دوره الهادف على خارطة الوجود الكبير بعد الروافد التي يتدفق ماؤها الفرات، يتقافز ويتلامع هنا وهناك متمردًا متباعدًا عاصيًا -كما قد يبدو للوهلة الأولى- ولكنه في المنظور الأخير، يتقارب ويتعانق وينضاف بعضه إلى بعض، لكي تصب كل قطرةٍ منه في بحر الوجود الكبير.

إن الله هو البدء والمنتهى، وهو الظاهر والباطن، وإليه -وعلى تغاير الأحوال والمجريات والحركات- يرجع الأمر كله، وفي هذا ما يمنح الجمالية الإسلامية ساحة ليست كالساحات، ومدى في الزمان والمكان ليس كالأمداء.

(*) **عماد الدين خليل** [كلية الآداب، جامعة الموصل/العراق]

والـذي نـود أن نخلـص إليـه ها هنـا، أن في مقابل هذا كله، سـعيًا إيمانيًـا للتوافـق باتجاهـات أخرى لا تقل أهمية وتأثيـرًا، ولنأخذ مثلًا النفـس الإنسـانية؛ فإذا كان التوافق في قاعدتـه العريضة تلك، يتطلـع صـوب الآفـاق، فهـو هنـا يمضي عمقيًّا صـوب النفس، لكـي يمنحها كل ما يتجاوز بها التبعثر والتشـتت والتمزق والارتطام، ويعيدها إلى سـويتها المطلوبة، إلى توازنها وفاعليتها والتئامها، إلى تسـاوقها مـع العالم من جهة، ومـع حشود مفرداتها الذاتية من جهة أخرى.

إن الجماليـة الإسـلامية، تنطـوي علـى وفـاق مدهـش بيـن سـائر الثنائيـات التي مزّقت كيان الإنسـان والعالـم، وليس التناقض -مثلًا- بيـن الجماليـات البورجوازيـة والماركسـية، وبينهمـا وبيـن الدينيـة النصرانيـة سـوى نموذجيـن فحسـب لهـذا الانشـطار. فهنالـك أيضًـا الـذات والموضـوع، الفـرد والجماعـة، الـروح والجسـد، الأرض والسـماء، المحـدود والمطلق، الضـرورة والحرية، النظـام والمرونة، المنظور والغيب.

وإذا كانت الجمالية النصرانية والدينية المحرفة عمومًا تنهج نهجًا مثاليًـا، وكانت الجماليات الوضعية تلتصـق بالواقـع التصاقًا محمومًا قد يبعدها بالكلية عن المثل وعن انعكاسـاتها القيمية، فإن الإسـلامية تتحقـق بالتـوازن هـا هنا أيضًا في سـياقِ احتوائها للثنائيَّـات والتوفيق بينهـا؛ إذ تسـعى لتحويـل المثـال إلـى أمـرٍ واقـعٍ وفق صيـرورة جادَّة يلتحم فيها المثالي بالواقعي.

وهكذا يبدو الجمال ها هنا ضرورةً من الضرورات، لأنه السـبب والنتيجـة، المقدمـة والمعطيات، فهو الـذي يُعِين النفس على التحقق

بسويتها، وهو -الذي بتحقيقه هذا الهدف العزيز- يمنح الوجود البشريّ طبقات غنيةً مضافة من الجمال لحشود لا تعدّ ولا تحصى من الأبناء البررة المؤمنين الذين يحيون أقصى درجات الوئام والتناغم مع أنفسهم، وأعلى نغمات التوافق مع ذواتهم.

وإذا كان الجميل هو الرائع والبديع، والمدهش والمثير، والمتناسب والمتوافق..، وإذا كان الإبداع يعني تكوين ما هو جميل ما يمنح الفرح والسرور، واللذة والغبطة، والانسجام والاستقرار، والتصالح والسلام، والمحبة والتوافق، والتوازن والتوحد، والامتلاء والاندماج ما يقف بمواجهة التناقض والتنافر، والتشتت والتمزق، والنقص والحزن، والخوف والقلق، والكراهية والتقاتل... إذا كان ذلك كذلك، أدركنا كم أن الفعالية الجمالية ضرورة من الضرورات في الحياة الإيمانية عمومًا، والإسلامية على وجه الخصوص، وأدركنا كذلك، لماذا منح كتاب الله وسنة رسوله هذه المساحات الواسعة للمسألة الجمالية، وهذا التأكيد المتواصل الذي يملك حضوره الدائم في نسيج المعطيات الإسلامية من أولها حتى آخرها، وأدركنا فوق هذا وذاك، كم أن المسألة الجمالية ترتبط عمومًا وبالمنظور الديني -على وجه الخصوص- بسلّم القيم الأخلاقية والسلوكية، وبالإطار الشامل للحق والخير؛ بحيث إنه ليس من السهولة بمكان، تصوّر نوع من الانفصال التام أو المطلق بين الجمال والقيم، إذ إنه حتى القائلين بهذا الانفصال من النقاد والأدباء والفنانين وفلاسفة الجمال، لا يستطيعون أن ينكروا بأن الجمال لا يمكن إلا أن يمنح الإنسان واحدة أو أكثر من القيم التي ألمحنا إليها قبل قليل، ولا يمكن أن يعطيه متعة فنية خالصة بعيدة عن أيّما تأثير على تكوينه الذاتي ونزعاته الأخلاقية.

لقد جاء الدين لكي يعيد الوفاق إلى العالم إلى الإنسان، لكي يحقق السوية الموزونة للوجود الكبير بقطبيه الإنسان والعالم، وليس ثمة كالجمال وسيلة للتحقق بهذا الهدف العزيز.

إن الغربيين عمومًا يرفضون الرؤية الدينية للجمال. فما قاله قدّيسون كـ"أغسطين" و"الأكويني" وغيرهما، أصبح تاريخًا لا واقعًا متحققًا أو معطى يطمح للوصول إليه. إن هذه الرؤية ترتبط عندهم بالنصرانية المحرفة المرفوضة، النصرانية التي فقدت فاعليتها وقدرتها على التواصل مع الحياة والارتباط بالأرض، وهذا يجعلنا نتشبث أكثر بتحقيق الترابط بين الدين والجمال، بين الإيمان والإبداع، لئلاَّ يخسر الإنسان ما يمكن أن يقدمه الدين الحق للمسألة الجمالية، ولأن الدين الحق في أساسه، يسعى من أجل التحقق بعالم جميل، عالم متوافق يسود التناسق والتناظر والوئام كل جزئياته ومساراته، إنه انبثاق عن الإرادة الإلهية المبدعة، التدرج المرسوم من الجمال المادي إلى الحسي، إلى العاطفي الوجداني، إلى العقلي، إلى الروحي الذي يعرف كيف يكسر مغاليق الدنيا ويفتح بوابات الكون على مصاريعها.

إن الإسلام يحركنا بهذه الاتجاهات كافة لأن تكشّف جماليات الإبداع الإلهي في العالم والوجود من جهة، ولأن وحدة الإنسان والسعي في الاستجابة لمطالبها كافة من جهة أخرى، ولأن تحقيق الوفاق والانسجام بين القطبين الإنسان والعالم من جهة ثالثة تهمّه إلى حد كبير، بل هي واحدة من أهم أهدافه على الإطلاق.

وهذا لا يعني بالضرورة، أن يرغم المؤمنون على أن يكونوا جميعًا أدباء وفنانين، على أن يتلقى كل واحد منهم أمرًا بالإبداع. فإن التعامل الجمالي مع العالم والوجود درجات ودرجات، وهي -عمومًا- يمكن أن تنطوي تحت نمطين أساسيين؛ أولهما مفتوح للمؤمنين كافة، وهو ما يمكن اعتباره تعاملًا عيانيًّا سلبيًّا مع الجمال، بمعنى أنه غير منتج بالمفهوم الحِرَفي للكلمة، وليس بمعنى أنه غير ذي مردود على نفس المتلقي.

إن النمط الآخر من التعامل الجمالي وهو التعامل الإيجابي المبدع، أي الذي ينتج أعمالًا، ما كان يمكن أن يكون لولا وجود هذه الطبقة أو الدائرة الأوسع التي تتلقى التأثيرات الجملية، فتعايشها وتعاينها وتنفعل بها، فتضيف إلى خبراتها وتجاربها رصيدًا ذا قيمة كبيرة، وهذا النمط الإنتاجي يقتصر -كما هو واضح- على دائرة الأدباء والفنانين الذين يتلقون الإشارة عن العالم الذي أبدعه الله ﷻ، يتلقون النغمة والحركة واللون والصوت، ويعاينون الكتل والأبعاد والنواميس فيؤلفون ويبدعون.

وفي كل الأحوال، يبدو التعامل الجمالي مع العالم -كما قدمنا- ضرورة من ضرورات الحياة الإيمانية، لأنه يعينها على التحقق بسويتها، ويغنيها بالمزيد من الرصيد المذخور، وإذا كانت تعاين وتتلقى وتنفعل، أم تنتج وتبدع وتعطي، فإن الأمر سواء في نهاية التحليل.

وقد يكون من فضول القول، التأكيد على أن هذا المنظور الإيماني الشامل للوفاق، والذي تعين عليه المعطيات الجمالية، سينطوي

بالضرورة على واحد من أكثر صيغ الوفاق أهمية وإلحاحًا، ذلك هو الوفاق الاجتماعي.

فإن وفاق الفرد مع ذاته وتناغمه مع العالم والكون، لا يمكن أن يقطعها تنافر أو اصطراع اجتماعي يقبل المنظور الإسلامي إقرارهما في ساحة الحياة. إن هذا يمثل -فضلًا عن ارتطامه ببداهات الأخلاقيات الإسلامية- ارتطامًا أشد وأنكى بصيرورة الحياة التي جاء هذا الدين، لكي يصوغها ويقودها وفق أكبر قدر من التناسب والتلاحم والاندماج.

ومن بداهات الأمور، أن هذا الدين جاء منذ لحظات تنزّله الأولى، لكي يعلن الحرب على التفتّت الطبقي، على تمركز الثروة في مساحات وبقع ضيقة من نسيج المجتمع، وضياع المساحات الأخرى في الفقر والحرمان. إن استقطابًا خاطئًا كهذا، يتجاوز تدمير القيم الأخلاقية إلى وقف حركة الإيمان نفسه عن التحقق والانتشار. فما لم يجد الناس حدًّا أدنى من الكفاية، فإنهم -في الأعم الأغلب- لن يكون بمقدورهم التوجه إلى السماء.

إن الوظيفة الاجتماعية للجمال تتأكد إسلاميًّا، استنادًا إلى هذه البداهات. فإن هذا الدين لا يمكن أن يرضى عن قصيدة أو عمل أدبي أو فني -أيًّا كان- يتغنى بالترف ويصبّ جامّ غضبه على الفقراء والمعدمين. إن حالة كهذه، إذا ما حدث وأن شهدها تاريخنا، تتكرر المرة تلو المرة، فإن هذا لن يخرج عن نطاقه التاريخي الصرف، ولا يمكن أن ندين العقيدة من خلال وقائع وممارسات لم يكن للعقيدة دور في تشكليها.

هـذه مسـألة بدهيـة، وإن الجماليـة الإسـلامية لتلتقـي هـا هنـا مـع سـائر الجماليات الواقعية والواقعية الاشـتراكية في نزوعها الالتزامي إزاء الجماعة، فهي جميعًا -كما يبدو- تمثل نضالًا من أجل التغيير، ولكن إذ تتحدد الأولى في دائرة اجتماعية طبقية ضيقة نجد الإسلامية تتحرك في مدى العالم كله، تغييرِ العالم وإعادة بنائه بشـكل متناسـق متوافق مـع السنن والنواميس.

إن الجمـال الإسـلامي إذ يرتبـط هـذا الارتبـاط الوثيـق بالمنظـور الإسـلامي للوفاق الكوني، باعتباره قاعدة توافقية، فإنه سـوف يندا‌ح باتجـاه دائـرة شـاملة لا تكاد الجماليات الأخرى تغطي سـوى جانب محسور ضئيل منها.

ثمـة تـوازن مـن نوع آخر نلحظـه في الجمالية الإسـلامية، وطالما كان مثارًا للجدل والنقاش في المذاهب الأخرى، ذلك هو ما يسمى بمعضلة الشكل والمضمون، وهي مسألة ترتبط بالمنظور النقدي كما أنها تتصل بالأسس الجمالية اتصالًا وثيقًا.

ابتـدءًا، فـإن الإبـداع الأدبـي والفنـي، يقتضـي بالضـرورة تأكيـدًا متوازيًـا علـى الشـكل والمعنـى معًـا أو المبنى والمضمـون، وإلا فقدَ خصائصـه الجماليـة، ومعـروف أنه بتضخيم المضمون على حسـاب التقنيـات والأشـكال، يفقـد العمل تناسـبه وشـروطه الجمالية، ولكن ماذا في الحالة الثانية؟ والجواب أنه يغدو تزويقًا وتزيينًا، يصبح عملًا حرفيًا لا تشحنه الفكرة ولا تجري في شرايينه دماؤها، فتمدّه بالنبض والحرارة والحياة.

إن قدر ما هو جميل أن يمنحنا معاني وأشكالًا، أفكارًا وصورًا، أن يبني معماره من المادة المحسوسة والفكر غير المنظور، وبدون تحقق التناسب بين القطبين، فلن نكون إزاء عمل فني مؤثر وجميل، سنكون قبالة صنعة صرفة أو حشد من التعاليم قد تنطوي على قيمة ما، ولكنها تفتقد إشعاع الجمال المؤثر الذي يبهر الحس ويهز الوجدان.

إن الجمالية الحقة هي غير الأسلوبية أو الشكلية، إنها تنطوي على القيم الجميلة للشكل والمضمون معًا، وهذا التلاحم -بالنسبة للجمالية الإسلامية- لا يثير أية حساسية ولا يشكل أية معضل، تمامًا كما أنه ليس ثمة أية حساسية أو معضلة بالنسبة لسائر الثنائيات الأخرى التي بعثرتها المذاهب والأديان، وجاء الإسلام لكي يوحّدها ويلمّ شتاتها.

فإننا بمجرد أن نرجع إلى كتاب الله ﷻ، فسوف نجد في تراكيبه المعجزة، ذلك الوفاق المدهش بين الشكل والمضمون حتى في أشد آياته وسوره بُعدًا عن المنظور العقيدي للكون والحياة وقربًا من التشريع والتقنين. صحيح أن الهدف الأخير في نهاية المطاف هو منح الإنسان "التعاليم" و"القيم" التي تقوده عبر الصراط، ولكن هذا لم يدفع بمسألة الشكل إلى الخط الثاني أو يهملها، وإنما ظل التوازي قائمًا منذ فاتحة الكتاب وحتى آخر سورة فيه، وظل الإعجاز الأدبي مقترنًا بالإعجاز المضموني، لكي يدلاّ معًا على تفرّد هذا القرآن.

باختصار شديد؛ فإن الجمالية الإسلامية كما أنها تولي اهتمامها البالغ للخارج، للموضوع، لمطالب الجماعة وقوانين التاريخ وسنن

الحياة، فإنها تتوغل عمقيًّا لكي تمنح الأديب أو الفنان الفرصة نفسها، من أجل أن يعطي اهتمامه للذات المتفردة، وللقوانين الداخلية لمطالب العمل الجمالي وشكلياته وتقنيّاته، ولا يجد الأديب المسلم أبدًا ما يرغمه على التضحية بالشروط الجمالية لصالح المضمون، ولا ما يدفعه لتجريد أعماله من المعنى وتحويلها إلى تزويق صرف.

قد يقضي ظرف تاريخي ما، بتغليب أحد القطبين، الأمر الذي قد يؤثر على مطالب العمل الإبداعي، لكن القاعدة التي يكاد يتفق عليها المعنيّون بالأدب الإسلامي كافة، هو أن هذا الأدب لن يكون أدبًا بحق ما لم يضمّ جناحيه على الشكل والمضمون معًا.

والجمالية الإسلامية تعكس -بالضرورة- بعدًا كونيًّا في مواجهة الجماليات الوضعية، الإقليمية أو البيئية أو الاجتماعية أو الواقعية أو العرقية، وهي جميعًا جماليات تتموضع في مكان محدد بخلاف الجمالية الإسلامية.

وهي جمالية ذات بعد غيبي-روحي في مواجهة الجماليات الوضعية ذات المنظور المادي أو المرئي أو الحسي، الذي يتحرك على مستوى الطول والعرض دون أن ينفذ إلى الأعماق. في الميزة الأولى انفساح أفقي في المكان فيما وراء الحدود المتعارف عليها، وفي الميزة الثانية امتداد في العمق فيما وراء المنظور.

وبالرجوع المتذوّق إلى كتاب الله ﷻ، يجد المرء نفسه وجهًا لوجه إزاء الخصائص الأساسية للجمالية الإسلامية التي تتميز في هذا الكتاب المعجز الذي لا تنقضي عجائبه عن سائر الجماليات.

الزخرفة الإسلامية بين الرمز والدلالة[*]

برع المسلمون في استعمال الخطوط الهندسية وصياغتها في أشكال فنية رائعة، فظهرت المضلعات المختلفة والأشكال النجمية والدوائر المتداخلة، وقد زينت هذه الزخرفة المباني كما وشحت التحف الخشبية والنحاسية ودخلت في صناعة الأبواب وزخرفة السقوف، ولئن كانت هذه الزخارف دليلًا على موهبة فنية عظيمة، فهي أيضًا دليل على علم متقدم بالهندسة العملية.

والزخرفة الهندسية ذات أهمية خاصة في الفن الإسلامي، ولعل أهميتها تلك نتيجة مطابقتها للمواصفات التي يقبلها المنهج الإسلامي، وهذا ما يفسر لنا ذلك الأثر الكبير الذي تفرضه على كل الفن الإسلامي، إذ أصبح الأسلوب الهندسي واحدًا من الأساليب التي طبعت الزخرفة النباتية نفسها بأسلوبها، فكثيرًا ما جاءت هذه الزخرفة بإخراج هندسي عجيب، بل إن الكتابة نفسها -وهي الفن الإسلامي الآخر- كثيرًا ما تفنن في إخراجها الفنان المسلم فجاءت في قوالب هندسية متنوعة الأشكال. لقد استطاعت الهندسة أن تفرض سيادتها في الفن الإسلامي، وذلك بغلبتها على شبق الأشكال كما يقول "جارودي".

ولا يفوتنا هنا، أن نذكر ما كان للفرجار من دور في تقدم هذه الزخرفة وسيادتها. فقد كان للدائرة دور كبير في هذا العطاء غير المحدود من الأشكال، يؤكد هذا ويوسع مساحته ملء بعض المساحات وترك غيرها فارغة.

(*) **معصوم محمد خلف** [كاتب وباحث سوري]

الحسابات الهندسية عند المسلمين

فالزخارف الإسلامية الهندسية بلغت ذروة نضوجها الفني بين القرنين الثاني عشر والخامس عشر الميلاديين، حيث كانت موضع دراسة علمية نشرت في مجلة "العلم والحياة" الفرنسية ملخصًا عنها في شهر أبريل من عام (٢٠٠٧م)، واستنادًا إلى تلك الدراسة التي أعدها العالمان "بيتر لومن" من جامعة هارفرد و"بول ستاينهاردت" من جامعة برنستون، فإن الفنانين المسلمين اعتمدوا في تصميم هذه الزخارف على حسابات هندسية لم يتوصل إليها العلماء الغربيون إلا في سبعينيات القرن العشرين.

ورأى العالمان الأمريكيان، أن الانطلاق من شكل هندسي بسيط في رسم امتدادات له، تتقاطع وتتشابك لتشكل جملة أشكال لا تتكرر أكثر من مرة في رسم، يبقى محافظًا على وحدته وتجانسه.

وقد استطاع المسلمون استخراج أشكال هندسية متنوعة من الدائرة، منها المسدس والمثمن والمعشر، وبالتالي المثلث والمربع والمخمس، ومن تداخل هذه الأشكال مع بعضها وملء بعض المساحات وترك بعضها فارغًا، نحصل على ما لا حصر له من تلك الزخرفات البديعة التي تستوقف العين لتنقل بها رويدًا رويدًا من الجزء إلى الكل، ومن كل جزئي إلى كل أكبر.

ولقد كان "هنري فوسيون" دقيق التعبير عميق الملاحظة حينما قال: "ما أخال شيئًا يمكنه أن يجرد الحياة من ثوبها الظاهر وينقلنا إلى مضمونها الدفين، مثل التشكيلات الهندسية للزخارف الإسلامية. فليست هذه التشكيلات سوى ثمرة لتفكير قائم على حساب دقيق

قد يتحول إلى نوع من الرسوم البيانية لأفكار فلسفية ومعان روحية، غير أنه ينبغي ألا يفوتنا أنه خلال هذا الإطار التجريدي، تنطلق حياة متدفقة عبر الخطوط فتؤلف بينها تكوينات تتكاثر وتتزايد، متفرقة مرة ومجتمعة مرات، وكأن هناك روحًا هائمة هي التي يصلح لأكثر من تأويل يتوقف على ما يصوب عليه المرء نظره ويتأمله منها وجميعها، تخفى وتكشف في الواحد عن سر ما تتضمنه من إمكانات وطاقات بلا حدود".

زخرفة تنبع من الدين والتراث

للزخرفة الإسلامية مزاياها وأشكالها الخاصة التي تميزها عن سواها من زخرفة غربية أو آسيوية أو أفريقية، ولا غروَ وإن هذه الزخرفة المستمدة من تراث شرقي-عربي قديم، غلب عليها منذ مجيء الإسلام الطابع الديني وما زال حتى يومنا، وهذا الطابع لا يخضع لمنظومة موحدة، خصوصًا وأنه تطبع بالأشكال والألوان والمواد المستعملة التي كانت سائدة في العالم الذي دخله الإسلام، وهذا العالم كبير يمتد من الصين حتى الأطلسي.

حيث ترتكز الزخرفة الإسلامية على أسس عميقة الجذور تنبع من الدين والتقاليد المتوارثة، وقد هدف البناؤون والفنانون المسلمون في أعمالهم، إلى إبراز خصوصية هذه التقاليد التي غلب عليها الإسلام منذ أن جاء. من هنا نرى العلاقة الحميمة بين الإسلام وفن العمارة والزخرفة وبناء المدن -رغم الاختلافات السطحية التي نشاهدها- فهي بمجملها تعكس روح الدين والخطوط الكبرى التي رسمها لحياة المسلم إجمالًا والعربي تحديدًا.

وكلها تعتمد على ما أسماه بعض مؤرخي الفن الإسلامي؛ السكينة والراحة الروحية والجسدية والتأمل والبساطة، ومن هنا نرى كم اعتمد فن الزخرفة الإسلامي على الألوان والضوء ووسع المساحات.

إن عناصر الزخرفة الإسلامية فيمكن اختصارها بستة عناصر هي: فن الخط، الهندسة، الرسوم الطبيعية، الحيوانات، الضوء، الماء، وكلها عناصر جالبة للراحة والسكينة والهدوء أكثر من كونها تعتمد على العظمة الفردية كتصوير الأشخاص البارزين أو العظمة المعمارية، حيث ترتفع القصور الشامخة ودُور العبادة الضخمة المزينة بكل أنواع الرسوم والتماثيل والمدافن المرتفعة المقامة تخليدًا للقابعين في الأرض، وقد كتب في هذا المجال المعماري البريطاني "أون جونز" في القرن التاسع عشر، أن المبدأ الأساس في فن العمارة هو زخرفة المبنى لا بناء الزخرفة وهذا ما اعتمده البناؤون المسلمون، وكما يضيف "جونز": لا نجد إطلاقًا زخرفة فاقدة الهدف أو زائدة أو غير ضرورية في الفن الزخرفي الإسلامي، إنها زخرفة طبيعية وواقعية.

التناسق الهندسي واستنباط أنماط جديدة

وأبرز عناصر الزخرفة الإسلامية هو فن الخط العربي. فكل كلمة عربية ملفوظة أو مكتوبة منذ أن نزل القرآن، أصبحت كلمة الله، وبالتالي اعتمدها الفنانون في أعمالهم الزخرفية أو التجميلية. فما من بناء أو صرح إسلامي يغيب عنه فن الخط، فلابد من آيات تكتب على المدخل وفي القاعات والغرف، إنْ على حجارة البناء أو الخشب المستعمل أو في الرسوم، وغالبًا ما تضاف إلى الآيات أسماء أصحاب البناء وتاريخ الإنشاء والذين صمموا أو نفذوا العمل، وقد يُكتفى أحيانًا بذكر اسم الله ﷻ مكتوبًا ومكررًا أو اسم

الرسول الكريم محمد ﷺ مكتوبًا ومكررًا.

العنصر الثاني هو الفن الهندسي الذي أدخل عليه المهندسون المعماريون المسلمون نماذج لم تكن معروفة أو معتمدة من قبل، وهذه النماذج والأنماط تُظهر حب المسلم إلى التناسق الهندسي والتكرار واستنباط أنماط جديدة أو استحضار الماضي البعيد السابق للإسلام، وليس من شك أن الفنان المسلم، عرف كيف يمازج بين المساحات والأجزاء وبين الجمال الهندسي والضوء واللون، إنْ في العمارة نفسها أو في الفرش الذي اعتمده.

أما العنصر الثالث -أي الرسوم الطبيعية- فالفنانون المسلمون اعتمدوا إلى حد كبير في أعمالهم الزخرفية على الرسوم المنقولة من الطبيعة بدقة وإتقان بارزَين، فقد رسموا النباتات والأزهار على الجدران والأقمشة وأشياء أخرى عديدة، وقد برز هذا العنصر فيما سمي عالميًا بـ"الأرابسك" أو "الزخرفة النباتية الهندسية" التي تُظهر النباتات من أشجار وجنبات وأعشاب على طبيعتها من دون إضافات أو تبديل. فنحن نرى شجرة نامية تتشعب أغصانها وتبرز أوراقها بألوانها الطبيعية وتتفتح أزهارها التي لا تذبل.

لم يشجع الإسلام الفنان المسلم على رسم الإنسان أو الحيوان، لذلك لا نرى إلا القليل من رسوم يبدو فيها حيوان أو إنسان. فهذان المخلوقان المتحركان هما -في ضمير المسلم ومعتقده- من خلق الله، وبالتالي يستحب تجنب إعادة خلقهما في الرسوم والأعمال الزخرفية.

أما الضوء فهو بالنسبة للمسلم عامة وللناطقين بالعربية بنوع خاص رمز الوحدة الإلهية، فضلًا عن أن الطبيعة التي يعيش في كنفها تمتلئ نورًا وضوءًا أكثر من أي طبيعة أخرى. من هنا كان

الضوء عاملًا مهمًّا في الزخرفة المعمارية الإسلامية، أن في شكل البناء وما يتخلله من فسحات كبيرة وفناءان، وأن في الداخل حيث غلبت الألوان الفاتحة أو الزاهية في طلاء الجدران وفي الفرش من مقاعد وسجاد ومتكئات.

يغلب الحَرّ على أكثر البلدان العربية والإسلامية، من هنا ركز المعماريون وفنانو الزخرفة كثيرًا على أن تشمل الماء -بركًا داخلية أو صورًا جدارية للجداول والأنهار- المباني التي صمموها قديمًا وحديثًا. فكانوا بذلك يتجاوبون مع تعطش العربي والمسلم للماء، فإذا هو فقدها فعلًا بسبب شحتها فلا بأس أن يمتع النظر بزخرفة تجلب إليه هذه المسرة.

هذا وتعد الزخرفة والتزيين واحدة من أهم الفنون الإسلامية عراقة، حيث تشكل سيمفونية شرقية حالمة الألوان متناغمة الألحان، نستشف من ألقها الصلة الحميمية بينها وبين فن الخط في محور تكاملي يمثل القاعدة السليمة لجوهر الفن الإسلامي.

هذا وتتمتع الزخرفة الإسلامية أيضًا بمواصفات محدودة ومقاسات مضبوطة، وهي مجموعة من الباقات التي يتم توزيعها على ساحة العمل الفني من كتاب أو مخطوط أو زاوية من إحدى الزوايا، كما أنها عمل تنسيقي يعطي للمتلقي أولوية الاطلاع والبحث في أروقة تلك اللوحة من جهة، ومن جهة أخرى يضعك أمام حديقة غناء تنبعث من أرجائها علامات الطمأنينة والعظمة والوقار، وإن أول عمل نستطيع أن ننظر إليه بتمعن، هي الزخرفة التي تضفي على العمل الفني قداسة وألقًا وضياءً.

جماليات الفنون
في الثقافة الإسلامية

الأعمال الفنية في الإسلام دومًا ما تُردَفُ بمقولة جمالية هي "ما شاء الله!"، وهي تدل على التعجب الذي أخذ باللّبّ، فأدهش الحواس وداعب الأذواق.

إننا نجد الفن الإسلامي يترفع عن المحاكاة الطبيعية، ويتجه نحو المحاكاة الغائية، وهي أن تحاول محاكاة فعل الله ليس كما هو لأنه يستحيل، بل محاكاته من حيث الوصول إلى غايته وهي اكتشاف الله المبدع في أعمالنا.

ولقد حرّر الفن الإسلامي أربابه من القيود، فلم يجد المبدع الإسلامي حرجًا في توظيف كل ما يمكن أن يؤدي إلى الغرض السابق، ولذا اختار لذلك حقولًا كثيرة منها الخط والزخرفة والعمارة والمنمنمات والتمثيل والرسم على الماء وكذا الشعر وفنون البيان وغير ذلك.

وقد قمنا بإصدار هذا الكتاب؛ كمرصدٍ للفنون في الثقافة الإسلامية؛ ساعين إلى ترسيخ حالة إدراكٍ أعمق إزاء الفنون عمومًا.

ISBN 978-977-6631-29-8
9 789776 631298

بروج
BURUJ BOOKS