الفن الإسلامي وصناعة الخزف:

مقاربة في الشخصية الحضارية والصناعات التقليدية بالبلاد العربية

لا يجد الناظر في كتب المتقدمين استعمالا لاصطلاح مفهوم "الفن الإسلامي". وإنما يجد كلاما على الفنون أو الصنائع أو "الحرفة" و"الصنعة"، وكل ما يتصل بذلك من مهارة وحذق، وحسن وتناسب، وهذا يعني أن إشكالية دراسة تاريخ الفن في الإسلام أو تاريخ "الفن الإسلامي" تظل مسألة مركزية، ومجالا نظريا ومعرفيا جماليا تتسع آفاقه، وتتعدد زوايا مقاربته ومناهج فهمه بتعدد المنعطفات التاريخية الأساسية لهذا الفن ولروافده النظرية وتجلياته الجمالية.

إن إصلاح "الفن الإسلامي" الذي تكثف حضوره بهذا التركيب الإضافي في الدراسات المعاصرة مفهوم حديث تبلور مع بدايات القرن التاسع عشر وظهر في كتابات المستشرقين ومؤرخي الفن من الأوروبيين ونظرائهم العرب والمسلمين(١) أولئك الذين راموا بحث مشكل تاريخ "الفن الإسلامي"، وتحديد عناصره الجمالية وأساليبه االإبداعية المميزة، مع ما يستوجبه ذلك من فهم لأبعاده الفكرية والحضارية والفلسفية تمييزا له عن الفن الأوروبي أو الإفريقي أو الآسيوي، واستتباعا لذلك كان النظر في علاقات التأثير والتأثر التي عرفها هذا الفن في تاريخه عبر علاقته المتغيرة بتغير أطوار التاريخ مع الفنون الأخرى والثقافات المماثلة لها.

وعليه فإن "الفن الإسلامي" مفهوم نظري حديث وإن كانت ممارسته وحركة إبداعه الإنشائية قديمة قدم حضارة الإسلام ذاته، وقد ظهر استخدام هذا المفهوم إبان بروز "زمن الحداثة" حيث صار مفهوم الفن "L'art" في بعده الكلي الانتروبولوجي والإشكالي مفهوما شاملا لكل التعبيرات الجمالية كالرسم والتصوير والنحت والمسرح والموسيقى والخط...فأصبح بذلك سمة من سمات عصر الحداثة(٢)، وركيزة من ركائزها الأساسية باعتباره مظهرا للتطور التاريخي وشكلا للرقي الفكري والروحي ينعكس على مرآته مدى التقدم الحضاري، ودرجة الوعي الفكري المتعلق بالمعاني والمسائل الوجودية التي يعيشها كل شعب وينظر من خلالها إلى التاريخ، وإلى المصير و الحياة (٣).

وعلى وجه التحديد نجد أن اصطلاح "الفن الإسلامي" يطلق في المؤلفات والدراسات المتعلقة بهذا المجال على الزخارف والنقائش ولوحات الخط والمنمنمات وأنماط المعمار والزركشة والتزويق والتصاوير المعلنة أو الخفية، وعلى فنون السّجاد والنسيج والزجاج وزركشه، وكتابة المصاحف وزخرفتها والفخار وزينته والخزف وصناعته والنقش عليه.

إننا نجد في كتابات فلاسفة العرب القدامى حديثا فلسفيا مجردا وإفرادا لفصول وأبواب تتصل بكل فن مستقل بذاته، وهو شأن فلاسفة اليونان من ذي قبل كأفلاطون وأرسطو على الأخص، أما النظر إلى الفن في معناه الكلي وفي دلالاته الفكرية الجمالية فلم يبدأ إلا مع عصر الحداثة وبالأخص منذ ظهور بومقارتن (Baumagarten) الذي استحال معه إصطلاح "الجمالية" أو الاستيطيقا (Esthétique) مفهوم فلسفيا إشكاليا. نظّره له بعد ذلك هيغل Hégel (ت١٨٣١م) وأدمجه في نسق فلسفي كلي تحت اسم "علم الجمال"(٤) معتبرا الفن بما هو مفهوم كلّي مجرد يمثل تجسيدا للحقيقة المطلقة ووجها آخر للحقيقة التي تنشدها الفلسفة، وعبر عنها الدين من جهة كونه كذلك حقيقة كلية، فكان الفن بموجب ذلك نموذجا للروح الحضاري المميز لشخصية شعب من الشعوب، وفيه تتجلى هذه الشخصية عبر التاريخ وفي تمظهراتها مختلفة.

ولم تخرج الأنساق الفكرية الفلسفية والجمالية النقدية مثلما نلمس ذلك مع "مدرسة فرنكفورت" للفلسفة وعلم الاجتماع عن هذا التصور الكلي لمفهوم الفن وماهيته، وإن كانت تختلف مع النسق الهيغلي أو تعارضه في منطلقات النظر إلى الفن وطبيعة الدور الذي يعطيه رواد هذه المدرسة للقيم الجمالية في

المجتمعات المعاصرة التي تسيطر فيها الآلة والتقنية على حياة الإنسان.

من هذا المنطلق يصير من المحال فهم طبيعة تاريخ فن من الفنون بمعزل عن الفنون الأخرى، وذلك لعلاقات التأثير والتأثر الكائنة بينها وللظروف والأطر الموحدة التي تحفّ بنشأة فن ما في علاقته بالفنون المحايثة له، كما تكون محاولة البحث في تاريخ فن من الفنون تستوجب دراسته في كليته، والنظر في طبيعة جذوره التاريخية وأبعاده الحضارية المتداخلة.

انطلاقا من هذه المعطيات، إذا تعلق الأمر بدراسة تاريخ الفن الإسلامي يصير من اللازم النظر في هذا الفن في كليته، ووحدته النظرية والجمالية، قبل أن يخصص الدارس منهج بحثه بدراسة أحد التعبيرات الفنية مستقلا بذاته، كما أن اصطلاح "الفن الإسلامي" يحيل في دلالته الأولى على سمة محددة لهذا الفن وهي سمة المعتقد الديني (الإسلام) أي أن "الفن بما هو أثر بشري ينشد الجمال والتعبير الديني أو الإلهي بما هو تعال أوانه خلال هذا التعالي يكتسب جماليته، وهذا يعني التقاء الدنيوي التاريخي بالمقدس المتعالي في "الفن الإسلامي"، غير أن فهم ذلك يشترط إحاطة بوضع الفن في ظل الديانات السماوية أو الإبراهيمية الأخرى، وعلى الأخص اليهودية والمسيحية وذلك لطبيعة التواصل الروحي والتاريخي بين هذه الأديان، كما يستدعي هذا في الآن ذاته دراسة 'الفن الإسلامي" في سياق تطوره التاريخي والحضاري والجمالي الذي جسد فكرة المعتقد في ممارسات إنسانية مختلفة أو أخضعها لحركة التطور التاريخي والاجتماعي ولحاجات الذائقة المتحولة وآفاق الانتظار التي تتبدل بتغير الأزمان والأمصار، ولهذا لم تعد تعني نسبة الفن إلى الإسلام هنا "الفن الإسلامي"- الحضور اللازم للسمة الدينية، ولمضمون العقيدة الإسلامية، بقدر ما تعني النسبة الحضارية، مثلما اصطلح على الفلسفة الناشئة في تاريخ الحضارة الإسلامية بـ الفلسفة الإسلامية" (٥) سواء أكانت موضوعاتها ذات صلة بالدين والعقيدة أم لا، فصفة الإسلامية والإسلامي هنا تتحدد دلالاتها بالحضارة والتاريخ الذي عرفته الأمم التي اعتقدت الإسلام، مثلما هي تحيل على الارتباط بهذا الدين وتجلي معانيه وكذلك الشأن بالنسبة إلى الفكر الإسلامي الذي لا يعني بالتحديد الفكر المنشغل بالدين وقضاياه بل الفكر الناشئ لدى المسلمين، والمتصل من قريب او بعيد بالإسلام معتقدا إلهيا وحضارة إنسانية، وعليه فإذا كانت الحضارة الإسلامية "حضارة نص" (٦) بحسب عبارة نصر حامد أبو زيد فإن الفن لا يفلت بدوره عن هذه النسبة البعيدة داخل دائرة كبرى.

أما عن جوهر الإشكالية المركزية التي تواجه الباحث في تاريخ الفن الإسلامي أو المتطلع إلى فهم حقيقته تاريخ هذا الفن في تجلياتها الجمالية المختلفة فتتمثل في غياب فنون التصوير (التجسيم) والنحت والمسرح من تاريخ هذا الفن، وهو ما يصطلح عليه بغياب فنون الصورة أو مشكل التصوير "أو عقدة الصورة في الإسلام" في مقابل ازدهار فنون أخرى رامت "التجريد" L'abstraction إلى درجة تطورت إلى "نموذج تحدد به شخصية هذا الفن، ويندر أن يوجد له مثيل في فنون أمم أخرى. ولعل في فنون الزخرفة والرقش L'arabesque والمنمنمات وأساليب كتابة الخط العربي في تطورها التاريخي ما بين المشرق والمغرب، ما يبرز جانبا من ذلك، الأمر ذاته بالنسبة إلى الموسيقى العربية التي استطاعت بما امتازت به من مقامية متحولة وثراء في الأنغام والإيقاعات أن تظل ذات جمالية متسعة الآفاق، يصعب تقنين قواعدها وضبط سلمها.

لكن الدارس لتاريخ الفن في الإسلام يظل يهفو إلى إجابات حاسمة ودقيقة لتلك الأسئلة المحيرة التي تتصل بسبب إعراض العرب عن فنون التجسيم والتصوير والتمثيل واستتباعا لذلك يكون فحص الرأي القائل إن العرب عرفوا المسرح على هيئة أشكال فنية فرجوية وتقاليد احتفالية حلت محل المسرح ذلك، مثل خيال الظل والتعازي الفاطمية، واحتفالات الطرق الصوفية بما يصطلح عليه بـ"الخرجات" و"الزردة"، وكذلك مجالس لمدح والهجاء واحتفالات الطرق الصوفية بالموالد والمواسم الدينية(٦).

كما أن المقاربة العلمية النقدية الجادة لهذا المشكل تتجاوز أفق ذلك التفسير الآحادي والخطي الذي يرد إعراض العرب عن المسرح، وغيابه في ممارستهم الفنية إلى أحاديث نبوية تحرم الصورة اختلفت فيه قديما وحديثا من جهة سند رواياتها بين الصحّة والضعف، ونص متنها، وهي الأحاديث ذاتها التي رد

إليها سبب غياب الرسم والتصوير.

إن هذه المشكلة تتعلق بمسائل نظرية، وبرؤى فكرية وتصورات فلسفية لماهية الأثر الفني، وللإبداع أصلا في علاقته بالفعل الإلهي، وبالمحاكاة التي تتعدى فكرة إعادة إنتاج المنوال الطبيعي، وتقليد الطبيعة في الصنعة إلى أفق انطولوجي كوني وميتافيزيقي إلهي يعطي للجمال الفني في الإسلام بعدا تجريديا، ويفهمه في ضوء نظرة فلسفية روحية مجردة، فماذا يعني مثل هذا القول؟ وما هي محدداته النظرية، ومرجعياته التاريخية؟ وفيم تتمثل وجاهته؟.

يمكن أن ننطلق في بيان التدليل على عناصر هذا الموقف من أطروحة بابا دوبولو Alexandre papadopoulo الذي يرى أن ما شاع من أحاديث نبوية وأقوال مأثورة في تحريم الصورة والتجسيد أو التمثيل لم ينتج عنه تخلف التصوير التشبيهي أو التجسيم في الحضارة الإسلامية أو سقوطه في الهامشية كما يعتبر عادة، بل إن هذه الأحاديث كان لها، على العكس، فضل كبير في إيجاد فن تشبيهي إسلامي بالغ الخصوصية، قائم بذاته، ولا يتعارض مع أحاديث النهي عن التصوير. ولقد تم هذا التوفيق بين التحريم الفقهي والتصوير عن طريق اعتماد الفنان المسلم على جملة من الأساليب والتقنيات التشكيلية البحتة التي ترمي إلى الابتعاد عن نقل الواقع كما هو إلى الصورة. ومن هذه الأساليب : إهمال المظاهر الحسية في العمل الفني وتجنب خداع النظر والمنظور، وعدم استعمال الظلال والأضواء، وإثبات بعض العناصر الوهمية أو المستحيلة مثل استعمال الألوان بطريقة لا واقعية الخ.. وتنضوي كل هذه الأساليب تحت ما يسميه الكاتب : "بمبدأ الاستحالة" وهو المبدأ الذي يسمح للفنان المسلم أن يثبت صدق نيته في أنه لا يرمي البتة إلى التشبه بالله تعالى ومحاكاة مخلوقاته الحية.

وفي نظر بابا دوبولو أدّى هذا التكيف مع متطلبات النهي الديني إلى تصور خاص جدا للعمل الفني في الحضارة الإسلامية، وهو أن هذا العمل لا ينبغي أبدا أن يكون مرآة أمينة للعالم المرئي بل إنه عالم خاص من الأشكال والألوان يحكمه منطق تشكيلي داخلي وتنظيم رياضي دقيق، ويكون لهذا العالم كل الأهمية على حساب عنصر النقل عن العالم المرئي الذي يبقى ثانويا في الصورة. ومن ثم فإن "الفنان المسلم (يكون) قد اخترع جمالية الفن الحديث قبل ستة أو سبعة قرون" وإن "جوهر كل فن وقانونه الأسمى هو أن يكون عالما مستقلا وان لا يخضع إلا لمنطقه الخاص"... حيث لم تهتم الجمالية المتفردة "سلبا" بملاءمة الفقه الإسلامي والأعراض عن النقل الواقعي للعالم فحسب بل إنها تجاوزت ذلك إلى التعبير "إيجابيا" عن الروح الإسلامية عندما ارتبطت وثيق الارتباط بكل إبداعات الذهنية الإسلامية إلى درجة أصبح فيها الرسم الإسلامي "صلاة حقيقية ترفع الروح إلى الله" (٧).

إن المدار الأساسي لهذه الأطروحة هو فهم طبيعة العلاقة المتينة التي نشأت بين تطور البنى الفكرية والروحية في الحضارة العربية الإسلامية وتلك الممارسات المؤسسة للفن الإسلامي، والمحددة لشخصية هذا الفن ولقيمه الفكرية وعناصره الجمالية وأساليب إبداعه، وفي مقابل هذه الأطروحة نجد عديد الكتابات والبحوث تمركزت حول الفكرة القائلة إن التصوير والفن الإسلامي في مجال الرسم والزخرفة خاصة كان بمثابة الزائدة الطفيلية التي نمت على هامش هذه الحضارة، وهو لا يمكن أصلا أن يكون إفرازا حقيقيا لها ما دام العرف الديني يحرم تجسيد الأحياء. وقد اكتفى المؤرخون ببعض الإشارات إلى ظروف الحياة السياسية والاقتصادية التي حفت بنمو التصوير الإسلامي وتطوره دون أن يطرحوا أساسا للبحث مسألة العلاقة الكائنة بين الفقه والمعتقد والفلسفة في الإسلام.

لقد نشأ عن عدم الإقرار بالعلاقة الحميمة بين الرسم والبنية الروحية الدينية في الحضارة الإسلامية فهم خاطئ لوظيفة التصوير في المجتمع الإسلامي وتولد عن ذلك تقييم خاطئ للأساليب والأنماط التشكيلية لهذا الفن، إذ اعتبر التصوير فن بلاط يمارس "كخطيئة دائمة" رغم التحريم في ظل أمراء وأسياد معتدين بقوتهم متجاوزين للنهي. وبذلك تم عزل التصوير دفعة واحدة عن الاهتمامات الروحية للمجتمع الإسلامي وهي اهتمامات تشغل حيزا هاما من حياة هذا المجتمع. كما أدى عدم القبول بعلاقة إيجابية بين التصوير والفقه والعقيدة والفلسفة في الإسلام إلى إغفال الكشف عن جمالية يمكن الرجوع إليها لتقييم الأساليب والأنماط التقنية المعتمدة في الرسم الإسلامي. واضطر أغلب مؤرخي

الفن إلى تفسير الأشكال والأساليب المعتمدة في التصاوير الإسلامية بالرجوع إلى نماذج جمالية خارجية كالفن الواقعي الغربي مثلا. وكنتيجة لهذا المقارنة التعسفية تعددت تلك الأحكام التقليدية القائلة إن التصوير الإسلامي "ساذج" وأن المصورين في الإسلام يجهلون "المنظور" و" النسب" وتقنية الضلال والأضواء إلخ. وقد أصبح هذا التقييم من ثوابت تاريخ الفن حتى أن اختصاصيين عربا مسلمين ينقلونه برمته عن أساتذة غربيين فهذا زكي محمد حسن يقول : "نرى أن الفنون الإسلامية لم تعرف في تصوير الكائنات الحية تطورا طبيعيا وسيرا في سبيل الإتقان وحسن تقليد الطبيعة، فظل المصورون المسلمون جامدين ومقيدين بأساليبهم القديمة، يرمزون إلى الطبيعة وكأنهم لا يجسرون على تقليدها تقليدا أمينا خشية أن يكون في ذلك محاكاة لقدرة الخالق عز وجل، فلم يصل معظم إلى المرحلة التي عرفها التصوير الإيطالي على يد "جيتو" حين خف تأثير الفن البيزنطي وبدا المصور الإيطالي في العناية بالطبيعة، والبعد عن التكلف، وعمل على احترام التطور والتشريح وأصاب توفيقا نسبيا في العبير عن العواطف" (٨)

وهذا يعني أن :

١)القول بأن للفن الإسلامي طبيعة خاصة به وجمالية يمتاز بها، هي الزخرفة والتجريد.

٢) اعتبار النقوش والتصاوير والزخارف المشكلة لـ"الفن الإسلامي" زائدة طفيلية" نمت على هامش هذه الحضارة وبالتالي فهي لا تمثل هذا الفن، مقارنة بفن الخط مثلا إنه يمكن أن ننطلق في ذلك عبر البحث في ما يتعلق بموقف الإسلام، أي فحص تلك المواقف التي تم إنشاؤها في الغرض، وصارت شبه مقولات بديهية مع بيان مدى تطابقها مع منطوق النصوص، فهذا يحتم علينا تقصي حقيقة الممارسة الفنية في الإسلام في تخفيها وفي تجليها، وفي نكوصها، وامتدادها ودون أن نصادر على المطلوب، فمن ثم يجدر أن نحاول الأسباب الكامنة وراء التطور الطبيعي لفنون الموسيقة والخط والزخرفة في حين بقت فنون أخرى مثل التصوير والرسم بمختلف أشكاله وكذلك المسرح غائبة في حياة المجتمع العربي الإسلامي، ولا تحظى باهتمام الفنان في الإسلام أو أنه استعاض عنها بنوع من التجريد، وظلت الحاجة إلى هذه الفنون- التصوير والرسم والمسرح- غير متأكدة إلا أبان عصر النهضة العربية في القرن التاسع عشر حيث تبين أن الفن يمثل المظهر الآخر، وعليه فهل نكتفى برد تخلف العرب والمسلمين عن المشاركة في الفنون إلى أحاديث نبوية قد تكون وضعت لاحقا وتبعتها أحكام فقهية في الغرض، أم أن الأمر يتجاوز مثل هذا المعطى إلى مجمل بنية التصورات الفكرية التي أنشأتها الثقافة العربية من خلال مباحث الفقه والتوحيد (علم الكلام) والفلسفة والتصوف، وكذلك الأدب نسق معرفي وكل ما فيه تطرق إلى علاقة الله بالعالم والإنسان بالعالم والله.

صناعة الخزف وفنونها

عرف العرب صناعة الخزف قبل الإسلام، وكانت المشربيات من أكثر الفخاريات استعمالا. إذا كان يوضع فيها الماء واستعمل العرب أيضا الفخار لحفظ المواد الغذائية والأشياء الثمينة، مثل الذهب والحلي والنقود ويرى عدد من الباحثين أن العرب قد استخدموا عجلة الخزاف واستخدموا الأتون لتحويل الأواني من الفخار إلى الخزف (٩).

وكما يقول مؤرخ الفن الإسلامي الكبير الأستاذ عفيف بهنسي فإن انتاج الخزف في العالم الإسلام كان متفوقا، وامتاز صناع الخزف في ديار الإسلام بتنوع منتجاتهم في الأشكال وفي طرق الزخرفة وأساليب الصناعة، وهو ما شجع على استعمال الخزف في صنع بلاطات، ونجوم لكسوة الجدران وفي صنع الأواني والتحف من أكواب وسلطانيات وأبريق وفناجين، وبرنيات وقوارير، واهم ما امتازت به الأواني الخزفية الإسلامية الفاخرة في هذا المجال" هو البريق المعدني، وقد عثرت الحفريات والتقنيات الأثرية في إيران والعراق مصر وإفريقية (تونس) والأندلس والشام على نماذج من ذلك، ومن المؤكد أن الأواني ذات الزخارف المطلية بالميناء أو البريق المعدني كانت باهضة الأثمان ولا تصنع إلا للأمراء والسلاطين أو للأثرياء الكبار، وقد استخدمت في زينة هذا النوع من الخزف وزخرفته أساليب كثيرة مقتبسة من الفن الصيني ومن جمالية الحرف العربي، والأشكال النباتية والتلوينات

المتناسقة(١٠).

إن ازدهار الحضارة الإسلامية في أواسط عصر بني أمية وبداية العصر العباسي تمثل بالضبط فترة الانتقال من فنون الأمم السابقة إلى "الفن الإسلامي" بملامحه المميزة، ولعله كان للثراء الكبير وما رافقه من إقبال على الاستماع بالملذات ومظاهر الزينة في خصوص حياة خلفاء المسلمين وأمرائهم ما دفعهم إلى التفكير في إيجاد حلول وصيغ تضمن لهم الاستمتاع بمباهج الدنيا وزينتها وجمال الفن دون أن يكون في ذلك نقض لمبادئ العقيدة أو أركان الشريعة إذ شاع في العهود الإسلامية الأولى القول كما سبقت الإشارة بتحريم الصورة منع التصوير وتحريم إعمال الذهب للطعام، وللباس والزينة بالنسبة إلى الرجال، وهو ما شجع على الإقبال على فن الزخرفة العربية (الأرابيسك) في شكلها التجريدي كان الإقبال على الخزف ذا البريق المعدني، ولصناعة هذا اللون من الخزف وكما هو الشأن في أغلب البلاد العربية يستوجب المرور بمراحل عدة لصناعة الخزف ذي البريق المعدني، وهي كالآتي :

١-تصنيع الآنية من الطين الجيد، وحسب الشكل المطلوب.

٢-تغطى المصنوعات بطبقة رقيقة آخرى من طين نقي من النوع الجيد، وهي المسمّاة البطانة أو الملاط.

٣-توضع الآنية في داخل الفرن، كي تشوى وتصبح فخارا.

٤-تخريج الآنية من الفرن، وهنا يقوم الخزاف بتسوية سطحها وطلائها بطبقة زجاجية معتمة.

٥-تعاد إلى الفرن ثانية لتثبيت الطبقة الزجاجية عليها.

٦-تخرج من الفرن وتزين بالزخرفة والنقوش التي يتم رسمها بواسطة مزيج من مواد مختلفة قوامها أوكسيد الفضة أو كلوريد الذهب السائل، وقد تستعمل أكاسيد أخرى عند الحاجة وتتم عملية مزيج هذه المواد بعضها مع بعض بإضافة التراث الحديدي، مع أحد الحوامض، كالخل مثلا، لكي تتفاعل هذه المواد بعضها مع بعض مكونة محلولا بواسطة ترسم الأشكال الزخرفية المطلوبة.

٧- تعاد الآنية إلى الفرن للمرة الثالثة على أن تكون نار الفرن هادئة، وذلك لأن الفرن الشديد الحرارة يذيب المحلول الذي رسمت به الزخرفة.

٨-تبقى الآنية داخل الفرن فترة قصيرة، ثم تخرج منه، وحينئذ تظهر عليها طبقة براقة متلالئة لا تلمس، ويترك المحلول المعدني فوق سطح الآنية، وهذا نجد أن تلك العمليات المتعددة المتبعة في صناعة الخزف ذي البريق المعدني هي التي تكسبه اهمية وتمنحه قيمة جمالية ومادية عالية، وهنا يتضح لنا أن أصل الخزف ذي البريق المعدني يعود إلى الصلصال المشوى المزيج، وقد استطاع الفنان/الخزاف أن يحول تلك الخدمات الأولية بما أسبغه عليها من زخارف دقيقة وألوان جميلة ومزاوجة بين الخامات إلى أعمال فنية غاية في الإتقان والجودة والروعة.

ولقد كانت بلاد إفريقية (تونس) ذات قدم راسخة في تعاطي هذا الفن فمنذ القرن التاسع للميلاد ظهرت ممارسة هذا، ففي مقر العباسية وفي قصور الأغالبة يوجد الكثير من كسر الخزف ذي الزخرفة الزرقاء والبنية والخضراء.

ونجد الأستاذ عفيف بهنسي يقول إن الخزف الذي نجده في محراب المسجد الكبير بالقيروان والذي يعود إلى القرن التاسع ميلاد، وهو المجموعة الرائعة من الكاشاني ذي البريق المعدني، هو إنتاج محلي إلا أنه من الممكن أن يكون بعضه من مصدر عراقي. فالنص الذي يدلنا على عمر هذا الخزف يبين لنا أن بعضه كان قد استورد والبعض صنع محليا (١٠).

هكذا إذن أمست صناعة الخزف وزينته فنا ذا بال في حياة التونسيين فمن الصناعة الفخارية العادية التي تسد الحاجة إلى الأواني أواني الطهي والأكل، إلى

التحف والمآثر الثمينة التي تستخدم فيها تقنيات عالية ومعقدة في الصناعة، مثلما ثم بيان ذلك، وإنك لتجد انتشارا واسع النطاق لهذا الفن مثلا في مدينة جربة بتونس، ونجد ضاحية قلالة بمثابة "عاصمة للخزافة"، ولعل ولع أهل جربة بالخزف وفنونه وإخلاصهم في ذلك جعل "جورج ديهمال" يطلق عليهم صفة "**خزافين شعراء**".

كما نجد لهذا الفن حضورا متنوعا في الساحل المكنين وفي الوطن القبلي نابل حيث انتشرت صناعة هذا الفن وأصبحت سرّا مقدسا تتوارثه العائلات ويتسمى باسمها، ونجد في تونس ضاحية بأسرها كانت مختصة بهذا الفن هي حومة القلالين، وفي القرن التاسع عشر قدم جمع من الفنانين والخبراء الفرنسيين بغية التعرف إلى جمالية هذا الفن وإدراك حدود التقاطع بين التأثيرات الفنيقية والشرقية والأندلسية ثم الإيطالية والتركية وأثرها في نحت كيان هذا الفن الذي لا زال التاريخ يحتفظ لنا بالكثير من معالمه وأعلامه المبدعين مثل الصوفي والمعماري بسيدي قاسم الجليزي (ق١٥م) الذي بنى زاويته البديعة بساحة معقل الزعيم بنفسه وجلب لها الجليز المطلي، وأعد لها خزفا نموذجيا، فكان ذلك بدء عهد جديد في فن الخزف وفي الفن الإسلامي بهذه البلاد وقد صار هذا المعلم مقرا لمتحف الخزف الفني بتونس، وكان ذا المكان يسمى باب سيدي قاسم الزليجي قبل أن يصبح نهجا.

في صناعة الخزف ومرايا الحضارة الإسلامية

وانطلاقا مما تم بيانه أمكن القول إن صناعة الخزف وكذلك صناعة "البريق المعدني" وما ارتبط بها من فن كانت حقا من الابتكارات العظيمة التي اهتدى إليها الخزافون والحرفيون المتفننين من المسلمين "في المائتين الثانية والثالثة للهجرة. وقد اخرجت لنا حفريات بغداد وسامرّا مجموعة على جانب كبير من الروعة والبهجة، منها : بلاطات فاخرة، جملية الصنعة، ذات رسوم من لون واحد أو أكثر من لون(١١)، كما عثر بداخل القصور السلطانية في إيران وتركيا والهند والأندلس على مجموعات، لا بأس بها من التحف الخزفية التي تميزت قيمتها الفنية الراقية، وحالتها الجيدة (١٢) ويبدو أن ذلك عائد لكون استخدام المسلمين للخزف في صناعة البلاطات الخزفية لكسوة الجدران في القصور والمنازل والمساجد والمدارس، وغيرها من العمائر الإسلامية كان أمرا ذا بال وعناية فائقة، ذلك أنه "لاتزال إلى اليوم أغلب هذه الكسوات الخزفية في أماكنها شاهدة على إبداع الفنان المسلم، وتفوقه في هذا المجال" (١٣).

كما كان تبادل فنون صناعة الخزف والفخار وكذلك النقش على الخشب مستمرا ومتعدد المسالك بين مختلف المدن والعواصم الإسلامية، وفي ذلك تقول المراجع التاريخية-مثلا- إن جملة بلاطات جميلة رائعة من صناعة بغداد مع منبر خشب نفيس الصنعة صنع في بغداد أيام الخليفة هارون الرشيد، جلبت من بغداد في نهاية عصر الأمير الأغلبي أبي إبراهيم محمد سنة ٢٤٨هـ/٨٦٢م إلى مدينة القيروان بتونس، فوضعت في المسجد الجامع (١٤).

إن أبرز ما ميز صناعة الخزف، وفنونه هو تفرّده في كامل البلدان العربية والإسلامية بزخارفه البارزة المطبوعة بالقالب وباستخدام طلاء زجاجي أصفر أو أزرق أو بنفسجي اللون، وفي بعض الأحيان كان يستخدم طلاء مذهب نتج عن طريق استخدام أملاح الرصاص، وتظهر فيه محاكاة الخزافين للأواني الذهبية التي تستعمل عند الرومان والفرس، وكان هذا النوع من الخزف معروفا في مصر مع نهاية العصر الساساني (١٥).

ويعتبر بعض المتخصصين هذا البريق بريقا معدنيا حقيقيا، في حين يعتبره البعض الآخر بريقا قزحي اللون (أي يتغير لونه بانكسار الضوء عليه) ويحتمل أن يكون بعض ما عثر عليه من القطع الخزفية، في سامرّاء والمدائن وسوس والفسطاط ذا بريق معدني حقيقي ناتج عن تلوين طلائها بأملاح الحديد والأنتيمون (١٦).

وتزخرف أواني "هذا النوع من الخزف رسوم طيور وحيوانات يتدلى من مناقيرها وفمها أفرع نباتية تخرج منها وريقات، وزخارف هندسية تتمثل في أشرطة مجدولة، وعقود متجاورة تزينها حبات اللؤلؤ، وأخرى نباتية تتمثل في اوراق عناقيد العنب، وهي موضوعات مقتبسة من الفن الساساني البيزنطي، إلى جانب

استخدام الكتابات الكوفية (١٧).

هكذا إذن كانت فنون صناعة الخزف متنوعة ومتعددة المظاهر والمناحي الجمالية فالخزف قد يكون على طلاءات معتمة (قصديرية) مثلما هو الشأن في بلاد الشرق الأدنى، وقد يكون الخزف مرقشا ومخروزا تحت الطلاء، ففي بلاد نيسابور مثلا رغم محافظة في الخزف على زخارفه المتداخلة ذات المنحى الذي يربطها بالفن العربي الإسلامي فإن هذه الزخارف كانت بسيطة سواء منها الرسومات النباتية والهندسية والكتابات التي تدور حول جوانب الصحون، وبعض رسوم الحيوان والطيور، وشهد الخزف الإيراني في العصر السلجوقي نهضة كبيرة في مختلف مجالات الفن الإسلامي، وبصفة خاصة في مجال صناعة الخزف والبلاطات الخزفية.

وإننا لنجد مثالات متعددة تعكس ثراء هذا النمط من أنماط الفن الإسلامي كالخزف المحفور والخزف المرسوم تحت الطلاء المتعدد الألوان (١٨). وفي سياق تعدد أنماط هذا الفن هناك ارتباط وثيق بالروح المميزة للفن L'arabesque (١٩) حيث النزوع إلى ملء الفراغ وتعقيد الأشكال النباتية والأحرف العربية والدوائر والنجوم حيث تنفتح كل التركيبات الشكلانية على اللانهائي، وفي ذلك ترميز إلى طبيعة العقيدة الدينية القائمة على التوحيد، وإحاطة الله بالعالم ووجوده على نحو لا يحدد في كل مكان من الكون، تلك الفكرة الأساسية التي تأسست عليها جماليات الفن الإسلامي (٢٠) إن ما يمكن أن نستخلصه انطلاقا مما تقدم أن فن الخزف ذو منزلة كبيرة في الفن الإسلامي وفي حضارة الإسلام، وهو قد ارتبط بحياة المسلمين وبتطور الحضارة والعمران لديهم، وجسد مظاهر حياتهم وصور جوانب من حضارتهم، سيما وأننا نجد أنه هناك تفصيل وميل إلى الأواني الخزفية على غيرها من الأواني المصنوعة من الذهب والفضة، وذلك لكون الفقهاء ورجال الدين كان يكرهون استعمالها كما تقدمت الإشارة إلى ذلك، فنجم عن ذلك تطور صناعة الفخار والخزف وازدياد الحاجة إليها بتطور الحياة الاجتماعية (٢١) وبهذا فإن صناعة الفنون في الحضارة العربية الإسلامية ارتبطت بقوة وتميزت على نحو بارز في هذا الفن الصنعة الذي يعتبر من أهم الحرف اليدوية التي استخدمها الإنسان منذ العصور الحجرية في حياته المنزلية والعملية كما يعتبر الفخار من أشهر الحرف والصناعات اليدوية في المجتمعات البدائية والتقليدية وارتبط بمجمل معتقداتهم وبتصوير رؤاهم للعالم والغيب والوجود، ولعله مثل ما يذهب إلى ذلك العالم الأنتروبولوجي ليفي شتراوس (L.Strauss) فإن فن الرقش على الفخار والخزف امتد إلى جسد الإنسان وظهر في ما يصطلح عليه بـ"الوشم" الذي يستخدم لتمييز القبائل والأعراق عن بعضها البعض، كذلك يستخدم لأسباب سحرية واسطورية كاستجلاب الخير ودفـع الأذى (٢٢).

وفي خصوص طبيعة العلاقة الوطيدة بين أوجه التطوّر الحضاري والثقافي في العالم العربي الإسلامي وصناعة فنون الخزف والفخار نجد أنه "قد انعكست هذه الكثرة الهائلة من التحف الفخارية والخزفية في العصر الإسلامي على اهتمامات علماء الآثار الذين اعتنوا بدراستها عناية عظيمة، وأصبح الفخار والخزف من اهم المواد الأثرية التي يعتمد عليها بصفة خاصة في ترتيب مراحل التطور الحضاري والفني، وفي تاريخ طبقات الحفر، وترتيب الطرز الفنية، بل إنه يستدل من وجود كسر الفخار، والخزف على سطح بعض المواقع بأثرية المكان، وسكناه في فترات تاريخية مختلفة، يمكن تحديدها من خلال دراسة هذا الكسر" (٢٣).

ويمكن أن نختم بهذه الحكاية الطريفة التي تصور مدى ولع العرب بهذا الفن ومدى عنايتهم بالتلوين في أساليبه إلى حد يتخذون منهصورا لذاوتهم في بعض الأحيان ذكر بعض المؤرخين، أنه في سنة ثلاثة وتسعين وخمسمائة للهجرة، قدم الأمير حسام الدين أبو الهيجاء السمين إلى بغداد، واحتفل الخليفة بلقائه-وهو يومئذ الناصر لدين الله العباسي-، وأن الأمير هذا، كان ذا رأس صغير، وبطن كبير جدا يبلغ رقبة بغلته وهو راكبها، وإنه لما اجتاز محلة الحربية ببغداد، رآه رجل كوزا، فضحك من هيئته، وعمل في ساعته كوّاز من طين على صورته. وعمل أهل بغداد بعده كيزانا على هذه الصورة، وسموها أبا الهيجاء السمين(٢٤).

الهوامش :

١) انظر على سبيل الذكر كونل أرنست، الفن الإسلامي"، ترجمة أحمد موسى، دار صادر بيروت ١٩٦٦، عفيف بهنسي، جمالية الفن العربي، سلسلة عالم المعرفة الكويت، ١٩٧٩، ولنفس المؤلف "الفن الإسلامي"، دار طلاس للدراسات والنشر ط،١، دمشق، ١٩٨٦، وانظر : G.Marçais, L'art musulman P.U.F. Paris 1962,

Oleg Garber. The formation of Islamic Art-Yal, 1973.

وانظر لنفس المؤلف أوليغ غاربار كتابه كيف تفكر في الفن الإسلامي، ترجمة عبد الجليل ناظم وسعيد الحنصالي دار توبقال، المغرب ١٩٩٦، وانظر مجلة الفكر العربي، بيروت مارس ١٩٩٢، عدد خاص بالجماليات العربية.

٢) انظر فتحي التريكي ورشيدة التريكي، فلسفة الحداثة، مركز الإنماء القومي ١٩٩٢حيث تم تخصيص الفصل السادس والسابع من هذا الكتاب لتتبع صيرورة الحداثة من خلال جمالية الزمن في الفنون التشكلية الغربية و في الرسم خاصة عندما أصبح الرسم اختلافا وإقرارا لكينونة التغيير والتحول والتنوع" ص ٧ وصص ٩١-١٣٥. ولنظر سامي بن عامر الفنون الجميلة الإصطلاح وموقعه من الفكر الحديث، ط. الجمعية التونسية للإنشائية والجماليات بالاشتراك مع مركز النشر الجامعي، ٢٠٠١.

٣) هاشم صالح "مفهوم الحداثة في الفكر والفن "، مجلة نزوى، عمان العدد ٢٥، السنة ٢٠٠١، صص ١٢٥-١٣٨.

٤) انظر عبد الرحمان بدوي فلسفة الجمال والفن عند هيغل، دار الشروق، ١٩٩٦، وانظر : (H.G) Gadmer, « Hegel et Heidegger in L'art Comprendre Ecrits, I, Trad.FR. Paris, Aubier Montaigne, 1982 pp.85-200.

٥) Henry corbin.Historic de la philosophie islamique, éd.Gallimard. Pris.1999.

٦) نصر حامد أبو زيد مفهوم النص، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٠، ص ٩.

٧) بابدوبولو "جمالية الرسم الإسلامي" (سبق ذكره) ص ٦-٧.

٨) حول هذه المواقف يمكن مراجعة أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية-نص المقدمة – مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٥٦ وانظر أوليغ غربار Oleg Garber ، "كيف نفكر في الفن الإسلامي "سبق ذكره) ص ١٠، ما بعدها، على اللواتي نص المقدمة التي وضعها لترجمة بابادوبولو ص ٧-٨.

ويمكن الاطلاع كذلك على :

Titus Burkhardt.Art of Islam : Language and meaning-woed Islam Festival-Publishing Company-London, 1976.

٩) عبد الرحمان الهذلي، الخزف عند العرب الفيصل العدد ٣٣٤، يونيو ٢٠٠٤ ص ٥٦ وما بعدها

١٠) عفيف بهنسي، الفن الإسلامي، ص ٤١٧.

١٠) مكرر م.ن، ص ٤٢١.

١١) مخائيل عوّاد صوّر، مشرقة من حضارة بغداد في العصر العباسي، منشورات وزارة الثقافة والأعلام العراقية، ١٩٨١ ص ٢٩.

١٢) ربيع حامد خليفة، في الفخار والخزف ضمن اعمال الفن العربي الإسلامي ج٣، المنظمة العربية للربية والثقافة والعلوم (الألكسو)، تونس ١٩٩٧، ص ٣٤٢.

١٣) المرجع نفسه، ص ٣٤٢.

١٤) مخائيل عواد المرجع السابق، ص ٣٠.

١٥) انظر زكي محمد حسن، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، القاهرة ١٩٩٦، ص ٤٠٣.

١٦) م.ن.ديماند. الفنون الإسلامية، نقله إلى العربية أحمد محمد عيسى، القاهرة، ١٩٥١، ص ١٦٧.

١٧) ربيع حامد خفيفة، المرجع السابق، ص ٣٤٩.

١٨) انظر المرجع نفسه ص ٣٥١، وما بعدها.

١٩) حول الزخرفية والرقش من حيث هما سمات أساسيان للفن الإسلامي محمود إبرايهم حسين، الزخرفية الإسلامية، الأكاديمية اللبنانية للكتاب، بيروت لبنان ط١٩٩١،٢.

٢٠) انظر في خصوص تفكيك عناصر جمالية الفن الإسلامي من خلال الزخرفية والرقش وصلة ذلك بعقيدة التوحيد والتنزيه الإلهي لدى المسلمين دوبولو، جمالية الفن الإسلامي ص ٤٠ وما بعدها.

٢١) ربيع حامد خليفة، ص ٣٤٢.

٢٢) انظر حول هذا المؤلف إبراهيم الحيدري، اثنولوجيا الفنون التقليدية، دار الحوار سوريا اللاذقية، ط١، ١٩٨٤، ص ٨١.

٢٣) ربيع حامد خليفة، ص ٣٤٢.

٢٤) مخائل عواد، صور مشرقة، ص ٣٠.