Kilis 7 Aralık Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi | 2016/2 | CİLT: 3 | SAYI: 5 | s. 165-157

الزخرفة الإسلامية و الشعرية بين الفن والإيقاع

AHMAD SHAIKH HUSAYN
YRD. DOÇ. DR., KİLİS 7 ARALIK ÜNİVERSİTESİ, İLAHİYAT FAKÜLTESİ,
ARAP DİLİ VE BELAĞATI ANABİLİM DALI
ahmadssh65@kilis.edu.tr

SAİT SÖYLEMEZ
ARŞ. GÖR., KİLİS 7 ARALIK ÜNİVERSİTESİ, FEN EDEBİYAT FAKÜLTESİ,
ARAP DİLİ VE EDEBİYATI BÖLÜMÜ
saitsoylemez@kilis.edu.tr.

الملخص
يناقش هذا البحث قضية الزخرفة بنوعيها: الإسلامية (الرقش) واللفظية (الشعرية) بين الفن والإيقاع، فيذهب إلى أن فن الزخرفة الإسلامية هو فن الإيقاع الداخلي وفن موسيقا الشكل، على حين أن فن الزخرفة اللفظية كان صنعةً خلت من الإيقاع، فاقتصرت على الموسيقا الخارجية، بمعنى أنها ارتبطت بالشكل وابتعدت عن المضمون، والبحث موكّل بالتمييز بين الإيقاع والموسيقا الخارجية، إذ هناك فرق شاسع بينهما.
الكلمات المفتاحية: الزخرفة الإسلامية، الإيقاع الداخلي، الموسيقا الخارجية.

SANATSAL VE RİTİMSEL AÇIDAN İSLAMİ VE ŞİİRSEL SÜSLEME SANATLARI

Öz
Bu çalışma süsleme sanatının İslami (süsleme) ve sözsel (şiirsel) türlerini sanat ve ritim açısından ele almaktadır. İslami süslemenin içsel ritim ve şekilsel musiki sanatı olduğunu ortaya koymaktadır. Sözsel süsleme sanatı ritimden yoksun bir sanat iken dış görünüşlü bir musikiye indirgenmiştir. Yani şekilsel olarak birbirine bağlı, anlam bütünlüğü var iken içerik olarak birbirinden uzaktır. Bu araştırma aralarında geniş farklar olduğu için ritim ve şekilsel musikiyi birbirinden ayırt etmektedir.

Anahtar Kelimeler: İslami Süsleme, içsel ritim, şekilsel musiki.

ISLAMIC AND POETICAL EMBELLISHMENT BETWEEN ART AND RHTYM
Absract
This study discusses two types of embellishment: the Islamic and the poetical embellishment between art and rhythm, the study shows that the art of Islamic embellishment is an art of the music of the form, on the other hand, the linguistic embellishment has no rhythm only a kind of external music, this means that it is connected with the form not with the content. This study focus on the big difference between rhythm and music.

Keywords: Islamic embellishment, rhytm, music.

المقدمة

إن الجمال هو إدراك ما في الطبيعة من انسجام، وعليه فالإدراك الجمالي هو إدراك انسجام وليس إدراك انفصال، أي يندر أن نقول عن شيء: إنه جميل دون أن نحبه، لذلك لابد من ترابط بين الجميل والمحبوب، وعليه لابد من شيء في الجمال، ينبثق من النفس، ومن هنا ينبغي أن تكون النفس واسعة من غير حدود بل أوسع من دائرة الجمال في حياتي، إن الإدراك الجمالي إدراك موسيقي وليس له صفة يمكن أن تفصح عنه إلا هذه الصفة، بمعنى أنه يُتلقى وكأنه موجود ولا نصنعه نحن؛ الجمال إيقاع لا يمكننا صوغه، فهو موجود ومنساب، بيد أن الأذن المُرهفة هي التي تصغي إليه وتسمعه.

إن ما عليه الكون لا يمكن أن يكون على خلافه، ولعل هذا هو سر الإيقاع في الكون، ولو أن الكون كان خلاف ما عليه الآن، لربما انتفى الانسجام والإيقاع فيه.

إذا سلمنا بأن الإيقاع الجمالي هو الانسجام في الوجود ينبغي أن نقرر وجوده على النحو الذي هو عليه، بمعنى لابد أن يتحدَ المثالُ والواقع، كيف يتحد المثال والواقع؟ إن ما عليه الكون لا يمكن أن يكون على غير ما عليه، ولكننا لا نرى المثال إلا بعد تجاوز الواقع، فالحق / الواقع الذي ندركه بحواسنا إنما يبدو في فوضى ظاهرية، ويبدو في غير نظام، لكن البحث عما وراءه لا يعني الكشف عما يجاوزه، وإنما هي مسألة كشف عما هو كامن فيه، والكشف من ثم إنما يكون بالبصيرة لا بالصبر، ذلك لأن البصر يفرِّق،

والبصر أيضاً تصوير، أما البصيرة فهي موسيقا؛ إن ما يحوّل المرئي إلى مغزى إنما هو القلب والنفس، ولو أننا وقفنا عند المرئي فإننا لن نستطيع تجاوزه، ومن ثم لن نصل إلى المغزى أو الإيقاع الداخلي الذي لا يتحقق إلا بتجاوز الشكل، لعل هذا الشرط يتحقق بشكل بديهي أمام الموسيقا، ذلك أنها لا تصور شيئاً، بل ربما نستطيع أن نقول: إنها المثل أو المغزى ذاته، يُدرك من غير شكل، ولعل وراء ذلك سبباً جوهرياً، هو أن النفس إنما بنيت على الانسجام وإدراك ما يتوافق وما يتنافر، من هنا نستطيع القول: إن كل ما في الكون يسعى إلى الانسجام، وقد نخلُص بعد ذلك إلى نتيجة مفادها: إن كل من لا يتحول إلى إيقاع يبقى شكلاً لا قيمة له.

قد يبدو أن الإيقاع هو تلك الضربات والعلامات الموسيقية، إن الإيقاع كما يبدو لنا، هو الانسجام بين هذه الضربات وتلك العلامات، و((ليس المقصود بعناصر الإيقاع الموسيقي تلك الضربات (دم) و(تك) التي تنفّذ عادة على آلات النقرة، كالطبلة والدف والرق والمزهر والطبل الخ.. بل المقصود بها العناصر الكامنة في البنية اللحنية العامة، والتي نجدها في حالات الجملة الصوتية والجملة الفراغية أو الجملة الممتدة. وتوارد هذه الجمل المختلفة الأشكال، يشكل إيقاعاً ذا خطوات كبيرة. ويتضمن عمق كل من الجمل الصوتية إيقاعاً ذا خطوات صغيرة. وهي نغمات متراصة بعضها إلى بعض فتعطي بطريقة تحولها وتواردها الشكل للجملة الموسيقية [1]، فالإيقاع إذن أمر يختلف عن الوزن والعروض في الشعر، حتى إننا نستطيع القول: إن الإيقاع داخلي، غير أن الوزن خارجي، من هنا نستطيع أن نقول أيضاً – مع القليل من الحذر–: إن الإيقاع هو المغزى، أما الوزن فهو الشكل، حتى إننا في كثير من الأحيان نجد بعض الشعر يفتقر افتقاراً كبيراً إلى الإيقاع على الرغم من الوزن والعروض، وفي المقابل قد نصادف الكثير من الكتابات النثرية شديدة الثراء في الإيقاع الداخلي على الرغم من أنها غير منظمة على أوزان الخليل، لذلك لا يمكن تبرير التمييز بين (الشعر) و(النثر) إلا إذا كان على

[1] مكداشي. غازي، وحدة الفنون الإسلامية ، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، ط1، بيروت، 1995، ص 234.

نحو التمييز بين الفن والعلم. فلقد رؤي منذ القدم أن هذا التمييز لا يمكن أن يستند إلى عناصر خارجية كالوزن والروي، وحرية القافية وقيدها، وإنما هو داخلي فحسب. فالشعر لغة الشعور، والنثر لغة العقل.. فلكل نثر جانبه الشعري [2]، لذلك فليس من الضروري إن وُجد الوزن أن يوجد الإيقاع، على الرغم من أن الشعر ينبغي أن يتضمن على الإيقاع فضلاً عن الوزن، لعلنا لا نستطيع الفصل –في الشعر– بين الوزن والإيقاع، بمعنى أن يوجد الوزن ويختفي الإيقاع، إلا أننا نرى أن الإيقاع شرط أساسي من شروط نجاح الشعر، عندها يتحول هذا الشعر إلى فن زمني ذي صيرورة وتجدد دائم، وذلك لأن الاعتماد على الوزن فحسب كثيراً ما يخرج الشعر عن شعريته، ومن ثم يحوله إلى نظم لمعلومات أو أفكار محددة وثابتة، وفي هذه الحالة يتحول مثل هذا النوع إلى شعر مكاني جامد وثابت لا يتصف بالحيوية ولا بالديمومة، فكأننا هنا نقف عند الشكل من غير النظر إلى المضمون، والوقوف عند الشكل من غير تجاوزه يدعونا إلى الجمود والثبات؛ إن الإيقاع عند (استوفر) أمر لازم في الشعر، فالشعر عنده إيقاعي ، والإيقاع فيه أمر لازم بخلاف الوزن. والإيقاع هو حركة الأصوات الداخلية التي لا تعتمد على تقطيعات البحر أو التفاعيل العروضية وتوفير هذا العنصر أشق بكثير من توفير الوزن، لأن الإيقاع يختلف باختلاف اللغة والألفاظ المستعملة ذاتها، في حين لا يتأثر الوزن بالألفاظ الموضوعة فيه، تقول (عين) وتقول مكانها (بئر) وأنت في أمن من عثرة الوزن، أما الإيقاع فهو التلوين الصوتي الصادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها، فهو أيضاً يصدر عن الموضوع في حين يفرض الوزن على الموضوع. هذا من الداخل وهذا من الخارج[3] ، لذلك قد يوجد الكثير من الأعمال التي تفتقر إلى الإيقاع ومن ثم فإنها لا ترتقي إلى المستوى الفني إن صح التعبير، وربما

[2] (2) كروتشة، علم الجمال، ترجمة نزيه الحكيم، راجعه: بديع الكسم، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، المطبعة الهاشمية، 1963،ص 36.

[3] (3) إسماعيل. عزالدين، الأسس الجمالية في النقد العربي، القاهرة ص 374.

نخلص إلى نتيجة: إن الإيقاع أحد أهم العناصر التي ينبغي أن تتحقق في العمل الإبداعي حتى يتحول إلى فن زمني خالد.

أما الآن فلابد من دراسة الزخرفة اللفظية من حيث الإيقاع الداخلي فيها، لنصل إلى مدى فنية هذا الشعر.

قد يذهب بعضهم إلى أن الشعر تصوير ومحاكاة للواقع، والحق أن الشعر لا ينبغي أن يكون تصويراً بالشكل الكلّي له، بمعنى أنه تصوير في الشكل، هذا التصوير ينطوي على الموسيقا. ومن ثم على الإيقاع الذي ربطناه بالمضمون، فإن خلا الشعر من الموسيقا والإيقاع صار شكلاً أجوف لا حياة فيه، ومغزى الفن أن أحوّل الصورة إلى ما ليس بصورة، بمعنى أن أبدأ من الشكل ومن ثم أتجاوزه إلى ما وراء هذا الشكل. إن الإدراك الجمالي هو إدراك موسيقي، إدراك انسجام وتناغم قائم على الامتزاج بين ثنائية الشكل والمضمون، مناف لها، مقرب للوحدانية، وبذلك ينفي التناقض والتغير ويأنس إلى الوحدة وراء الفوضى.

لنأخذ مثالاً من الشعر الزخرفي ولننظر أينطوي هذا الشعر على الإيقاع، أم يفتقر إليه: يقول أحدهم في تأريخ بستان[4]:

يهنيك تاريخٌ أتى ضبطه (بستان بسطٍ باهرٌ زاخر)

ويقول آخر مؤرخاً لاستلام السلطان سليم بن سليمان العرش سنة 975 هـ:

يولّى مليك العصر وابن ملكيه بعزّ وتأييد ونصر وسلطان
ودولة ملك قلتُ فيه مؤرّخاً (سليم تولّى الملك بعد سليمان)

يسمى هذا النوع من الشعر بالتاريخ الشعري، إذ يؤرخ الناظم من خلاله

[4] (4) شيخ أمين. بكري، مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، دار الشروق، الطبعة الأولى، بيروت، 1392 هـ /1972م ص 174.

لحدث ما، من حيث حسابُ الجُمّل؛ وحساب الجُمَّل يعني أن لكل حرف أبجدي رقماً يقابله، ومن خلال الكلمة تجمع الأرقام المقابلة لكل حرف، يُعرف التاريخ الرقمي المتعلق بهذه الكلمة أو الجملة، لأن المرجع فيه يعود إلى حساب الأحرف الأبجدية من خلال ما يقابلها من أرقام. أما طريقة حساب الجمّل فإنها تعتمد على الترتيب الأبجدي للحروف لا الألفبائي الذي نستخدمه اليوم، فـ (أبجد هوَّز حطّي) تأخذ الأرقام من (1) حتى (10) على الترتيب، أما (كلمن سعفص) فهي الألفاظ العقود، من (20) حتى (90) على الترتيب، أما المئات ففي (قرشت ثخذ ضظغ) من (100) حتى (1000) على الترتيب، بذلك يكون الجدول على النحو التالي: أ=1 ب= 2 ج = 3 د=4 هـ= 5 و= 6 ز = 7 ح=8 ط=9 ي=10 ك=20 ل=30 م=40 ن=50 س=60 ع=70 ف=80 ص=90 ق=100 ر=200 ش=300 ت=400 ث=500 خ=600 ذ=700 ض=800 ظ=900 غ=1000 فإذا عدنا إلى الأبيات وتمعنا النظر فيها، ماذا يمكن أن نجد فيها من شعرية.؟ إن هذا النوع ليس إلا كلاماً عادياً يقدّم الناظم من خلاله معلومة تاريخية فحسب، فهو أقرب إلى الأسلوب العلمي منه إلى الأسلوب الشعري، ذلك لأن الشاعر محكوم بكلمات معينة، بل بحروف معينة، لكل منها رقمه الخاص في حساب الجمّل لا يمكن أن يبدل كلمة مكان أخرى وإن أغنت الناحية الشعرية، وكأننا أمام عالم فرغ من تجاربه ثم راح يقدم لنا نتائج ما توصل إليه، فهو مقيد لأنه محكوم بمعلومة ما ومن ثم بأسلوب وكلمات لا يمكنه الخروج عنها، حتى لا تفسر الأمور على غير حقيقتها، بينما الشعر فهو خلاف ذلك، فأولاً: الشعر إحساس وشعور، وثانياً: ينبغي يبتعد الشعر قدر مايستطيع عن القيد وعن قصد شيء ما محدد بعينه، لأن التأويل هو الذي يعطي الشعر الحياة والخلود – إن صح التعبير–، وليس من حق الشعر أن يقدم لنا معلومات جامدة، هي من اختصاص العالم أو المؤرّخ، إن الشعر حيوي لا يعرف الثبات، زمني، يعتمد على الشكل والمضمون، ومن ثم هناك الإيقاع، لنتسائل الآن: أين يكمن ذلك الإيقاع الذي نبحث عنه في مثل هذا الشعر؟ إن أمثال هذا الشعر هدفها هو تقديم

تاريخ ما أو معلومة ما، لذلك لا يمكن أبداً أن يجتمع العلم والشعر، ومن ثم العلم والإيقاع، من هنا نرى بأن هذه الأشعار تفتقر بشكل كبير جداً إلى الإيقاع، على الرغم من الموسيقا الخارجية التي تغلفها، إلا أنه كما ذكرنا سابقاً، هناك خلاف كبير بين الأوزان العروضية والإيقاع، وقد لا نكون مخطئين إذا شبهنا هذا الشعر بألفية ابن مالك النحوية، فكلاهما كان يقدم معلومة ما، ولا فرق هنا بين العالم والمؤرخ طالما أنهما اتحدا في أمر واحد وهو إخراج هذا النظم عن الشعرية فيه، ومن ثم فقدان الإيقاع وابتعاد هذه الأشعار في المحصلة عن الفن، لأنها تخلت عن الإيقاع واتخذت الشكل ملاذاً لها لا يمكن النفاذ من خلاله. وثمة مثال آخر من الشعر الزخرفي يظهر من خلاله الفرق بين الإيقاع والنظم، يقول أحدهم[5]: [6]

باهي المراحم لابسٌ كرماً قدير مُسند
بابٌ لكل مؤمَّل غُنمٌ لعمرك مُرفد[6]

هذا النوع من الشعر يسمى الطَّرد والعكس، في الطرد مدح وفي العكس هجاء، فهذان البيتان إذا قرأناهما في الطرد وجدناهما يرميان إلى المديح، أما إذا قرأناهما في العكس فإنهما يتحوَّلان إلى الهجاء:

دنسٌ ، مريد ، قامر كسب المحارم لا يهاب
دَفْرٌ ، مكرٌ ، معلمٌ نغلٌ ، مؤمل كل باب

الدنس (الخبيث)، والمريد (الخبيث المُتمرّد الشرير)، والدفْر (الداهية)، أما النغل (فهو فاسد النسب الذي وُلد عن زنى).

لقد وضع هذا الشعر لغرض واحد لا غير وهو أن يقرأ طرداً وعكساً، لذلك فهو مقيَّد قبل إنتاجه أصلاً، وهو كغيره من الأنواع الزخرفية الأخرى، نُظم على

[5] المصدر السابق ، ص 174.

[6] الباهي: المُفاخر بالشيء، المسند: الذي يُجعل سنداً يُتَّكأُ عليه، المُؤمل: المرجو، المرفد: المعين.

أوزان الخليل، فالموسيقا الخارجية موجودة، غير أننا إذا نظرنا إلى الإيقاع الداخلي الذي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمعنى، لأخفقنا في وضع أيدينا عليه، بمعنى أن إحساسنا بهذا الإيقاع معدوم لأن الإيقاع ذاته معدوم إذا اقتصر هذا الشعر على الشكل المحض من غير النظر إلى المعنى، ولما كان الشاعر يتراكض وراء الألفاظ التي قيَّدته، فإنه لابد أن يلقي بالإيقاع جانباً، ذلك لأن إحساسه –إن صح التعبير– لم يأخذ دوره كما ينبغي، مع علمنا بأن الشعر شعور وإحساس وليس نظماً عقلياً رياضياً بحيث توضع الكلمات أمامنا كي نرصفها رصفاً على وزن ما؛ لنخرج ببعض الأبيات الشعرية كما يزعم أصحاب هذه الأنواع، فهذه الأنواع النظمية، بعيدة كل البعد عن الشعرية والإيقاع والقلب وقد أشار (ولك) – وهو من أساتذة النقد الأمريكيين المعاصرين.. إلى أن الصوت والوزن يجب أن يدرسا من حيث هما عنصران في مجموع العمل الفني، غير منفصلين عن المعنى[7] ، فالإيقاع إذن لا يمكن أن ينفصل عن المضمون، وعليه فالشعر إن لم يحتوِ إيقاعاً فإنه يندرج تحت الأعمال البعيدة عن الفن، لأن الشعر ليس رصفاً للكلمات ضمن وزن ما، فـ ليس كل ارتباط بين الألفاظ يصنع شعراً يحقق كل الأمنيات الشعرية للغة ما لم يكن إيقاعياً [8].

لعل المسألة تبدو معقَّدة بعض الشيء في الشعر مقارنة مع غيره من الفنون الأخرى، وذلك بسبب وجود اللغة التي تعدُّ مرحلة من ظهور المجرد في المحسوس، فإخضاع اللغة لإيقاعات بإيحاءات من الألفاظ أمر يقتضي النظر، وهو ليس بالأمر السهل، وكثيراً ما سمعنا عن تداخل الحروف وتخالفها في الكلمة الواحدة، وهذا ما يجعلنا نلاحظ بعداً موسيقياً وأنغاماً تبدو في كلمة دون كلمة، فإذا نظرنا إلى قصيدتين من الوزن نفسه والموضوع نفسه وجدنا الموسيقا مختلفة، هناك الموسيقا الداخلية التي أسميناها (الإيقاع) تطبع الموسيقا الخارجية وتعبر عن أحاسيس الشاعر نفسه، وعلى ذلك،

---

[7] إسماعيل. عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربي ص 349 نقلاً عن:
Wellak, R: The Theary of Literature, P. 176

[8] المصدر السابق ، ص 362.

فمن المحال أن تلتقي قصيدتان في الإيقاع نفسه، لأن كل قصيدة فيها إيقاع صاحبها، ومن ثم، لا يمكن لغير المتنبي أن يقول:

أنامُ مِلْءَ جُفوني عن شَوارِدِهَا ويسْهَرُ الخَلقُ جَرَّاها ويَخْتَصِمُ

لأن هناك ما يسمى بإيقاع الفرد، وهذا ما يدعونا في كثير من الأحيان إلى أن نألّف قصيدة ما ونُعرض عن أخرى، مع العلم بأنهما في الغرض نفسه والوزن نفسه؛ واعتماداً على ذلك يمكننا أن نقول: هناك كثير من النثر شعر بهذا المعنى، وكثير من الشعر ليس بشعر.

- الزخرفة الإسلامية بين الفن والإيقاع:

إن فنَّ الزخرفة الإسلامية فنٌّ زماني غير محدود بمكان، متجدد لا يعرف الثبات ولا الجمود، متمتع بصيرورة لا نهائية، إنه فن التجريد الذي يبتعد عن كل ما هو مشخص، ويعبر عن البحث عن الحقيقة المطلقة، فن قائم على الطبع الذي لا يشوبه التكلف، كان المسلم يعبّر من خلاله عن تساؤلاته المُحيرة التي كانت تدور في خلده، مما أدى به إلى أن يُعرض عن الصناعة والتكلف، لأن ذلك إنما كان ينبع من إحساسه وشعوره بالكون وبالذات الإلهية؛ كان يسعى هذا الفن إلى المضمون مثلما أنه لم يتجاهل الشكل، فكان فن المبنى الذي لم يأتلف مع المعنى؛ وهنا، يمكننا أن نسأل: هل يفتقر هذا الفن إلى الإيقاع مثلما افتقر إليه الشعر الزخرفي؟ كي نستطيع الإجابة عن هذا التساؤل لابد من مناقشة بعض الأمور.

هناك مسألة مهمة جداً في الزخرفة الإسلامية، هي مسألة التكرار إذ تمتاز اللوحة الزخرفية الإسلامية بتكرار ملحوظ للشكل، حتى إننا لنستطيع القول: إن فن الزخرفة الإسلامية إنما يقوم على تكرار الأشكال، بحيث إننا نشعر بأن اللوحة تتوسع وتتوالد شيئاً فشيئاً، كما الكون تماماً، الذي لا يمل من الاتساع والانفلات ، هذه هي حال الزخرفة في تكرارها الدائم للشكل، وقد يفسر بعضهم هذا التكرار تفسيراً سلبياً في الزخرفة وقد يعبرون عن ذلك بقولهم:

ما هو المسوغ في هذا التكرار إذا كان النموذج قد اكتمل؟ والجواب: إن الفكر الإسلامي ومن ثم الحضارة الإسلامية هما اللذان طبعا الفنان المسلم بطابعهما، وليس العكس، لذلك فإننا نجد المُزخرف الإسلامي يعبّر عن فكره وإحساسه بالوجود وعبادته للواحد الأحد من خلال خطوطه الزخرفية هذه، وقد حاول من خلال هذا التكرار أن يعبّر عن قواعد إيمانه بالله عز وجل، كان ذلك عبر إلحاحه على مسألة المطلق والبحث عن الواحد الذي تؤول إليه كل الأمور,(لله الأمر من قبل ومن بعد)[9]، كما يبدو أن المسلم إنما أراد من خلال هذا التكرار أن يعبر عن تتابع الأشكال التي ترتد في النهاية إلى المبدأ الذي انطلقت منه، إلى الواحد الأحد، الذي يؤول إليه كل شيء، ولقد أشار (حَيدر بامَّات) إلى هذه النقطة قائلاً: تكرار الدواعي هو الذي يمنح الرسم العربي قوَّتَه.. ولا يقتصر هذا التكرار عن إسهامه في منح مجموع الزخرف وحدةً بعرضه على النظر صوى وسياقاً، بل يساعد على نشوء مشاعر التصوف، ومن المعلوم في الفنون المماثلة، كما في الموسيقا أو الشعر ذي الإلهام الصوفي، أن التكرار مع الإصرار والرجع الملازم حتى الفتون، لرسم أو لداع لا يهدف إلى إقناع العقل، بل يهدف إلى تحريك النفس رأي تأثير في المؤمن لا ينشأ عن توكيد قواعد الإيمان المستنبطة من الكتاب القدسي توكيداً آمراً جازماً إذا ما أبصر هذه القواعد تظهر لعينيه على نسيج غير متناه [10]، والتكرار كما يقول (الدكتور شاكر مصطفى): هو الموسيقا الكونية. إنه لدى الفنان الإسلامي إيقاع بصري للتعبير عن إيقاع التوازن [11]، فالتكرار إذن ليس ذلك العامل السلبي الذي أساء إلى الزخرفة، بل إنه منح هذا الفن لحناً موسيقاً متناغماً منسجماً مع الإيقاع الكوني الأعظم، ولعل هذا الإيقاع يتبدَّى في الذهن الصوفي القائم على العقيدة الوحدانية، يدعو إلى إنكار الذات وهو يدفع الفنان المؤمن إلى السعي في التكرار، وهو مظهر من

---

[9] سورة الروم، الآية 4.

[10] (9) بامات. حيدر، مجالي الإسلام، ت: عادل زعيتر، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1956ص 412.

[11] (10) مصطفى. شاكر، الفنون الإسلامية (مركز الأبحاث)، إعداد: أحمد محمد عيسى، تحسين عمر طه أوغلي، تصدير: أكمل الدين إحسان أوغلي، دار الفكر ، ط1، دمشق، 1989، ص 146.

مظاهر الوجد الصوفي عند (بيرابين) الذي يقول: إن الصيغة المكررة المتخيلة أو المنفذة، تثير أبدية الانطلاقات والعودات، ممثلة بذلك علاقات الظاهر مع الجوهر، وارتباط هذا بذاك[12] ، ولقد رأى (إتيان سوريو) أن ظاهرة التكرار تجسد الميل إلى الاتجاه الروحي الذي يتميز به الفن الإسلامي[13]، ويبدو أن هذا التكرار مع تناغم الخطوط الزخرفية قد أضفى على الزخرفة إيقاعاً غير متناه، مما أدى بهذا الفن إلى أن يرتفع إلى مراقي الجمال، وأن يريح الإنسان راحة نفسية فـ على ما ينطوي عليه هذا الإفراط في الزخرف الدقيق من سناء فإنه لا يتعب العيون ولا يثير النفور، ولا تجد ثقلاً في هذا البذخ[14] .

وثمة مسألة أخرى أضفت على الزخرفة الإسلامية رونقاً ربما لا نجده في الفنون الأخرى، هي الخط العربي، الذي كان لحناً آخر متناغماً مع عالم الزخرفة، فزادها إيقاعاً على إيقاع، ولعل ما نجده من إيقاع وجمال في الخط العربي لا يمكن أن نجده في أي خط آخر، فـ العلاقة بين التصوير والرقش والخط في الفن الإسلامي مباشرة ومتصلة، والفنان المسلم استخدم كإطار للكتابة عدة أشكال باستمرار: الشريط الكتابي المستطيل، المربع وما يتولد منه من تداخل مربعين كالمثمن، الدائرة في المرقنات والمنمات والرقش التي تتداخل فيها الخطوط الكتابية بحيث تتحول اللوحة إلى قطعة فنية متكاملة، لا يمكن أن ينظر إليها على أنها لوحة خطيَّة أو رسم فحسب وإنما هي لوحة تشكيلية؛ الخط فيها حركة وإيقاع عام[15] ، إنه الفن النبيل بامتياز، حتى إنه تحول من قبل الفنانين المسلمين إلى موسيقا، وتأمل ديني، ورمز جمالي، من خلال توازنه، وتنويعاته، وأشكاله المتعددة، وعناق خطوطه، وتناسب حروفه مع النقاط[16]،

---

[12] (11) بهنسي. عفيف، جمالية الفن العربي، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1979، ص 106 .107

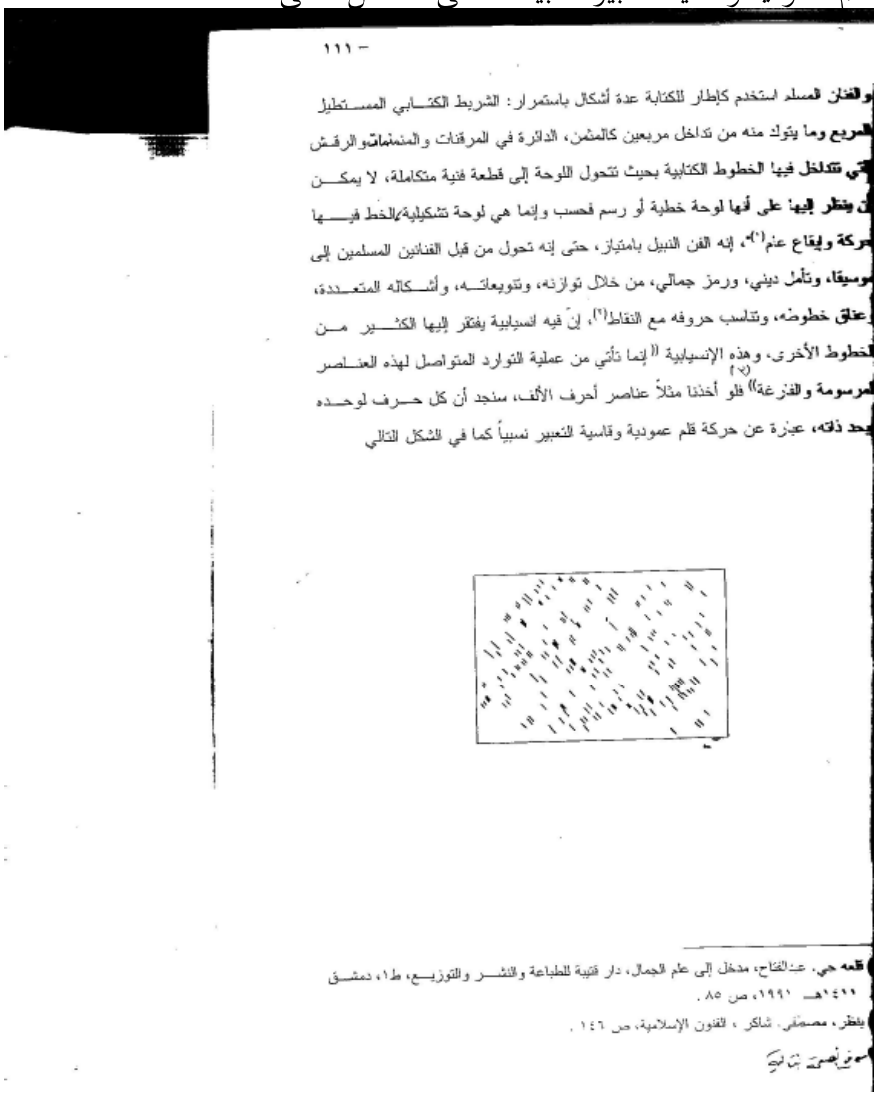
[13] (12) ينظر: سوريو. إيتان، الجمالية عبر العصور، ت: ميشال زكريا، منشورات عويدات، ط2، بيروت ، باريس، 1982، ص 182 .183

[14] (13) بامات. حيدر، مجالي الإسلام ، ص 422.

[15] (14) قلعه جي. عبد الفتاح، مدخل إلى علم الجمال، دار قتيبة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، دمشق، 1991، ص 85.

[16] (15) ينظر، مصطفى. شاكر، الفنون الإسلامية (مركز الأبحاث)، ص 146.

إنّ فيه انسيابية يفتقر إليها الكثير من الخطوط الأخرى، وهذه الإنسيابية ((إنما تأتي من عملية التوارد المتواصل لهذه العناصر المرسومة والفارغة)) فلو أخذنا مثلاً عناصر أحرف الألف، سنجد أن كل حرف لوحده وبحد ذاته، عبارة عن حركة قلم عمودية وقاسية التعبير نسبياً كما في الشكل التالي:



١١١ –

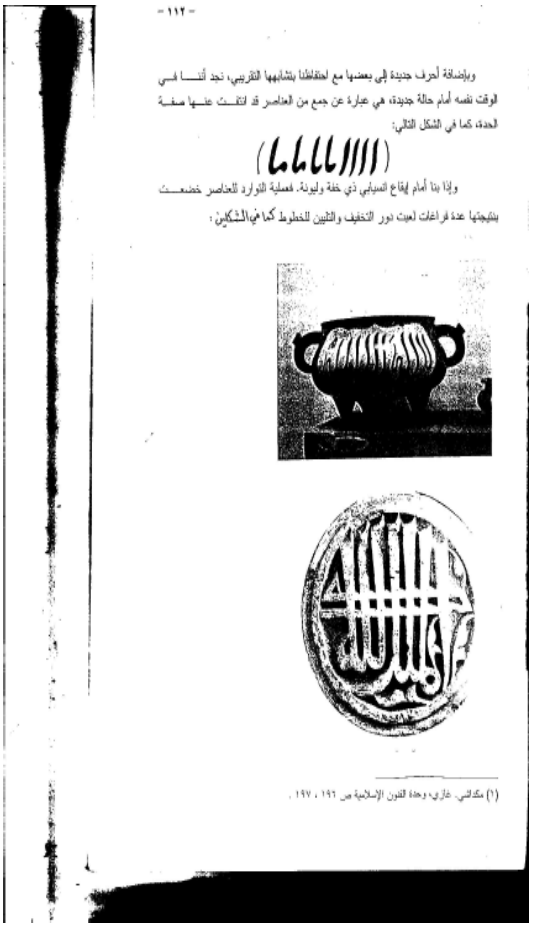
والفنان المسلم استخدم كإطار للكتابة عدة أشكال باستمرار: الشريط الكتابي المستطيل المربع وما يتولد منه من تداخل مربعين كالمثمن، الدائرة في المرققات والمنمنمات والرقش التي تتداخل فيها الخطوط الكتابية بحيث تتحول اللوحة إلى قطعة فنية متكاملة، لا يمكن أن ينظر إليها على أنها لوحة خطية أو رسم فحسب وإنما هي لوحة تشكيلية الخط فيها حركة وإيقاع عام[١]، إنه الفن النبيل بامتياز، حتى إنه تحول من قبل الفنانين المسلمين إلى موسيقا، وتأمل ديني، ورمز جمالي، من خلال توازنه، وتنويعاته، وأشكاله المتعددة، وعلق خطوطه، وتناسب حروفه مع النقاط[٢]، إنّ فيه انسيابية يفتقر إليها الكثير من الخطوط الأخرى، وهذه الإنسيابية ((إنما تأتي من عملية التوارد المتواصل لهذه العناصر المرسومة والفارغة)) فلو أخذنا مثلاً عناصر أحرف الألف، سنجد أن كل حرف لوحده وبحد ذاته، عبارة عن حركة قلم عمودية وقاسية التعبير نسبياً كما في الشكل التالي

(١) قمحه جي، عبدالفتاح، مدخل إلى علم الجمال، دار قتيبة للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، دمشق ١٤٢٢هـ ١٩٩١، ص ٨٥.

(٢) ينظر، مصطفى، شاكر، الفنون الإسلامية، ص ١٤٦.

وبإضافة أحرف جديدة إلى بعضها مع احتفاظنا بتشابهها التقريبي، نجد

أننا في الوقت نفسه أمام حالة جديدة، هي عبارة عن جمع من العناصر قد انتفت عنها صفة الحدة، كما في الشكل التالي:

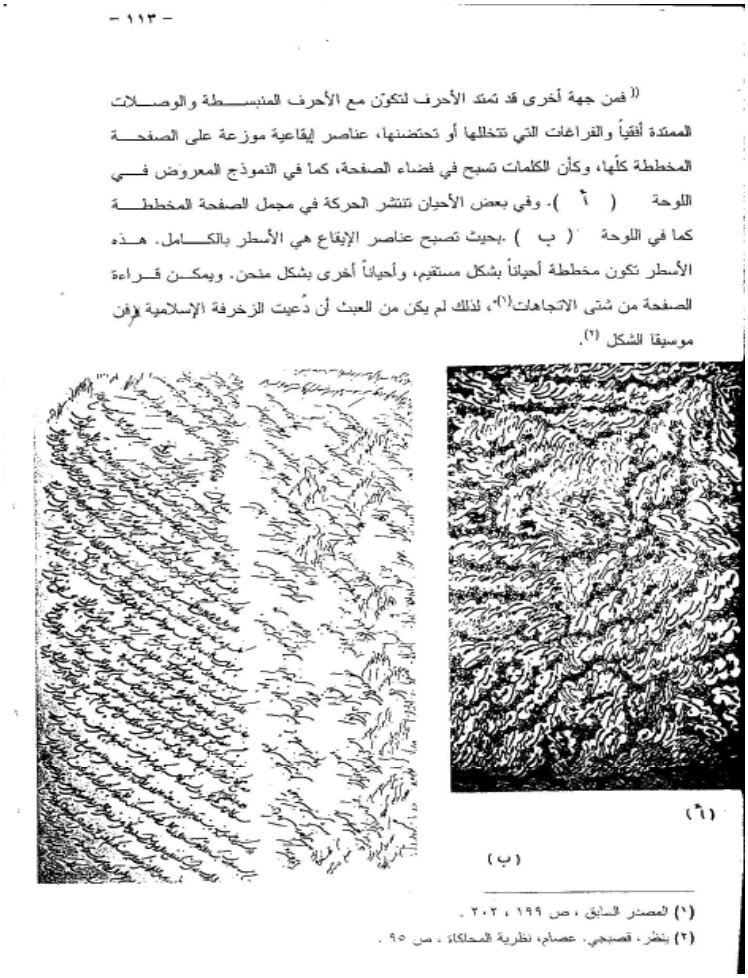


وإذا بنا أمام إيقاع انسيابي ذي خفة وليونة. فعملية التوارد للعناصر خضعت بنتيجتها عدة فراغات لعبت دور التخفيف والتليين للخطوط المحبرة في اللوحة السابقة [17].

ومن جهة أخرى قد تمتد الأحرف لتكوّن مع الأحرف المنبسطة والوصلات الممتدة أفقياً والفراغات التي تتخللها أو تحتضنها، عناصر إيقاعية موزعة على

[17] مكداشي. غازي، وحدة الفنون الإسلامية، ص 196، 197.

الصفحة المخططة كلّها، وكأن الكلمات تسبح في فضاء الصفحة، كما في النموذج المعروض في اللوحة (أ). وفي بعض الأحيان تنتشر الحركة في مجمل الصفحة المخططة كما في اللوحة (ب).بحيث تصبح عناصر الإيقاع هي الأسطر بالكامل. هذه الأسطر تكون مخططة أحياناً بشكل مستقيم، وأحياناً أخرى بشكل منحن. ويمكن قراءة الصفحة من شتى الاتجاهات[18] ، لذلك لم يكن من العبث أن دُعيت الزخرفة الإسلامية وفن موسيقا الشكل[19].



- ١١٣ -

« فمن جهة أخرى قد تمتد الأحرف لتكوّن مع الأحرف المنبسطة والوصلات الممتدة أفقياً والفراغات التي تتخللها أو تحتضنها، عناصر إيقاعية موزعة على الصفحة المخططة كلّها، وكأن الكلمات تسبح في فضاء الصفحة، كما في النموذج المعروض في اللوحة (أ). وفي بعض الأحيان تنتشر الحركة في مجمل الصفحة المخططة كما في اللوحة (ب) .بحيث تصبح عناصر الإيقاع هي الأسطر بالكامل. هذه الأسطر تكون مخططة أحياناً بشكل مستقيم، وأحياناً أخرى بشكل منحن. ويمكن قراءة الصفحة من شتى الاتجاهات[1]، لذلك لم يكن من العبث أن دُعيت الزخرفة الإسلامية وفن موسيقا الشكل [2].

(أ)

(ب)

(١) المصدر السابق ، ص ١٩٩ ، ٢٠٢ .

(٢) ينظر : قصبجي. عصام، نظرية المحاكاة ، ص ٩٥ .

[18] المصدر السابق ، ص 199 ، 202.

[19] ينظر، قصبجي. عصام، نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم، دار القلم العربي للطباعة والنشر، 1980، ص 95.

إن الخطوط الزخرفية التي أخذ بعضها برقاب بعض، إضافة إلى عناقها الحميم، ومن ثم تكرارها الذي يريح النفوس قبل العيون، كل ذلك اجتمع في الزخرفة الإسلامية ليولد لحناً موسيقياً وإيقاعاً أخّاذاً، يدخل شغاف القلب من غير استئذان، فتعاقب عناصر هذا الفن جنباً إلى جنب ولّد هذه الإيقاعات التي لا تتم إلا بتكرار شيء واحد فحسب، فتكرار الشيء الواحد على الدوام قد يولد الملل والسأم، كأن نضرب بيدينا مصفقين، فبين الصفقة والأخرى هناك سكوت، هذا السكوت هو جزء من الإيقاع، لأنَّ الضربة المتواصلة قد تولّد صوتاً طويلاً، فما نسمية سكوتاً في الإيقاع الصوتي، أو الفراغات بين الأحرف في فن الخط، أو ما قد نجده من فراغات بين الأعمدة والقناطر في فن العمارة، إن هذا السكوت ليس مجرد راحة في الموسيقا، أو في الرؤية، بل هو جزء مهم من العناصر المقصودة التي تولد من خلالها الإيقاع[20]، هذا الإيقاع الذي اختفى بشكل شبه كلي في شعر التلاعب اللفظي، وذلك

كما ذكرنا- بسبب اعتماد هذا النوع من الشعر على الشكل من غير النظر إلى المضمون، فكان شعراً شكلياً مصطنعاً لا حياة فيه، انتفى فيه الخيال والمشاعر مما أدى إلى انتفاء الإيقاع ومن ثم الجوهر، فضلاً عن أن تبدّي الإيقاع في الشعر إنما يكون أصعب من غيره من الفنون الأخرى، وذلك

كما أسلفنا- بسبب وجود اللغة، التي كثيراً ما تسبب عائقاً لدى الإنسان من حيث إظهار ما فيها من إيقاع، ولاسيما إذا كانت تنطوي على شروط لا يمكن للشاعر أن يتجاوزها، كما يظهر لنا جلياً في الشعر الزخرفي، مما يوقع الشاعر في شرك القيد والابتعاد عن الحرية والخيال، يقول (علي عزت بيجو فيتش): أما الفن فبسبب خاصيته الروحية دائم البحث عن وسيلة أخرى للتعبير، عن(لغة إضافية) اللغة يد... تتطابق الكتابة مع اللغة، واللغة مع الفكر، وكل ذلك من صياغة الذكاء. ولذلك ، فإن اللغة عاجزة عن التعبير عن حركة واحدة من حركات الروح.. فلكي نصل إلى جوهر ما هو روحي

[20] ينظر ، مكداشي. غازي، وحدة الفنون الإسلامية، ص 192.

لابدّ أن نطرح الفكر واللغة جانباً[21] ، لأن الفكر واللغة مرتبطان بالعقل، والعقل إنما يثبت وينفي في الوقت ذاته، لذلك فهو قاصر عن التعبير عن أي حركة من حركات الروح، وبالتالي فإنه قاصر أيضاً عن توليد الإيقاع إذا ما قارناه بالإحساس، هذا الإحساس الذي ينبع من الإيقاع الداخلي للإنسان، وإذا ما ضيقنا الأمر أكثر فإننا ننسب الزخرفة اللفظية الشعرية إلى العقل وإلى الحساب الرياضي الحاد إن صح التعبير.

من هنا يمكن لنا أن نستنتج بأن الزخرفة الشعرية كانت بعيدة كل البعد عن الإيقاع، لذلك بقيت شكلاً جامداً ثابتاً لا حراك فيها ولا حياة، على حين أن الزخرفة الإسلامية تنسب إلى الروح، ولعل هذا ما أضفى عليها إيقاعاً أخاذاً، تحولت من خلاله إلى فن سام، زمني يولد في كل لحظة، ينضوي على مغزى، كما أنه لم يتجاهل الشكلَ.

مصادر البحث و مراجعة

إسماعيل، عزالدين، الأسس الجمالية في النقد العربي، القاهرة.

بامات، حيدر، مجالي الإسلام، ت: عادل زعيتر، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1956.

بهنسي، عفيف، جمالية الفن العربي، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1979.

بيجوفيتش، علي عزت، الإسلام بين الشرق والغرب، ت: محمد يوسف عدس، مؤسسة العلم الحديث، الطبعة الأولى، بيروت، 1994.

سوريو، إيتان، الجمالية عبر العصور، ت: ميشال زكريا، منشورات عويدات، ط2، بيروت ، باريس، 1982.

شيخ أمين، بكري، مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، دار الشروق، الطبعة الأولى، بيروت، 1392 هـ /1972م.

القرآن الكريم.

[21] بيخو فيتش. علي عزت، الإسلام بين الشرق والغرب نقلاً عن:
Camille Bryen, Beyell a Phomme, ed Paniel Abadie (Brusels: Loi Commaissance, 1973).

قصبجي، عصام، نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم، دار القلم العربي للطباعة والنشر، 1980.

قلعه جي، عبد الفتاح، مدخل إلى علم الجمال، دار قتيبة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، دمشق، 1991.

كروتشة، علم الجمال، ترجمة نزيه الحكيم، راجعه: بديع الكسم، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، المطبعة الهاشمية، 1963.

مصطفى، شاكر، الفنون الإسلامية (مركز الأبحاث)، إعداد: أحمد محمد عيسى، تحسين عمر طه أوغلي، تصدير: أكمل الدين إحسان أوغلي، دار الفكر، ط1، دمشق، 1989.

مكداشي، غازي، وحدة الفنون الإسلامية، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1995، ص 234.