## الفصل الأول

# الأصول التاريخية للفن الاسلامي
# التطور التاريخي والأساليب الفنية

إن الفن ليس إبداعاً للجميل، خصوصاً إذا اعتبرنا أن نقيض الجمال ليس القبح وإنما الزيف. إننا لا يمكن أن نصف بالجمال أقنعة ساحل العاج الإفريقية، ولا تماثيل جياكومتى التي ليس لها عيون فهذه تعبير عن البحث الأصيل عن الحقيقة، لأنها تمثل شعوراً وإحساساً داخلياً اتحاداً بحدث كوني يتعلق بمصير الإنسان، إنها ببساطة شعوراً بالتسامي».

**علي عزت بيغوفيتش**

«الإسلام بين الشرق والغرب»

### مقدمة

نشأ الاهتمام بالبحث في الأصول الجمالية والفلسفية للفن الاسلامي بهدف الغوص في أعماقه، وتفسير مضمون الظاهرة الجمالية الخاصة به، وتفسير ينابيعه الفكرية الأولى التي تمثل مصدر الإلهام الأول فيه. وذلك بهدف التواصل الفعال مع تراثنا الفني الإسلامي، وليس الغرض من هذا التواصل اجتراره ونقله وتكرار نماذجه، وإنما من أجل استلهامه، وجعله منطلقاً لكل إبداع وابتكار معاصر ومستقبلي، مرتبط بالجذور الزاهرة، حيث كان الإيمان مزدهراً في القلوب، متوهجاً في العقول والنفوس. ويدرك ذلك لأول وهلة عند النظر إلى أحد المساجد التي تعكس البساطة، كمسجد الرسول ﷺ، أو مسجد عمرو بن العاص، أو التي تعكس الجلال والرفعة والسمو الإبداعي كمسجد السلطان حسن، أو مسجد قوة الإسلام في دلهي، أو مسجد قرطبة الكبير حيث يشعر المتذوق أن هذه النماذج المعمارية هي صروح جمالية للإيمان .

وهدف التواصل الفعال مع التراث هو هدف حضاري، كما أنه في الوقت نفسه أهم عنصر من عناصر الأصالة التي سعى ويسعى إليها الفنان الحديث والمعاصر، ولم يبلغها بعد، سواء أكان الفنان العربي أم الفنان الغربي. واستقراء الفن الإسلامي وتأمله لإيجاد رؤية عميقة منصفة للفن الإسلامي، الذي تعرَّض للإجحاف والجهل والجور، وأيضاً لإيجاد مناخ ثقافي عام يتناول الجذور الأولى لتأصيل الرؤى الفكرية والجمالية التي صاغت ملامح هذا الفن، حيث تثار قضايا فكرية، وتناقش قضايا فنية بهدف تصحيح مفاهيم خاطئة شائعة أطلقها المستشرقون، ونسج على منوالها المستغربون، لسنوات طويلة حتى صارت مسلمات تتم دراساتها إلى الآن على أنها حقائق علمية أو فنية ثابتة. بينما هي افتراءات واتهامات وجهت للفن الإسلامي من جراء مقارنته مع الفن الغربي، واستخدام مناهج البحث الجمالي الغربي في تطبيقها على الفن الإسلامي.

على سبيل المثال إدراج بعض الفنون الإسلامية التي تستخدم في الحياة اليومية تحت مسمى الفنون الصغرى، مع إغفال فن العمارة الذي تجلت إبداعاته عالمياً مما لا يدع مجالاً للشك في أصالته وتفرده، فلماذا ينعت الفن الاسلامي بأنه فن معماري بالدرجة الأولى؟ تشهد على ذلك نماذجه المعمارية في جميع أنحاء العالم ووحدتها الشديدة، رغم تنوعها المذهل. هذا إذا افترضنا حسن النية، أو نعت الفن الإسلامي بأنه فن زخرفي فقط مع ماتحمله هذه الكلمة من مضامين تقلل من قيمة الفن الإسلامي لاتصالها بمفاهيم كانت سائدة في عصر النهضة الأوروبية تحتقر الفنون الزخرفية وترفع من قيمة الصورة المحاكية للواقع وعنصرها الأساسي وهو الإنسان، وتتصل أبعد من ذلك بمفاهيم الفلسفة اليونانية التي جعلت الإنسان مقياس كل شيء؟

ومن ناحية أخرى فلماذا لم ينعت الفن الاسلامي بأنه فن الخط العربي الأول؟ حيث تشهد آثار الخط العربي على (أصالته) فإنه لا يستطيع أحد الإدعاء أنه تطور لفنون أخرى أو لفن خطي آخر، حيث لم يسبق الخط العربي أي ازدهار مشابه أو مقارب لما توصل إليه هذا الخط من ازدهار وتطور ومرونة إبداعية وطلاقة فنية تتجلى في طرزه العبقرية الجمالية الأصيلة.

كما تبين من دراسة هذا الخط ازدهار وتطور ومرونة إبداعية، وطلاقة فنية تتجلى في طرزه المتعددة والمتنوعة، وما نتج عنها من تنوعات إبداعية تشهد بالعبقرية الجمالية الأصيلة لفنانيه الذين أنتجوا من مفرداته الواحدة وهي مفردات الأبجدية العربية، الآلاف المؤلفة من الصيغ الجمالية والابداعية المتفردة، والتي لم تتوصل إليها أية لغة من لغات العالم القديم أو الحديث أو المعاصر على حد سواء.

وربما يرجع ذلك إلى خصائص اللغة العربية الإبداعية والشكلية وطواعيتها الجمالية ومرونتها الفنية، هذا بالإضافة إلى ما تحمله من مضامين ومعان تتصل بأشكالها المرئية المباشرة، وربما يرجع سبب هذا الثراء الإبداعي الغزير إلى تشريف اللغة العربية باختيارها لتكون لغة القرآن، ولتمتد من خلاله إلى كلّ أنحاء العالم.

وعلى ذلك فلماذا لا ننعت الفن الاسلامي بأنه فن (خطي كتابي)؟ مع أن مجال الخط العربي لم يظهر فنياً ويزدهر إلا بعد الإسلام، فهو بحق فن الإسلام الأول، أو ينعت بأنه (فن الخط العربي)؟ مع اعتبار أن الخط العربي الإسلامي قد تزاوج مع فن التصميم في تغطية كل الأسطح والجدران والأدوات على اختلاف الخامات من أشدها صلابة إلى أيسرها مرونة ومن الحجر إلى الخشب والحرير، حتى أنه في بعض الأحيان كانت العبارة الخطية تمثل وحدة تصميم تتكرر لآلاف المرات بالتبادل مع التصميمات لتغطي جدرانا بأكملها على سبيل المثال لا الحصر، جدران الحمراء التي ما زالت حتى الآن تشهد أن (لا غالب إلا الله) (وما النصر إلا من عند الله).

وفي الحقيقة إن إطلاق صفة الزخرفية على الفن الاسلامي هي مقولة حق يراد بها باطل، حيث إن الزخرفة في الفن الاسلامي كان لها منهج جمالي خاص، لابد أن يجهد المستشرقون لدراسته قبل أن يطلقوا مثل هذه العبارات ويعمموها، كما أنه لابد لتحليل الفن الإسلامي جمالياً من استخدام المنهج الجمالي الإسلامي النابع من الفكر الإسلامي والعقيدة الإسلامية، وجعله معياراً للفن، وليس استعارة مناهج جمالية تعبر عن الفكر اليوناني أو الفكر الغربي الذي يعدُّ تطوراً له.

وأي قارىء غير متخصص يدرك جيداً الفرق والهوة السحيقة بين منهج جمالي يستمد أسسه ومبادئه من المنهج الإلهي في العقيدة وبين منهج وضعي إنساني يستوحي أسسه ومبادئه من فلسفة تمجد الإنسان وتبرزه، وتجعله سيد الكون، ومقياس كل شيء.

من الأقوال المجحفة أيضاً التي انتشرت خلال الحقبة الماضية أن الفن الإسلامي هو تطور للفن الساساني الهيليني، أو الفن البيزنطي، وشتان ما المنهج الجمالي في كلا الفنين، وشتان ما الأهداف الفنية التي يحققها كل منهما، والموضوعات التي يتناولها كلا الفنين! الفن الإسلامي فنٌ واسع الانتشار لم تحده حدود قومية أو عرقية أو لغوية إلا واستوعبها واحتواها فنياً وصاغها بما يتلاءم مع معطياتها القومية وبما يحقق الوحدة مع المعطيات الجغرافية والإقليمية المتنوعة في كل الأقطار الأخرى، فكيف يكون هذا الفن تطوراً لفن لم يتعد حدود المنطقة التي نشأ بها؟

ومع افتراض وجود حسن النية في تناول المستشرقين للفن الإسلامي بالدراسة، وإطلاق هذه النتائج التى أرادوا تأكيدها بشتى الوسائل وتعميقها دون الاستناد إلى بحث دقيق لتقصي الحقائق الفنية والثقافية معاً، ودراستها من خلال القيم الفكرية التي صاغتها وواكبت نشأتها وتطورها وازدهارها، فإن الظلم يكمن في تناول هؤلاء الباحثين للفن الاسلامي باعتباره آثاراً قديمة أو تراثاً قديماً في صورة أشكال أثرية مقطوعة الصلة بماضيها الفكري والثقافي والاجتماعي والنفسي والديني، وتحليلها جمالياً من هذا المنطلق المجحف، حيث يمكن حينذاك إخضاعها لمناهج جمالية سابقة عليها أو لاحقة لها كما حدث ويحدث الآن.

وإذا كان بعض المستشرقين قد افترض افتراضاً أن الفن الاسلامي هو تطور للفن البيزنطي، أو الساساني فهل يعني ذلك أن يعمم هذا الافتراض على هذا النطاق التاريخي الزمني الفني الواسع، دون إثبات تاريخي لهذا الفرض، أو عرض للمنهج النقدي الذي استخدم في إثبات هذا الفرض، هذا إذا كان هناك منهج نقدي جمالي أصلاً في تحليل الفن الإسلامي من قبل

هؤلاء يؤكد أو يثبت موضوعية هذه الافتراضات، التي شاعت وانتشرت من تأكيد أصحابها لها وتكرارها في أغلب دراساتهم مما جعل لها وجوداً ثابتاً أكبر بكثير من حجمها الأصلي، خاصة مع خلو الساحة العربية حينذاك من باحثين يتولون مهمة تصحيح الأوضاع الخاطئة من خلال منهج نقدي جمالي موضوعي منصف ومحايد، وقائم على الأسس الفكرية الأصلية التي صاغت الفكر الإسلامي.

ونرى أن نظرة عابرة على الفن البيزنطي، ولو كانت من متذوق للفن غير دارس أو متخصص فيه، توحي لأول وهلة بخصائصه الجمالية وأسسه الفنية المحددة. ونظرة أخرى عابرة جداً على الفن الساساني الهيليني توحي أيضاً بخصائصه الجمالية المختلفة والمنفصلة تماماً عن الفن البيزنطي، فالفنان البيزنطي والساساني مختلفان تماماً من حيث الأسس الفنية المستخدمة عند كل منهما، ومن حيث القيم الجمالية التي عبر عنها كل منهما، - وليس هناك وحدة بينهما سواء أكانت تاريخية أم فنية جمالية - فكيف يعتبران هما أصل الفن الاسلامي الذي يختلف عنهما في المنهج والأسس والمضمون وتاريخ المنشأ.

والقول باختلاف الفن الإسلامي عن الفن البيزنطي والفن الساساني وتميّزه عنهما لا ينفي أن هناك بعض التأثيرات في الأساليب الفنية التقنية وهذا يحسب للفن الاسلامي، ولا يحسب عليه، حيث تكمن هنا قمة التفرد والأصالة الإبداعية في استلهام بعض العناصر الفنية القليلة جداً، أو الأساليب الفنية السائدة، وصياغتها إبداعياً والخروج بها من إطارها الضيق المغلق المحدد بفن معين إلى آفاق رحبة ومتسعة جداً من الرقي الإبداعي الذي حدث في إطار فكري يختلف تماماً عن أصولها، وأوكد هنا أهمية اختلاف الإطار الفكري الثقافي للفن الإسلامي اختلافا بيناً عن الإطار الفكري للفنين السابقين.

ومن المهم تأكيد أن الفن الإسلامي لم يتوقف إبداعياً عند هذا الاستلهام... واجتراره وتكراره، وإنما تعداه وانطلق في نموه السريع

وانتشاره الفائق السرعة إبداعياً إلى تخطي هذا الاستلهام المرحلي الذي لا يستحق في رأيي الشخصي أن يكون مرحلة، وهو بالفعل ليس مرحلة تطور، وإنما هو نوع من التأثير البيئي المرتبط بمكان وزمان محددين وعلى هذا لا يجب تعميمه على الفن الإسلامي عامة.

ومن الجدير بالذكر أن المثالين المعماريين اللذين استند إليهما أصحاب الرأي السابق في تأكيد فرضهما القائل بتطور الفن الإسلامي عن البيزنطي أو الساساني؛ هما: مسجد قبة الصخرة بفلسطين، والمسجد الأموي بدمشق، لوجود الفسيفساء التي كانت مستخدمة قديماً(*).

ومما يجدر ذكره أيضاً أن الفن الإسلامي لم يستلهم موضوعات الفن البيزنطي أو الفن الساساني أو أفكارهما، بل استخدم تقنيات وأساليب فنية موجودة من قديم الأزل، وخير دليل على ذلك فسيفساء قبة الصخرة والمسجد الأموي نفسيهما، فالفن الإسلامي عند استخدام الفسيفساء لم يعبر عن الطقوس الدينية أو القديسين أو الأنبياء، كما هو الحال في البيزنطي، وإنما الموضوعات مختلفة تماماً. فأين وجه الشبه؟ إن المتفحص للموضوعات في فسيفساء قبة الصخرة في فلسطين والمسجد الأموي في دمشق يدرك جيداً أنها البشائر الأولى للتصميمات الإسلامية النباتية والهندسية التي تبلورت فنياً، وتطورت وبلغت نمواً وازدهاراً واسعاً أوسع بكثير جداً مما وصل إليه الفنان السابقان.

كما أنها أيضاً البشائر والخطوات الأولى للتجريد في الفن الإسلامي الذي ينطلق من مبدأ التوحيد، ويتجلى ذلك في التصميمات الهندسية على الأعمدة الأربعة التي تحمل العقود داخل صحن المسجد المكشوف والمنفذة على الرخام، والنوافذ والانسجام الشديد بين الأسلوبين النباتي والتجريدي الهندسي. والملاحظ للنماذج السابقة يدرك سريعاً أن استعارة الفن الإسلامي كانت استعارة أسلوب تقني، ولم تكن استعارة منهج جمالي أو موضوع فني.

---

(*) الفسيفساء تقنية استخدمتها بعض الفنون القديمة حيث يتم تصوير لوحات فنية من خلال قطع خزفية وملونة بأشكال وأحجام مختلفة.

وباختصار شديد فإن استعارة الفن الإسلامي لأساليب تقنية أو خامة للتنفيذ الفني كانت موجودة في بعض الفنون لا يجعله تطوراً لهذا الفن، خاصة وأن الفن الإسلامي في فسيفساء قبة الصخرة والمسجد الأموي بدمشق لم يتناول الصور الفنية والجسم البشري التي تميزت بها تلك الفسيفساء البيزنطية.

ومن الآراء المتعلقة بهذا الموضوع رأي ريتشارد إيتنجهاوزن، وهو من المستشرقين أصحاب الآراء غير الدقيقة أو التعسفية التي تفتقد التقصي والبحث الدقيق وتفتقر إلى حسن النية، فقد زعن أن العرب لم يقدموا قبل الإسلام أية إبداعات جمالية، وأن الدين الإسلامي قد فرض على الفن أسساً ومبادىء صارمة تتعارض مع الإبداع والابتكار.

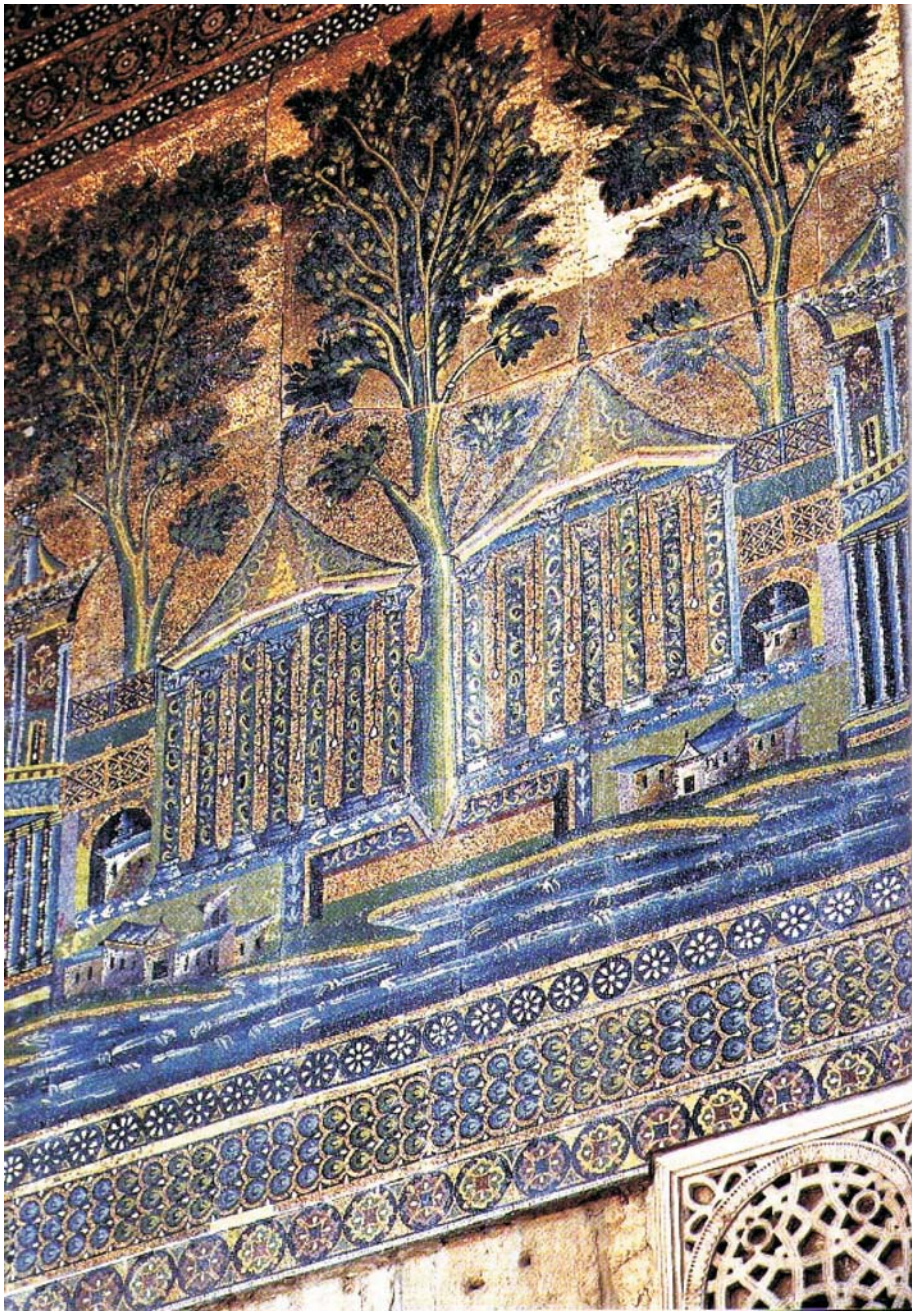
كما يؤكد في موضع آخر من بحث آخر أن مبدأ عدم خلق القرآن قد انتهى من خلال ترجمته إلى لغات آخرى، وأن فن الخط العربي قد انتهى عندما تناول الفنانون المسلمون موضوعات طبيعية أخرى. . .

ولريتشارد إيتنجهاوزن هذا رأي في كتابه «التصوير عند العرب» تناول فيه تحليل الفسيفساء في قبة الصخرة والجامع الأموي بدمشق تحليلاً يناقض الرأي السابق بأن الفن الإسلامي تطور لهذين الفنين، ومن المفارقات الطريفة هذا التناقض، وكأن الحق يأبى إلا أن يظهر من أفواه مخبئيه، يقول إيتنجهاوزن عن قبة الصخرة : «إن هذا المكان يشغل مكاناً مقدساً منذ القدم منذ تضحية إبراهيم بابنه إسماعيل (يقصد قصة فداء سيدنا إسماعيل بالكبش) ويقول إن العرب يعتبرون إبراهيم جدهم الأعلى، وقد جعل حاكم الامبراطورية الجديدة (يقصد عبد الملك بن مروان) أشكال التيجان والجواهر الملكية الأخرى معلقة حول الصخرة المقدسة في مكان بارز، حيث أراد أن يؤكد اندحار القوتين الكبيرتين حينذاك: البيزنطية والساسانية. ويؤكد إيتنجهاوزن أن هذا الإبراز المقصود للنصر كان أكثر وضوحاً في الكتابيات التي لم توضح مبادىء الدين الجديد ورسالته العالمية فحسب، بل توجه الدعوة إلى أصحاب الديانات القديمة وتهاجم في العقيدة المسيحية بشدة مبدأ التثليث فيها. . ، والملاحظ في الزخارف أن لها سمة عالمية جديدة، وذلك لأنها تجمع بين الأساليب

البيزنطية والساسانية، وتستخدم زخارف الفسيفساء فيها وهي نمط بيزنطي، [ويعني نمط هنا أسلوب فني أو طريقة عمل فنية style] عن طريق الزخارف الجصية الساسانية، وهكذا فإن الغرض الأساسي منها ليس إبهار المشاهد فقط، بل الإعلام عن انتصار آخر الأديان السماوية وتبيان سيادته العالمية أيضاً[1].

(1) إيتنجهاوزن، ريتشارد. **التصوير عند العرب**.

**شكل (1):** واجهة المسجد الأموي بدمشق، استخدمت الفسيفساء، فلم تصور القديسين أو الأنبياء، وإنما أبدع الفنان من خلالها البشائر الأولى للتصميمات الإسلامية النباتية والهندسية المجردة، حيث يتجلى ذلك على الأعمدة الأربعة التي تحمل العقود داخل صحن المسجد الأموي المكشوف والمنفذة على الرخام والنوافذ، والتوافق الشديد بين الأسلوبين الفني النباتي والهندسي معاً.



**شكل (2):** فسيفساء المسجد الأموي بدمشق، مناظر لنهر بردى والأشجار على ضفافه، ليس معنى استخدام خامة الفسيفساء وأسلوب الرسم بالفسيفساء أن الفن الإسلامي هو تطور للفن البيزنطي.

والرأي السابق يؤكد أن الاستعارة لم تكن استعارة منهجية أو فكرية بقدر ما كانت استعارة طريقة عمل أو أسلوب فني، وهذا لا يعيب الفن الإسلامي في شيء بل يحسب له، فكيف يقال بعد ذلك إنَّه تطور للفن البيزنطي؟

وفي معرض حديثه أيضاً عن فسيفساء المسجد الأموي بدمشق يقول ايتنجهاوزن: «إن كل شيء واضح وساكن، واختيار صيغة الشكل البسيط المجرد بدلاً من الرمز الواقعي كما كان شأن الفن البيزنطي، يعلن عن رسالة جديدة، فالإمبراطورية العربية قد فتحت العالم كله، والآن من خلال تعاليم الإسلام حل العصر الذهبي أو الجنة على الأرض، ويستطرد ايتنجهاوزن أنه من العسير على الإنسان أن يتصدر دليلاً أقوى أثراً لسلطة عالمية تمارسها دولة جديدة أكثر مما وجد معروضاً في هذه الزخارف الفسيفسائية التي يضمها الجامع التاريخي الكبير في دمشق»[2].

والرأي السابق يؤكد اختلاف المنهج الاسلامي المتبع تماماً، فهو يؤكد اختيار الشكل البسيط بدلاً من الرمز الواقعي كما كان شأن الفن البيزنطي.

وإذا افترضنا أن هذه المقولة صحيحة، فهذا يعني أن الفن الإسلامي في مصر هو تطور للفن المصري القديم، وأن الفن الإسلامي في الهند هو تطور للفن الهندي القديم، والفن الإسلامي في سوريا والعراق وإيران هو تطور للفن الفارسي أو للفن البابلي أو الآشوري، وأن الفن الإسلامي في تركيا هو تطور لفنون البلاد السابقة، والفن الإسلامي في إسبانيا هو تطور لفنون البلاد السابقة عليه أيضاً، وهكذا الأمر على كل الفنون السابقة ولا سيما في الصين وشرق أوروبا ممّا يدل على تهافت هذا القول وفساده.

إن التأثيرات الإقليمية والجغرافية موجودة في الفن الإسلامي بما يحقق التنوع والغزارة الإبداعية المختلفة، إذا توحد كل هذا التنوع الإقليمي والجغرافي والفني السابق وانصهر في بوتقة الإسلام، فأنتج فناً إسلامياً موحداً متنوعاً في آن واحد.

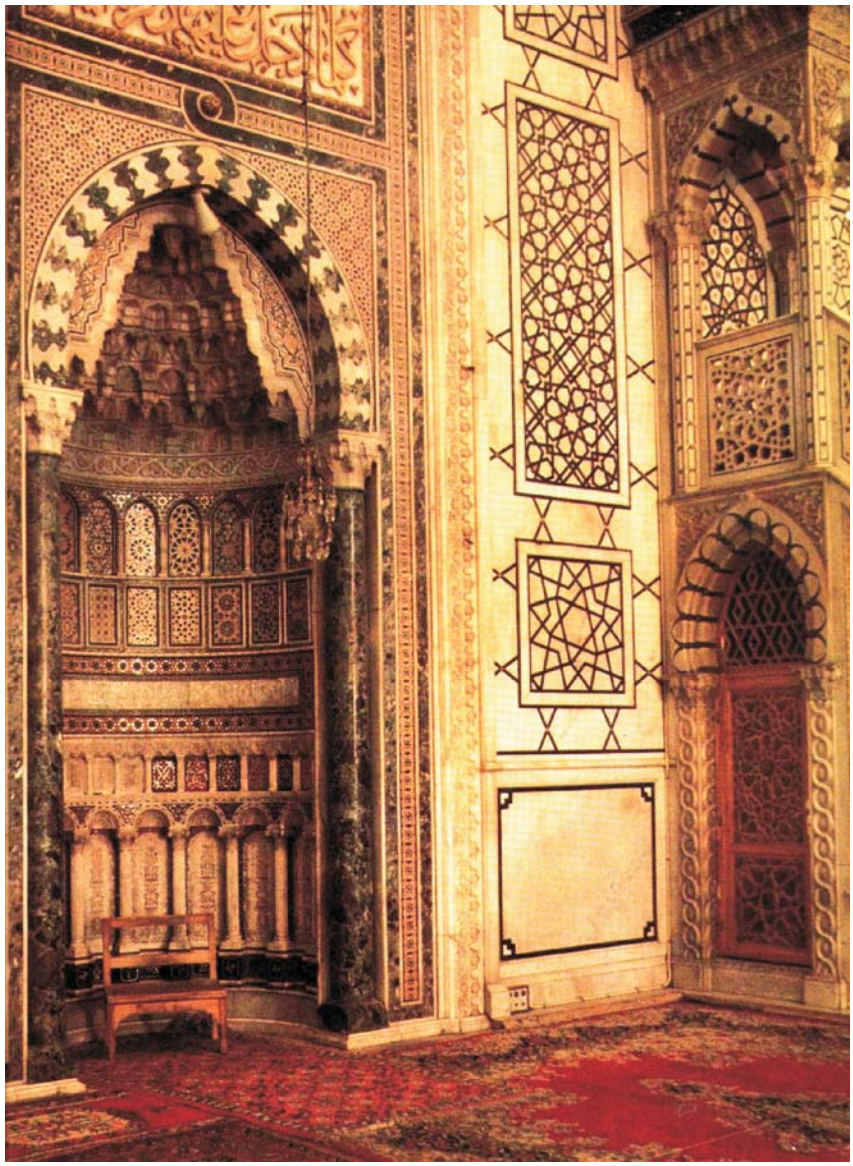
---

(2) المرجع السابق.

ونرى أن هذه التأثيرات تحسب للفن الإسلامي ولا تحسب عليه، وتؤكِّد مرونته (المرونة التكيفية) وهي أهم سمة من سمات الإبداع. إن هذه المرونة التي صاحبت الحضارة الإسلامية في انفتاحها على العالم القديم، كانت سبباً من أسباب استيعابها واحتوائها وتعايشها وتوافقها مع كل الحضارات السابقة لها، والقوميات المختلفة عنها بمعطياتها الثقافية المتعددة والمتنوعة في اللغات والأفكار والعادات والفلسفات والسياسات والمناهج الاجتماعية والشرائع والأديان المختلفة تماماً والمتمايزة فيما بينها تمايز الأضداد، والتي توحدت وانسجمت داخل إطار الحضارة الإسلامية في بوتقة واحدة انصهرت فيها كل هذه الأضداد (الأجناس والقوميات واللغات والثقافات) داخل إطار هذا الدين العالمي دين الإسلام، فكان الهندي والفارسي والتركي والحبشي وغيرهم من أصحاب الحضارات والثقافات الأخرى يجيد العربية لغة العبادة والصلاة والقرآن بجانب لغته القومية.

ومن هنا ساهم الإسلام واللغة العربية في توحيد التنوع، فما المانع من استيعاب بعض العناصر الفنية الإقليمية واحتوائها؟ إن في هذا قمة المرونة والطلاقة الإبداعية في الحضارة الإسلامية التي لم يسبق لها مثيل حضاري سابق.

والأمثلة السابقة لآراء المستشرقين هي أمثلة قليلة جداً بمقارنتها بما ينطوي وراء السطور من مضامين تظهر الحياد واتباع المنهج العلمي والإنصاف، وتبطن غير ذلك.



**شكل (3):** محراب المسجد الأموي بدمشق ويظهر إلى جانبه جزء من المنبر، يمكن القول إنه سرعان ما تبلورت رؤية فنية إسلامية خالصة تمثلت في المحراب والتصميمات البنائية والهندسية على المحراب والحائط والمنبر، أيضاً التصميمات الخطية داخل المستطيل الذي يعلو المحراب والمكتوب فيها ﴿كُلَّمَا دَخَلَ عَلَيْهَا زَكَرِيَّا ٱلْمِحْرَابَ﴾ [آل عِمرَان: 37]. وهذا يؤكد اختلاف المنهجية الفنية الإسلامية كلية عن المنهجية البيزنطية.

ويؤكد ذلك المفكر والفيلسوف الفرنسي روجيه جارودي حيث يقول: «إن الاستشراق لم يكن منزهاً عن الغاية، أو لمجرد البحث العلمي، بل كان أغلبه يهدف إلى تحقيق مشروع تبشيري، وأن الاستشراق ما عدا بعض الاستثناءات النادرة قام بدور مشبوه لصالح السياسة والاستعمار، أو لصنع شرق يتناسب مع أماني وحاجات الهيمنة الغربية، وقد تجلى ذلك في طريقة نظرتنا إلى الغير (يقصد جارودي نظرة الغرب) فنحن لا ننظر إليه لنتعلم منه إيمانه وثقافته، بل ننظر إليه نظرة سطحية، انطلاقاً من معاييرنا الذاتية، وكأن مسار الحضارة الغربية هو المسار الوحيد المثالي والممكن، إن الغرب قد صادر المعرفة العالمية، لأنه أباح لنفسه تحديد مواقع الآخرين والحكم عليهم وفقاً لتاريخه وغايته وقيمه»[3].

ولعل الرأي السابق الصادق يفسر ما يحدث على المستويات كافة من الهيمنة السياسية والثقافية والفنية، ومن ناحية أخرى، فإن رأي جارودي يفسر المسميات الكثيرة التي أطلقت على الفنون الإسلامية كالفنون الصغرى - والفنون الفرعية[*] والفنون التطبيقية.

كما يفسر النظرة الفوقية التي يمارسها الغرب من خلال فرض المعايير الغربية وجعلها معياراً ثابتاً وأساسياً وصالحاً للتطبيق على الحضارة الإسلامية.

كما أحاول التأكيد أيضاً داخل سياق الفصل الثاني الذي يتتبع الأصول التاريخية على عنصر النحت البارز والغائر، وذلك لأن بعض المستشرقين قد أطلق مقولة أن الفن الإسلامي فقير في مجال النحت، أو لا توجد به تماثيل نحتية، وأرد بأن الفن الإسلامي قد تناول مجال النحت، ولكن ليس النحت من خلال المنهج الغربي الذي يمجد الجسد الإنساني في صناعة التماثيل،

---

(3) جارودي، رجاء الله. **وعود الإسلام**، بيروت: الدار العالمية للطباعة، 1404هـ-1984م.

(*) أطلقت هذه اللفظة لأول مرة في كتاب المستشرقة كريستى أرنولد بريجز. **تراث الإسلام في الفنون الفرعية والتصوير والعمارة**، ترجمة: زكي محمد حسن، دمشق: دار الكتاب العربي، ط1، 1984، ص112. وفي الكتاب تذكر الكاتبة أن فنون الإسلام هي بمثابة نقل واشتقاق وليست مبتكرة أو أصيلة وأن المسلمين مقلدين ومستعيرين، ص112.

ولكن النحت بمفهوم المنهج الإسلامي الذي يوازن بين المجال والخامة والوظيفة، فالقبة وتصميماتها الخارجية والداخلية هي نحت مجسم يتضمن نحتاً بارزاً وغائراً، والمئذنة نحت مجسم يتضمن نحتاً بارزاً وغائراً، وشرفات المسجد المحيطة به على حواف السطح نحت مجسم، والكثير جداً من أدوات الاستخدام اليومي عبارة عن تماثيل مجسمة تحمل مضامين جمالية ومضامين وظيفية معاً كالأباريق ذات الفوهة على شكل الديك، والحيوانات الخرافية المكونة من عناصر من أكثر من حيوان والمستخدمة في تشكيل الأواني المعدنية.

## التطور التاريخي للفنون الإسلامية والطرز والأساليب الفنية المواكبة لها

إن الهدف من دراسة الأصول التاريخية للفنون الإسلامية ليس مجرد السرد التاريخي الزمني فقط، إذ هذا السرد قد قامت به معظم كتب تاريخ الفن ودراساته سواء القديمة أم الحديثة، بل الهدف هو تتبع المنهج الجمالي الإسلامي، واستنباط محدداته الدينية والفكرية، والتي ساهمت بفعاليتها وتأثيرها الفكري في استحداث صياغات وأشكال فنية مبتكرة وعالمية، تعبر عن هذه المحددات خلال مدى زمني تاريخي يقدر بأكثر من عشرة قرون.

وفي دراسة الأصول التاريخية للفن الإسلامي نوع من التواصل والاقتراب من الفن الإسلامي ونماذجه الإبداعية على مر التاريخ في مقابل الغربة والاغتراب الحادثين تجاه الفن الحديث والمعاصر، الذي نستشعره ويستشعره أي فنان أو متذوق للفن، أو حتى أي إنسان عادي ليست له صلة وثيقة بالفن، حيث إن الفن الآن أصبح يحتاج إلى تفسير لفهمه وأعتقد أنه أصبح يحتاج إلى تفسير من قبل الفنان الذي أنتجه أيضاً، وأغلب الفنانين الآن لا يدركون معنى لما أنتجوه من أعمال فنية لا مغزى لها ولا مضمون، فكيف بالمتذوق؟

إن الهدف من العرض التاريخي للفن الإسلامي ليس التسلسل الزمني فحسب، وليس التعرف على النواحي الفنية الإسلامية في الأقاليم الجغرافية أو تأثيرها الفني المحلي في الشرق أو الغرب، أو تأثير الأجناس القومية من عرب وفرس وترك وهنود. كما أن الهدف ليس ترتيباً للعصور التاريخية للفن الإسلامي بحسب تسلسلها التاريخي السياسي، وذلك كما كان يحلو لبعض

المستشرقين أو المستغربين تناول هذا التصنيف عند الحديث عن الفنون الإسلامية من خلال فصل كل عامل من العوامل على حدة، وبترها جميعاً عن الأصل الحضاري الأساسي أو الرافد الرئيسي الذي يغذيها جميعاً ألا وهو الإسلام.

ولكن الهدف هو إبراز الوحدة والتنوع داخل إطار التسلسل الزمني (الرأسي) مع الاتساع الجغرافي (الأفقي) مع عامل الجنس البشري المتنوع حيث يتم تناول هذه العوامل في حلقات متصلة تنفصل عن بعضها البعض من حيث هي تعبير عن لغة جمالية متوحدة عبر المساحات المكانية، وعبر الأزمنة، وعبر أنواع مختلفة من البشر.

لقد مثل الفن الإسلامي طاقات إبداعية تاريخية غزيرة تبقى على مر الزمان مزهوة بالإسلام جمالياً وفق معطيات إلهية سامية ونامية في نسيج الزمان، ينطق بها الحجر والرخام والمعدن والجلد والنسيج والخزف، لتعلن عن أبهى حضارة دينية جمالية متكاملة ومتوافقة في تاريخ الحضارات السابقة واللاحقة منذ أكثر من عشرة قرون، هذا كله بالإضافة إلى الجنس البشري الأبيض والأسود والأصفر والأحمر، الذي شارك وساهم في تكوين بنية الحضارة الإسلامية عامة.

ومن هذا المزيج ينصهر الزمان والمكان مع التاريخ لتندمج هذه العناصر، ويعاد استلهام معطياتها الجمالية والإبداعية في التاريخ المعاصر.

وقديماً لعبت فنون التراث أدواراً مهمّة في حياة المجتمعات التي نشأت فيها وعبرت عن مفاهيمها الدينية والثقافية وآمالها المقدسة، وكما يقول هيغل: «إن فن القدماء يكشف عن الديني أو المقدس»، أما الآن فقد فَقَدَ الفن أدواره القديمة، وفقد قيمته الروحية التي كانت من أهم أهداف الفن قديماً، كما فقد أيضاً أجَّل وأعظم هدف للفن وهو بحثه عن الحقيقة التي كانت دائماً وعلى مر العصور غاية الفنانين والمفكرين والفلاسفة ورجال الدين أيضاً.

والآن وفي موجات الاغتراب العارمة عن كل ماهو خاص وذاتي، ويحمل تفرَّده وخصوصية وذاتية وهوية خاصة قومية أو اجتماعية أو فكرية أو دينية،

يشعر المفكرون والمثقفون والفنانون بضرورة التمسك بأهداب التراث الذاتي الخاص، والبحث والتفتيش بداخله عما يجب أن نأخذ به وما يجب أن نطرحه، فجاء الفن الاسلامي بمثابة تعبير بعيد المدى عن المتعة الجمالية العقلية العميقة المعبرة عن روح الإسلام ومضامينه الفكرية السامية، وليس تعبيراً عن مظاهره الدينية المباشرة التي تعتبر تطبيقاً لروح الإسلام الفطرية النقية الصافية.

إن تاريخ الفن الإسلامي هو أطول تاريخ في تاريخ الفنون، وأغزر إنتاج يعبر عن مراحل جمالية تاريخية صبغها الإسلام بصبغة إبداعية متألقة، ودفع بها إلى عوالم من الرقي الإبداعي والجمالي، والمتأمل في الفنون الإسلامي يجد أنها تعبِّر عن تاريخ سياسي وعصور تاريخية منذ أكثر من عشرة قرون، ومساحات جغرافية شاسعة، هذا كله بالإضافة إلى الجنس البشري الأبيض والأسود والأصفر والأحمر الذي شارك وساهم في تكوين بنية الحضارة الإسلامية عامة.

لقد ساهم الفن الإسلامي في البناء الإبداعي لدى الإنسان ليس الممارس للفن فقط ولكن متذوقه أيضاً.

إنَّ الاتساع المكاني والزماني الملحوظ لتاريخ الفن الإسلامي لا تكمن أهميته في السرد المجرد لتاريخ تراث فني، بل أهمية معطياته التراثية الجمالية في تكوين البناء الإبداعي الفكري والتنفيذي والتذوقي على حد سواء للإنسان المعاصر المطحون تحت وطأة الآلة والقبح المادي الناتج عنها، والمنتشر حوله في كل مكان والمحاصر لعينه التي تفتقد الجمال خارجياً وروحه التي تبحث عن الجمال لتستشعره داخلياً، وفكره الذي يتعطش لتحليل هذا الجمال منطقياً وعقلياً.

والأصول التاريخية للفن الإسلامي تمثل حصيلة إبداعية ضخمة لا يمكن حصرها بين دفتي كتاب، ويمكن القول بانتشارها في جميع أنحاء العالم من المشرقين إلى المغربين، معبرة عن مجد حضارة سادت في كل أنها العالم، وما تزال، وستظل سائدة إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها وفق محددات

عقديَّة أساسية ثابتة (إلهية)، وتفاعلات إبداعية ثقافية متنوعة ومتغيرة ومتطورة (إنسانية). نشأ عنها إبداع متفرد لم تشهد له مثيل أي حضارة غابرة أو حاضرة.

ومهمتنا اليوم عند دراسة الأصول التاريخية للفن الإسلامي أن نعي جيداً درس الماضي، أو دروس الماضي الحضارية المتعددة، وندرك جيداً أدوار الفن الإسلامي التاريخية، والفكرية والحضارية، والأدبية والفنية التي لعبها عبر التاريخ بمهارة واقتدار وأصالة وإبداع، يشهد بذلك كل من اقترب من دراسته سواء أكان مستشرقاً أم مستغرباً أم غير ذلك.

وفهمنا لهذا الدور التاريخي للفن الإسلامي في حياتنا، هو بداية التواصل مع الجذور على أساس المشاركة المعاصرة مع الماضي في كشف الحقيقة، ولكن بطرق الحاضر وأساليبه، فالفن المعاصر لا يسدّ هذه الثغرة الحضارية الكبرى إذ لم يعد يبحث عن الحقيقة المطلقة، ولم يعد يلعب دوراً أساسياً في الحياة المعاصرة مثلما كانت وظيفة الفن قديماً، كما أنه فقد دلالاته الجمالية الأصيلة.

ويجب النظر إلى تاريخ الفن الإسلامي من خلال استبصار أصيل للأدوار الناجحة التي لعبها قديماً وساهمت في رقي الحضارة الإسلامية وتفردها وامتيازها والأدوار التي يمكن أن يلعبها الآن في الحاضر المعاصر.

ومن ناحية أخرى فإن الفن الإسلامي لا يُعدُّ فناً تراثياً من الماضي انقطعت صلته الحاضرة، أو تمثلت في آثاره الإبداعية في المتاحف فقط بل هو فن تراثي حاضر ومعاصر ومأهول إنه فن مستقبلي أيضاً فما زالت المساجد الأثرية الكبرى في جميع أنحاء العالم الإسلامي مأهولة بالمصلين وما زالت أكثر مظاهره المعمارية تستخدم استخداماً معاصراً.

وكما يحدث في كل عصور النهضة عبر التاريخ يلتف العلماء والمفكرون والفنانون والفلاسفة حول التراث لينتقوا منه عناصر القوة ولينتقوا ما يواكب المعاصرة والتطور من أصالة وفرادة وخصوصية باعتبارها عناصر حضارية لابد أن تواكب الحداثة والمعاصرة وتسير متوازية معها، ومتوازنة أيضاً لكي لا يطغى عنصر على آخر فيختل هذا التوازن.

والفن الإسلامي من فنون التراث التي كانت تلعب أدواراً عدة في حياة مجتمعات كثيرة جداً ومتنوعة جداً في بقاع من الأرض شاسعة، ومختلفة في الثقافات والأفكار واللغات لم يوحدها ويجمع شتاتها سوى كلمة «التوحيد» الحق بالفكر والقول والعمل.

وهذا أول وأكبر درس حضاري لابد أن يرافقنا وأن نعيه جيداً وندرك أبعاده الحضارية المترتبة على الوعي به قبل الخوض في غمار المعاصرة والحداثة والعولمة والقرية الكونية وكافة المصطلحات المعاصرة المعبرة عن الهيمنة والاستحواذ الحضاري المستتر، تحت عباءات المفاهيم والمصطلحات التي تطلقها بعض المجتمعات التي تَعِدُ بغد حضاري متطور ومشرق للبشرية كافة وهي لا تملك هذا حتى لمجتمعاتها هي.

ومن هنا فإن دراسة التراث ليست ترفاً أو عبثاً سردياً، ولا يجب أن تكون مجرد اجترار للماضي أو استرجاع له، بل يجب أن تكون دراسة التراث لاستخلاص القيم التي ساهمت في ارتقائه وازدهاره. والتراث الإسلامي تراث عالمي وذلك عكس كل أنواع التراث التي عرفتها البشرية قديماً والمحددة في أرض بعينها. والحضارة الإسلامية حضارة عالمية عكس كل أنواع الحضارات السابقة. والحضارة الإسلامية هي الحضارة الوحيدة التي تحمل بين طياتها جينات العالمية الأصيلة الداخلية والعميقة، وليست العالمية المسطحة المتمثلة في القشور الخارجية والمظاهر السطحية.

وداخل إطار الحضارة الإسلامية كان الفن الإسلامي يلعب دوراً بل أدواراً تاريخية واجتماعية وفكرية وعلمية وعملية في حياة المجتمعات كافة.

## أهمية دراسة الأصول التاريخية للفن الإسلامي

إنَّ دراسة الأصول التاريخية للفن الإسلامي من خلال رؤية متكاملة لا تغفل عصوره التاريخية ولا تعزل بعضها عن بعض فتدريس كل عصر على حدة أو تفرّق بين أنواعه المختلفة من عمارة و... وتصميمات وخطوط فتدرس كل فن بعيداً عن الآخر، أمرَ مهم جداً:

أولاً: لأن المنهج الفني التاريخي رغم أنه منهج علمي منطقي في دراسة تاريخ الفن، إلا أنه لا يفي باحتياجات البحث عن الفلسفة الجمالية التي ترتبط بالفكر العام السائد والمرتبط بالعقائد، والتي تعتبر أشمل وأعم من مجرد السرد التاريخي للعصور التاريخية.

ثانياً: إن تغير العصور التاريخية الإسلامية وتعاقبها لم يؤثر تأثيراً جوهرياً على الفنون الإسلامية من حيث المنهج أو الفكر الجمالي، ومن الممكن أن يكون التأثير في التطور والازدهار مع وحدة المنهج الجمالي وثباته، كما أن الحروب والقلاقل السياسية وتغير السلطة من عصر إلى عصر لم يؤثر أيضاً على المنهج الجمالي الأساسي للفن الإسلامي مثلما يحدث في كلّ الفنون عند تغير السلطة من عصر لآخر إذ يحاول الحديث طمس القديم أو إلغاءه، أو كما نجد في بعض الفنون الأخرى من تغير شامل في مناهج الفنون وأفكارها وسياستها وتوجيهها مثلما يبدو ذلك جلياً في الفن المصري القديم، ففي عهد أخناتون مثلاً اختلف المنهج الجمالي السائد واتجه إلى الواقعية الشديدة بينما كان في عهود سابقة تعبيراً رمزياً مجرداً ... أو كما حدث في الفن الغربي من تغييرات جذرية وجوهرية متعاقبة مع كل عهد جديد ومع كل فكر سياسي أو تاريخي ومع كل اكتشاف علمي بينما اختلف الحال في الفن الإسلامي فالمنهج موحد لم تطرأ عليه تغييرات أساسية في النظرية الجمالية السائدة، بل كان التغيير في التطور التقني، في استحداث أساليب إبداعية جديدة، في تطور الخامات والأدوات والصناعات، وتكمن أهمية دراسة الأصول التاريخية للفن الإسلامي، في أن نعي جيداً أول درس حضاري مهم وهو درس الوحدة الفكرية الثقافية والحضارية والفنية داخل إطار التنوع.

على سبيل المثال تتحدد بعض التنوعات بين الطرز كالطراز المغربي والطراز التركي العثماني في العمارة في شكل المئذنة المربعة في المغرب والمئذنة الرفيعة الدقيقة القلمية في الطراز التركي، وعلى ذلك يتحدد التنوع في أنواع الكتابة في الخط العربي فالإمكانات الإبداعية للخط الكوفي المربع الهندسي تختلف عن الإمكانات الإبداعية لخط الطغراء العثمانية اللينة أو الخط الثلث مثلاً أو حتى الكوفي المورق أو المزهر. بينما منهج الكتابة المتمثل في الأبجدية العربية واحد وهكذا نجد الاختلافات في الصياغات الشكلية الفنية بينما المنهج الجمالي واحد وثابت.

فالوحدة تعتبر أهم مظهر حضاري عالمي ساد كل العصور الإسلامية على الإطلاق وبلا استثناء، وهذا المظهر الحضاري لم يتحقق في أي حضارة من الحضارات القديمة او الحديثة أو المعاصرة ألا وهو الوحدة فوحدة الفنون الإسلامية لا تنكر سواء الوحدة الزمنية التاريخية للعصور الإسلامية أو الوحدة الفنية التي تغلب على كل نتاجات الفنون الإسلامية.

ثالثاً: كما أنه من الأهمية أيضاً أن نعي جيداً أنه حتى في زمن الفتن والقلاقل والاضطرابات والمؤامرات السياسية والحروب الخارجية لم يتأثر الفن الإسلامي ولم يغير جلده ولم يمالق حاكم أو محكوم ولم يغير منهجه الجمالي كما لم يغير فلسفته الفنية، وخير دليل على ذلك العصر المملوكي وما واكبه من قلاقل ونزاع على السلطة من قبل المماليك فيما بينهم وبالرغم من هذا النزاع الداخلي إلا أنهم حققوا انتصارات باهرة على الصليبيين، وانتصارات أخرى على المغول خاصة في موقعة «عين جالوت» المشهورة.

ومن البديهي أنه في زمن الحروب والنزاعات السياسية يضمحل الفن وينزوي ويتضاءل إلا أن المثير للدهشة حقاً هو ذلك الازدهار الثقافي والفني على السواء في العصر المملوكي، لدرجة أن العصر المملوكي يُعدُّ العصر الذهبي للعمارة الإسلامية في مصر، وخير نماذجه مسجد ومدرسة السلطان حسن الذي يعدّ صرحاً معمارياً عالمياً، ومسجد ومدرسة السلطان قلاوون، الضريح والمارستان الملحق بهما وتعرف بمجموعة السلطان قلاوون، ومسجد ومدرسة وضريح السلطان قايتباي، كما ازدهرت في العصر المملوكي أيضاً

الصناعات المعدنية والزجاجية والخزفية وصناعة النسيج والسجاد وبلغت التصميمات شأناً إبداعياً عظيماً حتى تميزت بدرجة كبيرة جداً من الإتقان والدقة كما بلغت صناعة التذهيب والتجليد في العصر المملوكي أوج ازدهارها وتبلور طابع مميز للتصميمات الهندسية والنباتية.

ويمكن من سياق المثال التاريخي السابق إدراك أن الفن الإسلامي لا يعبر عن تغيرات سياسية أو حروب، فلا يوجد تصوير لحروب عالمية غيرت مجرى التاريخ مثلما نجد في فنون حديثة أخرى كما أنه فن لا يرتبط بالملوك أو يعبر عن السلاطين فالفن الإسلامي في بدايته قديماً لم يصور الرسول ﷺ وفتوحاته الكبرى، ولم يعبر عن شعائر دينية في الإسلام كالصلاة مثلاً أو عن خلفاء الرسول وإنجازاتهم.

فهو لا يرتبط بفردية الإنسان سواء أكان هذا الإنسان رسولاً أم ملكاً أم سلطاناً أم خليفة فهو فن لا يعبر عن أمور فردية، ولا عواطف وانفعالات ذاتية، ولا حروب سياسية، ولا صراعات اجتماعية، كما أنه لا يعبر عن بطولات أو انتصارات، هو فن قيم كبرى أشمل وأعم وأبقى من كل ما هو زائل وفردي وفانٍ ومتغير ومتحول وعرض. . .

وهذا هو الدرس المستفاد من التواصل التاريخي للعصور الإسلامية ودراسة تطوراتها التاريخية والفنية.

## الدروس الحضارية المستفادة من دراسة الأصول التاريخية

إبراز وحدة الفن الإسلامي التاريخية العميقة من خلال تنوعه التاريخي كفن أموي. . . أو عباسي أو فاطمي أو مملوكي أو مغولي أو سلجوقي أو صفوي أو مغربي أو أندلسي أو عثماني. . الخ، وإبراز وحدته الفنية من خلال تنوعه التاريخي أو من خلال تنوع مجالاته من عمارة وحفر على الخشب والجص والمعدن والحجر والتصميمات والخط والنسيج والخزف والنجارة والمعادن والزجاج. . . وتأكيد هذه الوحدة وإبراز أسبابها ومقوماتها وعناصرها المرتبطة يعقيدة التوحيد ارتباطاً وثيقاً وبالقرآن دستوراً لهذه العقيدة، باللغة العربية وعاءً

مجسداً للثقافة الإسلامية وموحداً لعناصرها اللغوية والعقدية والثقافية كافة. من خلال عملية التفسير والتأويل الثقافي الجمالي ومن خلال تنوع التاريخ الفني الإسلامي واختلافه الشديد ووحدته في الوقت نفسه والتي تمثل وحدة الأمة الإسلامية، ومن خلال وحدة الحضارة الإسلامية عامة، من خلال البحث والتأمل الجمالي في تاريخ الفن الإسلامي ومن خلال استنباط القيم الجمالية في الحضارة الإسلامية التي تمثل القيم الجمالية نفسها التي تعبر عنها الفنون الإسلامية التي ما زالت ممتدة سارية المفعول داخل شريان الأمة الإسلامية.

إن من أهم مميزات دراسة الأصول التاريخية للفن الإسلامي الكشف عن هوية الأمة أو الأمم صانعة هذا التاريخ، ومن هنا فإن تاريخ الفن يعد بمثابة مفتاح تراثي لمفاهيم الهوية وطرق التعبير الجمالي عنها ومن هنا يصبح التراث الفني الإسلامي نتاجاً إبداعياً أثرياً قديماً فقط، ويصبح استقراؤه من قبل الأثريين أو المؤرخين ليس فقط مجرد سرد تاريخي منقطع الصلة بالواقع منقطع الصلة بالحاضر وإنما هو تعبير عن ذاتية الأمة الحضارية وهويتها المتفردة التي إن لم تبرز وتدعم الحاضر الإبداعي وتؤكده فإن هذا الحاضر، سوف ينحدر إلى هوة سحيقة من الذوبان والانصهار في الموجات والصيحات الحديثة التي تشبه فقاقيع الهواء سرعان ما تتلاشى وتحل محلها أخرى لتتلاشى هي أيضاً في موجة الصيحات الفنية المسماة بالحداثة وما بعد الحداثة.

ومن هنا يشكل تاريخ الفن الإسلامي لغة للتواصل والامتداد الحضاري في الواقع من خلال الماضي، ويمثل أيضاً الأصالة التي يلهث وراءها الفنان المعاصر ومعلم الفن ولا يستطيع تحقيقها فينتج أعمالاً تمثل مسوخاً غريبة مشوهة تفتقد الأصالة وذلك لأنها مقطوعة عن أصولها الحضارية والإبداعية والجوهرية الأصيلة المعبرة عن حضارته القومية أو لأنها تواكب حداثة فقدت معانيها وفقدت معطياتها قبل أن تصل إلينا فماذا ستقدم لنا هذه الحداثة المستلهمة من قبل فنانينا؟!

وعلى هذا يصبح أحد أهداف العرض التاريخي هو الأخذ بيد الفنان المعاصر إلى الأصالة الممزوجة بتراثه، يمتص رحيقها لينتج من خلال إبداعه فناً إسلامياً معاصراً لا مقلداً ولا مستنسخاً.

## الأصول التاريخية للفنون الإسلامية في العصر الأموي (41–132هـ/ 661–749م)

وقد سمي بالعصر الأموي نسبة إلى أُميَّة جدّ معاوية بن أبي سفيان أول خلفاء هذه الحقبة التاريخية، وبنو أميّة ينتمون إلى قبيلة قريش، وكان مركز خلافتهم في سوريا واتخذوا دمشق حاضرة لهم عام 41 هـ، وفي عهد الخلفاء الأمويين امتدت الفتوحات الإسلامية إلى حدود الصين شرقاً، وإلى المغرب وإسبانيا غرباً. ومن خلال هذه الفتوحات الشاسعة دخل الإسلام إلى ثقافات وفنون وقوميات ذات تاريخ ثقافي، ولغات مختلفة امتزجت كل هذه المتغيرات وتوحدت من خلال «التوحيد» الذي جمع شتاتها وتنوعها واختلافها في بنية متوحدة.

### العمارة في العصر الأموي

#### مسجد قبة الصخرة : 72هـ/ 691م

وفي العصر الأموي وبعد إرساء قواعد الدولة الإسلامية بدأت تتبلور رؤى فنية وإبداعية كان من تجلياتها وإبداعاتها مسجد قبة الصخرة بفلسطين الذي بني عام 72هـ/ 691م والذي يُعدُّ من أشهر الآثار الإسلامية في العصر الأموي وأهمها التخطيط المعماري للمسجد عبارة عن مثمن تتوسطه الصخرة المقدسة التي عرج منها الرسول ﷺ إلى السماء في رحلة الإسراء والمعراج، وتعلو هذه الصخرة القبة التي اشتهر بها اسم المسجد والقبة تتوسط المسجد وهي مصنوعة من الخشب ومبطنة من الداخل بالجص ومن الخارج بألواح من الرصاص.

وقد وصف المقدسي هذه القبة فقال إنها من الخشب المغطى بصفائح من

الرصاص وفوق الصفائح دروع من النحاس البراق وقد سقطت هذه القبة سنة 407هـ وأعيد تشييدها بعد ذلك بست سنوات»[4] سنة 1413 في عهد الخليفة الظاهر لاعزاز دين الله ثم جددها الظاهر بيبرس 669هـ والملك كتبغا سنة 994.

والبناء مثمن وفقا للرسم الهندسي المعماري له، وهو مبني من الحجر يأخذ نفس الشكل المثمن، والقبة تعلو مثمناً آخر داخلياً محاطاً بالأعمدة.

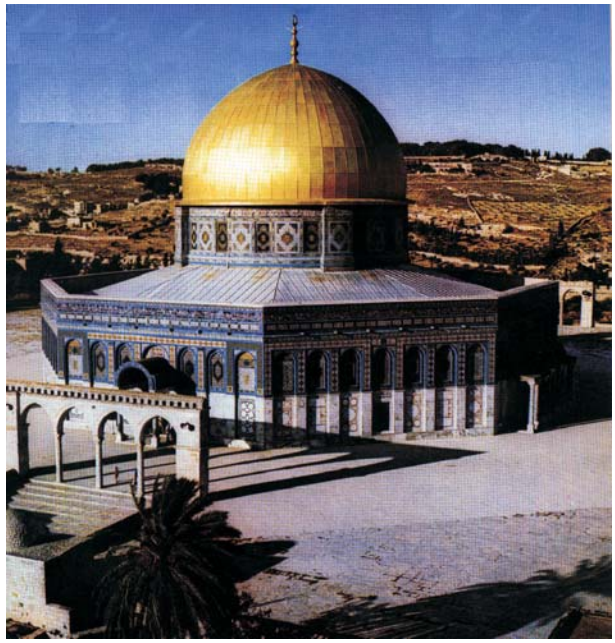
والأكتاف بداخلها دائرة من الأعمدة تحمل عقوداً نصف دائرية، وتربط الأعمدة ببعضها روابط خشبية ضخمة تحمل القبة المرتكزة على الرقبة الاسطوانية ذات الست عشرة نافذة.

وتبلغ مساحة كل ضلع من أضلاع المثمن عشرين متراً ونصف المتر، وارتفاعه تسعة أمتار ونصف المتر، وللبناء أربعة أبواب: باب شرقي وباب غربي وباب شمالي وباب جنوبي، والعقود الداخلية نصف دائرية، تحدث توافقاً بينها وبين فتحات النوافذ التي تأخذ نفس شكل العقد نصف الدائري، ويوجد بالمسجد محرابان أحدهما مسطح لا يمثل حنية في الجدار كالمعروفة الآن ويطلق عليه اسم «عبد الملك بن مروان»، والآخر يطلق عليه «قبلة الأنبياء».

والصخرة المقدسة ترتفع عن الأرض بحوالي متر ونصف وهي تمثل الشكل الدائري غير المنتظم، وطولها حوالى 18 متر وعرضها 13 متر. وداخل مسجد قبة الصخرة كتابات كوفية مذهبة على أرضية زرقاء من التصميمات في الجزء العلوي الداخلي ويبلغ طولها 240 متراً تحتوي على آيات من القرآن الكريم.

وربما كان هذا الشريط الكتابي المصاحب للعمارة يعتبر أول تجليات الخط الكوفي الجمالية المصاحبة للعمارة وربما يعتبر البدايات الإبداعية الأولى للخط الكوفي الذي تنوع بعد ذلك وتفرع إلى أنواع عديدة من الكوفي

(4) مرزوق، محمد عبد العزيز. **قصة الفن الإسلامي**، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ط1980، ص52.



**شكل (4):** مسجد قبة الصخرة من الخارج في فلسطين المستلبة.

**شكل (5):** الصخرة التي تشرفت بمعراج الرسول منها إلى السموات العلى في رحلة الإسراء والمعراج،وهي نفس الصخرة التي ارتبطت بواقعة فداء سيدنا إبراهيم بابنه إسماعيل وتظهر الأعمدة الملتفة حول الصخرة في تصميم دائري.

البسيط إلى الكوفي المربع الهندسي والكوفي المعماري والكوفي المزهر والمورق.

والجدير بالذكر أن التصميم المعماري لمسجد قبة الصخرة الذي يمثل مثمن بداخله دائرة لم يتكرر ثانية في تصميم عمارة المساجد في العصور التالية ولكن الشكل الهندسي المثمن قد وجد على نطاق واسع جداً في مجال التصميمات كعنصر هندسي متداخل في أشكال هندسية أخرى أو نباتية.

ويرجح أن التصميم المعماري المثمن ربما كان هو أنسب تصميم وضع ليحيط بالصخرة وربما يرجع سبب عدم تكراره في المساجد إلى أن أكثر تصميمات المساجد كانت تتبع تصميم مسجد الرسول ذا المساحة المربعة، وكانت أغلب هذه المساجد تخضع لتصميم المسجد ذي المساحة الأفقية المتسعة لتتسع لأكبر عدد من المصلين الذين يصطفون أفقياً في مواجهة الكعبة.

**المسجد الأموي في دمشق (88هـ/ 707م)**

شيده الخليفة الوليد بن عبد الملك في دمشق مركز الخلافة الأموية حينذاك. وقد شيد المسجد الأموي على نفس التصميم الهندسي للمسجد النبوي ذي الصحن المكشوف أما أروقة الصلاة الأربعة فقد شيدت مسقوفة تحملها أعمدة رخامية، وتنشأ عنها عقود نصف دائرية تلتف حول الصحن، يلي كل عمودين دعامة تغطيها أشكال مقسمة إلى مربعات بداخلها تصميمات هندسية نجمية متشابكة ومتصلة تغطي المساحات كلها، وربما كانت هذه التصميمات هي البدايات الأولى للتصميمات الإسلامية التي تبلورت وتطورت فنياً، وإن كانت في المسجد الأموي تعكس نفس الدقة والإتقان المنعكس في العصور الإسلامية التالية.

ويعلو العقود نصف الدائرية الملتفة حول الصحن صف من النوافذ تمثل عقوداً صغيرة نصف دائرية منتظمة، كل نافذتين صغيرتين تعلوان عقداً من العقود الكبيرة في أسفل الصحن المكشوف. ويقع مدخل المسجد الرئيسي أمام منتصف رواق القبلة الذي يتوسط الجدار الجنوبي وتغطي أروقة الصلاة بسقف

خشبي منحدر معروف بالشكل الجمالوني، ويعتبر رواق القبلة أكبر الأروقة الثلاث الأخرى. وقد ظهرت بعد ذلك المئذنة كعنصر معماري مستحدث في العصر الأموي بعد وجود المآذن المربعة التي ميزت مسجد دمشق والتي تعتبر أول مآذن في العمارة الإسلامية حيث إنها لم تكن موجودة من قبل في العمارة الإسلامية، كما ظهرت بعد ذلك المآذن المربعة في دول المغرب العربي والأندلس كطراز مميز.

كما ظهرت بعد ذلك نماذج لمساجد بدا أن للتصميم المعماري لمسجد دمشق المستطيل الشكل ذي الصحن المكشوف أثراً كبيراً في تصميمها، فنجد مسجد الزيتونة بتونس، ومسجد سيدي عقبة بالقيروان، ومسجد حلب بسوريا، ومسجد قرطبة الكبير بإسبانيا.

## الأصول التاريخية للفنون الإسلامية في العصر الأموي في الأندلس (138–422هـ/756–1031م)

استطاع المسلمون إقامة دولة إسلامية مستقلة في إسبانيا وأصبحت مدينة قرطبة عاصمة هذه الدولة، هذا «بعد أن وصلت الطلائع العربية إلى الأندلس بعد عبورهم البحر فقد انطلقوا من سبته في المغرب ونزلوا في الجهة المقابلة عام 91هـ/ 710م»[5].

وعندما استصرخ طارق بن زياد جنوده وجيش العدو يقدر وقتذاك بمائة ألف رجل وقال فيهم: «أيها الناس أين المفر؟ البحر وراءكم والعدو أمامكم وليس لكم والله إلا الصدق والصبر»[6].

بعدها تم فتح الأندلس في رمضان عام (92هـ/ 711م) ثم فتح قرطبة وطليطلة وأصبحت الأندلس منذ ذلك الحين تابعة للخلافة الأموية في دمشق.

---

(5) الذنون، عبد الحكيم. **آفاق غرناطة**، دمشق: دار المعرفة، ط1، 1408هـ–1988، ص130.

(6) المقري. **نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب**، الجزء الأول، ص225.

وفي سنة ثمان وثلاثين ومائة دخل عبد الرحمن بن معاوية بن هشام بن عبد الملك بن مروان الأموي إلى الأندلس وامتدت أيامه، وبقيت الأندلس في يد أولاده إلى ما بعد الأربعمائة»[7].

وفي ذلك الحين (139هـ/ 756م) قدر لعبد الرحمن بن معاوية أن يقيم ملكه من خلال تكوين دولة أموية عربية في الأندلس، في نفس الوقت الذي كانت قائمة فيه دولة الخلافة العباسية قائمة في بغداد.

وتوالى الحكام الأمويون فبعد (عبد الرحمن بن معاوية) جاء (هشام بن عبد الرحمن)، ثم (الحكم بن هشام)، ثم (محمد بن عبد الرحمن)، ثم (المنذر بن محمد)، ثم (عبد الله بن محمد) حتى جاء (عبد الرحمن الثالث الناصر لدين الله) الذي ازدهرت قرطبة في عهده وأصبحت تضارع بغداد وتفوقها في الازدهار الثقافي والحضاري، وأصبحت مركزاً للحضارة العربية الإسلامية ومركزاً للثقافة والفكر والإشعاع الحضاري الذي امتد إلى أوروبا حينذاك والعالم أجمع.

تشهد بذلك الحضارة العالمية التي أسسها المسلمون الفاتحون، والنهضة الثقافية التي قامت على عاتقهم، وتخطيط وبناء المدن وبناؤها بعد ذلك مثل طليلطة وإشبيلية وغرناطة. . . التي اعتبرت على مر التاريخ مظاهر حضارية تؤكد السيادة الإسلامية في العالم الغربي، كما تشهد أن الإسلام هو دين صناعة الحضارة وازدهارها وتكوينها وبنائها وإيجادها من عدم، وتشهد أيضاً أن الإسلام ما دخل أرضاً ثُمَّ خرج منها، وحتى عندما خرج العرب من الأندلس فقد تركوا الإسلام يحيا بين ربوعها حتى الآن من خلال أهلها الأسبان المسلمين.

يقول مانويل جوميت مورينو : «إن الفتح الإسلامي في الأندلس كانت له أهمية كبرى بالمقارنة بالفتوح الأخرى التي عرفتها إسبانيا، وظل تأثيره ممتداً حتى الآن، حيث صبغ إسبانيا بالصبغة الشرقية، وأوقد فيها الشعلة التي

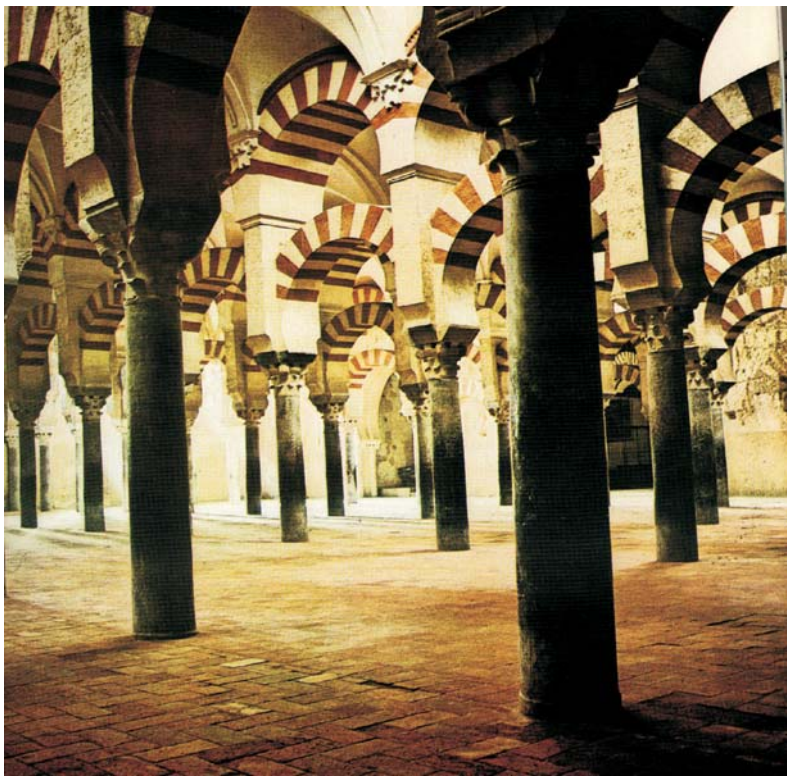
(7) السيوطي، جلال الدين. **تاريخ الخلفاء**، ص 260.

أضاءت الغرب فكانت سبباً في انطلاقة النهضة الأوروبية»[8].

## العمارة في العصر الأموي في الأندلس

### مسجد قرطبة الكبير (169هـ/ 785م)

«بدأ بناء مسجد قرطبة الكبير عبد الرحمن الداخل ودام بناؤه 12 شهراً ثم شيد هشام الأول المئذنة، وزاد عبد الرحمن الثاني أروقته ومحاريبه، ورفع



**شكل (6):** مسجد قرطبة الكبير. يقول روجيه جارودي: «إن مسجد قرطبة يحمل في صرحه الرسالة الكونية للإسلام الأندلسي ففي غابة أعمدته يلتقي الزائر بالأبدية».

(8) مورينو، مانويل جوميت. **الفن الإسلامي في إسبانيا**، ترجمة: لطفي عبد البديع، السيد عبد العزيز سالم، القاهرة: الدار المصرية للتأليف والنشر، 1968.

محمد الأول مقصورته، وشيد عبد الرحمن الثالث منارته العظيمة عام 951م وزاد الحكم الثاني امتداد أروقته الاثنتي عشر وشيد إلى جانبه داراً ذات ثمان زوايا تعلوها قبة معقودة على رخامات حلزونية الشكل، ومقصورة جديدة لها أقواس متقاطعة مفلطحة وقباب ذات أضلاع رائعة الشكل، وفي زمن الخليفة المنصور (محمد بن أبي عامر) زيدت أروقة الجامع فبلغت تسعة عشر، وفي كل رواق خمسة وثلاثون عموداً، وأحيط الجامع بسور ذي شرفات عالية، وواحد وعشرين بابا شامخاً وفي وسط الجامع حوض عظيم للوضوء»[9].

والتخطيط الأوَّلي لمسجد قرطبة يسير وفق تخطيط المساجد الأولى في الإسلام ذات الصحن المكشوف والأروقة المغطاة ويبلغ عدد الأروقة في مسجد قرطبة تسعة عشر رواقاً تتعامد بشكل طولي مع جدران القبلة وهذا الأسلوب المتعامد للأروقة كان متبعاً في مسجد قبة الصخرة في العصر الأموي في فلسطين.

وتضم جدران مسجد قرطبة أعمدة كثيرة جداً وصفها البعض روجيه جارودي(*) غالباً من الأعمدة، «في غابة أعمدته يلتقي الزائر بالأبدية»[10].

«وقد اتسع مسجد قرطبة حتى بلغت مساحته 186م × 128م وحل في الدرجة الثالثة بين أكبر مساجد العالم»[11].

ويتضمن المسجد 1400 عمود من أقواس الدوائر ويتدلى من السقف المصنوع من خشب الأرز 4700 مصباح من الفضة تضيئ الصحن، غير رواق

---

(9) طلس، محمد أسعد. **تاريخ العرب**، بيروت: دار الأندلس، 1983، المجلد الأول، ص258.

(*) فيلسوف ومفكر فرنسي عالمي كان من مؤسسي الحزب الشيوعي وبعد إسلامه تسمى رجاء الله جارودي، ألّف العديد من الكتب مثل: **حوار الحضارات، الإسلام دين المستقبل، وعود الإسلام، حفارو القبور.**

(10) جارودي، روجيه. **الإسلام دين المستقبل**، دار الإيمان للطباعة والنشر، 1983، ص142.

(11) شلق، علي. **العقل في التراث الجمالي عند العرب**، ط1، لبنان: دار المدى للطباعة والنشر، 1985، ص324.

طولي يتقاطع مع ثلاثة وثلاثين رواقاً عرضياً»[12].

المحراب مكسو بالفسيفساء ولا يزال يحتفظ برونقه، وإبداعه الفريد حتى يصعب مقارنته مع أي محراب آخر، ويتميز بكتاباته الجميلة المحيطة بالعقد أعلى المحراب من خلال شريط كتابي باللون الأزرق على الخلفية الذهبية، أما الإطار المستطيل فحروف الكتابة به باللون الذهبي بارزه على الخلفية الزرقاء.

أما القبة التي يمثل محيطها نجمة ثمانية وتنم عن عقلية إبداعية على وعي تام بمقاييس الجمال الكونية الإلهية التي ضمنها الفنان المسلم عناصر تصميماته المجردة.

«وقباب قرطبة ذات الأضلاع المتقاطعة مثلاً فريداً وأصلاً في التكوين والإنشاء فلقد بحث مؤرخو الفن في أصل هذه القباب فلم يعثروا على مثل واحد أقدم في التاريخ من أمثلة قباب جامع قرطبة»[13].

«ومحراب الحكم الثاني المحوري الذي يبدو بعقوده المتشابكة المحمولة على السواري المتراكبة وكأنها زخارف خيالية صنعتها يد ساحرة ويرجع ذلك إلى أن الفنان المسلم كان يعالج المواد الحاملة للزخرفة المعمارية بنفس الدقة والثبات الذين يتبعهما حينما يستعمل المواد الأكثر طواعية والأرفع قيمة كالمنسوجات والمعادن الثمينة فيسمو بها إلى أقصى حدود الجمال، أو إلى صور صادقة للأنماط المثالية المرسومة في أعماق ذاكرته»[14].

---

(12) هونكه، زيجريد. **شمس العرب تشرق على الغرب**، تعريب: فؤاد بيضون وكمال الدسوقي، ط1، بيروت، 1964، ص495.

(13) سالم، عبد العزيز. **قرطبة حاضرة الخلافة في الأندلس**.

(14) الدولاتي، عبد العزيز. **مسجد قرطبة وقصر الحمراء**، ليبيا: الدار العربية للكتاب، 1977، ص68.

**شكل (7):** محراب مسجد قرطبة المكسو بالفسيفساء ولا يزال يحتفظ برونقه ويتميز بالكتابات الكوفية الرائعة في الشريط الكتابي الأزرق ذي الخلفية الذهبية الرائعة المحيطة بالعقد والذي يقع أسفل منه شريط كتابي داخل إطار مستطيل باللون الذهبي على خلفية زرقاء، مما يحدث إيقاعاً بصرياً وتبادلاً جمالياً للشكل مع الخلفية.

## التنوع في إطار الوحدة في العناصر المعمارية في مسجد قرطبة

### 1 - العقود

يحوي مسجد قرطبة كثيراً من العناصر المعمارية المتنوعة الأشكال والأحجام والأنواع كأقرب مثل معماري يحمل مظاهر الوحدة والتنوع في العمارة الإسلامية فنجد تنوع (العقود) كعناصر معمارية مثل العقد نصف الدائري والعقد المسمى حدوة الفرس الذي ينتشر في المسجد كله بينما العقد نصف الدائري اقتصر استخدامه على العقود المرتفعة الحاملة للأسقف الخشبية، كما ظهر أيضاً العقد المفصص ذو الثلاثة والخمسة فصوص وهو المصنوع من الحجر ولم يكن يخدم الناحية الجمالية فقط بل أيضاً كانت له وظيفة إنشائية معمارية كحمل الثقل المعماري العلوي.

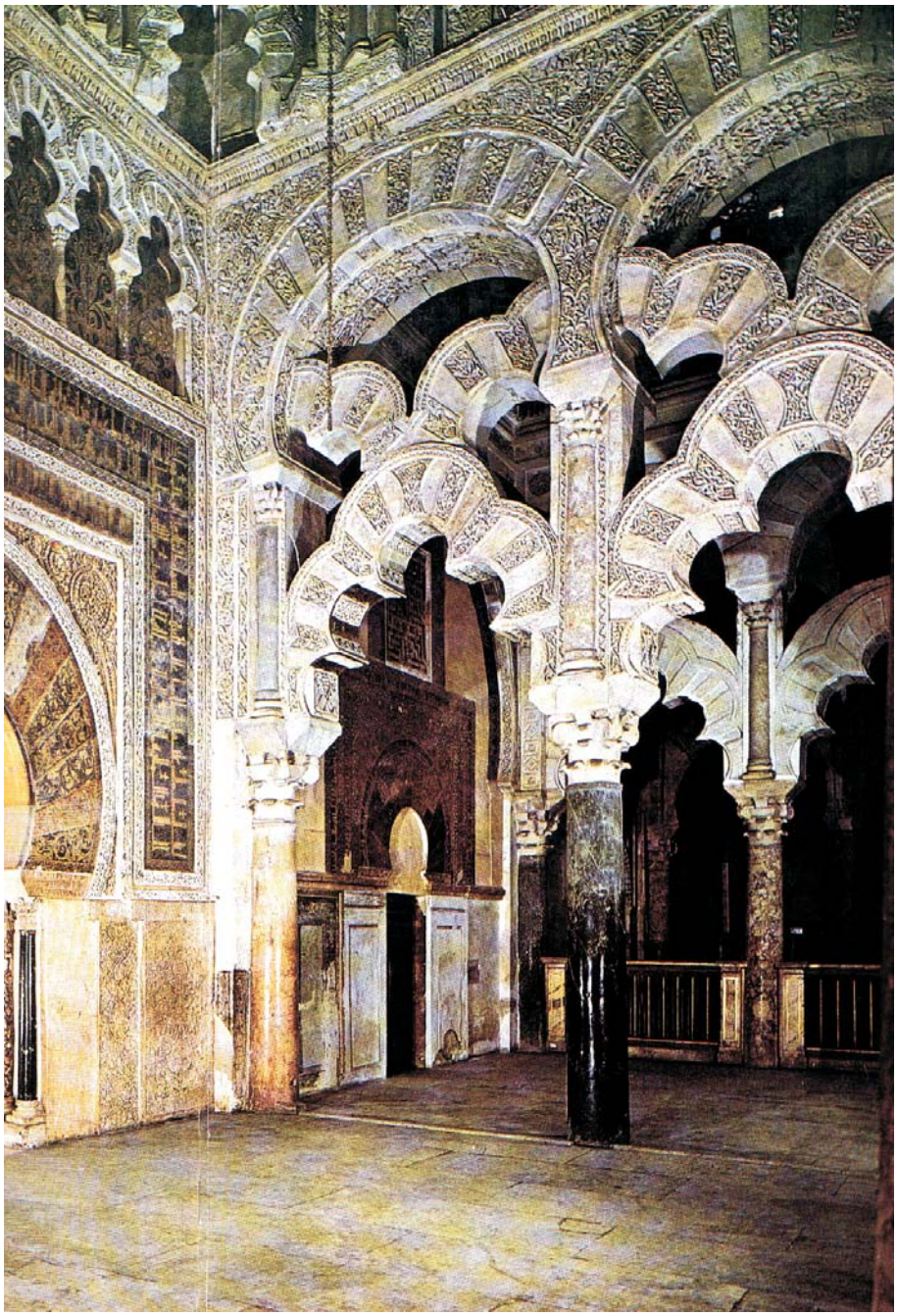
كما ظهر أيضاً في مسجد قرطبة العقد المفصص المنكسر ذو القمة المدببة، وأيضا العقود المتقاطعة المتشابكة التي تعمل على توزيع ثقل القباب فوق الأعمدة، كما أن له مظهراً جمالياً بديعاً.

### 2 - الأعمدة

تضمن مسجد قرطبة العديد من الأعمدة القديمة المتنوعة المختلفة التي وظفت مع الأعمدة الجديدة ذات الطرز والتيجان المتنوعة وذات النسب الجمالية المتزنة والمتناسبة والمتنوعة في خاماتها وألوانها من الحجر إلى الرخام الأحمر المجزع والأخضر القاتم.

### 3 - المحاريب

يعتبر المحراب من أبدع العناصر المعمارية وأبهاها فهو يجذب نظر الزائرين للمكان سواء المسلمين أم غير المسلمين وقد تزين المحراب بقطع صغيرة من الفسيفساء في تصميمات نباتية وهندسية وكتابية، وأيضا تضمن تصميمات رخامية بأسلوب الحفر الغائر. وبألوان زاهية في تنظيمات جمالية متناسبة ومحكمة، حتى الآن وبعد أن تحول المسجد إلى كاتدرائية وتحولت



**شكل (8):** العقود المتشابكة والمتراكبة في مسجد قرطبة الكبير.

مئذنته إلى برج ناقوس فإن المحراب وبقية المسجد لا تزال قائمة في شموخ وكبرياء يشهد بعظمة حضارة أضاءت القرون الوسطى المظلمة في أوروبا حينذاك.

والجدير بالذكر أنه حين هدم جزء من المسجد في القرن الخامس عشر لإقامة كاتدرائية صاح شارلمان في بعض الرهبان المتعصبين «ما تبنونه يوجد مثله الكثير بينما ما تهدمونه لا يوجد له مثيل في العالم»[15].

وفي النهاية فإن الحديث عن مسجد قرطبة الكبير يحمل عبق التاريخ الإسلامي المجيد، كما يحمل شجوناً في القلب يصحبه أمل بأن يبعث فيه من جديد موسى بن نصير القرن الواحد والعشرين وطارق ابن زياد وعبد الرحمن الداخل وعبد الرحمن الناصر لتصلصل من جديد أصداء النصر، وأصداء العلم في مجالس مساجد الأندلس وقرطبة وأشبيلية وغرناطة وجامعاتها ومكتباتها التي ظلت لقرون منارات للعلم وأصداء للإبداع والجمال في أوروبا وصقلية والعالم أجمع.

## النحت البارز والغائر على العاج

اشتهرت قرطبة ومدينة الزهراء بصناعة العاج والتفنن في تصميمه وإنتاج أدوات للاستخدام كالعلب التي توضع بها المجوهرات والتي تحمل تصميمات دقيقة كما تحمل تقنية عالية من المهارة والدقة والثراء في العناصر والتصميمات وأحياناً كانت تتضمن كتابات كوفية على العاج وكانت أساليب الحفر غائرة عميقة مما يبرز الشكل ويؤكده عن الأرضية.

## النحت البارز والغائر على الرخام

يتجلي أسلوب النحت البارز على الرخام في القطعتين المستطيلتين على جانبي محراب مسجد قرطبة الكبير من الرخام وهي منفذة من خلال تصميمات لغصون وتفريعات وأوراق وسيقان نباتية وحلزونية مجردة ذات إطار تعكس

(15) Kathrina Otto-Dorn, *L'Art de l'Islam*. (Paris: Albin Michel, 1967), 119.

مضامين جمالية من خلال دقتها ورقتها البالغة وعناصرها الدقيقة جداً الملتفة والمتموجة والدائرية والتي تحتوي بداخلها وريقات رقيقة جداً وأزهاراً ونباتات محفورة في الرخام وكأن مادة الرخام تحولت من خلال التصميم المتماثل في جانبيه إلى برواز من الدانتيل الرقيق جداً وكأن الخامة الصلبة تفقد خواصها وتصبح كأنها قطعة من النسيج الحريري الناعم من خلال تصميماتها الرقيقة والدقيقة جداً في الرخام، وكأن الخامة تسبح في غناء إيقاعي بصري يسمو بالروح إلى أعلى ذرا الجمال والسمو.

وتتجلى هذا الروح الجمالي لتظهر أيضاً في محراب مسجد قرطبة وفسيفسائه الثرية جداً بالتصميمات، كما تتجلى في الزخارف الجصية على جدران قصر الزهراء.

**فن صناعة المعدن**

تجلت صناعة الذهب والفضة والنحاس وتصميمه والحفر عليه وتفريغه من خلال صناعة المجوهرات الرقيقة جداً والمصوغات النادرة وهناك «صندوق للمجوهرات محفوظ في (كاتدرائية جيرون) يحمل اسم الخليفة الحكم الثاني وولده هشام الثاني كما يحمل عام 975، والصندوق منفذ عليه تصميمات من الخط الكوفي على أرضية من التصميمات النباتية الملتفة»[16].

**فن صناعة الخزف**

تطورت صناعة الخزف خاصة في مدينة الزهراء التي وجد بها أوانٍ وأطباق من صناعة بلنسية ومالقة وقرطبة تحمل تصميمات نباتية وكتابية ملونة على خلفية باللون الأبيض.

(16) Kathrina Otto-Dorn, *L'Art de l'Islam*. (Paris: Albin Michel, 1967), 123.

### فن صناعة النسيج

اشتُهرت مدن الأندلس ومرسية وأشبيلية والمرية بفن صناعة النسيج الحريري والديباج الموشي الموسوم بتصميمات هندسية، وحيوانية مجردة داخل أطر هندسية ويذكر (الإدريسي) أن مدينة المرية «كان بها ثمانمائة مصنع لنسج الأقمشة الحريرية الفاخرة»[17].

## الأصول التاريخية للفنون الإسلامية في العصر المغربي في الأندلس (425–897هـ/1031–1492م)

تأسست في الأندلس عدة مدن حكمها ملوك الطوائف ثم تبعهم حكام من البربر من أصل مغربي سموا (المرابطين) وكان ذلك سبباً في اتحاد المغرب والأندلس تحت حكم المرابطين الذين كان مركز ملكهم في المغرب.

ثم خلف المرابطين الموحدون الذين كان مركز حكمهم ساحل شمال إفريقيا أيضاً وكان حكمهم للأندلس من خلال الولاة والحكام التابعين لهم من مراكش.

وشيئاً فشيئاً بدأت تتفلَّت المدن الأندلسية من السيادة المغربية بدءاً بسرقسطة، ثم قرطبة، ثم مرسية، ثم أشبيلية بينما تمكنت (غرناطة) من الصمود تحت حكم بني نصر، ومن المعروف أن غرناطة دخلت الإسلام في عهد (موسى بن نصير) عام 95هـ–714م وفي عام 1492م خرج منها المسلمون ولم يخرج منها الإسلام حتى الآن ولن يخرج.

### العمارة في العصر المغربي الأندلسي

ازدهرت العمارة في ذلك العصر ازدهاراً كبيراً وتميزت بامتزاج الأساليب الفنية المغربية السائدة في مراكش وتونس مع الأساليب الفنية في الأندلس،

(17) الجارم، علي. **قصة العرب في إسبانيا**، القاهرة: دار المعارف، 1968، ص122.

ومن أهم المساجد التي عكست هذا المزج «مسجد طليطلة» و«المسجد الجامع باملرية» الذي تحول إلى كنيسة «سان جوان» فيما بعد ومساجد «بلنسية ومرسية» و«مسجد إشبيلية» الجامع و«مسجد البيازين» و«مسجد التائبين».

ومن العناصر المعمارية التي تشابهت وجمعت ما بين عمارة الأندلس وعمارة المغرب المئذنة ذات البدن المكعب الممتد لأعلى والتي كانت تشيَّد من الطوب الآجر (الطين المحروق)، وتعلوها شرفات تقل حجماً كلما ارتفعت لأعلى.

وتشابهت الأساليب الفنية والعناصر المعمارية للمساجد مع العناصر والأساليب في مساجد الكتبية في مراكش وجامع المنصورة، وجامع حسن في الرباط فظهرت عقود المقرنصات المتدلية كتصميمات معمارية جمالية على الجدران وكحلول معمارية تحمل الأسقف والجدران، وتشابهت الأساليب الفنية بشكل متوحد في كلا الطرازين. حتى أن بعض الباحثين يعتقد «أنَّ مئذنة مسجد إشبيلية المعروفة (بالجيرالدا)، ومئذنة جامع كتبية، ومئذنة جامع حسن من تصميم مهندس واحد اسمه 'جيفير أو جعفر' من أشبيلية»[18] وذلك بالرغم من أن كتب التاريخ قد أغفلت اسمه.

### مئذنة جامع إشبيلية

وهي تعكس التميز والجمال والفرادة وتستمد جمالها من سموها وشموخها وعلوها الذي فاق علو كل الأشجار العالية والمباني المجاورة، ترتفع أمام الكاتدرائية الشهيرة هناك لتعلن من خلال علوها الشاهق الذي لم يبلغه أي مبنى في المدينة بأكملها (74 متراً و27سم) انطلاقها إلى عنان السماء معلنة تحدياً جمالياً وفنياً لأيَّة محاولة لطمس أصولها الحضارية.

«وعلى الرغم من أن المصادر المتخصصة في تاريخ مئذنة جامع إشبيلية تذهب إلى أنها كانت الأولى من نوعها، فإن (كارل بروكلمان) يدفع برأي

(18) Carel J. Du Ry, *Art of Islam* (New York: Harry N. Abrams, 1970), 128.

مؤداه أن المئذنة كانت على غرار المئذنة التي شيدها عبد الرحمن الثالث عام 951م لجامع قرطبة والأغرب من هذا ما ذهبت إليه نادية شعبان حين قالت بأن المئذنة كانت في الأساس برجاً بناه العرب لرصد النجوم»[19].

إلا أن هناك رأياً صائباً قاطعاً يقطع الشك باليقين وهو رأي مؤرخ كان معاصراً حينذاك وهو ابن صاحب الصلاة في كتابه «المن بالإمامة» وهو شاهد عيان يكشف النقاب عن المهندس العربي الكبير الذي أغفلت ذكره كتب التاريخ الإسباني الحديث وهو «المهندس أحمد بن باسة» وكان مقيماً في إشبيلية ومنها توجه إلى جبل طارق عام 555هـ ثم إلى قرطبة وينسب إليه تنظيم وتشييد القلاع والقصور وبيوت جبل طارق وبعدها بسنتين نجده في قرطبة يقوم بأعمال مهمَّة في تجديد المدينة، وفي عام 1171م قام بتشييد البحيرة، ومنذ ذلك الوقت ظل في إشبيلية يصمم ويتدبر أعمال مشروع الجامع الكبير وفي عام 1185م ضاعت أخباره في الوقت الذي كان يشيد المئذنة في أولى مراحلها»[20].

وتظل مئذنة جامع إشبيلية، الذي تحول لاحقاً إلى كنيسة، منارة عجيبة المعمار والإبداع يفصح إبداعها ومعمارها عن أصولها التاريخية الإسلامية وبنائها العربي حتى أضاف إليها المهندس (فرناند رويت) الذي قام بتحديدها، قبة الأجراس، وحتى إن تحول مسجدها إلى كتدرائية فإن الفن الإسلامي عامة يفصح عن أصوله التي يصعب طمسها أو تغيير معالمها، فمهما تغير الشكل فإن المضمون باقٍ وثابت. ومهما تحول المكان فإن الزمان لا يختزل ولا يتحول، حتى وإن تغير اسمها من مئذنة مسجد إشبيلية إلى (الجيرالدا) وهو الاسم الذي أطلقه عليها (سير فانتس) كاتب رواية دون كيشوت وانتشر بعد ذلك في كل كتب التاريخ.

---

(19) الورفلي، عبد العاطي محمد. **أوراق أندلسية**، ليبيا: جمعية الدعوة الإسلامية العالمية، 1399هـ-1990م. ص38.

(20) المرجع السابق، ص38.

فسيظل اسمها في ضمير ووجدان الأمة الإسلامية ووجدانها مئذنة مسجد إشبيلية وسيظل يؤكد بقاء هذا الاسم واستمراره انتماؤها للفن الإسلامي منذ ثمانمائة عام وانتماؤها لحقبة زمنية مزدهرة لا يمكن أن تمحى من ضمير التاريخ إن كان للتاريخ ضمير.

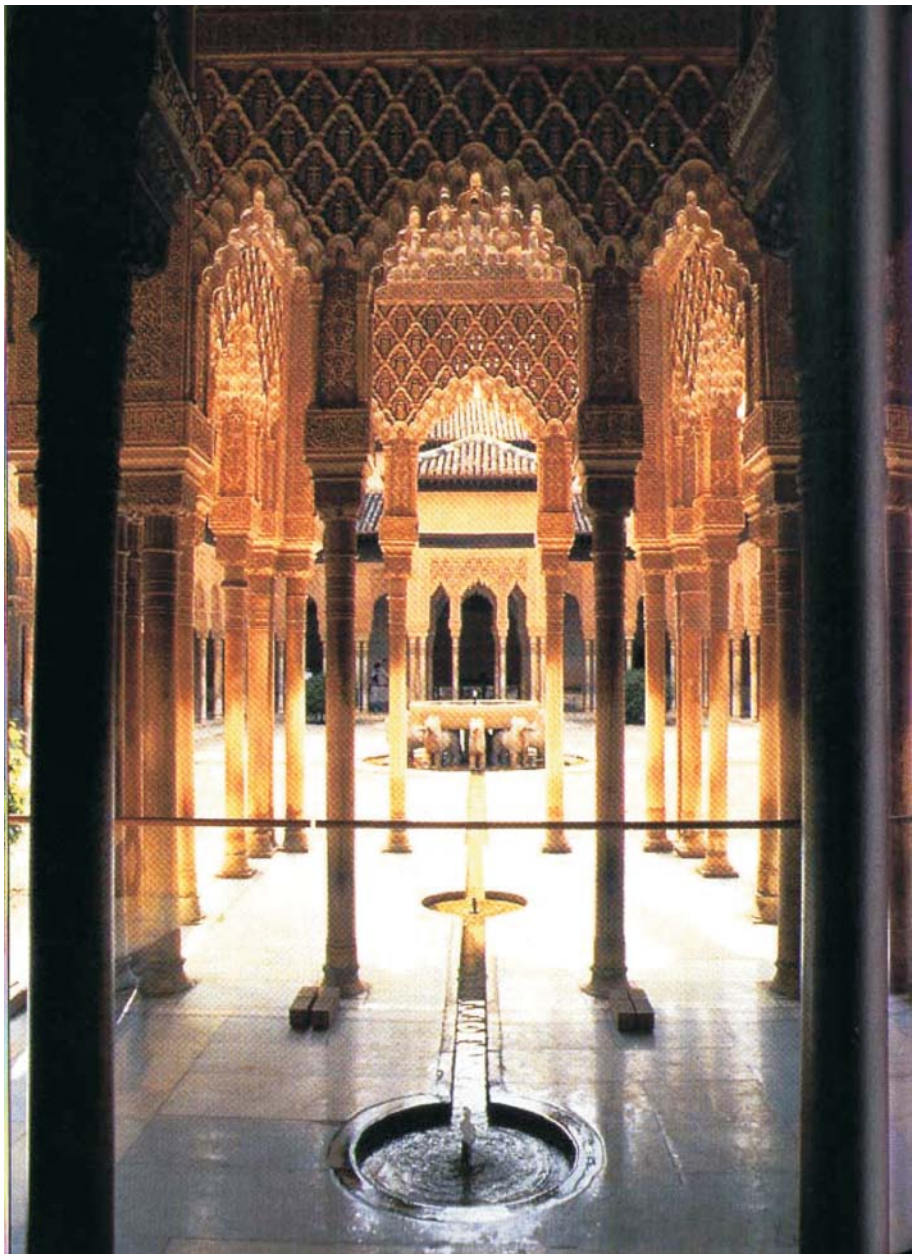
**قصر الحمراء في غرناطة**

تتجلى البراعة الإبداعية والرؤية الجمالية الخارقة الأصيلة التي تبلورت في عهد بني نصر وبلغت قمة الإعجاز البياني المعماري إن جاز التعبير وإن جاز وصف العمارة بأنها فاتنة، رقيقة، هفهافة، دقيقة الجمال، فائقة الروعة كلما اقتربت منها ومن أحد تفاصيلها بهرك حسنها وجمالها.

يتكون قصر الحمراء في غرناطة من ثلاث مجموعات من المعمار يتوسط كل منها بهو يذكر بالصحن المكشوف وسط المسجد ويتخلل عمارتها القنوات والبرك والنوافير التي تعلوها الحدائق والأشجار والنباتات والرياحين، وكل عمارة الحمراء جميلة بل فائقة الجمال وأجمل ما فيها بهو الريحان، وأروع قاعاته (قاعة الشقيقتان) الملحقة بالحديقة الوارفة وكأن منشئيها كانوا يتطلعون إلى الجنة. والمراد من كلمة جنينة هي تصغير لكلمة جنة تذكر (بجنان العريف) الملحقة بقصر الحمراء.

يدمي قلبك من الألم عندما تتذكر أن هذه العمارة البديعة التكوين والتشكيل عربية أصيلة حرة سباها التاريخ وأخذها رهينة، بعد أن غادرها أهلها استيقظت فجأة لتجد نفسها تحيا في موطن غير موطنها بين أناس غير الناس وفي زمان غير الزمان فجر يوم 2/ 1/ 1492م (يوم تسليم مفاتيحها).

لا يدرك أصالتها ألا من شيدوها وأقاموها وشيدوا على جدرانها معالم الجمال ونحتوا على أسطحها قيماً منحوتة تلاحق العين على الأسطح والجدران ليعكس المعني والمحتوي والمضمون الكامن في قلب الإنسان المؤمن حينما تتحول العقيدة الخالدة إلى جمال أصيل، ويتحول الإيمان إلى إبداع وتتحول هذه العبارة «ولا غالب إلا الله» شعار بني الأحمر إلى وحدة تصميم ينظمها الفنان في مصفوفات أفقية ورأسية على الجدران لتنتج له



**شكل (9):** قصر الحمراء في غرناطة، ساحة الأسود تتميز بالصحن المكشوف الذي تتخلله البرك والنوافير.

تكوينات جمالية تعلو الطنافس والصناديق كما تعلو مقابض السيوف تحوطها تصميمات نباتية وهندسية تبرزها وتتبادل معها الشكل والأرضية لتؤكدها وكأن الفنان المسلم من خلال تكراره لتلك العبارة على المصنوعات كافة وعلى كل الحيطان في الحمراء يؤكد إيمانه بها حقيقة ويؤكد عبادته لله الواحد من خلال الفن، وكأنه يعبد الله جمالياً.

ومن خلال مقارنة جمالية سريعة بين أنواع من الجمال المعماري بين الحمراء ومسجد السلطان حسن ومسجد قرطبة، نجد أن الجمال في مسجد السلطان حسن يتحقق من خلال الجلال الذي يمتد رأسياً مع الحوائط العملاقة وكأنها صروح معمارية شامخة، أما مسجد قرطبة فيمتد جلاله أفقياً مع مصفوفات الأعمدة التي تأخذ البصر إلى اللانهاية، عندما تدخل مسجد السلطان حسن تشعر بالرهبة والجلال يغمر قلبك وعقلك، بينما تقف الحمراء رقيقة دقيقة هفهافة فائقة الحسن تشعر بالرقة والجمال يغشى روحك ونفسك وقلبك فهي تلتف بعباءات الجمال، وتدني عليها من جلابيب الإبداع والرقة والدعة والسكون لتخفي فتنتها المعمارية بغلالة تأبى إلا أن تفصح عن فتنة خلابة تبهرك وتستولي على وجدانك وتأخذك على القرب رقتها ويبهرك جمالها على البعد.

تلتقي فيها بجمال إبداعي معماري إسلامي ذى مذاق خاص يستهويني دائما أن أسميها معجزة الجمال ذات العمارة النادرة الباهرة يسميها الناس في إسبانيا «قلعة الحمراء» وبعض الكتب التاريخية تطلق عليها حصن الحمراء، وأشعر دائما أن هذه الأوصاف لا تنطبق عليها فهي أرق وأدق وأجمل من أن يطلق عليها حصن أو قلعة إلا إذا كانت حصنا للجمال وإبداعه وقلعة للإبهار والدقة المعمارية.

وربما جاءت هذه التسمية (قلعة وحصن) لأن هناك سوراً عالياً يحوطها، والذي تعرض لقصف مدفعي أثناء وجود الفرنسيين في إسبانيا، وربما لأنها مشيدة فوق ربوة عالية تشرف على غرناطة مدينة التاريخ الزاهر من عل لتشهد زماناً غير الزمان وأناساً غير أبنائها وأهليها.

يقول عبد العاطي الورفلي عند انتهاء زيارته للحمراء: «وما إن حلت

لحظات الغروب حتى انطلقت في الأرجاء من الكنيسة المضافة إلى الحمراء الموسيقى والترانيم الكاثوليكية.. إنه تأكيد للغروب الحسي، غادرنا الحمراء سيرا على الأقدام وتلاشى صوت الأناشيد الكنسية أمام أصوات الطيور العائدة إلى أوكارها وخرير المياه المنبعث من القنوات والمساقط التي تخترق الحمراء وغاباتها الكثيفة»[21].

وأخيراً فإن النهاية تعقبها بداية وبدايات، والغروب يعقبه شروق وإشراقات، وهذا من سنن الكون وخصائصه لحسن الحظ.

## الأصول التاريخية للفنون الإسلامية في العصر العباسي (132هـ-447هـ/750-1055م)

نقل العباسيون مقر خلافتهم إلى الكوفة جنوب العراق بعيداً عن دمشق عاصمة الأمويين، وقريباً من إيران أو فارس كما عرفت في ذلك الوقت، وقد استخدم العباسيون الفرس في توطيد دعائم الخلافة العباسية كما استخدمهم أيضاً العباسيون في تقلد المناصب السياسية والوظائف الكبرى، ونتج عن ذلك امتزاج ثقافي واسع المدى بين الثقافة العربية والثقافات الفارسية، ونشأ عن هذا التزاوج الحضاري نتاج مزدهر ومتنوع حضارياً وفنياً حتى أن العصر العباسي في ذلك الحين كان يطلق عليه (العصر الزاهر) حيث ازدهرت فيه ملامح الحضارة الإسلامية وتجلت في عمارة المساجد والقصور كما ازدهرت فيها التصميمات المعمارية (المصاحبة للعمارة) وتبلورت واتخذت طابعاً مستقلاً تمثل في الحشوات الخشبية المحفورة على الخشب وفي تصميمات الخزف كما ازدهرت فنون الكتابة وتطور الخط الكوفي واتخذ طابعاً مميزاً.

وهذا الامتزاج الثقافي بين العرب والفرس يؤكد عامل التنوع والوحدة في الحضارة الإسلامية، كما أن عامل الوحدة يتحقق من خلال عقيدة التوحيد التي جمعت الفرس والعرب في وحدة فكرية واحدة داخل إطار الحضارة الإسلامية.

(21) المرجع السابق، ص262.

وفي العصر العباسي أنشئت مدينة بغداد، التي شيـدت في عهد الخليفة أبي جعفر المنصور الذي تولى الخلافة عام (136هـ/ 754م) «وقد أطلق عليها الخليفة المنصور (دار السلام) تيمناً بهذا الاسم الذي سميت به الجنة إذ يقول الله تعالى بسم الله الرحمن الرحيم ﴿وَٱللَّهُ يَدۡعُوٓاْ إِلَىٰ دَارِ ٱلسَّلَٰمِ وَيَهۡدِي مَن يَشَآءُ إِلَىٰ صِرَٰطٖ مُّسۡتَقِيمٖ﴾ [يُونس: 25] وأهم ما يلفت النظر في هذه المدينة أنها على هيئة دائرة، وهذا التصميم الدائري كان معروفاً من قبل فقد كان في اليمن مدينة مستديرة وكان في إيران مدينة مستديرة، «وقد كانت مدينة بغداد محاطة بخندق مليء بالماء الغرض منه إيجاد العقبات أمام المهاجم، وفوق الخندق كانت توجد جسور متحركة أمام أبواب المدينة، تبسط لكي يعبر عليها الداخل إلى المدينة وترفع عند عدم الحاجة إليها، وبعد الخندق كان يوجد السور الأول وبه أبراج مختلفة وبعده يوجد السور الثاني، وهو أضخم من الأول ويعد الحصن الحقيقي للمدينة، ثم يأتي بعده السور الثالث وهو أعلى من السورين وأعظم منهما سمكاً»[22].

وتبدو المدينة من خلال الوصف السابق وكأنها حصن منيع ويوجد قصر الخليفة في وسط المدينة وكان يعرف باسم قصر الذهب.

ويذكر الطبري : «أن مدخل المدينة المنحنى يعتبر ابتكاراً جديداً ظهر في العمارة الإسلامية لأول مرة، والداخل إلى المدينة لابد أن يجتاز الخندق عن طريق قنطرة موصلة إلى مدخل طويل ضيق مغطى بقبو نصف أسطواني، ولا يصل الداخل إلى الفناء المكشوف مباشرة بل عليه أن ينحرف إلى يسار المدخل، ماراً بالمدخل المنحنى، وهذا المدخل يساعد على الحد من شدة الهجوم على مداخل المدينة»[23].

ويرجح أن فكرة تحصين المدينة العباسية بغداد ربما كانت مستوحاة من تصميم أسوار مدينة بابل القديمة في العراق.

---

(22) مرزوق، محمد عبد العزيز. **قصة الفن الإسلامي**، ص86-87.

(23) الطبري. **تاريخ الرسل والملوك**، ج3، ص197.

### 1 - مسجد المنصور

ومن الآثار المعمارية في مدينة بغداد «مسجد المنصور» الذي شيده وسط الساحة، وقد جدد هذا المسجد أيام الخليفة «هارون الرشيد»، وهو يتكون من بناء مربع مسقوف ومحمول على أعمدة تتصل بالسقف دون تكوين عقود فيما بينها كما هو معروف الآن في عمارة المساجد، ويوجد به المحراب المصنوع من المرمر تعلوه زخارف تنتمي إلى العصر الأموي.

### 2 - مسجد الرقة (155هـ/ 772م)

وهو موجود في مدينة الرقة التي أنشأها المنصور عام 155هـ/ 772م على نفس تخطيط مدينة بغداد ولكنه ليس على شكل دائرة كاملة وإنما على شكل قطع ناقص في الجزء الجنوبي للدائرة الذي كان مستقيماً، أما بقية الدائرة فتمثل شكل منتظم.

ويقول الطبري عن الرقة «إن المدينة الجديدة قد بنيت على غرار مدينة بغداد من حيث طريقة البناء والأبواب الحديدية والفواصل، كما ذكر أنه كان من الممكن لفارسين ممتطين جوادهما السير جنباً إلى جنب من فوق الأسوار المزدوجة للمدينة»[24].

والمؤرخ هنا يشير إلى سمك السور الكبير الذي قد يصل إلى أكثر من خمسة أمتار، ومسجد الرقة كان مستطيل التخطيط ذا صحن مكشوف ويتكون من أربعة أروقة أكبرها رواق القبلة الذي يتكون من أحد عشر عقداً محمولة على الأعمدة ومبنية بالآجر والطوب المحروق، وللمسجد أربعة مداخل إحداها في رواق القبلة والثلاثة الأخرى في أروقة المسجد الجانبية ومادة بنائه تجمع بين الآجر المستخدم في تشييد الجدران والعقود، والطوب اللبن الذي يتكون منه سور المسجد.

ويلاحظ من امتزاج مادتي البناء في المسجد أنه أسلوب قديم عرف في

(24) المرجع السابق، ص201.

(الحيرة). أما طريقة تخطيطه فتتصل بالتقاليد المعمارية التي كانت سائدة في العراق، وكذلك تعدد مداخل المسجد الأربعة.

كما يلاحظ أن هناك تأثيرات من العصر الأموي في تخطيط رواق القبلة من ثلاث بلاطات تعلوها ثلاث جمالونات.

### 3 - مسجد سامراء بالعراق (234-237هـ/ 848-852م)

شيده الخليفة المتوكل في العراق وهو يحمل اسم مدينة سامراء التي شيدها الخليفة «المعتصم» ابن هارون الرشيد على الضفة اليمنى لنهر دجلة شمال مدينة بغداد، ويقال إن معنى سامراء يشير إلى كلمة (سُرّ من رأى) إشارة إلى جمال المدينة وعمرانها الذي كرّس له الخليفة المعتصم المعماريين ومهندسي الري والعمارة المهرة البارعين، وقد ظلت مدينة سامراء عاصمة الخلافة العباسية لفترة طويلة امتدت إلى عهد الخليفة العباسي المعتمد.

«ومسجد سامراء يتميز بتصميمه المتسع الكبير إذ إن مساحته تقدر بحوالى 38,000 متر مربع، ولم يبق من المسجد الآن إلا الحائط الخارجي المبنى من الطوب الأحمر والمئذنة الحلزونية خارج نطاق السور على بعد 25 متراً»[25].

وتصميم المسجد على شكل مستطيل ذي صحن مكشوف تتوسطه نافورة ومحاط بأربعة أروقة مسقوفة أكبرها رواق القبلة الذي يضم أربعة وعشرين صفاً من الدعائم التي تحمل السقف مباشرة دون أن تتوسطها عقود. ويحيط بمحراب المسجد عمودان من الرخام وعلى جانبي المحراب مدخلان كبيران ومحراب المسجد مستطيل التخطيط عرضه 2,59 متر وبارتداد في الحائط 1,75 وكانت حوائط المسجد مغطاة بالفسيفساء الزجاجية على أرضية ذهبية اللون. ويحيط بسور المسجد دعائم نصف دائرية يبلغ عددها 40 دعامة تبرز عن الجدران حوالي مترين»[26].

---

(25) سامح، كمال الدين. **العمارة في صدر الإسلام**، القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، ص105، 1987.

(26) المرجع السابق، ص108.

**شكل (10):** مئذنة مسجد سامراء الحلزونية بالعراق وتبلغ خمسة أدوار حلزونية أسطوانية وهي تصميم إبداعي مبتكر ومختلف عما سبق في عمارة المآذن.

ومئذنة المسجد الحلزونية الشهيرة تعتبر تصميماً إبداعياً مبتكراً ومختلفة تماماً عما سبق في عمارة المآذن الإسلامية ولم تتكرر إلا في مسجد ابن طولون بالقاهرة، ومسجد أبي دلف بالعراق، مع اختلاف مئذنة سامراء عن مئذنة ابن طولون من حيث الحجم والشكل فمئذنة سامراء الحلزونية تبلغ خمسة أدوار حلزونية أسطوانية بها ثمان فتحات متشابهة في الشكل، بينما مئذنة ابن طولون تتكون من قاعدة مكعبة الشكل يليها بناء أسطواني يحيط به سور حلزوني مدرج متصاعد لأعلى، ثم يعلو البناء الاسطواني بناء مثمن الجانب أقل حجماً مما سبقه ثم يعلوه بناء آخر مثمن الجوانب تعلوه قبة المئذنة وهناك بعض المراجع التاريخية التي تذكر تشابه المئذنتين التام ولكن لا يمكن القول بالتشابه التام ولكن يمكن القول أن مئذنة ابن طولون مستوحاة في شكل ابتكاري جديد من مئذنة سامراء الحلزونية.

والوحدة والتنوع كقيم جمالية إبداعية تتحقق في هذا المثال المعماري الفريد الطراز فالوحدة بين المئذنتين، ووظيفتهما المتمثلة في الأذان والمناداة على الصلاة.. وفي شكلهما المعماري المتميز برغم اختلاف وتنوع كل قطر ظهرت فيه كل مئذنة منهما فمئذنة سامراء في العراق، ومئذنة ابن طولون في القاهرة.

وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على وحدة الحضارة الإسلامية المتمثلة في وحدة العقيدة واللغة وتنوعها بتنوع أقطارها وأجناسها وقوميتها ولغاتها، وانعكاس ذلك على أنواع الفنون الإسلامية كافة.

وانعكاس التنوع في العناصر الفنية الإسلامية سواء المعمارية أو المستخدمة في الاستعمال اليومي يدل على العقلية المسلمة التي تتميز بالطلاقة الإبداعية التي تجعل العناصر تتنوع من خلال الوحدة.

### عمارة القصور في العصر العباسي

ازدهرت عمارة القصور في العصر العباسي ازدهاراً كبيراً وذلك عكس العصر الأموي الذي كان الخلفاء فيها مهتمين بتوطيد أركان الدعوة الإسلامية في مشارق الأرض ومغاربها أما في العصر العباسي فقد حدث شيء من الاستقرار الديني والسياسي والاجتماعي، فأنشأ العباسيون قصوراً كثيرة في

المدن الجديدة التي شيدوها في بغداد والرقة وسامراء والجعفرية. مثل قصر الأخيضر، وقصر الجوسق الخاقاني، والقصر الذهبي، وقصر العروس، وقصر المختار، وقصر العاشق.. نذكر منها على سبيل المثال:

## قصر الأخيضر

وقد شُيد في صحراء وادي عبيد جنوب بغداد على مساحة مستطيلة وهو من القصور التي كتب عنها ووصفها الكثيرون من العلماء لما يمثله هذا الأثر من نموذج إبداعي معماري يعبر أصدق تعبير عن عبقرية المعماري المسلم في العصر العباسي[27]، وهو القصر الوحيد الذي لم يتهدم ولم يكن أطلالاً عند اكتشافه مثل القصور الأخرى، كما أنه كان محصناً تحصيناً منيعاً من خلال مداخله الأربعة الحديدية المتحركة من أسفل لأعلى والتي لابد أن يمر الداخل من خلالها إلى ممرات مسقوفة كالقبو تفضي كل منها إلى ساحة مربعة تعلوها قبة على جانبيها ممر طويل مقبى يفضي إلى داخل البهو الداخلي الذي يفضي بدوره إلى مساحة مربعة مقبية أيضاً تفتح من الجانبين على ممر طويل مقبى يلتف حول صحن القصر الداخلي والغرف المحيطة به. ويحيط بالساحة الداخلية أو الفناء الداخلي للقصر عقود نصف دائرية مزخرفة بالحجر في أشكال هندسية متكررة ومنتظمة.

وتطل على الفناء الداخلي الواجهة الكبيرة التي تفضي إلى أكبر بهو في القصر وهي مكونة من سبعة عقود نصف دائرية مزخرفة تتصل بمثيلاتها المحيطة بالفناء.. وتعلوها سبعة عقود نصف دائرية مفصصة محمولة على صف من الأعمدة أقصر من الصف الأول السفلي ممّا يوحي بالتدرج والارتفاع إلى أعلى، وبداخل كل عقد من عقود الصف الثاني ثلاث نوافذ مستطيلة يعلوها في أعلى البناء صف من الحنيات الزخرفية المتراصة على شكل عقود صغيرة في نهاية البناء مجموعة متراصة من الشرفات المسننة والبناء يعتبر من أجمل القصور التي شيدت في العصر العباسي.

(27) المرجع السابق، ص68.

## التصميمات النباتية والهندسية في العصر العباسي

ازدهرت التصميمات في العصر العباسي وتطورت تطوراً كبيراً كما غطت أسطح العمائر والقصور، والتحف المعدنية والخزفية والخشبية وقد بدأ الاتجاه الإبداعي يتبلور ويتطور من خلال معالجة كل الخامات مثل الحجر والجص والرخام.

ولقد بلغت التصميمات النباتية والهندسية الجصية شأناً كبيراً في العصر العباسي في قصور سامراء من خلال التكسيات الجصية التي تطورت من الأسلوب البسيط إلى المعقد في ثلاث مراحل فنية:

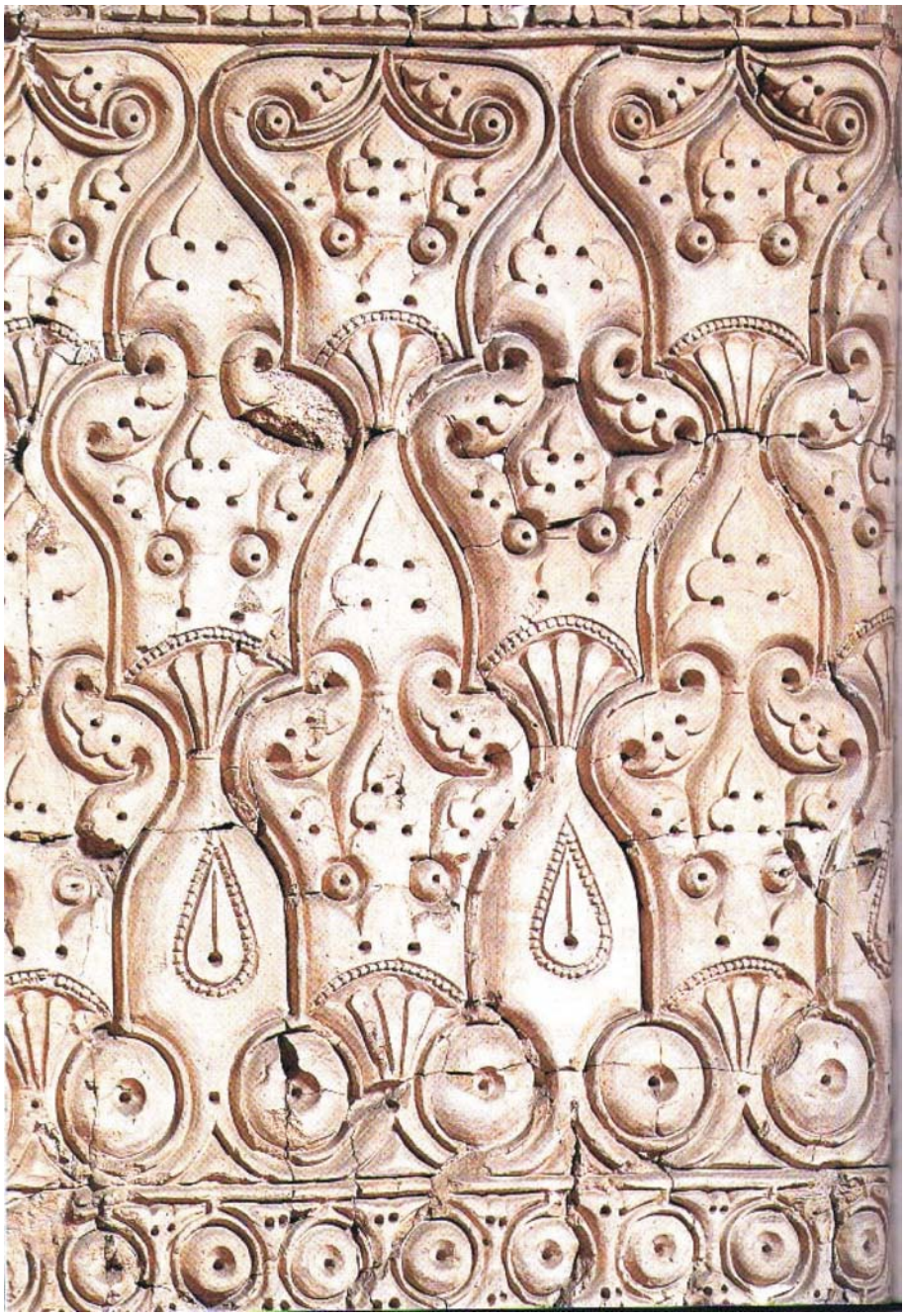
المرحلة الأولى : التى ظهرت في المباني المبكرة وتتضمن عناصر نباتية داخل إطارات هندسية كتلك التي ظهرت في العصر الأموي.

المرحلة الثانية : أكثر تجريداً وبعداً عن الطبيعة من المرحلة السابقة فتظهر بها الأشكال النباتية المحورة والمجردة.

المرحلة الثالثة : ويلاحظ فيها أن التصميمات النباتية وصلت إلى درجة أكبر من التجريد حتى ابتعدت تماماً عن العناصر الطبيعية. وتعتبر هذه التصميمات النواة الأولى لأساليب التوريق والتزهير الإسلامية في العصور التالية والتي أصبحت سمة مميزة للفن الاسلامي وانتشرت في كل البقاع الإسلامية في كل أنحاء العالم فعلى سبيل المثال انتقلت الطرز النباتية العباسية إلى مصر في عهد ابن طولون، وفي مسجده في بواطن العقود وواجهاتها في التكسيات الجصية على الحوائط.

## التصميمات المنفذة بالحفر على الخشب

من أهم القطع الخشبية المحفورة تلك التي كانت ترتبط بالعمارة الإسلامية، فكانت لها وظيفة أساسية مثل الأبواب والشبابيك والمنابر وكراسي المصاحف... وكانت أساليب الحفر على الخشب هي البارز والغائر والتطعيم بالعاج وتلوين الخشب... وكانت العناصر داخل التصميم تأخذ بروزاً وتجسيماً وكان قوامها الوحدات والعناصر النباتية كأوراق العنب والرمان وورق الأكانتس.



**شكل (11):** التصميمات النباتيّة المجردة في بداياتها المبكرة في طراز سامراء نموذج للبدايات الأولى المبكرة للنحت البارز والغائر.

وكان الأسلوب الفني المتبع هو التماثل والتكرار للعنصر الواحد مما ينتج عنه أشكالاً لا نهائية من التكرارات المتوازية والمتكررة المتماثلة في تنوع إبداعي ووحدة لا مثيل لها، وطابع خاص متفرد عما سبق من عصور قديمة، فالفنان المسلم قد ابتكر صياغات فنية وتقنية لا تحصى ولا تعد.

## الأصول التاريخية لفن صناعة الخزف في العصر العباسي

لقد ابتكر المسلمون في مجال الخزف، ابتكارات تقنية غير مسبوقة لم تظهر من قبل حتى في الصين موطن الخزف الصيني الشهير حينذاك، تفوق المسلمون في ابداعاتهم فابتكروا البريق المعدني فكان بمثابة ابتكار عظيم جداً في هذا المجال وكان بمثابة نقطة تحول كبيرة في مجال الخزف.

حيث توصل الفنانون المسلمون إلى إضافة أكسيد القصدير إلى الطلاء الزجاجي مما يكسب الإناء الخزفي بريقاً كبريق المعدن أو الذهب يتدرج من الأحمر النحاسي إلى الأصفر المخضر، وقد وجدت آثار لهذا الخزف في حفريات كثيرة في أنحاء العالم الإسلامي كمصر في حفريات الفسطاط، والعراق في سامراء، وإيران، وشمال إفريقيا والأندلس.

وقد قال بعض مؤرخي الفنون بأن سبب اهتداء الخزاف المسلم إلى البريق المعدني هو كراهية المسلم لاستخدام أواني الذهب والفضة، وقال بعضهم أن المسلمين حاولوا خفض التكاليف وعدم الإسراف، وأياً كان الهدف فإن هذه التقنية تعد اكتشافاً إسلامياً فريداً غير مسبوق في فن صناعة الخزف ولقد أجاد المسلمون في طرق الخزف وأساليبه وتصميماته عن طريق التصميمات البارزة والغائرة والمحفورة كما أجاد المسلمون في استخدام الخط العربي كمعادل تصميمي جمالي على الأواني الخزفية، وهذه الأساليب لم تكن معروفة من قبل في بلاد العالم الإسلامي فانتشرت في مراكز صناعة الخزف في كل الأنحاء في العصر العباسي حتى أن الخزف كان يصدر إلى الخارج وأصبح الخزف العباسي يضارع الخزف الصيني المصنوع في الصين ولا يقل عنه شأناً بل يزيد.

«كما عثر على توقيعات كثيرة لخزافين مثل (عمل كثير بن عبد الله) (عمل

صالح)، (عمل أبي خالد)، وقد اكتشفت في أطلال مدينة سامراء والمدائن والفسطاط أشكال خزفية، كما ترك بعض قصور أمراء العباسيين خزف بالبريق المعدني، والكثير من الخزف غير المطلي الذي تعلوه زخارف بارزة»[28].

## الأصول التاريخية لفن الخط العربي في العصر العباسي

لقد استخدم المسلمون الخط العربي في الكتابة والتدوين وفي كتابة المصاحف، كما استخدموه أيضاً كعنصر جمالي غطى كل الأسطح والجدران في العمائر الدينية، كما غطى التحف والمصنوعات التي كانت تستخدم في الاستعمال اليومي، كذلك اتخذ الخط العربي لكتابة آيات القرآن الكريم للبركة والاستبشار والدعاء فنجد الخط العربي قد وصل إلى كل ما امتدت إليه يد الفنان المسلم حتى شباك القلة - وهو المساحة الصغيرة المستديرة المغمورة بالمياه داخل القلة وهي إناء من الفخار كان يستخدم لترطيب الماء والشرب منه قد حولها الفنان المسلم إلى قطع فنية بكتابات تحمل مضامين دينية وتعبيرية غاية في الإبداع الفكري والفني معاً فنجد مكتوباً عليها بالحفر والتفريغ عبارات مثل «خف تطفو» «من اتقى فاز» «أحمد الله» وتوجد نماذج لمجموعة كبيرة من شبابيك القلل موجودة بالمتحف الاسلامي بالقاهرة.

كما توجد نماذج لإبداعات خطية على الخامات والأدوات كافة لا يتسع المجال لذكرها وأكثر ما برع فيه الفنان المسلم في فن الخط العربي هو كتابة المصاحف التي اهتم بها الملوك والحكام والأفراد في العصر العباسي وفي كل العصور.

ومن الجدير بالذكر أنه ما من حضارة من الحضارات، أو أمة من الأمم قد اهتمت بالخط أو اللغة الخاصة بها كما اهتم المسلمون بالخط العربي واللغة العربية حتى وصل إلى أهم مكانة بين الفنون جميعاً وبالإضافة إلى

(28) الشال، عبد الغني النبوي. **فن الخزف**، القاهرة: مركز النشر بجامعة حلوان، بدون تاريخ، ص11.

القيمة الجمالية نجد القيمة الدينية للغة العربية والمستمدة من القرآن الكريم، والقيمة السياسية عند انتشار الإسلام في الأقاليم والبقاع التي لم تكن تتكلم العربية، كما نجد القيمة الاجتماعية عند استخدام اللغة العربية لغة رسمية في الدواوين الحكومية وجعل اللغة العربية هي اللغة الأولى في الأنحاء كافة حتى أن اللغة الفارسية والتركية كانتا تكتبا بالخط العربي.

ولقد اهتم العباسيون كما اهتم الحكام في العصور اللاحقة بالخط والخطاطين وأنزلوهم منزلاً كريماً، وقربوهم إليهم. واهتموا بكتابة المصاحف ووكلوها إلى أحسن الخطاطين وأشهرهم كما ازدهرت كتابة المخطوطات ازدهاراً كبيراً.

وبناء على الاهتمام بالخط العربي نشأ الاهتمام بفنون الكتاب في العصر العباسي والعصور اللاحقة، فازدهرت صناعة التجليد والتذهيب وزخرفة الكتب.

ويعتبر العصر العباسي بداية الاهتمام بتصميم المصاحف وإضافة التصميمات في أوائل المصحف وعناوين الصور القرآنية وعلامات الهامش بالإضافة إلى ازدهار فنون الخط العربي فقد ازدهرت صناعة التحف المعدنية وازدهرت صناعة النسيج والسجاد والصباغة كما ازدهرت صناعة الرخام وتصميمه بالحفر البارز والغائر واستخدام ألواح الرخام في عمل تشكيلات فنية على الأسطح والجدران كما استخدمت أيضاً في صناعة المحاريب.

## الوحدة والتنوع من خلال انتقال الفنون في العصر العباسي إلى أنحاء العالم الإسلامي

### أولاً: انتقال الفنون في العصر العباسي إلى مصر

ما لبثت الفنون العباسية أن انتقلت إلى كل أنحاء العالم الإسلامي من خلال التبادل التجاري والتبادل الثقافي بين الأقطار الإسلامية، فانتقلت إلى مصر على يد أحمد بن طولون الذي قدم إلى القاهرة مبعوثاً من قبل الخليفة العباسي المعتمد، ثم ما لبث أن استقل بحكم مصر وأنشأ ابن طولون مدينة

القطائع إلى جانب مدينة الفسطاط في عام 256هـ/ 870م وشيّد بها قصراً وميداناً للعبة الصولجان[29].

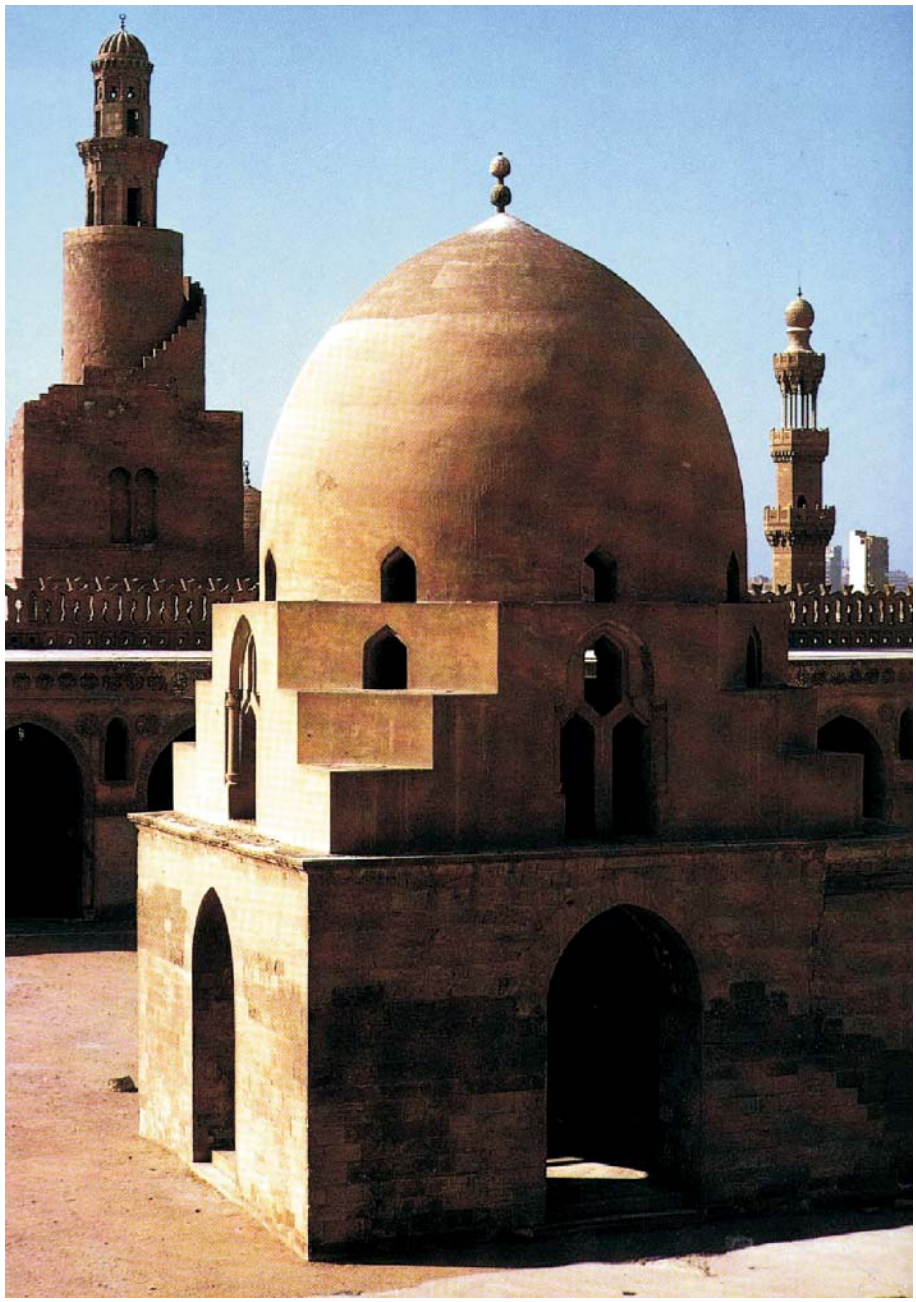
وتعدُّ مدينة القطائع هي ثالث مدينة شيدت في مصر بعد مدينة الفسطاط التي شيدها عمرو بن العاص 21هـ/ 641م، وبعد مدينة العسكر التي شيدها صالح بن علي أحد القادة العباسيين 132هـ/ 750م.

وامتد العمران في القطائع وأصبحت عاصمة حكم أحمد بن طولون وقد ذكر المقريزي حدود مدينة القطائع : «أنها كانت تمتد من قبة الهواء التي بنيت على أطلالها قلعة الجبل إلى جامع ابن طولون، ومن الرميلة الواقعة تحت قلعة الجبل إلى مسجد زين العابدين»[30] كما شيد مسجد أحمد بن طولون وهو يعتبر من أبدع النماذج المعمارية في هذا العصر.

**مسجد ابن طولون بالقطائع بمصر**

كان موضعه في مدينة سامراء «على جبل يشكر» وهو مكان مشهور بإجابة الدعاء وعرف بعد تمامه باسم «الجامع الجديد»[31] يعتبر مسجد أحمد بن طولون البناء الوحيد الذي مازال قائماً حتى الآن من المباني والقصور والعمائر التي شيدها ابن طولون في مدينته القطائع، ويعتبر هذا المسجد نموذجاً للوحدة والتنوع داخل إطار العمارة الإسلامية حيث يعتبر امتداداً لتأثيرات إبداعية معمارية من طراز سامراء العباسي خاصة المئذنة والتصميمات والحليات المعمارية مع تنوع إبداعي يدل على عقلية مبتكرة فلم تنقل الطرز المعمارية أو التصميمات النباتية والهندسية كما هي، بل حدث لها بلورة وتطور وابتكار وتصنيف واختيار، ونلاحظ هذه الابتكارات في شكل المئذنة الذي يختلف عن مئذنة سامراء ولكن يمكن القول إنه مستوحى منها من خلال

(29) المقريزي، تقى الدين. **المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار**، ج1، ص313، طبعة بولاق، بدون تاريخ.
(30) المرجع السابق، ص313.
(31) المرجع السابق، ص316.



**شكل (12):** مسجد ابن طولون بالقاهرة، نموذج معماري للوحدة والتنوع بالتبادل مع مسجد سامراء بالعراق، تحققت الوحدة بين العمائر ويا ليتها تتحقق بين أهلها.

الدرج الحلزوني، كما يظهر الابتكار أيضاً في شكل الشرافات المسننة المتميزة جداً وغير المسبوقة في العمارة من قبل، كما تتمثل وحدته مع جميع المساجد في تخطيطه العام الذي يتمثل في أروقة الصلاة الأربعة وأكبرها رواق القبلة، كما يتمثل في الصحن المكشوف والمئذنة فكل المساجد تتوحد في وجود مآذن ولكن الشكل الجمالي يتنوع.

ويذكر المقريزي أن : «أحمد بن طولون رفض استخدام أعمدة الكنائس المتهدمة في تشييد مسجده»[32].

وهذا يفسر عدم وجود أعمدة تحمل العقود ولكنها استبدلت بالدعائم المستطيلة، والأعمدة الموجودة استثناء أربعة في أركان الدعائم الأربعة ولكنها ليست لها وظيفة معمارية لحمل الثقل وإنما وظيفتها جمالية فقط.

## ثانياً: إلى شمال أفريقيا

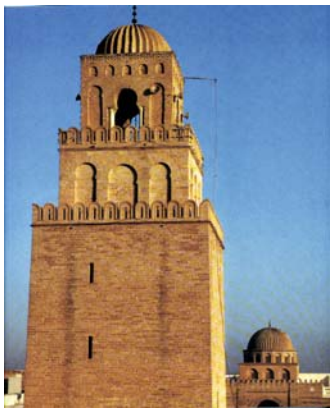
### مسجد القيروان

يظهر تأثير الفنون العباسية في العالم الإسلامي في شمال أفريقيا في نموذج معماري يمثل المسجد الجامع بالقيروان أو مسجد عقبة كما يطلق عليه، فقد بناه عقبة بن نافع عندما كان والياً على المغرب فقام بتأسيس مدينة القيروان، «وفي عام (84هـ/ 703م) استقر حسان بن نعمان في مدينة القيروان وقام بإصلاح المسجد وتجميله ثم قام بشر بن صفوان بأمر من الخليفة هشام بتوسيع المسجد وذلك بإضافة حديقة كبيرة إلى الشمال من المسجد. وكانت ملكاً لبني فهر فاشتراها بشر وأضافها إلى المسجد كما أنشأ صهريجاً في صحن المسجد يعرف اليوم باسم «الماجل القديم» ثم أقام فوق البئر الموجود في الحديقة مئذنة تقع على محور الحائط الشمالي للمسجد وكان فيما بين عامي (105-109)»[33].

(32) المرجع السابق، ص316.

(33) سامح. **العمارة في صدر الإسلام**، مرجع سابق، 1987.

**شكل (13):** مسجد القيروان الذي بناه سيدي عقبة بن نافع في المغرب العربي.



**شكل (14):** مئذنة مسجد القيروان أقدم مئذنة مكعبة في التاريخ ويبلغ ارتفاعها 31 متراً.

وقد أنشئ مسجد القيروان على نظام المسجد النبوي بالمدينة المنورة المربع التخطيط ذي الصحن المكشوف، والمسجد عبارة عن شبه مستطيل يتوسطه صحن مربع مكشوف لتجديد الهواء وتلطيف الجو داخل المسجد ولاستيعاب كثرة عدد المصلين أيام الجمع والأعياد.

ويتميز الصحن باستيعابه لأكثر من أسلوب معماري فنلاحظ في العقود التي تحف بالصحن من جهة الشمال أنها محمولة على أعمدة، كما أنها متنوعة ما بين عقود مدببة وعقود على شكل حدوة الفرس، أما في جهة الجنوب والشرق والغرب نجد أن العقود محمولة على دعائم مربعة، والعقود منها ما هو محمول على أعمدة مزدوجة ومنها ما هو محمول على عمود واحد.

والمسجد من الداخل يحوي عدداً كبيراً جداً من الأعمدة تذكرنا بمسجد قرطبة الكبير الذي يتميز بغابة أعمدته التي «يلتقي الزائر فيها بالأبدية» كما يقول روجيه جارودي، ومسجد القيروان يتضمن بداخله 414 أربعمائة وأربعة عشر عموداً تحصر بينها سبعة عشر رواقاً، وأغلب الأعمدة من طرز قديمة مختلفة أعيد استخدامها بعد تهدم مبانيها الأصلية كالطراز الروماني والبيزنطي ويؤكد جورج مارسيه: «إن بعض هذه الأعمدة من العصر الإسلامي وذلك لأنها تحمل كتابة كوفية بارزة لكلمات لا إله إلا الله وأعمدة أخرى تحمل كلمات محمد رسول الله»[34].

وأكبر الأروقة على الإطلاق رواق القبلة الذي يمتد أفقياً لإستيعاب صفوف المصلين الأفقية، ويوجد المحراب الذي أعيد صنعه في عهد «زيادة الله» الحاكم الذي ينسب إلى أسرة الأغالبة والذي أعاد تشييد المسجد وتجديده مع الاحتفاظ بالمحراب القديم الذي بناه «عقبة بن نافع» فأضاف فوقه المحراب الجديد المكون من رخام أبيض مفرغ بتصميمات متنوعة كما يحوي كتابات تاريخية، وشكله الخارجي يمثل حنية نصف دائرية مفرغة تعلوها نصف قبة يحملها عمودان من الرخام البرتقالي المحمر.

(34) George Marcais. *Manual d'art Muslman* (Paris: Larousse Group, 1926), Part 1, 27-28.

**المئذنــة**: أقيمت في عهد الخليفة هشام بن عبد الملك عندما أمر بتوسيع المسجد عام (105هـ/ 723م)[35]. ويبلغ ارتفاعها حوالى 31متراً تمثل ثلاثة طوابق مربعة تقل كلما ارتفعنا إلى أعلى وتعلو المئذنة قبة ترتكز فوق الطابق الثالث الأعلى؛ وتتميز بشكلها وطرازها المكعب المختلف عن المآذن الأسطوانية المعتادة، كما أنها تعتبر أقدم مئذنة في تاريخ المساجد وتتميز بارتفاع شاهق وقد انتشرت المآذن المكعبة بعد ذلك في بلاد المغرب العربي وإسبانيا والعراق كطراز متنوع ومختلف عن طراز المآذن في العمارة الإسلامية.

## جامع الزيتونة بتونس

ويُعَدُّ جامع تونس معاصراً لجامع القيروان وإن كانت بدايته متأخرة بعض الشيء حيث أن مدينة تونس بنيت بديلاً للعاصمة القديمة قرطاجة لتكون قاعدة بحرية مساعدة للقاعدة البرية في القيروان، وهكذا كان جامع الزيتونة من بناء منشئ المدينة «حسان بن النعمان» الذي جدد جامع القيروان في الوقت نفسه عام (84هـ/ 702م) ثم أنه كان موضع اهتمام والي إفريقيا «عبد الله بن الحباب» الذي جدده عام (114هـ/ 732م)، وحسب رواية بعض المؤرخين كان المسجد موضع تغيير تام في عهد أبي إبراهيم أحمد(*) (249هـ/ 873)»[36].

وقد تعرض المسجد لتغييرات كثيرة جداً في عهود متلاحقة ولكنه احتفظ بتصميمه المعماري الأول وهو يشغل مساحة مستطيلة أفقية أيضاً كما في مسجد القيروان، كما يتوسطه صحن مربع مكشوف تحوطه الأروقة من كل جانب وأكبرها وأوسعها وأعلاها رواق القبلة أو رواق المحراب وأمامه مربع

(35) ابن الأثير، عز الدين أبي الحسن. **الكامل في التاريخ**، القاهرة، ج8، ص45.

(*) سادس حكام أسرة الأغالبة التي حكمت في شمال أفريقيا.

(36) عبد الحميد، سعد زغلول. **العمارة والفنون في دولة الإسلام**، الإسكندرية: منشاة المعارف، د.ت. ص299.

تعلوه القبتين الموجودتين بالمسجد وهي القبة الأولى التي بنيت عام (250هـ/ 864م)، أما القبة الثانية في نهاية الرواق الأوسط الملاصق لصحن المسجد، والأعمدة التي تحمل القبتين عبارة عن أعمدة مختلفة الألوان بخلاف الأعمدة الرخامية البيضاء.

ويوجد نص تاريخي مدون على مربع أسفل القبة التي أمام المحراب «بسم الله الرحمن الرحيم أمر بعمله الإمام المستعين بالله أمير المؤمنين العباسي طلب ثواب الله وابتغاء مرضاته، على يدي مولاه عام 250هـ ﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ كُونُواْ قَوَّٰمِينَ بِٱلۡقِسۡطِ شُهَدَآءَ لِلَّهِ﴾ [النِّسَاء: 135] صنعه فتح»[37].

و عقود المسجد محمولة على أعمدة متنوعة الطرز ترجع إلى مباني قديمة وهي أعمدة رخامية بيضاء أما الأعمدة الموجودة بالرواق الأوسط فهي رخامية حمراء تعلوها عقود على شكل حدوة الفرس وتحوطها من الجانبين كتابات كوفية. والقبة أعلى رواق القبلة مضلعة ترتكز على جسم أسطواني به نوافذ على شكل عقود نصف دائرية. والمحراب عبارة عن حنية دائرية مجوفة ناتئة عن الحائط على شكل حدوة الفرس، ويكتنف المحراب من الجانبين عمودان من الرخام وللمسجد ثلاثة عشر باباً وهو يعتبر من المساجد الشهيرة بعد مسجد القيروان ومسجد قرطبة.

**ثالثاً: إلى إيران وخراسان في عهد الدولة البويهية**

وفي عهد الدولة الغزنوية في أفغانستان وفي عهد الدولة السامانية في بخارى وسمرقند. مثلما كان الطراز العباسي واسع الانتشار غرباً في أفريقيا ومصر فإنه أيضاً كان واسع الانتشار شرقاً في إيران وخراسان في عهد الدولة البويهية الحاكمة في إيران جنوب بحر قزوين وأجزاء من العراق، ورغم فرض نفوذهم السياسي على أجزاء من العراق إلا أنهم كانوا يدينون بالولاء الديني الروحي للخليفة العباسي، وقد ازدهرت الثقافة والفنون في عهد البويهيين وامتزج الفن الإسلامي العباسي بالفن الإسلامي الفارسي وظهر من خلال هذا

(37) G. Marcais. *Ibid.*, p. 73.

الامتزاج نتاج ثالث مستمد من الفنين ومختلف عنهما ومتشبع بالأساليب الفنية والمعمارية العباسية مع تأثيرات من التراث المحلي.

**مسجد مدينة نايين بالقرب من مدينة يزد (4هـ/ 10م)**

وقد ظهرت نماذج معمارية في عصر البويهيين تؤكد هذا المزج الإبداعي بين الطراز المحلي، ولا يزال حتى الآن في إيران مسجد مدينة نايين الذي يعتبر مثالاً معمارياً قائماً يشهد باستلهام طراز العمارة الإسلامية ذات الصحن المكشوف المحاط بالأروقة، كما يشهد باستلهام أساليب التصميم النباتية العباسية في سامراء، والطولونية في القاهرة المنفذة بالحفر البارز والغائر على الأعمدة والأسطح وبواطن العقود، كما يتميز بالكتابة الكوفية البارزة والمحفورة كشريط حول الحواف الخارجية للعقود.

كما يتميز أيضاً هذا المسجد بالثراء الزخرفي والغزارة في استخدام التصميمات النباتية في تغطية الأسطح والجدران فيلاحظ به زخارف من العناصر النباتية المحورة داخل إطارات هندسية.

## الأصول التاريخية للفنون الإسلامية
## في عصر الدولة السامانية
## (260–389هـ/ 874–999م)

كان عصر الدولة السامانية من أهم العصور وأزهاها في إيران ثقافياً وحضارياً وفنياً حيث كان اهتمام الحكام بالعلم والفن والأدب والشعر اهتماماً كبيراً.

وكان مركز الدولة السامانية الأول مدينة بخارى ثم سمرقند ثم استطاعوا بعد ذلك بسط نفوذهم على إقليم خراسان شمال أفغانستان.

وقد ظهرت التأثيرات الفنية العباسية في أغلب الانتاج الفني في العمارة والتصميمات النباتية والهندسية المصاحبة لها، كما ظهرت في أساليب التصميمات الجصية وفي أنواع الفنون المختلفة كالخزف والنسيج في تركستان

وخراسان ونيسابور. كما ازدهر الخط الكوفي وظهر كعنصر جمالي على الأواني الخزفية.

### العمارة السامانية (ضريح إسماعيل الساماني)

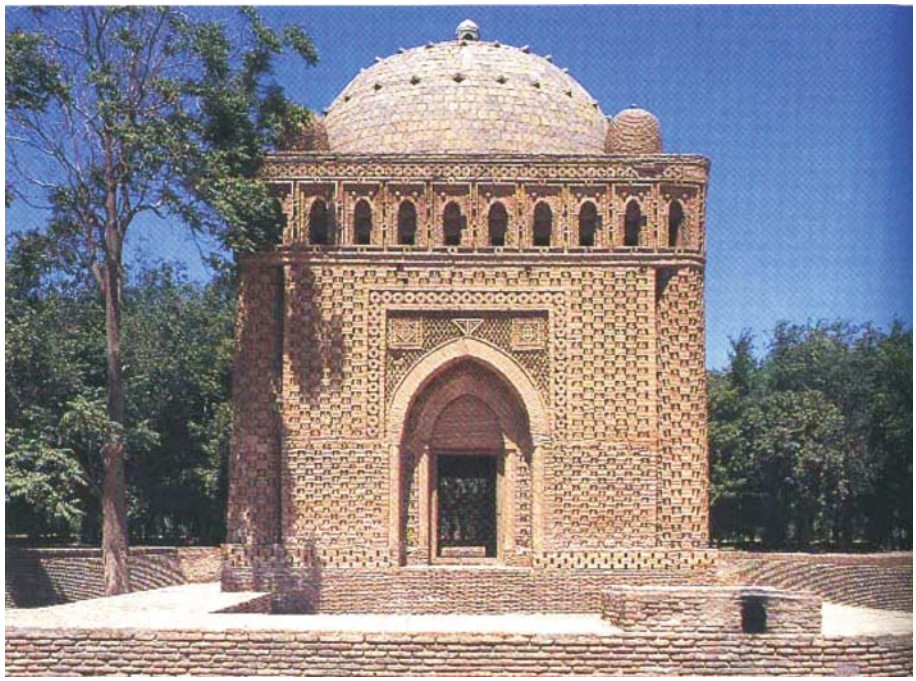
لم تتبق نماذج معمارية من عصر الدولة السامانية إلا بعض العمائر القليلة منها نموذج معماري في إقليم بخارى لا يزال قائما حتى اليوم يمكن من خلاله استنباط الطرز والأساليب المعمارية والتصميمات النباتية والهندسية حينذاك، وهو يمثل ضريح إسماعيل ابن أحمد الساماني أحد حكام الدولة السامانية، والبناء في مجمله مربع التصميم، تعلوه قبة نصف دائرية مكونة من قوالب الطوب المحروق يحيط بها أربعة قباب صغيرة في الأركان الأربعة وظيفتهن جمالية فقط وقد استخدم الطوب المحروق في تغطية جدران الضريح من الداخل والخارج في تنوع إيقاعي متوازن، وفي ترتيب فني إبداعي غير مسبوق.

ومدخل الضريح عبارة عن عقد نصف دائري يكتنفه عمودان، باطنه مزخرف بوحدات متبادلة من الطوب المحروق، بداخله عقد آخر صغير يعلو المدخل مباشرة وفي أعلى الحوائط الأربعة إفريز محيط بالبناء مقسم إلى أربعين عقداً صغيراً مفرغاً ومفتوحاً نصف دائري يكتنفه عمودان صغيران ويحيط بكل عقد إطار مستطيل وبالإضافة إلى الوظيفة الزخرفية لهذه الفتحات الصغيرة المعقودة، فإنها تُدخل الضوء إلى المكان.

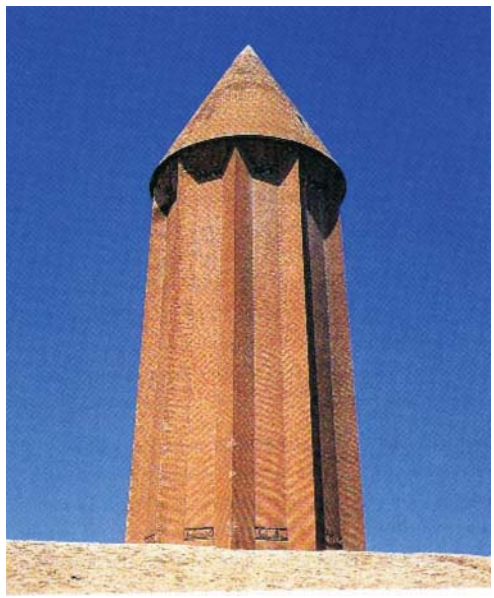
وهذه الأساليب المعمارية في استخدام الطوب المحروق في تشييد الجدران وزخرفتها – وتشييد القباب تعتبر إبداعاً مبتكراً في عهد الدولة السامانية انتقل بعد ذلك إلى بلاد آسيا الوسطي والهند كما ظهر بعد ذلك في إيران في عصور لاحقة.

### ضريح جنبادي قابوس

نموذج آخر لضريح يعتبر بناؤه تصميماً معمارياً مبتكراً ظهر لأول مرة أيضاً في شمال غرب نيسابور، وهو يشبه إلى حد كبير المنارة أو المئذنة في العصور الإسلامية التالية، كما يشبه البرج ذا القمة المدببة.



**شكل (15):** ضريح السلطان أحمد الساماني في بخارى، نموذج لاستخدام الطوب الآجر في البناء والزخرفة.



**شكل (16):** ضريح جنبادي قابوس ذو القمة المدببة – جرجان يعتبر تصميماً فريداً ظهر في غرب نيسابور.

«وقد شيده حاكم إقليم جرجان 'قابوس' ليستخدم ضريحاً وشكله يوحي بأشكال المآذن خاصة ارتفاعه يبلغ 50 متراً تقريباً، جسم البناء المعماري مضلع الشكل قاعدته نجمية يبلغ قطرها 15 متراً، كما تتكون قمته من بناء مخروطي الشكل ذي قمة مدببة»[38]

وهذا البناء يعتبر من النماذج الإبداعية غير المسبوقة في العمارة الأولى في إيران في عهد الدولة السامانية.

**النحت البارز والغائر في التصميمات المعمارية**

يظهر من بعض النماذج الزخرفية المعمارية التي عثر عليها في نيسابور تطور الزخارف المعمارية في عصر الدولة السامانية وتأثرها بالفنون الزخرفية العباسية في سامراء والطولونية في القاهرة مما يؤكد مبدأ الوحدة والتنوع في العناصر الفنية المعمارية، وهي عبارة عن زخارف نباتية مجردة تحيط بها أشكال هندسية نجمية تحصر بينها تفريعات من الوحدات النباتية المجردة والمحولة إلى أشكال منتظمة لينة بالإضافة إلى بعض الأشكال الهندسية.

**الخـــزف**

أصبحت سمرقند في عهد الدولة السامانية مركزاً من مراكز صناعة الخزف المرسوم بزخارف محفورة كما اشتهرت أيضاً نيسابور بالأواني الخزفية المميزة بزخارف نباتية وحيوانية وكتابات عربية كوفية، منفذة بأسلوب الشكل والأرضية حيث تأخذ الأرضية لوناً فاتحاً كالأبيض مثلاً والتصميمات تأخذ لوناً متبايناً مع الأرضية وذلك لإظهار الشكل والأرضية.

ومن الجدير بالذكر أن الكتابات العربية استخدمت كعناصر فنية على الخزف في خراسان وسمرقند حيث تمثل أشرطة كتابية تلتف حول الطبق الخزفي بالإضافة إلى العناصر النباتية في وسط الطبق ولم يظهر في نيسابور

(38) اسماعيل، نعمت. **فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية** ، القاهرة: دار المعارف، 1982، ص93.

الخزف ذو البريق المعدني الذي اشتهر في العصر العباسي في العراق ومصر.

## الأصول التاريخية للفنون الإسلامية
## في عصر الدولة الغزنوية في أفغانستان والهند

كانت ولاية غزنة (أفغانستان) تحت حكم الأتراك الذين استطاعوا الاستقلال السياسي عن الدولة العباسية كما استطاعوا في عهد السلطان محمود الغزنوي بسط نفوذهم على أقليم البنجاب في الهند، وقد شجع السلطان محمود الغزنوي الثقافة والآداب والفنون في بلاطه حتى أصبح يقال أن (الفردوسي) الشاعر الفارسي أتم كتابة مخطوط «الشاهنامة» المعروفة بكتاب الملوك في عهده وتحت رعايته عام (400هـ/ 1010م)[39].

### العمـــارة

بنى السلطان محمود الغزنوي مسجداً بقيت من آثاره منارة برجية لا تزال قائمة حتى الآن، كما توجد منارة برجية أيضاً تنسب للسلطان مسعود الثالث، يظهر تأثرها المعماري بضريح (قابوس) البرجي في البدن المضلع إلا أنها تتميز بالثراء الزخرفي حيث استخدم الطوب المحروق (الآجر) في تكون التصميمات التي تغطي السطح الخارجي في شكل مربعات دقيقة بارزة وغائرة كما يحوي الجزء العلوي شريطاً زخرفياً قوامه كتابات كوفية تنتهي بتصميمات نباتية وهندسية مضفرة.

### الوحدة والتنوع بين العصرين الأموي والعباسي

لقد تميز العصر الأموي ببداية تكوين الطابع المتفرد في الفن الإسلامي، وبداية البحث عن شخصية الفن الإسلامي المتميزة وبلورتها في صيغ فنية متفردة ومبتكرة.

(39) المرجع السابق، ص96.

أما في العصر العباسي، فقد أصبح للفن الإسلامي طابع جمالي متفرد وسمات مميزة ومتنوعة كما أصبح له طابع عالمي، إذ انتشر في كل البقاع التي انتمت للدولة العباسية شرقا وغرباً، كما تبلور إلى طراز جمالي خاص متفرد وهو طراز سامراء الذي تميز بالتصميمات النباتية في ثلاث مراحل من مراحل التجريد الفني.

وكما أن الإسلام حضارة تستوعب كل التنوع في الثقافات واللغات والأشكال والألوان فقد مُزِج كل ذلك في صياغة موحدة.

يظهر التنوع من خلال الوحدة في انتقال الفن الإسلامي من الطراز الأموي في دمشق إلى الطراز العباسي في العراق واستلهامه للفنون السورية والفنون العراقية. وتبلوره في صياغات فنية ذات شخصية متفردة مثل التصميمات (المزهرة والمورقة) النباتية التي ظهرت في العصر الأموي ثم تطورت في طرز سامراء وتبلورت وامتدت إلى القاهرة في الطراز الطولوني ثم إلى إيران وخراسان وأفغانستان والهند وامتزجت بالفنون المحلية وتبلورت حتى أصبحت لها شخصيتها الإبداعية المميزة.

كما ظهرت عناصر معمارية وتصميمات نباتية وهندسية تنتمي إلى أواسط آسيا خاصة مع الحكام الأتراك الذين استعان بهم العباسيون في وظائف الحكم، كما ظهرت طرق وأساليب فنية وتقنية مثل طريقة الحفر البارز والغائر على الحجر والجص والخشب، وتعتبر هذه الأساليب النواة الأولى لتطور وبلورة التصميمات الإسلامية في العصور اللاحقة التي حملت قيما جمالية وأسالیباً فنية، وأبعاداً روحية أصبحت مميزة للفن الإسلامي إن لم تكن أهم ما يميزه.

والمعروف أن الطراز العباسي كان واسع الانتشار في البلدان والأقاليم والولايات الإسلامية في العراق وفي مصر في العصر الطولوني، وفي إيران في العصر البويهي وفي خراسان في عصر الدولة السامانية وفي أفغانستان في عصر الغزنويين.

مما أضفى سمات العالمية والتنوع على عناصر الفن الإسلامي المعمارية

والتصميمات النباتية والهندسية المصاحبة للعمارة أو التي تعلو أدوات الاستخدام تبعاً لتنوع الفنون المحلية في هذه الأمصار وامتزاجها بالفن الإسلامي الوافد عليها من دولة الخلافة، ورغم كل هذا التنوع المعرفي والتاريخي والحضاري إلا أن هناك وحدة شاملة تغلف هذه السمات بغلالة رقيقة وتوحدها في إطار كلي شامل، ويمكن القول إنَّ سبب هذه الوحدة وأهم عناصرها على الإطلاق هو التوحيد في الإسلام الذي جمع كل تنوع واستوعب كل اختلاف لغوي وثقافي ومكاني وزماني في وحدة واحدة، ثم تأتي اللغة العربية لغة القرآن ولغة الإسلام لتكون أحد عوامل الوحدة في الحضارة الإسلامية عامة.

## الأصول التاريخية للفن الإسلامي في العصر الفاطمي (358-567هـ/969-1171م)

ينسب الفاطميون إلى الإمام (علي ابن أبي طالب) وزوجه فاطمة الزهراء بنت رسول الله ﷺ، وقد استقرت الدولة الفاطمية في المغرب العربي على أنها دولة الخلافة الإسلامية لما لها من مكانة خاصة إذ تنتمي إلى أهل بيت النبي ﷺ، وقد ساعدت قبائل البربر التي تقطن شمال إفريقيا الدولة الفاطمية في توطيد أركان الحكم في بلاد المغرب أواخر القرن الثالث الهجري التاسع الميلادي.

وانتماء الدولة الفاطمية لأهل بيت النبي ﷺ أضفى الصبغة الدينية والروحية على العصر الفاطمي عامَّة وساعد على امتداد الدولة من المغرب العربي في شمال إفريقيا إلى جزيرة صقلية، إلى الشام (سوريا ولبنان وفلسطين حالياً) إلى الحجاز واليمن ثم بعد ذلك إلى مصر والعراق.

وقد استقر أول خليفة فاطمي وهو عبيد الله المهدي في القيروان بالمغرب ثم ما لبث أن انتقل إلى الساحل الشرقي بالقرب من رباط سوسة الذي اتخذه الأغالبة قاعدة حربية عند دخول صقلية، وبنى مدينته المهدية.

ويذكر ابن الأثير: «أن المهدية كانت أول عاصمة فاطمية في المغرب بنيت كمدينة ملكية ورباط بحري فموقع المدينة الحصين كان شبه جزيرة لها شكل

كف متصل بزند، وقد أحيطت بأسوار عالية ذات أبراج قوية، واتخذ لها من جهة البر الغربي بابان عظيمان من الحديد، أشهرهما هو باب المصلى الذي ينفتح على الطريق العام»[40].

كما أصبحت «المنصورية» ثاني عاصمة في المغرب للفاطميين وفيها استقر المنصور ثاني خلفاء الفاطميين في ضاحية القيروان، ثم جاء الخليفة المعز وأشاع العمران في المنصورية فأنشأ المباني العسكرية، كما شيد بعض القصور التي أطلق عليها اسم القصور المغربية.

وعندما دخل المعز مصر وكان قائد جيشه هو جوهر الصقلي بنى مدينة القاهرة شمال مدينتي الفسطاط والقطائع، كما شيّد لها أسواراً عالية ذات بوابات ضخمة وأبراج حصينة وما لبثت القاهرة أن أصبحت عاصمة الخلافة الفاطمية، وأصبحت تضارع بغداد وقرطبة حيث ازدهرت فيها الفنون والآداب والثقافة والعلوم.

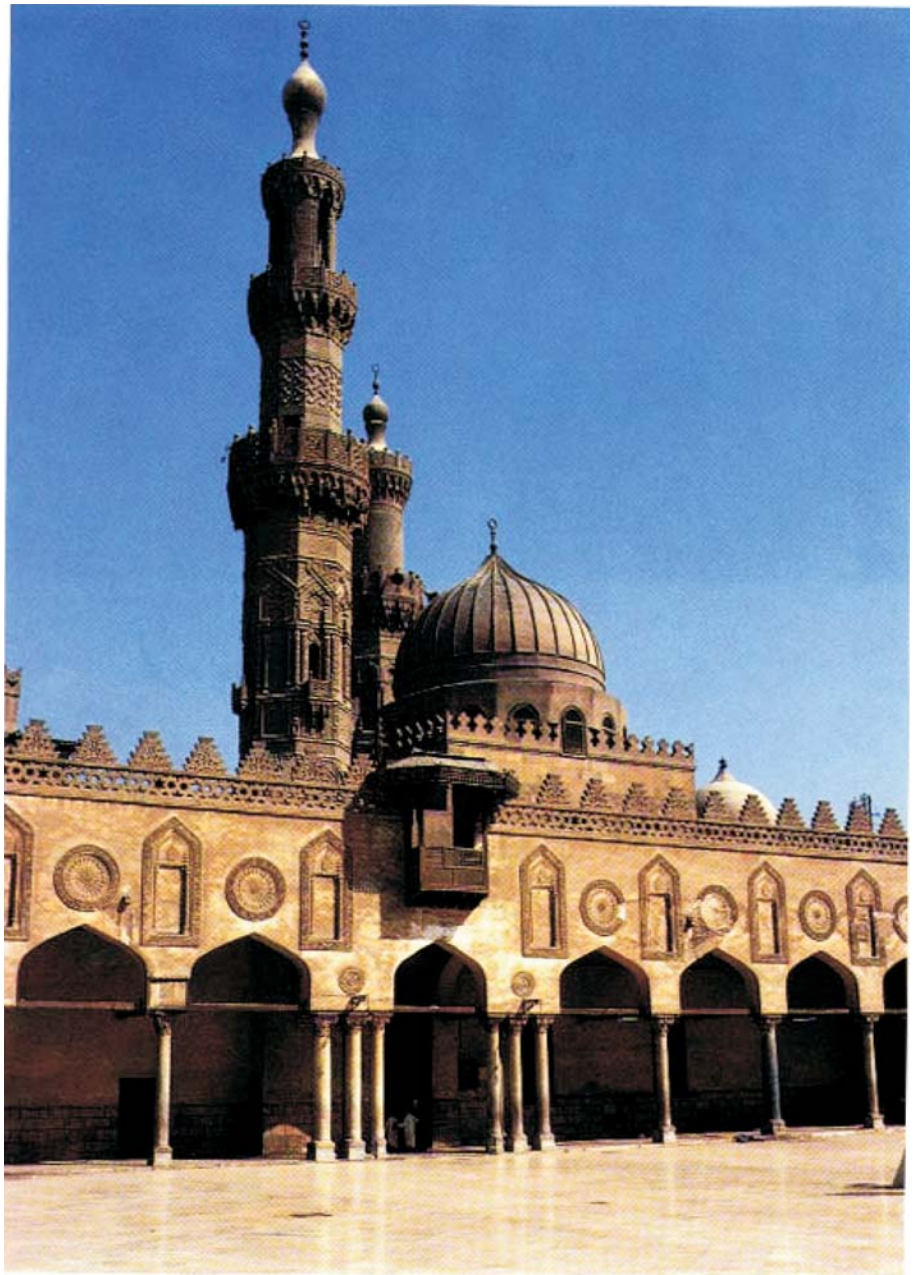
## الفن الإسلامي في العصر الفاطمي

والفن الفاطمي لم يلغِ الأساليب والمعالم الفنية القائمة في العصور السابقة الأموية والعباسية بتأثيراتها المحلية والعالمية، وإنما امتزج الفن الفاطمي بها وتفاعل معها وأضاف إليها أساليب فنية وعناصر معمارية، وعناصر نباتية وهندسية وطورها وتناولها من خلال رؤى إبداعية جديدة تميز بها العصر الجديد فكانت بمثابة نتاج إبداعي فني جديد.

### المسجد الأزهر (359-361هـ/ 970-972م)

هو أول مسجد شيّده القائد جوهر الصقلي وتم بناؤه في عهد الخليفة المعز لدين الله الفاطمي، وترجع تسميات الأزهر إلى اسم فاطمة الزهراء ابنة رسول الله ﷺ، وصُمِّم الجامع الأزهر على شكل مربع ذي صحن مكشوف تحيط به أربعة أروقة أكبرها وأوسعها رواق القبلة.

(40) ابن الأثير. **الكامل في التاريخ**، ج8، مرجع سابق.



**شكل (17):** المسجد الأزهر أكبر وأعرق جامعة إسلامية في العالم.

ويتميز صحن الجامع الأزهر بعناصر معمارية كالعقود نصف الدائرية التي تتوسطها وحدات نباتية على شكل وردات محفورة بارزة. كما تتميز عقود رواق القبلة بكتابة كوفية في تكوينات إبداعية رائعة.

**مسجد الحاكم بأمر الله**

بدأ إنشاء جامع الحاكم في عهد الخليفة (العزيز بالله) وتم في عهد ابنه (الحاكم بأمر الله). وهو أيضاً يتبع تخطيط المساجد الإسلامية الأولى من حيث التصميم المربع ذو الصحن المكشوف المحاط بأربعة أروقة أكبرها رواق القبلة.

ويتضح في جامع الحاكم استلهام نظم البناء المستخدمة في مسجد أحمد بن طولون من حيث استخدام الطوب المحروق كدعائم وإن كانت أقل حجماً مما استخدم في مسجد ابن طولون، كما استخدم الطوب الآجر أيضاً في تشييد المئذنتين على جانبي المدخل، استخدم في تشييد جدران المسجد أيضاً، ويشبه تصميم المسجد إلى حد كبير كذلك تصميم مسجد أحمد بن طولون مما يؤكد مبدأ الوحدة والتنوع في استخدام الأساليب المعمارية.

ومما يميز جامع الحاكم وبوابته الرئيسية بروزها عن واجهة المسجد بمقدار ستة أمتار، وهذا البروز يعتبر استلهاماً للأسلوب المعماري الذي ظهر في المغرب في عهد الفاطميين الأوائل في واجهة سور مدينة المهدية، وهو يُعدُّ أسلوباً معمارياً وإبداعياً جديداً في تصميم واجهات المساجد الأموية.

وفي الجهة المقابلة للمدخل أعلى رواق القبلة توجد ثلاث قباب اثنتان في أعلى الجانبين وواحدة في المنتصف أعلى رواق القبلة، كما توجد مئذنتان على جانبي واجهة المسجد يحدثان توازناً معمارياً كما يحدثان إيقاعاً مع بوابة المدخل البارزة، وعدم تماثل الشكل المعماري للمئذنتين يسهم في إحداث هذا الإيقاع لبروزهما عن الحائط مع بروز البوابة الرئيسية.

وإحدى هاتين المئذنتين قائمة على قاعدة مربعة تذكر بمآذن المغرب العربي خاصة مئذنة مسجد سيدي عقبة بالقيروان، ثم يعلوها بدن مثمن أقل حجماً

يمثل الطابق الثاني للمئذنة، أما المئذنة الأخرى على يسار المدخل الرئيسي فهي أسطوانية الشكل من أسفل إلى أعلى، وتنوع التصميم المعماري للمئذنتين مع المدخل البارز على الواجهة، يحدث إيقاعاً بصرياً، كما يقلل من الإحساس بالتماثل المتطابق للمئذنتين على جانبي المدخل.

**مسجد الأقمر (519هـ/ 1125م)**

وقد بُني في عهد الخليفة الفاطمي الآمر بأحكام الله أبو علي المنصور وتصميم المسجد يتبع منهج العمارة الدينية الإسلامية الأولي، وهو الصحن المربع المكشوف المحاط بالأروقة الأربعة ويحيط بالصحن في الأركان الأربعة قواعد مكعبة تحمل العقود المطلة على الصحن، وتعلو واجهات عقود الصحن كتابة قوامها كتابات بالخط الكوفي تعكس الإتقان والمهارة الفائقة، أما العقود داخل أروقة المسجد فإنها تقوم على أعمدة من الرخام «أما المسجد بشكل عام فهو يعتبر من أروع المساجد المعلقة إذ يصعد إليه بدرج تحته مجموعة من الدكاكين»[41].

وأهم ما يميز مسجد الأقمر ويعلّي من قيمته الجمالية التصميمات النباتية والهندسية على العمارة المنفذة بأسلوب النحت البارز والغائر والتي تميز الواجهة الرئيسية، وتدل على عبقرية المعماري المسلم ومهارة وإبداع وإتقان النحات المنفذ والفنان الذي وضع التصميم.

وواجهة المدخل بارزة في الحجر قليلاً عن حائط الواجهة، وتتميز بوجود تصميم كبير مضلع أفقياً يأخذ شكل قمة العقد تتوسطه وحدة دائرية قوامها تصميمات كتابية بالخط الكوفي تحمل اسم «محمد وعلي» بأسلوب الحفر البارز والغائر منفذة بدقة متناهية ومهارة عالية في خامة الحجر الجيري.

ويعلو المدخل مباشرة صف من الصنجات المزررة الرخامية البيضاء والسوداء منفذة بالتبادل بشكل إبداعي متوافق يؤكد مبدأ الإيقاع والاتزان كقيم

(41) عبد الجواد، توفيق أحمد. **تاريخ العمارة والفنون الإسلامية**، القاهرة، 1970، ص111.

جمالية تميز العمارة الإسلامية عامة، كما توحي بأشكال الحصون الفاطمية الأولى في المغرب كما تذكر أيضاً بأشكال بوابات القاهرة الفاطمية كبوابة الفتوح وبوابة النصر وبوابة زويلة.

مما يؤكد تبلور نمط إبداعي معماري متفرد ومتنوع في نفس الوقت.

ومما يؤكد مبدأ الوحدة والتنوع أيضاً التصميمات النباتية الموجودة بأعلى بعض العقود الداخلية المدببة والتي تؤكد تبلور أسلوب فني فاطمي خاص، كما توجد أيضاً تصميمات نباتية مجردة مستوحاة من الطراز الطولوني موجودة على الجدار أسفل السقف مما يؤكد انتقال الطرز الفنية بسلاسة وتوافق وتطويعها لاستخدامها في عصور لاحقة وعلى خامات مختلفة ومتنوعة.

كما تظهر تصميمات المقرنصات كأحد الأساليب الفنية المعمارية على جانبي المدخل محاطة بإطار مكون من شريط من التصميمات مما يجعلها تحدث إيقاعاً متناغماً ويعلوها تجويفان على شكل حنية إشعاعية يكتنفها عمودان صغيران يكون من شأنهما إحداث إيقاع متناغم مع الشكل الزخرفي في قمة العقد.

وعلي جانب المدخل يوجد عقد نصف دائري يشبه إلى حد كبير عقد المدخل الرئيسي بتصميماته مما يؤكد مبدأ الترديد الجمالي لإحداث إيقاعات متنوعة في الواجهة.

### مسجد الصالح طلائع (555هـ/ 1160م)

وقد أنشئ في ميدان باب زويلة وهو يُعدُّ نموذجاً للتصميم الفني الذي تجلي في واجهة مسجد الأقمر، كما نجد فيه تبلوراً لأسلوب الكتابة المنفذة بالحفر في شكل أشرطة والتي تبدو مستلهمة من أشرطة الكتابة الموجودة في مسجد أحمد بن طولون.

«ومسجد الصالح طلائع من نوع المساجد المعلقة التي يصعد إليها بدرج وتشغل أرضيتها الدكاكين والمحلات التجارية وهذا الطراز من المساجد

يتصف بصغر الحجم والبساطة المعمارية مع الفن في الزخرفة»[42].

## الأصول التاريخية للنحت البارز والغائر في العصر الفاطمي

تطورت أساليب النحت البارز والغائر في العصر الفاطمي تطوراً كبيراً، كما ازدهرت وتنوعت إبداعياً من خلال العناصر الأساسية النباتية والهندسية والكتابية، وأصبحت التصميمات تمثل عنصراً أساسياً في العمارة كما أصبحت تتميز بالثراء الفني، وغطت جميع الأسطح والجدران من واجهات المساجد والشبابيك في الحوائط والمحاريب في أروقة القبلة التي بلغت شأناً إبداعياً كبيراً في التصميمات الجصية أم الرخامية أم الفسيفسائية التي تنم عن أصالة وابتكار في مجال التصميمات النباتية والهندسية والكتابية.

كذلك ازدهر أسلوب النحت على الخشب من خلال الحفر البارز والغائر أو من خلال التجميع لقطع الخشب الصغير لتكون في النهاية قطعاً فنية كاملة. كما كان يتم التجميع أيضاً من خلال خرط قطع صغيرة جداً لوحدات زخرفية يقوم الصانع بتجميعها إلى جانب بعضها بعضاً فينتج عنها في النهاية تكوينات مفرغة تستخدم في صنع الأبواب وتغطية الشبابيك فيما كان يعرف باسم «المشربية» والتي تعتبر من أهم انجازات الفنان المسلم وإبداعاته فهذا النوع من فنون الخشب المخروط لم يكن معروفاً من قبل في أيَّة حضارة من الحضارات.

«وفي أواخر العصر الفاطمي تم ابتكار أسلوب جديد في الزخرفة الخشبية، هو أسلوب التجميع الذي يعني تكوينات زخرفية من قطع الخشب المخروط في لوحات هندسية تعرف بالحشوات ولقد بدأت هذه الحشوات بقطع كبيرة الحجم تطورت فدقت وصغرت إلى أقل من سنتيمتر»[43].

وتطورت تلك الحشوات وأصبحت تكون الأشكال النجمية السداسية والثمانية ومضاعفاتهما والتي أصبحت أهم السمات المميزة للتصميمات

(42) لمعي، صالح. **التراث المعماري الإسلامي في مصر**، بيروت، 1975، ص65.
(43) عبد الجواد. **تاريخ العمارة والفنون الإسلامية**، مرجع سابق، ص242.

الإسلامية، فانتشرت في النحت على الحجر في الحوائط والواجهات المعمارية، كما انتشرت في الحفر على خشب المنابر وكراسي المصاحف وكراسي المقرئين وأبواب المساجد الخشبية ومن أهم الأمثلة المنفذة بأسلوب التصميمات النجمية الهندسية التي تتخللها التصميمات النباتية اللينة في امتزاج بديع بين الهندسي الحاد النباتي اللين كما غطت سطح المحراب (الحنية المحدبة في باطن المحراب) بتصميمات نباتية مكونة من تفريعات متداخلة ومعقدة فنياً منفذة في دقة متناهية وثراء فني غزير. بعضها منفذ بأسلوب الحفر الغائر العميق والآخر بأسلوب الحفر الأقل عمقاً، كما تغطي جوانب المحراب أيضاً والجزء الخلفي منه بأشكال مستطيلة قوامها أوراق نباتية مجردة.

## الأصول التاريخية للخزف الفاطمي

جمع الخزف الفاطمي بين كل أساليب التصميمات التقنية والفنية التي ظهرت في العصر الفاطمي ونفذت على الخشب والجص والحجر... كما جمعت صناعة الخزف بين التقنيات الصناعية لفن الخزف الذي ظهر ونشط في العصر العباسي السابق ثم ازدهر وتطور في العصر الفاطمي (كتقنية البريق المعدني إحدى ابتكارات الخزاف المسلم أو كتقنية الخزف المزجج باستخدام الجليزات أو الأكاسيد) وتعتبر الفسطاط أحد المراكز المهمّة الشهيرة بصناعة الخزف الفاطمي، هذا بالإضافة إلى الفخار الذي كان يستخدم في الأدوات المنزلية مثل أدوات الطهي الفخارية وأباريق شرب الماء (القلل) والمسارج (مصابيح الزيت).

وقد قال الرحالة ناصر خسرو عن الخزف الفاطمي إنه: «يوجد بمصر خزف رقيق له شفافية يمكن رؤية اليد التي تحمل الشكل من الخلف، وذلك لرقة الإناء وحذق الإخراج كما عثر على كثير من توقيعات الخزافين مثل 'سعد ومسلم' كما انتشر الخزف ذو البريق المعدني»[44]

(44) الشال. **فن الخزف**، مرجع سابق، ص 12-13.

## الأصول التاريخية للفنون الإسلامية في العصر السلجوقي (447–552هـ/1055–1157م)

السلاجقة قبائل تركية استقرت في آسيا الوسطى واعتنقت الإسلام وكونت إمبراطورية مترامية الأطراف من إيران إلى أفغانستان إلى خراسان إلى تركيا إلى الشام إلى العراق وقد استقروا في بغداد وحمل طغرل بك زعيمهم حينذاك لقب «السلطان» من قبل الخليفة ودانوا بالولاء الروحي للخليفة العباسي.

ويذكر تيتوس بيركهارد : «إن السلاجقة من جنس الترك أي من بدو أواسط آسيا رعاة الخيل المحاربين، ورغم أنهم جلبوا معهم إلى بلاد الخلافة كثيراً من عاداتهم وتقاليدهم الفنية البدوية فإنهم أظهروا ميلاً غريزياً إلى الفنون الحضارية، ربما بفضل عقليتهم التوفيقية أو الكلية»[45]

### أولاً: الطراز السلجوقي في إيران

#### العمـارة

اهتم السلاجقة بالفنون الموجودة في البلاد التي دخلوها وطوروها واستحدثوا طرزاً فنية وأساليب ابتكارية جديدة في أكثر ألوان الفنون، وصارت العمارة في عهد السلاجقة أكبر وأوسع وأكثر ارتفاعاً وأضخم مساحة، كما اهتموا بالواجهات المعمارية اهتماماً كبيراً، وبالعناصر المعمارية الأساسية في العمارة الإسلامية كالقبة والمئذنة بطرق ابتكارية، كما ظهر في تصميم العمارة عنصر الإيوان ذي القباب.

#### مسجد الجمعة

وقد شهد في مدينة أصفهان في إيران وهو يمثل طراز المسجد ذي الصحن المكشوف وفق الطراز المعماري العربي إلا أن التجديد الابتكاري يتمثل في

(45) Titus Burckhardt, *Art of Islam: Language and Meaning*. Trans. Peter Hobson (London: Islamic Festival Trust Ltd, 1976), 45.

الإيوان المقبب المرتفع الذي يعلو دعائم الواجهة لأضلاع الصحن المكشوف، والذي يعتبر إيوان القبلة أكبرها. هذا الطراز ذو الأواوين المقببة أصبح الطراز المميز لعمارة المساجد في العصر السلجوقي وهذا من شأنه أن يوحي بالجلال والفخامة.

### الأصول التاريخية للنحت البارز والغائر في العصر السلجوقي

اهتم السلاجقة بالنحت المعماري المجسم المتمثل في القباب والمآذن على نطاق واسع مما يوحي بالجلال والفخامة والسمو في عمائرهم كما استخدموا أيضاً النحت المسطح البارز والغائر على الأسطح والجدران في العمارة على كل الخامات كالحجر والجص الذي استخدم بتوسع كبير في تغطية جدران المساجد وبواطن العقود والمحاريب الجصية ذات التصميمات البارزة والغائرة المحفورة التي تتميز بغزارة وثراء ابتكاري فني، وتطور وتجديد إبداعي.

### عمارة الأضرحة في العصر السلجوقي

اهتم السلاجقة بتشييد الأضرحة مثلما فعل الفاطميون تماماً رغم أن الفاطميين كانوا شيعة والسلاجقة من السنة فقد استغل السلاجقة الشكل المعماري للأضرحة التي كانت موجودة من قبل في إيران سواء أكانت برجية أو مقبية أو مضلعة الجوانب.

وقد استخدمت القباب في أعلى الأضرحة للدلالة على وجود أحد الأولياء الصالحين في هذا المكان خاصة بعد انتشار التصوف ثم ما لبثت الأضرحة المقببة أن أصبحت تميز مقابر رجال الدين والسلاطين.

وربما تكون الأضرحة البرجية ذات القمة المدببة أسهمت في التطور الإبداعي المعماري لشكل المئذنة التي تطورت فيما بعد في العالم الإسلامي أجمع.

ومثلما كان الاهتمام بالنحت البارز والغائر على الأسطح والجدران الداخلية كان الاهتمام به أيضاً على الأسطح والجدران الخارجية والمداخل والبوابات التي تميزت بالفخامة والضخامة والارتفاع الكبير.

وقد تطورت عناصر النحت البارز والغائر في العصر السلجوقي من التصميمات النباتية المورقة والمزهرة، والتصميمات الهندسية المكونة من خلال الطوب الآجر (الطين المحروق) في نظم هندسية وتكوينات فنية، كما استخدم الخط الكوفي المزهر والمورق في علاقات متناغمة ومتداخلة، وقد تطورت عناصر النحت البارز والغائر حتى وصلت إلى درجة عالية جداً من الجودة والإتقان، والمهارة الإبداعية التي تجلت في التكوينات الفنية.

وهناك خامة أخرى من الخامات استخدمت كوسيط للأساليب الزخرفية التي ازدهرت في العصر السلجوقي وهي البلاطات الخزفية التي اشتهرت إيران بإنتاجها، فقد استخدمت في تغشية الجدران من خلال التداخل الفني بين شكل البلاطات الخزفية والتكوين في التصميم المعماري في تنوع إيقاعي وتوافق إبداعي.

ومثلما ازدهر النحت البارز والغائر على كل المصنوعات والخامات فتحولت إلى أعمال فنية تحمل قيماً جمالية ازدهر أيضاً على الخشب والمعدن والجص والحجر والخزف.

## الأصول التاريخية للفنون الإسلامية في العصر السلجوقي في تركيا

فرض السلاجقة نفوذهم في آسيا الصغرى (الأناضول) واستطاعوا التغلب على الدولة البيزنطية وامتدت سلطة السلاجقة على جزء كبير من المدن التركية وأصبحت العاصمة قونية وازدهرت فيها الفنون ازدهاراً كبيراً.

### العمارة السلجوقية في تركيا

ارتبطت العمارة السلجوقية في تركيا بالعمارة السلجوقية في إيران واستحدث منها أكثر الأساليب الفنية والمعمارية كالضخامة في البنيان والاتساع والواجهات الكبيرة العالية والقباب، كما ارتبطت أيضاً بالأساليب الفنية المحلية الموجودة في تركيا.

إلا أن الاختلاف المعماري يتمثل في عدم تصميم المسجد ذي الصحن المكشوف التقليدي، إذ أصبح المسجد مغطى ومسقوفاً ذا أروقة متعددة وبهو

للصلاة تعلوه القباب وخير مثال لذلك «مسجد أولو جامع» ومعناها «الجامع الكبير» الذي تعلو رواق القبلة به قبة مدببة الشكل.

ومن أهم أمثلة العمارة السلجوقية في تركيا جامع «علاء الدين» الذي يمثل طراز المساجد المسقوفة ذات القباب، والذي يمثل إيوان القبلة فيه مساحة صغيرة تعلوها القبة وأمامه تمتد أروقة موازية لرواق القبلة، وقد أضيف إلى هذا الجامع صحن في تجديدات لاحقة ولكنه غير متصل بأروقة المسجد، فهو منفصل عنها في شكل مساحة متسعة أمام المسجد.

## الأصول التاريخية للنحت البارز والغائر في العصر السلجوقي في تركيا

ازدهرت أساليب النحت البارز والغائر وتنوعت عناصره في العصر السلجوقي في تركيا، وغطت التصميمات المنحوتة العمائر من الداخل والخارج، كما غطت أسطح البوابات والمداخل في جميع أنواع العمائر المساجد والمدارس والأضرحة.

وقد استخدمت أكثر أنواع التصميمات على العمارة من تصميمات هندسيات وأشرطة كتابية وتصميمات نباتية وأعمدة ووحدات المقرنصات كل هذا بأسلوب النحت البارز والغائر والحفر في الحجر والجص.

وتوجد أمثلة هذا النحت البارز والغائر في بوابة مدرسة «قرة طاي» في قونية، وبوابة مدرسة «أنجة منارلي» في قونية أيضاً حيث تحمل الواجهات كثيراً من القيم الجمالية المعمارية الفنية في تكوينات وتصميمات تتميز بالوحدة والتنوع والإيقاع والإتزان.

### النحت البارز والغائر على الخشب

وكذلك الدقة والإتقان والمهارة والقيم الجمالية المتمثلة في النحت البارز والغائر على الواجهات الجدران المعمارية، ممثلة في نحت الخشب والمعدن والخزف وغيرها من الخامات وخير دليل على ذلك الأبواب الخشبية والمنابر وكراسي المصاحف المحفورة بالتصميمات الهندسية في وحدات تمثل أرضيتها التصميمات النباتية في مزج بديع بين التصميمات النباتية اللينة والهندسية

الحادة فينتج قيماً كالشكل والأرضية والوحدة والتنوع.

## الأصول التاريخية للفن الإسلامي في العصر الأيوبي

ينسب العصر الأيوبي إلى مؤسس الدولة الأيوبية صلاح الدين يوسف الأيوبي، الكرديّ الأصل وقد كوَّن جيشاً كبيراً قوياً من عدة قوميات فكان جيشه يضم العرب والأتراك والأكراد وهنا يتجلى عامل الوحدة ليست وحدة قومية أو عنصرية بل وحدة الهدف الأسمى وهو إعلاء كلمة الله والانتصار على الصليبيين، وبفضل انتصارات صلاح الدين الأيوبي على الصليبيين تقلد المناصب الوزارية الكبرى واتسع صيته في العالم الإسلامي، وبعد موت آخر خليفة فاطمي استقل بحكم مصر وأصبح السلطان صلاح الدين الأيوبي ثم ضم دمشق وحلب، وبعد ذلك أصبحت سوريا والعراق وفلسطين وطرابلس تحت حكم الدولة الأيوبية.

«وأصبحت القاهرة في العصر الأيوبي المركز الرئيسي في مصر من الناحية الاقتصادية والفنية وامتدت المباني في القاهرة حتى اتصلت بالفسطاط وزخرت بالمباني العالية التي ارتفعت إلى أربعة طوابق»[46].

وقد حكم الأيوبيون مصر مدة ثمانين عاماً فقط ازدهرت فيها الفنون رغم قلة الأبنية المعمارية.

### العمارة في العصر الأيوبي

اقتصرت العمارة في العصر الأيوبي على القلاع والحصون والمدارس والأضرحة. ويرجع الاهتمام بالقلاع والحصون والأسوار إلى ما تميز به العصر الأيوبي من حروب وانتصارات وإعداد الجيش والعتاد.

### قلعة الجبل

وقد قام صلاح الدين بتحصين البلاد فأنشأ في مصر سوراً يلتف حول

(46) العريني، الباز. **مصر في عهد الأيوبيين**، طبعة بيروت، 1971، ص262.

المدن القديمة الفسطاط والعسكر والقطائع كما بدأ في تشييد قلعة الجبل داخل إطار هذا السور لمزيد من التحصين العسكري ولم يكمل إنشاءها بل أتمها خلفاؤه كما أضافوا إليها كثيراً من العناصر المعمارية في أزمنة لاحقة.

«وقلعة الجبل مكونة من مساحتين مستقلتين الشمالية مستطيلة الشكل ولها أبراج بارزة أما الجنوبية فتمتد من الشمال إلى الجنوب بعد أن تكون زاوية قائمة مع المساحة الشمالية وقلعة الجبل بالقاهرة ليس لها سور كامل يضمها بأبراجه واستحكاماته البارزة، وذلك لأنها تتألف من المساحة الشمالية وهي الحصن نفسه»[47].

**قلعة حلب**

أما قلعة حلب فهي تضم على جانبي المدخل برجين صرحيين كما تضم حمامات ومسجداً، كما يوجد داخل القلعة قصر الأعمدة الذي شيده صلاح الدين الأيوبي وابنه، وقلعة الجبل في مصر وقلعة حلب في سوريا تتميزان بتحصينات دفاعية قوية جداً حيث يمكن رؤية البلاد بأكملها من أعلى هذه القلاع التي تميزت بتصميمات معمارية فريدة لتوفير هدف التحصين والمراقبة، كما أن استخدام الحجر في التشييد قد أضفى كثيراً من التحصين والصلابة والرصانة والشدة وقوة التحمل على البناء، علاوة على مداخلها المحصنة وأبراجها والسور العال الذي يلتف حولها، والخندق المتسع بأسفلها الذي يبلغ عرضه 126 متر.

وقد أدخلت تعديلات وإضافات على قلعة حلب التي شيدت عام 607هـ-1210م في عصر الأتابكة، وكانت أول إضافات في عهد أول سلطان أيوبي لمدينة حلب وهو الظاهر غياث الدين غازي (582-613هـ/ 1186-1216م)»[48].

كما نفذت بالقلعة تجديدات وإصلاحات في عهد السلطان قلاوون وعهد السلطان قنصوه الغوري.

---

(47) عبد الحميد. **العمارة والفنون في دولة الإسلام**، مرجع سابق، ص312.

(48) Grube Ernst J., *The World of Islam* (London: P. Hamlyn, 1966), 99.

ومن أهم الأمثلة المعمارية في العصر الأيوبي:

**1 - مسجد الإمام الشافعي**

حيث يمثل تصميمه على شكل مربع ترتفع حوائطه المغطاة بألواح الرخام لتعلوها قبة مستديرة تتصل بجدران الحوائط المربعة عن طريق دائرة مغطاة من الداخل بثلاثة صفوف من المقرنصات.

ويتميز الجزء العلوي الذي يحمل القبة بتصميمات منفذة على شكل محاريب صغيرة تنتهي بعقود مدببة وبواطنها تتميز بزخارف جصية دقيقة.

**2 - المدارس**

اهتم صلاح الدين الأيوبي بإنشاء المدارس لدراسة المذاهب الأربعة، وكان المذهب الشافعي من أكثر المذاهب اهتماماً به، وكان الهدف من ذلك نشر المذهب السني ومن هذه المدارس:

- المدرسة الناصرية.
- المدرسة الصلاحية.
- المدرسة السيوفية وكان يدرس بها مذهب الإمام أبي حنيفة.
- مدرسة الملك الصالح نجم الدين أيوب «وتتكون من جزئين رئيسيين يفصلهما ممر وتعلو المدخل مئذنة، كما أن كل جزء يتكون من إيوانين متقابلين بينهما فناء وملحق بالمدرسة ضريح بجوار الإيوان الغربي، وتعلوه قبة من الطوب وحوائط الضريح من الحجر وحديقة تحول القبة من المربع إلى الدائرة استخدمت فيها ثلاثة صفوف من المقرنصات، كما تم تكسية جدرانه من الداخل بالرخام الملون»[49].

(49) سامح. **العمارة الإسلامية في مصر**، مرجع سابق، ص33.

### الأساليب والخصائص الفنية للطراز الأيوبي

تعدُّ واجهة مدخل مدرسة الصالح نجم الدين أيوب نموذجاً معمارياً يجمع الخصائص الفنية التي تميز بها العصر الأيوبي وظهرت في كل منتجاته فهي تشمل في أعلى باب الدخول صفاً من الصنجات المزَرَّة في خط مستقيم يعلوها صف آخر من الصنجات المزرة تأخذ شكلاً منحنياً قليلا فيحدث إيقاعاً مع الصف الذي قبله يعلوه شريط كتابي ممتد بين إفريزين يلتف حول المبنى تعلوه حنية معقودة بداخلها تصميمات كتابية بارزة تعتبر بدايات ظهور خط النسخ في العصر الأيوبي، كما يحيط بها حنايا معقودة بتصميمات محارية بأحجام وأشكال متنوعة على جانبيها المقرنصات المنتظمة في صفوف فوق بعضها داخل إطار هندسي مستطيل.

وواجهة المدخل في مجملها تمثل قمة الدقة والمهارة والتمكن من النحت البارز والغائر على الحجر.

## الأصول التاريخية للفن الإسلامي في العصر المملوكي

يُعدّ العصر المملوكي من أزهى العصور الإسلامية في تاريخ الفن فرغم الحروب التي خاضها المماليك ورغم الصراعات على السلطة في هذا العصر إلا أن الفن قد ازدهر وتطور وتبلورت أساليب فنية إبداعية في الفنون كافة من العمارة إلى التصميمات المعمارية المنحوتة في الحجر والجص إلى الخزف والمعدن والتصميمات المموهة بالمينا.

إلا أن العمارة تعتبر من أزهاها وأبهاها وأفخمها وأكثرها قيماً فنية، وقيماً جمالية على حد سواء.

وربما كان مردّ ذلك إلى أن العمارة الإسلامية بوجه عام تحمل مضامين فكرية ترتبط بعقيدة الإسلام فترتفع بذلك عن السياسات والصراعات المادية وبالتالي تنفصل عنها فلا يكون لها تأثير يذكر بل على العكس فبرغم تعاقب الملوك السريع في السلطة وبرغم اختلاف وجهات النظر السياسية إلا أن الملك الجديد لا يلغي أو يمحو الأعمال التي تحمل اسم ملك سابق، بل على العكس إذا كان

هذا البناء المعماري يحتاج إلى التجديد أو الترميم إو الإضافة ربما قام الملك الجديد بذلك وهذا ما حدث بالفعل في أكثر المواقع الأثرية، وربما يرجع ذلك إلى أن الهدف من ذلك أكبر بكثير من مجرد ترميم أو تجديد أثر معماري مثلا، بل يكمن الهدف في أن الملوك والرعايا جميعاً يعملون في إطار وحدة الهدف الشامل الأكبر والأوسع والأعم المتصل بالعقيدة اتصالاً وثيقاً ﴿وَأَنَّ ٱلْمَسَٰجِدَ لِلَّهِ﴾ فمن هذا المبدأ الأساسي والمحوري كان المنطلق.

وبالرغم من أن المماليك كانوا رقيقاً يباعون ويشترون ويربون ويدربون على فنون القتال، ورغم جنسياتهم المتنوعة وتنوّعهم العرقي إلا أن الولاء كان للهدف الإسلامي الأكبر حيث تتلاشى كل الفروق وكل الصراعات ويصبح الناس جميعاً وحدة واحدة رهن الإشارة وتلبية النداء للحرب كالحروب الصليبية مثلاً، ويصبح الناس جميعاً وحدة واحدة باسلة تحقق انتصارات تاريخية على المغول في عين جالوت وتكمن هنا (الوحدة) العنصر القوقازي والشركسي والتركستاني والآسيوي والتركماني تحقيقاً لهدف عقدي واحد ألا وهو إعلاء كلمة الله.

## العمارة في العصر المملوكي

ازدهرت النماذج المعمارية في العصر المملوكي وكثرت ولا تزال قائمة حتى الآن تشهد بضخامة العمارة وفخامتها وجلالها كما تشهد بقوة الإيمان وتمكنه من القلوب والأرواح وحضور الجمال بسطوته وقوته الفنية وفاعليته الإبداعية وتختار أحد النماذج في العصر المملوكي على سبيل المثال وليس الحصر وهو:

### 1 - مسجد ومدرسة السلطان الناصر حسن بن محمد بن قلاوون

بني هذا المسجد في (757-764هـ/ 1356-1362م) غرب قلعة الجبل التي بناها صلاح الدين الأيوبي، ويمتاز مسجد السلطان حسن بمدخل ضخم جداً من حيث الارتفاع الصرحي الشاهق الذي يوحي بالرهبة والرسوخ والاتزان والذي يبلغ أكثر من سبعة وثلاثين متراً.

وداخل المسجد صمم الطراز ذو الصحن المكشوف المحاط بأربعة أروقة أكبرها رواق القبلة الذي تعلوه القبة المرتكزة على صفوف المقرنصات، كما يتميز رواق القبلة بوجود المحراب الرخامي المتميز بألوانه، ذي الحنيتين المتداخلتين والمزينتين بالصنجات المزررة ذات اللونين البرتقالي والأبيض المتبادلة الألوان والمحراب يكتنفه عمودان في كلا الجانبين ومسقطه نصف دائري وأعلي باطن المحراب مكسو بالرخام الأحمر بزخارف هندسية تمثل القطاع نصف الدائري العلوي الذي يمثل طاقية المحراب ويعلو المحراب شريط كتابي لآيات من سورة الفتح بالخط الكوفي محفورة في الجص ممتدة حول الإيوان الشرقي.

والإيوانات الأربعة المحيطة بالصحن قد صممت لتستخدم مدرسة لتدريس المذاهب الأربعة حيث أوقف عليها السلطان حسن النفقات الخاصة وكان يؤمها الشيوخ الأساتذة الذين يتولون التدريس فيها.

**مدخل مسجد ومدرسة السلطان حسن**

يتميز مدخل مسجد السلطان بالفخامة والضخامة والجمال والجلال والمسجد مع المدخل يُعدّ كتلة صرحية معمارية مبدعة قائمة في الفراغ المحيط. توجد علاقة جمالية متصلة بالسماء من خلال القبة والمآذن كعناصر معمارية، ومن خلال الإيمان الطاغي. الذي ملأ قلب المعماري المسلم الذي ابدعه ووضع تصميماته والذي تنطق به أحجار هذا البناء المنقوشة والمزخرفة والمحفورة.

وعند المدخل يستشعر الإنسان الرحابة والاتساع والسمو والعلو خاصة عندما ينظر إلى أعلى حيث الحنية الكبيرة المرتفعة التي تنتهي بزخارف المقرنصات المنظمة إيقاعيا بشكل شبه إشعاعي. تنقل العين وتمهد إلى الزخارف الهندسية المنقوشة على الحجر بقدرة إبداعية فائقة ونظام إيقاعي من خلال التقسيم التكويني الأصلي الذي قامت عليه الزخارف والذي يستقطب النظر من أدنى إلى أعلى في علاقة ممتدة لا تنتهي.

وعلى السطح الخارجي للمدخل يمتد شريطان زخرفيان محفوران في

**شكل (18):** مدخل مسجد ومدرسة السلطان حسن يتميز بالصرحية والفخامة والجلال. عندما تتأمله تشعر بطاقات روحية تغمر وجدانك، ورهبة ممتعة ناشئة عن جلال العمارة.

الحجر يمتدان على جانبي المدخل من شأنهما إحداث بؤرة مركزية على حنية المدخل من الخارج، وإحداث تحديد للمدخل من الخارج.

وإذا انتقلنا إلى الجانب الآخر من البناء في الواجهات الخارجية نجد المعماري قد قام بحل وظيفي وحل جمالي في الوقت نفسه حيث إنه لم يشأ أن يترك المساحة الخارجية للمبنى صماء خالية من النوافذ فقام بعمل النوافذ كجانب وظيفي في البناء بأشكال مستطيلة رشيقة ووضعها بالتبادل مع فجوات مستطيلة مصمتة أقل حجماً مرتبة في صفوف من أسفل البناء إلى أعلاه، من شأنها إحداث إيقاع جمالي يخفف من شدة الصرحية والصلابة للحائط أعلى السطح الخارجي لكتلة البناء، كما توحي باستمرار الارتفاع إلى أعلى.

كما تؤكد الارتفاع الشاهق للبناء من خلال تنظيمها في خطوط رأسية متكررة والمبني في مجمله يعتبر صرحاً معمارياً يحتوي على قوى روحية عميقة جداً يستشعرها أي مؤمن خاصة في صلاة الجمعة حيث يمتلىء المسجد بالمصلين داخل الأواوين الأربعة وداخل الممرات المؤدية للصحن مما يملأ النفس بإحساس جياش بجمال الإيمان والوحدة.

وهذا الإحساس نفسه تشعر به عندما تنقضي الصلاة وينتشر الناس في الأرض ويملأ الأجانب السائحون جنبات المسجد وقد اكتشفت أن هذا الإحساس لا أشعر به وحدي فقد صرح به أحد السياح الذي كان يصور جوانب المسجد بكاميرا فيديو ويقول إن هناك طاقات روحية لا يستطيع تفسيرها استولت على وجدانه منذ دلف إلى المدخل كيف لا وهو بيت من بيوت الله يحمل عبق الإيمان كما يحمل عبق التاريخ، والتحليل الجمالي للبناء يحتاج إلى مجلدات لا يتسع المجال لها.

وأخيراً تؤكد ذلك رؤية المقريزي للمسجد حيث يذكر: «. . .فلا يعرف في بلاد الإسلام معبد من معابد المسلمين يحاكي هذا الجامع قامت العمارة فيه ثلاث سنوات لا تبطل يوماً واحداً. . في هذا الجامع عجائب من البنيان منها أن طول إيوان كسري خمسة وستون ذراعاً، ويقال أنه أكبر من إيوان كسري الذي بالمدائن في العراق بخمسة أذرع، ومنها القبة العظيمة التي لم يبن بديار

مصر والشام والعراق والمغرب واليمن مثلها، ومنها المنبر الرخامي الذي لا نظير له، ومنها البوابة العظيمة، ومنها المدارس الأربع التي بدار قاعة الجامع»[50].

وعند الحديث عن العصر المملوكي وعمارته لا يتسع المجال لذكر الكم الهائل من الحضور الجمالي الممتد عبر الزمان والمكان في صياغات معمارية متصلة بأبعاد روحية بعيدة المدى تتجسد وتتشكل في صروح ملموسة مرئية تمثل مساجد ومدارس وبيمارستانات وأسبلة وخانقاوات وتكايا وأربطة... على سبيل المثال وليس الحصر مسجد ومدرسة وضريح وبيمارستان قلاوون بشارع المعز لدين الله بالقاهرة. مسجد الناصر محمد بن قلاوون. بالقلعة، جامع الظاهر بيبرس بميدان الظاهر، مسجد سلار وسنجر الجاولي فيما بين السيدة زينب والقلعة، خانقاه بيبرس الجاشنكيز بشارع الجمالية، مسجد طبنغا المارداني بالدرب الأحمر، مدرسة وخانقاه السلطان برقوق بالنحاسيين، ضريح وخانقاه برقوق وفرج بن برقوق بمقابر المماليك، خانقاه الأشرف برسباي بالقرافة الشرقية، مساجد قايتباي العديدة جداً في أنحاء القاهرة والإسكندرية، قلعة قايتباي بالإسكندرية، مسجد السلطان الغوري بشارع المعز بالغورية، وكالة الغوري التي تضم وكالة وحماماً عاماً، ومنزلاً، ومقعداً، وسبيل ماء، وكتاباً ومدرسة، وتقع في نهاية شارع الغورية عند تقاطعه مع شارع الأزهر... هذا خلاف أضرحة ومقابرهم المماليك ذات القباب المملوكية الفريدة التصاميم المتنوعة والمتوحدة في آن واحد على سبيل المثال قبة ضريح برسباي، قبة ضريح جاني بك، قبة ضريح سنقرا السعدي.

ومثلما تحقق الثراء والتدفق الإبداعي في العمارة المملوكية تحقق أيضاً في أنواع الفنون كافة:

1 - التصميمات المصاحبة للعمارة.

2 – الحفر والنحت والتطعيم على الخشب.

(50) المقريزي. **المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار**، مرجع سابق، ج2، ص316

3 - تكفيت المعادن وترصيعها وحفرها وزخرفتها.

4 - صناعة الخزف والفخار وزخرفته ورسومه وتقنياته.

5 - صناعة الزجاج المموه بالمينا.

6 - صناعة النسيج والسجاد.

7 - صناعة التجليد والتذهيب وزخرفة المخطوطات.

**1 - التصميمات المصاحبة للعمارة**

انتشرت انتشاراً واسعاً في عهد المماليك وأشهرها تصميمات المقرنصات المنحوتة في الحجر والتي كانت تعلو المداخل وتعلو جدران المساجد من الخارج، كما كان يستخدمها المعماري كحل جمالي للانتقال من قمة البناء المربعة إلى القبة المستديرة من الداخل بتدرج زخرفي يصل ما بين المربع والدائرة بدون إحداث فصل أو قطع بين العنصرين المعماريين.

كما تمثلت التصميمات المصاحبة للعمارة في الأشرطة الكتابية المحفورة في الجص والمضفرة مع زخارف نباتية تكون مهمتها ربط البناء في وحدة كلية واحدة حيث تمتد حول الحوائط أو النوافذ وتكون منفذة إما بالحفر البارز والغائر أو الحفر المفرغ كما هو الحال في مدرسة ومسجد سلار وسنجر الجاولي التي تعد نموذجاً للرخام المفرغ.

كما استخدمت زخارف تصميمات الرخام في تزيين المحاريب وزخرفتها من خلال عناصر (الصنجات المزررة - التصميمات النجمية - الأشرطة الرخامية الهندسية) مثل محراب السلطان حسن ومحراب جامع قنصوة الغوري - كما استخدم الرخام أيضاً في تغطية الأرضيات بتكوينات هندسية استخدمت فيها ألوان الرخام في إحداث علاقات بين الشكل والأرضية.

**2 - حفر الخشب ونحته وتطعيمه**

تطور حفر الخشب المملوكي ونحته وتطعيمه من خلال حشوات للأشكال النجمية الهندسية التي تطورت واتخذت أبعاداً وأشكالاً متعددة في العصر

المملوكي واشتهرت باسم الأطباق النجمية واستخدمت في زخرفة الأبواب الخشبية والمنابر وكراسي المصاحف مع وجود أشكال أخرى دقيقة من الزخارف النباتية في توليف زخرفي بديع بين الخصائص الهندسية الحادة للأطباق النجمية والخصائص الرقيقة اللينة للزخارف النباتية.

كما استخدم الفنان المملوكي تقنية جديدة في زخرفة الأسطح الخشبية وهي «التطعيم» بمعنى إدخال أجزاء صغيرة أو كبيرة أو أشرطة أو قطع هندسية. . . من ألوان مختلفة وخامات مختلفة من قطع العظم والعاج أو أنواع الأخشاب الأخرى الملونة بألوان مختلفة أو قطع من الأبنوس أو الأصداف مع الخشب لإحداث ذبذبة جمالية وإيقاع بصري من خلال تنوع الأشكال والألوان وسواء تم ذلك على السطح في مستوي واحد أم تم في أكثر من مستوي لإحداث بروز على السطح.

كذلك تطورت الزخارف الخشبية التي قوامها قطع صغيرة جداً من الخشب المخروط لتركب مع بعضها البعض من خلال تقنية التعاشيق لتستخدم كنوافذ مفرغة وستائر خشبية تفصل بين أماكن الحريم وخارج المنزل مثلاً وهي ما عرفت فيما بعد باسم المشربيات واستخدمت في الشبابيك.

**3 - تكفيت المعادن وترصيعها وحفرها**

والمقصود بالتكفيت هو إضافة عناصر معدنية زخرفية من نوع المعدن نفسه بلون مختلف (كالنحاس الأصفر والأحمر) أو من نوع آخر مختلف من المعادن كالفضة مثلاً وذلك لإيجاد علاقة زخرفية بين الشكل الزخرفي أو الكتابي والأرضية التي تمثل الإناء المعدني أو الإبريق أو الصينية، ومن شأن ذلك إحداث سيادة وبروز للشكل المطلوب كتابته أو زخرفته.

كما استخدم النحاس المفرغ بزخارف هندسية ونباتية في تغطية الأبواب في المساجد كعناصر زخرفية معدنية منفذة على الخشب في إحداث توليف للخامات المختلفة.

كذلك أبدع المماليك في صنع الأسلحة من المعدن وتكفيتها بالفضة والمعادن الأخرى كالبرونز والنحاس والحديد. . .

كما استخدمت أيضاً المعادن المنقوشة والمفرغة والمكفتة في صنع الثريات والمسارج التي توضع في المساجد والتي تستعمل في الاستخدام اليومي حيث ظهرت بها أشرطة كتابية بالخط النسخ منفذة بمهارة بالغة.

**4 - صناعة الخزف والفخار وزخرفته ورسومه وتقنياته**

اشتهرت دمشق والقاهرة ببضاعة الخزف وازدهر الخزف المرسوم بزخارف نباتية وحيوانية من صناعة دمشق خاصة تقنية البريق المعدني الذي تطور تطوراً كبيراً في دمشق، ويتشابه الخزف المملوكي في مصر مع نظيره في الشام من حيث التقنيات والرسوم حيث يتميز برسوم نباتية بألوان فاتحة يتوسطها وحدة حيوانية زخرفية على أرضية سوداء داكنة ثم يطبق فوقها الطلاء الزجاجي.

وفي مصر استخدمت الطينة الحمراء الخشنة في إنتاج أواني بنية أو حمراء مغطاه بالبطانة البيضاء تحت الطلاء الزجاجي المصفر أو المخضر ومنفذة الزخارف عليها بطريقة المحزوز والمحفور حيث يظهر من خلال الحفر الزخرفي على سطح الإناء لون جدار الإناء الأصلي.

وقد كانت تستخدم في الزخارف على الخزف الأساليب الخطية التي كانت سائدة في العصر المملوكي مثل استخدام خط النسخ في تكوينات خطية زخرفية واستخدام الزخارف النباتية والزخارف الهندسية في انتاج أشكال زخرفية في أرضية الإناء، كما استخدمت (رنوك)(*) المماليك على الأواني الخزفية مثلما كانت تستخدم على النسيج وعلى الأواني المعدنية الخاصة بأصحابها مما يدل على أن هذه الأواني الخزفية كانت تستخدم في قصور الأمراء والفرسان وموظفي القصر من المماليك.

(*) الرنك : هو شارة ترمز إلى وظيفة صاحبها من المماليك، وتوضح رتبته ومركزه الوظيفي ومكانته ويكون عبارة عن رمز داخل ختم دائري، وقد استخدمه الفنان المسلم كعنصر جمالي في إنتاج أعمال ترمز لصاحب الرنك مثال ذلك رنك رئيس الحراس ويرمز إليه بسيفين متقاطعين - رنك الساقي ويرمز اليه بكائن من الماء.

### 5- صناعة الزجاج المموه بالمينا

كانت صناعة الزجاج في العصر المملوكي تصنع بهدف تزويد المساجد بالقناديل للإضاءة وقد تفنن الصانع المملوكي بأمر من السلاطين والأمراء والحكام بإنتاج قناديل مصنوعة من الزجاج المموه بالمينا والمذهب والمزخرف بكتابات وزخارف نباتية، كما استخدمت الرنوك أيضاً داخل الجامات الدائرية في تزيين وزخرفة الزجاج مع إضافة زخارف كتابية وزخارف نباتية وشيئاً فشيئاً بدأت الزخارف تنتشر وتغطي أكبر مساحة من سطح الإناء الزجاجي حتى إنَّه في بعض الأحيان كانت الزخارف تغطي السطح بأكمله. وقد كانت تستخدم في العناصر الكتابية الزخرفية آيات كاملة من القرآن الكريم بخط النسخ في تكوينات زخرفية بديعة خاصة تلك القناديل التي كانت تستخدم في إضاءة المساجد.

### 6 - صناعة النسيج والسجاد

ازدهرت صناعة الحرير والديباج الموشى بالخيوط الذهبية والزخارف النباتية والزخارف الهندسية في تكوينات منسوجة ومطرزة، وقد كانت تستخدم بعض أسماء السلاطين مثل السلطان «الناصر» في تكوينات زخرفية مطرزة.

وقد اشتهرت دمشق بنوع من النسيج يسمى «الحرير المقصب» المنسوج والمطرز بالخيوط الذهبية أما مصر فقد اشتهرت «بالحرير في العصر المملوكي الموشى» المسمى بالديباج.

فقد ازدهر في مصر وسوريا على السواء وكان السجاد يتميز بتقسيم الأرضيات إلى مساحات زخرفية داخل أطر هندسية مقسمة لتحقيق قيماً فنية كالتمائل والمركزية والتكرار. . . وكانت تستخدم فيها تقنية السجاد المعقود وتوجد الآن نماذج من هذه السجاجيد في أكثر المتاحف في العالم الغربي والأوروبي.

### 7 - صناعة التذهيب والتجليد وزخرفة المخطوطات

اهتم الفنان المملوكي المسلم بإجادة صناعة التجليد والتذهيب حيث بدأت

هذه الصناعة مع بداية الاهتمام بتجليد المصاحف وزخرفة الصفحات الأولى والأخيرة من المصحف من خلال زخارف دقيقة هندسية ونباتية وأطر زخرفية على شكل شرائط تضم عناوين السور كما تطورت صناعة التجليد عن طريق الضغط على الجلد من خلال الزخارف الهندسية والنباتية لإحداث تأثير بارز للأشكال وغائر للأرضيات مما يوحي بالدقة والفخامة والإتقان.

## الأصول التاريخية للفن الإسلامي في العصر العثماني (680–1134هـ/ 1281–1730م)

تنسب الدولة العثمانية إلى مؤسسها السلطان «عثمان بن طغرل» الذي ساهم في تكوين إمبراطورية تركية شاسعة تجمع بلدان العالم الإسلامي في الغرب خاصة بعد ضعف الإمبراطورية البيزنطية.

وأصبحت (بورصة وأزنك وأدرنة) تحت حكم العثمانيين وذلك عام (725–764هـ/ 1324–1362م)، ثم اتسعت الدولة العثمانية جغرافياً وسياسياً خاصة بعد فتح السلطان «محمد الفاتح» القسطنطينية عاصمة الدولة البيزنطية والتي عرفت فيما بعد باسم «استانبول» وأصبح سليم الأول سلطاناً على مصر وسوريا عام (922هـ/ 1516م)، وبعد ذلك أصبح جنوب شرق أوروبا والعراق تحت السيادة العثمانية[51].

وأصبحت الدولة العثمانية دولة الخلافة الإسلامية في العالم الإسلامي وأصبح الملوك والأمراء في كل البلدان يدينون بالولاء للسلطان العثماني الذي يعتبر رمزاً للجانب الديني والجانب السياسي معاً.

وقد أحدث اتصال الدولة العثمانية بعدة ثقافات في الشرق والغرب تبادلاً ثقافياً وحضارياً وتأثيراً وتأثراً فنياً حيث يلاحظ بعض تأثيرات فنية فارسية على الفن التركي في صناعة الخزف والنسيج والسجاد مثلاً، كما امتدت التأثيرات

(51) إسماعيل، **فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية** ، مرجع سابق، ص343.

**شكل (19):** مسجد محمد علي بالقلعة. نموذج للمساجد في العصر العثماني ذات المآذن القلمية الرفيعة المدببة التي تشق السماء.

الفنية التركية إلى سائر بلدان العالم الإسلامي كالقاهرة ودمشق وبغداد والمغرب العربي. . .

## العمارة في الطراز العثماني

ازدهرت حركة المعمار الإسلامي في الدولة العثمانية ازدهاراً كبيراً خاصة العمارة الدينية التي تعتبر المحور الأساسي والمهم عند الحكام والسلاطين والأفراد في كل العصور الإسلامية.

فظهرت مساجد عديدة في العصر العثماني مثل جامع أولو الذي شيد في عهد مراد الأول عام (803هـ/ 1400م). جامع السليمانية في استانبول الذي شيد في عهد السلطان سليمان عام (957هـ/ 1550م) وجامع السليمية في أدرنة الذي شيد في عهد السلطان سليم الثاني عام (977-983هـ/ 1569-1575م) وهذان المسجدان قد شيدا تحت إشراف المهندس المعماري العبقري «سنان باشا» الذي أبدع روائع معمارية كثيرة جداً في العصر العثماني مثل جامع السلطان أحمد في استانبول الذي شيد في عهد السلطان العثماني أحمد الأول تحت إشراف المعماري «محمد أغا» عام (1018-1026هـ/ 1609-1617م)»[52].

وقد اشتهرت المساجد العثمانية بطراز فريد يتميز بكثرة القباب الخارجية وتنوع أحجامها مع وجود قبة مركزية في أعلى مستوى من البناء - كما تتميز العمارة العثمانية بوجود المآذن القلمية الرفيعة جداً والدقيقة القمة والمنطلقة من سطح المسجد إلى عنان السماء والمتميزة برشاقتها الشديدة ولم يلبث هذا الطراز العثماني أن انتقل مع التأثيرات التركية إلى بعض الأنحاء من العالم الإسلامي فنجد مثالاً له في مسجد محمد علي بالقاهرة الذي شيد أعلى قلعة الجبل عام (1236هـ/ 1083م) ويتضح مدى التشابه الكبير بينه وبين مسجد السلطان أحمد في تركيا، كما نجد مثالاً آخر هو مسجد «سنان باشا» في مصر في منطقة بولاق أبو العلا الذي شيد عام (979هـ/ 1571م).

وعند ذكر المآذن العثمانية الرشيقة والقباب المتعددة الأحجام نصف

(52) المرجع السابق، ص344.

الدائريَّة التي توجد علاقة متبادلة بين سطح البناء المعماري والفضاء العلوي من فوقه تجدر الإشارة إلى مسجد (آيا صوفيا) الذي يعتبر مثالاً صادقاً للتعبير عن الخصائص المعمارية في العصر العثماني.

## الخصائص المعمارية في العصر العثماني

اتسمت العمائر العثمانية بالفخامة والاتساع والثراء الزخرفي من الداخل، كما اتسمت بالصرحية المعمارية، واستخدام الكتل المعمارية المقببة والكتل المعمارية الرفيعة المنطلقة في الفضاء من الخارج.

كما أصبحت الواجهات المعمارية أكثر صرحية وأكثر بساطة من الناحية الزخرفية (النحت البارز والغائر على الواجهات الذي ميز العصر السلجوقي في تركيا) حيث انتقل الاهتمام بالناحية الزخرفية إلى داخل المسجد من خلال البلاطات القيشاني المزخرفة بزخارف نباتية بألوان زاهية وبلاطات السيراميك ذات الأشكال الهندسية المربعة والمستطيلة والتي تأخذ أشكال العقود نصف الدائرية، كما استخدمت في تغشية الحوائط والأعمدة وزخرفة المحاريب في أروقة القبلة في المساجد، مما يخفف الإحساس بثقل المادة أو كتلتها خاصة في الأعمدة الضخمة داخل المساجد. من خلال العناصر الزخرفية النباتية المورقة والمزهرة الممتدة والمتصلة على الجدران والأعمدة مما يساعد على خفة الإحساس بوظيفة الكتلة المعمارية.

## صناعة الخزف والفخار وزخرفته في العصر العثماني

ازدهرت صناعة الخزف في العصر العثماني خاصة بعد استخدامه في تغشية الحوائط والأعمدة وزخرفة الجدران والعناصر المعمارية كما استخدم أيضاً في صنع القناديل المعلقة في المساجد لأسباب الإضاءة وقد اشتمل الخزف العثماني على مجموعات من الأطباق الخزفية والأواني والمزهريات والبلاطات الخزفية.

وقد تميز الخزف العثماني بالزخارف النباتية المنفذة من خلال تفريعات النبات المجردة زخرفياً لتتلاءم وتمتد وتتصل ومنها على سبيل المثال الزهور

**شكل (20):** طبق من الخزف العثماني يحمل قيماً جمالية لونية من خلال الأزهار الملونة المنفذة على أرضية بيضاء، أزنيك–تركيا.

والورود كزهرة الزنبق والقرنفل والسوسن والعنب المحورة لتلائم أساليب الزخرفة، كما استخدمت أيضاً أنصاف المراوح النخيلية كوحدات زخرفية على الأطباق والأواني الخزفية.

كذلك حمل الخزف العثماني قيماً جمالية عالية متميزة جداً عن الخزف في العصور السابقة من خلال التقنيات اللونية التي أضيفت إلى الخزف من خلال استخدام اللون الأزرق الزهري على أرضية بيضاء تحت الطلاء الزجاجي (الجليز) مما يؤكد القيمة الجمالية للشكل والأرضية من خلال اللون.

وقد أضيفت قيماً لونية جديدة إلى الخزف العثماني من خلال استخدام ألوان لم تكن مستخدمة من قبل مثل اللون الأزرق والفيروزي والأخضر الزبرجدي والبنفسجي والأحمر والأسود المنجنيزي واللون الأسود الذي استخدم أيضاً في تحديد الزخارف وذلك لإبرازها عن الأرضية وتحديدها وإعطاءها السيادة الفنية داخل الشكل العام.

وتعتبر مدينة «أزنيك» بتركيا أشهر مراكز صناعة الخزف والبلاطات السيراميكية التي استخدمت زخرفة الحوائط والجدران.

## صناعة النسيج والسجاد

ازدهرت وتميزت صناعة السجاد والنسيج وتميّزت في العصر العثماني في مدينة بورصة مركز صناعة النسيج، وكان أشهر إنتاج هذه المدينة يسمى (بالديباج) وهو الحرير المنسوج بخيوط مذهبة ويسمى الحرير المقصب، (والمخمل) وهو نوع آخر من النسيج كان يستخدم في المفروشات، أما الأنواع الأخرى فكانت تستخدم في الملابس.

وأغلب الزخارف النباتية المستخدمة في النسيج العثماني كانت متشابهة إلى حد كبير مع الزخارف التي ظهرت على الأواني الخزفية مما يؤكد مبدأ وحدة الفن الإسلامي مع تنوعه في الخامة فتظهر الزخارف النباتية والمراوح النخيلية وكيزان الصنوبر والأزهار والزنابق والوريدات الصغيرة التي تحولت إلى عناصر زخرفية تحلي الملابس والمفروشات كما غطت الجدران والأعمدة من قبل.

وقد تميز النسيج العثماني كما تميزت كل منتجات الفن الإسلامي عبر العصور بالدقة المتناهية والجودة والإتقان والجمال والإحسان، حيث أصبحت تصدر إلى جميع أنحاء العالم الإسلامي والأوروبي على السواء خاصة السجاد المعقود والسجاد ذو الزخارف الهندسية، والسجاد ذو الزخارف الذهبية وسجاد الصلاة الذي اشتهر بعد صناعة النسيج بوجود شكل المحراب والقناديل المزينة في أعلاه والأعمدة منسوجة وملونة داخل إطار السجادة.

ويبدو أن هناك علاقة فنية بين السجاد العثماني وسجاد آسيا إلا أنه يوجد شيء من التنوع تمثل في وجود وحدة زخرفية مركزية في وسط السجادة على شكل نجمة إسلامية أو أي شكل هندسي آخر يحيط بإطارها زخرفة منسوجة من الزخارف النباتية وتفريغاتها في توافق محسوب بين الأشكال الهندسية والأشكال النباتية من خلال تنوع ألوانها بين الأزرق والأصفر والأخضر وانعكاساتها الجمالية على الأرضية التي غالبا ما تكون منسوجة باللون الأحمر.

وغالبا ما كانت تحاط السجادة بإطار منسوج يحوي زخارف تختلف عما في الوسط فتكون بذلك بروازاً يحيط بالأشكال وفي الوقت نفسه يبرزها ويؤكدها.

## الأصول التاريخية للفن الإسلامي في العصر الصفوي

ترجع كلمة «صفوي» إلى الشيخ الفارسي «صفي الدين» الذي ينسب له الشاه «إسماعيل» الذي حكم شيراز وسمرقند وبخارى في إيران ويعتبر هو مؤسس الدولة الصفوية وعاصمتها تبريز، ثم جاء الشاه «طهماسب» فنقل الخلافة إلى «قزوين» ثم انتقلت مرة أخرى إلى أصفهان في فترة حكم الشاه «عباس الأول»، وقد اهتم الحكام في العصر الصفوي في إيران بالفنون والعمارة حتى ازدهرت الحركة الفنية في أكثر العواصم الإيرانية كما حدث تبادل ثقافي حضاري وتجاري بين إيران في العصر الصفوي وبين الدول المحيطة بها مما أثرى الرؤية الفنية والجمالية.

## عمارة المساجد في العصر الصفوي

كان تصميم المساجد يتبع التصميم ذا الصحن المكشوف الذي انتشر عبر العصور الإسلامية والمحاط بأربعة أروقة أكبرها رواق القبلة الذي غالبا ما كانت تعلوه قبة عالية جداً من السيراميك، ومن أوائل المساجد التي شيدت في العصر الصفوي «مسجد وضريح الشيخ صفي الدين» والذي يتميز بواجهته التي تحوي زخارف المقرنصات والنوافذ المصفوفة التي غشيتها الزخارف الخزفية الملونة في تكوينات زخرفية جميلة، ومسجد الشاه في مدينة أصفهان، الذي يعتبر تبلوراً إبداعياً للرؤية المعمارية التي تطورت وازدهرت حيث يظهر ذلك في الواجهة المعمارية التي تتسم بالعلو والفخامة والجمال والتي تأخذ شكل العقد المدبب المزخرف باطنه العلوي بصفوف المقرنصات المتدلية في تكوينات جميلة، وأسفلها شريط من الزخارف يمتد ليقطع الواجهة أفقياً يليه مستطيلان من زخارف الفسيفساء السيراميكية يتوسطها المدخل ويعلو واجهة المدخل مئذنتان جميلتان تؤكدان مبدأ السمو والارتفاع إلى أعلى.

أما مسجد الشاه عباس بأصفهان في وسط ميدان الشاه عباس فيُعَدُّ نموذجاً للمساجد الإيرانية في العصر الصفوي التي غطيت أسطحها بوحدات الفسيفساء السيراميكية في تكوينات زخرفية نباتية وهندسية بديعة، والمسجد يتكون من صحن مجوف الأروقة حيث تعلو كل رواق قبة، أما رواق القبلة فأكثر اتساعاً وتعلوه قبة كبيرة مغطاه بزخارف السيراميك الدقيقة.

ويُعَدُّ مسجد الشاه عباس من الداخل قطعة معمارية فريدة في زخارفها السيراميكية وأشكال العقود المتداخلة والمتقاطعة في المداخل التي تقطعها زخارف السيراميك التي لم تترك مكاناً شاغراً إلا وغطته وكأنها بمثابة ترصيع لسكون العمارة ومادتها الأساسية التي تختفي من خلال الزخارف فتخفف ثقل المادة وحدتها وتصبح وكأنها بمثابة علاقات إيقاعية لونية تتذبذب على الأسطح المعمارية حاملة قيماً جمالية وقيماً زخرفية وقيماً خطية من خلال الأنواع العديدة من الأساليب الزخرفية المستخدمة.

**شكل (21):** مسجد الشاه عباس في أصفهان وتظهر القبة والمئذنتان المغطاة بالقاشاني بلون الفيروز وفي باطن رقبة القبة كتب (اللهم صلى على محمد وآل محمد وسلم) وأسفلها على شكل وحدة تصميم (توكلت على الله) (الله أكبر) (هو الله الذي لا إله إلا هو) (الله أكبر) (الله الملك الواحد القهار) وفي باطن العقود الصغيرة أسفل رقبة القبة الله – محمد– علي). أما أعلى القبة المغطاة بالقاشاني الفيروزي فتوجد تصميمات نباتية مجردة تأخذ أشكال دوائر تلتف مع وريقات النبات وتقل حجم هذه الدوائر كلما اقتربت من قمة القبة.

## الأساليب الزخرفية المستخدمة في العمارة

استخدم الإيرانيون في العصر الصفوي الزخارف السيراميك في تغطية الجدران الخارجية والداخلية من السقف حتى الأرض وتغطية القباب من القاعدة حتى القمة في ثراء وتنوع زخرفي غزير حتى غطت العناصر المعمارية الزخرفية كالعقود وبواطنها والمقرنصات والشبابيك والواجهات حتى المآذن فقد امتدت على أبدانها الاسطوانية زخارف السيراميك.

وكانت الزخارف النباتية والهندسية والكتابية هي قوام هذه الزخارف حتى الخط العربي استخدم كعنصر زخرفي معماري منفذ بخامة السيراميك من خلال عدة أنواع من الخط كالخط الكوفي المربع والخط الكوفي المعماري وخط الثلث وخير مثال جمع هذه الأنواع الثلاثة من الخطوط في عمل معماري زخرفي واحد هو قبة مسجد «الشيخ لطف الله» من الخارج حيث تتحقق هذه الزخارف أسفل القبة في الاسطوانة التي ترتكز عليها القبة. حيث تمثل قمة الثراء الزخرفي المعماري، وبالإضافة إلى الزخارف الخطية هناك الزخارف النباتية المفرغة على هيئة شبابيك تدخل الضوء والهواء وبذلك تحقق وظيفة معمارية، كما تحقق ووظيفة جمالية من خلال الزخارف النباتية المفرغة التي تحقق قيمة فنية تتمثل في الشكل والأرضية من خلال بروز الشكل وتفريغ الأرضية.

## صناعة الخزف في العصر الصفوي

كان الخزف في العصر الصفوي يتميز بزخارف بلون الطلاء الأزرق على خلفية بيضاء وظل كذلك ثم ما لبث أن اجتمعت به كل ألوان الطلاء الأزرق والأخضر والأسود والبرتقالي من خلال رسوم النباتات والطيور المحورة زخرفياً.

ثم تطورت صناعة الخزف بعد ذلك فأصبح ينتج الخزف من نوع «البورسلين» حيث ظهرت به تأثيرات زخرفية متأثرة بالرسوم الصينية فظهرت رسوم التنين الذي اشتهر في الصين ورسوم الحيوانات الصينية وأساليب الزخارف الصينية.

كما ازدهرت صناعة الخزف ذي البريق المعدني وتميزت بالبريق الأحمر النحاسي والذهبي.

أيضاً تطورت وازدهرت صناعة البلاطات الخزفية التي استخدمت على نطاق واسع في تغطية الأسطح والجدران وأصبحت تنتج بلاطات خزفية كبيرة الحجم تجتمع فيها أكثر من لون لتغشية الجدران بدلاً من قطع الفسيفساء الصغيرة الحجم.