الأثر

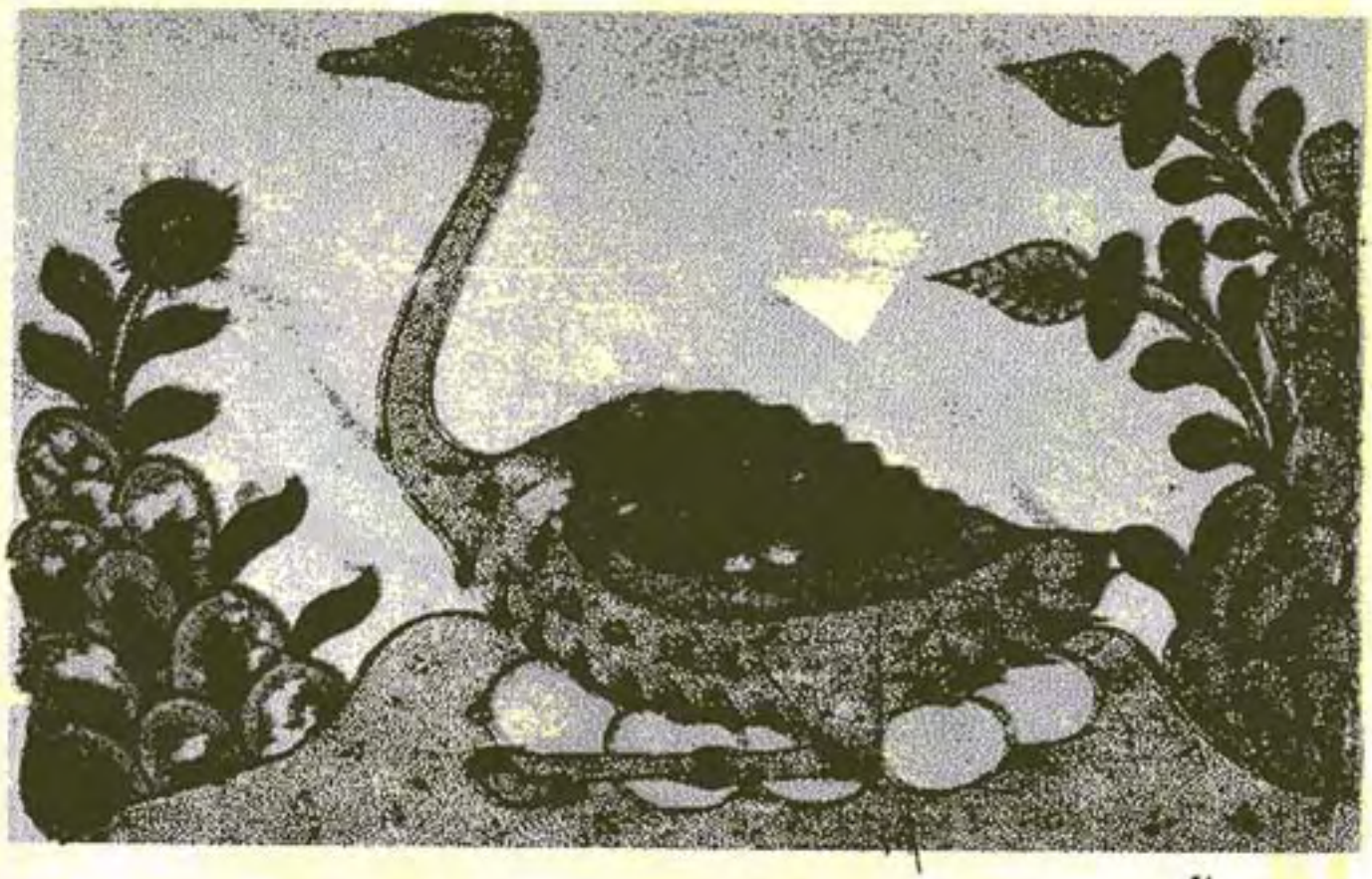
مجلة تراثية فصلية محكمة

المجلد التاسع عشر العدد الثاني ١٤١٠ هـ - ١٩٩٠م

الطبري تحصيله الثقافي

تاريخ الفن الاسلامي

WWW.ATTAWEEL.COM



أسعد الديب محمد

تاريخ الفن الإسلامي وجماليته عبر ثلاثة قرون، بعد سقوط بغداد عام ٦٥٦هـ / ١٢٥٨م

دراسة
شاكر حسن آل سعيد
دائرة الفنون - مركز صدام

مقدمة:

لم يكن التاريخ العربي في الشرق الادنى ليمثل وجهاً من اوجه تاريخ حضارة البحر المتوسط لو لم يبقَ حصيلة تراكم كل تلك الخبرات التي تتقاسمها ثلاثة محاور هي بالضبط الثقافة الاسيوية والثقافة الاوربية والثقافة الافريقية. اذ مهما كنا لنكتشف هُويتنا العربية (ومن ثم الاسلامية) فيه وهي تنهل من معين تاريخها المحلي :- تاريخ الوطن العربي، سواء في العصور القديمة او الوسطى او الحديثة، فانما هو كذلك اكتشاف لـ (منحنى) تاريخ الثقافة التي ظلت (متغيراتها) متنوعة تنوع ايقاعيتها، وفق مبدأ تجاور الثقافات. وبمعنى آخر فان (شمولية) الفكر الأسلامي هو (هويته) التي لن تطالها كل تقاطعات المحاور والمتغيرات، وحركات التقلبات والانتصابات والعلوم القديمة. وقلب الأسلام، هو الفضاء الضيق الممتد بين مكة والقاهرة ودمشق وبغداد. كثيراً ما يقال بأن الاسلام هو الشرق الادنى، الشيء الذي يضيف اليه كمية هائلة من التركيبات من القرون بالتالي..».

فرنان بروديل

انه على وجه الخصوص هو البلدان التي ستلطيها فتوحات الفرسان والجمالين العرب بسهولة مفرطة. سوريا ومصر والعراق وايران وافريقيا الشمالية. اذ الأسلام يتأكد قبل كل شيء وريثاً للشرق الأدنى، ولسلسلة باكملها من تواريخها سواء اكانت بطيئة الايقاع ام سريعته. فما تتعرض له بيئة مفتوحة نحو الشرق والشمال والغرب تظل مستندةً الى قاعدتها المغلقة في الجنوب... واذا كانت شبه الجزيرة العربية (رَحِمٌ) كل الموجات التي اندفعت منها نحو الشمال الشرقي والشمال الغربي فأن (ولادة) حضارتها في العصر الاسلامي، مهما كانت ولادة مشفوعةً بآلام مخاضٍ جانبيةٍ، فهي منبت تربتها التي تحددها فرات رمالها البكر:- إيقاع الحركة الدائبة والسكون المطبق معاً، ما بين صحاريها وواحاتها.

وما وادي الرافدين او وادي الأردن او وادي النيل سوى (واحات) تاريخها الماضوي الطويل. لكن الفكر الاسلامي الالهي بشكل رسالة منزلة على النبي العربي محمد (ﷺ)

يظل، بالطبع، المؤثر الفعال في حياة ثقافاتها في اطار (اقليمية) حوض البحر المتوسط، و (عالمية) الكرة الارضية على السواء.

لقد استطاع التاريخ الطويل النَفَسْ[1] ان يحدثنا عن حكايات تجدّد نفسها بنفسها عبر العصور وبأيقاع يكاد ان يكون مستعاداً. ذلك ان ما اقتصر على احتوائه الفكر الرافديني في امبراطورية آشور مثلاً من مستوىً شموليّ للفكر العربي في العراق لما قبل الاسلام (باعتبار ان الاشوريين موجة عربية كالموجات الاخرى التي انداحت من الجزيرة العربية) يخق (ايقاعه المحلي) ويرتبط بنياط آسيوية وافريقية [كناية عن ترامي حدود تلك الامبراطورية خارج العراق شمالا وشرقاً وغرباً وحتى جنوباً. اي نحو ايران وآسيا الصغرى وسوريّة ومصر والخليج العربي] وسيصبح نفس هذا الايقاع في العصور الوسطى عبر الخلافة الأسلامية العباسية وما بعدها من خلافات [و (سلطنات على الاقل)، نابضاً بما هو اكثر رنيناً، وفي نفس المناطق وما هو أوسع منها، وبشكل هو أعلى مستوىً وأكثر تحوراً. [كناية عن ترامي رقعة الخلافة الاسلامية، طوال صمودها، ولو كسلطة روحية، اي قبل مقتل آخر خليفة عباسي بيد هولاكو (١٢٥٨)، حتى أواسط آسيا، وجنوب غربي اوربا، وجنوب شرقها وكل شمال افريقيا واجزاء من شرقها]. وهكذا فان الاقتصار على دراسة ثقافة فن الرسم وجماليته من مثل هذا المنظور الذي يقبل مبدأ (تجاور الثقافات واتصالها بعضها بالبعض الآخر) وبصورة بديهية، او حوارها الازليّ ما بين محورين على الأقل الاول تطوري (كان قد اصبح ماضياً) والآخر آني (كحاضر مستمر). يظل بمثابة التعرّف على جدوى العلاقة بين (آن زماني) و (استقرار مكانيّ)، ويمثل معنى إحداثية لنَغْم ما بين مَلْمَس الوتر واهتزازه عند لمسة بطارف الأصبع. فنحن مالم نكتشف عند البحث هذا (المفصل) الأساس بين كلٍ من (طبيعة الثقافة) و (صيرورتها)، في هذا المرتهن بالذات، من خلال فنّ المنمنمات أو رسوم المخطوطات، من حيث انبثاقه من (واقع مرحلي) بمثله، كان من نتاجه طبيعة الشكل الفنيّ الممثل لتلك المرحلة، نكون قد اكتفينا بالوقوف عند (عَتَبَة) المَشْرَب الثقافي دون ان نتجرأ في سبر غور مجامل ركامه لما دون الشعور. وهكذا فأن من المهمّ كل الاهمية أن نتوّه بأن ما يمثله الشكل الفني هو ذلك التبدل الذي طرأ عليه على مدى ثلاثة قرون.. التبدل في طريقة التلوين ومعاملة العناصر الشكلية الاخرى من خط ودرجة لونية وشكل ومنظور جوي الخ... فهو وحده يحمل (التفسير) الجمالي لمعطيات العمل الفنيّ خلاله. على أنه في الواقع لم يكن ليمثل ايضاً سوى (مغزى) البناء كل تلك الثقافات وهي في حالة صيرورة مستمرة... الثقافات المتجاورة التي تلاحمت سُداتها ولحماتها في (لحم) هوية الفنّ الأسلامي في الوطن العربي. وانه لمغزى حافل وثرّ كان ولايزال حتى اليوم يعاني (الصراع) القائم بين ثوابته ومتغيراته. او (هويته) و (مدخولاتها) الثقافية الجديدة والمتجددة باستمرار.

على ان دراسة هذه الحقب الثلاث لما بعد انهيار الخلافة العباسية عام (٦٥٦هـ، ١٢٥٨م) وهو تاريخ سقوط بغداد بأيدي المغول واستشهاد آخر الخلفاء العباسيين الخليفة المستعصم بالله، كما سبق ان ذكرنا، لن تعيد لنا كل (إشكاليات) السرد التاريخي السياسي (كحالة) حيادية ما بين انفراد السلطة الدنيوية من غير العرب بالحكم في الوطن العربي وشعورها بأهمية الانطواء تحت السلطة الروحية للاسلام، بل وتعيد لنا ايضاً اهمية الموقف الثقافي نفسه وهو يسرد لنا تاريخه الخاص من خلال العمل الفنيّ. فنحن في جلية الأمر ما بين تاريخين الأول، وهو سريع يمثل التاريخ السياسي و الثاني بطيء ويمثل التاريخ الثقافي. وهكذا فأن ثمة (قطيعة) لابد لنا من أن نحسب حسابها عند تحليلنا العمل الفنيّ وهو ما يتعلق باختلاف الايقاعين السريع والبطيء. فليس كل ما يحدثه لنا المضمون الفنيّ يمثله الشكل الفنيّ. او ان اعتماد الفنان على اختيار مخطوطة ما كمخطوطة (مقامات الحريري)[2] لأبي القاسم الحريري بمحتواها الأدبي الحكائي او الروائيّ هو الذي يمثل منطقة الحياد بين

التاريخين. اما في حالة مخطوطة (كليلة ودمنة)[٣] فان الايقاع السياسي للمحترى يظل بدوره ايقاعاً (حيادياً) من خلال تبادل المواقع بين الانسان والحيوان في صلب الوقائع المدونة، ومن ثم المرسومة[٤] ولنقل ان احتواء الفارق بين (منهجيتي) حركة التاريخ السريع (السياسي والعسكري والاقتصادي، والبطيء (الثقافي والاناسي) هو الذي سيصنع لنا الامثلة الفنية موضع التساؤل فيما اذا كانت الوقائع التاريخية قد حورت الى وقائع لاتاريخية (ادبية او علمية او غرائبية كما هو شأن المواضيع المؤلفة، ومن ثم المرسومة في المخطوطات) وفيما اذا كانت قد مُثّلت بحق مبدأي التجريد Abstraction والتعبير التشخيصيّ Expressionism وهما يتأنفان وجودهما باستمرار في (ايقونة) (الشخصية المركبة) Collective personality، تلك الشخصية المظهرية المعبرة عن مبدأ الوضع الأمثل او مبدأ (تخيّر الاوضاع المثالية) Exemplarity[٥] كما في فنون العصور القديمة في العراق وغير العراق، وفي موضوع الشخصية المركبة بالذات كأن يتم اختراع شكل (الحيوان/ النبات) او (الانسان/ الحيوان) او (الانسان/ الحيوان الاليف/ الحيوان المفترس/ الطائر). [وهذا المثال الاخير هو الذي عرف بشخصية (الثور المجنح) عند الاشوريين]. فنحن هنا، اي عند (تأويلنا) مدى تمفصل حركة التاريخ السريع والتاريخ البطيء معاً في فكرة الشخصية المركبة، نحاول ان نقرأ التمثلات Representations الاسلامية في صورة اسلافها الاشورية، بالقياس مع الفارق. او اننا نحاول ان نكتشف مدى اقتران النزعة التجريدية بالنزعة التشخيصية Figuration من خلال التكامل. وهنا يصبح بامكاننا ان نوضح الخطوط العامة لمنهجنا في البحث. فما سيمثل لنا (تاريخ الفكر الثقافي التشكيلي) للفن العربي لرسوم المخطوطات في مرحلة ما بعد سقوط الخلافة العباسية لم يعدُ أن يصبح (استئنافاً) لعملية تكوين (الشخصية المركبة) او الخليفة ولكن بمواصفات جديدة. كما ان تحديد هيئات هذه المبادئ الثلاثة وهي (التجريدية والتشخيصية والتكاملية) من ثقافتنا الفنية (ونحن نتحراها عند فهمنا المسار التاريخي وهو على شكل تراكمات وتحريات)، تكتسب هيئة مدارس او اساليب فنية ازدهرت طوال عدة قرون بعد انهيار (الأحترام الرسمي للفكر الاسلامي) عبر اندثار الخلافة نفسها (أيْ تعرّض مبدأ التجريد الذي كانت تمثله الخلافة ورمز سلطة الدين الاسلامي)... تعرضه للاندثار... وهو في رأيي ما اتاح الفرصة لتسلط مبدأ التشخيص المتكامل لوحده في ظاهرة رسوم المخطوطات الفارسية التي تجرأت على تشخيص رسول الاسلام محمد (ﷺ). أيْ خلاف ما يراه الاستاذ الكسندر بابا دوبولر في رسالته حول جمالية الرسم في الفن الاسلامي في (إن السمات الموضوعية.. والتي تميز كل الاعمال في جميع الامصار الاسلامية بين القرنين الثالث عشر والسابع عشر لم تكن سوى مؤشرات خارجية لثورة اكثر عمقاً عرفتها جمالية الرسم. وتتجه هذه المؤشرات الى العامة للتدليل عاجلاً على جواز الرسم وعدم مخالفته للتحريمات المعروفة...»[٦]. وهذه الثورة الاكثر عمقاً هي التي يعنى بها «...جمالية الغموض المرتكزة على ازدواجية العمل الفني وهو ما يشكل بالذات، الباطنية الوضعية للفن. باطنية لأن متعتها مخصصة لقلة من المريدين ووضعية لأن اسرارها ماثلة في العمل الفني لذاته، ويمكن لأي احدٍ مراجعتها اذا كان قادراً على الاحساس بمنطق الاشكال و الالوان المستقل. وعلى اكتشاف الهياكل الرياضية الكبرى التي تنظم عالمها بواسطة الوجوه والايدي»[٧] ان ما تلعبه اذن هذه المبادئ الفنية والجمالية من خلال (تزحزحها) عن مواضعها او (وجودها فيها) على السواء، يظل اساساً لانتظام تلك (الاتساق) من المدارس او الاساليب او الاتجاهات الفنية عبر العصور. وقد اشرنا مسبقاً الى العلاقة بين الثقافة الاشورية والاسلامية من خلال طبيعة الأيقاع بسبب تجاوز الثقافات، ونشير الآن الى (مغزى) ما تلعبه المبادئ الفنية والجمالية في مثال آخر من تاريخ وادي الرافدين الثقافة ايضاً. فمنذ العصر السومري بحقبه الثلاثة السومري الاول وفترة الاحتلال الاكدي والغزو الكوتي ثم السومري الاخير (٢٩٠٠ - ٢٠٠٣ ق.م) يظل (الفعل) التجريدي Abstract action في الفن وكأنه السمة او

العلامة الفارقة لتاريخ فن النحت وهو في حالة تعبيره عن الفكر السومري في عدة (مراقف) مختلفة. ومعنى ذلك ان الاستعراض التاريخي عند وصف الظواهر الفنيّة يخفي تحته (بُنىً) متراكبة لعوامل اقتصادية وانسانية واجتماعية وفكرية ساهمت في تنويع تلك الظواهر بهذه الصيغة التجريدية في العصر السومري الاول (٢٩٠٠ ـ ٢٣٥٠ ق.م) او تلك في العصر السومري الاخير (٢١١٩ ـ ٢٠٠٣ ق.م). وهكذا فنحن حينما نصف، تأريخياً، الشكل التجريدي انما نصف ضمناً واقعاً معيناً مدوناً بلغة غير مشخصة، يكون معبراً عن معنى (اقتصاديات) مجتمع الدول المدينية او حكومات المدن المرتبط بظهور سلالات متعددة حاكمة (عصر فجر السلالات السومري) مثلما تمثل (انسانياته) بشكل يختلف فيه عن العصر السومري الاخير السومرية والاكدية معاً. كما اننا حينما نلاحظ غياب الجانب التعبيري Expressional في الفن السومري عموماً في كلا العصرين ندرك فيه (لا ـ مقروئية) الفكر الانساني الذي اصبح كلاسيكياً بعد ظهور الاكديين على مسرح الحياة في العراق. . . والذي اريد ان اوضحه في هذا كله هو ان ظهور (الشخصية السركية) او الازدواجية التكاملية التي يمثلها (تخير الاوضاع المثالية) جاء مطابقاً لما في رسوم الفخار القرمزي (فخار ديالى القرمزي) في العصر الاخير. . . الذي يدل على مدى تعايش عقليتين مع ان جذوره الاولى لاتمثل ذلك. ومعنى ذلك ان ثقافة فنّ غير متجانس الصفات ينبّؤ بواقع تاريخي يختلف عن واقع متجانس الصفات. . فالشخصية السركية يستطاع دراسة واقعها طوال آلاف الاعوام في العراق وغير العراق كتاريخ (محكيّ) اذا صح التعبير،يمثل فكراً لايحكمه تجاور الاقوام وبالتالي الثقافات، بل وايضاً تجاور المجتمعات، بعاداتها وتقاليدها وتعدد الأطر السياسية واقتصادياتها، ولكن العامل الاساس مع ذلك يظل شكل العلاقة بين الانسان والمحيط الذي يحتويه في البيئة الواحدة. وهنا يتضح لنا اخيراً ان سرد الوقائع او تمثيلها في العمل الفني لايقف عند (سذاجة) مرور الواقعة التاريخية عبر تاريخها السريع وانما هو يتشبث بكل ثقله الوثائقيّ الممكن استحصاؤه عبر تاريخها البطيء. اي انه يتجاوز القشرة الظاهرية للتاريخ نحو اعماق منطقها الانثولوجي. فهو تاريخ الثقافة التي تكونت ببطء طوال الحقب الماضية مضافاً اليها ما استجد منه شيئاً فشيئاً لتؤول الى تلك الحصيلة النهائية حيث يتكامل فيها المظهر والجوهر معاً. الجوهر الآني والمظهر التطوري. وهكذا. سيبدو مغزى الواقعة الثقافية اذن بمثابة الثمرة الناضجة التي لم يعد غصن شجرتها ليقوى على حملها فتسقط على الارض بكل ثقلها الخصوبي وحلاوتها لتصبح اهلاً للقطاف السهل. لكن استخدامنا لكلمة (مغزى) لايعنى بالضبط ما يعنيه (التاريخ) باعتباره اثراً تشترك فيه عدة مؤثرات (وان كان المؤثر الاوضح فيه هو المؤثر الانساني) وهذا ما يوضحه الاقتباس التالي من فكر فرناند بوردبل المؤرخ الفذ:ـ

> «الانسان منذ قرون، سجين المناخات والنباتات. سجين حيوانات تساكنه وزراعات، وتوازن شديد ببطء. توازن لايمكنه الابتعاد عنه دون ان يعيد النظر في كل شيء. فلننظر الى موقع الانتجاع من الحياة الجبلية واستمرار بعض القطاعات من الحياة الجبلية المغرسة في تلك النقط الممتازة من (التضاريس) الساحلية. ولننظر الى انغراس المدى المستديم واستمرار الطرق والتنقلات، بل وثبات الاطار الجغرافي للحضارات ثباتاً يثير العجب»[٣].

اذن،

فنحن في دراستنا تاريخ وادي الرافدين الثقافي التشكيلي والمغرب الاسلامي في سورية ومصر في اطار الفن الاسلامي عامة، عبر ثلاث قرون ما بعد سقوط بغداد بايدي المغول عام ١٢٥٨م انما نحاول ان نستقريء الوقائع (المظاهر) الفنية في تاريخها الداخلي الطويل نفسه. وما استعراضنا لنشأة المدرسة العربية على رأي ابتنجماوزن مثلاً، وما مناقشتنا لاراء بابا دوبولو او بركهارت او سواهما من المؤرخين وجماليي الفن

الاسلامي سوى المساهمة في هذا الاستقراء من نقاط نظر مختلفة. وعلى كل حال فان البحث الذي نحن بصدده سيأخذ بنظر الاعتبار الكيان التاريخاني من خلال (شرائح) من الوقائع القابلة لأن تستقصى في اعماقها وهي في سياق صيرورتها. انها في الواقع (رصد) للصيرورة وتوثيق جسدي وروحي معاً لها في آن واحد، وهو ما يبيح لنا (الاستشهاد) ببعض الجوانب الجمالية او الثقافية البحتة من اجل رصد تلك الصيرورة.

التاريخ الثقافي الفني لرسوم المخطوطات (القرن ١٣، ١٤، ١٥م):

١ ـ تبدو لنا بعض المنمنمات في نهاية القرن (١٣) الميلادي، حتى ولو كانت محسوبة لحساب فترات تاريخية ذات سياقات غير رافدينيه (كونها منسوبة لأقطار اخرى).. تبدو بمثابة استمرار راسخ لفن وادي الرافدين. هذا فيما اذا كان تاريخها الداخلي يفصّ علينا حقاً قصة (الهوية) الجمالية له بالذات. ومن هذه الرسوم المصغرة ما تتضمنه مخطوطة (كتاب منافع الحيوان) لابن بختيشوع، والذي يعتبر من قبل المتخصصين بالفن الاسلامي من معالم الفترة المغولية The Mongol period. ان هذا المخطوط بالذات مصور من قبل عدة رسامين. فهو اذن يبلغ مبلغ اي سفر (تجميعي) حدث بصورة مقصودة. وفي هذا دليل على ضلوع النزعة التجريبية في رسم المنمنمات برغبة علمية للبحث، او لبدء فترة جديدة حقاً في اكتساب هوية لها صفاتها الجديدة في الفن (وهو ما يفسره حرص المغول على توظيف الفنون الحرفية، لصالحهم لابسبب حاجتهم الى مثل هذه الفنون بل لأن الفنون الحرفية ذات علاقة جوهرية بالشعوب الاقصى اسيوية او على الأقل بشعوب أواسط آسيا... بالارض والحياة الزراعية، وباختصار احتكام الانسان فيها الى البيئة في تفكيره.) والذي يهمنا من الامر هو أن تكون بعض رسوم هذه المخطوطة ممثلة لاسلوب مدرسة بغداد. تلك المدرسة التي نشأت في العراق منذ مطلع القرن ١٣، وبلغت ذروتها في رسوم بعض الواسطي لمقامات الحريري. يقول المؤرخ تالبوت رايس في موضوع هذه الرسوم: «... وواحد منهم على الأقل (اي من الرسامين) كان يرسم بأسلوب قريب جداً من مدرسة بغداد القديمة. ولابد انه كان قد تتلمذ على استاذ له في وادي الرافدين، وعاش بعد المذبحة التي تلت الغزو المغولي.. وذلك لأن رسومه كانت مرسومة ببعدين، وأثر ريشته صلب وثقيل والاشجار المرسومة كانت على نمط اشجار مخطوطة دوسكوريدوس. في حين كانت الالوان مشرقة ومتعارضة contrasting في ايقاعها»[٩] ومثل هذا التعليق يبرر بالطبع لنا الوقائع التاريخية التي رافقت الغزو المغولي المعروف والتي ادت الى هجرة كثير من المحترفين ممن لم يتعرضوا الى نقمة المغول، حيث «لم ينجُ منهم من الموت الا الصناع الذين يحتاج اليهم الفاتحون على ان يكونوا اسرى»[١٠] على حد تحليل بارتولد. بينما سيستنتج اسماعيل علام وهو مؤرخ عربي معاصر «ان مدرسة التصوير التي وجدت في ايران في اوائل العصر المغولي (تبعت) في أول الامر المدرسة العربية التي نشأت في العراق وسورية»[١١] اي انه مهتم بالاشارة الى اهمية تغلغل اسلوب مدرسة بغداد بتقاليد الفن الاسلامي في نهاية القرن ١٣. عامة. وهذه اشارة مهمة اذا ما علمنا ان الفن في العصر الايلخاني ومن ثم العصور التالية في ايران نشأ معتمداً على اقتباس المؤثرات (البغدادية والصينية) معاً بالاضافة الى المؤثرات المحلية الاخرى. اما دكتور زكي محمد حسن، وهو المعروف كمؤرخ عربي كلاسيكي فقد ساهم في نقل اراء المؤرخين الاوربيين في النصف الاول من القرن العشرين الى العربية وكان يرى ان ثمة مخطوطات ايرانية في نهاية القرن السابع الهجري (١٣م) يمكن اعتبارها حلقة اتصال بين الاساليب الفنية في المدرسة السلجوقية وفي المدرسة الايرانية ـ المغولية التي خلفتها. ومن اعظم هذه المخطوطات شأناً كتاب منافع الحيوان لابن بختيشوع. من مكتبة بيرنت مورغان. وقد كتب في مراغه للسلطان غازان سنة ٦٦٩هـ (١٢٩٩م)»[١٢] فهو، اي زكي محمد حسن، يميل الى تسمية مدرسة بغداد بالمدرسة السلجوقية هنا لأنه كما يبدو

يحاول ان يتصور الفن الاسلامي عموماً من منظور تاريخي واسيوي لاهوتي. لكننا سنرى ان ما وقع فيه المؤرخون الكلاسيكيون (او ممن كتب في سياق البحث الاستشراقي في الفن الاسلامي) امثال توماس ارنولد وبنيون وويلكنسن وبازل جراي، سرعان ما يجري تصحيحه او نقده في مؤلفات تالية. من ذلك اراء بابا دوبولو او ريتشارد ايتنجهاوزن، لمقتضيات تتعلق بمنظوراتهم في البحث او لمحاولتهم الانصاف في مناقشة الفن الاسلامي[3] من هنا فان من الواضح اليوم ان من رسوم كتاب منافع الحيوان المذكور ماله نسب واضح بأسلوب مدرسة بغداد بدلالة الوقائع التحليلية او جماليات تلك الرسوم عند مقارنتها ببعضها البعض ومن ثم اكتشاف الملامح المشتركة فيها.

يرى ايتنجهاوزن مثلاً، الذي يستهل دراسته لموضوع (انجاز بغداد) وهو صُلْب مؤلفه (فن التصوير عند العرب)، انه «على الرغم من ان تحليل تصاوير مخطوطة ما بأساليبها الحضارية المتنوعة التي تحويها، مهمة وشاقة فان مؤرخ الفن يدرك جيداً ان القيمة تعود الى الأسلوب الناضج المتكامل، الذي يستطيع به الفنان حتى وان استوحى بعض المفاهيم السابقة في هذا الشأن، ان يعيد تشكيلها بطريقة تصبح فيه شيئاً جديداً واصيلاً. وحسبما نعرفه فان التصوير العربي بلغ قوة تكامله التام بعد سنة ١٢٠٠ ميلادية لفترة قصيرة في عاصمة الخلافة العباسية، وبلغ عهده الكامل هناك في الربع الثاني من ذلك القرن»[4]. ثم يرى بعد ذلك ان تأثير الغزو المغولي ساهم بالفعل في نقل معالم هذا المجد مثلما ادخل تأثيرات الفن الصيني في كتاب منافع الحيوان.. اي في الفن الايلخاني. وهو يقول في ذلك:- «وصور الفصول الاولى التي تتناول الانسان ومعظم البهائم، انما هي استمرار للتقليد العربي في التصوير الذي سبق العصر المغولي. وبخلاف هذه الصور فان بقية المخطوطة تضم انتاج جملة من الرسامين الذين تأثروا على درجات متفاوتة بمختلف اساليب التصوير الصيني. ومن هذا التراصف بين الاساليب نستطيع ان نفترض بأن فنانين من مختلف الاصول قد اتجهوا الى هذا المركز المغولي (يقصد مدينة مراغة بشمالي غربي ايران) لانتاج المخطوطات المصورة، والى هذه الطائفة في الفنانين ينتمي رسام من جنوبي العراق ظل يواصل الرسم حسب التقليد الذي تعود عليه»[5]. ويستمر الباحث في وصف الرسوم عللاً ايـاها من حيث الاسلوب لا التكوين الموضوعي Composition ومؤكداً على صورة بالذات هي [موضوع فيلان][6] (انظر شكل (١)). وفيما اراه ان النزعة التفصيلية في رسم هذه الصورة، كما يرى الباحث ايضاً، تدل على انتمائها الاسلوبي لمدرسة بغداد بل ولتأثيرات معينة من اسلوب يحيى الواسطي بالذات. اذْ ان طبيعة الارضية Background التي تتألف فيها من الاشجار المثمرة وما عليها من طيور تذكرنا بموضوع الجزيرة الشرقية (المقامة التاسعة والثلاثون) للواسطي (٩) (الشكل «٢٥») ومواضيع اخرى ايضاً. كما ان حركة قدم احد الفيلين المرفوعة (الفيل الرمادي اللون على يمين الموضوع) في مرسومة مخطوط كتاب منافع الحيوان تشبه الى حدّ بعيد حركات اقدام الحيوانات التي يرسمها الواسطي في عدة مواضيع[7] منها [موضوع نقاش على مقربة من قرية] و [موضوع فرسان ينتظرون المشاركة في استعراض] (انظر شكل «٣» و شكل «٤»). بل ان طريقة التلاحم بين اعضاء الجسم او بين الجسمين، كالذي يبدو في الحوار الجسدي لكل من الفيلين تكاد ان تكون هي نفسها طريقة التلاحم بين الاجسام و الاعضاء في موضوع [ساعة الولادة] او المقامة التاسعة والثلاثون للواسطي (شكل «٥ب»).. لما بين المرأة والقابلة ومساعدتها[8]. ونحن نستنتج هنا ان التاريخ الداخلي الذي تسرده لنا هذه العلاقة بين رسوم المخطوطات (وما بين مخطوطتي منافع الحيوان ومقامات الحريري ـ مجموعة شعر، مؤرخ بعام ١٢٣٧م (٦٣٤)هـ، ومن مقتنيات المكتبة الوطنية في باريس)

لا يدل على مرحلة انتشار

الوعي (اللاوحدوي) او ضد الخلافوي، بعد سقوط بغداد فحسب بل وعلى هجرة (فكرة وحدة المتعددات) تلك الفكرة التي حافظت عليها الخلافة باستمرار طوال فترة الحكم العباسي بعصوره الخمس، ثم بقيت راسخة في طابع التأليف والتقنية للرسوم، وهي التي يسميها بركهارت بأسم (فكرة الوحدة)[9].

فنحن هنا ازاء اسلوب في التعبير، ربما كان صورة مطابقة لانتعاش مكانة الخلافة العباسية في ايام الخليفة الناصر لدين الله (القرن الثاني عشر) ثم استطاع الرسام العراقي ان يمثل تلك المكانة، وبكل مجدها التراثي، في رسومه كما حدث ليحيى الوسطي، باعتبارها معبرةً عن معنى جوهري من معاني الفكر الاسلامي، وهو تكافل كل المسلمين والمساواة فيما بينهم بغض النظر عن قومياتهم او منزلتهم الدنيوية.. المكانة التي كانت الخلافة الرمز الروحي لها والتي تحفظ للمسلمين وحدتهم. وسرعان ما استؤنف هذا المدلول في رسوم المخطوطات عبر المجموعات البشرية التي يخاطبها زعيم او بطل قصصي مثل ابي زيد السروجي. ثم هاجرت ماهاجرت من افكار خارج العراق سواء الى جهة المشرق او المغرب. ثمة اذن تاريخان يمرران هذا الوعي المتكامل. تاريخ يمثل استمرار (الوعي الاوحدوي) او تاريخ السلطة السياسية الطامعة في تحدي الخلافة ومن ثم الاطاحة بها وتاريخ (وحدة المتعددات) او التاريخ الثقافي الذي كان يتجدد وفق ايقاع بطيء منذ العصور القديمة في الشرق الادنى.

هناك مخطوط آخر ظهر على مسرح القرن الثالث عشر الميلادي، واحتوى على مرسومات مهمة هو مخطوط (عجائب المخلوقات) للقزويني (١٢٨٠) الى جانب مخطوطة (رسائل اخوان الصفاء) (١٢٨٧). وكلاهما يمثل ملامح اخرى من مدرسة بغداد التي التي بلغت اوج عزها وتألق، والتي لم تقف عن التطور بعد الغزو المغولي للعراق. ذلك ان العناصر الجمالية فيهما كانت لاتزال تؤكد على مبدأي (التماثل) Symmetry و (التسطيح) Flatting، او التماثل المقترن بالتعبير عن (المنظور الجوي) Prespective، والتسطيح المستند عادة الى رسم (خط الارض) Base - Line . ان رسائل اخوان الصفاء التي سينعتها اسماعيل علام بكونها «توضيح». اسلوب مدرسة بغداد العربي الذي تميز بالواقعية والدقة في تسجيل التفاصيل الدقيقة[٣٠] والذي يستبعد عنها ابتجاوزن ان تكون قد استعارت عناصر قادمة من فنون الشرق الاقصى،«تلك العناصر التي اخذت تغدو واضحة فيما بعد»[٣١] صنعيةلنا بلا شك تاثيرات الفن الهلنستي والبيزنطي المسيحي معاً بتقاليدها المعروفة من حيث استخدام المنظور الجوي والهالات المحيطة برؤوس الاشخاص والالوان الذهبية. الا انها، اي رسوم رسائل اخوان الصفا تمتلك (مبدأ التماثل)، وهو مبدأ نشأ في وادي الرافدين كما هو معروف منذ رسوم مواضيع الاختام الاسطوانية المصورة باسلوب النحت البارز[٣٢] كما انها تولي اهمية خاصة لخط الارض برسم الاشخاص بوضعية الجلوس على خط الارض هذا، ولرسم خط آخر في الاصل (لو صحّ التحليل) وهو الذي يمثل الطابق العلوي من البيت. وهذا ما يظهر بوضوح تام في موضوع(المؤلفون يملون على المستمعين) (مكتبة جامع السلطان سليمان/ استانبول) (انظر الشكل ٤٥). من هنا فان مثل هذه القيم مجتمعة لاتنقل لنا بلاشك مؤثرات ما ضوبه مستعادة بمقدار ما ترسخ لنا مؤثرات محلية راسخة فالتماثل والابقاء على رسم خط الارض المقترن بمبدأ التسطيح في رسم خلفية اللوحة هو من تقاليد فنون وادي الرافدين منذ العصور القديمة ولكنه ايضاً تعبير عن متطلبات فكرية في عصرها. ومثل هذا يصدق على المخطوطة الاخرى (عجائب المخلوقات للقزويني) فهي كذلك كما في موضوع (ملكان يدونان) لاتزال زاخرة بمبدأ التماثل والتسطيح بشكل يلفت النظر على الرغم من ملامح الاشخاص المغولية والالوان الموحدة وطبيعة الزخارف القماشية وهالات الرؤوس (الشكل ٤٦). وباختصار فان هذه الرسوم التي استمرت تحافظ على (هويتها) المحلية في اواخر القرن الثالث عشر، رغم اندحار سلطة الخلافة وتسلط المغول تسرد لنا الواقع الثقافي الذي ربما كان يمثل التعويض السايكلوجي للمجتمع والفكر العربي الذي لم ينفرط عقده بعد رغم ما حلت به من كارثة. واذن فأن (وحدة الاسلوب) الفني الآن (حتى مع تلك الرسوم التي رسمت في مراغه (مخطوطة منافع الحيوان المرسومة عام ١٢٩٩م)تعلن لنا عن (تمحور) قيم جمالية اساسية تبلورت في العصر الاسلامي (تظل ممثلة للبيئة الصحراوية والسهلية بدلالة تمسكها (بخط الارض) كما تظل معبرة عن مفاهيم نمت لدى تلك الشعوب العربية التي خرجت كهجرات متتالية الى شرق شبه

الجزيرةوغربها الشماليين.)... وهي بذلك تبقى محافظة على التطور الاسلامي الحنيف قبل ان يتشوه في ايران من خلال (عرفان) ادابها وفنونها الباطنيّ كما آل اليه الأمر في المدرسة التيمورية والصفوية في القرون (١٣، ١٤، ١٥، ١٦م او ما يسمى عموماً بالفن الفارسي فيما بعد.

وفي رأيي ان آراء مؤرخي الفن الاسلامي من المستشرقين (اي من حيث مقاصدهم وحتى نزواتهم غير المقصودة) يخطئون دائماً في تفسير موقف الدين الاسلامي من فنون التصوير في الكتب (وهو ما ينطبق بالذات على رسوم هذه الفترة اي قبل ان يحدث التحول في اسلوب رسوم المخطوطات في المدرسة الفارسية التي يمثلها (بهزاد) اوضح تمثيل.) انهم يسلمون مبدئياً بأن التعامل مع الرسوم ضربٌ من مخالفة روح الاسلام في حين يتجاهلون أن الاسلام لم يرفض بناتاً الاسلوب التجريدي في الرسم وهو الذي يقلل من قيمة النزعة التشخيصية. بل انه لم يرفض حتى الفن التشخيصي الذي يظل غير مكتمل الملامح على الأقل حينما تنتفي فيه النية في الخلق او مضاهاة الخالق عز وجل من خلال مبدأ المحاكاة وحينما يصبح ذلك الفن التشخيصي داخلاً ضمن صناعة يدوية او حرفة، او موضوعاً يلهو به الاطفال، كما في فنون الدمى مثلاً. وهكذا فأن (اشكالية) استقصاء القيم الجمالية الممثلة للأسلام لدى المؤرخين الاوربيين ومن سار على اثرهم تنتفي حينما ينجح البعض منهم في الاهتداء الى حلّ يفسر لديهم قبول الاسلام (لمبدأ التشخيص) في الفن كما هو في حالة الاستاذ بابا دوبولو في نظريته عن (الهياكل المستقلة). ولهذا السبب فأن تجاهل الروح التجريدية للفن الاسلامي في رسوم المخطوطات وما تمثله من قيم او باعتبارها مؤثرات من ثقافات مجاورة وليست محلية تحقق لديهم القناعة دائماً بأن الاسلام لايستسيغ الرسم او الفنّ عموماً وذلك لقصور في تكوين العرب الذين ظهر بينهم الاسلام اول ما ظهر.

٢ ـ

بحلول القرن الرابع عشر الميلادي، اي بعد ان اصبح المغول في المشرق الاسلامي وحريصين على الاتصال بين بني عمومتهم من المغول في اسيا الوسطى والصين، كان الطراز الاسلامي الذي قام على ايديهم متأثراً بالأساليب الصينية الى حد بعيد[٣].

وبعد ان ازدهر الطراز المملوكي في المغرب الأسلامي... في مصر والشام[٤] محافظاً على قيمه الاولى ومرسخاً اياها حيث كانت قد ظهرت في مدرسة بغداد.. اضحى الفن الاسلامي معبراً عن نزعتين، الاولى وهي التي سوف تقترب من (التشخيصية) محورة اياها الى نوع من [التجريدية الحافلة برمزية التشخيص في جوهرها]، والتي تبدو فيها المشاهد مرسومة و كأنها منظورة من عال. اي وفق منظور استشراقي Panaromical كما لو ان الناظر يحدق الى السهول المترامية امامه من قمة جبل. واما النزعة الثانية فقد ظلت تجريديتها متمثلة Represented في التشخيص الذي يتضمنه هذا التجريد (تشخيصية ما بعد التجريد) فكأنها تمثل نظرة ساكن السهل الى الآفاق البعيدة، وهي تكاد ان تكون بمستوى خط الارض. وقد تطورت هاتان النزعتان بمقدار ما تطورت المواقف الفكرية ما بين كل من المشرق والمغرب الاسلامي، وذلك من حيث صلتها بالاسلام، او بالثقافات المحلية التي سبقت ظهور الاسلام.

اجل.

كان الغزو المغولي قد احدث (قطيعةً) اساسية بين كل من الشرق والغرب الاسلاميين، ولصدى الروح الاسلامية وهي تتطلع عبر الثقافة العربية في حوض البحر المتوسط... قطيعة عن اصولها القريبة من شبه الجزيرة، اي عن روح البداوة المتأقلمة في الواحة... وذلك بدخولها في المناخ الصوفي والمثالي وحتى الباطني للثقافة... وكان هذا هو واقع الحال في ثقافة اواسط اسيا وغربها الايراني. وقد اعتبر مؤرخو الفن الاسلامي عموماً ان هذا التطور في الشرق (اي التطور في هوية الفن الباطنية) هو الممثل الاكثر شرعية من سواه، بدليل ان كثير منهم يطلقون على الفن الاسلامي اسم الفن الفارسي، وهذا خطأ، كما اعتبروا ايضاً ان التداعي

السياسي في الامبراطورية الاسلامية التي اسسها العرب كان قد ادى الى الانحلال الثقافي والفنيّ، وهذا خطأ ايضاً. فهم يرون «ان الفن الاسلامي لم يكد يبلغ سن النضج والكمل حتى بدأ بالانحدار تبعاً لانحدار الحضارة الاسلامية عموماً (حيث) ظهرت عليها في الوقت نفسه بوادر (الجمود الفكري) والتحجر الديني والانحطاط السياسي والاقتصادي فتوقف كل خلق و ابداع فنيّ وسارت الفنون في الانغلاق النفسي الذي آل اليه الفكر الاسلامي عامة»[٢]. بيد ان هذا الرأي يتجاهل بالطبع اختلاف سرعة التاريخين السياسي والثقافي، وان الفن الاسلامي صورة للفكر الاسلامي نفسه، او على الاقل، الفكر الذي تكون لدى الانسان في المناطق المدارية من العالم حيث النزعة الانسانية لاتمثل تسلط الانسان او توآكله، على السواء، ازاء المحيط بل تمثل (تعاونه) وايام. بل انه يتجاهل ان الفن الاسلامي بشقيه المشرقي والمغربي هو حصيلة التفاعل بين الفكر الالهي الديني والثقافة (الدنيوية - البشرية)، وبعبارة اخرى الفكر الاسلامي والثقافات المحلية والمجاورة، والتي سبقت في ظهورها الاسلام. فهيهات هيهات، اذن، او يتوقف الابداع فيه الا اذا كان مقطوع الجذور او عديم الاصالة.

ومهما يكن، فنحن الآن بازاء اتجاهين لابد لنا من استعراضهما بسرعة او ببطء بمقدار ما يتعلق الامر بالبحث. اما بالنسبة للفن الفارسي، وهو الاتجاه الاول فقد تطور في ظهور المدرسة المغولية فالايلخانية فالعصر التيموري ومدرسة هراة فالصفوية... الخ.

ان النماذج الفنيّة المثلة للفن الفارسي تمثل في الواقع الموقف المثالي والصوفي والباطنيّ للفن الاسلامي، وهي عموماً ذات تقنية واسلوب على مستوى عالٍ من الجودة. وقد بلغت الذروة في اعمال (بهزاد) (١٤٥٥ - ١٥٣٥/٣٦م) وكان قد رسم (البستان) ديوان سعدي الشيرازي و (حماسيات) نظامي وديوان حافظ (انظر شكل ٧٥). كما ان مواضيع هذا الاتجاه تدور عموماً حول النصوص الادبية من اشعار وحكايات تنسجم واجواء الرسوم التي يقترحها الرسامون. واما بالنسبة للفن العربي وهو الاتجاه الثاني، فانها بدورها بلغت الذروة في اعمال يحيى الواسطي ابن محمود كواريها (عاش في القرن ١٣م) والذي كما هو معروف رسام مقامات الحريري بلا منازع. والواسطي هذا يخلق كل العالم على الاعجاب بفنه.. بواقعيته ووعيه الثاقب وملاحظاته الدقيقة عن سيكلوجية الانسان ومجتمعه على حد قول بابا دوبولو[٣] لكن تطور المدرسة البغدادية التي كان ابرز ممثليها يحيى الواسطي هي التي تمثل هذا الاتجاه الثاني في القرن الرابع عشر. فلنتأمل اذن بشيّ من التفصيل اهم رسوم هذا الاتجاه.

لدينا اولاً مخطوطة (كتاب منافع الحيوان) لناسخه ابن الدريهم الموصلي[٤] وهي غير مخطوطة منافع الحيوان التي كتبت في مراغة في القرن ١٣ بامر السلطان غازان. وصورة هذا المخطوط الذي نحن بصدده محفوظة الآن في مكتبة الاسكوريال. ففي مرسومة من مرسوماته نرى طائراً من الطيور المائية هو طائر الكركي محوراً بتأثير الفن الصيني. فقد تغلغلت هذه التأثيرات بعد الغزو المغولي للشرق الادنى حتى في العصر الاتابكي، الا انها الآن تبدو محورة لحساب العالم النباتي بحيث يحتل فيها شكل (الابكنج) الحلزوني رمز الفلسفة الصينية مكاناته بوضوح.. في الشوآت الاعناق والامساج واوراق الاشجار مما يضفي على الرسم مسحة شرق - اقصوية. ومع ذلك فان هذه المرسومة تحتفظ بالمسقط العمودي في النظر نحو المشاهد(او حضور خط الارض ومشهد الشخوص منظورين من الجانب على ارضية مسطحة ذات لون واحد هو اللون الذهبي) وحينئذ تبقى بملامحها الفنية (الشرق - اوسطية). (الشكل ٨٥) وسنرى ان محور جمالية هذه المدرسة هو في ايصال هذا التكامل ما بين المشهد الجانبي (الواقعي) للمرئيات المشخصنة والمشهد العمودي (المجرد) للارضية غير المشخصنة الى اقصى حدّ. وهو ما اسميناه بمبدأ التعبير عن (تخير الوضع الامثل) فهو يهمّ الآن اللوحة باجمعها وليس الشكل

لمشخصين فحسب. وربما سيقول عفيف بهنسي عن نفس هذه القيمة من منظوره هو: «لقد فرضت العقيدة الراسخة في روحية الانسان العربي مبدأين. الاول، وهو تصحيف او تحوير الواقع. اي تحوير معالمه الخاصة وتعديل نسبه وابعاده وفق مشيئة الفنان (الاشارة الآن الى التشخيص بواسطة الاشكال) والمبدأ الثاني هو تجريد الشكل والواقع، اي الابتعاد عن تشبيه الشيْ بذاته..»[٣] (والاشارة الآن الى الارضية). ومع ان الدكتور بهنسي هنا يفسر لنا الروح العربية لا الروح الاسلامية فأن معنى هذا التفسير يتطابق وما اردنا ان نجد فيه مبدأ جمالياً سيمثل الفكر الاسلامي، اذ انه سوف يتحقق بدوره في الفن الزخرفي العربي او فن الرقش. والذي يعزى ظهوره بأسره الى العصر الاسلامي دون منازع. ففي فن الرقش او العربسة، يتناوب عنصران متكاملان على الظهور وهما ما يسميهما بشر فارس في مؤلفاته بأسم (الخيط) و (الرمي). وما الخيط و الرمي سوى العنصرين المتكاملين تكامل الحركة والسكون واللدونة واليبس.

يقول بشر فارس: «ان لب الزخرفة العربية كامن في طيات ما يسميه علماء الآثار ـ الارابسك ـ واعبر عنه في باب الاجتهاد بكلمة الرقش. من الممكن ان تتبين في الرقش عنصرين ثابتين، تمدهما الطبيعة خفيةً ويقيم الاعتدال بينهما احساس بالمناسبة دقيق، رهيف، ثم يحوّل من اوضاعهما اختلاف الامكنة والمهود بفضل ارتقاء متصل في جانب الحجم وفي جانب الشكل. واما العنصران: فمن جهة تأويل النبات ولاسيما الورقة والساق تأويلاً كله هزة، ومن جهة، استغلال الخطوط استغلالاً يجريه التصور. ومن وراء العنصرين مبدآن الأول يظهر كأنه العبث والثاني يبرز في هيئة التدقيق الهندسي. ومن هنا تخرج طريقتان الرميّ والخيط على حد تعبير المعاصرين من اهل الصناعة في دمشق خاصة (كأنما يد الصناع تنظم الخطوط بخيط او تفرش الورقة والساق من طريق الرمي). وهذان المبدآن يتنافران في الظاهر على حين انهما يلتقيان في اتفاق عجيب يضمّ التمثيل الى الشعور، بل ها يلتقيان حتى التماثل والملابسة»[٤]. اذن،

فنحن الآن، في سياق تطور مدرسة بغداد في القرن الـ ١٤ ازاء مبدأ يضم نفس هذا التمثيل الرقشيّ ولكن برسائل تصويرية لازخرفية.

وفي مخطوطة اخرى لهذا العصر لنسخةٍ ما من مقامات الحريري نجد نفس المبدأ متحققاً. مثلما نكتشف بالأضافة الى ذلك ان مرسوماتها متأثرة برسوم مخطوطة (رسالة دعوة الاطباء)، تاليف المختار بن الحسن بن بطلان عام ١٢٧٣م. ذلك ان التاليف الموضوعي يكاد ان يكون منطابقاً معها من حيث التقنية رغم انه ينهل من رسوم يحيى الواسطي (خاصة موضوع المقامة الثامنة والعشرين وتمثل ابا زيد السروجي يعظ في مسجد سمرقند) مع بعض الاختلاف البسيط. فهنا اي في مقامات الحريري للقرن نتبيّن ابا زيد السروجيّ معتلياً المنبر ودونه ثلاثة اشخاص. اما في مقامات الواسطي، اعني مرسومة الواسطي، فهناك خمسة اشخاص. وفي كلا المرسومتين يظل الهيكل المعماري للمسجد هو هو. حيث تتدلى اواني وضع الشموع من سقوف الاقواس بنفس الهيئة تقريباً، لولا ان القوس الذي يعلو شخص السروجي، اي قوس المنبر بالذات في المقامة المتأخرة، يستعاض فيه عن آنية الشموع بعلمين اسودين من حيث اللون. وثمة اختلاف آخر اذ ان رؤوس الاشخاص في مرسومة الواسطي لاتحيط بها الهالات الذهبية في حين تظهر هذه الهالات مرسومة في المرسومة الاخرى. هذا ما عدا وضعية الجلوس وحركة الرؤوس والايادي في كلا المرسومتين فانها مختلفة بعض الشيْ (الشكل ٩، ١٠).

نحن عندئذٍ بازاء موضوع جديد، مرسوم بروح جديدة ومؤثرات جديدة. ذلك ان نزعة التسطيح التي تظهر في مرسومات الواسطي وكانها هي الورقة التي دون عليها المخطوط بالذات (بل هي كذلك بالذات) تبدو الآن ملونة بكل بساطة. واما طيات الملابس ذات الملمح الواقعي نوعاً ما فهي تغذي مبدأ التسطيح بما تحور اليه من اشكال زخرفية. وستختفي الى حدّ ما الايماآت الاشارية بواسطة الايدي لتحل محلها نزعة (تحديقية) بواسطة العيون وباختصار فأن هذه تبدو

بمثابة التعبير عن انصهار كل تقاليد القرن ١٣م في اسلوب جديد محور هو الذي ينسب الآن الى الموصل او سوريه. فهي تقاليد «متفاة» وبالنظر الى حفيفة ابرازها اشكال تجمع الديدان لطيات الملابس، يمكن القول عنها بانها تضم عناصر من كل المدارس العربية التي ظهرت في بغداد والموصل وسوريه قبيل الغزو المغولي»[٣٠]. وسنرى ايضاً ان استمرار هذه المدرسة يصبح اكثر وضوحاً في مخطوطة اخرى لمقامات الحريري ايضاً، مدونة ومرسومة عام ١٣٣٤م، وهي من مجموعة المكتبة الوطنية في فينا... اي بعد اكثر من ست وسبعين عاماً من الغزو المغولي للعراق اذ ليس هناك من فروق بين رسوم مخطوطة مقامات الحريري المدونة عام ١٣٠٠م وهذه المخطوطة المدونة في عام ١٣٣٤، فالنزعة التسطيحية تظل هي الميزة الرئيسية لها وكذلك اهمية خط الارض. ومجمل القول ان قضية التكامل تكرر الآن بما يمثل روح الاسلام، فقد تحررت كما يبدو قليلاً من النزعة الواقعية لرسوم الواسطي تلك النزعة التي جاءت عن طريق الفنان العراقي للمنحوتات البارزة الأشورية. فلربما لاحظها الرسام في بعض اسفاره وتأثر بها دون ان يدرك اهميتها في عصره، فهي الآن، اي رسوم مخطوطة منتصف القرن الرابع عشر، تبدو وكأن الرسام كان يعبر فيها عن الملامح التجريدية الاقل واقعية للفنون الفرعونية او فنون الحضارات القديمة في سوريه.

ولعل خير ما انتهت اليه مزايا هذا الاسلوب ما تمثله مرسومة معينة من مخطوط لمقامات الحريري ايضاً مؤرخاً بعام ١٣٣٧. م انها موضوع ابي زيد السروجي يساعد الحارث بن همام على استعادة بعيره المسروق (المقامة السابعة والعشرون). فهذه المرسومة تجمع بوضوح بين العناصر التي حفلت بها رسوم (حريري) الواسطي و (كتاب البيطرة) تأليف احمد بن حسين بن الاحنف عام (١٢١٠م)، ورسوم(حريريات) القرن ١٤. ويسمّق اينتجهاوزن على هذه المرسومة بان «لها علاقة مباشرة بالفن المملوكي الرسمي للبلاط»[٣١] واذا اردنا الدقة في تحديد تقنيتها واسلوبها نستطيع القول انها قريبة جداً من مرسومة (المقامة الثالثة والعشرين) على موضوع حديث الحارث بن همام وابي زيد السروجي وابنه وذلك من حيث التكوين الموضوعي بواسطة عدد الاشخاص وطبيعة الحوار الاشاري وجمالية التماثل. هذا مع العلم ان المرسومة الاولى تمثل الاشخاص الثلاثة: اثنان منهم يمتطيان الدواب واما الثانية فثلاثتهم واقفون. (الشكل ١١، ١٢). في حين نستطيع كذلك ان نتأمل فيها ايضاً قيمة جمالية عامة، طالما، فسرت على انها تمثل (اشكالية) ملء الفراغ (= الفزع من الفراغ) المنسوبة للفن الاسلامي، وهي مختلطة بتأمل الطبيعة والزهور والزروع، كمزية مشتركة ما بين المؤثرات البيزنطية (تحوير النباتات الى زخارف)[٣٢] والصينية (بسبب الاحتكاك بين الفكر الاسيوي المستورد من الشعوب الطورانية اثناء احتلالها لأقسام من الشرق الادنى والفكر الاسلامي الذي يتقبل رسوم مالبس له روح من المخلوقات). وهكذا فأن هذه المرسومة تعني، فضلاً عن الاشكال الحيوانية والانسانية، باشكال نباتية (نبتتان غريبتا الشكل) تملآن بحركتهما الرقشية (او المعربسه) ارضية اللوحة ذات اللون اللحميّ وكأنها تعبّر عن رغبة الفنان (بل الفكر والثقافة الفنية) في هضم مبدأ الانتقال من اهمية (خط الارض) الى (مساحة الارض) وهي منظورة في ايران خلال المدارس التيمورية وما بعدها.

فهذا اذن، فن نموذجي يستحق ان يوصف بكونه الفن الرسمي للبلاط على اعتبار ان معطيات الفكر الاسلامي كانت لاتنال غير معزولة عن السلطة الحاكمة (اي قبل انطواء الحضارة المعاصرة في الشرق الادنى على مفاهيم اوربية غير اسلامية). وهو فنّ يوفق بشكل مذهل، على الرغم من المؤثرات ذات الصفات المتباينة، ما بين التقنيات المسيحية والبيزنطية والصينية والعربية. وكأنه يحاول ان يعبّر عن الشخصية التركية (او الشخصية المركبة) الخليقية، تلك التي حققت جمالية وادي الرافدين في العصر السومري... وما بعده، لكن (بصيغة) جديدة ثقافية، اوسع مساحةً واكثر

صلةً بعامل تجاور الثقافات المتنوعة، تحت لواء الاسلام. نحن اذن اخيراً عند مبدأ (وحدة المتعددات) وهو يرمز لنا الى معنى مطابقة السلطة الدنيوية للسلطة الدينية، على خلاف مبدأ (اللا ـ محدودية) او تمرّد السلطة الدنيوية على السلطة الدينية (اعني الخلافة التي ترمز اليها). وهكذا فنحن اذن نقرأ المدونة في التدوين، بل نترجم من خلال ذلك عن معانيها الداخلية.

ان مرسومة الحارث بن همام وابنه يساعدها ابو زيد على استعادة البعير المسروق وسواها، قد تبدو بوجوه ذات سحنات مغولية، لكن لاعبرة بالملامح. ذلك انها ستبقى مطموسة تحت طائل من النزعة الاشارية (التحديثية) او معنى الجدل الاسلامي، الذي لم يجد الفن التشكيلي للتعبير عنه سوى هذه النزعة، وهي تحيل وجودها الانساني التلقائي الى وجود قصديّ يتبوأ من (الانسان ـ الموضوع) منبره الذاتي. فما الاشارة باليد وما التحديق بالعين الاّ (استطالة) ايمائية (تتجاوز) حدّ الخطاب المحكيّ الى الخطاب المدوّن بواسطة جسم الانسان نفسه، وليس بمجرد (الكتابة) التي تحيل الورق الى مخطوطة. على ان كل من فنّ المخطوطات والرسم عليها وحتى تمثيل الانسان في هذه الرسوم مستخدما عينه ويديه واصابعه و التفات رأسه كوسائل خطابية سوى تعبير عن المغزى الحرفيّ للفنّ الذي لم يعد في الاسلام مقصوداً لذاته كـ (حالة) من حالات تمثيل معنى (الخلق الالهيّ) في (التأليف) البشريّ (. . . في المصنوعات البشرية) بل التأليف و الصناعة التي هي حكر على الانسان[٣٠].

وهكذا. فان لمخطوطات اخرى مرسومة لمواضيع تمثل الحيوانات، اهميتها الخطابية ايضاً. لامن حيث استخدام القيم الاشارية للانسان بل بتحويل هذه القيم الى (رمز) جديد لايعني الانسان فحسب بل والكائنات الخلقية (وبالاخص الحيوانية والنباتية) جمعاء. فان المرسومات على موضوع كليلة ودمنه تأليف بيدبا وترجمة عبدالله ابن المقفع (مخطوطة عام ١٣٥٤) وكتاب الحيوان للجاحظ (الربع الثاني من القرن ١٤) وكتاب كشف الاسرار لابن فانم المقدسي (مخطوطة اواسط القرن ١٤)، قيمها من هذه الناحية الجديدة، لانها تؤلف محوراً مهماً في تمثيل الكائنات في الرسم، اي ضمن اسلوب تمثيلها، ليس من اجل الانسان (كما في موضوع كليلة ودمنه) بل ومن اجل الحيوان ايضاً (كما هو في موضوع كتاب الحيوان وكتاب كشف الاسرار).

وفي مخطوطة كليلة ودمنة مثلاً نشاهد بوضوح ذلك (التقمّص) الحيواني للانسان من خلال (التقاء) عناصر الطبيعة مثل السماء والقمر والنباتات مع بعضها البعض في ارضية المرسومة الخلفية في حين يؤلف شكل الحيوان والانسان ان وجد المظهر التشخيصيّ للقصص المروية. اي ان هناك قطيعةً ما بين الخلفية والشخوص. فالخلفية (الارضية) مرسومة بروح تجديدية خليقية المشرب، اما الشخوص فهم يمثلون جانب التشخيص ولكن على اساس رمزيّ. وما بين هذا وذاك سيتم المعنى الاشاري لمفهوم (التقمص) على اتم وجه (انظر الشكل ١٣٥) الذي يمثل موضوع الارنب وملك الفيلة. سوريا ١٣٥٤م) مكتبة بودليان. اكسفورد). والواقع ان هذه النزعة تجلّ الآن كاستمرار لما حققته مخطوطة كليلة ودمنة لعام (١٢٠٠ او ١٢٢٠م) المرسومة في سورية والتي كانت تعنى بخصوبة العالم النباتي (لاحظ ايضاً مرسومة مجلس ملك الغربان. (شكل ١٤). مجموعة المكتبة الوطنية بباريس. ومن (التغريب) عند الجمع ما بين النبات والطائر، كدلالة مضاعفة للمفهوم الاشاري القصصي وكاستفتاء للجذور الحضارية (من حيث الاهتمام بالعالم النباتي). . ذلك العالم الذي كانت له الحضوة في الديانات السورية القديمة.. في شخصية (ادونيس) والاساطير الاولى المعاصرة لهذا الاله. . . ما يقطع الشك في ان المؤثرات البيزنطية في الزخرفة النباتية هي الاساس في مثل هذا التمثيل[٣١].

اما في مخطوطة كتاب الحيوان للجاحظ، كما في موضوع مرسومة تمثل نعامة حاضنة لبيضها (سورية. مكتبة امبروزيانا. ميلان) فنجد نفس المعطيات (التغريبية)

والاشارية معاً ولكن بشكل يمثل الحيوان ضمن مملكته (الحيوانية ـ النباتية). اي ان هدوء النعامة وهي على بيضها، يقترب بنا من (سكونية) النباتات المحيطة بها والتي حركها الفنان ليوحي بعاطفة الحنان، فهي تشارك الحيوان غريزته، ووظيفته الامومية (الشكل ١٥). بينما يصل الامر برسام مخطوطة (كشف الاسرار) (مكتبة. جامع السلطان سليمان. اسطنبول)، الى الحدّ الذي يمثل فيه (البطة السابحة في البركة) وكأنها حيية (ديكور) مسرحي، يذكرنا برسوم ما تحت الزجاج Souvere التي شاعت في الماثتين سنة الاخيرة من عصرنا في تركيا ومستعمراتها. ان عناية الرسام، بموضوع (البطة) الآن (شكل ١٦أ) تنصب على تمثيل (العالم الانتقالي) الذي يهيؤه الفنان: ـ بيت الطائر، المزهريات ـ اجواء الاقتناص.. الخ، فهو عالم (تصنيعي) يمثل عناية الانسان بالطائر الحبيس وليس بحرية الطائر في حياته الطبيعية. واذا اردنا التوغل اكثر فاكثر في استقصاء الموضوع قلنا ان مثل هذه المواضيع وعناية الانسان برسمها تنم عن شعوره الذاتي بالمشاركة الوجدانية لهذه المخلوقات، وكأنه يشير الى (سجنه) هو في حياته او كأنه يستعرض مكانة الانسان في عصر المماليك.

وكذلك الامر في موضوع شجرة اللبان وهي لمرسومة من نفس مخطوطة (كشف الاسرار). فهو بدوره يطلعنا على العلاقة بين (انسان يشير الى شجرة) و(شجرة وهي في مكانها من الاناء التي زرعت فيه). والعملية باجمعها كما ارى تقدم لنا هذه المخطوطة باعتبارها وسيلة ايضاح كمخطط تعليمي او وثائقي في مجال حياة المخلوقات الداخلية ومنها حياة النباتات والاشجار النادرة. فمثل هذه الرسوم تبدو (تصميمية) اذن الى حد كبير. (شكل ١٦/ب).

هنا نستطيع ان نقارن ما بين القيم الواقعية للرسم البغدادي في القرن ١٣م في العراق وهذه القيم المثالية في المدرسة المصرية، السورية في العصر المملوكي في القرن ١٤م. وذلك في تشخيص (التشبيح) اخيراً بمبادئ الجدل وعلم الكلام والتاويل الذي سينعكس في فن الرسوم المصغرة. اي في فنّ (تصطنع) فيه العلاقة بين الخطاب اللغوي المقروء و(محسوسية) الخطاب التشكيلي المدرك بصرياً [من خلال الالوان والعناصر الاخرى]. فهل ستصل الرؤية الفنية حدّها في التمحور عبر (هامشية) المشهد المسرحيّ الى حدّ التقولب والجمود في تقنيات النزعة الزخرفية (التزويقية)؟ اننا في واقع الحال امام او عند لحظة حاسمة بمعانيها فن المنمنمات في المغرب الاسلامي (سورية/ مصر) في عصر المماليك يصبح عندها التعبير الفني مجرد (ايقونة) ذات مدلول تمثيلي يحوّر فيه الانسان او سواه الى مجرد (عنصر تأويلي) كالذي يمارسه فن (الغرقوز) او التمثيل المسرحي بواسطة الدمى. وان رسوم مخطوطة كشف الاسرار من حيث دورها (التصميمي) تصل بنا مع ذلك الى مستوى رفيع من مستويات هذا الدور حيث (النص اللغوي) المدون يكاد ان يتطابق تماماً مع (النص المرسوم). وكما سبق ان قلنا، فنحن نقرأ هذا العنصر (الاشاري ـ الايمائيّ ـ التحديثي) معاً في كل من الانسان والحيوان وربما النبات (الانسان... البطة... الزهور.. النبتات الخ..) وبغض النظر عن التغييرات الكلاسيكية التي تقتصر على ذكر (المؤثرات) الاسلوبية وتنتهي عندها فان مرسومات مخطوطة (كشف الاسرار) هي بناء يعتمد على جماليات التماثل (السيمتري) والذي هو الآن البديل لجماليات (التكامل) او (تخير الاوضاع المثالية) في اسلوب القرن الثالث عشر قبله. ومن هنا فان تصدينا الى نظريات كل من ابتنجهاوزن وبابا دوبولو تتناول (مغبة) الفكر التفسيري من جهة والفكر التأويلي من جهة اخرى في الانتقاص من الفكر الاسلامي واصوله العربية في (طريقة) معالجتها ظاهرة الفن الاسلامي في الرسوم المصغرة عموماً والذي تناول منه في بحثنا ثلاثة قرون فقط من مسيرته هي القرن (١٣، ١٤، ١٥م)، ولتماثل عند هذا الحد مع الدكتور عبدالعزيز الدولاتي في بحثه عن مناهج المستشرقين في دراسة الفنون الاسلامية واذن. ان لم يكن الفن الاسلامي عربي الاصل لأن العرب لم تكن لهم فنون متطورة (على رأي المستشرقين) فما عسى ان تكون اصوله؟[٣٦].

٣ـ

اصبح الفكر التشكيلي في القرن الخامس عشر اكثر تبلوراً منه فيما مضى، في مجال تطور (خط الارض) ليصبح بشكل خلفية (او ارضية) العمل الفني، بدلاً من ان تبقى السماء (او لون الورقة المرسوم عليها او الملونة بالذهبي) هي الخلفية. ولعل هذا التحول الجديد الذي اصبح مألوفاً لدى الرسامين في المشرق الاسلامي قبل هذا القرن يعبّر عن رسوخ التصور التشكيلي في فنون الكتاب وانحسار التصور التدويني في نفس الوقت. وبمعنى آخر ان رسوم المخطوطات في القرن ١٣، ١٤ كانت نابعة من جوهر النزعة التدوينية. فلون الورقة التي هي لون السماء في المرسومة تظل (العلاقة) بين فن الرسم وفن التدوين اما الآن بعد ان اصبحت الخلفية مستقلة عن معنى لون (الورقة ـ السماء) فإن فن التصوير غدا مستقلاً عن التدوين. ولعلّ تجارب (جنيد البغدادي) لرسم موضوع ثلاثة قصائد لخواجو كرماني (١٣٩٦م) وهو الرائد الأول لهذا التحول، ورسوم مخطوطة الشاهنامه للفردوسي (حوالي ١٣٤٠) ورسوم مخطوطة عجائب المخلوقات للقزويني (١٣٧٠) كانت بمثابة النماذج الاولية لرسوخ هذه المدرسة فيما بعد. على ان لمخطوطة كتاب البلهان، بما تحتويه من رسومات توضيحية تظل بمثابة نقطة انتقال حاسمة تجمع ما بين الفكرين الاسلامي المغربي (سوريا، مصر، في القرن ١٤) والاسلامي المشرقيّ (ايران) لهذا التحول (١٣٩٩).

ان رسوم مخطوطة كتاب البلهان المنسوبة لبغداد هذه تتمتع بمزايا هامة تمثل (النزعة التوفيقية) في الجمع ما بين التسطيح، وهو ما امتازت به المدرسة المغربية للفن الاسلامي ومدرسة بغداد في القرن ١٣م على السواء والقيم الجمالية الصينية من استخدام التكوينات الحلزونية لغصون النباتات وشيوع الظنية الاصطلاحية اي اختزال التمثيل الواقعي الى تمثيل مثالي كالذي ساد في رسوم سورية ومصر في القرن ١٤م.. كل ذلك كان يتم بشكل رسوم بسيطة التكوين تمثل العالم الانساني والنباتي في حالة تواشج مكين (الشكل ١٧) بيد اننا نستطيع كذلك ان نكتشف في بعض حركات الاشخاص ما يمثل لنا (الهيكل التكاملي) وهو الذي ساد زخارف الخط الكوفي في المربع. ان هذا الهيكل يختلف عن (الهيكل اللولبي) الذي اكتشفه بابادو بولو في بحثه في الفن الاسلامي فهذا يتعلق بترتيب الشخوص في الموضوع الواحد اما الهيكل التكاملي فانه يتعلق بترتيب اعضاء جسد الشخص الواحد. ذلك انه مشتق من شكل الصليب المعقوف الذي ظهر على فخاريات وادي الرافدين منذ عصر ما قبل السلالات في حدود (٥٠٠٠ ق م) وظل ماخوذاً به في الزخارف الاسلامية (ﷺ) (ﷺ) كما ان له علاقة وثيقة بالأوفاق (الجداول السحرية)، وبالذات الوفق الثلاثي على ذلك زحل[٣٦]. وفي رأيي ان الوضعية التقليدية التي تمثل الملك او السلطان وهو يحمل كاساً للشراب (انظر الشكل ١٨) وقد ساد في كثير من رسوم المخطوطات، بعد ان كان سائداً ايضاً في النحوت البارزة السومرية.. القول: ان هذه الوضعية بالذات هي التي تمثل (الهيكل المتكامل). وقد احتوت مخطوطة كتاب البلهان على امثلة عديدة في رسومها لهذا الهيكل. (انظر الشكل ١٩) حيث [يتكرر في هيئة الشخص لمرسومة (شاب يحمل كاساً بيده وهو جالس في حديقة وفي مرسومة اخرى لموضوع (بناء معماري وعلامة زودياك) اعني في الرجل الذي يمثل العلامة. كذلك مرسومة (ملك وسحيفة)]. وهي امثلة اخترتها لاعلى التعيين من شواهد مطبوعة عن مخطوطة كتاب البلهان المذكورة وقد اخترنا ايضاً من احدى هذه المرسومات الاشكال التالية لتوضيح اسلوب اقتباس الهيكل.

ففي هذه الاشكال نستطيع ان نتصور كيف ان الشكل الانساني بحركات يديه ورجليه وراسه وكانه مكون في مجزوئيّ صليبين معقوفين الاول يدور بحركة دائرية نحو

اليسار والثاني يدور بحركة نحو اليمين. وما الصليب المعروف سوى هيكل الوقف الثلاثي نفسه. مهما يكن من امر فأن مرسومات القرن الخامس عشر للميلاد، تطورت في المشرق الاسلامي، كما سبق ان نوهت في اطار ترصيخ (الصورة) في فن الكتاب. وقد بلغ (بهزاد) غايته في ارساء هذه (الصورة) على قواعدها الراسخة المعهودة في رسومه وكانت مدرسته في الرسم موازية لمدرستي (هراة) و(شيراز). وتعتمد في جوهرها جميعاً بلا شك على التعبير عن قاعدة (تخير الاوضاع المثالية) ولكن بشكل يوفق ما بين (المسقط العمودي للارض) التي تمتلىء بالاشكال الانسانية وغير الانسانية المرسومة بواسطة (المسقط الافقي). وهي من هنا لاتختلف عن نفس القاعدة التي رسخت بها الاشكال في مدارس المغرب الاسلامي ماعدا علاقتها بورقة التدوين التي كانت بدورها قد اظهرت الرسوم على الرغم من واقعيتها او مثاليتها على اختلاف التقنيات والاساليب وهي ذات صلة وثيقة بظاهرة الخط والتدوين اللغوي.

ويرى ذوو الاختصاص في الفن الاسلامي ان القرن الخامس عشر لم يكن عصر ابداع الاّ في المشرق الاسلامي. اما في المغرب فقد كان عصر عقم وتدهور.. وهم يعزون ذلك لأسباب تتعلق بطبيعة الحياة السياسية والثقافية التي كان فيها العرب قد خضعوا لسيطرة حكام اجانب لكن الاسباب قد تكون اعمق من ذلك، وربما لأن العصر لم يكن عصر ازدهار الفنون المكانية بل للفنون الزمنية الاقرب الى مثالية الوعي الانساني المزدهر بظروف المجتمع العربي في حوض البحر المتوسط. فنحن اذن عند مشارف (حالة) تصعيد جديد لفنون اخرى غير تشكيلية، وربما ساعدت في ظهورها تلك التبدلات السياسية التي قلبت موازين الامور، اهمها نزعة عدم الاستقرار وانتفاء الحاجة الى الاعلام بواسطة الفنون كالذي حدث في فترة الصراع بين الصفويين وسواهم. وسواء في العراق او سورية او مصر فأن استخدام المخطوطات لأحتضان الرسم لم يعد ليقوم بوظيفته الاعلامية. ذلك ان مركز الثقل انتقل الآن الى مناخ (باطني ـ مثالي) في المشرق الاسلامي بينما بقي في المغرب الاسلامي مناخاً (ظاهرياً) يمالؤه الفكر الاسلامي الشعبيّ والسلطوي معاً و الذي لم يكن يحيله الى الحالة الباطنية ـ المثالية بتفاقم الصراع بين المتنازعين، وحيث لم يكن هناك من صراع مذهبيّ بين السلطات. وماعدا كتاب البلهان الذي مر ذكره فان مخطوطة (قانون الدنيا وعجائبه) لمؤلفه الشيخ احمد المصري (لما بعد القرن ١٦م) او عام (١٥٦٣م) وكتاب (عجائب المخلوقات للقزويني) (القرن الثامن عشر م) (لايمثلان شيئاً من البراعة في تصعيد الفكر التشكيلي باعتباره صورة مطابقة لمعطياته الثقافية الممثلة في الاسلام المملوكي وما بعده إلاّ بمقدار ما يعمقان، من النزعة الاختزالية في حالة (قانون الدنيا وعجائبه) النزعة التشخيصية في حالة (عجائب المخلوقات للقزويني). مهما يبدوان غير مطابقين تماماً (للايقاع) الثقافي السويّ للمجتمع.

وبهذا المعنى يتساءل اتجهاوزن في كتابه فن التصوير عند العرب:ـ

ولماذا انقرض التصوير العربي قبل اوانه بفترة طويلة سبقت تلف الحروف العربية الاسلامية الاخرى؟ هناك ثلاثة اسباب رئيسة يبدو انها كانت المسؤولة عن هذا التطور. واول هذه الاسباب او العوامل هي السيطرة الاجنبية (...) والعامل الثاني هو الانحطاط الاقتصادي والاجتماعي في سلطنة المماليك في القرن الرابع عشر وما بعده (...) والعامل الثالث هو انتصار المتمسكين باهداب الدين. وهذا العامل لايعني ظهور موقف لايحتمل في فن الاشخاص حسب بل ولايحتمل وجود الفن، واي فن، على هذه الشاكلة»[٣٠].

ولانرى لم كان يعزو الى الدين الاسلامي كل هذه الضغوط مع انه، اي هذا الدين، لم يكن عائقاً دون رسوم المخطوطات فيما مضى؟.

النظريات الجمالية في الفن الاسلامي وعلاقتها برسوم هذه الحقبة.

تهدف (اشكالية) تقصي المؤثرات في تحديد بنية

العمل الفني بالنسبة لفن المنمنمات او الصور المصغرة، المعروفة في فنون الكتاب وتدوين المخطوطات في العصر الاسلامي... تهدفه، من قبل المؤرخين والجماليين الاوربيين ومن سار في اثرهم الى اعتبار الفن الاسلامي ظاهرة سائرة في ركاب الثقافات المجاورة. ومثل هذا (المنظور) في البحث لم يعد مجدياً لأنه لايتوغل الى استكناه العمل الفني حتى جوهره. ومن هنا ظهرت محاولات المتأخرين من الباحثين تحت منحى تصحيح تلك المواقف القديمة. صحيح ان اي نتاج فني لايخلو من المؤثرات لكن حقيقته الجمالية او (هويته)، لايمكنها ان تقف عند تلك المؤثرات، لاسيما اذا كانت الظاهرة الفنية قد هضمتها وتمثلتها واضافت عليها ما اضافت من نسيج هويتها وحدها لاغير.

ومن هذا المنظور الجديد يمكننا ان نناقش بعض النظريات المتأخرة في جمالية الفن الاسلامي. واهمها نظرية كل من الاستاذين ريشارد اتنجهاوزن والكسندر بابا دوبولو من الاوربيين.

١ ـ يرى اتنجهاوزن ان للفن العربي شخصيته المتميزة في الفن الاسلامي وهو ما ظهرت به مدرسة بغداد التي كان يحيى الواسطي ممثلها الشرعيّ. وقد سار على منوال اتنجهاوزن د. عفيف بهنسي في رفض (مفهوم) الفن الاسلامي معتبراً اياه ظاهرةً من ظواهر الفن العربي. (وقد اوضح ذلك كل من علي اللواتي و د. عبد العزيز الدولاتلي في مناقشتهما لاراء البهنسيّ). واتنجهاوزن اذن يرى ان الفن الاسلامي على الرغم من المؤثرات البيزنطية والمسيحية والفارسية التي ساهمت في تأسيسه فانه استطاع ان يمثل الروح العربية في فترة مهمة من فترات ظهوره وهي تلك الفترة التي رسمت فيها مقامات الحريري لابي قاسم الحريري. وهو يقول عن ذلك «بلغ فن التصوير العربي ذروته في رسوم المقامات التي انجزت في بغداد بالجهد الكبير والمتنوع الذي بذل فيها..»[٣٠] وهو يقول في هذا المعنى في نهاية مؤلفه (فن التصوير عن العرب) بلهجة تنم عن ايمانه بأهمية هذا الفن: «هنا تتحدث الرسوم نفسها بنفسها. ونحن لانستطيع سوى ان نؤيد كل ما يقال عنها او ان نقول بان الفنان بالطريقة المهيأة التي استطاع بها ان يترجم الموضوعات الملكية والسياسية والعلمية والشعرية الى اشكال مرئية، وبمهارته في استيعاب العناصر الاجنبية، وفي قدرته على تأليف الصور الاخاذة..»[٣١] لكنه مع ذلك يبدو مترددا (او على الاقل حيادياً ان لم يكن متراجعاً) في ان يؤمن بان هناك فناً عربياً في الفن الاسلامي، وبالمقابل فهناك ايضاً فنّ فارسيّ او هندي او تركي... اي على عدد تعدد المجتمعات (وثقافاتها) الاسلامية. وفيما اراه، انه كان مؤمناً بفضل الثقافات الاجنبية على صهر مقومات كل فنّ محلي على حده (ومنها الفن العربي) وهذا ما اراد ان يبرهن عليه حينما ناقش ظهور مدرسة بغداد في القرن ١٣م (على الاقل لم يسميها بالمدرسة السلجوقية كما اسماها د. زكي محمد حسن) وان لم يؤكد كل التأكيد على اهمية الثقافات المحلية في حوض البحر المتوسط.. ثقافة سومر واكد والاشوريين والكنعانيين والفراعنة الخ.. معتبراً اياها مؤثرات اساسية في ظاهرة فن التصوير عند العرب.

٢ ـ نظرية بابادوبولو ـ

من رجاحة الرأي ان نسلم ان حضارة مشتركة ما تبلورت قيمها في اقليم البحر المتوسط، فهي رغماً عنها ذات محاور متعددة لاتسلم من التأثر ببعضها البعض، ومن وجوه هذه الحضارة الحضارة الاسلامية. ذلك ان الاسلام اذا كان قد جاء بفكرٍ الهيّ منزل وهو حقّ فأن (ثقافات) البيئات التي انتشر فيها الاسلام في هذا الاقليم او ذاك لم تكن قبل ذلك اسلامية بشمولينها. لقد كانت رافدينيه وسوريه وفلسطينيه ومصرية وشمال افريقية الخ... كما كانت ايضاً يونانية ورومانية واندلسية. من هنا فمن المسلم به ان توجد اذن مؤثرات عديدة مشتركة في الفن الاسلامي، كما ان من المسلم به ايضاً ان يكون للفن الاسلامي شخصيته المستقلة. وهذا الجانب الاخر هو موضوع الهوية الجمالية التي حاول الكسندر بابا دوبولو اكتشافها[٣٢].

وينطلق بابادوبولو في التمهيد لنظريته عن (واقعية العالم الممثل او عالم الهياكل المستقلة) من هذه العبارة:

«... ان السمات الموضوعية التي عرضناها - وهي التي تميز كل الاعمال في جميع الامصار الاسلامية بين القرنين الثالث عشر والسابع عشر - لم تكن سوى مؤثرات خارجية لثورة اكثر عمقاً عرفتها جمالية الرسم. وتتجه هذه المؤشرات العامة للتحليل عاجلا ام آجلاً على جواز الرسم وعدم مخالفته للتجريدات المعروفة...»[٩].

ومن هنا يتضح لنا ان تحليله، من وجهة نظره، للفن الاسلامي سينصب على التفسير الباطني للعمل الفني، باعتبار ان هذا التفسير هو ما يمثل الواقع الحقيقي له كفنّ اسلامي. ونحن هنا نشم رائحة من التحامل الاستشراقي ذي العلاقة بآراء هنري كوربان، التي ضمنتها مؤلفاته، واخصها بالذكر تاريخ الفلسفة الاسلامية[١٠]. ذلك ان ما يفترضه في هذا التفسير الباطني يجعل من كل تلك الرؤى الجمالية التي حفلت بها مدرسة بغداد في القرن الـ ١٣م، وما تلتها من تطورات اسلوبية (التسطيح - الجمع بين المسقط الافقي والعمودي «تخير الاوضاع المثالية» - مبدأ الحركة والايقاعية الخ..) مجرد وسائل تمهيدية لمعنى التكوين الموضوعي وفق نظرية تعنى بترتيب الشخوص figures على مخطط حلزوني او لولبي شكل (٢٠) يحقق وجهاً من اوجه العلاقة بين الشخص الواحد (الامام - القاضي - البطل القصصي... الخ) والجماعة. وهذا الاخير هو مبدأ معروف لدى ارباب جماليات الفن الاسلامي واخصهم بالذكر بركهارت T. Burkhart.. تلك النظرية التي تصدق على ظاهرة الفن الفارسي، او الذي تطور في ايران وتاثيراته فيما بعد على الفن في الهند وتركيا العثمانية. اما بالنسبة للفن العربي الذي نشا في العراق وتطور في سورية ومصر فلا. وانه اذا ما انطبق فمن قبيل (الهاجس) الذي لم يكتمل بعد.

وفي رأيي ان بابادوبولو، الذي نجح في تفسير الفن الاسلامي مثل هذا التفسير المعتمد على (اوضاع الاشخاص) يوفق حقاً ما بين النزعة التشخيصية الظاهرية والنزعة التجريدية الباطنية. بحيث نجيّ نظريته استمراراً للروح الاسيوية في تمثيل معنى الوحدة الكونية، وهو في ذلك لايفسر الفن الاسلامي بمعناه الأساس كفكر يحاول ان يعبر عن معنى المطلق والشمولية شأنه في العربسة، بل يفسر (حالة) من حالات التطور (او التحوّل) الذي طرأ عليه فاحاله الى حركة باطنية.

ومن هنا فانه اذا كان (مبدأ التواصل) و (مبدأ التضامن) وهما من المبادئ الفنية والجمالية التي يحددها بوركهارت في ارائه في الفن المعماري، يصحّ تطبيقها على نظرية بابادوبولو فان هناك مبادئ جمالية اخرى مثل (مبدأ الوحدة) و (مبدأ المركزية) لاتستقيم تماماً معها. ذلك ان فكرة الوحدة «وحدة الخالق والامة والعقيدة» ولامركزية الكعبة والمسجد والمحراب» "" تفقد دلالاتها في خصوصية الهيكل البابا دوبولوي الذي هو اقرب الى مفهوم التكامل الكونفوشيوسي منه الى مفهوم اللاتشبيه والتوحيد الاسلامي. فالتجريد الاسلامي يعتمد على التوجه نحو الفكر اللاتحديدي في الفنّ عبر رموز مطلقة ذات ايقاع (آني) لاتحدده (تعاقبية) ابة سيرورة، على خلاف (التوجه) الذي يمثله مخطط بابا دوبولو والذي يقبل التحديد (اي التشخيص) وسيرورته التعاقبية. على كل حال فان الاستاذ بابادوبولو نفسه يعترف بأن «اللولب يرمز الى فكرة هرمسية بعينها، الى الحقيقة الباطنية التي تصل اليها مروراً من حلقات المريدين الذين يصبحون اقل فاقل عدداً، ويشير مركز اللولب، وهو القطب الى هذه الحقيقة نفسها التي تمثل الخلاص واكسير الحياة بالنسبة لكل اشكال الفكر الباطني عبر العصور»"؟ وسواء اكان هذا المبدأ هرمسي او كونفشيوسي فهو مبدأ لااسلاميّ ومن هنا قصوره في تمثيل الفن الاسلامي في جوهره التوحيدي واللاتشبيهي.

ولنتساءل الآن

الى اي حدّ تنطبق نظرية بابادوبولو على رسوم المرحلة التي نحن بصددها؟ اما في ايران او المشرق الاسلامي فهي تنطبق عليه بلا شك الى حدّ بعيد وذلك لان النزعة المانوراثية للفكر هناك تسمح بظهور فن المنمنمات، هذا المظهر (التشخيصيّ / الباطني) عبر فلسفة الغموض والسر اللولبي، شكل (٢١) واما بالنسبة للمغرب الاسلامي او الوطن العربي في الشرق الادنى والاوسط فمع انطباق نظريته على بعض الامثلة فانها تبدو (متراجعة) امام القيم الجمالية الممثلة (لتخير الوضع الامثل) وفي التعبير عن (التسطيح)، ورسم الشخوص عند حضور (خط الارض) الذي يبدو وكأنه متطابق مع خط الافق. . . وهاماسبق ان اوضحناه في ما مضى. . .

٤ ـ خاتمة:

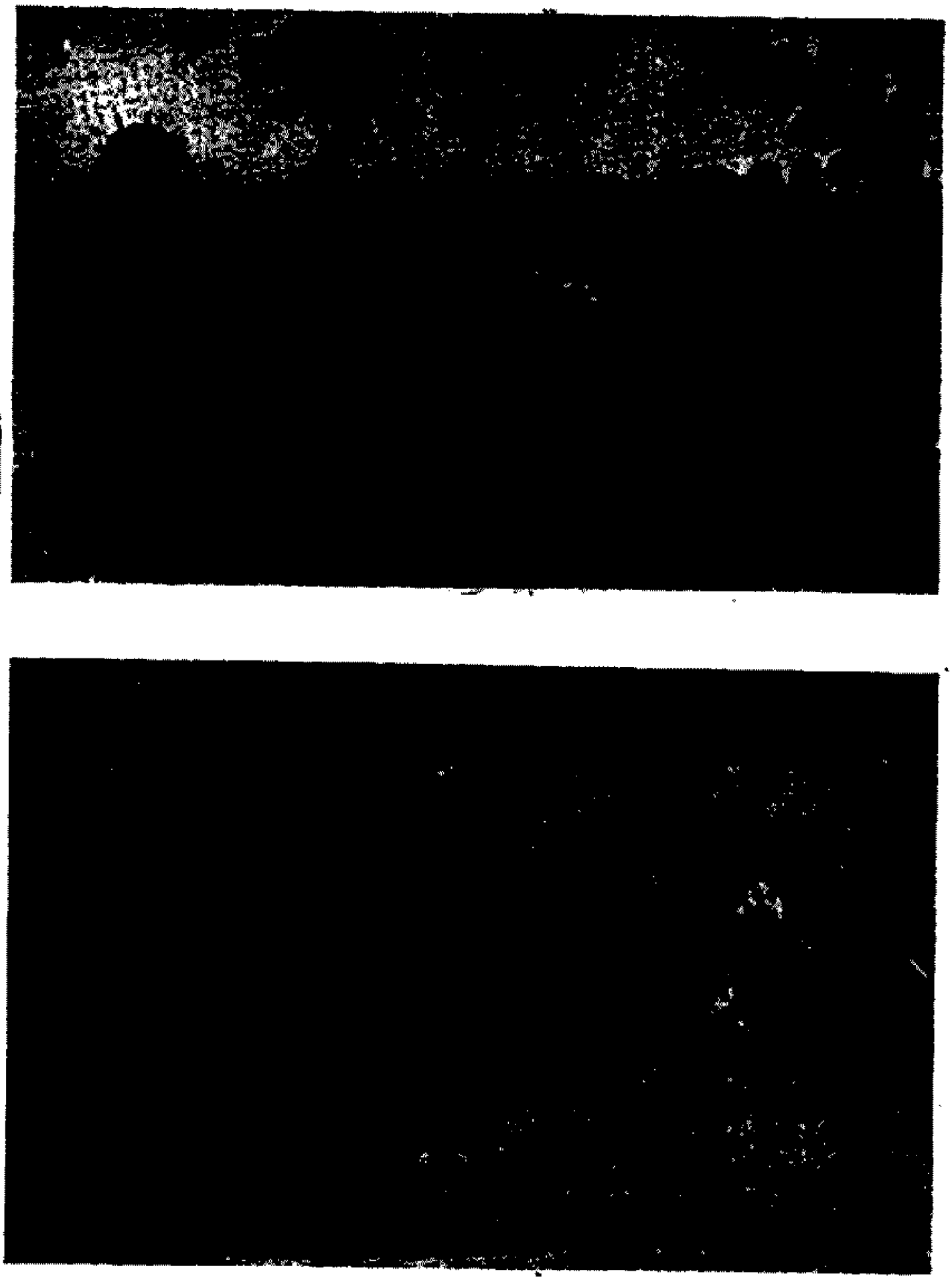
هكذا اذن. نستطيع اخيراً ان نستشف من خلال النظريات الجمالية في الفن الاسلامي، ومن استعراضنا للتطور الفني التاريخي عبر ثلاثة قرون، ان سقوط بغداد عام ٦٥٦هـ (١٢٥٨م) كان حدثاً حاسماً في تحول الفن في المشرق الاسلامي الى آفاق جديدة بقيت من حيث جوهرها حافلة بالتعبير عن مبدأ (تخير الاوضاع المثالية) كقيمة جمالية شأنها في ذلك شأن المغرب الاسلامي. الاّ ان هذا السقوط لم يكن بطبيعة الحال سوى سبب (آنيّ) يحمل في طياته كل تلك المعاني التي سببتها قبل ذلك سقوطات سابقة في ايدي قوى غازية قادمة من الشرق على الاغلب، كما هو الشأن بالنسبة (لبابل) او (نينوى). [سقطت بابل بايدي كورش الفارسي عام ٥٣٩ ق.م وسقطت نينوى بايدي المادين عام ٦١٢ ق.م]. ذلك ان مسيرة التاريخ البطيء في اقليم البحر المتوسط تظل تحمل معنى ايقاعها المتكامل الملامح مطوراً ملامح ثقافة تشكيلية اكتسبت (هويتها) الاسلامية ما بين فكر المهيّ منزل يجهد فيه الفن ان يعبر عن معنى المطلق دونما حدود وليس كمثله شيء وهو السميع البصير[١]، وحضارة ذات جذور راسخة تعود نشأتها الى فجر التاريخ. . الى وادي الرافدين ووادي النيل وسواهما من الوديان التي انتجت حضارات لازالت حية في وطنها.

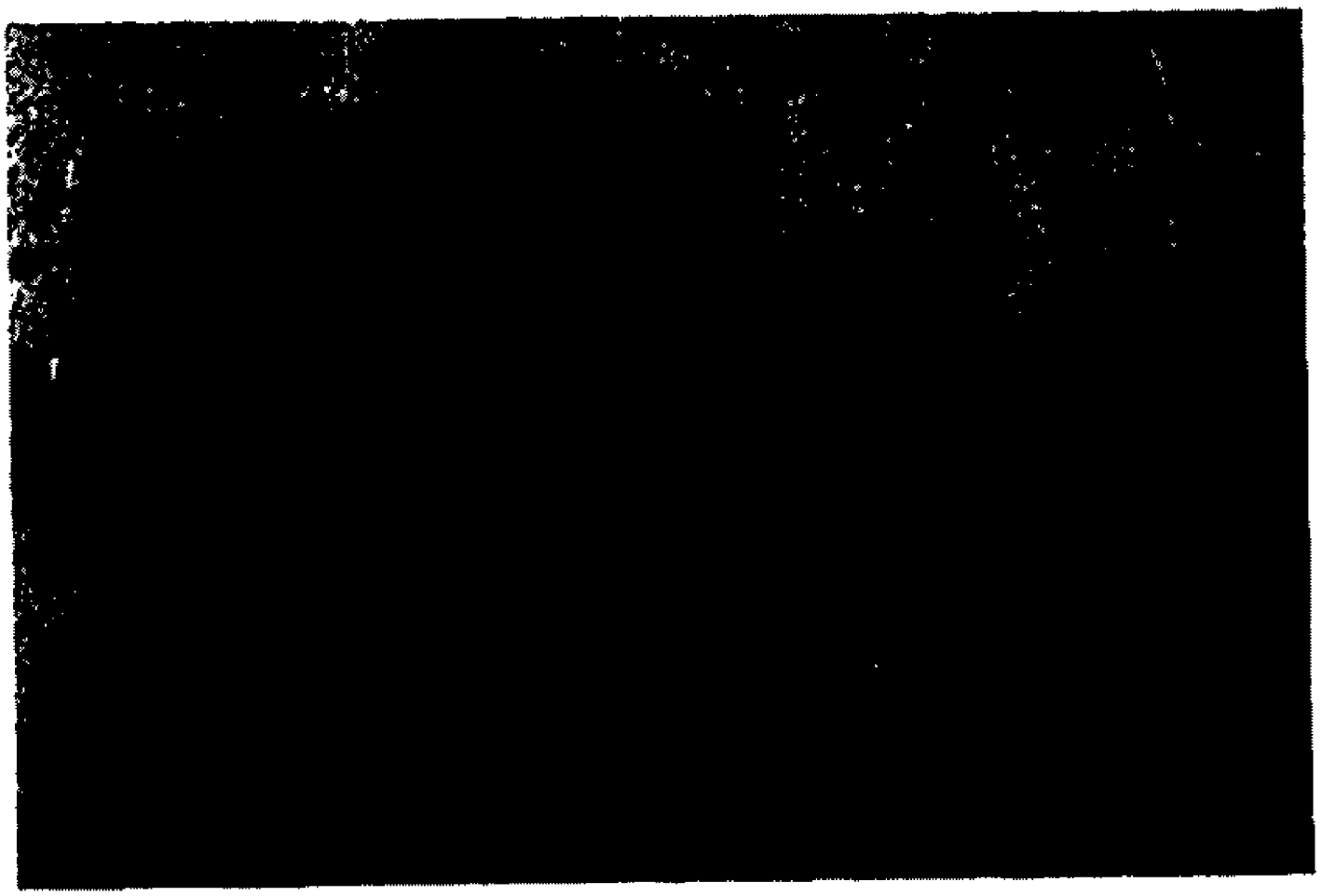
الحواشي والهوامش والمصادر:

(١) القول بوجود تاريخ قصير (نو المدة السريع والفراشي) وتاريخ طويل وبطيء تشمل قرناً باكمله: وان التاريخ نو المدة الطويلة بل نو المدة الطويلة جداً، منسوب الى المؤرخ الفرنسي فرنان بروديل (١٩٠٢ ـ ١٩٨٥) ـ راجع مجلة بيت الحكمة العدد (٥) لعام ١٩٨٧ «ملف (٥) فرنان بروديل والتاريخ الجديد» ص (٤) عن مقال (التاريخ والعلوم الاجتماعية ـ المدة الطويلة) الحوليات عدد (٤) اكتوبر ١٩٥٨، نقاشات وصراعات ص ٧٢٥ ـ ٧٥٣.

(٢) كتاب مقامات الحريري. لمؤلفه ابو القاسم الحريري (١٠٥٤ ـ ١١٢٢) والمقامات «مؤلفة من خمسين مقامة على غرار مقامات بديع الزمان الهمذاني، يطلها ابو زيد السروجي ورواتها الحارث بن همام، ومصورها يحيى بن محمود الواسطي. ولقد كتب الحريري هذه المقامات للوزير ابو شروان بن خالد صاحب تاريخ السلاجقة المتوفى ١٣٨م. ترجمها اكثر من عشرين مستشرقاً الى معظم اللغات طبعت بالانكليزية في لندن سنة ١٨٥٠ من قبل الجمعية الاسيوية الملكية وباللاتينية في هيبرغ ١٨٣٢. طبعت بالفارسية سنة ١٢٦٢ وبالتركية، ودرست في جامعات اوربا بالشرح الذي وضعه لها المستشرق سلفستر دي ساسي حيث اخرجها في طبعة انيقة في باريس سنة ١٨٢٢م» انظر: ايتنجهاوزن: فن التصوير عند العرب). بغداد ١٩٧٤/ ترجمة د. عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ص٢٠٥.

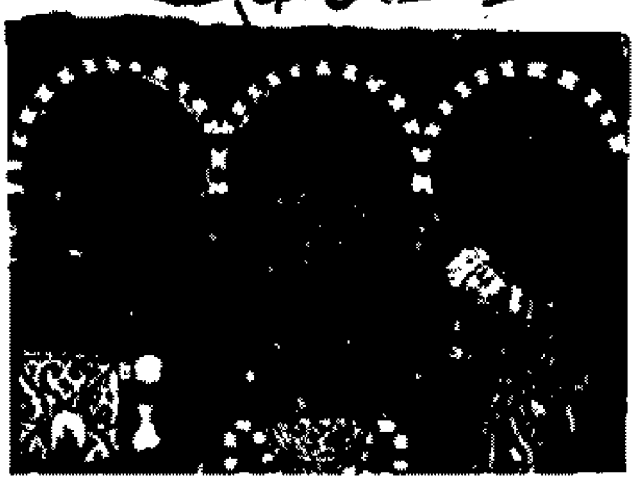
(٣) كليلة ودمنة: يذكر ايتنجهاوزن في حاشية كتابه فن التصوير عند العرب عن هذا الكتاب ما يلي «يعرف باسم اساطير بيدبا ايضاً. وهذا الكتاب هندي في الاصل عرف باسم بنجه تابترا. اي الكتاب الخمس. ولم يترجم هذا الكتاب عن اللغة الاصلية التي وضع بها وهي السنسكريتية الى العربية وانما ترجم لأول مرة الى اللغة الفهلوية اي الفارسية القديمة وقد قام بالترجمة عبدالله بن المقفع بنقل الكتاب من الفهلوية الى العربية. ولقد ضاع الاصل السنسكريتي والفارسي لكتاب كليلة ودمنة ولم نبق منه سوى ترجمته العربية وترجمة سريانية وضعها الداعية النسطوري (برزه) سنة ٥٧٠م. ولقد نشرت هذه الترجمة سنة ١٨٧٦م». نفس المصدر السابق ص ٢٠٤.

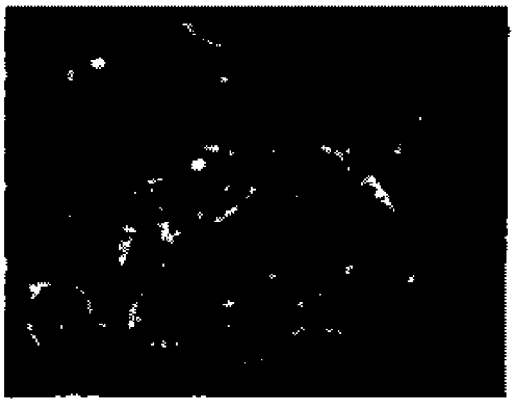


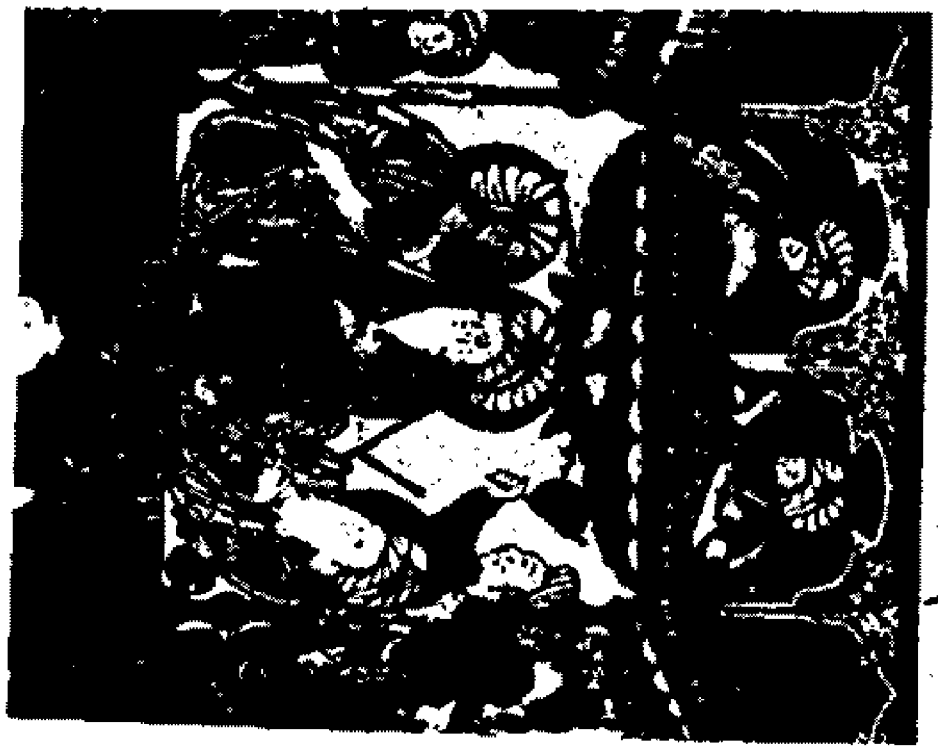


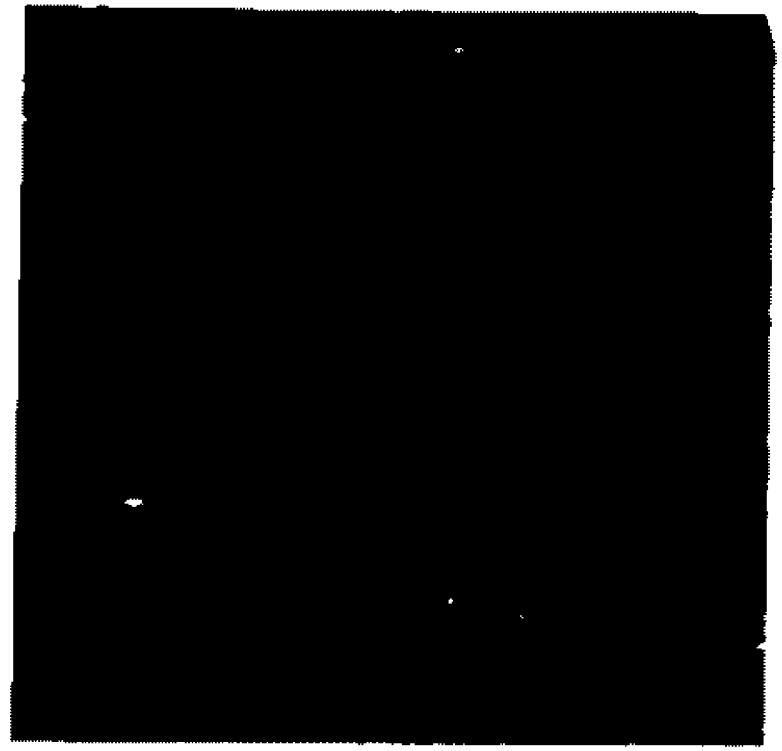
القول على الاقليم الاول والثاني

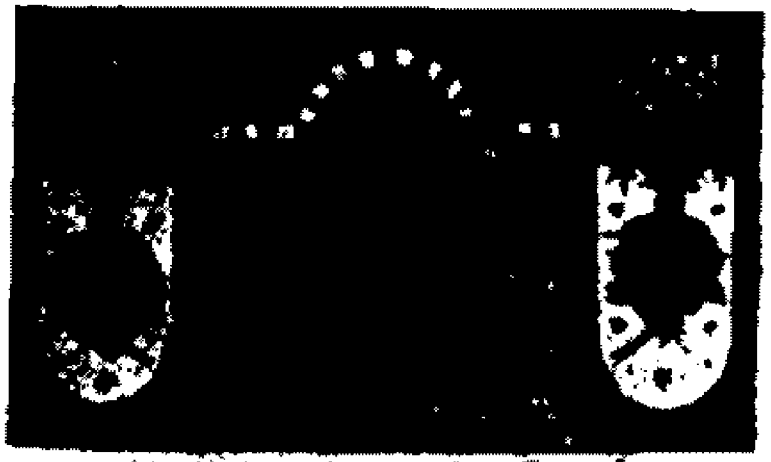
ساعة آلية











(٤) من المخطوطات كليلة ودمنة المرسومة ما يلي:-
١ ـ مخطوطة المكتبة الوطنية بباريس. سورية حول الاكثر ١٢٠٠ ـ ١٢٢٠م.
٢ ـ مخطوطة مجموعة المكتبة الوطنية بباريس ايضاً (مجموعة بوكوك) سوريا حول الاكثر ١٣٥٤م.
٣ ـ مخطوطة مكتبة بودليان باكسفورد.
٤ ـ مخطوطة المكتبة الوطنية بباريس (مجموعة عرب). سورية الربع الثاني من القرن ١٤م ـ المصدر السابق ص ٣٢٧.

(٥) (تغير الاوضاع المكانية) مصطلح جمالي يستخدم عادة في تحليل رسوم الاطفال من منظور (نفسي/ تربوي) الى جانب مصطلحات اخرى مثل (خط الارض والتسطيح والتمثيل الزماني والمكاني والميل والشفافية والقضية والتكرار الالي والتصغير والتضعيف او الفرض والتماثل والتوجيه واستخدام الكتابة) ومعناه ان يتغير الطفل احسن الاوضاع التي تظهر فيها الاشياء اكثر وضوحاً ويرسمها فيها.
اي انه يتغير الوضع الذي يمكن ان يكون اوضحاً Exemple.
يستطيع من خلاله ان يوضح مزايا الجسم المراد رسمه كأن ترى الانسان مرسوماً بوجه من الجانب و جسم من الامام ثم يقدمين من الجانب. هذا بالنسبة للاطفال الذين يرسمون كما يتصورون في ذهنهم (حقيقة الاشياء) عند رؤيتها وليس ليرسموا (ما يرونه فعلاً) من زاوية نظر واحدة. وذلك بسبب طبيعة المرحلة السنية التي يمرون بها قبل ان يكتمل نموهم الجسدي والعقلي والنفسي. ولكن مارسمه الانسان في العصور القديمة والوسطى لايمكننا ان نعزوه لنفس الاسباب وانما لاسباب تتعلق بعلاقته (الذهنية) بالعالم والميتافيزيقيا اي تماماً لنفس الاسباب التي بلجأ فيها الفنان الحديث لاستخدامه الاشكال الطبيعية وتحويرها وتجريدها في الرسم. انظر: د. محمود بسيوني: سيكولوجية رسوم الاطفال ص١٣٢-١٣٩.
(٦) بابادوبولو: جمالية الرسم الاسلامي (ترجمة وتقديم علي اللواتي) تونس ١٩٧٩ ص٤٣.
(٧) نفس المصدر السابق ٦ ـ ٦١.
(٨) فرناند بورديل: التاريخ والعلوم الاجتماعية: المدة الطويلة (مقال منشور في الحوليات Annales Eco حدد (٤) ١٩٥٨، نقاشات وصراعات ص٧٢٥ ـ ٧٥٣ مترجم من قبل مصطفى كمال ومنشور في مجلة بيت الحكمة العدد (٥) ١٩٨٧/ ملف فرناند بورديل والتاريخ الجديد. ص٣٠.

(٩) هذا المخطوط من مقتنيات مكتبة مورغان بنيويورك Morgan Bedory ومن المحتمل انه خط وصممت رسومه في مراغه عام ١٢٩٤م. راجع داليد تالبوت رايس: الفن الاسلامي. (DAVID TAL-BOT RIBE ISLAMIC ARTS; LONDON/ 1964/ Pg: 114).
راجع كذلك نعمت اسماعيل علام: فنون الشرق الاوسط: القاهرة ١٩٧٤ ص١٥٣.
(١٠) بارتولد: الحضارة الاسلامية (ترجمة حزة طاهر) القاهرة ١٩٥٢ ص٩٢.
(١١) نعمت اسماعيل علام: فنون الشرق الاوسط: القاهرة ١٩٧٤/ ص١٥٣.
(١٢) د. زكي محمد حسن: فنون الاسلام. القاهرة ط/١/١٩٤٨/ص ١٧٣.
(١٣) راجع (مناهج المستشرقين في الدراسات العربية الاسلامية (ج٢) الفصل الثالث عشر (الفن العربي الاسلامي تاليف الدكتور عبدالعزيز الدولاتلي) ص١٦٧ ـ ١٩٨.

(١٤) ريتشارد ايتنجهاوزن: فن التصوير عند العرب (تعريب كل من الدكتور عيسى سلمان وسليم طه التكريتي. بغداد ١٩٧٤. ص٩٧.
(١٥) نفس المصدر السابق ص١٣٦.
(١٦) ليلان: رسم في مراغة ايران بين سنتي ١٢٩٤م وسنة ١٣٩٩م (ضمن اطار داخلي) ١٨٢ × ٢٣٥ملم/ مجموعة ٥٠٠ ورقة ١٣ الصفحة اليمنى مكتبة بيربون فورلحان. نيويورك (مخطوطة كتاب منافع الحيوان) بالفارسية لابي سعيد عبيد الله بن بختيشوع. راجع المصدر السابق ص٢٢٦.
(١٧) يبدو ان يحيى الواسطي شاهد بعض الاعمال الاثرية قرب مدينة الحلة او قرب الموصل وتأثر بما فيها من نحوت بارزة. وربما كان يتمتع باحساس موسيقي زين له استخدام حركة الدم الحيوانات (كالبقاع) مترجم بواسطة اشكال الاقدام الالوان...
(١٨) انظر. شاكر حسن ال سعيد: الخصائص الفنية والاجتماعية لرسوم الواسطي بغداد ١٩٦٤.
(١٩) راجع كتاب مناهج المستشرقين في الدراسات العربية الاسلامية (ج٢) الموضوع الخاص بالفنون الاسلامية (الفصل الثالث عشر) تاليف د. عبدالعزيز الدولاتلي (انظر ما كتبه عن بركهارت ملخصاً اراءه ص١٨٨).
(٢٠) نعمت اسماعيل علام: فنون الشرق الاوسط ص١٣٣، ١٣٤.

(٢١) ابنجهاوزن فن التصوير عند العرب المصدر السابق ص١٠٠.

(٢٢) ظهر التماثل في الفنّ كأول انطباع عن شكل الانسان ومن وضعية المواجهة. فشكل الانسان من الامام يبدو متماثل الجزأين. وربما ركز من قبله (شكل الشجرة) بصورة عامة. اي ان حلول العصر الحجري الجديد منذ بداية الالف العاشر قبل الميلاد تقريبا وهو ايضا عصر ظهور الزراعة اكّد على اهمية التماثل باعتباره انطباعاً مؤثراً مأخوذاً من اهمية الزراعة ورسوخها في ذهنية الانسان ومن قبلها (المواجهة) كفعل انساني مشحوناً بمعنى (الانتاج) الذي رافق اكتشاف الزراعة من قبل الانسان وبمعنى الخلفة بالذات. وكانت اشكال الآلهة الخصوبية في عصر ما قبل السلالات (دور العبيد حوالي ٤٠٠٠ ق.م) اشكالاً متماثلة. ولعلها هي النماذج الاولى للتماثل في التاريخ.

(٢٣) د. زكي محمد حسن: اطلس الفنون الزخرفية. القاهرة ١٩٥٩ ص(ى) صورة (١).

(٢٤) نفس المصدر السابق ص(ك) صورة (١).

(٢٥) مناهج المستشرقين (حـ٢)، المصدر السابق ص١٧٣.

(٢٦) Alexandre Papadopoulo, Esthetique De L'Art Musul-man (Peinture) Tome II, 1971 Pag. 724.

(٢٧) ابن الدريهم الموصلي هو علي بن محمد بن عبد العزيز بن الدريهم الموصلي من مزوقي مدرسة الموصل في القرن الرابع عشر. (راجع ابنجهاوزن فن التصوير عند العرب ص١٢٧) راجع كذلك ص(١٤١) في نفس المصدر.

(٢٨) د. عفيف بهنسي: جمالية الفن العربي، الكويت، (ص٧٥).

(٢٩) بشر فارس: سر الزخرفة الاسلامية. القاهرة ١٩٥٢. ص١٤.

(٣٠) راجع ابنجهاوزن: المصدر السابق ص١٤٥.

(٣١) نفس المصدر السابق ص١٥٣.

(٣٢) ترد الاشارة الى هذا المعنى في آراء المستشرقين ممن كتب عن الفن الاسلامي، انظر (مناهج المستشرقين) المصدر السابق ص١٧٣.

(٣٣) هناك فارق بين معنى (الخلق) و (التأليف) فالخلق هو ما يوصف به استحداث (شئ من لاشئ) او هو الخلق الالهي: «يقول له كن فيكون» فالله عز وجل هو (الخالق) لوحده لاغير. اما (التأليف) فهو ما يوازي معنى (الصنع) اي تكوين (شئ من شئ آخر). وكلاهما مخلوقان فالمؤلف (بالكسر) والمؤلف (بالفتح).. اذن فالخالق هو الله والمؤلف هو الانسان.

(٣٤) يذكر يوسف الحوراني في كتابه (البنية اللغوية الحضارية في الشرق المتوسطي الاسيوي القديم بيروت ١٩٥٨، ان (بعل) لدى الكنعانيين هو البديل لـ(حمورابي) العراق، وكلاهما رمز للخصوبة في النبات.

(٣٥) انظر مناهج المستشرقين (المصدر السابق ص١٧٣.

(٣٦) انظر كتابنا الاصول الحضارية والجمالية للخط العربي، المصدر السابق، الفصل الثاني من القسم الثالث (٢٠٧-٢١٦) وملحق الكتاب ص (٢١٧-٢٢٧).

(٣٧) لم يتسنّ لنا مراسة هذه الفكرة في اكثر من مثال واحد في الفن الاسلامي. لكن هناك ما يستطاع اكتشافه في هذا المجال. اذ ان رسومات يحيى الواسطي بحركة الدءام الحيوانات في رسومه تؤلف وحدة من وحدات هذا المخطط اي مجزوء شكل الصليب المعقوف نفسه. فهو يرسم بهذه الهيئة او هذه كانه مجزوء ما نظهر من (حركة) تخطيطية متكاملة في هيكل (الورق الثلاثي على فلك زحل كما هو معروف في علم الاوفاق ايضاً.

ومن المعروف ايضاً لدى ارباب الاوفاق ان من مفاتيح الاوفاق عند توزيع الحروف او الاعداد هو ان توزع تلك الحروف (الاعداد) وفق نظام (نقلة الفرس) في لعبة الشطرنج. حيث ان تلك النقلة تمثل حركة (مجزوء) الحركة الكاملة للصليب المعقوف (خانتان الى الامام ثم خانة الى اليمين او اليسار، وهكذا على ذلك).

(٣٨) انظر ابنجهاوزن: فن التصوير عند العرب، المصدر السابق ص١٨٣.

(٣٩) نفس المصدر السابق ص ١٠٤.

(٤٠) نفس المصدر السابق ص١٧٨.

(٤١) انظر كتاب بابادوبولو: جمالية الرسم الاسلامي (ترجمة علي اللواتي) وكتابه الاخر (L'Islam et L'ART MUSULMAN).

(٤٢) انظر ايضاً الصفحة (٦٢) في نفس المصدر السابق وكذلك حاشية الصفحة رقم (٣٨).

(٤٣)، (٤٤) مناهج المستشرقين، المصدر السابق ص١٨٨.

(٤٥) جمالية الرسم الاسلامي المصدر السابق ص٧٦.