الأنا الفاعلة في الفن والعمارة الإسلامية "دراسة في الفكر"

محمود إبراهيم حسين*

* حصل على الدكتوراه في الآثار والحضارة الإسلامية من جامعة برلين، ألمانيا الغربية، ١٩٨٠م.
يعمل حالياً أستاذاً بقسم التاريخ - كلية الآداب بجامعة الكويت.

المخلص

يعالج هذا البحث مسائل هامة من مسائل الفن والعمارة الإسلامية وهي العنصر الفاعل والإيجابي في الفن والعمارة الإسلامية، هل هذا العنصر هو «راعي الفن» أم «الفنان» أم «الفكر السائد أو الأيديولوجيا».

ويقصد براعي الفن الأفراد الذين وفروا للفنان إمكانيات العمل الفني مثل الأموال أو أدوات الرسم والنقش والألوان والأوراق غيرها، أو المكان المناسب لممارسة العمل الفني. أما الفنان فهو الشخص الذي يقوم بتنفيذ العملية الفنية في مجال تخصصه (منشآت معمارية أو فنون صغرى). وفيما يتعلق بالفكر السائد فيعالج البحث مدى تأثير الفكر السائد في العصور الإسلامية على الفن الإسلامي ومنتجاته وهل كان تأثير الفكر السائد أقوى من تأثير الفنان وراعي الفن.

ومجمل هذا البحث أن «الأنا» الفاعلة في الفن والعمارة الإسلامية موزعة بين العناصر الثلاثة، وبطريقة متوازنة بحيث لاينفرد أحدها فيحجب الآخر، بل تتزاحم على الوجود في كل العصور، ولكن هذا لا ينفي اختلال هذا التوازن في بعض العصور التاريخية لصالح أحدها.

الأنا الفاعلة في الفن والعمارة الإسلامية

اختلف الفن الإسلامي عن الفنون المعروفة في العالم القديم في كثير من مظاهره، وأثار عند الدارسين قضايا متعددة، فهناك مشكلة التسمية[١]، والنشأة[٢] والمؤثرات[٣]. . الخ ونطرح هنا مشكلة من نوع آخر هي مشكلة «الأنا» الفاعلة في الفن الإسلامي، أي السؤال عن الفاعل الأشد تأثيراً في شكله الظاهر. فقد اعتبر البعض الفن الإسلامي بمظاهره المختلفة فنًّا دون مضمون، أو دون قاعدة معينة تحكمه[٤]، فهو في نظرهم فن الغرض منه إضفاء شكل جمالي أو تغطية مساحات لاغير فيكون في هذه الحالة نمطاً حرفياً متكرراً للزخرفة لا إبداع فيه وتغيب عنه أشكال أي «أنا» فاعلة.

ونقدم مقابل هذا الفهم للفن الإسلامي رزمة من الافتراضات حول «أنا» الفن الإسلامي الفاعلة هل هي «أنا» راعي الفن، أم «أنا» الفكر السائد، أم «أنا» الفنان. . من خلال وفي مقابل الآراء السابقة نعتقد بأن في الفن الإسلامي عملاً إبداعيًّا متفرّداً في إبداعه، من خلال ثلاثة عناصر رئيسية: راعي الفن، الفكر السائد «الأيديولوجية»، والفنان. وتبقى مشكلتنا في هذه المسألة «أيّ من هؤلاء هو العنصر الفاعل في شكل العمل الفني، أو ما هي الأنا الفاعلة في الفن الإسلامي؟».

أولا: «أنا» راعي الفن

يقصد براعي الفن هنا الأفراد الذين وفّروا للفنان إمكانيات العمل، منها الأموال على شكل رواتب أو أدوات الرسم والنقش أو ألوان وأوراق أو توفير المكان المناسب. وقد وصلنا العديد من الإشارات التاريخية حول دور رعاة الفنون في مسيرة الفن الإسلامي. أما مصطلح رعاة الفن في العصور الإسلامية فينحصر في شخصية الحكام والسلاطين والأمراء الذين حكموا الدولة الإسلامية في عصورها المختلفة. .

ولاشك أن اهتمام حكام الدولة الأموية بالخروج إلى الصحراء أدى إلى فكرة إنشاء الاستراحات والقصور الصحراوية[٥]، وأن مجموعة هذه الأبنية كانت تخضع لعدد من الأفكار التي فرضها الرعاة على القائمين على تنفيذ العمليات الفنية، فجاءت هذه الأبنية تعكس ذوق رعاة الفن، بالإضافة إلى كونها تؤدي وظيفة معينة ومحددة، من هنا نلاحظ أن ذوق راعي الفن كان يظهر من خلال توجيهاته للفنان أثناء أداء واجبات العمل الفني، أو قبل قيامه به، فلولا حرص هؤلاء الرعاة ورغبتهم في البناء لما وجدت هذه المباني وبهذا الشكل الذي وجدت عليه. ومن هنا نعتقد، أن راعي الفن المحور الأساسي في إنتاج الفن الإسلامي، ولكونه حاكماً مسلماً كان لديانته أكبر الأثر في تغيب العناصر الفنية، التي ميزت أعمال الفنان في العصور السابقة على الإسلام، وقد حاول الفنان أن يتخلص من الرموز العالقة بفنه التي لها علاقة بمعتقدات دينية أو فكرية غير ما يعتقده راعي الفن الجديد[٦]. ومن هنا نرى أن القول بأن عمارة المسجد الأموي منقولة عن عمارة مبان سابقة على الإسلام يجانبه الصواب وذلك بسبب اختلاف راعي الفن. فهذا يريد بناءً ضخماً ربما ينافس الأبنية الموجودة في بلاد الشام والتي تمت بصلة إلى العصور السابقة، إنه يريد أن يعكس انتصاراته السياسية، ويعبر عنها في شكل مبان ضخمة عظيمة البنيان متنوعة الزخارف فراح يرصد الأموال الضخمة ويحشد لها كل أنماط الدعاية ليحصل على هذا الشكل من المباني التذكارية الضخمة: المسجد الأموي[٧]، قبة الصخرة[٨]، المسجد الأقصى[٩]. وغيرها من المباني التي انتشرت في أنحاء الدولة العربية الإسلامية في ذلك الوقت.

واستمر الأمر كذلك في العصر العباسي حين ظهر تأثير رعاة الفنون من حكام المسلمين بشكل واضح على الفن سواء من حيث الشكل أو المضمون، يشهد على ذلك بناء المدن والعواصم في ديار الإسلام كمدينة بغداد[١٠] وسامراء[١١]، والعسكر[١٢]. . وغيرها التي عكست ذوقاً ورؤية فنية محددة.

والأمثلة على رعاية الحكام للفن كثيرة أيضاً في مجال الفنون الصغرى، فهارون الرشيد يأمر باستدعاء الفنانين لزخرفة قاعة شيدها في حديقة قصره ببغداد

فزينت بزخرفة ورسوم على نمط رسوم الساسانية، ومعروف أن هؤلاء الخلفاء قد أنشأوا مجالس طليت جدارنها بالزخرفة والصور وصنع الفنانون لهارون الرشيد مجموعة من الكؤوس نقش على كل واحد منها اسمه، ولم تقتصر رعاية الفن على الحكام وحدهم بل راح يقلدهم في ذلك وزراؤهم وكتابهم وكبار الموظفين 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 سامراء وما وجد عليها من رسوم ومناظر تصويرية. ولاشك في أن الفنان في العصر العباسي كان يجتهد في تفهم ذوق راعي الفن ورغباته والامتثال لها.

ويجدر الإشارة إلى أن العصر الفاطمي شهد نمطاً متميزاً من رعاة الفن فقد سعى خلفاء الدولة الفاطمية وراء فن متميز عن الفنون العباسية المعاصرة لهم وينافسها فراحوا يتسابقون في استقدام واستقطاب الفنانين للعمل في بناء وتجميل عاصمة دولتهم القاهرة التي أخذت شكلاً فريداً سواء في العمارة وخاصة القصور أو المساجد الجامعة[١٣] أو مساجد الأحياء[١٤] التي بنيت في عصرهم وهي تشكل كياناً فنيا يختلف تماماً عن المألوف في العصر العباسي أو الأموي، فجوهر الصقلي قائد الخليفة المعز وضع تصوره لمدينة ملكية تخصص للخليفة ورجاله، وتكون محصنة تحصيناً كافياً، لأنه كان يعلم سلفاً أن الخلفاء الفاطميين حريصون أشد الحرص على فكرة التحصين وحماية الأسرة الفاطمية، وهذا ما يتضح من إحساس عبيد الله المهدي بالارتياح عند فراغ المعماريين من بناء أسواء مدينة المهدية الذي عبر عنه بقوله: «الآن أمنت على الفاطميات، وقد أخذت مدينة القاهرة شكلاً مختلفاً اختلافاً جذرياً عن العواصم الإسلامية السابقة»[١٥].

ومما يدل على رعاية الخلفاء الفاطميين للفن، تحول الدولة الفاطمية ولمدة قرنين من الزمان إلى مركز يقصده الفنانون والصناع من كل صوب، وهنا أيضاً -

كما في العصر العباسي - شارك الوزراء في تقليد سادتهم برعاية الفن حيث لايمكن الاستهانة بمساهمتهم أيضاً في رعاية مختلف الأعمال الفنية، ويأتي على رأس هؤلاء أبو محمد الحسن اليازوري الذي تولى الوزارة في سنة ٤٤٢ هـ وكان هذ الرجل شغوفاً بالفن، حريصاً على أن يجعل كل ما يحيط به من أثاث وأدوات دليلاً وبرهاناً على حبه للفن ورعايته له. وروي أنه كان يجالس المصورين ويشترك في مناقشة أعماله ويجزل لهم العطاء. وذكر المقريزي أن هذا الوزير أنفق ٣٠,٠٠٠ دينار لتصنع له خيمة كبيرة سميت بالمدورة الكبرى، اشتغل في صناعتها مائة وخمسون صانعاً وفناناً ولمدة تسع سنوات، وكانت هذه الخيمة تتكون من أربع وستين قطعة، ويبلغ محيطها نحو خمسمائة ذراع وكانت تزخرفها صور الحيوانات والطيور وغيرها من الرسوم والزخارف(١٦).

وفي فترة وزارة اليازوري انتقلت زعامة فن التصوير إلى مصور مصري يسمى القصير، وكان بارعاً في فنه خبيراً بأسراره وأصوله، فكان من الطبيعي أن يحظى برعاية اليازوري وأن يقوم برسم بعض الصور له، غير أن القصير كان فناناً معتداً بنفسه وبفنه، بحيث أصبح يتغالى في تقدير أعماله، ويشتط في أجره، مما دفع اليازوري إلى دعوة ابن عزيز المصور العراقي إلى مصر لينافس القصير(١٧). وأشار المقريزي إلى هذه القصة، وقال بأن مكانة ابن عزيز تعادل مكانة ابن البواب في الخط، ومكانة القصير تعادل مكانة ابن مقلة، وقدم ابن عزيز بناء على طلب اليازوري إلى مصر واشتدت المنافسة بين المصورين العظيمين، وكان اليازوري يجمع بينهما في مجلسه ويحرضهما على التباري في القضايا الفنية، ومما رواه المقريزي أيضا في هذا الصدد أن اليازوري طلب من القصير وابن عزيز أن يظهرا مهارة فنية برسم راقصة تبدو عند أحدهما وكأنها داخلة، وتبدو عند الآخر وكأنها خارجة، فكان له ما أراد وذلك من خلال فهم علاقة الألوان بعضها ببعض، حيث استعمل أحدهما اللون الأبيض والأسود، والآخر استعمل اللون الأحمر والأصفر.. وتفهمنا من القصة أن اليازوري كان على دراية عالية بالأمور الفنية(١٨).

ولابد من الإشارة أيضاً إلى أن العصر الفاطمي شهد نمطاً جديداً من رعاة الفنون يتمثل في طبقة التجار الذين كان لهم أبلغ الأثر في ظهور موضوعات فنية خاصة بالشارع والسوق في ذلك الوقت ونقصد بها موضوعات الحياة الومية، من مصارعة أو مهارشة الديكة، أو لعبة التحطيب، أو إنشاء مؤسسات عمرانية تجارية تحمل أسماءهم أو المشاركة في الحياة الفنية بإنشاء العديد من ورش صناعة الخزف وخاصة المعروف باسم الخزف ذي البريق المعدني(١٩).

وكانت طبقة رعاة الفن في العصر الفاطمي إذاً سبباً من أسباب ازدهار الفن والعمارة وكان لها تأثير بالغ في ظهور موضوعات وأشكال فنية جديدة عكست «الأنا» الخاصة بهؤلاء الرعاة وننوه هنا بأن ما فعله الفاطميون في مصر قد سبقهم إليه الطولونيون في رعاية الفن والفنانين وهذا ما نجده أيضاً في معظم الدول المستقلة، كالبويهيين(٢٠)، والسلاجقة(٢١).. فقد ترك هؤلاء بصمات واضحة في مجال العمارة ومازالت مساجدهم في أصفهان والموصل ودلهي وغيرها تشهد بذلك. ولاشك أن السلاجقة قد أدخلوا على العمارة الإسلامية عناصر مستوحاة من تراثهم السابق على الإسلام ومن أشهر آثارهم مئذنة قطب منار في الهند، كما أنهم اعتنوا ببناء المدارس مثل المدرسة النظامية أو المستنصرية في بغداد أو أضرحتهم المستوحاة من تراثهم السابق، فشكل البرج المضلع والمستدير شكل جديد خاص بهم لم يتكرر في أماكن أخرى. وكانت رعاية هؤلاء للفنون والفنانين أيضاً سبباً رئيسياً في نشأة مدرسة فنية متكاملة في مجالات الفنون الصغرى المختلفة سواء في تقاليد النحت على الخشب كمنبر علاء الدين بقوينة. وقد استطاعوا إنشاء العديد من المراكز الفنية التي استقطبت مشاهير الفنانين في العصر الفاطمي بعد انهيار الدولة الفاطمية وظهرت بصماتهم واضحة على منتجات الخزف والقاشاني، وفي مجال التحف المعدنية وصناعة البسط والنسيج وحتى في ظهور طراز خاص من الخط الكوفي والنسخي. أما رعايتهم لفن التصوير الإسلامي فقد تسببت في ظهور نهضة ضخمة في هذا المجال، ومن منتجاتهم التي تظهر ذوقهم الفني مخطوط لمقامات الحريري يختلف الأسلوب الفني فيه عن الأسلوب العباسي التقليدي.

أما في فترة الحكم الأيوبي فيتراجع الاندفاع نحو رعاية الفن والفنانين والسبب في ذلك هو الأيوبيون الذين رعوا العديد من الأعمال الضخمة المتمثلة في سلسلة من القلاع الحربية التي بنيت في كل أنحاء دولتهم. . ويروي المؤرخ عبد اللطيف البغدادي عن صلاح الدين الأيوبي مؤسس الدولة الأيوبية، فيقول: «رأيت ملكاً عظيماً يملأ العين روعة، والقلوب محبة قريباً بعيداً مجيباً، وأول ليل حضرته وجدت مجلساً حافلاً بأهل العلم يتذاكرون في أصناف العلوم وهو يحسن الاستماع والمشاركة، ويأخذ في شرح رأيه في كيفية بناء الأسوار وحفر الخنادق ويتفقه في ذلك ويأتي لكل معنى بديع»[٢٢] .

ترك صلاح الدين بصماته العميقة على عمارة القاهرة ربما أكثر من أي حاكم آخر سابق عليه فبناء قلعة الجبل خضع لمفهومه عن العمارة وفي هذه الحالة كان هو الشخصية المبدعة للفكرة المعمارية التي نفّذها المهندسون، وخلفه في الإبداع الملك العادل الذي رعى رجال العمارة ووضع تحت تصرفهم الأموال الطائلة لإعادة الحياة الفنية، وبناء وإعادة بناء مجموعة من القلاع الحربية في الشام، كذلك فعل الملك الكامل الأيوبي الذي رعى الخطاطين والمزخرفين وكان له مكتبة تتألف من ثمانية وستين ألف مجلد.

أما سلاطين المماليك فإن ماقاموا به في رعاية الفن لا يجاريه فيه عصر سابق عليهم، وعلى الرغم من أنهم قد انشغلوا في معظم أوقات حكمهم بالحروب الداخلية أو الخارجية فإن إنجازاتهم الفنية كانت واضحة وخاصة فيما يتعلق ببناء العديد من المؤسسات المعمارية متعددة الوظائف والتي امتلأت بها دولتهم، ولم يكتف هؤلاء بالصرف على المنشآت في حياتهم بل اهتموا بها بعد مماتهم أيضاً فأوقفوا عليها الأوقاف. وأسرة قلاوون هي أشهر حكام المماليك كرعاة للفنون، ومن أبرزهم السلطان الناصر محمد الذي يروي عنه أنه كان يقوم باختيار وتحديد التصميم المعماري لمنشآته، وينتقي لها أجود أنواع الرخام الأبيض والملون الذي كان يأتي به من مختلف النواحي وكان السلطان يحتفل بانتهاء البناء في مؤسساته، كما فعل حينما انتهى بناء الجامع الجديد بساحل مصر، فنزل إليه السلطان

وتفقده[٢٣] وكذلك فعل السلطان حسن بن السلطان الناصر محمد، الذي كان يتابع بنفسه مراحل إنشاء مدرسته ويشير على القائمين بالعمل بما يريد من زخرفة وعمارة[٢٤].

ويبدو أن عملية البناء لم تكن خاصة بالسلاطين فحسب بل تعدتها إلى طائفة الأمراء والوزراء والأغنياء والعلماء المقتدرين وكان كل من لديه إمكانية مادية يستطيع استدعاء الفنانين والمعماريين.

وقد أنشأ رعاة الفن من المماليك مدرسة فنية متقدمة في زخرفة الخزف الإسلامي تؤكد من خلال ما وصلنا منها، أنهم استقدموا فنانين من الشرق الأقصى، أوكلوا إليهم مهمات تتعلق بالزخارف وصناعة أنواع معينة من الخزف على غرار الخزف الصيني، وقد أوجد الفنان المملوكي نوعاً من الفخار والخزف رسمت عليه علامات ورنوك وظيفية خاصة بالسلاطين[٢٥]. . وتكرر الأمر نفسه على منتجات الفنون التطبيقية الأخرى مثل البرونز وأعمال النحاس وزجاج القناديل وزخرفة المصاحف والأعمال الخشبية كالمنابر وكراسي المصاحف. . أما رعايتهم لخطاطين فكانت سبباً في ازدهار الخط العربي في عصرهم بشكل لم يسبق له مثيل.

وخصّ سلاطين المماليك الرسامين والمصورين برعاية تظهر آثارها من خلال العدد الهائل من المخطوطات التي تنسب إلى عصورهم، فهي تشهد بمظاهر الثراء الفني التي تزخر بها تصاوير هذه المخطوطات.

وعلى الرغم من الدمار الذي ألحقه سلاطين المغول بالخلافة العباسية بعدما استولوا عليها عام ٦٥٦ هـ ١٢٥٨م، إلا أنهم تحولوا بعد ذلك إلى رعاة للفنون، وكان لذوقهم الفني أكبر الأثر في إدخال أساليب فنية جديدة، بعيدة كل البعد عن الموروث، فقد استطاعوا أن يحدثوا تغيراً فنياً جذرياً في الأقاليم التي خضعت لحكمهم، ففي العصر المغولي أصبح لدينا نمطان رئيسيان من الفن والعمارة الإسلامية أحدهما في الأقاليم التي لم يدخلها المغول والآخر في أقاليم المغول. .

فقد جاء هؤلاء بنظرة جديدة إلى العالم تهدف إلى صدق تمثيل الطبيعة. ومن أشهر رعاة الفنون في هذه الفترة رشيد الدين أحد وزراء السلاطين المغول (غازان - الجايتو) الذي أسس ضاحية بالقرب من تبريز سماها الرشيدية[٢٦] نسبة إليه وأحضر إليها الخطاطين والمصورين وغيرهم من جميع البلاد وخاصة الهند والصين. ويبدو أنه قد استطاع بمضي الزمن أن يزاوج بين الأساليب الفنية الوافدة والمحلية. وقد ساعد دخول سلاطين المغول تدريجياً إلى عالم الثقافة الإسلامية والعربية على صياغة أسلوب جديد في الفن يعرف بالأسلوب التيموري[٢٧]. وتيمورلنك، وهو الذي ينسب إليه هذا الفن أحضر أعداداً ضخمة من الفنانين من مختلف البلدان إلى سمرقند للقيام بتجميلها تبعاً للأسلوب الذي يناسب ذوقه، وقلده في ذلك معظم أمراء البيت التيموري. وأسس شاه رخ مجمعاً في هراة جمع فيه الخطاطين والمذهّبين والمصورين والمجلدين. ويروى أن السلطان بايسنقر جمع في استر آباد أربعين فناناً لنسخ المخطوطات وتصويرها وكانت تربطه بشيخ المذهّبين مولانا جعفر علاقة حميمة، ثم إن تقسيم إيران إلى ولايات كان سبباً في المنافسات بين كل أمير وآخر عى تجميل بلاطه بوسائل من البناء المعماري المتميز والاستحواذ على الفنانين وجلبهم إلى البلاط ليزوقوا المخطوطات، ولاشك أن الفنانين كانوا يحاولون إلى جوار إجادة العمل وإتقانه، أن يقتربوا من الذوق السائد عند كل راع من رعاة الفن ليحظوا برضاه.

وتعاظم دور رعاة الفنون في إيران في عصر الدولة الصفوية، التي قامت على أكتاف الشاه إسماعيل الصفوي وابنه الشاه طهماسب[٢٨]، فقد أنشأوا مكتبة ملكية (مجمع فن) ومن أهم الشخصيات الفنية التي قاموا برعايتها الفنان بهزاد، وهو الذي أصبح مديراً للمكتبة الملكية ومجمع فنون الكتاب. وكان الشاه إسماعيل يجلس الساعات الطويلة يراقب العمل في هذ المجمع الفني بينما يجلس الشاه طهماسب في المجمع لمراقبة الفنانين وإسداء المشورة إليهم.

وفي الفترة المتأخرة من العصر الصفوي ظهر راع للفن يماثل في اهتمامه الرعاة السابقين، وهو الشاه عباس الثاني، ولكنه كان معجباً إعجاباً شديداً

بالأسلوب الغربي في الفن والتصوير بصفة خاصة فقد أرسل البعوث الفنية إلى أوروبا، وتأثراً بهذا اختلف الموضوع الفني عما كان عليه، وأقبل الفنانون على تقليد الموضوعات الأوروبية وخاصة المناظر الدينية المسيحية، ويقال إن الشاه عباس استدعى العديد من الفنانين الأوروبيين للعمل في تزيين قصوره الملكية. وتسبب حبّ الشاه عباس للأسلوب الأوروبي والغربي في الفن بالقضاء على التصوير الإسلامي الإيراني حيث فقد خصائصه ومميزاته ولم يستطع الفنان إلا أن يخضع لذوق راعي الفن وتوجهاته الفنية..

وإذا انتقلنا إلى الغرب الإسلامي لوجدنا أن تأثير رعاة الفن من حكام المسلمين يتضح في شكل العمارة التي تم بناؤها في الأندلس، لقد عكست في البداية تغيرات طفيفة في العمارة القائمة مثل نزع الصلبان من قمم أبراج الكنائس، وإضافة نصوص وعبارات تشير إلى رعاة الفن الجدد خلفاء الأموين، وبعد ذلك تتبلور أنماط من الفن الهادىء في مختلف الميادين، وراح المسلمون يضفون خبرات معمارية منظمة اصطحبوها أو استجلبوها من مختلف أرجاء امبراطوريتهم بهدف محدد هو مزج عمارتهم الأصلية بالعمارة الغربية الطراز كي تتناسب مع ذوق رعاة الفنون في هذه المنطقة، وعندما استقل الأمويون بالأندلس بدأت مرحلة جديدة تظهر بدورها تأثير رعاة الفن وذلك نتيجة لأسباب سياسية تتعلق بتطلع الخلفاء الأمويين هناك إلى العودة إلى مركز حكمهم في بلاد الشام، وأسباب سيكولوجية تتعلق بالحنين الدائم إلى حياتهم الأولى في الجزيرة العربية وبلاد الشام فقد حوّل هؤلاء الخلفاء منشأتهم في الأندلس نتيجة للأسباب السابقة إلى شكل مشابه لما كان لديهم في الشام بل تعدى ذلك مجال الفن والعمارة إلى شكل الحدائق وأنواع الأشجار المزروعة، ولم يكن أمام الفنان سوى أن يستجيب لهذا التوجه الجديد لرعاة الفن. وفي مراحل لاحقة أصبح الوزراء أيضاً رعاة للفن. ومنهم حسان بن مالك بن ابن عبده وزير المنصور بن أبي عامر الذي كان يؤلف ويصور كتاباً ثم يقدمه هدية للخليفة[٢٩]، ويلاحظ هنا تداخل بين شخصيات رعاة الفنون وبين الفنانين وهو ما سوف يظهر في أماكن أخرى.

وحين أخذ نجم الدولة العربية في الأندلس في الأفول وحتى سقوطها وما بعد ذلك بقليل ظل الفنانون المسلمون الذين بقوا في هذه المنطقة يستجيبون للذوق المتجدد لرعاة الفن الجدد من حكام الأندلس المسيحيين، فعملوا في خدمتهم بأسلوب فني جديد يتناسب والوضع الجديد، وقد عرف هؤلاء الفنانون باسم «المدجنين».

وإذا كانت صفحات الفن والعمارة الإسلامية في الأندلس قد طويت فإنها فتحت في الشرق الإسلامي وذلك في بلاد الهند حيث أسست امبراطورية أو دولة مغولية استطاعت حكم الهند منذ عام ١٥٢٦ م حتى عام ١٩٥٧. ولاشك أن حكّام هذه الدولة كانوا من أشهر رعاة الفن في تاريخ الفن والعمارة الإسلامية، منهم من أحضر واستدعى فنانين من إيران، كما فعل بابر المعجب إعجاباً شديداً بالفن والعمارة الإسلامية في ايران[٣٠]، وهو الذي أحضر معه إلى الهند العديد من رموز الفن والعمارة الإيرانية أمثال مير سيد علي وخواجه عبد الصمد الشيرازي وعهد لهما بالإشراف على نحو خمسين فنانا هندياً. أما الامبراطور أكبر الذي يعتبر المؤسس الحقيقي لهذه المدرسة فقد كان يشرف بنفسه على شئون الفنانين[٣١] والمصورين ويبدي لهم ملاحظاته ويزودهم بإرشاداته، وكانت تعرض أعمالهم عليه أسبوعيا وتقرر مكافأة للمجد منهم أو يزيد في راتبه. وكان أكبر بالإضافة إلى ذلك جامعاً للمنتجات الفنية في قصره، يقيم معرضاً أسبوعياً لتشجيع الفن والفنانين وهو الذي أسس مجمّعاً لفنون الكتاب ضم إليه سبعين فناناً من الهنود، ولأكبر نظرته الخاصة في الفن والفنانين، فهو الذي اعتبر فن التصوير على سبيل المثل ضرباً من ضروب العبادة فالفنان عنده أسلوبه الخاص للإقرار بوحدانية الخالق المبدع فهو حين يصور الكائنات وينقش أعضاءها وأطرافها وملامحها على لوحته لابد وأن ينصرف بذهنه وخياله إلى التفكير في إبداع خالقها الذي نفخ فيها بما يعجز هو عن تصويره وإبرازه[٣٢]. وكان لأكبر بصماته الخاصة في تصميم العمائر من قصور ومساجد وحمامات في عصره - مما حمل البعض على المبالغة في القول بأنه بذوقه ورعايته قد أسس مدرسة خاصة به في

العمارة والفن الإسلامي، وجاء جهانجير خليفة أكبر، وهو متأثر بالبيئة الهندية التي تربى فيها[٣٣] ، وتبعاً لذلك يفرض ذوقه الفني في هذا المجال ويتخلص من كل المؤثرات الإيرانية وأصبح للفن الإسلامي في الهند شكل هندي لاتخطئه العين، ومن المثير للدهشة أيضاً، أن الفنان في عصر جهانجير لم يكن يوقع بكثرة على أعماله الفنية، كما كان الحال في عصر أكبر، وذلك لأن جهانجير كان يقسم العمل الفني مهما صغر على عدة فنانين، يقوم كل واحد بالجزئية الخاصة به، وتبعاً لما يراه جهانجير، فهكذا مثلاً كان يشترك في رسم صورة واحدة أكثر من فنان، فهناك فنان يصممم الصورة، بينما يقوم آخر بتلوينها أو يعهد إلى كل فنان برسم ما يجيده وينفذه، فيعهد بالتصميم إلى واحد والتلوين إلى آخر ورسم الوجوه إلى ثالث.. وهكذا.

ووجّه شاه جيهان خليفة جهانجير كل اهتمامه إلى العمارة الإسلامية[٣٤] مقارنة بالفنون الصغرى، وهذا ما يفسر لنا حالة التدهور التي لحقت بالفنون في أيامه، ولذلك اتجه الفنان إلى رعاة جدد من الشعب وكبار التجار مما أدى إلى تغير في أشكال وتفاصيل الفن عكست كلها التوجه الجديد لرعاة الفن وخاصة في ظهور أسماء لكبار حكام الأقاليم أو لكبار التجار من الهنود. . وفي عصر أورنجزيب ينحدر الفن الإسلامي انحداراً كبيراً نتيجة لانصراف هذا الحاكم عن رعاية الفن، فقد أبعد جميع الفنانين من قصره وخاصة المصورين والموسيقيين والمطربين[٣٥] ، وتروى في ذلك قصة طريفة وهي «أن الموسيقين حملوا نعشاً، وانتظروا الأمبراطور حتى يخرج من قصره للصلاة، وعندما ظهر أمامهم أخذوا يصرخون ويلطمون الخدود لمحاولة لفت نظره إليهم، وعندما نظر الامبراطور إليهم واستفسر عما يفعلون، قالوا: نحن في طريقنا لدفن الموسيقى، فأجابهم: بأنهم عليهم أن يحسنوا دفنها حتى لاتعود إلى الحياة مرة أخرى»[٣٦]. ونرى هنا كيف أن موقف راعي الفن هو سبب رئيسي في انهيار الحياة الفنية وانصراف الفنانين إلى ممارسة أعمال أخرى أو البحث عن رعاة جدد. يضاف إلى ذلك أن المتاعب السياسية عند خلفاء أورنجزيب قد تسببت في انصرافهم عن رعاية

الفنانين إلى أن جاء الإنجليز فطبعوا الفن الهندي بالطابع الأوروبي الذي أصبحنا نشاهده في العمارة الهندية وفي كل أنماط الفنون الصغرى، ولعب رعاة الفن من حكام الدولة العثمانية دوراً مهماً في صياغة الحياة الفنية في عصرهم، ففي بداية قيام دولتهم ساروا على نهج محدد استدعوا بموجبه الفنانين من مختلف أنحاء دولتهم للعمل في إنشاء العمائر(٣٧) كما أنشأ السلاطين مجمعات فنية ليعمل فيها فنانون في مختلف التخصصات كما استقطبوا أيضاً بعض الفنانين الأوربيين مثل جنتيلي بللليني الذي قام برسم العديد من صور السلاطين، ومن أشهر رعاة الفن في العصر العثماني السلطان بايزيد والسلطان أحمد والصدر الأعظم قره مصطفى. ويبدو أن معظم سلاطين العثمانيين لم يكن لهم ذوق فني، مما أدى إلى اضمحلال الفن في كثير من المراحل إذ إنه من المعروف أن ازدهار الفن أو اضمحلاله كان متوقفاً على سياسة السلاطين والحكام.

ويتضح من العرض السابق أن رعاة الفن وهم في معظم الأحيان الحاكم أو رجل من رجال البلاط قد تعاونوا في رعايتهم للفن، فهم تارة يستقدمون الفنان من أماكن أخرى وتارة ينشئون المجامع الفنية التي تشرف على صياغة الفن والعمارة في عصرهم، وتارة ثالثة يشيرون على الفنان باتباع منهج معين في الفن، أو نجد الفنان نفسه يحاول الاقتراب من ذوق راعي الفن وتوجهه، وفي حالات انصراف الحاكم عن رعاية الفن والفنان، كان الفنان يبحث له عن رعاة جدد، وبالتالي كان يغير أسلوبه الفني تبعاً لتغير ذوق الرعاة، ويبدو أن حكام الدولة الإسلامية عرفوا قيمة الفن باعتباره ظاهرة خطيرة الشأن في المجتمع فطبعوه بطابعهم أو حاولوا ذلك على الأقل.

ثانيا: أنا الفنان

نظر المشتغلون بالعمارة والفنون الإسلامية إليها على أنها حرف وصناعات آخذين في ذلك بمجموعة من الأفكار المعروفة والمتداولة عن طريقة إعداد الفنان في العصور الإسلامية، كان الفنان أو الصانع المشهور، يقوم بتدريب مجموعة من

الأطفال والصبيان في مجال تخصصه (منشآت معمارية أو فنون صغرى) وكان هؤلاء يكلفون ببعض الواجبات حتى يصلوا إلى مرحلة يستطيعون فيها القيام بأعمال فنية كاملة، ومن هنا ينفي أصحاب هذه النظرية الإبداع عن الفن الإسلامي، ويعتبرون أن الفنان يتبع خطى أستاذه دون أن يحقق أي تغير مبدع، وهذا في رأي البعض هو السبب الأساسي في غياب شخصية الفنان في العصور الإسلامية بدليل أنه لم يكن يهتم في معظم الأحيان بأن يترك توقيعه على عمله الفني.

أما نحن فنؤكد منذ البداية أنه لايمكن تصور فنان في أي عمل فني حقيقي يكون مسلوب الإرادة ملغى العقل، لاحرية له، ولا اختيار فالقول بانعدام فردية العمل الفني يؤدي حتماً إلى نفي هذا الكم الهائل من الطرز الفنية الخاصة بكل عصر وبكل إقليم، وبكل مجموعة من الفنانين، بل ولكل فنان على حدة.

من جهة أخرى نحن لانبالغ في تضخيم دور إرادة الفنان، ولا نستطيع القول إنه كان يتمتع في كل العصور الإسلامية بحرية مطلقة تسمح له بالتعبير عن إبداعاته الفنية، والحق في هذا المجال أن ثمة معطيات تحيط بالفنان فتزيده تأكيداً لذاته من خلال العمل الفني أو لطمس هذه الذات وإخفائها.

نعم إننا لانستطيع القول إن الفنان في العصور الإسلامية كان يمارس عملاً فردياً، لايلتحم بنسيج الحياة الاجتماعية، كما أننا لانستطيع أن نعتبر عمل الفنان في العصور الإسلامية مجرد صدى للمجتمع، وعلينا أن نضيف أنه لا يمكن إعطاء المجتمع في العصور الإسلامية دوراً في العملية الفنية، ذلك أن الفن الإسلامي في كل عصوره لم يكن ضرباً من ضروب الإنتاج الجماعي أي كان عملاً لم تظهر فيه «الأنا» الخاصة بالفنان على الإطلاق، فالفنان في العصور الإسلامية كان كائناً مختلفاً قادراً على صياغة وتنظيم أفكار إبداعية، تسبب الدهشة لمن يقتنيها أو يتذوقها أو من يراها حتى الآن.

ومن ناحية أخرى لسنا بحاجة إلى التأكيد على أن الفن الإسلامي لم يكن مجرد صنائع وحرف بل هو فن مبدع قام به فنان قدير. ولايمكن أن تغفل العين المتخصصة في الفن الإسلامي «أنا» الفنان التي لم تكن غائبة في عمارة المسجد، وفي شكل الكتابة العربية أو حتى في الزخرفة الإسلامية، أو في اللوحات المرسومة على صحون الخزف، وفي صور المخطوطات والنسيج والزجاج والمعادن فكلها تجسد روحاً من التفرد على الرغم من التشابه الظاهر. لكن لابد قبل الدخول في تحليل هذا الموضوع من طرح السؤال التالي: هل يصح القول إن الأسماء التي يثبتها المنتج الفني هي بالفعل أسماء الفنانين الذين أنجزوا العمل الفني، وبالتالي فإن هذه الأسماء تمثل خصوصيات إبداعية خاصة بأشخاص في العمارة أو الخط أو الرسم وما تبقى من الفنون الإسلامية؟؟ وإذا كان الجواب بالتأكيد، لماذا إذن ظهرت أسماء على بعض المنتجات الفنية، ولم تظهر على جميعها؟؟

ثم من الذي كان يخول ظهور أسماء بعض الفنانين وغياب البعض الآخر، وهل ظهور الأسماء يمثل «أنا» فردية لها صفات خاصة في حين يعبر غياب الأسماء عن حضور للفن وغياب للفنان.

وإذا أمعنا في تأصيل الموضوع تاريخياً لوجدنا أن دخول الجيوش العربية إلى عالم واسع جديد يزخر بالقيم والطرز الفنية وقيام وحدة سياسية كانت نتيجة لظهور الإسلام تشكّل أسباباً رئيسية في ظهور الفن فيها، فهناك فنون مختلفة، وفنانون من أصول عرقية مختلفة ومدارس فنية متباينة، بالإضافة إلى شكل فني موروث لدى العرب قبل الإسلام، ولربما كان تصورهم للفن نابعاً من فلسفة المكان الذي عاشوا فيه ويتناسق وإياه. . ففي شرق العالم الإسلامي يوجد عالم الفنون الساسانية الشرقية، وعالم الفنون الكلاسيكية في بلاد الشام ومصر وشمال افريقيا، وقد يطلق على هذه المرحلة تسمية: مرحلة الانتقال تم فيها استيعاب الموجود من فنون وهي من الناحية الزمنية عصر الخلفاء الراشدين وحتى الفترة المروانية من العصر الأموي، أما «الأنا» الخاصة بالفنان في هذه المرحلة فلا تظهر، ذلك أن الفنان في هذه المرحلة لم تكن لديه القدرة على التعبير عن ذوق راعي الفن

الذي تغير ليصبح حاكم دولة المسلمين، بعد أن كان الإمبراطور البيزنطي وكسرى والفرس، والحكام الإقليميين في جزيرة العرب.

فقد شعر الفنان بالمشكلة وبدأ ينظم أفكاره لاستنباط حلّ يتمثل في اقتراب العناصر الفنية من خلال المحاور الثلاثة التي سبق ذكرها، حيث نجد الفنان يعطي منتجاً فيه أصول بيزنطية وساسانية وعربية سواء أكان ذلك في مجال الفنون الصغرى أو فنون العمارة. إن غياب «الأنا» هنا كان أولى بأن يفهم كضرورة وهو غياب مرحلي له مايبرره، ثم تحول هذا الغياب تدريجياً إلى مسألة في الفن مثيرة للتساؤل: فنحن أمام عناصر فنية أصولها معروفة إلا أنها موجودة في تكوين غير مسبوق، وتتولى وظائف جديدة كليا، خاصة في مجال الفنون الصغرى، أما عمارة المسجد الإسلامي فتمثل «أنا» إبداعية غير مسبوقة للفنان المعماري، ولاشك أن المرحلة المروانية قد مثلت بداية لانتقال الفن الإسلامي، من مرحلة «الاقتباس» إلى مرحلة «الانصهار» وقد لعب الفنان عملياً دوراً كبيراً في الانتقال من مرحلة إلى أخرى هو عيش في ظل دولة عربية إسلامية يحكمها حاكم عربيٌ، مقيم في عاصمة مركزية يسيطر على مجموعة من الأقاليم والحواضر، فراعي الفن هنا الموجود في العاصمة المركزية يستعين بين الحين والآخر بفناني الأقاليم للعمل في العاصمة المركزية.. كما أنه يرسل بعض الفنانين من العاصمة المركزية إلى الأقاليم للعمل في خدمة نوابه من حكام الأقاليم، الذين كانوا ينظرون إليه على أنه النموذج الذي يجب الاقتداء به كما في مجال الحكم وكذلك في مجال الفن.

وكان لحركة التعريب التي قادها عبد الملك بن مروان أكبر الأثر في إقناع الفنان بجدية المشكلة التي يعيشها وخطورتها، ولذا بدأ الفنان هنا يظهر شكلاً من أشكال الإبداع الملتزم بقوانين وقيم المجتمع، فيطرح مجموعة كبيرة من الأشكال الإبداعية في العمارة، ولعل إحداها تصادف هوى في نفس راعي الفن الجديد الذي هو في الوقت نفسه حاكم الدولة الإسلامية. وهنا نجح الفنان في هذه المرحلة في العمارة ربما أكثر من نجاحه في الفنون الصغرى. وقد ظهرت في هذه المرحلة مجموعة ضخمة من المنشآت مثل الجامع الأموي بدمشق، قبة الصخرة،

بيت المقدس، المسجد الأقصى، ثم مجموعة كبيرة من الأبنية الصحراوية في الصحراء الممتدة بين الجزيرة العربية وبلاد الشام. واعتمد الفنان في مجال الفنون الصغرى على فكرة إخفاء موروثة، خلف وظيفة ماينتجه فأصبحنا نرى أن معظم الأدوات المنتجة قد اقتصرت على شكلها الوظيفي أكثر من شكلها الإبداعي المعبر عن مهارة الفنان في الزخرفة والتزيين حيث أصبح الخط العربي العنصر الزخرفي الرئيسي عليها، وكان مقروءاً أحياناً، وغير مقروء أحياناً أخرى وذلك حسب قدرة الفنان على استيعاب ما حدث من تغير أو عدم استيعابه له وحسب مقدرته على التخلص من القيم السابقة على الإسلام أو مقدار اصطحابه لها. وتنتهي المرحلة الأموية دون أن يستقر الفن على شكل تظهر فيه أنا الفنان وبوضوح على الرغم من أنه نجح في إظهار خصوصية الفن أكثر من نجاحه في إظهار ذاتيته، وبدأ الفن والعمارة الإسلامية في هذه المرحلة وكأنها فن بدون فنان أو كأنها طراز فني لم ينشأ على يد فنان مبدع ويعود السبب في ذلك كما ذكرنا إلى حرص الفنان في جميع أنحاء الدولة الإسلامية على التخلص من القيم السابقة على الإسلام ليتجه نحو القيم الجديدة التي عمّت وانتشرت مع استتباب الدولة الإسلامية وظهور طبقة جديدة من رعاة الفنون من العرب.

أما المرحلة العباسية فقد تحررت منذ بداياتها من مجموعة من المتغيرات نحصرها فيما يلي:

أ - تغير رعاة الفن.

ب - تغير سياسة الدولة الداخلية.

ج - انتقال العاصمة من دمشق إلى بغداد.

فكان على الفنان أن يستوعب المتغيرات لخدمة القضايا الفنية الخاصة به، هذا أولاً، ثم على اعتبار هذه المرحلة كبداية مرحلة الإبداع في الفن الإسلامي.

إن ما ينتجه الفنان الآن هو غير مسبوق سواء أكان ذلك في مجال العمارة أو الفنون الصغرى، وبدأت تظهر أسماء لفنانين مثل مشمس ومفلح في مجال

الرسوم الجدارية ويحيى بن محمد وابن يحيى الواسطي في مجال تصوير المخطوطات وغيرهم من الأسماء، وفي زخرفة الخزف الإسلامي ظهر ابن خلدان، وصالح، ومحمد الصيني.. وغيرهم.

ويلاحظ هنا أن «الأنا» الخاصة بالفنان قد تبلورت في مجالين أحدهما طراز متميز من الفن لاتخطئه العين، ولايمكن وصفه إلا بأنه فن إسلامي، والآخر ظهور أسماء لشخصيات فنية لها ذاتية واضحة في مجال تخصصها الفني.

أما ظهور الدولة المستقلة عن الدولة العباسية فكان سبباً رئيسياً في اتجاه الفنان نحو إظهار «الأنا» الخاصة به في مقابل الشكل العام الذي ظهر في عصر الدولة الأموية وأولى مراحل الدولة العباسية.. ولايمكن مقارنة عدد توقيعات الفنانين الذين عاشوا في الفترة الفاطمية، بأي عصر سابق أو معاصر لها. فهو عصر يمثل مرحلة متقدمة في مجال الفن عبر الفنان فيها عن «أناه» بشكل لم يسبق له مثيل، حيث نجد أن العمارة الإسلامية أصبحت موضع إبداع واضح واختلاف في شكل كل منشأة من المنشآت الفاطمية. وينطبق الأمر نفسه على «أنا» الفنان في مجال الفنون الصغرى، مثل الرسم والتصوير وأصبح لدينا مدرسة تتألف من مجموعة من الفنانين يوقع كل منهم على عمله الفني. وقد تحدث عنهم وعن إسهاماتهم الفنية معظم المؤرخين، ومن أمثال هؤلاء الفنانين الكتامي[٣٨]، وأبو تميم حيدرا[٣٩]، والبصريون[٤٠] والمعلم[٤١]، وبنو المعلم[٤٢]، والنازوك(٤٣)، وظهرت توقيعات الفنانين على أعمالهم المرسومة على الخزف الإسلامي في العصر الفاطمي منهم مسلم بن الدهان[٤٤]، جعفر[٤٥] المصري، الشريف أبو العشاق[٤٦]، ريحان[٤٧]، كرم[٤٨]، إبراهيم[٤٩]، الطيب[٥٠]، سعد[٥١]، علي[٥٢].. وآخرون. ومن المثير للدهشة بالنسبة لهذه الأسماء ارتباطها بأساليب فنية متميزة، ظهرت منها الأنا الخاصة بكل فنان بوضوح عجزت عنه العصور السابقة. ثم لم تكن «أنا» الفنان تجد عباراتها في مجرد التوقيع بالاسم، بقدر ما كان هناك تغير جذري في الموضوع الزخرفي المطروح على المبدع الفني، فظهرت،

موضوعات لم تظهر قبل ذلك مثل: «التحطيب» والمصارعة. ومهارشة الديكة، بالإضافة لبعض الموضوعات المسيحية.

ويمكن القول إن الأمر نفسه تكرر في العصر المملوكي الذي وصلنا من فنانيه أسماء الكثيرين في الهندسة المعمارية والفنون التطبيقية الأخرى، والجدير بالذكر أن المدن المملوكية أصبحت ميداناً هاماً لإبداعات المعماريين وذلك من خلال التصاميم والبناء، التي تشهد بأسماء المعمارين المنقوشة عليها أو الوثائق الخاصة بها. كما وصلت إلينا من خلال المصادر التاريخية العديد من أسماء هؤلاء ومنهم: الطولوني[٥٣] وهو أحمد بن أحمد بن محمد بن علي بن عبد الله وهو كبير المهندسين بمصر ويلقب بالمعلم، وكان أبوه مهندساً، وعمل في إنشاء العديد من عمائر السلطان برقوق، وذكر السخاوي أنه قد انتدب لهندسة عمارة المسجد الحرام، وبلغ مكانة حملت السلطان الظاهر برقوق على الزواج من ابنته. ووصل إلينا أيضاً اسم ابنه وهو محمد بن أحمد الطولوني[٥٤] المهندس الذي ذكره السخاوي بهذا اللقب في كتابه «الضوء اللامع» ويقال إن الخليفة المتوكل على الله وكذلك معظم الأمراء قد قاموا بالصلاة عليه بعد موته. ولدينا اسم معماري آخر وهو السجيني، الذي كانت براعته في مجال علم المساحة والهندسة لاتبارى، ويقال إنه مات بالقاهرة، وإن مسقط رأسه بالغربية.

وظهرت في غير العمارة «أنا» الفنان بوضوح في الفنون الصغرى المختلفة سواء من خلال التميز في الأساليب الفنية أو ظهور الأسماء والتوقيعات على الأعمال الفنية، ومن هذه الأسماء وصلنا على الخزف أحمد الصياد[٥٥]، الشاعر[٥٦]، أحمد الأسيوطي[٥٧]، الرزاز[٥٨]، العجيل[٥٩]، أولاد الفخوري المصريين[٦٠]، خادم الفقراء[٦١]، درويش[٦٢]، دهين[٦٣]، شرف الأيواني[٦٤] شيخ الصنعة[٦٥]، صنيع الملك[٦٦]، غيبي[٦٧]، يعرف بن زيتون[٦٨].

وقد وصلنا عبر تصوير المخطوطات أسماء أحمد بن علي المصري[٦٩] الرسام المولود في ٧٥٠هـ والمتوفي ٨١٧هـ، وابن الرزاز[٧٠] وهو أبو العز بن إسماعيل بن

الرزاز الجذري، عبد الرحمن بن أبي بكر الرسام الدمشقي[٧١]، عبد الرحمن بن علي بن محمد الدهان[٧٢]، - ويعرف بابن مفتاح - محمد بن أبي بكر المعروف بشمس الدين الدهان[٧٣].

وفي الزخرفة على المعادن ظهر لنا توقيع محمد بن سنقر البغدادي[٧٤] على كرسي عشاء من النحاس، عمل للسلطان الناصر محمد بن قلاوون، كتبت عليه عبارة «عمل العبد الفقير الراجي عفو ربه المعترف بذنبه، الأستاذ محمد بن سنقر البغدادي، وذلك في تاريخ سنة ثمانية وعشرين وسبعمائة في أيام مولانا الملك الناصر عز نصره». . ويتضح من أعمال هذا الفنان أنه كان متفرداً لغاية في عمله له شعور قوي بقيمته، بحيث إنه يوقع على عمله بالعبارة السابقة ويمكننا أن نؤكد بأن «أنا» الفنان في العصور الإسلامية قد ظهرت أيضاً بوضوح في شرق العالم الإسلامي، خاصة بعد الغزو المغولي حيث قامت النهضة الفنية على أكتاف فناني هذه المنطقة، بالإضافة إلى الذين قدموا إليها من مصر بعد سقوط الدولة الفاطمية. وقد تعرضت هذه النهضة لتغيرات مؤثرة كانت نتيجة لتغير ذوق رعاة الفنون هذا أولا، ونتيجة للمنافسة مع الفنانين القادمين من المغول من الشرق الأقصى من جهة ثانية أما بالنسبة لذوق رعاة الفنون الجدد، فلا شك أنه كان مختلفاً نتيجة للاختلاف بين ثقافة المغول وثقافة الدولة العباسية. أما فيما يتعلق بالعامل الآخر، فإن الخضوع للأساليب الفنية الصينية التي حملها مجموعة الفنانين الصينيين، وكذلك المعماريون المغول فقد أثرى وأغنى الحركة الفنية.

وأيّاً كان الأمر فإن ما تبقى من آثار هذا العصر على قلتها تشير إلى مرحلة بالغة الأهمية، بالغة في التعرف على المتغيرات التي طرأت على «أنا» الفنان في الفنون التطبيقية والمنشآت المعمارية، كما في مواد الفنون التطبيقية التي عملت لرعاة الفن، ومن أهم ما بقي من تلك الفترة الأكاديمية الفنية التي قام ببنائها رشيد الدين بالقرب من تبريز ظهر تأثير لفناني العصر المغولي يتمثل في استخدام ألوان جديدة في زخرفة المنتجات، فقد ساد اللون الرمادي في مقابل الألوان القوية واستخدمت موضوعات لم تكن مطروحة من قبل تتعلق بالقتال والحرب، وما

يترتب عليها. ومن أبرز الفنانين في تلك المرحلة أحمد موسى في فن التصوير[٧٥]، والفنان الآخر[٧٦] الذي أحضره هولاكو معه من الصين. إلا أن الفترة التيمورية شهدت شكلاً من أشكال انحسار المؤثرات الصينية سواء في مجال العمارة أو في مجال الفنون الصغرى. . ففي العمارة بدأ ظهور تكوينات فنية وتصميمات مستوحاة من البيئة الفارسية، وفي التصوير والرسم استطاع فنانون أمثال مير سيد علي التبريزي أن ينقلوا التصوير من حيث الشكل والمضمون ويحولوه إلى نمط جديد تتضح فيه «أنا» الفنان سواء من حيث تعبيراته أو ملامح إنتاجه، أو من حيث توقيعه على منتجاته الفنية وخاصة على الخزف والفخار والزجاج والمعادن. . وقد شهد العصر التيموري ظهور «أنا» الفنان بشكل لم يكن عليه في جميع العصور السابقة خاصة في الفنون الصغرى ذلك أن كمال الدين وبهزاد الذي عمل فترة في خدمة التيموريين بالإضافة إلى عمله في خدمة الصفويين، يظهر «أناه» في قدرته الهائلة على إبراز روح جديدة تعبر عن مكانة الفنان في المجتمع وعن علاقته براعي الفن، وينسب لكمال الدين بهزاد تحرير التصوير الفارسي من قيود الفن الصيني، كما أنه طبع أسلوب تلاميذه ومن جاء بعده بطابع بقي واضحاً قرابة قرنين من الزمان.

وبجوار بهزاد ظهر عدد من الفنانين في الرسم، منهم محمد مذهب[٧٧] وعبد الله مذهب[٧٨]، ومظفر علي[٧٩]، وميرزا علي[٨٠]، وسلطان محمد[٨١]، وأقاميرك[٨٢]، ومحمد زمان[٨٣]، . . وغيرهم. . أما في مجال الخط فلدينا الخطاط محمود النيسابوري[٨٤]. وشهدت المرحلة الثانية من عمر الدولة الصفوية شكلاً من أشكال «أنا» الفنان أشد قوة وحضوراً حتى إن مؤرخي هذا العصر يطلقون على هذه المرحلة اسم أشهر الفنانين فيها وهو الفنان رضا عباس[٨٥] الذي عاش في عصر الشاه عباس. كان رضا عباس من الفنانين الذين بدأوا شكلاً جديداً من أشكال فن التصوير، أي التصوير بالحبر الصيني بعد أن كان الفنان يرسم بالألوان، بالإضافة إلى اختفاء أسلوب تزويق المخطوطات وظهور أسلوب رسم اللوحات المستقلة. وقد أدى انصراف رعاة الفن عن تكليف الفنانين بأعمال

كبيرة في العمارة أو في الفنون الصغرى إلى اتجاه الفنان نحو رعاة جدد من العامة من الناس، مما سمح للفنان بالتعبير عن هؤلاء بشكل أوضح، ويرى بعض المؤرخين أن لجوء الفنان للإنتاج بغرض التسويق العام هو انحطاط للفن، وضعف له. . وقد استمر هذا الوضع إلى أن بدأ الفن الإسلامي يفقد بعض مميزاته وخصائصه، حين أقبل الفنان على تقليد الفن الأوروبي بكل جوانبه فأخذت الموضوعات الأوروبية تظهر في ثنايا التصوير. ومن أهم الفنانين الذين قادوا هذه الحركة مصور يعرف باسم محمد زمان الذي تأثر بالغرب في اختياره لموضوعات رسمه، كرسمه للعائلة المقدسة والملائكة والقديسين، وغيرها من الموضوعات العائدة إلى الديانة المسيحية، علماً بأن الفن الإسلامي لديه لم يفقد روحه الإيرانية تماماً. وقد ظهرت مجموعات من الفنانين الأوروبيين قامت بالعمل في بناء القصور الملكية الإيرانية وتزيينها بالصور والرسوم والزخارف المختلفة. واستمر هذا التأثير على «أنا» الفنان حتى قضى على الفن الإيراني وأفقده خصائصه ومميزاته نتيجة لغياب «أنا» الفنان المسلم وتحوله إلى مقتبس للفن الأوروبي الذي جاء تعبيراً عن ذوق طبقة رعاة الفنون واتجاههم نحو اقتناء الفنون الأوروبية.

أما في الهند فإن «أنا» الفنان كانت أكثر وضوحاً في بداية عصر الدولة المغولية هناك وذلك في مجال العمارة والفن الإسلامي بشكل خاص حيث إن العمارة والفن الإسلامي قد تأثرا بالفنون الإسلامية الإيرانية، فمعظم الفنانين كانوا إيرانيين أحضرهم بابر معه إلى الهند من إيران فأدخلوا نماذج من بلادهم وشاركوا زملاءهم من بلاد أخرى، كذلك فعل الإمبراطور همايون بعد رجوعه من منفاه في إيران، حيث تعرف على أعمال الفنان الإيراني الرائدة. فقد قام ميرسيد علي، وخواجة عبد الصمد، والشيرازي الذين أوكلت إليهم في عصر همايون رئاسة مجمع الفنون حيث كان يعمل مايربو على خمسين من الفنانين. وفي عصر أكبر عادت إلى الفنان «الأنا» لتحقق رغبة الإمبراطور أكبر في أن يرى فناً إسلامياً ذا طابع هندي وعمارة هندية مستقلة. وقد أسس هذا الإمبراطور مجمعاً مستقلاً ضم نحو ٧٠ فناناً من الهنود، وأبعد الفنانين الإيرانيين أمثال عبد الصمد

إلى وظائف أخرى مثل رئاسة دار السكة (سك النقود) في العاصمة فتح بورسكري.

من هنا بدأت «الأنا» الخاصة بالفنان الهندي تفرض شكلاً في عمائر إسلامية متأثرة بخصائص هندية محلية خاصة في مدينة فتح بورسكري وفي التصوير أيضاً حيث برز الطابع الهندي في اختيار الموضوعات وفي تفاصيلها، مثال ذلك السحن الهندية، والملابس الهندية وظهرت أفكار جديدة في تكوين الصورة الإسلامية، فقد أصبحت الألوان ألوان الفنان الهندي المتميزة بالهدوء واختفى البريق واللمعان الذي كنا نشاهده في منتجات الفنان الإيراني، يضاف إلى ذلك شكل واقعي جديد في مقابل الأشكال البعيدة عن الواقع سيطرت في العصور السابقة.

وقد لانبالغ إذا قلنا إن «أنا» الفنان الهندي فاقت كل معاصريه ظهوراً وفاعلية واستقلالاً، وذلك بسبب النهضة الفنية العامة التي ظهرت في عصر أكبر وجهانجير وهما اللذان كلفا الفنانين بأعمال ضخمة مثل عمليات بناء للمدن منها «فتح بورسكري» وإعداد ألبومات يصور فيها رجال الدولة وتكليف الفنان بعمل رسوم تسجيلية لما يدور في الحياة اليومية للإمبراطور من استقبالات وخروج للصيد ومعارك حربية.

وفي عهد جهانجير على وجه التحديد بدأ يقل ظهور أسماء الفنانين على أعمالهم على عكس ما كان عليه الأمر أيام الإمبراطور أكبر، ولربما يعود ذلك إلى ظاهرة تميز بها الفنان الهندي دون غيره من فناني العالم الإسلامي، وهي اشتراك أكثر من فنان في عمل فني واحد حتى ولو كان هذا العمل الفني مجرد رسم صورة. ولدينا أمثلة كثيرة على ذلك ففي مخطوطة «رازنامة» نجد التصميم من عمل مصور يدعى شريف والتكوين من عمل مصور هندي آخر يدعى كيو، وفي تصويره أخرى من مخطوطة تيمورنامة نجد المصمم «مازن» والملون «توكي» وفي ثالثة يشترك كل من «بازوان» و«شانار» في عمل الصورة[٨٦].

ومن مظاهر اشتراك أكثر من فنان في عمل فني واحد أنه كان يعهد إلى كل واحد برسم ما يجيده ويتقنه، ففي صورة في مخطوطة أكبر نامه، التصميم من عمل «مسكين» والتلوين من عمل «سروان»، في حين أن بعض الوجوه من عمل «مازر» فمن يجيد رسم العمائر يقوم برسمها ومن يجيد رسم الأشجار يقوم برسمها، ومن يبدع في رسم الوجوه يقوم برسمها وذلك في إطار عمل فني واحد.

أما في الفترة التالية عكس حكم جهانجيز أي حكم شاه جيهان فقد اتجه الفنان إلى العمارة وتدهورت الفنون الصغرى، وهنا نجد نماذج هائلة من الإبداعات كالمبنى المعروف باسم تاج محل بمدينة أجرا الذي أمر ببنائه الإمبراطور جهانجيز لزوجته ممتاز محل كمقبرة بعد وفاتها، كما قام الإمبراطور نفسه ببناء المسجد الجامع بدلهي الذي يعتبر بكل المقاييس تحفة معمارية رائعة. وهنا نلاحظ أن المصور ينكفىء على الماضي ليعبر عن القديم من خلال الموضوعات ذات الطابع الهندي الأسطوري المحلي. وفي هذه الفترة يظهر لدى طبقة رعاة الفنون ولع واضح بالأساليب الأوروبية في العمارة والفنون الصغرى وهو تأثير بدأ في أيام الإمبراطور أكبر الذي تلقى هدايا من السفراء والقناصل مثل السيرتوماس أو سفير الملك جيمس الأول إلى الهند حيث عقدت المعاهدات التجارية بالإضافة إلى الأعمال الفنية التي حملها المبشرون إليه وبتأثير من هذا كله كان الأباطرة في ذلك الوقت يدفعون بالفنان إلى ترك «أناه» وتقليد هذه الصور، ويقال إن السيرتوماس رو، لم يستطع في أكثر من مرة التمييز بين اللوحة الأصلية التي أحضرها معه والصورة المقلدة التي رسمها المصور الهندي وهذا يعتبر إيذاناً لعملية اختفاء «أنا» الفنان الهندي تحت تأثير رعاة الفن الذين رغبوا في إحاطة أنفسهم بفن أوروبي. من ناحية أخرى انصرف الرعاة عن رعاية الفنان المسلم في تلك الحقبة، وهذا ماجرى للإمبراطور أورنجزيب الذي لم يغدق الأموال على الفنانين، بل كان خصماً لدوداً لهم فاضمحل الإنتاج الفني وهاجر الفنان إلى حكام الأقاليم.

بالنسبة للفنان في مركز الدولة العثمانية بتركيا، فلم يتيسر لمؤرخي الفنون دراسة الأعمال الفنية التي بقيت في هذا العهد دراسة وافية تساعد على تكوين

فكرة كاملة عن تطورها لكن العمارة الإسلامية كانت أكثر حظاً وذلك لأن معظم معالمها بقيت على الحالة التي تركها عليها المعمار العثماني. وقد بنيت هذه العمارة على أكتاف فنانين ومعماريين من مختلف الولايات العثمانية الذين استدعوا للعمل في عاصمة الدولة بالقسطنطينية، التي بدت وكأنها متحف لعمائر ترجع إلى عدة فنون.

ويقال إن سلاطين بني عثمان قد أرادوا صبغ العالم العثماني بصبغة معمارية واحدة، كما كان عليه حال العالم البيزنطي والعالم الروماني واليوناني من قبله فكانوا يستدعون فنانين من إيران ومصر والشام وغيرها وأرسلو في المقابل فنانين ومهندسين معماريين من الأتراك إلى تلك الأقاليم، وقد نجحت هذه الفكرة في التقريب بين الشكل المعماري الذي كانت عليه العاصمة والشكل الذي كانت عليه عواصم الأقاليم العثمانية ومارس فنانو الأقطار المغلوبة عملهم في القسطنطينية معتمدين على أمور ثلاثة:

أ - قدراتهم الفنية الموروثة.

ب - البيئة الجديدة التي يمارسون فيها العمل.

ج - ذوق رعاة الفنون من سلاطين آل عثمان.

أما الفنان أو المعماري الذي أرسل إلى الأقاليم فقد قام بعمله معتمداً بدوره على:

أ - البيئة الجديدة التي جاء للعمل فيها.

ب - ما حمله معه من موروث فني خاص به.

ج - ذوق رعاة الفنون من ولاة الدولة العثمانية في هذه الأقاليم.

وتتشابه العوامل الثلاثة الأولى في نتائجها مع العوامل الثلاثة التالية (التي عمل وفقاً لها الفنان في داخل الدولة العثمانية). ونستطيع أن نؤكد أن العالم العثماني كان متشابهاً في العمارة الإسلامية أو الفن الإسلامي كما يرينا ذلك بناء المسجد الذي لاتخطئه العين في تركيا كما في ولايات الدولة: شكل المئذنة الرفيعة

الرشيقة المنطلقة نحو السماء، القبة المركزية الضخمة المحاطة بأرباع القباب الصغيرة حولها، تقسيم المسجد نفسه إلى قسمين رئيسيين: أحدهما المسجد الفعلي والآخر حرم المسجد، . . .الخ.

أما الفنون الإسلامية الأخرى فقد عرفت هي أيضاً عناية واضحة من قبل السلاطين، ففي مجال الفنون الزخرفية ساد نمط الخط العربي المعروف بالنسخي الذي كتبت به اللغة التركية أيضاً، وفي مجال النسيج العثماني أظهر الفنان اهتماماً واضحاً بنسيج القطيعة وخاصة المصبوغ منها باللون الأحمر، وهو اللون شبه الرسمي لسلاطين الدولة العثمانية - كذلك في مجال الخزف، يتميز الخزف العثماني باستمرار تقليد أنواع قديمة سبق للبيزنطيين إنتاجها وتعتبر البلاطات الفسيفسائية الخزفية المصنوعة من طينة بيضاء ومغطاة بطلاء زجاجي شفاف من أروع ماتميز به الفن العثماني، وقد غطيت المباني العثمانية أيا كانت وظائفها من الداخل بالبلاطات الخزفية، واستخدمت أيضاً في تغطية الواجهات من الخارج. ويقال إن شخصيات ماهرة مبدعة من الفنانين العثمانيين، كانت وراء الشكل الرائع الذي ظهرت عليه هذه البلاطات بزخارفها، إن كانت هندسية الشكل أو بنائية أو خطوطاً.

وازدهر الرسم والتصوير منذ بداية الحكم العثماني على يد مصورين أحضروا من إيران لتأسيس المدرسة العثمانية في التصوير، ومن بينهم حاجي محمد نقاش اصفهاني، ولي جان، وشاه قولي تبريزي وبتأثير في الأساليب الفنية الإيرانية عمل المصورون الأتراك في المراسم التركية التي أنشأها سليمان بالسراي، أما «الأنا» الخاصة بالفنان فقد ظهرت من خلال الخصائص التركية، كالملابس التركية المتميزة مثل القفطان أو الجبة والعمائم الضخمة التي كان يرتديها السلاطين ورجال البلاط، والسحن التي اختلفت عما اعتدنا رؤيته من قبل، وأظهر الفنان العمائر ذات الأسقف المسنمة (الجمالونية)، بالإضافة إلى المعارك الحربية التي خاضها الجيش العثماني وخاصة في الميادين الأوروبية ولايمكن مقارنة موضوع

المعارك الحربية الإيرانية بالمعارك الحربية العثمانية إطلاقاً سواء من حيث الكم في الصور أو من حيث تفاصيل صور هذه المعارك عند الفنان العثماني. وقد أبدع في تناول هذه الموضوعات، فكان يرسمها بفخر شديد. ومن أشهر الفنانين الأتراك الذين ظهرت ذاتهم «الأنا» الخاصة في أعمالهم الفنية حسام زاده، صنع الله، عثمان، حيدر، شبل زاده، أحمد، نقسن، معين، لوني، عبد الجليل شلبي(٨٧).

ومالبثت «أنا» الفنان العثماني أن واجهت صعوبات عدة كان أهمها إعجاب سلاطين آل عثمان بالفن الأوروبي فاندفعوا في استدعاء ستة من أمهر الفنانين الإيطاليين عى رأسهم جنتيللي بلليني الذي أرسله إليه دوق البندقية في سبتمبر ١٤٧٩ فرسم صورا عديدة للسلطان، وفي عصر السلطان أحمد تحول الفنانون إلى نساخ مخطوطات ثم قلّ الإقبال على تزويق المخطوطات بالصور. وفي القرن الثامن عشر تأثر التصوير التركي بأسلوب الروكوكو. وفي نهاية القرن ١٨ سادت الأساليب الفنية الأوروبية في تناول موضوعات معينة كما في استخدام الزيت بدلاً من الألوان المعدنية.

ولعلاقة فنان العصر العثماني مع رعاة الفن أبعاد مختلفة: كان السلطان يعتبر نفسه خليفة، وبالتالي ظهر شكل من أشكال العداوة لفن التصوير حتى إن معظم رجال الدولة العثمانية كانوا يخفون مجموعاتهم الفنية الخاصة، كما فعل الصدر الأعظم قره مصطفى، ثم إن عدم توفر الذوق الفني لدى عدد من السلاطين أدى إلى صعود وهبوط في ازدهار الفن، ووصل الهبوط في بعض الفترات إلى الاندثار. ومما يدعو إلى العجب والدهشة أن كثيراً من الفنانين كانوا يدخلون قصور آل عثمان، على أنهم أطباء، كي لاتتسرب أخبارهم كفنانين نحو الخارج، وبصفة عامة وعلى الرغم من ظهور توقيعات مختلفة لفنانين آل عثمان فإن «الأنا» الخاصة بالفنان لم تظهره بالقوة التي كانت عليه في عصور إسلامية سابقة..

يتبين من العرض السابق أننا لانستطيع التغافل عن رؤية «أنا الفنان» في العصر الإسلامي، فالفنان أحدث تحولات عميقة في حياة الفن والعمارة الإسلامية، وقد شعر الفنانون بقيمة أعمالهم وأدركوا مدى حاجة رعاة الفنون إليهم فعاشوا حياة مختلفة عن غيرهم وتقربوا من قصور رعاة الفن حتى إن البعض جعل سكنه داخلها، وترك لنا معظم هؤلاء الفنانين المبدعين أسماءهم على أعمالهم دون ألقاب في البداية كما كانت الحال في العصور الأموية والعباسية والفاطمية، وهذا ما عرفناه عن سعد، مسلم، البيطار، الطبيب، إبراهيم، وهنا الذين تحفظوا قليلاً فأسبقوا الاسم بكلمة «عمل» عمل شرف الأبواني بمصر، الذي يشير إلى مسقط رأسه «ابوان»، وكذلك فعل الفنان «غيبي» في العصر المملوكي حين وقع بالحرف الأول من اسمه «غ» أو كتبه كاملا «غيبي الشامي».

ثم إن الفنان كان يلحق توقيعه بذكر طبيعة الإبداع الذي قام به، بكلمات النقاش، الرسام، الدهان، أو المعمار أو يكتفي بذكر كلمة «المعلم» كما ورد في عمل المعلم بدر أبو معلى «عمل بني المعلم». لكن الفنانين في العصور الإسلامية تجنبوا معظم الأحيان إطراء يجعل المتلقي يشمئز من غرور الفن رغم الذي كان يشاهده فكان يسبق اسمه بكلمات تدل على التواضع مثل «عمل العبد الفقير بهزاد» أو «عمل العبد الضعيف بهزاد»، أو «عمل العبد الفقير الراجي عفو ربه المعترف بذنبه الأستاذ محمد بن سنقر البغدادي في أيام مولانا الملك الناصر عز نصره»، وتكررت نسبة الفنان نفسه إلى.. راعي الفن في مراحل زمنية مختلفة، كالإضافة محمد بن سنقر البغدادي «جنيد نقاش السلطاني» عمل المصور بالجند مصور القيصر جهانجير العادل، أو «عمل المصور رضا عباس».. تتضح من خلال التوقيعات التي تركها لنا الفنان طبيعة العلاقة بينه وبين راعي الفن ونظرته إلى ما يقوم به من عمل خشية أن يساء فهم إبداعه، وكلما كانت إنجازات الفنان عظيمة في فنه كلما ازداد. في التوقيع ببعض عبرات الضعف والرجاء وما شابه وهذه محاولة من قبله لصرف تركيز نظر المشاهد على «الأنا» الواضحة من خلال العمل الفني.

ثالثاً: «أنا» الفكر السائد/ الأيديولوجيا

السؤال الذي يعنينا هنا هو: ما مدى تأثير الفكر السائد في العصور الإسلامية على الفن الإسلامي ومنتجاته؟؟ ثم هل كان تأثير الأفكار السائدة أعمق من تأثير «أنا» الفنان، و«أنا» راعي الفن؟؟

يرى بعض المشتغلين بالفنون الإسلامية أن هذا الفن يعتمد على الأفكار والمعتقدات الإسلامية ويطبقها، أي أن الفن الإسلامي هو فن منهج أكثر منه فن آثار وأنواع وأعمال ، فمن وجهة نظرهم هو فن مبدأ، أكثر منه فن أساليب وتقنيات وبالتالي فإن الفنان الإسلامي لم يكن لديه حق التعبير عن أناه بشكل كامل، من حيث إن «أنا» راعي الفن تزاحم أناه وتعاضد الأنا الأولى «أنا» قوية وشديدة التأثير تعود إلى الفكر السائد في المجتمع إلى درجة أن الفنان لم يكن باستطاعته أن ينتج طبقاً لمبدأ الفن من أجل الفن أو وفقاً لقناعة متمثلة لديه هو بل عمل مطيعاً لمبادىء ملزمة له. إن فنان العصور الإسلامية لم يكن مخيراً بين الالتزام بالمبادىء السائدة وحريته الفردية بل كان يعبر عن الثقافة والأفكار السائدة في عصره بمعنى أنه لم يكن باستطاعته تجاهل «الدين» أو العقيدة الإسلامية مثلا[٨٨].

ويذهب البعض إلى القول بأن الدين هو أصل نشأة الفنون كلها لا الفن الإسلامي فحسب فالفنان المسلم كان يلتزم بالفكر الديني السائد تصوراً وتطبيقاً فهو ملتزم، وبما أن الفنان مؤمن بالدين الإسلامي وبالتالي يكون الإسلام هو الروح المنبثة في كل ذرة من كيان الإنسان لابل هي الإنسان ذاته، وهنا قمة الالتزام وحينما يشير القرآن إلى أولئك «الذين آمنوا وعملوا الصالحات» فهو يعني كل ما يعمله الإنسان. والتزام الفنان في العصور الإسلامية بقوانين المعتقد الديني المؤمن دون أن يسلبه حريته مؤكد، فكل ما يرفضه الإسلام كمعتقد ديني مرفوض من الفنان لكونه مسلماً، فيقصي كل ما هو مرفوض في فنه دون أن يشعر بأن حريته قد تأثرت بالمنع الديني، ويرى أصحاب هذه النظرية أن التزام

الفن الإسلامي بالمعتقد الديني لم يأسره في شكل جامد متحجر، ولم يفقده جاذبيته كما أنه لم يمنعه من التطور، وقد ظهرت هذه «الأنا» الأيديولوجية أو الهوية الدينية بكلام أصح في شكل ومضمون العمل الفني كما سبق ورأينا.

ويقول «جوميت مورينو» عن هذه النقطة، «وتعكس منتجات الفن الإسلامي روحا مرنة للدين الإسلامي بيد أنها تخضع الغير لسلطانها». . «أما حين يصبح للشكل الظاهر في العمل الفني دلالة باتجاه معين أو رمز لمعنى معين يتعارض مع المضمون الإسلامي فذلك الأمر هو الذي سيرفضه الفنان لأنه حينئذ لم يعد شكلاً بل أصبح مضمونا»(٨٩).

ويدلل على تأثير الفن الإسلامي «الأنا» بالفكر السائد، كون الفن الإسلامي فناً متميزاً بخاصية الوحدة وهي صفة ربما لم تكن لتكمل لولا التزام الفنان المسلم بقواعد الفكر، الذي حدد له الغاية والهدف من المنتج الفني الذي يبدعه. وإنتاج الفنان المسلم قد تشابه في كل الأمصار والأزمنة رغم تباعد المسافات وتباين الأزمنة ذلك أنه ينتمي إلى أصل واحد ثابت هو الفكر السائد في المجتمع.

وعلى الرغم من العلاقة الوثيقة بين المنتج الفني وبين المعتقد الديني مركز الفكر الإنساني في تلك العصور، نجد أن الفن الإسلامي لم يقم بدور تبشيري أو إعلامي، فالفنان المسلم لم يرد بعمله أن يقدم أية شروح دينية وهذا ما يحملنا على القول بأن الفن الإسلامي بصفة عامة لم يكن وسيلة مباشرة في خدمة الدين، لقد أخذ منه رؤيته الكبرى في الوجود والغيب في فهم الإنسان والحياة ووقف إزاءه وقفة إيمان عميق، فنجدنا نرى الكثير من قواعد الفكر الإسلامي حاضرة في الأعمال الفنية. . وإذا قمنا بمقارنة منتجات الفن الإسلامي بالفنون الأخرى لوجدنا اختلافاً بينها بخصوص حضور المعتقد الديني كمؤثر رئيسي على الفكر السائد في عصرنا.

وقد اعتبر الفن في نظر البعض من بدايته الأولى منتجاً دينياً باعتبار أن الدين في جانبه الاجتماعي هو الذي شكل حياة البدائيين حيث كان رجال الدين

والسحرة يسيطرون على الحياة العامة ومنها الفن، فهم يتصدرون كل شيء: الأعياد والاحتفالات والحرب والسلام. وكان الإنسان يسعى منذ البداية وراء تصورات دينية ولدت لديه الأساطير التي جسدها الفن التشكيلي في الصور والتماثيل. وانتهى التفكير الديني في الحضارة المصرية القديمة مثلاً إلى عقيدة «الحياة الأخرى» أي العودة إلى الحياة مرة أخرى بعد الموت، ومن هنا كان الفن والعمارة المصرية القديمة يخدم هذه الفكرة ويبشر بها، فالمقابر وخاصة مقابر الملوك يجب أن تكون ضخمة يتوفر فيها عنصر الأمان على الجسد، كي يتوفر للروح فرصة للعودة إليه.. وتشهد الآثار الفنية في الحضارات القديمة كالمصرية واليونانية.. على ارتباط الفن بالتصورات الدينية لدى الشعوب، وبقيت هذه العلاقة حية في الديانات الموحاة، ومنها الإسلام، فلماذا نخص الإسلام بأنه كدين وعقيدة وقف بوجه وجود الفن وتطوره[٩٠]!!. فكان على الفن الإسلامي الذي ظهر فوق الأرض العربية أن يعبر هو أيضاً عن فكر مستمد من عقيدة دينية مختلفة عما سبقها.. ففي بداية الإسلام احتاج المسلمون إلى مكان يمارسون فيه عبادة الله، ولأن العقيدة الدينية أباحت للمسلمين الصلاة في أي مكان شرط أن يكون هذا المكان طاهراً ونظيفاً أصبح لبناء المسجد شرط واحد، هو صحة الاتجاه إلى القبلة من خلال المحراب، أما المحراب فلم تكن له قدسية المذبح، إنه مجرد إشارة تحدد اتجاه المسلم أثناء صلاته.. ثم تدخلت البيئة العربية الحارة في معظم أوقات السنة فكان على مباني المسجد أن تحتوي على صحن مكشوف محاط بأربعة أروقة من كل جانب فيدخله الهواء والضوء إلى جموع المصلين.

ولأن الدين الإسلامي لم يستخدم الفن للتبشير والإعلام عنه، لم يوجد أي نوع من أنواع الصور داخل المسجد الإسلامي إلا فيما ندر كما نرى في الجامع الأموي بدمشق الذي احتوى على العديد من الصور اعتقد البعض أنها تمثل الجنة عند المسلمين، وقد وضعت على الجدران كنوع من أنواع الحوافز لتحريض المؤمنين[٩١]، إلا أن هذه الظاهرة لم تثبت في الفن الإسلامي، بل انتهت بنهاية العصر الأموي.. أما الصور الموجودة على جدران القصور الأموية فكانت عبارة

عن أجزاء أو مقتطفات من الأساطير. وقد وقف معظم دارسي هذه الصور الجدارية حائرين أمامها لايجدون لها أي تفسير وأي معنى، ولم يتطرقوا إلى الفكر الكامن خلفها. كانت الأسطورة عند اليونان والرومان توضح المعتقد الديني، أما الدين الإسلامي فيخالف شكلاً وموضوعاً المعتقد الديني اليوناني والروماني. من هنا كان أن أحجم الفنان في العصور الإسلامية عن تناول موضوع الأساطير كما هي، فراح يقسمها ليفقدها معناها الحقيقي ويحولها إلى أشكال زخرفية تشغل فراغات دون أن يكون بها أي مغزى ديني(٩٢).

ونجد هذا المعنى عينه في إحجام حركة الترجمة في العصر العباسي عن ترجمة الأساطير الأغريقية، فقد رفض المترجم تلك الأفكار التي كان مجتمعه يرفضها.. لكن التصاوير المستوحاة من الأسطورة الكلاسيكية عادت وظهرت في الفنون التطبيقية وخاصة على الخزف والفخار في العصر الفاطمي والسلجوقي، وكانت كما ذكرنا سابقاً عنصراً فنياً للزخرفة بقي غير مكتمل المعنى لأن الفنان في العصور الإسلامية اكتفى بجزء من الشكل الظاهر للأسطورة مفرغاً إياه من مضمونه، لكن الفنان المسلم أحل محله الأسطورة الممثلة لصراع الآلهة مع البشر فكرة ثنائية الوجود، الغيب والدنيا، التي لاتقوم على الصراع بل على الربط: الحياة الدنيا تؤدي إلى حياة الآخرة «عالم الشهادة، وعالم الغيب»، أما الطبيعة بكل ما فيها فقد وجدت لتسبح وتعبد الله، ولتشهد على وجود الخالق، القادر على كل شيء والإنسان هو العبد الشاهد على ذلك.

بسم الله الرحمن الرحيم «ألم تر أن الله يسبح له من في السموات والأرض والطيرُ صٰفّٰتٍ كلٌّ قد علم صلاته وتسبيحه والله عليم بما يفعلون»(٩٣).

«قالوا أقررنا قال فاشهدوا وأنا معكم من الشاهدين»(٩٤).

ومن هنا اهتم الفن الإسلامي في معظم مراحله بأفعال الإنسان وبمظاهر الطبيعة، اهتمامه بالعرض الزائل.. فحينما يرسم الفنان المسلم بيتاً يرسمه بما يجري داخله من أحداث وحينما يصور الأحداث، لايتقيد بمشكلة الليل والنهار

لأن إسقاطه للزمان والمكان هو موقف مستوحى من معتقده الديني الذي يشير بوضوح إلى اللازمان «وإن يوما عند ربك كألف سنة مما تعدون»، «ويبقى وجه ربك ذو الجلال والإكرام». إذاً خروج الفنان في موضوعاته عن حيز المكان والزمان كان له مايبرره وهو أن الفعل الإنساني فعل عرضي وزائل. وهنا أيضاً تظهر أهمية الزخرفة في الفن الإسلامي كعمل إبداعي متأثر «بالأنا» الخاصة بالفكر السائد كأن تفهم زخرفة الكتابة من خلال ارتباطها بكتابة القرآن، ومنذ اللحظة الأولى لإنشاء الدولة الإسلامية على يد الرسول (صلى الله عليه وسلم) كان المسجد مكانا لتعلم الكتابة وكلف الرسول (صلى الله عليه وسلم) كلا من عبد الله بن سعد بن العاص، وعبادة بن الصامت بتعليم الكتابة، وأوفد معاذ بن جبل لتعلم الكتابة والخط، وقال علي بن أبي طالب: «عليكم بحسن الخط، فإنه مفتاح الرزق»، كما قال ابن عباس: «الخط الجميل يزيد الحق وضوحا».

وتطور الخط العربي إلى أساليب وأشكال فنية بعضها زخرفي بحت وبعضها مضلع هندسي والآخر مشجر ومضفر أيضاً. وأصبح الخط شرف الفنون المستوحى من المعتقد الديني فارتفعت مكانة الفنان الذي يمارسه حتى إن عدداً من هؤلاء الخطاطين تولى منصب الوزارة بل إن الحكام أنفسهم كانوا يقضون الساعات الطويلة في نسخ القرآن بجد واجتهاد ومنهم عضد الدولة البويهي والشاه طهماسب، كما احتل الخط العربي جزءاً لايستهان به من مساحة العمل الفني.

ثم إن اتجاه الفنان في العصر الإسلامي إلى عالم الزخرفة المجردة يمثل شكلاً من أشكال الفكر الديني السائد، فهو يعبر من خلال الزخرفة عن الفكرة المطلقة التي كانت محور الكون، والتي كان لابد للعمل الفني أن يظهرها فلجأ الفنان في بعض أعماله إلى العناصر النباتية والهندسية لكنه لم يلبث أن جردها من طبيعتها لتعبر عن الفكرة التي أرادها لها فجاء تكرار العنصر الزخرفي في الزخرفة المعروفة بسم الأربيسك تكراراً بلا كلل و لا ملل، ليعكس التسبيح وما ترده لفظاً وانفعالاً، ونحن نسبح باسم الله في الذكر مئات المرات «رجال لاتلهيهم تجارة ولابيع عن ذكر الله»[٩٥] أو يرسمها الفنان بطريقة الإشعاع المركزي كأن تبدو

حافة تنطلق الخطوط فيها وترجع إلى المركز «هو الأول والآخر»[٩٦] «إنه هو يبدىء ويعيد»[٩٧]. وشغلت الزخرفة الإسلامية المعروفة باسم الأربيسك مساحات ضخمة من الفن والعمارة الإسلامية عبر العصور التاريخية، فهي حينما نجدها تبدأ من حيث تنتهي إنما تعبر عن فكرة أساسية أو تعكس فكرة دينية معينة.. ثم إن إنتاج بعض أنواع الخزف الإسلامي يعكس فكراً سائداً تأثراً «بالأنا» الفكرية، فالإسلام حرم أو كره اقتناء واستعمال الأواني المصنوعة من الذهب والفضة: «روى مسلم عن أم سلمة رضى الله عنها عن الرسول(صلى الله عليه وسلم)، أن الذي يأكل ويشرب في آنية الذهب والفضة إنما يجر في بطنه نار جهنم» [٩٨]، «نهانا رسول الله صلى الله عليه وسلم أن نشرب من آنية من الذهب والفضة وأن نأكل فيها وقال هو لهم (أي الكفار) في الدنيا ولنا في الآخرة»[٩٩].

وهذا التحريم أو الكراهية حمل الفنان المسلم على ابتكار شكل من أشكال الخزف يعرف باسم الخزف ذي البريق المعدني، وهو خزف مصنوع من طين، لكنه يعطي بريق المعدن عن طريق الأكاسيد المعدنية التي تكسبه لون وبريق المعدن. وانتشر هذا النوع من الخزف انتشاراً كبيراً في أنحاء العالم الإسلامي واقتناه الناس كبديل للأواني المصنوعة من الذهب الخالص والفضة الخالصة.

لقد وقف العديد من العلماء طويلاً أمام أثر الفكر السائد أو الأيدولوجية أو ما عبرنا عنه «بالأنا» الفكرية على فن التصوير الإسلامي، وهم يرون أن خلو الفن الإسلامي من تصوير الأشخاص إنما يعود إلى مسألة حرمها الإسلام. وها هو م.س.ديماند يشير «إلى أن السبب في تحريم الإسلام لذلك، وأن قاعدة التحريم كانت صارمة حيث لم تكسر إلا عند طوائف معينة من المسلمين»[١٠٠].

أما «فون شاك» فيرى أن «ليس في القرآن ما يحرم التصوير وأن أحاديث الرسول الشفهية الكثيرة لاتمثل وحدها حكماً قاطعا» [١٠١]، وأن المنع في التصوير لم يحدث أبداً ولم يحرم التصوير بصورة حاسمة ومؤكدة، حتى ولا تصوير

الشخصيات الإنسانية، ثم يقول: لم يحدث أن حرمت قواعد الدين على المسلمين استخدام الصور، فكل ما هنالك أن المؤمنين قد حذروا منها بدليل أن الفن الإسلامي لم يخل منها، منذ بدء الإسلام ومن العلماء الشرقيين من أرجع التحريم إلى تدخل رجال الشرع حتى لاينتكس المسلمون، فيعودون إلى عبادة الأوثان. لاشك أن بعض الأحاديث النبوية قد تحدثت عن تحريم وكراهية التصوير وفيها «لاتدخل الملائكة بيتا فيه صورة أو كلب»، «من صور صورة فإن الله معذبه حتى ينفخ فيها الروح وليس بنافخ فيها أبداً»(١٠٢)، «إن الذين يصنعون هذه الصور يعذبون يوم القيامة، يقال لهم: أحيوا ماخلقتم» (١٠٣). فكان لهذا التحريم من تبعة أن استعان الفنان في بداية العصور الإسلامية بالخط العربي كبديل للرسوم والصور، لكنه في العصور التاريخية المتأخرة عاد إلى رسم صور للأشخاص من الحكام والعامة.

يثبت مما سبق أن الفكر السائد أو الأيديولجية أو «الأنا»، هي من العوامل الهامة المؤثرة في شكل ومضمون العمل الفني فهي الشيء الذي لم يسمح للفنان بالانفراد بالعمل الفني من خلال «الأنا» الخاصة به، وبالتالي فإنه لم يقف طويلاً أمام الصورة الظاهرة للطبيعة كي ينسخها بل قصد رسم الصورة الباطنة الرامزة إلى القدرة الخفية وراءها وهي قدرة الله خالقها ومبدعها، ثم إن الفكر السائد قد منع راعي الفن من أن ينفرد بالمنتج الفني والفنان وأن يفرض «الأنا» الخاصة به لتكون الفاعلة الوحيدة عن طريق القوانين والسنن والنظم المستوحاة من المعتقد الديني.

إن «الأنا» الفاعلة في الفن والعمارة الإسلامية موزعة بين ثلاثة عناصر بطريقة متوازنة لاينفرد أحدها فيحجب العناصر الأخرى بل إنها تتزاحم على الوجود في كل العصور لكن هذا لايعني أن في بعض المراحل التاريخية لم يختل التوازن في فعالية الواحدة على الأخرى، حتى الطغيان عليها.

* * *

الهوامش والمراجع

(١) اختلف العلماء في تسمية الفن الذي أنتجه الفنان في العصور الإسلامية فتارة سمي بالفن الشرقي، وأخرى بالفن السلجوقي، سماه البعض بالفن المغربي، كما سمي بالفن العربي، ثم استقرت التسمية عند الفن الإسلامي.

(٢) حسن الباشا: **مدخل إلى الآثار الإسلامية**، القاهرة: ١٩٩٠، ص ٣٣.

(٣) مدخل إلى الآثار الإسلامية، ص ٣٤.

(٤) سمير الصايغ: **الفن الإسلامي**، بيروت: ١٩٨٨، ص ٢٢.

(٥) محمود ابراهيم حسين: «الأبنية الصحراوية في بادية الشام، دراسة في نظرية الوظيفة»، **مجلة كلية الآداب**، جامعة الاسكندرية، المجلد ٣٨ لسنة ١٩٩٠، ص ١٩٥ - ٢٢١.

(٦) نضرب أمثلة على ذلك بمنتجات الخزف ذي البريق المعدني وكذلك المنسوجات الإسلامية التي كانت تحوي قبل الإسلام رموزاً دينية مالبثت أن اختفت بعد الإسلام.

(٧) بني في عهد الوليد بن عبد الملك بن مروان بين عامي ٨٨ ـ ٩٦ هـ ٧٠٧ - ٧١٤م في منطقة كان بها معبد للإله جوبيتر، وكنيسة للقديس يوحنا - انظر: فريد شافعي: **العمارة العربية**، ص ١٥٢.

(٨) بنيت في عهد عبد الملك بن مروان في ٧٢ هـ ٦٩١م وجرى حول السبب في بنائها العديد من المناقشات بين علماء الآثار - انظر: ثروت عكاشة: **القيم الجمالية في العمارة الإسلامية**، ص ١٥٤.

(٩) كان في موضعه مسجد في عهد الخليفة عمر بن الخطاب في سنة ١٧هـ - ٦٣٨م ثم أعيد بناؤه في أيام عيد الملك بن مروان حوالي سنة ٩٠ هـ - ٧٠٩م، انظر: العمارة العربية.

(١٠) شيدها الخليفة المنصور بين عامي ١٤٥ - ١٤٩هـ ٧٦٢ - ٧٦٦ م وجعل تخطيطها مستديراً ولها أربعة مداخل محورية ويبلغ قطرها نحو ٢٧١٠ أمتار - أبو صالح الألفي: **الفن الإسلامي**، ص ١٦٣، كمال الدين: **العمارة الإسلامية**، ص ٦.

(١١) شيدها الخليفة المعتصم في عامي ٢٢١هـ - ٨٣٦م وذلك على الضفة اليمنى لنهر دجلة على بعد ١٠٠ كم شمال بغداد - انظر: الفن الإسلامي، ص ١٦٥.

(١٢) شيدها صالح بن علي والي العباسيين على مصر، بعد انتصاره على الأمويين، ولم يتبقّ من آثارها شيء يمكن الاعتماد عليه في معرفة الشكل العمراني الذي كانت عليه المدينة.

(١٣) مثل الجامع الأزهر، مسجد الحاكم بأمر الله، العمارة الإسلامة، ص ٤٢، ٥٠.

(١٤) مثل جامع الجيوش، الأقمر، الصالح طلائع، انظر: العمارة الإسلامية، ص ٥٨، ٦٣، ٦٤.

(١٥) اختلف العلماء في تحديد هوية هذه المدينة هل بنيت بغرض أن تكون عاصمة أو أنها بنيت بغرض أن تكون حصناً حربياً فقط، كمال الدين سامح، المرجع السابق، ص ٤١.

(١٦) اليازوري نسبة إلى يازور وهي بليدة بسواحل الرملة من أعمال فلسطين، ينسب إليها الوزير المذكور.

(١٧) المقريزي، **المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار**، جـ٢، ص ٢١٨.

(١٨) المواعظ والاعتبار، ٢١٨.

(١٩) محمود إبراهيم حسين: **الخزف الإسلامي في مصر**، القاهرة: ١٩٨٤، ص ٤٦.

(٢٠) عصام الدين عبد الرؤوف: **الدول الإسلامية المستقلة في الشرق**، القاهرة: ١٩٨٧، ص ٢٠.

(٢١) عصام الدين عبد الرؤوف: **معالم تاريخ الإسلام**، الكويت: ١٩٩٠، ص ٢٥١.

(٢٢) عبد الرحمن زكي: **قلعة صلاح الدين وما حولها من الآثار**، القاهرة: ١٩٧١، ص ٣٣ - ٣٤.

(٢٣) المقريزي: **الخطط**، جـ٢، ص٣٤٤ - ٣٤٥. حسن عبد الوهاب: **مجلة العمارة**، جـ٧، ص ٢٩٤.

(٢٤) قلعة صلاح الدين، ص ١٧.

(٢٥) الخزف الإسلامي في مصر، ص٥٩ - ٦٠.

(٢٦) محمود إبراهيم حسين: **المدخل في دراسة التصوير الإسلامي**، القاهرة: ١٩٨٨، ص ١٢٠.

(٢٧) المدخل في دراسة التصوير، ص ١٢٥.

(٢٨) - Kuhnel, E; Miniaturmalrei im Islamischen Orient, Berlin, 1923, ss.29-30.

(٢٩) محمود إبراهيم حسين: «الإبهار في الفن والعمارة الإسلامية»، محاضرة بالموسم الثقافي لكلية الآداب، جامعة الكويت: ٩٤ - ١٩٩٥، تحت الطبع.

(٣٠) - OKada, A; **Indian miniatures of the Mughal Court,** p. 11-12.

(٣١) - Brown, p. ;**Indian Painting under the Mughal,** 1924, p.67.

(٣٢) - Ibid.

(٣٣) جمال الدين محرز: **التصوير الإسلامي**، ص ٦٨.

(٣٤) **التصوير الإسلامي**، ص ٦٩.

(٣٥) - Kuhnel, E. op. Cit, S. 44.

(٣٦) - Ibid, s. 45.

(٣٧) التصوير الإسلامي، ص ٧٥.

(٣٨) محمود إبراهيم حسين: **موسوعة الفنانين المسلمين**، جـ١، ص ٤٢.

(٣٩) موسوعة الفنانين، ص ٣١.

(٤٠) موسوعة الفنانين، ص ٣٨.

(٤١) موسوعة الفنانين، ص ٤٢.

(٤٢) موسوعة الفنانين، ص ٤٦.

(٤٣) موسوعة الفنانين، ص ٤٣.

(٤٤) موسوعة الفنانين، ص ٩٨.

(٤٥) موسوعة الفنانين، ص ٥٠.

(٤٦) موسوعة الفنانين، ص ٣٩.

(٤٧) موسوعة الفنانين، ص ٦٢.

(٤٨) موسوعة الفنانين، ص ٨٣.

(٤٩) موسوعة الفنانين، ص ٢٥.

(٥٠) موسوعة الفنانين، ص ٣٩.

(٥١) موسوعة الفنانين، ص ٦٢.

(٥٢) موسوعة الفنانين، ص ٧٧.

(٥٣) أحمد تيمور باشا: **المهندسون في العصر الإسلامي**، القاهرة: سنة ١٩٧٩، ص ٥١.

(٥٤) المهندسون في العصر الإسلامي، ص ٥٢.
(٥٥) موسوعة الفنانين، ص ٣٢.
(٥٦) موسوعة الفنانين، ص ٣٨.
(٥٧) الخزف الإسلامي في مصر، ص ٣٦.
(٥٨) المهندسون في العصر الإسلامي، ص ٦٩.
(٥٩) الخزف الإسلامي في مصر، ص ٥٦.
(٦٠) موسوعة الفنانين ص ٤٥.
(٦١) موسوعة الفنانين، ص ٥٦.
(٦٢) موسوعة الفنانين، ص ٥٥.
(٦٣) موسوعة الفنانين، ص ٥٦.
(٦٤) موسوعة الفنانين، ص ٦٧.
(٦٥) موسوعة الفنانين، ص ٧٠.
(٦٦) موسوعة الفنانين، ص ٧٩.
(٦٧) موسوعة الفنانين، ص ١١١.
(٦٨) موسوعة الفنانين، ص ٣٢.
(٦٩) المهندسون في العصر الإسلامي، ص ٦٨.
(٧٠) المهندسون في العصر الإسلامي، ص ٦٩.
(٧١) المهندسون في العصر الإسلامي، ص ٦٩.
(٧٢) المهندسون في العصر الإسلامي، ص ٦٩.
(٧٣) المهندسون في العصر الإسلامي، ص ٧٣.
(٧٤) المهندسون في العصر الإسلامي، ص ٧٣.
(٧٥) التصوير الإسلامي، ص ٥٠.
(٧٦) موسوعة الفنانين ص ٨٦.
(٧٧) التصوير الإسلامي، ص ٦١.
(٧٨) التصوير الإسلامي، ص ٦٣.
(٧٩) التصوير الإسلامي، ص ٦٤.
(٨٠) التصوير الإسلامي، ص ٦٣.
(٨١) موسوعة الفنانين، ص ٦٤.
(٨٢) موسوعة الفنانين، ص ٣٧.
(٨٣) موسوع الفنانين، ص ٩٠.
(٨٤) المدخل في دراسة التصوير، ص ١٣٣.
(٨٥) المدخل في دراسة التصوير، ص ١٤٤.
(٨٦) التصوير الإسلامي ، ص ٧٣.
(٨٧) التصوير الإسلامي، ص ٧٨.

(٨٨) صالح أحمد الشامي: **الفن الإسلامي، التزام وابتداع**، دمشق: ١٩٩٠، ص ٨٤، ٨٥، ٩٣.

(٨٩) جوميت مورينو: **الفن الإسلامي في أسبانيا**، القاهرة: ١٩٧٧، ص ١٠.

(٩٠) سمير الصايغ: **الفن الإسلامي**، بيروت: ١٩٨٨، ص ٨٣.

(٩١) لم تتكرر هذه الظاهرة بعد ذلك في مبنى من المباني الدينية الإسلامية سواء في مشرق العالم الإسلامي أو مغربه.

(٩٢) - Ettinghausen, R.; Arab Painting, Skira P.40.

(٩٣) **سورة النور**، آية ٤١.

(٩٤) **سورة آل عمران**، آية ٨١.

(٩٥) **سورة النور**، آية ٣٧.

(٩٦) **سورة الحديد**، آية ٣.

(٩٧) **سورة البروج**، آية ١٣.

(٩٨) أخرجه مسلم، انظر القرضاوي: **الحلال والحرام في الإسلام**، الطبعة الحادية عشرة، سنة ١٩٧٧، ص ٨٢.

(٩٩) الحلال والحرام في الإسلام، ص ٨٤.

(١٠٠) الفن الإسلامي التزام وابتداع، ص ١٤٤.

(١٠١) محمود إبراهيم حسين: **دراسات في الزخرفة الإسلامية**، القاهرة: ١٩٩٤، ص ٥٥.

(١٠٢) رواه أحمد وأبو داود والترمذي، المسند، جـ٢، ص ٣٠٥.

(١٠٣) رواه البخاري ومسلم والنسائي، جامع الأصول جـ٤، ص ٧٩٨.

❋ ❋ ❋