التعبير الشكلي للمنحوتات والرسوم
بين الفن الإسلامي وفنون الشرق الأدنى القديم

م. محمد الشبيب* أ. د. عبد الرزاق السمان**

الملخص

يسلط البحث الضوء على الجوانب المتشابهة في التعبير الشكلي لكل من الفن الإسلامي وفنون الشرق الأدنى القديم، إذْ تجلت هذه الجوانب في العديد من السمات الفنية الشكلانية، كالتكرار والتناظر والشفافية والمنظور وغياب الظل والنور، فضلاً عن غيرها من السمات التي يمكن معاينتها في النتاجات الفنية لهذه الفنون. ومع الفوارق الزمنية والجغرافية والفكرية بين حضارات الشرق الأدنى القديم والحضارة الإسلامية، فإن هناك العديد من العوامل الموضوعية التي أدَّت أدواراً متفاوتة التأثير في حالة التشابه هذه. وأبرز هذه العوامل هو التشابه الواضح في الخصائص المناخية والبيئية التي نشأت فيها تلك الحضارات، وكذلك عامل الاحتكاك الناجم عن التناحر والهجرات المتبادلة بين شعوب هذه المنطقة، فضلاً عن التعاقب الحضاري بين تلك الفنون من جهة، والفن الإسلامي من جهة ثانية. إذْ أدَّى كل من الفن الساساني والفن البيزنطي دور الوسيط بين تلك الفنون والفن الإسلامي، نظراً إلى تأثر هذين الفنين بفنون الشرق الأدنى القديم.

الكلمات المفتاحية: الفن الإسلامي، فنون الشرق الأدنى، التعبير الشكلي

* أعد البحث في سياق رسالة الدكتوراه للطالب محمد الشبيب بإشراف الدكتور عبد الرزاق السمان

** أستاذ في قسم التصوير- كلية الفنون الجميلة - جامعة دمشق

المقدمة:

على الرغم من العديد من الدراسات المهمة، التي تناولت الفن الإسلامي ضمن سياق تطوره التاريخي، والتي أسهمت -إلى حد بعيد- في التعريف بجماليات هذا الفن، فإن مسألة أصالة هذا الفن لا تزال تمثل إشكالية، بالنظر إلى وجود العديد من القراءات على الجانب الآخر التي تركز على تأثر الفن الإسلامي بكل من الفن الساساني والفن البيزنطي وكذلك الفن الهلينستي، دون مزيد من التعمق في البواعث الفكرية والتشكيلية التي أفرزتها الفنون المحلية القديمة، في كل من مناطق العراق الحالي وسورية الحالية ومصر التي عملت على بلورة سمات الفن الإسلامي، بما يجعل هذا الفن على مسافة قريبة من تلك الفنون. الأمر الذي يستوجب مزيداً من الجهد لتسليط الضوء على نقاط تواصل الفن الإسلامي مع عمقه الحضاري والتاريخي.

مشكلة البحث:

تتباين القراءات النقدية المتعلقة بالفن الإسلامي من حيث إرجاع جماليات هذا الفن إلى مرجعيتها الحضارية أو التاريخية، بالاستناد إلى القاعدة القومية التي ترتبط بالعروبة بشكل ما، بالنظر إلى نشأة الفن الإسلامي في المنطقة العربية، أو على قاعدة الجغرافية التي تلامس بشكل واضح ما يعرف بالأساليب والطرز الفنية والمعمارية التي تميّزت بها كل منطقة جغرافية وصل إليها الإسلام. أمام هذا التشوش في عملية ربط جماليات الفن الإسلامي بعمقها الثقافي والحضاري، ثمة حاجة لا تحتمل التردد في إعلان انتماء هوية هذا الفن للحضارات المحلية، وبالأخص الرافدية والسورية والمصرية القديمة.

فروض البحث:

ينطلق البحث من الفروض الآتية:

1. ثمة سمات فنية مشتركة بين فنون الشرق الأدنى القديم.

2. يتشارك الفن الإسلامي مع فنون الشرق الأدنى القديم ببعض السمات، من خلال تأثره بهذه الفنون، في حين أن ثمة سمات أخرى مشتركة بينهما، تقف وراءها عوامل موضوعية كالبيئة المحلية وغيرها، دون افتراض انتقال التأثير من تلك الفنون إلى الفن الإسلامي.

حدود البحث:

يركز البحث على جانب محدد (السمات الشكلانية) من الفنون القديمة لبلاد الرافدين وسورية الكبرى ومصر، والفن الإسلامي.

منهج البحث:

يعتمد البحث المنهج التاريخي التحليلي المقارن.

إجراء البحث:

يؤكد غالبية الباحثين الأواصر التاريخية والثقافية والحضارية المشتركة، بين شعوب الشرق الأدنى القديم وحضاراته، مما جعل فنون هذه الحضارات ذات سمات فنية متشابهة، وقد أدَّت العلاقات التجارية والهجرات والغزو المتبادل بين الدول التي نشأت في تلك المناطق، دوراً فاعلاً في تقارب هذه السمات، فضلاً عن ذهاب العديد من الباحثين إلى القول إن شعوب هذه المنطقة تتحدر من أرومة واحدة هي شبه الجزيرة العربية، ويلاحظ المعنيون بلغات الشرق الأدنى – بحسب جواد علي – وجود أوجه شبه ظاهرة بين البابلية والآشورية والكنعانية والعبرانية والفينيقية والآرامية والعربية واللهجات العربية الجنوبية والحبشية والنبطية وأمثالها[1]. وتشير البحوث التي تناولت اللغة المصرية القديمة إلى وجود "عدد كبير من الألفاظ المصرية لا تزال حية في صميم اللغة العربية الفصحى، وكذلك العلاقة الوثيقة من حيث تركيب اللغة"[2]. كما يشير أحمد داوود إلى أنه حينما كان يريد سكان أجادا* زمن سرجون، أو سكان بابل زمن حمورابي أن يقولوا بلهجتهم الشرقية "الجمل

* دولة أكد (الباحث)

يرعى العشب" كانوا يقولون "جملو روعي عسبو" في حين كان الفينيقيون يقولون "غملا روعي عسبا" إلخ"[3].

ويضيف بهنسي أنه "إذا قارنا الصور التي عثر عليها في دورا أوروبوس، ونظيراتها من الفن التدمري مع تلك التي عثر عليها في الفيوم، ثم وصلنا إلى تصوير الإيقونات لرأينا أن وحدة عجيبة في الأسلوب تربط بين هذه الصور"[4]. وفي سياق حديثها عن الأعمال الفنية العاجية التي برع بها الفنانون والمهرة الفينيقيون ترى الكاتبة نعمت إسماعيل علام أنه "ربما نقل الفينيقيون الذين كان لهم ولع خاص بتقليد الفن المصري فكرة هذه الموضوعات إلى الآشوريين، وتضيف الكاتبة أن ما يؤيد هذا الفرض هو خضوع الدولة الفينيقية للدولة الآشورية سنة 877 ق.م وقت ظهور هذا الفن الآشوري"[5].

وقد أدى ظهور الفن الإسلامي وازدهاره في الرقعة الجغرافية ذاتها، إلى انتقال العديد من السمات الفنية لتلك الفنون إلى الفن الإسلامي. يقول مارسيه: إن ندرة الوجوه البشرية في الفن الإسلامي تعود إلى أسباب تاريخية وفنية أكثر منها إلى أسباب دينية"[6]. كما يرى عفيف بهنسي أن الإنسان العربي منذ ما قبل الإسلام وبعده كان يكره المحاكاة ولم يكن ذلك نتيجة منع عقائدي، وإنما نتيجة نزوع مستقر في ذوق العربي وطبعه، نرى ذلك واضحاً منذ عهد الرافدين، فقد كان أسلافنا قليلي الاهتمام بالمحاكاة، ثم توضح ذلك في الفنون جميعها، في الفن الآرامي والفينيقي ثم في الفن البيزنطي والإسلامي وكلها تميل إلى الصور المحورة المحرفة أو المجردة"[7]. ويقول زهير صاحب: إن الفنان من أرض الرافدين ومصر وفي التصوير الإسلامي... يميل إلى تمثيل الأشياء والظواهر، بناء على ما يعرفه عنها وليس كما يراها"[8]. والجدير بالذكر أن "الفن المصري القديم، سواء من حيث طابعه الهندسي أم حبه للطبيعة، قد امتد جوهره خلال الفن القبطي، ثم الإسلامي، وقد ربط بين هذه المراحل الثلاث طابع هندسي أصيل"[9].

بناء على ما تقدم يمكن القول: إن ثمة روابط ثقافية وفنية قوية بين فنون الشرق الأدنى القديم من جهة والفن الإسلامي من جهة ثانية، الأمر الذي يدعو إلى تقفي أوجه الشبه بين المنحى الاصطلاحي في أسلوب التعبير لدى كل من هذه الفنون:

أولاً: فنون وادي الرافدين

تتسم المنحوتات السومرية (وهي الأقدم من بين الفنون الرافدية القديمة) بابتعادها عن الواقعية من خلال اعتمادها طابعاً تمثيلياً هندسياً وزخرفياً واضحاً انظر الشكل (1)، إذ "إنها غالباً ما تنفذ بشكل اصطلاحي متعارف عليه مثل معالجة الشعر بأسلوب وشكل محدد، كما أن الحواجب نحتت على هيئة أخدود أو مجرى صغير مستقيم وغالباً ما تصاحب هذه التماثيل كتابة مسمارية تسير مع حافات الملابس كما تأخذ هذه التماثيل الشكل الأسطواني من منطقة الوسط إلى القدمين وفي وضع المواجهة"[10].

ومع ميل الفن الأكدي نحو الواقعية، إلا أنه يمكن معاينة المنحى الاصطلاحي في بعض المعالجات الفنية التي تميل نحو أسلبة بعض عناصر العمل الفني، وفق عرف فني لا يتيح للفنان أن يحيد عنه، ففي لوحة "انتصار الملك نارامسن"، يلاحظ أن المشهد يأخذ طابعاً تقريرياً، يفيد بمعانٍ واضحة، تمثل قوة الملك وانتصاره على أعدائه، كما تلاحظ الطريقة الاصطلاحية في رسم الجبل والأشجار بخطوط مختصرة دون إسراف في التفاصيل انظر الشكل (2).

أمَّا الفن الآشوري الذي يقترب بدوره نسبياً من الواقعية، فهو لا يبتعد عن المنحى ذاته في أسلوب التعبير، ففي اللوحة النافرة التي تمثل مهاجمة الجنود الآشوريين

لإحدى القلاع شكل (3)، يلاحظ أن توزيع عناصر المشهد المتمثلة بالجنود الذين يسبحون باتجاه القلعة، والآخرين المدافعين عنها، وأولئك المهاجمين من زاوية اللوحة العلوية اليمنى، فضلاً عن الضفة المقابلة التي تصطف عليها ثلاث أشجار، تأخذ جميعها طابعاً مسرحياً اصطلاحياً بعيداً عن المعايير التصويرية الواقعية.

ثانياً: الفنون المصرية القديمة:

لم يشهد أسلوب التعبير في الفنون المصرية القديمة إلا قدراً محدوداً من التحولات والتغيرات، كان أهمها في عهد أخناتون، ومن ثَمَّ فقد حافظ هذا الأسلوب على الحد الأدنى المشترك من الطابع الاصطلاحي، الذي يدع مسافة كافية بينه وبين الواقعية في التعبير التي يمكن معاينتها في التصوير الواقعي الغربي. ففي حين أن الواقعية المصرية هي "كونية هندسية"[11]، فإن الواقعية الغربية "فردية محدودة"[12]، ويلاحظ أنور شكري أنه مع أن الفنان المصري يدقق في رسم الحيوان والنبات والطير ليؤكد خصائصها الذاتية، فإنه أيضاً كان يكيفها تكييفاً زخرفياً، ويستبعد كثيراً من التفصيلات للوصول إلى طابع بسيط نقي وبليغ[13]، كما يرى كريستيان ديروش أن الفنان المصري كان مهتماً بتصوير الأشياء، شأنه شأن الفنون البدائية جميعها، وفنون الشرق الأدنى السابقة على الفنون الإغريقية، لا بحسب مظهرها، أي من وجهة نظر المصور، وإنما من الوجهة الموضوعية، أي على ما هي عليه هذه الأشياء في الواقع[14]. ففي أحد الأعمال التي تنتمي لعهد الأسرات الأول الذي يسمى "صلاية الملك نعرمر" انظر الشكل (4) تلاحظ الطريقة الاصطلاحية التي يغلب عليها الطابع الذهني، من خلال تصوير الملك وجنوده وفق زاوية مغايرة تماماً لجنود الأعداء الذين قُتِلُوا، وقد علل (هربرت ريد) هذه الطريقة بالقول: "إن الفنان كان يمثل أكثر الجوانب تعبيراً في كل عنصر من عناصر الشكل"[15]. إن هذا التعاطي الذهني مع الصورة يمثل "ترجمة تشكيلية للفكرة، فكرة سلمية ومثالية، عالماً مثالياً، في أشكال أنيقة صافية وألوان هادئة وتأليف ساكن، حيث الكمال والفضيلة[16].

وبالانتقال إلى أسلوب التعبير في الأعمال الفنية التي تنتمي إلى الدولة الحديثة، يلاحظ سيتن لويد أنه "لم تكن هذه الرسوم تحتوي إلا قليلاً من التجسيم. وليس هناك أي إيحاء مدروس بالحركة"[17]. في الشكل (5) يلاحظ استمرار الأسلوب ذاته في التعبير من خلال الطريقة الذهنية في التعاطي مع المشهد سواء من حيث المنظور أو غيره من التطبيقات الفنية. وبشكل عام يمكن القول: إن الفنان المصري في هذه المرحلة يعتمد آلية في التعبير تخضع لضوابط ذهنية لا واقعية، وذلك في سعيه للوصول إلى صورة مفترضة تبتعد في جانب كبير منها عن الواقع، فليس المقصود نقل الواقع حرفياً، بل "نقل القصة أو الحادثة بشكل تقريري رمزي مختلط مع الكتابات الهيروغليفية التفسيرية"[18].

ثالثاً: الفنون السورية القديمة

يعود المنحى الاصطلاحي في أسلوب التعبير في الفنون السورية القديمة إلى مرحلة مبكرة من التاريخ الفني لهذه المنطقة، فمن خلال التماثيل المكتشفة التي تعود إلى حضارة تل حلف 5500-4500ق.م يلاحظ أن المرأة قد مُثِّلَتْ بطريقة اصطلاحية مختزلة، إذ إن شكلها "لا يحوي إلا قليلاً من التفاصيل التي تشير إلى بعض أعضاء الجسم الأنثوية"[19]، إذْ يبالغ الفنان في إظهار كل من البطن والأثداء والأرداف، بالنظر إلى ارتباطها بمعنى الخصوبة. كما تبدو المنحوتات الآرامية "ذات صياغة تشكيلية تعتمد التلخيص الشديد، والتبسيط، في إظهار الملامح الشكلية"[20]. ويلاحظ هذا المنحى بشكل جلي في الألواح الحجرية التي عثر عليها في مملكة بيت بحياني، وهي إحدى الممالك الكنعانية الثانية (1600- 1200 ق.م)، كذلك نجد في الشكل (6) الذي يمثل عربة يجرها

حصانان، أسلوباً مشابهاً من حيث طغيان الجانب الذهني التقريري على هذا الأسلوب، إذ أعطي سائقا العربة حجماً أكبر من حجم الحصانين وذلك تعبيراً عن قوة هذين الشخصين وأهميتهما، فضلاً عن أسلبة الملامح كالشعر واللحى. وهذا ينطبق على اللوحات التي عثر عليها في شمأل، إذ يبدو الأسلوب مائلاً نحو التبسيط في معالجة التفاصيل، فالراعي الذي يحمل جدياً على كتفيه لا يظهر إلا قدراً ضئيلاً من التفاصيل التي لا تظهر تقاطيع الجسد، في حين عُولِجَ الشعر واللحية بطريقة زخرفية (مؤسلبة) انظر الشكل (7).

رابعاً: الفن الإسلامي

أمَّا الفن الإسلامي فقد درج على اعتماد أسلوب في التعبير الفني يتشابه -إلى حد بعيد- مع تلك الأساليب التي تم التوقف عندها في الفنون السابقة، بل يمكن الذهاب إلى القول إن هذا الأسلوب قد جاء حصيلة أو صيغة مشتركة بين تلك الأساليب، فلا تكاد تجد في التصوير الإسلامي عبر الزمان والمكان اتجاهاً تشخيصياً واقعياً، بل إن ثمة منحىً اصطلاحياً تقريرياً غلب على أسلوب التعبير في هذا الفن، فالمتأمل للمشهد في التصوير الإسلامي لا يستطيع أن يعاين موقفاً بعينه، بل يجد نفسه "أمام فن، يسقط عنه المكان والزمان"[21]. إذ لا وجود للتفاصيل العينية الدالة على واقعية الشخوص أو انتمائهم لبيئة معينة، بل ثمة معالجة اصطلاحية تتجاوز تلك التفاصيل إلى صياغة فنية ذهنية، تتشد غاية إخبارية محددة انظر الشكل (8)، والفنان الإسلامي "يرفض إتقان المحاكاة لكي لا يقع في البيغمالونية* كما يقول ماسينيون، وتبعاً لمبدأ وحدة الوجود، فإن مبدأ التحول ضمن النوع قد دفع الفنان عند هذا التصوير ليس إلى التصحيف فحسب، بل وإلى إظهار الإنسان مختلطاً بالحيوان"[22] انظر الشكل (9). يقول تيتوس بوركهارت: إن الفن الإسلامي هو ثمرة التأمل العقلاني الأصيل، أو الرؤية الروحية للعالم أو لحقيقة ما وراء الكون. وهذا لا يتأتى إلا عن طريق الخروج بالفن الإسلامي من عالم المنظور والحس، إلى عالم الرمز والحدس"[23].

إن هذا المنحى الاصطلاحي في أسلوب التعبير الذي تم التوقف عنده في تلك الفنون قد تشكل من خلال دوافع فكرية وفلسفية وعقائدية تنوعت بين الحضارات التي رعت تلك الفنون، لكنه وجد صيغته عبر العديد من التطبيقات التشكيلية المتقاربة في كل من تلك الفنون التي يمكن الوقوف عند أهمها وهي: التكرار، والتماثل، والمنظور، والظل والنور، والشفافية، والطابع الزخرفي.

أولاً: التكرار Iterance

تمثل حالة التكرار في الفن الإسلامي سمة بارزة، اِعْتُمِدَتْ في التصوير والزخرفة وغيرها من التطبيقات الفنية، إلى درجة غدت وكأنها خاصية في هذا الفن، فتعدد العناصر وتجاورها لا يبدو عيباً بالنسبة إلى الفنان الإسلامي، ولا سيما حين يُكْسَرُ إيقاع هذا التكرار عن طريق اللون أو بعض الانحرافات القصدية المحدودة في المحاور والاتجاهات انظر الشكل (10)، وعلى الرغم من عدم بلوغ هذه السمة في فنون الشرق الأدنى القديم المستوى ذاته من التطبيق والاستخدام، إلا أنها تبدو صفة ملازمة لتلك الفنون مقارنة بالفنون الأممية الأخرى، فالتصوير المصري القديم ينحو منحىً يتميّز باعتماد هذا الأسلوب في التعبير عن تعدد العناصر المراد تمثيلها، دون تحرج من اتساقها بشكل قد يقترب من الرتابة، لكن ذلك لا يمنع من لجوء الفنان إلى كسر هذا النسق عند نقطة معينة انظر الشكل (11).

* قصيدة للشاعر أوفيد، تروي قصة نحات روماني اسمه بيغماليون عشق تمثال امرأة قام بنحته بنفسه.

كما يبدو هذا الطابع بشكل جلي في اللوحات التي تمثل مشاهد القنص والصيد عند الآشوريين انظر الشكل (12)، إذْ يلجأ الفنان إلى تكرار شكل الحصان من أجل الإيحاء بوجود أكثر من حصان في المشهد، مع المحافظة على الشكل والاتساق ذاته في الحركة.

وقد تميّزت المنحوتات الآرامية في سورية وبالأخص المنحوتات البارزة الحجرية Bas Reliefs التي تصور مشاهد القنص والصيد بالأسلوب ذاته ارجع للشكل (6)، فضلاً عن أنه يمكن التوقف عند الطريقة الزخرفية التي يصطف بها الأشخاص في المنحوتات المكتشفة في مدينة إيبلا الواقعة في موقع تل مرديخ. كما يصطف الأشخاص في الفن التدمري بطريقة مواجهة، يغلب عليها الطابع الاصطلاحي أيضاً.

ثانياً: التقابل Confrontation

تبدو هذه السمة بشكل واضح في النتاجات الفنية الإسلامية سواء التصويرية أو المتعلقة بالفنون التطبيقية، ففي الزخارف المنقوشة على السجاد والخزف وصناديق المجوهرات وغيرها، يبدو هذا التقابل بشكل متناظر لأنه يأخذ طابعاً زخرفياً انظر الشكل (13)، إذ يظهر غالباً عنصران بشريان أو حيوانيان أو كائنان مركبان في وضع التقابل. أمَّا في الأعمال التصويرية فيلاحظ اللجوء أحياناً إلى كسر حالة التناظر التام من خلال إحداث تغيير ما في أحد هذين العنصرين انظر الشكل (14). كما تبدو هذه السمة واضحة أيضاً في فنون الشرق الأدنى، ففي اللوحات المنقوشة في الفن البابلي يمكن تتبع هذا الأسلوب من خلال حالة التقابل بين الملك سرجون ومستشاره، إذ يمثل الشخصان كتلتين شبه متناظرتين بالنسبة إلى العصا التي يحملها الملك، والتي تمثل محوراً شاقولياً يقسم المشهد إلى نصفين متكافئين، لولا حركتا اليدين التي يقوم بهما الملك لكسر حالة التناظر انظر الشكل (15). وهذا يمكن ملاحظته أيضاً في الفنون المصرية القديمة، ففي الشكل (16) نجد الإله هاتور والملك سيتي في وضع التقابل، مع لجوء الفنان إلى كسر حالة التناظر، من خلال إجراء بعض الفروقات الشكلية، كوضع الكتفين والخطوة التي يقوم بها الملك نحو الإله، فضلاً عن القلنسوة فوق رأس الإله. الأمر ذاته يمكن ملاحظته في الفنون السورية القديمة، ففي لوح حجري يحمل نقشاً نحتياً بارزاً يمثل شخصين مجنحين، نجد هذا التماثل بشكل شبه تام، لولا قيام النحات برفع جناح الشخص القابع في الجهة اليسرى فوق جناح الشخص الذي في الجهة اليمنى، في حين أن قدم هذا الأخير تعلو قدم الآخر انظر الشكل (17).

ثالثاً: المنظور Perspective

يبدو المنظور في الفن الإسلامي مغايراً للمنظور الهندسي المتعارف عليه في الفنون التقليدية الغربية، لكنه في الوقت ذاته يقترب بشكل لا تخطئه العين من المنظور في فنون الشرق الأدنى القديم، ففي الفن الإسلامي يلاحظ اتباع آلية خاصة في عرض المشهد من خلال حركة الأشكال صعوداً وهبوطاً وفق سطح ثنائي البعد (D2) تجنباً لمبدأ التراكب الذي يعتمده التصوير الواقعي، كما لا تراعى الفوارق النسبية في الحجوم بين الأشكال القريبة والبعيدة بحسب قوانين المنظور الخطي الغربي، بل إن حالة التباين هذه تخضع لضوابط ذهنية تتعلق بتفاوت أهمية كل من هذه الأشكال أو الشخوص انظر الشكل (18)، وهذه الخاصية مشابهة لخصائص رسوم الأطفال. فضلاً عمَّا تقدم يلاحظ غياب المنظور الهوائي المتمثل بالتباين في درجة التشبع بين الألوان المتقدمة والمتأخرة. وتبدو هذه الآلية واضحة في الفنون المصرية القديمة، ففي الشكل (19) الذي يمثل الوجه الثاني لصلاية الملك نعرمر يمكن الوقوف عند هذا النوع من المنظور، إذ يبدو الملك نعرمر ذا حجم أكبر من الشخصين القابعين أسفل المشهد الذي يفترض أن يكونا أقرب إلى عين الناظر من الملك. الأمر ذاته ينطبق على المنظور في الأعمال الفنية الرافدية، فبالعودة إلى الشكل (2)

يلاحظ التباين في الحجم بين الملك نارامسن والجنود الآخرين، دون مراعاة قواعد المنظور التي تقتضي في هذه الحالة أن يكون حجم الجنود في أسفل المشهد أكبر من حجم الملك، نظراً إلى أنَّهم على مسافة أقرب إلى عين الناظر. وهذا ما يمكن معاينته أيضاً في الفنون السورية القديمة، ففي الشكل (20) الذي يمثل الإلهة "تيكة" وهي إحدى آلهة التدمريين، يلاحظ التباين الواضح بين حجم هذه الآلهة وحجم الشخص الذي يقبع تحت قدمها. كما يمكن الرجوع إلى الشكل (6).

رابعاً: الظل والنور Shading

شهد الفن الإسلامي في مرحلة نشوئه بعض الأعمال التصويرية المتأثرة بالفن البيزنطي والهلنستي، من حيث مراعاتها لمعايير المحاكاة ومن بينها الظل والنور، لكنه ما لبث أن ابتعد عن هذا التوجه بعد أن تكاملت خصائصه الفنية في العصر العباسي، ليبقى أميناً لطريقته الخاصة في التعامل مع السطوح اللونية، من خلال مد الألوان دون مراعاة قيم الظل والنور انظر الشكل (21). وهذا ما يلاحظ في التصوير المصري القديم، إذ لا وجود لقيم الظل والنور انظر الشكل (22)، إذْ إن غالبية الأعمال التصويرية بما فيها النقوش النافرة كانت تطلى بأصباغ لونية ذات درجة واحدة. كما يمكن الوقوف عند هذا الأسلوب في التعاطي مع المساحات اللونية في الأعمال التصويرية المنتمية إلى الممالك الآرامية في شمال سورية انظر الشكل (23). أمَّا الفنون الرافدية فقد درجت بدورها على الاستغناء عن درجات الظل والنور أيضاً، وهذا ما نلاحظه في الشكل (24).

خامساً: الشفافية Diaphaneity

كما يتبدى المنحى الاصطلاحي في التعبير لدى الفن الإسلامي وفنون الشرق الأدنى القديم من خلال التعاطي الذهني مع عملية التمثيل الصوري للمشهد، إذ ثمة توافق ملفت للنظر بين هذه الفنون، فيما يتعلق بإتاحة الإمكانية للمتلقي في مشاهدة الأشياء والعناصر من وراء الحجب، سواء كان العنصر أو الشيء وراء جدارٍ أو تحت الماء أو داخل كهف، وهذا عائد إلى الطريقة الذهنية في التعاطي مع المشهد. ففي الشكل (25) يعمد الفنان الإسلامي إلى إظهار العناصر المتمثلة بالشكل الإنساني والأسماك تحت الماء بشكل شديد الوضوح، وهذا ما يمكن معاينته أيضاً في الفنون المصرية القديمة، إذْ تظهر الأسماك تحت الماء وهي داخل شبك الصيد بشكل واضح انظر الشكل (26). وبالرجوع إلى الشكل (3)، يمكن ملاحظة الآلية ذاتها في التعاطي مع عملية التمثيل التصويري في الفنون الرافدية، إذْ يظهر الجنود الآشوريون المهاجمون للقلعة وهم يغوصون تحت الماء، الأمر الذي يمكن مقارنته بما ذُكِرَ عن هذا الجانب، في كل من الفن الإسلامي والفن المصري القديم. أمَّا فيما يتعلق بالفنون السورية القديمة، فيمكن الوقوف على ما يشبه هذا الأسلوب الذهني، من خلال التدقيق في أحد الأعمال النحتية، التي تمثل شاهدة قبر من البازلت انظر الشكل (27)، إذْ عبَّر النحات - بطريقة ذهنية - عن محتويات الإناء الموضوع فوق الطاولة انظر تفصيل الشكل المذكور.

سادساً: الطابع الزخرفي Decorative

يمثل الطابع الزخرفي المشترك في أسلوب التعبير إحدى نقاط التشابه الواضحة بين فنون الشرق الأدنى القديم والفن الإسلامي، إذْ تتسم المعالجات الفنية المتعلقة بالشخوص والعناصر الحية وغيرها في هذه الفنون، بميل واضح نحو التركيز على الجانب الزخرفي، بدلاً من التدقيق والتمحيص في النسب و الألوان والتشريح وغيرها من الجوانب التي من شأنها إيصال العمل الفني إلى الصيغة الواقعية، وإذا كان التشابه في المعالجات

الفنية المتعلقة بالثياب والهيئات العامة في هذه الفنون أمراً يمكن معاينته دون عناء، فإن حالة التشابه فيما يتعلق بمعالجة الملامح والوجوه يبدو أمراً مثيراً للاهتمام. ففي الفن الإسلامي تتمايز مدارس التصوير الفنية عن بعضها بعضاً في أسلبة الهيئات العامة للشخوص سواء فيما يتعلق بالوجوه أو حركات الأيدي، لكن أياً منها لا يحيد عن الصيغة الزخرفية التي تركز على طراز غطاء الرأس (العمامة) والاعتناء بزخرفته الخاصة على حساب تعابير الوجه ومدى محاكاتها للواقع أو تفاعلها مع الحدث انظر الشكل (28). أمَّا فيما يتعلق بفنون الشرق الأدنى القديم، فيلاحظ أن التماثيل والنقوش الرافدية تتسم بأسلوب زخرفي واضح في معالجة الوجوه من حيث تصفيف الشعر واللحى انظر الشكل (29)، وهذا ينطبق على التصاوير والنقوش المصرية إذْ تميل بشكل واضح نحو (أسلبة) التفاصيل المميّزة للمنحوتات والتصاوير التي تمثل الآلهة أو الملوك أو الناس العاديين، إذْ إن ثمة قوانين فنية صارمة تحكم عملية التمثيل التصويري هذه انظر الشكل (30). وعلى الرغم من الاختلافات النسبية في المعالجات الفنية التي يمكن معاينتها في الفنون السورية القديمة، نظراً إلى تنوّع التأثيرات الفكرية والشكلية الخارجية في كل من هذه الفنون، وبالأخص تأثيرات الفن المصري والفنون الرافدية، حيث تتشارك هذه الأخيرة مع الفنون السورية القديمة في جانب كبير منها ضمن إطار ما يعرف بالميزوبوتاميا Mesopotamia، فإن هذه المعالجات الفنية قد حافظت على طابع عام، لا يخرج عن الإطار ذاته الذي أُشِيرَ إليه في الفنون الرافدية والمصرية، ففي الشكل (31) يلاحظ الأسلوب ذاته في التعبير من خلال الطريقة الزخرفية (المؤسلبة) في تصفيف الشعر واللحية، وكذلك العيون اللوزية التي يمكن معاينتها أيضاً في كل من الفنون السابقة المذكورة آنفاً.

كما تشترك هذه الفنون في استخدامها للعناصر الحيوانية الحية في الزخرفة قارن الشكلين (32)،(33)، بالشكل (4).

أخيراً يمكن إجمال السمات الفنية المشتركة بين الفن الإسلامي وفنون الشرق الأدنى القديم في الجدول المرفق.

النتائج:

1. هناك سمات فنية مشتركة بين فنون الشرق الأدنى القديم من جهة والفن الإسلامي من جهة أخرى.
2. تتركز هذه السمات المشتركة في الجوانب الشكلانية أكثر من الجوانب الفكرية والعقدية.
3. مع هامشية التقارب الفكري والعقدي بين تلك الفنون من جهة والفن الإسلامي من جهة ثانية، فإن ثمة جوانب مشتركة كثنائية الخير والشر المستمرة في الوجدان الإنساني منذ ما قبل الديانات السماوية، قد أدَّت دوراً ما في تشابه بعض السمات الشكلانية كالتقابل على سبيل المثال.
4. ثمة دور لا يمكن إغفاله للبيئة المشتركة التي نشأت فيها تلك الفنون المعتمدة على العامل الزراعي والرعوي، في التأثير في بعض السمات المشتركة بين تلك الفنون كالتكرار، من خلال التعاطي مع وحدات متكررة، كأعداد الماشية والثمار وغيرها.
5. كما يمكن النظر إلى عامل الاحتكاك الحضاري بأنَّه ذو تأثير عميق في التقريب بين هذه الفنون.

التوصيات:

من خلال ما توصل إليه البحث من نتائج فإنه يوصي باعتماد الجانبين الآتيين كمحورين لبحوث قادمة:

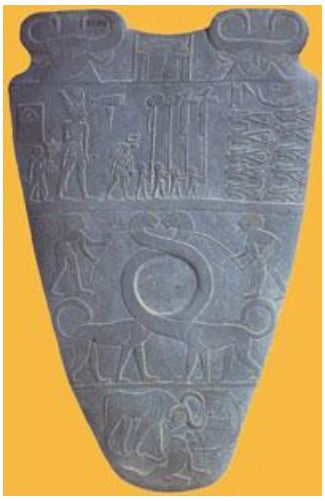
1. العلاقة بين حالة التناظر في فنون الشرق الأدنى القديم، وثنائية الخير والشر.
2. أثر البيئة الزراعية والرعوية في حالة التكرار في فنون الشرق الأدنى القديم.

الصور والأشكال:

الشكل (1)- اثنا عشر تمثالاً من الحجر (منحوتات مجسمة)عثر عليها في معبد الإله آبو "تل أسمر"، من النحت السومري

الشكل (2)- الملك نارامسن يقضي على أعدائه،(نحت بارز) الدولة الأكدية

الشكل (3)- جنود آشوريون يهاجمون إحدى القلاع، (نحت بارز) الدولة الآشورية



الشكل (4)-صلاية الملك نعرمر،(نحت بارز)، مصر عهد الأسرات الأول

الشكل (5)- بركة ماء، (رسم جداري)، مصر، الدولة الحديثة

الشكل (6) - لوحة عربة يجرها حصانان من الحجر البازلتي، (نحت بارز)، صرين، سورية

الشكل (7)- لوحة راعي من الحجر البازلتي، شمأل، سورية

الشكل (8)- مقامات الحريري (الغلاف)، تصوير إسلامي، مصر 1334م

الشكل (9)- أبو الهول، فخار مزجج، سورية، بداية القرن الثالث عشر،الرقة

الشكل (10)- إمرأة تسوق الإبل، الواسطي، مقامات الحريري، العراق، القرن ال13م (تصوير إسلامي)

شكل (11) الحمير في مشهد الحصاد، نحت بارز، سقارة أواخر الأسرة الخامسة، بداية الأسرة السادسة2350ق.م

الشكل (12)- الملك آشور ناصر بال يصطاد الأسود، نحت بارز، الدولة الآشورية

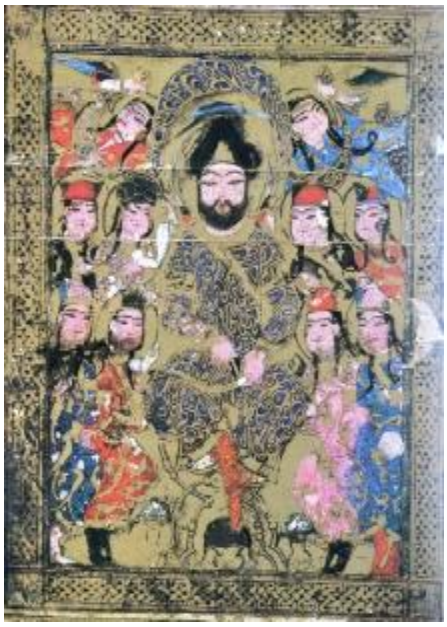
الشكل (13)- قطعة من رداء حريري- (فن إسلامي)، القرن الثاني عشر

الشكل (14)- الراقصتان، تصوير إسلامي، قصر الجوسق، سامراء، العراق

الشكل (15) - الملك سرجون ومستشاره، نحت بارز، قصر سرجون الثاني، خورسباد، العراق القرن 8 ق.م

الشكل (16)- الإله هاتور والملك سيتي، نحت بارز، من قبر الملك سيتي، الأسرة التاسعة عشرة، 1290-1303 ق.م انظر الشكل (10)

الشكل (17)- لوحة لرجلين مجنحين من الحجر البازلتي، قلعة حلب متحف حلب



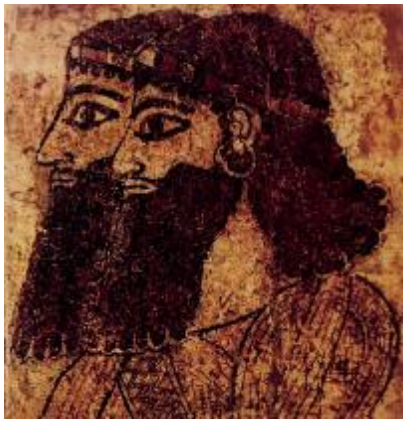
الشكل (18)- كتاب الأغاني، ملك متوج محاط بأتباعه، (الغلاف الداخلي)، تصوير إسلامي، الموصل 1220م

الشكل (20)- الإلهة تيكة(حارسة المدينة)، نحت بارز، الفن التدمري

الشكل (19)- صلاية الملك نعرمر،نحت بارز، عهد الأسرات الأول، مصر

الشكل (21)- بياض يبث أشجانه بالغناء-تصوير إسلامي،الأندلس

الشكل (22)- رسم جداري، من التصوير المصري القديم



الشكل (23)- صورة جانبية لرجلين من البلاط، تصوير جداري، تل برسيب، القرن الثامن ق.م، شمال سورية، متحف حلب

الشكل (24)- لوحة الحرب، أور، الفن السومري

الشكل (25)- الروح في عالم اللاهوت، صحن إسلامي، إيران، 1210م

الشكل (26)- قرويون يسوقون القطيع ويصطادون السمك، نحت بارز، سقارة، بداية الأسرة السادسة عشر، 2350-2200ق.م

الشكل (27)- شاهدة قبر بازلتية، نحت بارز، شمأل، سورية، متحف الدولة، برلين

تفصيل للشكل (27)

الشكل (28)- تفصيل من كتاب الأغاني، ملك متوج محاط بأتباعه، (الغلاف الداخلي)، الموصل 1220م

الشكل (29)- الملك آشور ناصر بال، من النحت الآشوري (جزء من نحت نافر)

الشكل (30)- الملك زوسر، مصر، (جزء من نحت نافر)

الشكل (31)- الملك هدد يسعي (جزء من تمثال)، حجر بازلتي، تل الفخيرية، العصر الحديدي،سورية، متحف دمشق

الشكل (32)- ختم أسطواني من نهاية عصر الوركاء، العراق، متحف اللوفر

الشكل (33)- بلاط مطلي بغشاء لماع، القرن14م، قاشان، إيران

الجدول يوضح السمات الفنية المشتركة بين المنحوتات والرسوم في الفن الإسلامي وفنون الشرق الأدنى القديم:

التسلسل	الموضوع	النوع الفني	الطراز الفني (الحقبة التاريخية)	السمات الفنية المشتركة في أسلوب التعبير
الشكل (1)	اثنا عشر تمثالاً من الحجر	منحوتات مجسمة	فن سومري 2600ق.م-2350ق.م	المنحى التمثيلي الهندسي والزخرفي (الأسلبة)
الشكل (2)	الملك نارامسن يقضي على أعدائه	نحت بارز	فن أكدي 2350ق.م-2150ق.م	المنحى الاصطلاحي التقريري (الأسلبة)
الشكل (3)	جنود آشوريون يهاجمون إحدى القلاع	نحت بارز	فن آشوري1700ق.م-612ق.م	الطابع المسرحي (الأسلبة)
الشكل (4)	صلاية الملك نعرمر	نحت بارز	فن مصري قديم، عهد الأسرات الأول	الطابع الذهني (الأسلبة)
الشكل (5)	بركة ماء	رسم جداري	فن مصري قديم، الدولة الحديثة	الطابع الذهني (الأسلبة)
الشكل (6)	عربة يجرها حصانان	نحت بارز (حجر بازلتي)	فن آرامي، القرن 14م-7م	التلخيص والاختزال والمبالغة (الأسلبة)
الشكل (7)	لوحة الراعي	نحت بارز (حجر بازلتي)	فن آرامي، القرن 14م-7م	التلخيص والاختزال والمبالغة (الأسلبة)
الشكل (8)	ملك بين أتباعه	الغلاف الأمامي لمخطوط مقامات الحريري	فن إسلامي 1334م	المنحى التقريري والتعبير عن المطلق (الأسلبة)
الشكل (9)	أبو الهول	نحت، (فخار مزجج)	فن إسلامي، الرقة، بداية القرن الثالث عشر	المنحى التقريري والتعبير عن المطلق (الأسلبة)
الشكل (10)	إمرأة تسوق الإبل	مخطوط مقامات الحريري	فن إسلامي العراق، القرن ال13م	التكرار
الشكل (11)	الحمير في مشهد الحصاد	نحت بارز	فن مصري قديم، سقارة، أواخر الأسرة الخامسة، بداية الأسرة السادسة2350ق.م	التكرار
الشكل (12)	الملك آشور ناصر بال يصطاد الأسود	نحت بارز	فن آشوري1700ق.م-612ق.م	التكرار
الشكل (13)	شجرة الحياة	زخرفة، قطعة من رداء حريري	فن إسلامي، القرن الثاني عشر	التقابل
الشكل (14)	الراقصتان	تصوير جداري	فن إسلامي، سامراء، القرن 9م	التقابل
الشكل (15)	الملك سرجون ومستشاره	نحت بارز	فن أكدي 2350ق.م-2150ق.م	التقابل

الشكل (16)	الإله هاتور والملك سيتي	نحت بارز من قبر الملك سيتي	فن مصري قديم، الأسرة التاسعة عشرة، 1290-1303 ق.م	التقابل
الشكل (17)	لوحة لرجلين مجنحين	نحت بارز (حجر بازلتي)	فن آرامي، القرن 14م-7م	التقابل
الشكل (18)	ملك متوج محاط بأتباعه	كتاب الأغاني (الغلاف الداخلي)	فن إسلامي، الموصل 1220م	المنظور
الشكل (19)	صلاية الملك نعرمر	نحت بارز	فن مصري قديم، عهد الأسرات الأول	المنظور
الشكل (20)	الإلهة تيكة (حارسة المدينة)	نحت بارز	فن تدمري القرن الأول ميلادي	المنظور
الشكل (21)	بياض يبث أشجانه بالغناء	تصوير	فن إسلامي، الأندلس	الظل والنور
الشكل (22)	العازفات	تصوير جداري	فن مصري قديم، عهد الأسرات	الظل والنور
الشكل (23)	صورة جانبية لرجلين من البلاط	تصوير جداري	فن آرامي، شمال سورية القرن الثامن ق.م	الظل والنور
الشكل (24)	لوحة الحرب	فسيفساء	فن سومري 2600ق.م-2350ق.م	الظل والنور
الشكل (25)	الروح في عالم اللاهوت	صحن معدني	فن إسلامي، إيران، 1210م	الشفافية
الشكل (26)	قرويون يسوقون القطيع ويصطادون السمك	نحت بارز	فن مصري قديم، سقارة، بداية الأسرة السادسة عشر، 2350-2200ق.م	الشفافية
الشكل (27)	شاهدة قبر	نحت بارز (حجر بازلتي)	فن آرامي، القرن 14م-7م	الشفافية
الشكل (28)	ملك متوج محاط بأتباعه	تفصيل من كتاب الأغاني (الغلاف الداخلي)	فن إسلامي، الموصل 1220م	الطابع الزخرفي
الشكل (29)	الملك آشور ناصر بال	جزء من نحت نافر	فن آشوري1700ق.م-612 ق.م	الطابع الزخرفي
الشكل (30)	الملك زوسر	جزء من نحت نافر	فن مصري قديم، عهد الأسرات	الطابع الزخرفي
الشكل (31)	الملك هدد يسعي	جزء من تمثال، (حجر بازلتي)	من فنون العصر الحديدي سورية، تل الفخيرية	الطابع الزخرفي
الشكل (32)	زخرفة	ختم أسطواني	نهاية عصر الوركاء، العراق	الطابع الزخرفي
الشكل (33)	زخرفة	بلاط مطلي بغشاء لماع،	فن إسلامي، قاشان، القرن14م	الطابع الزخرفي

المراجع

1. علي جواد، تاريخ العرب قبل الإسلام، ج1، القسم السياسي، مطبعة التفيض بغداد 1950م، ص148.
2. صالح عبد العزيز، حضارة مصر وآثارها، نقلاً أبو صالح الألفي، الفن الإسلامي، دار المعارف، ط2، لبنان، ص 19.
3. داوود أحمد، العرب والساميون والعبرانيون وبنو إسرائيل واليهود، ص38.
4. بهنسي عفيف، الفنون القديمة، الطبعة الأولى، المجلد الأول، دار الرائد اللبناني، لبنان، 1982م، ص ص 302،303.
5. اسماعيل علام نعمت، فنون الشرق الأوسط والعالم القديم، دار المعارف، ط7، القاهرة 1980م، ص 224.
6. بهنسي عفيف، الفن الإسلامي، الطبعة الأولى، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق 1986م، ص 79.
7. بهنسي عفيف، الفنون القديمة، مصدر سابق، ص 385.
8. صاحب زهير، الفنون الفرعونية، ط1، دار مجدلاوي للطبع والتوزيع، عمان، الأردن 2005م، ص 266.
9. المصدر نفسه، ص 42.
10. الموسوي هاشم عبود، الموجز في الحضارات القديمة لوادي الرافدين، ط1، دار حوران للطباعة والنشر والتوزيع، سورية، دمشق 2011م، ص 39.
11. شكري أنور، الفن المصري القديم، نقلاً عن أبو صالح الألفي، الفن الإسلامي، مصدر سابق، ص 41.
12. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
13. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
14. ديروش كريستيان، الفن المصري القديم، ت: محمود خليل النحاس وأحمد رضا، مراجعة عبد الحميد زايد 1990م، غير مذكورة دار النشر، ص ص 35، 36.
15. صاحب زهير، الفنون الفرعونية، ط1، دار مجدلاوي للطبع والتوزيع، عمان، الأردن 2005م، ص 268.
16. المصدر نفسه، ص 270.
17. لويد سيتن، فن الشرق الأدنى القديم، ت: محمد درويش، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد 1988، ص 180، 181.
18. بهنسي عفيف، الفنون القديمة، مصدر سابق، ص 64.
19. أبو عساف علي، آثار الممالك القديمة في سورية، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق 1988، ص102.
20. أبو عساف علي، فنون الممالك القديمة في سورية، مصدر سابق، ص 43.
21. الصائغ سمير، الفن الإسلامي، قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية، دار المعرفة، بيروت، ص77.
22. بهنسي عفيف، الفن الإسلامي، مصدر سابق، ص 80.
23. الصائغ سمير، الفن الإسلامي، مصدر سابق، ص92.

المصادر باللغة العربية:

1. الألفي، أبو صالح، الفن الإسلامي، دار المعارف، ط2، لبنان.
2. أبو عساف، علي، آثار الممالك القديمة في سورية، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق 1988م.
3. أبو عساف، علي، فنون الممالك القديمة في سورية، دار شمال للطباعة والنشر، دمشق، سورية 1993م.
4. بهنسي، عفيف، الفنون القديمة، الطبعة الأولى، المجلد الأول، دار الرائد اللبناني، لبنان ــ1982م.
5. بهنسي، عفيف، الفن الإسلامي، الطبعة الأولى، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق 1986م.
6. ديروش، كريستيان، الفن المصري القديم، ت: محمود خليل النحاس وأحمد رضا، مراجعة عبد الحميد زايد 1990م، غير مذكورة دار النشر.
7. داوود، أحمد، العرب والساميون والعبرانيون وبنو إسرائيل واليهود،

8. صاحب، زهير، الفنون الفرعونيـــة، ط1، دار مجـــدلاوي للطبع والتوزيع، عمان، الأردن 2005م

9. الصائغ، سمير، الفـــن الإســـلامي، قـــراءة تأمليـــة فـــي فلـــسفته وخصائصه الجمالية، دار المعرفة، بيروت.

10. علي جواد ، تاريخ العرب قبل الإســـلام، ج1، القـــسم الـــسياسي، مطبعة النفيض بغداد 1950.

11. نعمت إسماعيل علام، فنون الشرق الأوسط والعالم القديم، دار المعارف، ط7، القاهرة 1980م

12. لويد، ستين، فن الشرق الأدنى القديم، ت: محمد درويـــش، دار المـــأمون للترجمة والنشر، بغداد 1988م.

13. الموسوي، هاشم عبود، الموجز في الحـــضارات القديمـــة لـــوادي الرافـــدين، ط1، دار حـــوران للطباعـــة والنـــشر والتوزيع، سورية، دمشق 2011م.*

تاريخ ورود البحث إلى مجلة جامعة دمشق 2013/1/14