

الفنون الإسلامية

وتأثيرها في الفنون الأوروبية

العمارة والتصوير وفنون أخرى

كتبه بالإنجليزية

CHRISTE ARNOLD - BRIGGS

ترجمة وشرح وتعليق

د.زكي محمد حسن

الكتاب: الفنون الإسلامية وتأثيرها في الفنون الأوروبية

الكاتب: CHRISTE ARNOLD – BRIGGS

ترجمة وشرح وتعليق : د.زكي محمد حسن

الطبعة: 2018

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)

5 ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة

جمهورية مصر العربية

هاتف : 35825293 – 35867576 – 35867575

فاكس : 35878373



<http://www.apatop.com> E-mail: news@apatop.com

All rights reserved. No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without prior permission in writing of the publisher.

جميع الحقوق محفوظة: لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أي جزء منه أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأي شكل من الأشكال، دون إذن خطي مسبق من الناشر.

دار الكتب المصرية

فهرسة إثناء النشر

CHRISTE ARNOLD – BRIGGS

الفنون الإسلامية وتأثيرها في الفنون الأوروبية /

CHRISTE ARNOLD – BRIGGS

– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.

225 ص، 18 سم.

الترقيم الدولي: 9 – 640 – 446 – 977 – 978

أ – العنوان رقم الإيداع : 26849 / 2018

الفنون الإسلامية

وتأثيرها في الفنون الأوروبية

العمارة والتصوير وفنون أخرى



(1)

ورث الإسلام فنون البلاد التي اكتسحتها جيوشه المنصورة وتأثر المسلمون بالأساليب الفنية التي ازدهرت في سورية ومصر وبيزنطة وفي إيران وبلاد الجزيرة ولكنهم ما لبثوا أن أفرغوها في قالب متجانس متناسب فظهر في عالم الفنون فن بل فنون إسلامية أثرت بدورها في فنون الغرب تأثيراً لا يزال ظاهراً حتى اليوم.

والواقع أن العالم المتمدين في القرون الأولى بعد الميلاد كان قد سئم الفن اليوناني القديم، وتاق إلى نوع من التجديد ينقذه من منتجات هذا الفن التي أعوزها التنوع والابتكار فتطلع إلى تقاليد وأساليب فنية أعظم أبهة وأكثر حرية في الزخارف والموضوعات، لا يعدل ما فيها من خيال ساحر وجاذبية ومفاجأة عظيمتين إلا ما تمتاز به من أسرار في مزج الألوان تملأ البصر وتبهج الخاطر. تلك الأساليب الفنية المنشودة وجدها العالم المتمدين عند الساسانيين أولاً، ثم في الفنون الإسلامية بعد أن امتدت الإمبراطورية العربية واتسعت أرجاؤها.

أما حلقات الاتصال بين الشرق والغرب والطرق التي سلكتها الأساليب الفنية الإسلامية للوصول إلى أوروبا فهي الأندلس وصقلية

والحروب الصليبية، ثم دولة الترك في البلقان وبحر الأرخبيل وتجارة
لجمهورية إيطاليا مع مدن الشرق الأدنى ونغوره.

ففي الأندلس أينعت المدنية الإسلامية، وأدخل العرب صناعة
الورق، وأصبحت قرطبة في القرن العاشر أكثر المدن في أوروبا ازدهاراً
وأعظمها مدنية، وظل المستعربون من الأسبان يبنون العمائر ويصنعون
التحف متأثرين بالأساليب الفنية التي أدخلها العرب في أسبانيا وناعمين
برغد عيش وبتسامح ديني كبيرين ثم جاء ملوك المرابطين والموحدين
فكان اضطهادهم للمستعربين من بني الأندلس سبباً في هجرهم إلى
الشمال، فزاد بذلك محيط المدنية الإسلامية اتساعاً، ونقل هؤلاء
المستعربون إلى مهجرهم الجديد كثيراً من عادات المسلمين وأزيائهم
وصناعاتهم. وما لبث نجم المسلمين في الأندلس أن أذن بالأفول فتقدمت
فتوحات المسيحيين وأخذ نفوذ العرب في التقلص، ودخل كثير منهم
تحت السلطان المسيحي فصاروا يعملون للملوك والأمراء الإسبان، وتعلم
منهم غيرهم، فانتشرت أساليبهم الفنية وكان سقوط طليطلة 1085،
وقرطبة سنة 1236 وأشبيلية سنة 1248 أكبر عامل على امتزاج
الصناع المسلمين أو المتعربين بغيرهم، ثم كان سقوط غرناطة سنة 1492
خاتمة هذا الطور الذي تعلم فيه صناع الغرب عن المسلمين كثيراً من
أسرار صناعاتهم في العمارة والفنون الفرعية؛ ولعل أهم مظهر لهذا الطور
الطراز الإسباني الذي ينسب إلى المدجنين «mudejar» أو المسلمين
الذين دخلوا خدمة المسيحيين بعد زوال سلطان العرب في الأندلس؛ وقد
نشأ هذا الطراز في طليطلة واشتغل الصناع «المدجنين» بزخرفة الكنائس

ودور الخاصة في أنحاء إسبانيا ونبغوا في الفنون الفرعية كصناعة الخزف والمنسوجات والنقش على الأخشاب، وكانت لهم في ميدان العمارة آثار تذكر، وأهمها قصر أشيلية **L'Alcazar** الذي بنوه للملك بدور سنة 1360، والذي ظل مقراً للأسرة المالكة الإسبانية حتى إعلان الجمهورية منذ سنوات فأصبح متحفاً يعجب الزائرون بعماراته العربية وبما جمعه فيه ملوك إسبانيا من تحف إسلامية نادرة. وكذلك كان المسيحيون إبان العصور الوسطى يقبلون على الحج إلى مدينة سانتياجو دي كومبوستلا **Santiago de Compostella** في إسبانيا فيتاح لهم الإعجاب بعمائر المسلمين والمستعربين إعجاباً يبدو أثره في النسيج على منوالها واقتباس الأساليب الفنية فيها.

أما صقلية فقد فتحها المسلمون بعد أن غلب سلطانهم على البحر الأبيض المتوسط كما ملكوا سردينية ومالطة وأقريطش وقبرص، ودانت لهم صقلية أكثر من قرنين واستولوا على عدة ولايات في جنوبي إيطاليا وكان حكمهم في صقلية ملؤه العدل والتسامح الديني فعمروا الجزيرة وأدخلوا فيها ضروب الصناعة والزراعة ولا سيما صناعة الورق التي انتشرت منها إلى إيطاليا، وصناعة المنسوجات الحريرية الذائعة الصيت كما أدخلوا أساليبهم الفنية في العمارة والصناعات الدقيقة، ولما آل الحكم إلى النورمان من بعدهم كانت المدينة والفنون الإسلامية راسخة القدم في صقلية، واتبع النورمان سياسة تسامح ديني عظيم فظلت مدينة الإسلام وتقاليده الفنية زاهرة في صقلية وانتشرت منها إلى جنوبي إيطاليا وسائر أنحاء القارة الأوروبية.

والحروب الصليبية لا يعنينا من نتائجها إلا أنها كانت كالأندلس وجزيرة صقلية وسيلة إلى نزاع دائم تتبعه علاقات متواصلة بين المسيحية والإسلام وأوجدت هذه الحروب منفذاً لتجارة الجمهوريات الإيطالية الناشئة كجنوا والبندقية وبيزا، وكان من النتائج العملية لتأسيس المملكة اللاتينية في بيت المقدس نمو تجارة هذه الجمهوريات وإنشاء معاقل لها في الشرق الأدنى.

وإن صح القول بأن الأندلس وجزيرة صقلية لعبتا الدور الأكبر في نشر الثقافة الإسلامية في المغرب وأن فضل الحروب الصليبية في هذا الميدان لم يكن كبيراً نظراً لأنه لم يكن في الشام في عصر الحروب الصليبية مدينة تعادل مدينة الأندلس أو صقلية، فضلاً عن أن هذه الحروب لم تكن مرتعاً خصيباً للدرس والتحصيل وتبادل الثقافة، نقول عن صح ذلك في ميدان العلوم والآداب، فإننا نعتقد أن الدور الذي لعبته الحروب الصليبية في نقل الصناعات والفنون الإسلامية إلى أوروبا خطير لا يستهان به. ولعل وجود الرنوك عند أمراء المسلمين في الحروب الصليبية كان أكبر عامل في تطور علم الرنوك والأشعرة عند الغربيين فأصبحت له مصطلحاته الدقيقة وقواعده الثابتة؛ وكانت الحروب الصليبية أيضاً وما تبعها من انتشار التجارة الغربية السبب في ما فعله البنادقة من صك نقود ذهبية للتعامل مع المسلمين، وعليها كتابات عربية وآيات قرآنية فضلاً عن التاريخ الهجري، وظل هذا النظام قائماً حتى احتج عليه البابا انسونت الرابع سنة 1249.

وكذلك كان استيلاء الأتراك العثمانيين على القسطنطينية وامتداد سلطانهم على أمم البلقان وسكان جزائر بحر الأرخيبيل واتصال ملوك أوروبا ببلاد الخلافة. نقول كان ذلك كله أكبر عامل على طبع فنون تلك الأقاليم بطابع شرقي لا يزال ظاهراً حتى اليوم، كما كان كثير من الأساليب الفنية الإسلامية التي انتشرت من العالم التركي إلى سائر أنحاء القارة الأوروبية.

(2)

وقد تنبه الأوروبيون أنفسهم، منذ زمن بعيد، إلى تأثير الفنون الإسلامية في فنون الغربي فكتب سينسر سميث **Spencer Smith** في سنة 1820 مقالاً حاول فيه شريط الكتابة الكوفية في صندوق العاج الشهير بكاتدرائية بايه **Bayeux** وأشار إلى تحفة فنية (موجودة الآن بمتحف ليون) ظن أن فيها تقليد حروف عربية. وجاء بعده فيلمان **Willemin** فدرس سنة 1830 الصفحة الأولى من مخطوط لرؤيا يوحنا اللاهوتي محفوظ في المكتبة الأهلية، (fonds latin, 1075) وتعرف باسم **Apocalypse de Saint- Sever** ولاحظ أن في إطارها تقليداً عجيباً للكتابة العربية في القرن الحادي عشر، واقتفى أثره لونغبيريه **Longperier** فكتب سنة 1846 مقالاً عن استخدام الحروف العربية في الزخرفة لدى الشعوب المسيحية في الغرب (**L'emploi des caractères arabes dans l'ornementation chez les peuples chrétiens d'Occident,- Revue Archéologique, 1846**). وكان هذا المقال أساس بحث قدمه

سنة 1876 إلى جمعية الآثاريين الفرنسيين الأستاذ الفرنسي لوي كوراجو
.Louis Courajodi

وكذلك تحدث إميل برتو Emile Bertaux سنة 1895 عن
التأثيرات الإسلامية في بعض العمائر المسيحية بإيطاليا وفرنسا (Les
arts de L'orient musulman dans l'Italie
méridionale, Mélanges de l'Ecole française de
Rome, tome XV).

على أن العالم الفرنسي إميل مال E. Mâle كان أول من عنى
بموضوع التأثيرات الإسلامية حق عناية فكتب سنة 1911 مقالاً عن
تأثير عمارة المسجد الجامع بقرطبة في بعض الكنائس الفرنسية (La
Masquée de Cordoue et les églises l'Auvergne
et du Velay,- Revue d'art ancien et moderne,
1911). ثم كتب في سنة 1923 مقالاً جمع فيه أمثلة كثيرة لتأثير
الظواهر المعمارية الإسلامية في أبنية الكنائس الفرنسية في القرنين الحادي
عشر والثاني عشر (Les influences Arabes sur L'art
roman, Revue des Deux Mondes, novembre
1923)، وإن كان هناك ما يؤخذ على هذا البحث الشائق فهو خلوه
من الصور واللوحات اللازمة لتوضيح ما فيه من نظريات وأمثلة.

ومنذ ذلك الحين اهتم مؤرخو الفنون الفرنسية والإسبانية
والإيطالية في العصور الوسطى باستقصاء تأثير الفنون الإسلامية فيها،
كما اهتم بذلك مؤرخو الفنون الإسلامية أنفسهم، فعدوا في كتبهم

فصولاً لبحث هذا الموضوع، وكذلك كتب الأستاذ سوليه G. Soulier مقالاً عن الحروف الكوفية في التصوير التوسكاني (Les caractères coufique dans la peinture toscane, - Gazette des Beaux- Arts, 1924) ثم كتاباً عن التأثيرات الشرقية في التصوير المذكور (Les influences arientales dans la peinture toscane, Paris, Laurens. 1924). وكتب الأستاذ هينرخ جلوك H. Glück سنة 1921 مقالاً عرض فيه لتأثير العثمانيين في الفنون الأوروبية (Kunst and Künstler an den Hofen des XVIe bis XVIII. Jahrhun dert und die Bedeutung der Osmanen für die europäische Kunst- Historische Bletter, Herausg. Vom Staatsarchiv Wien, I 1921)>

وظهر كذلك مقال موضوعه الشرق ومصورو البندقية كتبه سنة 1923 في مجلة برلنجن الأستاذ جيل ديلاتوريت Gille de la Tourette. وكذلك كتب نخبة من الآثاريين الإسبان المقالات والكتب عن فن المستعربين وفن المدجنين وعن التأثير الإسلامي فيهما. ومن ذلك كتاب الأستاذ جوميز مورينو Gomez Moreno سنة 1919 عن كنائس المستعربين ومؤلفات الأستاذ بويجي كادافالش Puig Y Cadafalch. وكتب الأستاذ الدكتور كونل Kühnel مدير متاحف برلين عدة مقالات شائقة في تأثير الفنون الإسلامية في فنون الشرق.

وفي سنة 1928 تلت السيد الجليلة هنريت ديفونشير Madame R. L. Devonshire في مؤتمر المستشرقين في

أكسفورد بحثاً عن بعض التأثيرات الإسلامية في الفنون الأوروبية، وكان هذا البحث أساساً لأربع محاضرات ألقتها بالفرنسية في الجمعية الجغرافية الملكية ثم طبعتها في مجلة الأسبوع المصري **La Semaine Egyptienne** كما ظهرت منها بعد ذلك طبعة مستقلة تلتها في العام الماضي طبعة أخرى **(Quelques Influences Islamiques sur les Arts de l'Europe- Le Caire, Scindler 1935)** ويمتاز هذا البحث الشائق بسهولة وبكثرة صوره التي تساعد على تفهم ما فيه من نظريات ومقارنات.

أما الفصول التي نقدمها اليوم للقراء فقد درس فيها الأساتذة كرسى **Christie** وأرنولد **Arnold** وبريجز **Briggs** موضوع التأثيرات الإسلامية دراسة وافية، توخوا فيها شيئاً كبيراً من الإنصاف والأمانة العلمية وزينوها بكثير من الصور و«اللوحات» تسهيلاً للمقارنة وتوضيحاً للنظريات الفنية.

زكي محمد حسن
أمين دار الآثار العربية
القاهرة في 14 يونيه 1936

الفنون الإسلامية الفرعية وتأثيرها في الفنون الأوروبية

كتبه بالإنجليزية A. H. CHRISTIE

الفنون الإسلامية الفرعية⁽¹⁾ وتأثيرها في الفنون الأوروبية

حين بدأ الإسلام حياته الحافلة بعظائم الأمور وجلائل الأحداث ، والتي أتيج له في أثنائها أن يخلق في الميدان العربي شكلاً جديداً من أشكال الفن بالمدن المطلة على المحيط الأطلنطي،

كان يسير من أقاليم لم يزل الفن فيها وليداً متأخراً؛ فبلاد العرب لم يوجد فيها من فن في ذلك الوقت خلا أثر مجذب تخلف من الماضي السحيق، أو خلا أثر كان في طبيعته مجرد صدى ومحاكاة لفن خارجي ظهر في أماكن تأثرت بالتقدم الأجنبي تأثراً سطحياً، ولم يشرق في شبه الجزيرة فن قومي ظاهر في البقاع الخصبة التي كان يسكنها شعب يعيش في رخاء واستقرار وتختلف ظروفه كل الاختلاف عن تلك الظروف التي تضطر القوم الرحّل

(1) «الفنون الفرعية» هي الترجمة التي استخدمناها حتى الآن للمصطلحات الأوروبية Minor Arts (بالإنجليزية) و Arts mineurs (بالفرنسية) و Kleinkunts (بالألمانية) وقد يمكن أن نسميها الفنون الصناعية أو الفنون التطبيقية كما تعرف أحياناً باسم الفنون الزخرفية. والمقصود بها على كل حال هو الفن في الأشياء المنقولة التي ينتفع بها أو تتخذ للزينة والزخرف ولكن الواقع أن هذا التقسيم غامض إلى حد كبير. فبعض مؤرخي الفنون يدخلون السجاد مثلاً في الفنون الفرعية والبعض الآخر يخرجونه عنها. (المعرب)

يضربون في الصحراء إلى أن يعيشوا في عزلة وركود. فإن كان الفن الإسلامي قد استمد صورته الروحية من بلاد العرب، فقوامه المادي قد تم صوغه في أماكن أخرى كانت للفن فيها قوة وحياء.

ولقد أحدثت المسيحية في مصر وسورية تغيير كبير في الفن الوثني الذي كان قائماً في تلك البلاد عند ظهورها؛ فإن عوامل وعناصر متباينة - بعضها كان دفيناً في البلاد نفسها، وبعضها أتى به وتطور على يد سيادة أجنبية - لم تلبث أن نهضت بها روح جديدة وأعانتها على تكوين فن منسق جميل رائع. أما فيما وراء دجلة والفرات فقد كان الحال غير هذا، إذ كانت بضع قرون قد انقضت منذ ثار الفرس في وجه حكامهم البارثيين (The Parthians) وقامت بينهم الأسرة الساسانية الفارسية؛ فبدأوا عهد إحياء قومي زاهر وكان فهم القديم ينمو بهذا الإحياء نمواً قوياً كما كان هذا الفن يومئذ يمتاز بالفخامة والأبهة والجلال بعد أن استطاعت العبقورية الإيرانية أن تدخل عليه من العناصر اليونانية التي كانت سائدة منذ فتوح الإسكندر ومما استعارته بعدئذ من أواسط آسيا ما أكسبه تلك الفخامة والأبهة.

هاتان هما الثقافتان المتعاديّتان اللتان كانت معاً مكروهتين عند المسلمين، واللّتان نشأ بينهما الفن الإسلامي وترعرع.

ولقد كان الفن في العصور الوسطى قبل كل شيء وسيلة لشرح الأفكار الدينية والتعبير عنها، حتى ليمكننا بداهة أن نرد مذاهب الفن في العصور الوسطى إلى العقائد التي شكلتها. حقاً إنه من الواضح أن في

طبيعة هذه المذاهب الفنية وأساليبها وتكوينها عناصر خاصة تجمعها على اختلافها، وتدلل على أنها ترجع جميعها إلى أصل واحد لولا أن المؤثرات الدينية قد جعلت منها وحدات متميزة. ولقد كان الفن المسيحي في جوهره وسيلة من وسائل التعليم الديني، وكانت مهمته على الدوام واضحة كل الوضوح كما تفسرها الصور والرموز التي رسمت على نحو يفهمه الأمي والمتعلم على السواء.

ولكن صناعات الأيقونات وصور القديسين كانت تبدو عملاً وثنياً محضاً في أعين العرب، الذين لم تكن لديهم تقاليد فنية ما، فنظروا إلى الفنون في ريبة، ووصفوها بالسحر، شأن الجماعات الفطرية الأولى؛ فضلاً عن أنهم في بداية حماسهم الديني كانوا يجرّمون الترف ويعرضون عنه اعتقاداً منهم أنه غرور كافر، أو أنه من حبائل الشيطان، الذي يجب ألا يكون له على مؤمن سلطان⁽²⁾. ومن ثم فإن أبهة الفن الفارسي - التي لم يلبث الفرس بعدئذ أن طبعوها بقوة في الفن الإسلامي - كانت في بداية أمرها تغضب المسلمين بقدر ما كانت تغضبهم المبادل الوثنية المستقبحة التي كانت تمثلها.

ولقد كانت نشأة الفن الإسلامي في المساجد؛ فيها ولد في وضوح النهار وفي رحابها نما وترعرع تحت رعاية القوم وبين أنظارهم، وكانت المساجد الأولى أبنية عادية أقيمت للصلاة والوعظ وحدها، وليس فيها نزوع إلى إتقان في العمارة. وكان أاثاتها حين وجد - إذا لم يكن لها أاث

(2) راجع ما جاء في كتب الحديث الشريف عن اللباس والزينة كتحريم استعمال إناء الذهب والفضة، وكالحث على التواضع في اللباس والاقتصار على الغليظ منه. (المعرب)

في أول الأمر - بسيطاً غاية البساطة. وكان كل تجديد يظهر بالمساجد عرضة للنقد اللاذع.

قيل مثلاً إن الخليفة قد راعه نبأ أول منبر أقيم في مصر، فأمر بتحطيمه، لأن يرفع الخطيب على سائر إخوانه ارتفاعاً لا يليق⁽³⁾. كما أن أول محراب أعد ليرشد الناس إلى اتجاه الكعبة قد أثار جدلاً كبيراً لأنه يشبه شبهاً عظيماً الحنية apse التي توجد في صدر الكنائس المسيحية، والتي كان المحراب نفسه تقليداً لها من دون ريب⁽⁴⁾. ولكن سرعان ما ظهر جيل أقل تديناً أخذ يقارن بين فقر المساجد وترف الكنائس الكفار، ثم لم يمض زمن طويل حتى أصبح المنبر والمحراب أظهر زينة في تلك الأبنية التي تعتبر في براعة تصميمها وتنوع زخرفتها من مفاخر فن العمارة.

وعندما انتشر الإسلام وامتد سلطانه إلى كثير من بلاد الله اختلط العرب بغيرهم من الأجناس الأجنبية عنهم، وأدى ذلك إلى اتساع أفق الفن في أعين المسلمين الذين استطاعوا في حدود الالتزامات التي فرضها عليهم الدين أن يخرجوا بفضل هذا الاختلاط صوراً جديدة للمثل الأعلى في الفن عندهم. وفضلاً عن هذا، فالإسلام حين اتسعت دائرته دخله عنصر جديد هو عنصر الثقافة دنيوية بحتة، وأخذ هذا العنصر يسود

(3) أدخل المنبر في أثاث المسجد الإسلامي منذ عهد النبي عليه السلام ولكن الظاهر أنه اعتبر من علامات زعامة للمسلمين. اتخذ أبو بكر وعمر ولم يعرف الأخير في بداية الأمر هل يبيع اتخاذهُ في الأقاليم أو يرفضه. ويروى أن عمرو بن العاص اتخذ منبراً في مسجده بالفسطاط فكتب إليه عمر يعزم عليه في كسره ويقول: أما بحسبك أن تقول قائماً والمسلمون تحت عقبيك! فكسر عمرو المنبر. راجع ما كتب عن المنابر في مادة مسجد بدائرة المعارف الإسلامية. (المغرب)

(4) راجع كتاب الفن الإسلامي في مصر للدكتور زكي محمد حسن ج 1 ص 51-53. (المغرب)

البلاد الإسلامية ويستقر فيها على حساب السيادة الروحية، ثم سرت عادات دخيلة إلى نفوس الحكام المسلمين الذين لم يكونوا من الأتقياء المتحمسين لعقيدتهم. ومنذ يومئذ ضعفت المسحة الدينية في القصر، وتسلفت إلى الإسلام فنون لم تكن تتفق وقواعده كل الاتفاق، إذ بدأ الحكام المثقفون يميلون إلى الكتب الجميلة والأقمشة الغنية بزخارفها، وما إلى ذلك مما قد يصلح للملك من الملوك، ولكن لا يليق بخليفة من خلفاء الرسول. ووجد من النبلاء والأشراف من قلدوا الحكام في غرامهم بالفنون، ثم وجد من دونهم من كانوا يقلدوهم تقليداً أعمى في تقدير هذه الفنون، وانتقلت عدوى حب الفن إلى غير هؤلاء وأولئك، فظهر فن متميز يمكن أن نسميه «فن القصر» وعاد كل ذلك بالخير على الصانع والفنانين، ولكنه أثار حنق رجال الدين⁽⁵⁾.

ولقد كانت العزلة الارستقراطية مستحيلة في عهد الخلفاء الأولين الذين أوجدوا المساواة الاجتماعية بين الناس، وجعلوا منها قانوناً لا تصح مخالفته، قائلين بأن لكل امرئ حق الذهاب عند الحاجة إلى الحاكم وبأن هذا ينبغي له ألا يدع لأحد مأخذاً عليه في نظام حياته ومترله ونفقته. ومن ثم لم يكن القصر بمعزل عن الشعب، ولم يكن يسود فيه طراز آخر من المعيشة إلا بعد أن نشأت طبقة أخرى من حكام مترفين ساد بينهم نوع جديد من الأخلاق وطرق المعيشة، وثم على كل ما يدلنا على أن فناً ملكياً دنيوياً وجد منذ عهد الأمويين، ذلك هو فن النقوش الحائطية البديعة التي لا تزال باقية في بيت للصيد في الصحراء شرقي البحر

(5) قارن كتاب التصوير في الإسلام للدكتور زكي محمد حسن ص 19. (المغرب)

الميت⁽⁶⁾، وفيها رسوم آدمية دقيقة يتجلى في طرازها مزيج من التقاليد الشرقية واليونانية، ويُظن أن هذا البناء شيد في عهد الخليفة الوليد بن عبد الملك بين سنتي 712، 715م.

ولما نقل العباسيون مقر الحكم من دمشق إلى مدينة بغداد بعد أن تم بناؤها عام 766 كان فن القصر فناً له تقاليده وأصوله الثابتة، وقد كان انتقال العاصمة إلى بلاد الجزيرة بداية عهد جديد أيضاً في تاريخ الفن الإسلامي، فمنذ ذلك العهد بدأ الفن الفارسي يفرض سلطانه على تطور الفنون الإسلامية.

وليس من غرضنا هنا أن نتبع نمو الفن الإسلامي خطوة بخطوة، بل نريد أن نصور في إيجاز بعض تطوراته الرئيسية، وأن نعى خاصة ببعض منتجاته المهمة لنرى كيف أثرت هذه التطورات في تقدم أوروبا المسيحية، وذلك في عصور ازدهار الفن الإسلامي والعصور التالية لها. وفوق هذا فموضوعنا هو الفنون الفرعية وهي الفنون التي كان يزاؤها الصناع الذين كانوا يستدعون لتأثيث الأبنية بكل ما يلزمها من ضروري أو كمالي يتطلبه الغرض الذي أنشئت من أجله.

(6) أتى موزيل Alois Musil في كتابه: (Kuseir Anra (Vienna 1907 بصور ملونة لرسوم بعض هذه النقوش. راجع عن قصير عمرا مادة Amra في دائرة المعارف الإسلامية، والفصل الذي عقده الأستاذ كريزول Creswell في كتابه Early Muslim Architecture vol. 1 للحديث عن عمارة هذا البيت وما فيه من نقوش، وراجع كذلك كتاب التصوير في الإسلام للدكتور زكي محمد حسن ص 19-21 وكتاب الفن الإسلامي في مصر للمؤلف نفسه ج 1 ص 32 ر 75 و 109. (المعرب)

وسرعان ما أصبح المسلمون بنائين مهرة فحققوا أفكاراً هندسية معينة بعقريّة حاذقة وبصيرة فنية صائبة. ولئن كان اعتراض الدين على الصور الآدمية حائلاً دون أي تقدم في صناعة التماثيل، فلقد برع المسلمون جداً في الحفر على الأحجار والأخشاب وغيرها من المواد.

وبالرغم من أن ما نقش على الجدران كان فيما يظهر معروفاً منذ العصور الأولى للإسلام⁽⁷⁾ فإن التصوير الإسلامي الذي نعرفه الآن لا يتجاوز الصور الصغيرة التي تعرف في اللغات الأوروبية باسم **miniature**⁽⁸⁾ يستوي في ذلك ما كان منها مستقلاً بنفسه وما رسم توضيحاً للمخطوطات أو نحو ذلك؛ وكلها تدل على قدرة فنية عظيمة وتفوق فني كبير في اختيار الألوان وصناعتها، لولا ما يعوزها رغم ذلك من صفات خاصة نستطيع أن نتيبها في خير الصور التي خلفتها لنا أوربا من العصور الوسطى وفي ظروف مشابهة.

وإن فات المسلمين أن يطاولوا أوروبا في الفنون الجميلة - إذا استثنينا فن العمارة وحده - فإن نجاحهم في الفنون التي انطلقت فيها عبقريتهم لم يكن له مثيل في العصور الوسطى. ولقد كان الإسلام الوارث

(7) راجع كتاب التصوير في الإسلام للدكتور زكي محمد حسن من 20 وما بعدها. (المغرب)

(8) الظاهر أن كلمة **miniature** يمكن التعبير عنها بلفظي رقص أو رقص ولكنهما غريبان وربما ذاع استعمالها في المستقبل. وعلى كل حال فإن لفظ **miniature** في اللغات الأوروبية مشتق من **minium** أي الزنجفر (**vermilion**) (وهو أكسيد الرصاص بنسبة مرتفعة من الأكسجين) وكان يستخدمه المصورون والفنانون الذين كانوا يذهبون المخطوطات في العصور الأولى. وأطلق اسم **miniature** في البداية على الصور الصغيرة التي كانت تزين بها المخطوطات والتي كانت تلون بالأصباغ السائلة الممزوجة بالصمغ ثم امتد استعماله إلى جميع الآثار الفنية الدقيقة الصناعية الصغيرة الحجم من صور ونقوش ورسوم وتحف أثرية محفورة. (المغرب)

المباشر لكثير من الأساليب الفنية وتقاليد الحرف القديمة التي لم تكن معروفة في الغرب. فكما أن علماء المسلمين قد نقلوا إلى الخلف ذخيرة كبيرة من العلوم والدراسات القديمة فإن الصانع المسلمين قد حفظوا وهذبوا ثم نشروا في البلاد الأجنبية ما كان ذائعاً في الشرق من صناعات دقيقة مراكزها الحوانيت والمصانع، ولم تكن هذه الصناعات قد نفذت قبل ذلك إلى أوروبا- أو- كانت على الأقل قد درست معالمها في عهد الاضطراب والظلم الذي كان فاتحة العصور الوسطى.

وأخذ المسلمون حين كانوا يجددون هذه المهارة الفنية القديمة يتميزون بميزة واضحة كل الوضوح، حتى أنها لتبدو شيئاً طبعياً يغض الطرف عنه ولا يعار ما يستحقه من الأهمية. فكل شيء أعد للاستعمال العادي، أو كان معداً للحفلات وما إليها، قد أسرف المسلمون في جعله حياً بما كانوا يخلعون عليه من زخرف تبدو موضوعاته كأنها طبيعية نامية كمثل الأشكال التي تسبغها الطبيعة نفسها على المخلوقات الحية. وأشكال هذه الرسوم والزخارف - ولو أنها أجنبية عن الغربيين - لم تكن من البعد عن التقاليد الأوروبية بحيث لا يمكن أن تتفق وإياها. ومهما تكن غريبة فإن غرابتها على كل حال غرابة جذابة تبعث على الخيال، وكل أجزائها مرسومة بمهارة فائقة، حتى لقد نتخدع فترعم أن وراء تكوينها المادي حيوية كامنة يصعب علينا إدراكها. على أن هذه

الخصوبة الزخرفية ليست مجرد وسيلة لملء فراغ أو تغطية أشكال، وإنما هي أصول جوهرية لدقة الصناعة بدونها يعد الأثر الفني ناقصاً⁽⁹⁾.

والواقع أن غنى الموضوعات الزخرفية وتكرارها على وتيرة واحدة يريحان العين الشرقية والعقل الشرقي كما يريح الأذن الغربية توافق النغمات وتنوعها. ولقد كان الصناع الشرقيون مولعين بالزخارف حتى لقد وقفوا على دراسة مسائلها جهوداً عظيمة متواصلة، ووضعوا لها أصولاً لا يزال الصناع المحدثون يقتفون آثارها حتى اليوم. وإن أبسط دراسة موجزة للفن الإسلامي كافية لأن تظهر أن صناعة الزخرفة خليقة بان تتبوأ المكان الأعلى بين الفنون الفرعية التي أنتجت العبقريّة الإسلامية.

وبالرغم من أن الأصول الدينية قد أجمعت على أن تحرم على الفنانين المسلمين تحريماً قاطعاً تصوير الأشكال الآدمية، أو المخلوقات الحية في آثارهم الفنية، فإن الواقع يدل على أن مثل هذه الصور شائعة في الزخارف الإسلامية شيوعاً ظاهراً بالرغم من أنه ليس صحيحاً أن مذهباً من المذاهب الإسلامية قال بعدم تحريمها⁽¹⁰⁾ فضلاً عن أن المشاهد أنها لم

(9) في دار الآثار العربية وغيرها من المتاحف قطع أثرية عديدة تؤيد قول المؤلف وتثبت أن الفنان القدير في العالم الإسلامي كان يعمل للفن قبل كل شيء، كما يظهر من الزخارف الدقيقة الجميلة التي نراها على التحف الأثرية في أجزاء ليست ظاهرة لعين الرائي ولا رقيب على الصانع في زخرفتها إلا نفسه وإخلاصه لتقاليد الفن والصناعة. ومن المتحف التي تتجلى فيها هذه الظاهرة مقلمة محفوظة في دار الآثار العربية من نحاس مكفت بالذهب والفضة ومزينة بزخارف هندسية ونباتية وبأشرطة كبيرة من الخط الكوفي وبكتابات نسخية دقيقة وهي باسم السلطان الملك المنصور محمد المتوفى سنة 764هـ (1363 ميلادية). (المعرب)

(10) راجع كتاب التصوير في الإسلام للدكتور زكي محمد حسن ص 18-20. (المعرب)

تستعمل داخل المساجد في وقت ما. ولذا فوجودها على أثر من الآثار يشهد بأن هذا الأثر صنع لغرض غير ديني. ولما كان تحريم الأشكال الآدمية نظاماً دينياً قاسياً متشديداً وقواعد صارمة لا يمكن أن يرضخ لها الجميع، فإن ذوي المحيط العقلي الواسع والتسامح الديني العظيم والأفكار الحرة المعتدلة كانوا يعضون الطرف عن تجاوزه؛ ولكن على الرغم من ذلك فإن هذا التجاوز ظل يُحفظ النفوس الثقية الشديدة التعصب للدين، فكان هذا الفن لا يفتأ يقاسي ثورة هذه النفوس واحتجاجها وتنكرها بين آن وآخر.

ولذلك ترى بالمتاحف والمجموعات الفنية تحفاً كثيرة قد لحق بها عطب بليغ بتأثير ضربة قوية أو تشويه مقصود، مما ينهض دليلاً لا يقبل الشك على أن الحماس الديني كان يطلق ثائرة الغضب والاحتجاج⁽¹¹⁾.

ومن المميزات الظاهرة في الزخرفة الإسلامية استعمال النقوش الخطية العربية. فكثيراً ما نرى آية من آيات القرآن الكريم أو بيتاً من الشعر أو عبارة من عبارات التحية أو التهنية والبركة تدور حول حافة

(11) قارن ما جاء في كتاب مناقب عمر بن عبد العزيز لابن الجوزي (طبعة بيكر Becker بليبيزج ص46 و47) من أن عمر بن عبد العزيز مر يوماً بحمام عليه صورة فأمر بها فطمست وحكت ثم قال لو علمت من عمل هذا لأوجعته ضرباً. وعلى كل حال فإن في المتاحف صوراً فنية كثيرة شوهدا المتعصبون مثال ذلك صورة قصة الأميرة حمزة لمحفوطة في متحف فكتوريا وألبرت، حيث حزنّت وجوه الأشخاص المرسومة فيها. وهناك مخطوط آخر في وكالة حكومة الهند بلندن موضوعه مختارات في الدين والتصوف من الشاعر الفارسي نظامي وفيه صورة واحدة تمثل مجلس شراب وسمر في الهواء الطلق ولم يستطع صاحب المخطوط أن يقطع الصورة حرصاً على ما فيها من النصوص كما خشي تشويهها حرصاً على جمال المخطوط، فلجأ إلى مصور طلب إليه أن يرسم فوق رؤوس الأشخاص مناظر طبيعية وأشكالاً نباتية تخفي معالمها بحيث بقيت الأجسام دون رؤوس ظاهرة.

تحفة أثرية أو تكونَ شريطاً زخرفياً على أثر من الآثار أو تملأ طغرة⁽¹²⁾ أو شكلاً هندسياً ما. ونرى بين حين وآخر أثراً من الآثار الثمينة يزينه اسم صاحبه النبيل ومعه ألقابه الفخمة، فيهدينا ذلك إلى معرفة تاريخ هذا الأثر ومصدره، وقد يُنص عليهما نصاً في بعض الأحيان، وذلك حين يمهـر الصانع عمله الفني بتوقيعه ويثبت مع هذا التوقيع اسم المدينة التي صنع فيها الأثر والسنة التي تم صنعه فيها.

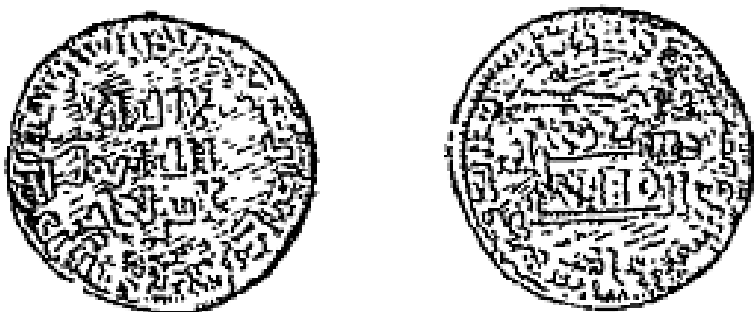
والكتابة العربية التي هي كل ما قدمه العرب أنفسهم للفن الإسلامي تعتبر حيثما وجدت دليلاً على سيادة الإسلام وعظم تأثيره. ولأنها الخط الذي دَوّن به القرآن الكريم، كانت مقدسة في كل بلاد الإسلام وكل عصوره⁽¹³⁾، وطالما تنافس الخطاطون في تحسين حروفها

(12) Cartouche وهي زخرفة أو شكل هندسي يشتمل على فضاء تنقش فيه كتابة أو ترسم فيه شارة أو رنك؛ ومن ذلك أيضاً الأشكال المستطيلة المقوسة الجانبين التي كانت تحفر فيها بالرسوم الهيروغليفية أسماء الفرانة المصريين. (المعرب)

(13) نلاحظ أن الكتابات على الأبنية والتحف الأثرية من العصور التي ازدهر فيها الفن الإسلامي تكون إما باللغة العربية أو باللغة الفارسية، وقد كانت العربية بطبيعة الحال أوسع انتشاراً وأعظم نفوذاً، ولأننا نحن المسلمين نعتقد أن القرآن كلام الله عز وجل نزل به الوحي على رسوله محمد، ظللنا طويلاً، لا نسمح بنشره إلا باللغة التي نزل بها ولا نسمح أن يكون في اللغات الإسلامية الأخرى (كالفارسية والتركية) إلا تفاسير وشروح. ولهذا السبب كانت جميع الكتابات ذات الصبغة الدينية في العالم الإسلامي كله مكتوب باللغة العربية وكذلك أكثر الكتابات ذات الصبغة الرسمية كالشعار على السلاطين والأمراء والكتابات على شواهد القبور والدعاء لصاحب التحفة الأثرية المرفوعة عليها الكتابة وكامضاءات الفنانين وصكوك الهبات والمنح؛ وهكذا نرى أن اللغة العربية قامت بين الأمم الإسلامية مدة طويلة مقام اللغة اللاتينية بين الأمم المسيحية في العصور الوسطى. على أن اللغة الفارسية لم تلبث أن دأب استعمالها في الجزء الشرقي من العالم الإسلامي بعد أن أصبح الفرس يكتبونها بالحروف العربية وبعد أن تأثرت بالعربية ونقلت عنها كثيراً من المفردات والتراكيب، وزادت مكانة اللغة الفارسية حتى صارت تعني بدراساتها الطبقات المتعلمة في الولايات التركية منذ القرن السادس عشر، كما أنها احتفظت بذيوعها في بلاد الهند حتى القرن التاسع عشر. أما الكتابات التركية على الأبنية والتحف الأثرية الإسلامية فغننا ترجع غالباً إلى العصور المتأخرة. (المعرب)

الجميلة، وأتت أجيال من الخطاطين كانت تعمل في توفيق ونجاح حتى أصبح الكتاب الجميل كترّاً لا يقدر بثمن، بل أصبح أقل أثر من كتابة خطاط مشهور تحفة فنية يتسابق الهواة إلى حيازتها واقتنائها.

ولقد ألف الصناع الأوروبيون شكل الخط العربي بالتدريج مع أنهم لم يستطيعوا أن يقرأوه. ومن الأدلة القديمة على معرفتهم شكله وجهلهم قراءته قطعة من العملة كان قد سكها أوفّا **Offa** ملك مرسية **Mercia** (757-796) وهي الآن محفوظة بالمتحف البريطاني (شكل 1).



(شكل 1) عملة من الذهب ضربت لأوفّا ملك مرسية (757-96)

وهذه القطعة شبيهة بالدينار الإسلامي، ولكن فيها الكلمتين «الملك أوفّا» مكتوبتين باللغة اللاتينية **Offa Rex** وحوهما كتابة عربية منقولة نقلاً دقيقاً حتى لنرى ظاهراً فيها تاريخ القطعة الأصلية (157هـ) وعبارة دينية إسلامية. ولم يأت بعد هذه العملة نظير لها على

مثالها؛ ولكنها في الوقت نفسه توقفنا على مدى انتشار العملة الثابتة السليمة التي أخرجتها دور السكة الإسلامية. وفي المتحف المذكور مثل آخر لاتصال الغرب بصناعة الشرق يظهر في صليب إيرلندي مطلي بالبرنز البراق يرجع عهده إلى القرن التاسع الميلادي، وكتب في وسطه على الزجاج بالخط الكوفي في عبارة عربية هي «باسم الله» والمهم أنه في كل حالة من هاتين الحالتين السابقتين لا يمكن أن يكون الصانع قد أدركوا معنى العبارة التي نقلوها لأنه لا يحتمل أن توضع مثل هذه الكتابة الإسلامية البحتة على عملة ملك مسيحي أو تنقش على شارة مقدسة لو أن الصانع كانوا يعرفون معناها ويعرفون ما تدل عليه⁽¹⁴⁾. ومنذ ذلك الوقت أخذ نقل الحروف العربية والزخارف الإسلامية يزداد انتشاراً في صناعات أوروبا المسيحية ولكن كان تصوير الحروف رديئاً في الغالب حتى أصبحت خطوطاً لا تقرأ.

وجذبت كثيرين من الغربيين إلى البلاد الإسلامية دوافع شتى منها الرغبة الدينية الصادقة في زيارة البقاع المقدسة ومنها الظمأ إلى العلم الذي ورثه المسلمون جون غيرهم، ومنها الأعمال التجارية وغيرها من المصالح الكثيرة. وعاد هؤلاء الغربيون من الأقطار الإسلامية يحملون

(14) إشارة السيدة ديفونشير Mrne R. L. Devonshire في كتابها *Quelques Influences Islamiques sur les Arts de L'Europe* (ص13) إلى الجهل الذي غلب طويلاً على أوروبا في الأمور التي تتعلق بالشرق حتى كانت بعض التحف الأثرية تمر من يدها ومن الهواة المهتمين بالجمع إلى يد هاو آخر دون أن يفتن أحد إلى الكتابات العربية التي كانت تزيناها. ومن ذلك أننا نرى في الجزء الأول من مؤلفات لونجيريه Longpeier (1816-1882) الذي نشره شلومبرجيه Schlumbreger سنة 1883 قصة كتابة عربية ظنها بعض العلماء من الرهبان المباركين Bénédictins في سنة 1755 نوعاً غريباً من الكتابة القوطية فيه عبارة لاتينية غير مفهومة. (المعرب)

معهم من بدائع الصناعة الإسلامية ما يؤيد الذي كان يقصه القوم ويتحدثون به عن مهارة العرب وأبمتهم.

وقد كان الأسطربلاب من أهم ما حصل عليه العلماء المتجولون الذين كانوا ينقبون في مراكز العلم الإسلامية عن العلوم والمعارف التي لم يكن له في بلادهم مثيل. والأسطربلاب آلة فلكية اخترعها الإغريق القدماء وأدخل عليها بطليموس الجغرافي السكندري بعض التحسين. وكان للمسلمين فضل إبلاغها درجة الكمال. وقد عرف الأوروبيون الأسطربلاب في القرن العاشر. وأظهر ما استخدم الشرقيون فيه الأسطربلاب تحديد أوقات للصلاة وتعيين موقع مكة ولكنهم استعملوه أيضاً في أغراض أخرى كالتى جاء وصفها في الحكاية التي رواها الخياط «إذ يؤخر الحلاق المتحذلق ضحيته المتألمة حتى يتحقق بطريق الأسطربلاب من اللحظة للحلاقة»⁽¹⁵⁾

(15) هي حكاية مزين بغداد من حكايات ألف ليلة وليلة، وفيها قصة الشاب الذي أراد استدعاء مزين ليحلق له رأسه فطلب إلى الغلام أن يختار واحداً يكون غافلاً قليل الفضول لا يصدع رأسه بكثرة كلامه ومضى الغلام فاتى بحلاق دخل وسلم وقال أذهب الله غمك وهمك والبؤس والأحزان عنك فقال له الشاب تقبل الله منك فقال أبشر يا سيدي فقد جاءتك العافية، أتريد تقصير شعرك أو إخراج دم؟ فإنه ورد عن ابن عباس أنه قال من قصر شعره يوم الجمعة صرف الله عنه سبعين داء وروى أيضاً أنه قال من اجتمع يوم الجمعة فإنه يأمن ذهاب البصر وكثرة المرض، فتضايق الشاب وطلب إلى المزين أن يسرع بالبدء في حلق رأسه، فمد الحلاق يده وأخرج منديلاً وفتحته وإذا فيه أسطربلاب وهو سبع صفائح فأخذه ومضى إلى وسط الدار ورفع رأسه إلى شعاع الشمس ونظر ملياً ثم قال للشاب اعلم أنه مضى من يومنا هذا وهو يوم الجمعة وهو عاشر صفر سنة 763 من الهجرة النبوية وطالعه بمقتضى ما أوجبه علم الحساب المريخ سبع درج وستة دقائق واتفق أنه يدل على أن حلق الشعر جيد جداً ودل عندي على أنك تريد الإقبال على شخص وهو مسعود لكن بعده كلام يقع وشيء لا أنكره لك.... إلخ.

وعلى كل حال فقد اتصل الأسطرلاب بعلم التنجيم وأصاب من ذلك شهرة سيئة كما ساء ذكر من حذقوا استعماله في القرون الوسطى حين ذاع الاعتقاد أن علمي الفلك والتنجيم شيء واحد. فالعالم الكبير جيربرت دوفرن **Gerbert of Auvergne** الذي عاش في القرن العاشر واعتلى كرسي الباباوية سنة 999 وسُمّي سلفستر الثاني ذاع عنه نظراً لعلمه بالفلك أنه كان في أثناء إقامته بقرطبة⁽¹⁶⁾ على اتصال بالشيطان. وعندما ذكر وليم أوف مالمسبري⁽¹⁷⁾ **William of Mamesbury** كيف أن جيربرت الذي وصفه «فاق بطليموس في استعمال الأسطرلاب»- أحيّا في بلاد الغال العلوم الرياضية المباحة بعد أن استولى عليها الركوند زمناً طويلاً، أشار أيضاً إشارة غير طيبة إلى مهارة جيربرت في مناجاة الأرواح.

(16) ولد جيربرت هذا في أوريلاك **Aurillac** من أعمال مقاطعة أوفرن بفرنسا سنة 930 ونشأ فيها بدير سان جيرو **St- Gerault** ثم رحل إلى أسبانيا ليدرس على المسلمين فيها، وتعلم من الهندسة والفلك والميكانيكا ما جعل أهل عصره في أوروبا المسيحية يتهمونه بالسحر فقالوا إنه صنع رأساً من النحاس كانت تجيب على الأسئلة الصعبة، وينسب إليه أنه أدخل في فرنسا الأرقام العربية (الهندية) والساعة الدقاقة، وعلى كل حال فقد انخرط جيربرت في سلك لرهبان المباركين **Bénédictins** واتصل بأوتو الثاني إمبراطور ألمانيا الذي عهد إليه بتربية ابنه (أوتو الثالث) ونجح جيربرت سنة 997 في الحصول على منصب رئيس أساقفة رافنا **Ravenne** وانتخب لكرسي البابوية سنة 999 وكان أول فرنسي اعتلاه. وأما وفاته فكانت في 1003. (المعرب)

(17) كان من الرهبان المباركين **Bénédictins** وولد بانجلترا سنة 1066 ويعتبر بعد **Bede** أقدم المؤرخين الإنجليز الذي يوثق بهم وقد توفي نحو سنة 1142 تاركاً مؤلفاً عن تاريخ إنجلترا في جزأين كبيرين. (المعرب)

ومن المخلفات القديمة النفيسة التي يرجع عهدها إلى القرن العاشر
أسطرلاب لخط عرض مدينة روما وهو محفوظ الآن في فلورنسه ويظن
بعض العلماء أنه كان من ممتلكات البابا سلفستر⁽¹⁸⁾.

على أن أقدم أسطرلاب مؤرخ محفوظ الآن في أكسفورد وقد صنعه
في سنة 984 أستاذان هما أحمد ومحمود ابنا إبراهيم صانع الأسطرلاب في
مدينة أصفهان. وفي المتحف البريطاني أمثلة لهذه الآلة بينها واحدة صنعت
في إنجلترا سنة 1360. كما أن بمكتبته كلية مرتون Merton آلة يقال
إنها كانت لشوسر Chaucer الذي كتب لابنه الصغير بحثاً في
الأسطرلاب.

وكانت قيمة الأسطرلاب للملاحين لا تقدر، فقد دام استعماله في
شؤون الملاحة إلى القرن السابع عشر حين حلت محله مختبرات حديثة.
والأسطرلاب الدقيق الصنع قطعة فنية جميلة مصنوعة ومحفوظة بعناية
ومهارة تثيران الإعجاب وهي تحافظ على شكلها قروناً دون تغيير ذي
بال، وهناك أسطرلاب صنع في طليطلة على يد إبراهيم بن سعيد سنة
1066 - 1067، وهو مبين هنا في (شكل 2) ويمكن مقارنته
بأسطرلاب آخر في (شكل 3) يشبهه في الشكل ولكن تكسوه زخرفة
أنيقة، وهو من عمل الصانع الفارسي المشهور عبد الحميد في سنة
1715.

(18) انظر Eduardo Saavedra، "Note sur un astrolabe arabe" في Atti del iv.

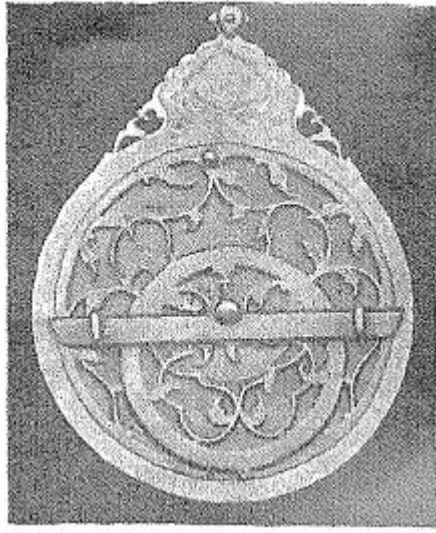
Congresso Internazionale degli Orientalisti، 1878. Firenze 1880.

ومما وصل إلينا من الأمثلة العديدة للصناعات المعدنية في صدر الإسلام علىية موجودة الآن بكاتدرائية جيرونا **Gerona** مصنوعة من الخشب ومغطاة بطبقة فضية عليها زخارف غنية من فروع نباتية بارزة بالدق **Repoussé**. وعلى هذه العلبة نقوش خطية تثبت أنها من عمل صانعين هما بدر وطريف صنعها لأحد رجال الحاشية في بلاط الحكم الثاني (961-976) لتقديمها إلى ولي العهد هشام الذي عقب والده في خلافة قرطبة. وهذه العلبة إحدى القطع الفضية النادرة التي بقيت إلى أيامنا هذه. وعلى الرغم من أن الدين كان لا يجذب استخدام المعادن النفيسة في الحياة الدنيا بل يحتفظ بها للمنعمين في الجنة، فإن صون الفضة لم تكن محرمة في قصور الخلفاء.

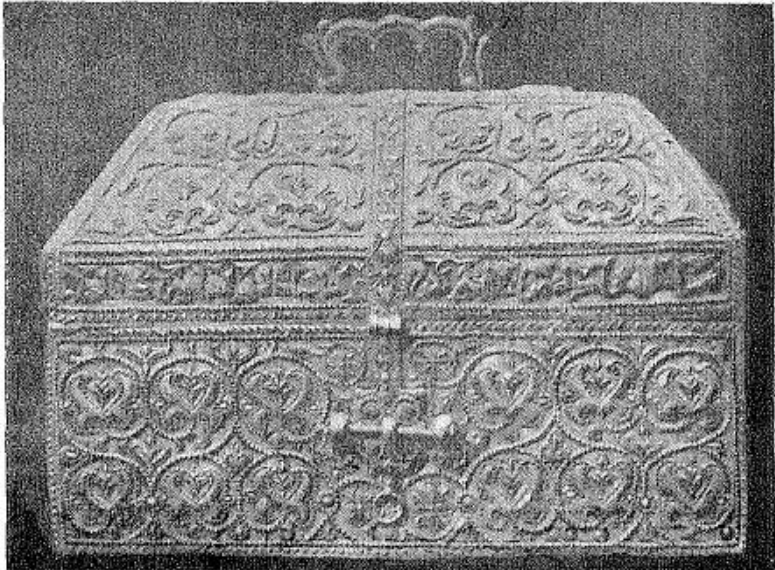
اللوحة رقم «1»



(شكل 2) - اسطراب. طليطلة. مؤرخ 67 / 1066. بالموزيو أركيولوجيكو بمدريد



(شكل 3) - اسطرلاب. فارسي. مؤرخ 1715. بمتحف فكتوريا وألبرت



(شكل 4) - صندوق صغير من الخشب مصفح بفضة مذهبة. قرطبة في القرن العاشر.
بكاتدرائية جيرونا. تصوير أركسيف ماس

ويصف المؤرخون المصريون في تفصيل كنوز الذهب والفضة التي جمعها الخلفاء الفاطميون في القاهرة ثم راحت برمتها هب فتنة محلية قامت بها جموع الجند المرتزقة من الأتراك سنة 1067 وكذلك أثبت المقريري قائمة فيها تفصيل التحف الثمينة التي كانت في القصور منذ إنشائها معتمداً على محفوظات رسمية قديمة كانت لا تزال باقية إلى عصره⁽¹⁹⁾ وتعيننا هذه القائمة على أن نتصور بعض الكماليات التي كان يتفنن في صناعتها صاغة القصور. وتعتبر هذه القائمة وثيقة مستفيضة تشتمل على وصف في دقيق لطائفة عظيمة من التحف كالحاير الذهبية والفضية وقطع الشطرنج ومقابض المظلات، والأواني لزهور النرجس والبنفسج، والطيور الذهبية والأشجار التي صيغت من الأحجار الكريمة الخالصة. وهذا كله بكمية كبيرة جداً حتى أن المتشكك لو أسقط بضع سنين من هذه الآلاف العديدة التي يظن أن الباحثين المتحمسين قد أسرفوا في تقدير عددها لظل بالرغم من ذلك مأخوذاً مبهوراً.

وإلى هذا فقد عاصر الفاطميين وعرف ثورتهم الذائعة الصيت رحالة فارسي مشهور هو ناصري خسرو⁽²⁰⁾ الذي طاف بقاعات القصر

(19) راجع خطط المقريري ج 1 صفحة 414 وما بعدها. وقد نقل الأستاذ المستشرق بول كاله Paul Kahle إلى الألمانية حديث المقريري عن كنوز الفاطميين ونشره وعلق عليه في مجلة الجمعية الشرقية الألمانية (جزء 14 سنة 1935) *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft Band XIVe* (المعرب).

(20) هو رحالة وشاعر فارسي ولد في مقاطعة خراسان ببلاد الفرس سنة 394هـ (1003 ميلادية) والتحق في شبابه بوظيفة في الديوان بمدينة مرو ثم تركها وحج إلى مكة وأخذ يطوف بلاد العالم الإسلامي في منتصف القرن الحادي عشر الميلادي وأعجب بما وجدته في مصر من رخاء عظيم وأسواق عامرة وتحف فنية نادرة وهذوء شامل. وظن ناصري خسرو أن الفضل في ذلك راجع إلى المذهب الإسماعيلي الذي كان مذهب الدولة الفاطمية فاعتنقه واعتقد أنه كفيل بإنقاذ العالم الإسلامي من الانحلال

في سنة 1047 بتوصية من أحد رجال البلاط. ويقول الرحالة في وصف ما شاهد إنه اختراق إحدى عشرة غرفة متتابة في صف واحد كل منها تفوق الأخرى في الروعة والأبهة، وذلك كله قبل أن يلج الغرفة الثانية عشرة التي تحتوي على العرش، وهو تحفة من الذهب غاية في العظمة وإبداع الصنع، وعليها زخارف تمثل مناظر صيد بينها كتابات بديعة، وكان العرش قائماً على ثلاث درجات من الفضة، ويحيط به جلفق ذهبي يفوق جماله كل وصف⁽²¹⁾.

على أن صناعة الذهب والفضة الإسلامية القديمة قد اختفت فأصبحت دراسة الصناعات المعدنية الإسلامية قائمة على ما وصل إلينا من الأثاث والأدوات البرونزية والنحاسية التي كان يستخدمها أغنياء المسلمين. وهذا العقاب البرونزي (شكل 5) القائم في مقبرة مدينة بيزا Pisa مثال مكبر لنوع يتمثل غالباً في شكل طيور صغيرة أو حيوانات كانت في أكثر الأحيان قطعاً من فوارات مائية أو من آنية الماء السهلة الحمل. وهذا هو النوع الذي أخذت عنه آنية المياه الأوروبية التي كانت تسمى في العصور الوسطى أو كوامانيل Aquamaniles⁽²²⁾ وعرفت بأشكالها العجيبة. أما هذا العقاب الجذاب الغريب الخلقة - الذي يبدو

الذي كان قد بدأ يدب فيه. ورجع ناصري خسرو إلى إيران وتوفي سنة 453هـ (1061 ميلادية). (المعرب)

(21) انظر Ssfer Nameh: Relation du Voyage Nassiri- Khossrau وهي رحلة ناصري خسرو ترجمها إلى الفرنسية ونشرها شارل شيفير في باريس سنة 1881.

(22) من اللاتينية aqua (ماء) وmanus (يد) وكان القسس يستخدمون هذه الآنية في غسل أيديهم قبل القداس وفي أثنائه وبعده. وكانت في العادة أباريق من النحاس الأصفر على شكل فارس أو حيوان أو طائر. (المعرب)

عليه ما يبدو على الحيوانات المدللة من خيلاء وثقة بالنفس - فجسمه مغطى بموضوعات زخرفية محفورة عليه، وعنقه وجناحه مغطاة بريش على شكل قشور السمك. ويبدو ظهره للرائي كأنه مكسو بثوب قد حيك عليه حيكاً حسناً تزينه أشكال مستديرة، وفي طرفه كتابة بالخط الكوفي لها بقية في شريط من الكتابة يدور حول صدر العقاب.

ونرى فوق وركي الحيوان مساحات محجوزة، ولكل منها طرف مدبب ومحفور عليها صور سباع وصقور محوطة بخطوط لولبية الشكل. أما الكتابة فعبارات مدح وإطراء لصاحب التحفة، وليس فيها شيء ينم عن أصلها وتاريخها، ولكن أكبر الظن أن هذا العقاب البرونزي البديع أثر مصدره قصر من القصور الفاطمية في القرن الحادي عشر⁽²³⁾.

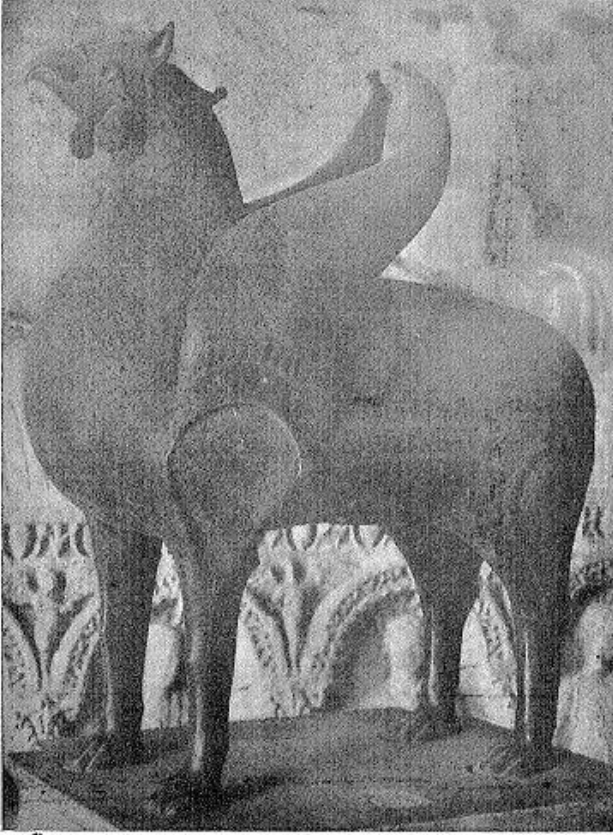
وإلى جانب الموضوعات الزخرفية المحفورة أو المرسومة بشكل بارز، كان الصانع المسلمون يزاوون طرقاً أخرى لتزيين المعادن فقد برعوا في تكفيت⁽²⁴⁾ (تطعيم) البرنز والنحاس بالذهب والفضة لخلق رسوم عليها موضوعات زخرفية مختلفة، وقد كانت هناك طرق عدة

(23) كانتا القاهرة في القرن لحادي عشر عامرة بالقصور والخانات والحمامات كما يظهر من وصف الرحالة نصري خسرو الذي زارها- كما ذكرنا- بين عامي 1047- 1049. (المغرب)

(24) ترجمة اصطلاحية لكلمة inlaying. والتكفيت طريقة في الزخرفة قوامها حفر رسوم على سطح خشب أو معدن ثم ملء الشقوق المؤلفة لهذه الرسوم بقطع أخرى من الخشب الملون أو العاج أو المعدن والعادة أن المادة المركبة أعلى قيمة من المادة الأصلية فنرى مثلاً الحجر مكفّناً بالرخام والخشب مكفّناً بالعاج. والكلمة الفرنسية للتكفيت incrustation والألمانية eingelegte Arbeit أو Einlage والإيطالية intarsiatura. (المغرب)

للقيام بهذه العملية تعرف عادةً باسم الصناعة الدمشقية
(25) damascening

اللوحة رقم «2»



(شكل 5) - عقاب من البرونز بالكامبو سانتو بيزا

من العصر الفاطمي في القرن الحادي عشر

(المعرب)

(25) الواقع أن الصناعة الدمشقية تطلق على تكفيت الحديد والصلب فقط.

وترجع هذه التسمية إلى أن الأوروبيين كانوا ينسبون تلك الصناعة إلى دمشق. والواقع أنها كانت معروفة في هذه المدينة مع أنها لم تنشأ فيها. وفي أقدم الأنواع وأدقها صنعاً كانت الرسوم تُحفر على ظاهر المعدن وتُملأ الشقوق المؤلفة لها بالذهب أو بالفضة أو بهما معاً في بعض الأحيان. وكثيراً ما كانت تلك الرسوم تزداد جمالاً بشقوق أخرى تملؤها لزجة خاصة، بل كان هذا في بعض الأحيان كل ما في التحفة من زخرفة وحلية.

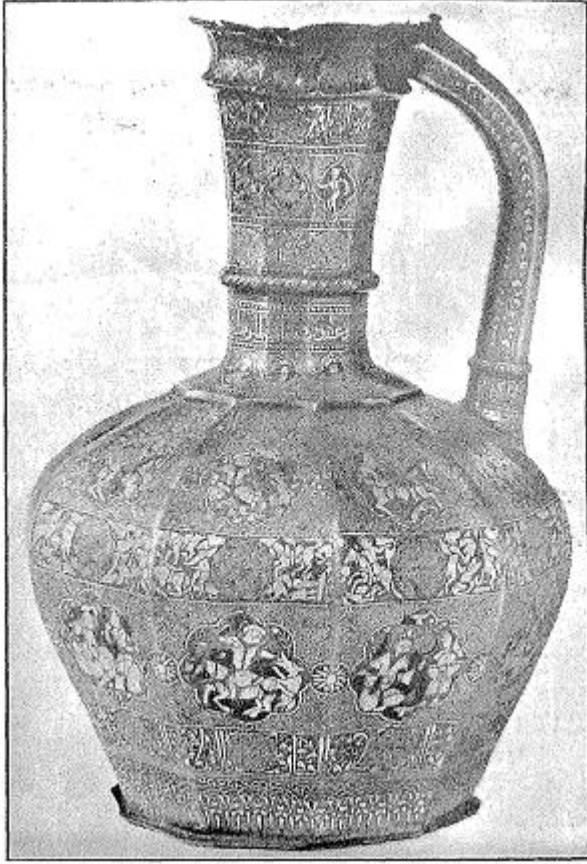
وقد بلغ فن تكفيت المعادن عند المسلمين غايته من الإتقان في منتصف القرن الثاني عشر وظل محافظاً على هذه المتزلة زهاء قرنين من الزمان. ومن التحف التي تمثلت فيها هذه الصناعة أصدق تمثيل تحفة تعتبر من أجمل ما وصل إلينا. وهي إبريق من النحاس محفوظ الآن في المتحف البريطاني (شكل 6) ومغطى كله بأشكال مكفّطة بالفضة. وجسم الإبريق وعنقه مضلعان لهما عشرة أوجه وفيهما مناطق أفقية عديدة ومساحات محجوزة مختلفة الأشكال وسطحه مزدهم كله بالزخارف الآدمية والهندسية والنباتية والكتابية، وعلى مقربة من القاعدة يرى الناظر إلى الإناء ذيلاً به رسوم عُقد كثير تنتهي بأقراط على شكل أزرار، وبهذا الذيل تكمل زخرفة الإناء. وعلى سطح الأجزاء الدقيقة التي كفت بالفضة رسمت الصور بدقة بالغة فظهرت عليها تفاصيل عدة من تقاطيع وجه إلى شكل كف إلى طيات أردية منقوشة كلها بعناية فائقة. وحول

عنى الإبريق ترى كتابة تدل على أنه صنع في الموصل سنة 1232 على يد شجاع بن هنفر⁽²⁶⁾.

ويمثل هذا الإبريق مدرسة يظن أنها كانت قائمة بالموصل وهي مدينة متصلة أشد الاتصال بمناجم قديمة كانت غنية بالنحاس وكانت هذه المدينة غاصة بالصناع الذين اشتهروا بمنتجاتهم الفنية على اختلاف أنواعها ولا سيما الأواني النحاسية التي تختص بالمائدة كما نص على ذلك صراحةً كاتب من كتاب القرن الثالث عشر ذكره واقتبس كلامه الأستاذ **Reinaud**. إلا أننا نجد مثل هذه الصناعة وهذه الموضوعات الزخرفية على تحف أقدم عهداً وموطنها شمالي مدينة الموصل أو شرقيها مما يدل على أن مدرسة الموصل الفنية كان لها بإيران وأرمينية اتصال لم يعرف العلماء مداه. ولما كانت أساليب الصناعة الفنية وبعض عناصر الزخرفة في القطع المتأخرة العهد راجعة إلى التقاليد الفنية الهلنستية في القرن الثاني للميلاد، لا يبعد أن يكون أصل التطور الإسلامي في هذه الصناعة فناً محلياً كان معروفاً في تلك الأقاليم منذ أزمنة قديمة.

(26) كذا ذكر الاسم **M. Reinaud** الذي قرأ الكتابة لأول مرة في سنة 1828 ولكن الأستاذ مكس فان برشم **Max Van Berchem** (راجع **Notes d'archéologie arabe** في المجلة الأسبوعية **Journal Asiatique**, **XI^e Série**, Paris 1904) قرأ اللقب «منع» بدلاً من هنفر. (المعرب)

اللوحة رقم «3»



(شكل 6) - أبريق من النحاس المكفت بالفضة. الموصل. مؤرخ سنة 1232. بالمتحف البريطاني

وقد انتقل أثر هذه المدرسة سريعاً إلى مصر عن طريق سورية وساعد على ذلك غزو المغول الذي خرب مدن الجزيرة وشتت رجال الفن فيها. وفي سنة 1258 سقطت بغداد في يد هولاكو حفيد جنكيز خان وقُتل الخليفة المستعصم ففضى بذلك على الدولة العباسية.

وبالمتحف البريطاني مقلمة (شكل 7) مصنوعة من النحاس المكفت بالذهب والفضة وعليها اسم الصانع محمود بن صنقر البغدادي؛ ولكن ليس من المحتمل أن تكون هذه التحفة قد صنعت في بغداد لأنها مؤرخة من سنة 1281 والمعروف أن سكان بغداد في هذا التاريخ لم يكونوا إلا قواماً ريفيين سكنوا بين أنقاض المدينة القديمة. وهذه المقلمة تحفة جميلة للغاية قد لا تقل عن الإبريق السابق الذكر في إبداع لزخرفة والصناعة. والزخرفة الرئيسية التي ترى على غطاء هذه المقلمة هي الأبراج الاثني عشر مرسومة في ثلاث جامات⁽²⁷⁾ كل جامة منها تحتوي على أربعة أبراج وفي داخل الغطاء زخرفة مؤلفة من صف من الدوائر فيها بعض مصطلحات فلكية - فالدائرة الوسطى تمثل شمساً على شكل وجه آدمي وتنبعث منها الأشعة في كل ناحية وفي الدوائر التي تحف بها نرى أشكالاً تمثل القمر وعطارد ممسكاً بقلم وقرطاس، والزهرة تحمل عوداً، ثم المريخ قابضاً على سيف ورأس مقطوعة ثم المشتري جالساً جلسة قاض ثم زحل وبيده صولجان وعصا.

وكل هذه الرسوم على أرضية غنية بالزخرفة ويحيط بها أشرطة (كنارات) من رسوم متداخلة وهذه المقلمة مثل بديع لكثير من قطع تشبهها كانت فيها قديماً عيون لوضع المداد والرمل والغراء وتجاويف

(27) جامة ترجمة اصطلاحية للمقصود هنا بالكلمة الإنجليزية medallion وهي تطلق في الزخرفة على الرسم أو على مجموعة الرسوم التي تكون وحدات بيضاوية الشكل أو مستديرة أو ذات شكل هندسي آخر. (المعرب)

(نقر) مستطيلة لوضع أقلام البوص مرتبة كما هو موضح في الشكل رقم 9.

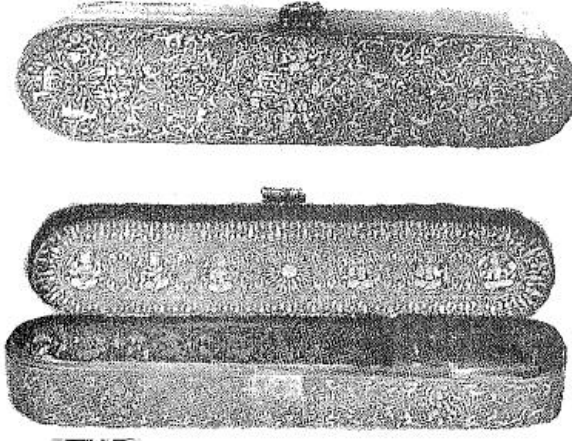


(شكل 9)

منظر مقلمة من الداخل

ولما انتقل فن تكفيت المعادن إلى الجنوب تغيرت زخارفه وحدثت فيه تطورات جديدة أصبحت من مميزات مدرسة أخرى كان مركزها القاهرة في القرن الرابع عشر فالجوامات التي كانت تتكرر في الأشرطة الزخرفية أصبحت لها حافات (كنارات) من الرسوم النباتية الدقيقة، وبعد أن كانت الكتابات شيئاً ثانوياً أصبحت أهم الزخارف في هذه المدرسة.

اللوحة رقم «4»



(شكل 7) - مقلمة من النحاس مكفتة بالفضة والذهب. مدرسة الموصل.
مؤرخة سنة 1281. بالمتحف البريطاني



(شكل 8) - صينية من النحاس المكفت بالفضة من صناعة البندقية في
القرن الخامس عشر. بمتحف فيكتوريا وألبرت

وفي الشكل رقم 10 جامة ذات حافة من الرسوم النباتية وهي مأخوذة من زخارف طست كبير صنع للناصر محمد بن قلاوون السلطان الذي حكم مصر ثلاث فترات طويلة بين سنتي 1293 و1341.



(شكل 10) رسم تفصيلي من طست نحاسي مكفت بالفضة. مصر. في القرن العاشر. بالمتحف البريطاني

وهذان المثالان كافيان لإعطاء فكرة عن التحف الفنية الجميلة التي وصلت إلينا وهي كثيرة وأغلبها محفوظ بحال جيدة. ومن بين هذه القطع نرى أباريق وأحواضاً وبعض أوعية أخرى متناسقة الشكل كانت قديماً - كما يستدل على ذلك من لأسماء والألقاب المنقوشة عليها - تزين موائد

السلاطين وكبار النبلاء. كما أن هناك كميات وافرة جداً من أشياء مثل الجواهر والمقلمات والمسارج (الشمعدانات) والمباخر وآنية الزهور.

وقد كان الولع عظيماً في القرنين الثالث عشر والرابع عشر بهذه التحف الفنية المكفّنة، وكان النبلاء الأغنياء يحرصون على الحصول عليها وكانوا كثيراً ما يوصون بعملها خصيصاً لهم. وفي المتحف البريطاني ومتحف فيكتوريا وألبرت نماذج عديدة من هذه التحف لها علاقة بأشخاص معروفين في التاريخ وبعضها غاية في الإبداع لا تباريه أي تحف أخرى.

وبدأت صناعة التكفيت في الاضمحلال منذ آخر القرن الرابع عشر؛ فإن غارة المغول على سورية ونهب تيمور مدينة دمشق في سنة 1401 جلبا الخراب على المراكز الصناعية الكبيرة، كما أن فتح العثمانيين مصر في سنة 1517 فرق الصناع القليلين الباقين في القاهرة. ولكن بينما كانت تلك الصناعة تضمحل وتضعف في مهدها الأول كانت الأنظار تزداد التفاتاً إليها في أوروبا حيث كان مقدراً لها أن تنم بيعت جليل.

ففي القرن الخامس عشر ازدهرت التجارة الشرقية التي بدأها المدن الإيطالية إبان الحروب الصليبية ازدهاراً كبيراً. وأصبحت منتجات الشرق معروفة لدى الأمراء الإيطاليين المتعددين الذين كانوا يعشقون الأبهة والفخامة، وكان عمال هؤلاء الأمراء يتخذون هذه المنتجات نماذج لهم يقلدونها عاملين على إنتاج ما يبرزها في الإتقان. ففي البندقية أثرت

صناعة المعادن الشرقية تأثيراً عميقاً على الصناع الإيطاليين حتى نشأت مدرسة بندقية شرقية فيها بين الصناعة الإسلامية والموضوعات الزخرفية الإسلامية، وبين الذوق الإيطالي في عصر النهضة، ونجد مثلاً من هذا التطور في الشكل رقم 8 حيث نرى طبقاً (صينية) من النحاس يرجع تاريخه إلى منتصف القرن الخامس عشر، وفيه تكفيت بالفضة على شكل خطوط متعرجة متقاطعة تذكرنا بالزخارف القاهرية في العصور الإسلامية الأولى، وفي وسطه زخرفة رئيسية تتألف من مجنّ عليه زخرفة بالميناء تمثل شارة (رنك) أسرة **Occhi di Cani** (أوكي دكاني) وهي أسرة نبيلة من فيرونا⁽²⁸⁾ **Verona**.

وهناك تحف أخرى صنعت تقليداً لتحف فارسية كان يقوم بعملها في ذلك الوقت صناع فارسيون مقيمون في مدينة البندقية نفسها⁽²⁹⁾.

وفي أثناء القرنين الثالث والرابع عشر اتخذت صناعة المعادن لنفسها في بلاد الفرس طريقاً يشبه الطريق الذي سارت فيه مدرسة الموصل، وهي التي كانت متصلة بالمدرسة الفارسية أوثق اتصال. ولكن

(28) مدينة إيطالية قديمة على نهر الأديج تقع على بعد اثنين وستين ميلاً غربى البندقية وفيها آثار شائعة وبعض أطلال ترجع إلى العصر الروماني. (المغرب)

(29) ذكرت مدام ديفونشير في رسالتها عن «بعض التأثيرات الإسلامية في فنون أوروبا» أنه ثبت أن جاليات شرقية هادنة وصغيرة كانت تعيش في مد إيطالية عديدة مثل البندقية وفراري **Ferrare** وبيزا **Pise** كما أن قلعة لوسيرا الذي اتخذ فيها فريدريك الثاني إبان القرن الثالث عشر مسلحة (حامية) من الجنود العرب كان فيها عدد كبير من الصناع الشرقيين وكذلك وجدت آثار جاليات إسلامية في جنوبى فرنسا كما يتجلى من شواهد القبور المكتوبة بالخط الكوفي والتي وجدت على مقربة من مرسيليا ويظهر أيضاً أن صناعات مسلمين وصلوا إلى البلاد الأوروبية الشمالية كالسويد والنرويج وهولندا والدانمرك ولا ريب في أن هناك أوجه شبه كثيرة بين زخارف الفنون الإسلامية وزخارف الفنون الشمالية وقد فطن إلى ذلك أخيراً علماء المدرسة الألمانية من مؤرخي الفنون الإسلامية فبدعوا في دراسته والكتابة فيه. (المغرب)

هذا التقدم في المدرسة الفارسية كانت تميزه أناقة وتهديب في أشكال الأواني كما كانت تميزه بعض تعديلات في الزخرفة.

وفي بداية النهضة الوطنية الثانية للفن الفارسي تلك النهضة التي يرجع تاريخها إلى قيام الأسرة الصفوية في السنوات الأولى من القرن السادس عشر، تطورت تلك التعديلات حتى أصبحت طرازاً جديداً كان فيه التكفيت في أغلب الأحيان محصوراً في زخارف من خطوط أو في كتابات على أرضية ذات موضوعات زخرفية مكونة من فروع نباتية دقيقة. وترى مثلاً من هذا الطراز في الشكل 11 وهو يمثل غطاء طاس عليه توقيع (محمود الكردي) وهو صانع فارسي مشهور اشتغل في البندقية أيضاً في السنين الأولى من القرن السادس عشر.

والتكفيت بالذهب والفضة - كما استعمله الصناع المسلمون في القرون الوسطى - كان إلى حد ما مقابلاً لصناعة المعادن المزخرفة بالمينا⁽³⁰⁾؛ وهي الصناعة التي عرفها الصناع الأوروبيون المعاصرون الذين كانوا يستطيعون بطريقة الحفر⁽³¹⁾ champlévé process عمل

(30) المينا (بالإنجليزية enamel وبالفرنسية email وبالألمانية Schmelz) مادة كالتزاج نصف شفافة تذاب وتستخدم في زخرفة المعادن المختلفة كالذهب والفضة والنحاس. ويمكن إعطاؤها ألواناً مختلفة بأن يضاف إليها بعض الأكاسيد فنستطيع مثلاً أن نحصل بأكسيد النحاس على المينا البيضاء وبأكسيد الكوبلت على المينا الزرقاء وبأكسيد النحاس على المينا الخضراء. ويطلق اسم «المينا» أيضاً على المادة الزجاجية التي يطلى بها الخزف والتزاج وتجمد في نار الفرن فتكسب الخزف صفلاً ولمعاناً. وعلى كل حال فلإن صناعة تركيب المينا صناعة قديمة واسعة النطاق وكثيرة الأنواع ولا محل هنا لشرح أقسامها المختلفة. (المعرب)

(31) في هذه الطريقة توضع المينا في تجاويف حفرتها لها خصيصاً على صحيفة من المعدن ثم توضع التحفة في النار فتثبت المينا وهذه الطريقة خلفت في القرن الثالث عشر طريقة تركيب المينا ذات الفصوص

زخارف من عجنيات زجاجية ملونة يزخرفون بها التحف التي كان المسلمون عادةً يزینونها بتكفيتها بالمعادن النفسية متبعين في ذلك طريقة الحفر نفسها.

ولا شك في أن زخرفة المعادن بالمينا كانت معروفة في الشرق ولكن الأمثلة الإسلامية البحتة نادرة الوجود. وقد ذكر المقریزی في القائمة التي كتبها عن الكنوز الفاطمية لوحات ذهبية مزخرفة بالمينا المتعددة الألوان. وقد وجد في أطلال الفسطاط قرص من المعدن عليه زخرفة نباتية وكتابة بالمينا الخوطة بحواجز رقيقة **cloisonné**. ويرى هذا القرص محفوظاً الآن بدار الآثار العربية بالقاهرة⁽³²⁾ والظاهر أنه يرجع العصر الفاطمي.

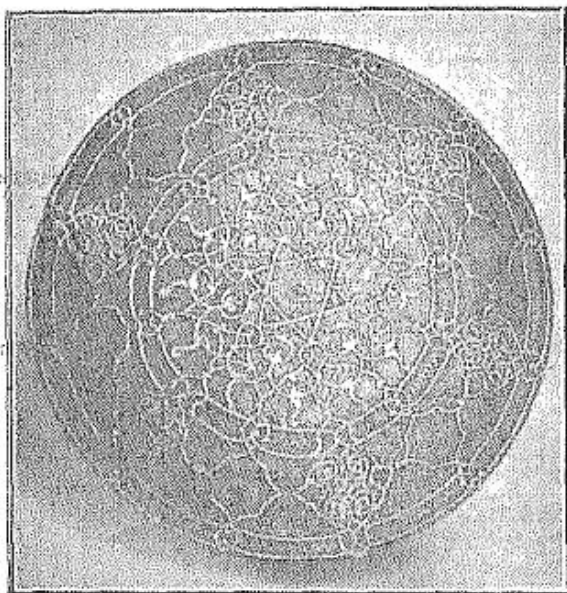
إلا أن أهم النماذج المعروفة من صناعة المعادن الإسلامية المزخرفة بالمينا طاس من النحاس الأحمر المحفوظ الآن في متحف فرديناند بمدينة إنزبروك **Innsbruck**. وفي هذا الطاس زخرفة محفورة في وسطها جامة **medallion** مرسوم فيها صورة تمثل صعود الإسكندر وحولها جامات أخرى فيها حيوانات خرافية على أرضية من أشجار نخيل وأشكال قائمة بذواتها، ومع أن هذا الطاس بيزنطي الطراز فإن عليه كتابة تثبت أنه صنع

email cloisonné لأنها تحتاج إلى تعبي ومهارة أقل من اللتين تحتاج إليهما هذه الطريقة الأخيرة. (المعرب)

(32) هو قرص صغير مستدير من الذهب وجهه مقعر ومغطى بالمينا ومقسم إلى ثلاثة أقسام في الأوسط كتابة كوفية بيضاء مزخرفة بالأحمر على أرضية سنجابية ونصها (الله خير حفظ) وبالقسمين الأعلى والأسفل زخرفة حمراء محدودة بالذهب على أرضية خضراء. وهذه التحفة مسجلة في دار الآثار العربية برقم 4337. (المعرب)

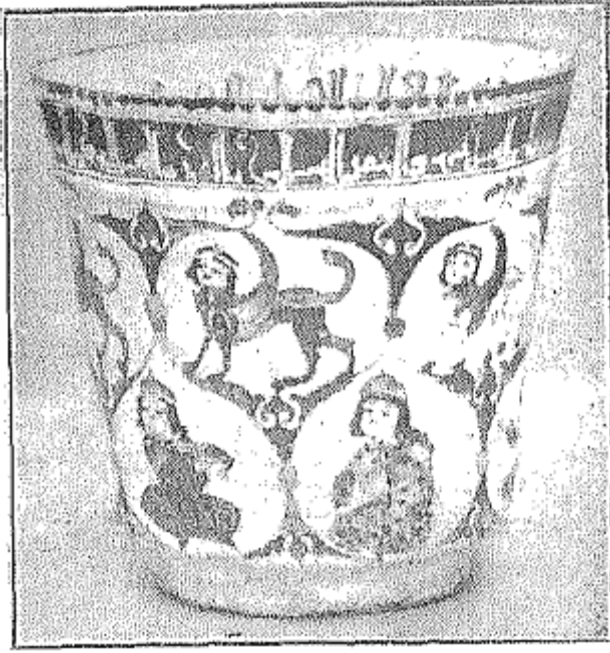
لأمير من الدولة الأرتقية⁽³³⁾ Ortuqid في بلاد الجزيرة، حَكَمَ حوالي
منتصف القرن الثاني عشر.

اللوحة رقم «5»



(شكل 11) - غطاء إناء من النحاس المكفت بالفضة. صنع في البندقية على يد صانع
فارسي في أوائل القرن السادس عشر. بالمتحف البريطاني

(33) الدولة الأرتقية (أو ملوك الحصن أو ملوك مردين) نسبة إلى أرتقى بن كسب الذي كان ضابطاً تركمانياً في جيوش السلاجقة والذي اشتهر ابنه سقمان والغازي في الحروب مع الأمراء اللاتين في فلسطين، وقد خلف هذان الابنان أباهما سنة (٩٩٩) في حكم بيت المقدس التي كان قد عين حاكماً عليها عندما فتحها السلطان السلجوقي في دمشق. ولما استولى الفاطميون على بيت المقدس في سنة 1096 تراجع سقمان إلى الرها والغازي إلى العراق وفي سنة 1101 عين الغازي عاملاً على بغداد للسلطان محمد السلجوقي وعين سقمان عاملاً على حصن كيفا في ديار بكر وأفلح في أن يضيف إليه ماردين بعد سنة 1108 وأصبحت الدولة الأرتقية فرعين فرع في كيفا وفرع في ماردين حتى قضى السلطان الكامل الأيوبي على الفرع الأول في سنة 1231 وقضى ذوو الخروف الأسود (قراقويونلو) على الفرع الثاني في سنة 1408. (المعرب)



(شكل 12) - كأس من الخزف. مذهب ومنقوش بالألوان. من صناعة الري في القرن الثالث عشر. بمتحف اللوفر. تصوير الأرشيف فوتوجرافيك بباريس



(شكل 13) - إناء من الخزف ذي البريق المعدني. من العصر الفاطمي في القرن الحادي عشر. بمتحف اللوفر. تصوير الأرشيف فوتوجرافيك بباريس

وإذا نظرنا إلى الأمثلة القليلة التي وصلت إلينا فإنه يظهر لنا أن فن الزخرفة بالمينا لم يلق رواجاً كبيراً بين المسلمين من صناع المعادن؛ وهو على كل حال لم يعد إلى الظهور في الإسلام حتى القرن الخامس عشر حين بدأت في أسبانيا صناعة السيوف والأغماد المزخرفة بالمينا. وهذه

الأمثلة وما صنع بعد ذلك من تحف مزخرفة بالمينا لأباطرة المغول في الهند كانت كلها أثراً لأسلوب أجنبي أكثر منها تطوراً لتقاليد وطنية.

على أن المسلمين كانوا منذ العصور الأولى خبراء مهرة في ضرب آخر من ضروب الزخرفة بالمينا ويظهر ذلك في طلاء الخزف بالمينا ذات الألوان المختلفة. وقد استطاع الفخاريون في مصر والشرق والأدنى إبان الحكم الإسلامي أن يبعثوا طرقاتاً فنية وموضوعات زخرفية كانت باقية منذ العصور القديمة في حالة متفاوت في الضعف والتأخر؛ فإن لوحات القاشاني **wall-tiles** التي كانت تكسى بها الجدران، تلك اللوحات ذات السطح البراق ذي اللون الأزرق الضارب إلى الخضرة ترجع بداية صناعتها في مصر إلى عصر قديم جداً، وقد استخدمت مثل هذه اللوحات بقصر الملك داراً في السوس⁽³⁴⁾ (سوزا) حوالي سنة 500 ق. م. فكانت غاية في الجمال والإبداع. وقد ظل هذا الفن في مصر والشرق الأدنى

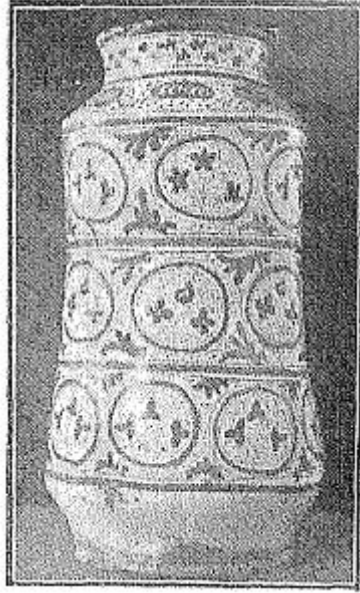
(34) السوس (سوزا) (شوشن في الكتاب المقدس) مدينة قديمة في إقليم خوزستان بإيران تبعد عن بغداد نحو 250 ميلاً إلى الجنوب الشرقي وقد ظلت زمنياً طويلاً مقر ملوك الفرس أو دولة عيلام. وكان أول خراب أصاب مدينة السوس عندما استطاع آشور باتييال بين عامي 642 و639 قبل الميلاد أن يقضي على دولة العيلاميين **Elamits**؛ ولكن قيرس أعاد بناءها وجعلها مقره الشتوي فزادت ثروتها وزيادة عظيمة وتقدمت تقدماً كبيراً كما يتجلى مما وجدته فيها الإسكندر الأكبر من غنائم. وبدأت السوس في الاضمحلال حين ثارت على شابور الثاني (309 - 379) فنكل بها وأنشأ على مقربة منها مدينة جديدة سماها إيران شهر شابور على أن الاسم القديم لم يلبث أن أصبح عاماً على المدينتين، وعلى كل حال فقد سقطت مدينة السوس في يد العرب عندما كان أبو موسى الأشعري على رأس الجيوش التي فتحت إقليم خوزستان. وظل قبر النبي دانيال مقدساً عند الفرس المسلمين كما كان عند أسلافهم. وقد بدأ العلماء منذ القرن التاسع عشر في القيام بالحفائر الأثرية التي أراحت النقاب عن كثير من أسرار الفنون والصناعات التي ازدهرت في هذا الإقليم. (المعرب)

يتدهور حتى الفتح العربي وحينئذ بدأ صناع الخزف تحت لواء الإسلام
يجربون طرقاً فنية وموضوعات زخرفية جديدة.

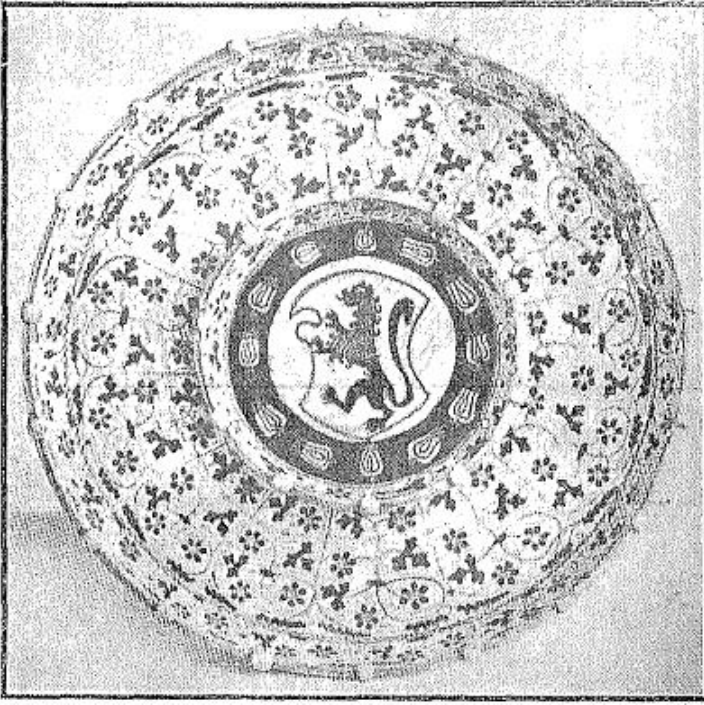
اللوحة رقم «6»



(شكل 14) - إناء أدوية. من خزف منقوش بألوان متعددة. سلطانباد في القرن الثالث
عشر أو الرابع عشر. بمتحف فكتوريا وألبرت



(شكل 15) - إناء أدوية. من خزف منقوش باللون الأزرق القائم. فايتر في القرن الخامس عشر. بمتحف فكتوريا وألبرت



(شكل 16) - صحن من خزف ذي بريق معدني أصفر وأزرق. بلنسية. في القرن الخامس عشر. بمتحف فكتوريا وألبرت

أما تاريخ صناعة الخزف الإسلامية فلم يدوّن فيه شيء بعد، وعلى الرغم من أن كثيراً من النماذج الجيدة قد أمكن استخراجها في غضون السنوات الأخيرة من بطون الرمال فإن علمنا بتاريخها ومعرفتنا بمصدرها لم يزد إلا في حيز التخمين - ويظهر جلياً أن نماذج مختلفة قد انتشرت بسرعة في العالم الإسلامي من بعض مراكز صناعية بفارس والشام وأرض الجزيرة ومصر - ولكنه من الصعب أن نحدد بالضبط أين نشأ كل نموذج

من هذه النماذج. ولا ريب في أن انتشار بعض الأنواع المعروفة من هذه النماذج كان واسعاً بحيث وجدنا قطعاً مشابهة لها في الصناعة والزخرفة مدفونة في مناطق أثرية قديمة في جهات متباعدة. وإذا فحصنا نموذجاً أو اثنين من تلك النماذج علمنا كيف كانت صناعة الخزف الإسلامية الأولى إذ ذاك.



(الشكل 17)

صحن من الخزف السوسي في القرن التاسع. متحف اللوفر

ففي الشكل رقم 17 نرى صحناً من الخزف اللامع وجد في السوس (سوزا) **Susa** ونقشت عليه رأس نبات الخشخاش بلون الكوبلت **cobalt** الأزرق الفاتح على أرضية بيضاء، ويرجع تاريخ هذه الآنية إلى القرن التاسع الميلادي؛ لأن هناك تحفاً شبيهة بها قد عثر عليها

في أنقاض قصر بمدينة (سامراً)؛ وهي المدينة التي بناها أحد أبناء الخليفة هارون الرشيد عام 836 ثم هجرت خمسين عاماً بعد ذلك التاريخ⁽³⁵⁾. وهذا الصحن مثال قديم لطريقة الزخرفة باللونين الأزرق والأبيض، تلك الطريقة التي يعرفها جيداً صناع الفخار من الغربيين والتي أخذتها أوروبا الحديثة في العصور المتأخرة عن الصين. ويرجع استيراد الخلفاء العباسيين للخزف الصيني إلى ما قبل القرن التاسع. وقد استخرجت في حفريات (سامراً) أنواع من الفخار والخزف الصيني الذي يرجع عهده إلى أسرة Tang⁽³⁶⁾ كما وجدت معها قطع أخرى لا شك في أنها من صنع الفخاريين في سامرا نفسها صاغوها على مثال تلك القطع التي وردت إليهم من بلاد الصين⁽³⁷⁾.

(35) أسس سامرا على يد أشناس أحد قواد الأتراك بأمر الخليفة المعتصم سنة 836، والسبب في بنائها أن الخليفة المعتصم كان قد أكثر من شراء الجند الترك وكان من الصعب التوفيق بينهم وبين سكان بغداد فثقل ذلك على المعتصم وعزم على الخروج من بغداد. وتقع مدينة سامرا على الضفة اليمنى لنهر دجلة على بعد مائة كيلو متراً شمالي بغداد. وترجع شهرتها في تاريخ الفنون الإسلامية إلى القصور التي شيدها فيها المعتصم وخلفاؤه. قبل أن يهجرتها المعتمد ويرجع مقر الحكومة إلى بغداد سنة 883. وفي القرن العشرين توالى للبحث في أنقاضها البعثات الأثرية. راجع كتابه الفن الإسلامي في مصر للدكتور زكي محمد حسن ج1 ص24 و10 وما بعدها (المغرب)

(36) حكمت هذه الأسرة بلاد الصين من سنة 618 إلى سنة 907 وكان عهدها عصر عظمة سياسية وفتوحات خارجية وسادت فيه الثقافة البوذية وازدهرت الفنون. (المغرب)

(37) كتب المستشرق الألماني بول كاله P. Kahle مقالاً في الجزء الثالث عشر (1934) من مجلة الجمعية الشرقية الألمانية Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft موضوعه المصادر الإسلامية لدراسة الفخار الصيني Islamische Quellen zuma chinesischen Porzellan أتى فيها على تاريخ العلاقات الفنية في هذه الناحية بين العالم الإسلامي والشرق الأقصى. (المغرب)

وإلى تلك التقاليد الأجنبية التي أشرنا إليها يرجع الرسم الموجود على الصحن والذي يمثل الطبيعة كل التمثيل، ولكن اللون الأزرق الجميل الذي رسمت به هذه الزخرفة لون وطني تنتجه بلاد العراق، وكان يصدر أحياناً إلى بلاد الصين حيث عرف باسم اللون الأزرق المحمدي.. ولم يكن لأهل الصين غنى عنه في صنع القطع الخزفية ذات اللونين الأزرق والأبيض حتى أنه حينما كان ينفذ هذا الأزرق المحمدي أو ينقطع وروده لسبب من الأسباب كان إنتاج هذه الصناعة إذ ذاك يقف في بلاد الصين إلى أجل مسمى.

وهكذا نرى أنه مع أن الأوروبيين قد اعتادوا نسبة الخزف الصيني ذي اللونين الأزرق والأبيض إلى الشرق الأقصى إلا أن اللون الأزرق الممتاز كان مقروناً في تلك البلاد باسم الإسلام. وقد نجح الفخاريون المسلمون أيّما نجاح في استخدام ذلك اللون الأزرق في خزف صُنِعَ في كوتاهية بآسيا الصغرى إبان القرنين الخامس عشر والسادس عشر.

وبينما كان صناع الفخار من المسلمين لا يحجمون عن التشبع بأفكار جديدة في تلك الصناعة إذ بهم أيضاً يحتفظون بما لديهم من قوة الإبداع والابتكار وذلك بصيغ ما يأخذونه عن الخارج بصبغة وطنية لها تقاليدھا الخاصة. وسلکوا في ذلك طرقاً تظهر بجلاء في أمثلة شائعة متعددة.



(شكل 18) - غطاء إبريق من الفخار عليه زخارف محفورة ومنقوشة. إيران في القرن الحادي عشر. متحف مترو بوليتان بنيويورك

ففي الشكل رقم 18 غطاء إبريق من الخزف الذي يطلق عليه اسم (خزف جابري) وهو نوع خزفي يظن أنه من صنع عبدة الشمس الذين ظلوا في بعض جهات فارس وفي بعض جهات إيران متمسكين تمسكاً شديداً بديانتهم لقديمة حتى بعد الفتح العربي بمدة طويلة. ونرى في هذا الغطاء زخرفة غير دقيقة ولكنها واضحة محفورة حفراً عميقاً في الطبقة البيضاء الرقيقة التي تكسو السطح بحيث يصل هذا الحفر إلى العجينة الحمراء التي صنع منها الغطاء. وهذه العجينة الحمراء وتلك الطبقة البيضاء تغطيهما مادة زجاجية شفافة ذات لون أصفر أو أخضر أو أسمر قاتم، وفي بعض الأحيان تكون هذه الألوان موزعة في بقع كثيرة وذلك على نحو يذكرنا بطريقة صينية كانت معروفة في ذلك الوقت.

وقد كان خزف جابري يُنسب أولاً إلى بداية العصر الإسلامي، وذلك نظراً لما في زخارفه من موضوعات ساسانية؛ مثال ذلك رسوم الفرسان في الصيد ورسوم الحيوانات الخرافية والرسوم النباتية التي امتازت بها الزخارف الإيرانية؛ ولكن وجدت بعد ذلك أمثلة من هذا الخزف عليها حروف كوفية من طراز القرنين الحادي عشر والثاني عشر، ولذا فإن أكثر خزف جابري عاد ينسب الآن إلى هذين القرنين.

وكانت طريقة الرسم بالحفر المعروفة باسم (جرافيتو Graffito)⁽³⁸⁾ شائعة الاستعمال في الصين ولكن ليس من الضروري أن تكون قد نشأت هناك؛ إذ أنها وجدت في مصر أيضاً قبل الفتح الإسلامي. وقد نجح صناع الخزف الإيطاليون إبان القرن الخامس عشر نجاحاً كبيراً في استخدام هذه الطريقة. ولعلهم اقتبسوها من مصادر إسلامية أفادوا منها إلى هذا كثيراً من المعارف الفنية القيمة التي كانت عوناً كبيراً لهم في إحياء الفنون الخزفية في عصر النهضة.

على أن فوز المسلمين الباهر كان في صناعة الخزف ذي البريق المعدني «Lustred pottery»⁽³⁹⁾ وفي هذا الخزف ترسم الزخرفة

(38) كلمة Graffito إيطالية تستعمل غالباً في صيغة الجمع Graffiti والمقصود بها رسوم ترسك باليد على الحجر أو الجص ثم تحفر بالمحك أو المكشط. كما يقصد بها أحياناً أسلوب من الزخرفة قوامه رسوم سوداء على أرضية بيضاء أو العكس على أن يحصل عليها في الحالتين برسم الأشكال وتظليلها. (المغرب)

(39) يقصد بكلمة Lustre طبقة المينا الرقيقة اللامعة التي يكسب بها الخزف فتكسبه سطحاً لامعاً براقاً. والعلماء غير متفقين في تعيين التاريخ والإقليم اللذين نشأت فيهما صناعة الخزف ذي البريق المعدني في الإسلام. راجع كتاب الفن الإسلامي في مصر للدكتور محمد حسن ج 10 ص 101 وما بعدها. (المغرب)

بملح معدني على سطح لامع، ثم تثبت بتعريضها للنار بطريقة تكسيبها بريقاً معدنياً يختلف لونه بين أحمر نحاسي وأصفر ضارب للخضرة. وتنبت من هذا البريق - في بعض الأحيان - ألوان قوس قزح. وقد عثر في الشرق الأدنى وشمال أفريقيا وإسبانيا على قطع يرجع عهدها إلى القرن العاشر. ووجودها في مثل هذه البقاع المتباعدة، وإن دلنا على ما كان لهذا الخزف من قيمة كبرى في أنحاء العالم الإسلامي، جعل من العسير علينا أن نعرف أين كانت نشأته. فالعلماء غير متفقين في تعيين الإقليم الذي نشأت فيه صناعته: ففريق يقول إنه نشأ في مصر وفريق آخر يقول بل نشأ في بلاد إيران⁽⁴⁰⁾.



(شكل 19)

صحن من الخزف ذي البريق المعدني. إيران في القرن العاشر. بمتحف اللوفر

(40) يذهب رجال المدرسة الألمانية من مؤرخي التاريخ الإسلامي إلى أن الخزف ذا البريق المعدني نشأ في العراق؛ فيقول الدكتور زرّه Dr. Sarre أنه نشأ في سامرا وينسبه الدكتور كونل Dr. Kühnel إلى بغداد. (المعرب)

ويمثل الشكل رقم 13 إناءً كبيراً عثر عليه في أطلال الفسطاط؛ ونظن أنه صنع إبان القرن الحادي عشر في عصر الدولة الفاطمية. أما الشكل رقم 19 فيمثل طبقاً من خزف ذي بريق معدني باهت عليه رسم غريفون (حيوان رمزي له جسم أسد ورأس نسر وله جناحان) **Griffin** وعليه أوراق نباتية وتقليد حروف كوفية. وقد وجد هذا الطبق في أطلال مدينة الري **Ray or Rhages** وهي مدينة فارسية قديمة دمرها المغول سنة 1220⁽⁴¹⁾. ومدينة الري **Ray** هذه كانت مركزاً كبيراً لصناعة الخزف، وفيها نشأت نماذج عديدة خاصة بها. وأطلال الري معين لا ينضب لقطع خزفية بديعة. وتنسب إلى هذه المدينة على وجه التحقيق طائفة من الألوان والأطباق عليها صور آدمية وزخارف أخرى ذات ألوان مظلمة غير شفافة كالأزرق والأخضر والأحمر القاتم والأرجواني، وعلى كل لون من هذه الألوان رسم لأوراق ذهبية اللون على أرضية بيضاء أو ملونة. وتمتاز الصور الآدمية المذكورة بدقة الصنعة تجعلها تشبه شياً كبيراً ما نراه من النقوش المرسومة في المخطوطات المنسوبة إلى ذلك العصر حتى ليظن أن الفنانين قد تأثروا بها.

والكأس الموضح بشكل 12 يعتبر مثلاً من الأمثلة الصادقة لهذه الصناعة الخزفية الدقيقة **miniature** التي كانت قد بلغت ذروتها حين أغار المغول على مدينة الري. وزخارف هذا الكأس تمثل رسوم أبي الهول

(41) اسمها في اليونانية **Rhages** وهي قصبة إقليم الجبال في بلاد الفرس وتقع على بعد بضعة أميال إلى جنوبي طهران وقد كانت في صدر الإسلام مدينة مشهورة حتى قال الأصطخري «والري مدينة ليس بعد بغداد في المشرق أعمر منها». (المغرب)

وصور جماعة من الموسيقيين وهم جلوس. وكل هذه الزخارف مرسومة في مناطق مؤلفة من تقابل سلسلة من خطوط منحنية على شكل حرف S من الحروف الأبجدية الأوروبية. والإناء الذي في شكل رقم 14 يمثل نوعاً من الأواني الخزفية المطلية باللون الفيروزي أو اللون الأسود أو الأزرق القاتم، وهي من صناعة سلطان أباد في بلاد الفرس إبان القرنين الثالث عشر والرابع عشر.

وقد كانت الآنية التي على هذا الشكل معروفة عند الإيطاليين باسم الباريّلو **Albarelo** وقد يكون هذا الاسم مشتقاً من اللفظ العربي (البرنية) بمعنى وعاء لحفظ الأدوية. وهو يدل على الغرض الذي استعملت من أجله هذه الآنية في الشرق والتي ظلت تستعمل من أجله في إيطاليا. وكان يُرى في الصيدليات الإيطالية في القرن الخامس عشر كثير من هذه الأواني مملوءة بالأدوية والحفوظات المستوردة من الشرق⁽⁴²⁾.

ولا شك في أن النماذج الشرقية التي نقلت عنها أواني الأدوية الإيطالية المذكورة إنما جاءت إلى الغرب عن طريق التجارة مع الشرق، كما لا تزال ترد إلينا (ونحن في إنجلترا) أباريق الزنجيل الصينية.. وفي الشكل رقم 15 ترى الباريّلو الإيطالية بعد أن تطورت من الشكل

(42) ذكرت السيدة ديفونشير في كتابها الذي أشرنا إليه أن في بعض لوحات المصورين الفلمنكيين تفاصيل تشهد بتأثير الفنون الشرقية واستشهدت بصورة تعبد الرعاة للمصور هوجوفان درجوس **Hugo van der Goes** فإن فيها إناء صغيراً من نوع الأبارلو يحتوي على رسوم دقيقة وبديعة. (المعرب)

الشرقي وهي مصنوعة من خزف أسود (كلون جلد الجاموس) مدهون بلون أزرق قاتم وفي مدينة فايتزا **Faenza** نحو منتصف القرن الخامس عشر. وكان الإيطاليون يحصلون على آنية الأدوية الخزفية ذات البريق المعدني من بلنسية **Valencia** التي كانت المركز الإسلامي لصناعة الخزف في الغرب والتي صنعت فيها نماذج تعد من أبداع ما أخرجته مصانع الخزف. وقد كانت تصنع أحياناً تلبية لطلب المشتريين من الأجانب وكانت تنقش عليها شعاراتهم.

وفي الشكل رقم 16 نرى طبقاً من خزف ذي بريق معدني أصفر وأزرق صنع كذلك في بلنسية في أواخر القرن الخامس عشر لفرد من أسرة **Degli Agli** بفلورنسا. وعليه شارة هذه الأسرة أو رنكها. ولقد أثارت آنية الفخار الإسبانية ذات البريق المعدني غير ناجحة في نفوس الإيطاليين حتى استطاع صانعو الفخار الإيطاليون في القرن السادس عشر أن يكسبوا زخارف عصر النهضة ذلك البريق الذي لا ينطفئ سناه، وذلك بأساليب صناعية تخالف كل المخالفة ما كان معروفاً في إيطاليا قبل ذلك العهد. وكانت (جبيو)⁽⁴³⁾ **Gubbio** مركزاً مهماً لتلك الصناعة، وفيها كان يشتغل الفنان العظيم جورجيو أندريولي **Ciorgio Andreoli** الذي لا تزال آنيته ذات البريق المعدني الأصفر والأحمر عديمة النظير في إيطاليا والشرق.

(43) بلدة في إيطاليا على سفح جبال الأبنين في وادي كمبينانو. وكان فيها مصنع كبير للخزف. وفي أساطير الآباء الفرنسيين قصة تزعم أن قديسهم نجح في أن يحمل ذنباً كان يغيث فساداً في إقليم جبيو على أن يعد بالإقلاع عن اقتراس الناس وماشيتهم وطيورهم وبأن يكتفي بما يقدمه له السكان من الطعام. (المعرب)

وفي بداية القرن السادس عشر كان النظام القديم لفن صناعة الخزف يتغير باستمرار في كل مكان، ومن بين الأشكال التي جدت في هذه الصناعة ضربان يقتزن كل منهما بالآخر أشد الاقتران، كان كل منهما قد نشأ تدريجياً في آسيا الصغرى وسورية وترعرع بعد ذلك حتى وصل إلى درجة كبيرة من الروعة والإبداع، وكان هذان الضربان يصنعان من خزف مغطى بقشرة بيضاء عليها طلاء أبيض شفاف برّاق، تحته رسوم حدودها سوداء، وأما ألوانها فإما خضراء براقّة أو زرقاء أو حمراء قائمة، وكثيراً ما كانت مصانع آسيا الصغرى تضيف إلى هذه الألوان لوناً آخر أحمر برّاقاً يشبه لون الطماطم، ولعلّ أهم ما استخدم فيه هذا النوع من الخزف هو تغطية الجدران، فكان يتخذ على شكل بلاط مربع تنقش على كل واحدة منه موضوعات زخرفية متكررة أو تنقش عليها أجزاء متقطعة يكوّن مجموعها موضوعاً زخرفياً كبيراً متناسقاً، وفي مدينة القسطنطينية وپروسة وفي بعض المدن الكبيرة الأخرى في الإمبراطورية العثمانية يوجد كثير من المباني ذات الجدران التي تزهر بتلك النقوش المنمقة.

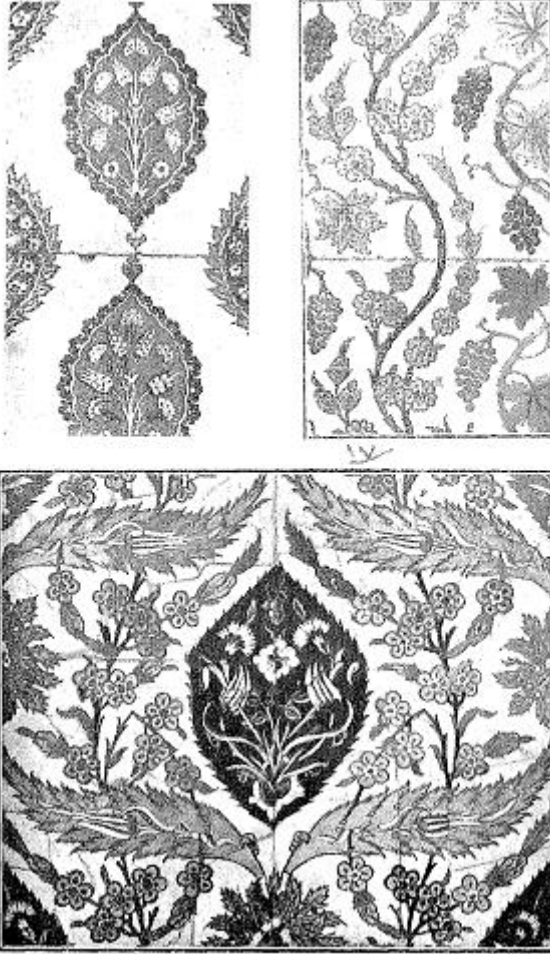
والأشكال الثلاثة التالية نماذج من البلاط الخزفي ذي الزخارف المتكررة. ففي الشكل الأول (شكل رقم 20) رسم الصانع في وسط كل واحدة من هذا البلاط شكلاً بيضياً مدبب النهايتين، ورسم في كل ركن من أركانها ربع هذا الشكل. فإذا ثبت عدد من هذا البلاط بعضه إلى جانب بعض، ظهر كأن هناك أشربة بيضاً تجري في منحنيات متضادة من أعلى إلى أسفل الجزء الذي يغطيه البلاط.

والشكل رقم 21 يمثل على عكس ذلك رسماً يقلد الطبيعة؛ قوامه سيقان متموجة متوازية تحمل تارة أوراق كروم وعناقيد عنب، وتارة زهور لوز.

أما الشكل رقم 22 ففيه جمع بين هذين الموضوعين الزخرفيين اللذين وجدنا أحدهما تقليدياً، والآخر ممثلاً للطبيعة بدقة. وفي هذا الشكل الثالث نرى فوق ذلك شبكة من أوراق النبات المسمى شوكة اليهود **acanthus** وهي دقيقة تتخللها أزهار هذا النبات نفسه.

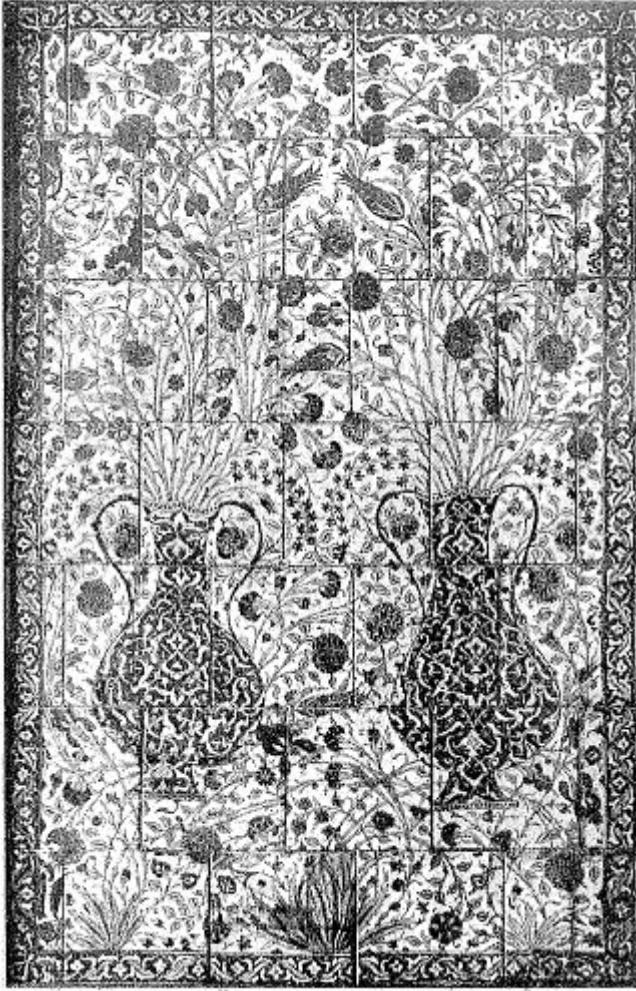
وهكذا نرى أن خصائص هذه المدرسة ألها تجمع بين رسومات بسيطة لتكوّن موضوعات زخرفية معقدة، تظهر فيها مهارة فائقة في الجمع بين هذه الرسوم التي يبعد كل منها في طبيعته عن الآخر، ونحن نرى من ذلك كيف كان الرسامون المسلمون يدأبون على خلق الأفكار والموضوعات الزخرفية، ونرى في الشكل رقم 23 لوحاً خزفياً يتمثل فيه النوع الثاني من أنواع زخرفة القاشاني، أو التربيعات الخزفية لتغطية الجدران. ونرى في هذا اللوح أن الزخرفة تنحصر في موضوع زخرفي عام يغطي اللوح بأكمله، ويعد هذا اللوح نموذجاً جميلاً لصناعة دمشق ذات الألوان الأزرق والأخضر والأحمر والتي ليس لها طريق الخزف التركي وسناؤه.

اللوحة رقم «7»



(أشكال 20 و 21 و 22) - ألواح من القاشاني المنقوش بالألوان العديدة. آسيا الصغرى
في القرن السادس عشر. بمتحف الفنون الزخرفية في باريس

اللوحة رقم «8»



(شكل 23) - لوح من تربيعات القاشاني المنقوش. دمشق في القرن السادس عشر.
بمتحف الفنون الزخرفية في باريس

وقد استعمل الصناع الأتراك والسوريون في صناعة الأواني الخزفية نفس الأساليب الفنية التي استعملوها في صناعة القاشاني لتغطية الجدران، واستعملوا زخارف مماثلة في تزيين الصحن الجميلة والطاسات والأصص وغيرها من الآنية المختلفة الأشكال.

وفي الشكل رقم 24 نرى زجاجة ممشوقة دقيقة الشكل وقوام زخرفتها خليط غريب من طيور وحيوانات، ورسوم تمثل أبا الهول، ولون الزخارف أبيض على أرضية خضراء، وهذه الزجاجة مثل شائق من نوع خاص لا نزال نرى فيه أثراً من أساليب الزخرفة القديمة، ولا نفتأ نجد فيه البقع الحمراء التي تكسب لونه حياة وتدل على أنه من أصل تركي؛ إذ أن اللون الأحمر ليس شرطاً لازماً في القطع المصنوعة في آسيا الصغرى جميعها، ولكنه لا يوجد في أي تحفة من الخزف المصنوع في سورية.

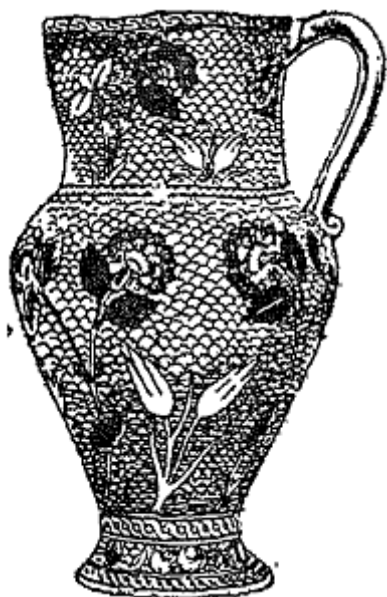
وأهم ما يلفت النظر من عناصر الزخرفة في هذا النوع من الخزف هو بلا ريب تلك الزهور المختلفة، الشبيهة بالزهور التي يزدهم بها لوح القاشاني المصنوع في دمشق والمرسوم في الشكل رقم 23، ونحن نرى في هذا اللوح القاشاني آيتين بديعتين تطلّ منهما البراجم والورود وتنطلق منهما زهور اللوز وكلها تبدو كأنها نامية نمواً عظيماً وسريعاً وغير منتظم، وترسم الزهور عادةً بمهارة فائقة، وبدرجة من الإحكام عظيمة، تدل على فهم الأصول الزخرفية بحيث لا يحدث قط أن يبعد الفنان في تصويرها عن تمثيل الطبيعة واحترامها، أو يكتفي برسمها رسماً تقليدياً مهذباً.



(شكل 24) - قنينة من الخزف المنقوش. آسيا الصغرى في القرن السادس عشر. المتحف البريطاني

وبلاد إيران هي التي أخذ الرسامون عنها تلك العناصر الزخرفية التي تقوم على تصوير الزهور، ومنها أيضاً تعلموا كيف يرسمون الزهور بهذا الجمال الساحر الفاتن.

وأمامنا في الشكل رقم 25 تحفة جميلة من صنع دمشق يبدو فيها أثر النماذج الفارسية، وهي إبريق مزخرف بورود وبراعم رسمت على أرضية زرقاء منقوشة على شكل قشور السمك، ويعتبر هذا الإبريق تحفة فنية رائعة رسومها دقيقة وألوانها زاهية.



(شكل 25) - إبريق من الخزف المنقوش. دمشق في القرن السادس عشر. متحف أشمولي في أكسفورد

وقد وصلت إلى أوروبا من إيران - وفي أغلب الأحيان عن طريق تركيا وسورية - رسوم بعض الزهور التي شاعت الآن في الحدائق

الأوربية، والتي كان الأوربيون في وقت من الأوقات لا يعرفها إلا على الفخار والخزف الواردين من الشرق الإسلامي.

وكان **Busbee** سفير الإمبراطورية في القسطنطينية أول من أحضر إلى الغرب زهور الخزامي (الكؤوس الزهرية **Tulips**)، وكان ذلك حوالي منتصف القرن السادس عشر.

وقد كانت في سورية مواد صالحة جداً لصناعة الزجاج استغلت منذ العصور القديمة، ثم استطاع المسلمون أن يجعلوا لهم طرازاً خاصاً بهم في زخرفة الزجاج، كما نرى ذلك على التحف العديدة من قوارير وأباريق وكؤوس وغيرها تزينها صور آدمية وزخارف تقليدية مرسومة بالميناء المختلفة الألوان ومحلّاة بالذهب في أغلب الأحيان، ولأسباب فنية خاصة يُظن أن أقدم القطع الزجاجية المذكورة عدد من التحف تذكرنا زخرفتها بزخارف أنواع معروفة من الخزف الفارسي والعراقي. وقد تكون هذه القطع من صنع فنانين عراقيين هاجروا إلى سورية إبان الفتح المغولي الأول وأسسوا هناك مصانع ظلت زاهرة خلال القرن الرابع عشر قبل أن يصيبها الدمار الذي حلّ بها وقت أن أغار تيمور على سورية سنة **1401**.

وفي الشكل رقم **26** ترى كأساً منقوشاً عليه زخرفة من صفيين أفقيين وبينهما رسم أمير جالس على العرش، وعلى جانبي العرش تابعان، وهذا الكأس مثال صادق للطراز الذي كان سائداً في أواخر القرن الثالث عشر، ذلك الطراز الذي تلمع فيه الميناء الحمراء والبيضاء بما

عليها من تذهيب. ولا بد أن تكون هذه الكأس قد أرسلت إلى أوروبا بعد الفراغ من صنعها بفترة وجيزة؛ فقد اتُخذت كأس عشاء ربّاني بعد أن ركبت على قاعدة واسعة وساق رفيعة من الفضة المموهة بالذهب، وزانتها زخارف كثيرة بطريقة الحفر على الطراز الذي كان شائعاً في فرنسا في القرن الرابع عشر. وفي هذا دلالة على ما كان لهذه الكأس من عظم القيمة.

اللوحة رقم «9»



(شكل 26)

كأس من الزجاج المموه بالمينا. من صناعة سورية في القرن الثالث عشر بالمتحف البريطاني



(شكل 27)

مشكاة من الزجاج المموه بالمينا. من صناعة سورية في القرن الرابع عشر بمتحف اللوفر



(شكل 28)

قنينة من الزجاج المموه بالمينا. من صناعة سورية في القرن الرابع عشر بمتحف اللوفر

وتدل الوثائق المعاصرة على أن الزجاج السوري كان عظيم القدر في أوروبا المسيحية في ذلك الوقت، ونجد في قائمة الكنوز التي كانت ملكاً لشارل الخامس سنة 1397 ففترتين تصفان هذا النوع من الزجاج وصفاً مفصلاً: في الأولى وصف لثلاث آنية من الزجاج الذي نقش عليه من الظاهر صور على الطريقة الدمشقية، وفي الأخرى وصف لطست واسع

من الزجاج نقش أيضاً على الطريقة نفسها. وفي المتحف البريطاني كأس لا بد أن يكون قد صنع لأحد المسيحيين لأن عليه رسوماً تمثل العذراء والمسيح والقديسين بطرس وبولس وعليه نقش باللغة اللاتينية.

ومنذ القرن الثالث عشر ذاعت في أوروبا شهرة صانعي الزجاج من البندقية⁽⁴⁴⁾، وفي القرن الخامس عشر وجه هؤلاء الصناع اهتمامهم إلى الأساليب الشرقية، وأجادوا عملية تمويه الزجاج بالmina إلى درجة لم يعد بعدها هذا الفن احتكاراً في أيدي المسلمين. وانتشرت هذه الصناعة من البندقية في غيرها من المراكز الأوروبية. ولم تلبث أن ظهرت فيها أنواع جديدة. على أن قوارير الكحول ذات الميناء الزاهية الألوان، والتي كانت شائعة في القرنين السابع عشر والثامن عشر لم تكن إلا صوراً مشوهة للنماذج التي أنتجتها.

ولكن التحف التي قلد بها الغربيون فنون الشرق الأدنى، وإن كانت لا تخلو من متعة طيبة، إلا أنها لا تتعارض النماذج الشرقية التي

(44) إن في دار الآثار العربية مشكاة من زجاج مدهون بالmina ويظهر الفرق بينها وبين المشكاوات الأخرى المحفوظة بالدار وبالمجموعات الأثرية الإسلامية، وذلك لقلة لمعان المينا فيها، ولأن روح زخارفها ليست عربية خالصة، وعلى كل حال فإن عليها كتابة نصها (عز لمولانا المقام الشريف السلطان المالك الملك الأشرف أبو النصر قايتباي خلد الله ملكه)، ولا ريب في أن طراز هذه المشكاة وزخارفها تدل على أنها لم تصنع في مصر أو سورية كبقية المشكاوات المموهة بالmina، وقد كثر الخلاف في شأنها. ولا ريب في أن صناعة الزجاج المموه بالmina كانت قد تدهورت كثيراً قبل عصر قايتباي حتى أن المشكاوات التي وصلت إلينا من القرن الخامس عشر تعد على أصابع اليد الواحدة. وكان المغفور له يعقوب أرتين باشا يذهب إلى أن مشكاة قايتباي هذه صنعت في البندقية ويميل كثيرون من علماء الآثار الإسلامية إلى الأخذ بهذا الرأي؛ وبخاصة لأن هناك نصوصاً تاريخية تشير إلى أن البندقية كانت تصدر إلى الشرق زجاجاً مموهاً بالmina، ولكن الأستاذ الدكتور كونل مدير المتحف الإسلامي في برلين يرجح أن مشكاة قايتباي أتت بها من الأندلس وليس من البندقية بدليل زخارفها التي تشبه كثيراً الزخارف المعروفة في زجاج الأندلس. (المعرب)

نقلت عنها جمال شكل ودقة صنع وسلامة زخرفة، ومن الأمثلة الصادقة للزجاج الذي كان يستعمل على الموائد الإسلامية تحف كالقارورة ذات الرقبة الطويلة التي تراها في الشكل رقم 28، والطاس الدقيق الصنع الذي تراه وغطاءه في الشكل رقم 29، وعلى القارورة زخرفة مموهة بآلينا قوامها جامات وكتابات ونقوش نباتية موضوعة في أشرطة أفقية، وعليها كذلك اسم أمير كان يتصل بالكامل سيف الدين شعبان سلطان مصر المملوكي سنة 1345. أما الطاس فعليه رسم مشابه. لما على القارورة من رسوم. وهو مموه بآلينا الخضراء والزرقاء والحمراء والبيضاء ومذهَّب في بعض نواحيه. وهذه التحفة الجميلة ذات الشكل النادر ليس عليها اسم ما، ولكن كتب عليها «عزّ لمولانا السلطان».

اللوحة رقم «10»



(شكل 29) - إناء من الزجاج المموه بآلينا. من صناعة سورية في القرن الرابع عشر.

بالمتحف البريطاني



(شكل 30) - نسيج من الحرير - بغداد. أواخر القرن العاشر أو أوائل الحادي عشر.
بكوليجياتا دي سان أزيدورو في مدينة ليون تصوير أركسيف ماس

ولعل أبدع ما أخرجته صناعات الزجاج السوريون مصابيح أو مشكاوات - أو على الأصح أغطية مصابيح كانت توضع بداخلها مسارج زيتية مثبتة بسلوك في حافة الغطاء - وكانت هذه المصابيح تعلق بثلاث سلاسل أو أكثر من الفضة أو النحاس تتصل بمقابض بارزة مثبتة في زجاجها، وقد كانت هذه المصابيح التي أضاءت بنورها كثيراً من المساجد الكبيرة مزخرفة في أغلب الأحيان بأشرطة تملؤها كتابات أو

جامات **Medallions** وفروع نباتية تقليدية تكسب هذه المشكاوات بهاءً وهجّةً، ولكن بعضها تغطي سطحه بأكمله رسوم زهور ونباتات شبيهة بما يرى في زخارف الديباج⁽⁴⁵⁾. مثال ذلك: المشكاة المرسومة في الشكل رقم 31.



(شكل 31) - مشكاة مدهونة بالميناء. سورية في القرن الرابع عشر. دار الآثار العربية بالقاهرة

(45) تمتلك دار الآثار العربية بالقاهرة أنفس مجموعة من المشكاوات المصنوعة من الزجاج المطلي بالميناء، بل إن الموجود منها في القاهرة يكاد يربو على الموجود في متاحف العالم أجمع. وعلماء الفن الإسلامي ليسوا متفقين في تحديد الإقليم الذي صنعت به هذه المشكاوات فبعضهم يذهب إلى أنها صنعت في سورية بينما يقول آخرون إنها صنعت في الديار المصرية لأن زخارفها تشبه زخارف المساجد التي كانت معلقة بها؛ ولأن سورية كانت في عصر صناعة هذه المشكاوات جزءاً من قيصرية المماليك وكان في استطاعتهم تدعيم الصناعة في مصر توفيراً للنفقات واتقاءً لخطر الكسر الذي تتعرض له مثل هذه التحف. ويقول الذين ينسبون إلى سورية صناعة الزجاج المموه بالميناء إنه إذا صحت نظريتهم هذه فإن غزو المغول تلك البلاد واستيلاء تيمور لنك على دمشق سنة 1400 يفسران تدهور هذه الصناعة وموتها بعد أن تقل تيمور لنك إلى عاصمته سمرقند عدداً كبيراً من الصناع وبينهم صانعو الزجاج. (المعرب)

وفي الشكل رقم 27 مشكاة أخرى ذات زخرفة من هذا النوع، ولكن بهذه الزخرفة الأخيرة ترفاسيه شارة (رنك) صاحبها الذي وهبها مسجداً من المساجد.

وكثيراً ما كان نبلاء المسلمين ينقشون على ممتلكاتهم ومقتنياتهم رسوماً كانوا يتخذونها شارات (رنوكا) لهم، وذلك جرياً على عادة شرقية قديمة. ولقد أثر استعمالهم لمثل هذه الرسوم في تطور الرنوك عند الغربيين حتى أصبحت في عهد الحروب الصليبية علماً منظماً له مصطلحاته الخاصة. ونرى مثلاً أن اللون الأزرق يُسمى في علم الرنوك **azure** وهي كلمة مشتقة من الكلمة الفارسية التي تطلق على حجر اللازورد وهو الحجر الأزرق المسمى في اللاتينية **Lapis Lazuli**، وثم حلقات اتصال أخرى بين علم الرنوك عند الغربيين وبينه عند الشرقيين، ومن هذه الحلقات ذلك الشكل الغريب الذي يمثل نسراً ذا رأسين. وقد ظهر هذا الشكل لأول وهلة على آثار الحثيين في الأزمنة القديمة وأصبح في أوائل القرن الثاني عشر شارة السلاطين السلاجقة. واتخذة أباطرة الدولة الرومانية المقدسة شعاراً في القرن الرابع عشر.

وكانت رسوم الرنوك عند المسلمين توضع على تروس مستديرة الشكل كالتي نراها مرسومة على المشكاة المبينة في الشكل رقم 27 أو على تروس مدببة عند قاعدتها كالتي نراها مرسومة على القارورة المبينة في الشكل رقم 28.

وفضلاً عن هذه الوحوش أو الطيور الرمزية (كالنسر الذي كان شائعاً إلى حد كبير، والأسد الذي كان رنك السلطان بيبرس)، كانت هناك شارات من نوع آخر يتخذها بعض موظفي البلاط بحكم وظائفهم كحامل الكأس، ورئيس الصوالة، وبعض الرؤساء الحربيين وفي الشكل رقم 32 مجموعة من هذه الشارات. أما المعنى الذي تشير إليه الكأس وصوالة البولوفار، بينما المعنى الذي تشير إليه الصورة الأخيرة في هذه المجموعة ظل زمناً طويلاً يبعث على الحيرة، وقد ظن في بعض الأوقات أنه الأثر الوحيد الباقي في الفن الإسلامي من الكتابة الهيروغليفية القديمة، غير أن العلماء يرون فيه الآن رسماً تخطيطياً لمقلمة تكشف عن محتوياتها الداخلية على النحو الذي يظهر الرسم الذي رأيناه في الشكل 9. ويوضح الترس المدبب المرسوم على القارورة الطويلة كيف كان الرنك الشخصي - كالنسر ونحوه - مصحوباً بشارة الوظيفة في بعض الأحيان. وكانت الرنوك الإسلامية تلون بألوان زاهية إذا سمحت بذلك المادة المصنوعة منها لأن ألوان الرنك كانت جزءاً مهماً

منه.



(شكل 32) - رنوك إسلامية

ولنتقل الآن إلى النسيج الفاخر في فارس والشام ومصر، حيث كان هذا الفن قد تطور وتقدم تقدماً عظيماً قبل أن يفتح العرب تلك البلاد، وكانت هناك في الأقاليم البيزنطية المجاورة للبلاد المذكورة مراكز مهمة للنسيج تصنع فيها أقمشة حريرية فاخرة ممتازة وتزينها موضوعات زخرفية جميلة، وكانت هذه الموضوعات الزخرفية تشتمل على كثير من العناصر الساسانية التي اتخذها الصناع المسيحيون حين أخذوا يبارون جيرانهم.

ومع أن النبي كان يحرم الملابس الحريرية تحريماً باتاً فإن المسلمين لم يكتفوا بتشجيع مصانع الحرير التي كانت قائمة إذ ذاك؛ بل كانوا ينشئون المصانع الجديدة أتى ذهبوا. ولقد كان اهتمامهم بالكماليات المحرمة اهتماماً لا استحياء فيه ولا مبالاة بحيث ظفروا في فترة وجيزة بمركز مهم كانوا به زعماء تجارة الحرير في العالم خلال القرون الوسطى. وآية ذلك الأسماء التي كانت تعرف بها في القرون الوسطى أنواع كثيرة من المنسوجات، وهي اصطلاحات تجارية ظلت مستعملة حتى يومنا هذا، مشيرة إلى الأماكن النائية التي بدأت فيها صناعة أنواع خاصة من الأقمشة، أو مشيرة إلى الأسواق التي كان يتيسر فيها الحصول عليها، فالأقمشة التي كانت تعرف في أيام «شوسر» **Chaucer** باسم «فستيان» **Fustian** قد اشتق اسمها من كلمة «الفسطاط» **Fustat** أولى العواصم الإسلامية في مصر، وكذلك الأقمشة التي لا تزال نسميها «الدمسكس» **Damasks** قد اشتق اسمها من «**Damascus**» (دمشق) وهي ذلك المركز التجاري العظيم الذي كان الغربيون ينسبون

إليه أشياء كثيرة لم يكن ينفرد بصناعتها. والحرير الذي نسميه اليوم «مسلين» **Muslin** هو الذي كان التجار الإيطاليون يستوردونه من الموصل **Mosul**، ويطلقون عليه اسم «موسولينا **Mussolina**». وقد عرب الإيطاليون اسم بغداد إلى **Baldacco** وأطلقوه على المنسوجات الحريرية الفاخرة التي كانوا يستوردونها كما أطلقوه على المظلة الحريرية التي كانت تعلق على المذبح في كثير من الكنائس وصارت تسمى «بلدا كينو **Baldacchino**».

وفي العصور المتأخرة كان يطلق على أقمشة الملابس المستوردة من غرناطة **Grenada** اسم جرينادين **Grenadines**، وعرفت بهذا الاسم في المتاجر الأوروبية حيث كانت السيدات يبتعن كذلك السحل أو (التفتة) **Taffeta** وكان حي العتابية **Atabiyah** ببغداد (وهو الحي الذي كانت تقطنه سلالة عتاب حفيد أحد صحابة الرسول) معروفاً بشهرته في القرن الثاني عشر بنوع من المنسوجات قلده القوم في إسبانيا، وصار يعرف فيها باسم الحرير العتابي، وعرفه الفرنسيون والإيطاليون باسم **Tabis** «تابس» ثم أصبح معروفاً بهذا الاسم التجاري في أنحاء أوروبا جميعها⁽⁴⁶⁾.

(46) فضلاً عن ذلك فإن هناك نوعاً من الأقمشة القطنية يعرف باسم ديميني **dimity** وتذكر معاجم اللغة الإنجليزية أن هذا اللفظ مشتق من اليونانية **id** بمعنى اثنين و **mitos** وذلك لأن هذا القماش كان في أول الأمر ينسج من خيطين، ولكن ليس ببعيد أن الإنجليز كانوا يستوردونه من دمياط وأن اسمه مشتق منها كما ذكرت السيدة ديفونشير في رسالتها التي أشرنا إليها. (المعرب)

وفي يوم الأحد 13 أكتوبر سنة 1661م ارتدى المستر بيبس⁽⁴⁷⁾ **Pepys** معطفه المصنوع من هذا الحرير العتاي الإسباني الخلى بالشرايط الذهبية وهو غافل عن التاريخ القديم لاسم هذا الحرير المشار إليه. وفي سنة 1786 حضرت الآنسة بيرني **Miss Burney** احتفالاً بعيد ميلاد ملكي في وندسور **Windsor** مرتدية ثوباً من الحرير العتاي لونه لون الليلك، وهو اللون الذي يطلق عليه في بلاد الفرس اسم ليلج. وقد انتقل اللفظ إلى بلاد الغرب مع الشجيرة المزهرة التي تعرف بهذا الاسم، ولكن هذا الحرير الجميل الذي كان يرطب ويضغط عند صنعه لتكون عليه تموجات غير منتظمة قد بطل استعماله الآن. بيد أننا نرى أثره واضحاً في اسم القط الذي يشبه لونه الأسمر والأصفر لون الحرير العتاي فإننا نطلق على هذا القط **Tabby Cat** أي (قط تاي)⁽⁴⁸⁾.

ومع أن برلين قطعة من النسيج الحريري عليها اسم هارون الرشيد، فإن الحرير التي تنسب إلى بغداد نادرة جداً، وهناك قطعة نسيج محفوظة في بيعة القديس إيزودور **Colegiata de San Isidaoro** في ليون بإسبانيا (شكل 30) عليها كتابة تنص على أنها نسجت في بغداد.

(47) هو صامويل بيبس صاحب المذكرات اليومية المشهورة وقد كان رجلاً مثقفاً وسكرتيراً لإدارة البحرية البريطانية، واختلط بمختلف الطبقات الاجتماعية وكتب مذكراته اليومية عن الحوادث بين سنتي 1660 و1669 وظلت هذه المذكرات مخطوطة حتى سنة 1826 حين نشر اللورد بريبروك جزءاً منها ثم طبع بعد ذلك مرات عديدة؛ وهي تعين على تفهم روح ذلك العصر وحوادثه وأخلاق أهله ولأسيما المؤلف الذي ولد سنة 1633 وتوفي سنة 1703.

(المعرب)

(48) انظر. La Strange, Baghdad under the Abbasid Caliphate Oxford 1900.

ومن المحتمل أن يكون صانعها ناسجاً اسمه (أبو نصر) وهو الاسم الذي تظهر آثاره في الجزء من القطعة المعد في كثير من الأحيان لأن يكتب فيه اسم الصانع⁽⁴⁹⁾، ورسوم هذه القطعة حمراء وصفراء وسوداء وبيضاء، وهي موضوع زخرفي إسلامي قديم يرجع إلى أواخر القرن العاشر الميلادي تقريباً، ويقوم على دوائر كبيرة حولها طيور وحيوانات وزخارف نباتية موروثة عن تقاليد فنية قديمة.

ومن العناصر الظاهرة في هذه الزخارف صورة الفيل، واحتمل أن يكون مصدرها بلاد الهند، ويظهر هذا الحيوان على قطعة من نسيج الحرير الفارسي أقدم بعض الشيء من القطعة السابقة. وقد اكتشفت هذه القطعة الجديدة منذ بضع سنوات في كنيسة إحدى القرى التي تقع على مقربة من مدينة كاليه، وهي الآن كثر من كنوز متحف اللوفر⁽⁵⁰⁾، وترى كذلك صورة الفيل على كثير من قطع النسيج البيزنطية التي كان الصناع البيزنطيون يقلدون فيها المنسوجات الفارسية⁽⁵¹⁾، والنسيج

(49) يرى القارئ في جزئي الشريطين الظاهرين في الشكل كتابة تبدأ أو تنتهي عند نقطة تماسهما وتكون مقلوبة في الجهة اليسرى من الشكل، ففي الشريط الأعلى «البركة من الله» في ناحية و«البركة من الله واليمن» في الناحية الأخرى، وفي الشريط الأسفل «مما عمل في بغداد» من ناحية و«لصاحبة أبو بكر» مما عمل في بغداد من ناحية أخرى. ومن ثم فإن أبا بكر هذا- وليس أبو نصر- إنما هو صاحب القطعة وليس ناسجها كما يظن المؤلف.

(50) على هذه التحفة كتابة نصها: «عز وإقبال للقائد أبي منصور بختكين أطل الله بقا[ءه]» ولعله القائد الذي عاش في بلاط عبد الملك ابن نوح أمير خراسان وما وراء النهر، وقد حبسه وقتله هذا الأمير في سنة 349 هجرية (960 ميلادية) كما جاء في ابن مسكويه (طبعة كيتاني ج 6 ص 234)، وابن الأثير (ج 8 ص 396). (المعرب)

(51) وتظهر صورة الفيل في سجادة مرسومة في صورة من مقامات الحريري يرجع عهدها إلى القرن الرابع عشر، وقد نقلها الأستاذ أرنولد في اللوحة رقم 12 من كتابه عن التصوير في الإسلام.

الحريرى الفاخر المحفوظ فى قبر شلمان بمدينة إكس لاشابل من أهم هذه القطع التى نحن بصدددها. ولقد زاد طلب المنسوجات الحريرية الفاخرة ازدياداً سريعاً فى أوروبا تبعاً لنمو التجارة مع الشرق. وطغت الأقمشة الإسلامية النفيسة بكميات وافرة على أوروبا حتى فطن الغربيون من أصحاب رؤوس الأموال إلى أن هذه الصناعة الراجعة مصدر كبير من مصادر الثراء، فأقاموا مصانع نسج فى مراكز مختلفة، وبدءوا جدياً فى منافسة المصانع الشرقية الإسبانية.

وكانت جزيرة صقلية الإقليم الذى استمد منه أوائل الصناع الإيطاليين خبرتهم الفنية، والموضوعات الزخرفية التى استعملوها؛ ولا غرو فإن الغزاة المسلمين كانوا قد أنشئوا فى القصر الملكى بمدينة بالرمو داراً شهيرة للنسج ظلت على ازدهارها بعد أن عادت الجزيرة إلى الحكم المسيحى فى عهد النورماندين، وقد زادت المدرسة الصقلية تقدماً فى النسيج فى عهد الاحتلال النورماندى بفضل اتصالها بالأساليب البيزنطية على يد عدد من النساجين اليونانيين الذين أسروا فى غارة بحرية فى بحر الأرخيبيل سنة 1147 وألحقوا بمصانع النسج فى القصر الملكى.

وفى أوائل القرن الثالث عشر كان نسج الحرير قد أصبح أهم الصناعات فى كثير من المدن الإيطالية الغنية، حيث ظهرت منسوجات

كما تظهر أيضاً على صحن من الخزف ذي البريق المعدنى صنع (بمصر) فى العصر الفاطمى وعليه توقيع صانعه (على) وكذلك على سلطانية من الخزف الأزرق الذى صنع بمدينة سلطان آباد فى إيران وهذان القطعتان من مجموعة حضرة صاحب السعادة الدكتور على باشا إبراهيم. ونراها أيضاً على بعض تحف محفوظة بدار الآثار العربية.
(المعرب)

قلدت المنسوجات الصقلية تقليداً يصعب معه التفرقة بين النوعين، وكانت تصدر بوفرة من تلك المدن الإيطالية إلى البلدان الأخرى.

وفي القرن الرابع عشر ظهر في المنسوجات الحربية الإيطالية أثر عوامل جديدة كانت في ذلك الوقت تؤثر في الفن الإسلامي؛ ففي قطعة الديباج الموشاة بالذهب في الشكل رقم 33 لا نرى الأسد والمراوح النخيلية **Palmettes** والفروع النباتية والكتابات العربية وغير ذلك من تلك العناصر الشرقية الأخرى التي كانت ذائعة في المنسوجات الإيطالية في ذلك العصر، تقول لا نرى هذه العناصر فحسب بل نرى أيضاً رسوم طيور صينية الطراز. وظهور هذه الرسوم الصينية في أوروبا يعزى بنوع خاص إلى طوائف مهمة أحدثت تغيرات عظيمة في الشرق الأقصى.

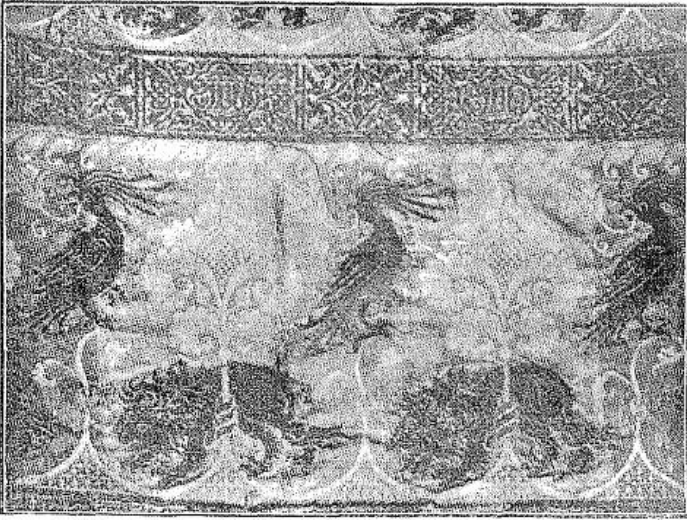
ففي سنة 1208 غزا بلاد الصين قوم المغول الرحل بقيادة قبلاي خان (أخي هولاكو الذي قضى بعد ذلك على الدولة العباسية سنة 1258)، وأسس هؤلاء المغول في بلاد الصين أسرة يوان **Yuan** التي ظلت تحكم البلاد حتى سنة 1367، وكانت نتيجة هذه الفتوحات أن أصبحت مساحة كبيرة من آسيا تمتد من بلاد الفرس إلى المحيط الهادي خاضعة مدة قرن من الزمان لحكم جملة أعضاء من بيت مغولي واحد، وقد أدت هذه الظروف إلى تبادل عظيم في أساليب الفن بين شرقي آسيا وغربها، ونمت في بلاد الصين جالية إسلامية كبيرة تألفت من جاليات صغيرة كانت قد استقرت هناك في عهد أسرة طانج **Tang**، واتخذت

العربية لغة لها، شأنها في ذلك شأن الشعوب التي انتشر فيها الإسلام. وكان بين أفراد هذه الجالية كثير من الصناع منهم نساجو الحرير الذين أنتجوا في مراكز صناعية غير معروفة منسوجات كانت مع ذلك ذاتة الشهرة وعظيمة المكانة في أنحاء العالم الإسلامي كله، وذلك بفضل المهارة الوراثية التي كانت للنساجين في بلاد الصين وهي مهد الحرير منذ القدم. وقد أعجب المسلمون في الشرق الأدنى بهذه المنسوجات الحريرية الفاخرة إعجاباً جعل لها أكبر الأثر في تطور صناعة النسيج وتقدمها في العالم الإسلامي.

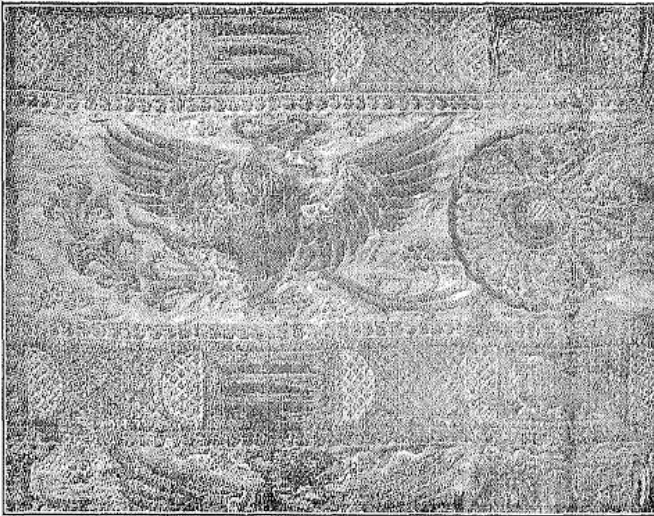
وأثرت منسوجات الصين في المنسوجات الأوروبية عن طريق الشرق الأدنى، وقد وصلت إلينا بعض أمثلة بديعة لصناعة النسيج الصينية في العصور الوسطى، ولعل أفخرها قطعة محفوظة في دانزج **Danzig** لا بد أن تكون قد صنعت لأحد السلاطين المماليك وهو الناصر محمد بن قلاوون الذي يرى اسمه منسوجاً عليها..

وفي الشكل رقم 34 صورة قطعة من الديباج الموشى بالذهب ترجع إلى أصل صيني، وعليها زخارف تقوم على أشكال من الحيوان الخزفي الذي يعرف باسم العنقاء، ومن المراوح النخيلية (البالت) ومن الكتابات العربية، مرسومة كلها في أشرطة يفصل كل واحد منها عن الآخر شريط من زخارف هندسية، وتعتبر هذه القطعة نموذجاً من نوع يحتمل أن يكون هو الأصل الذي اشتقت منه زخرفة الطيور في الشكل رقم 33.

اللوحة رقم «11»



(شكل 33) - نسيج من الحرير. إيطالي في القرن الرابع عشر بمتحف فكتوريا وألبرت.



(شكل 34) - نسيج من الحرير. صيني في القرن الثالث عشر أو الرابع عشر بمتحف فكتوريا وألبرت

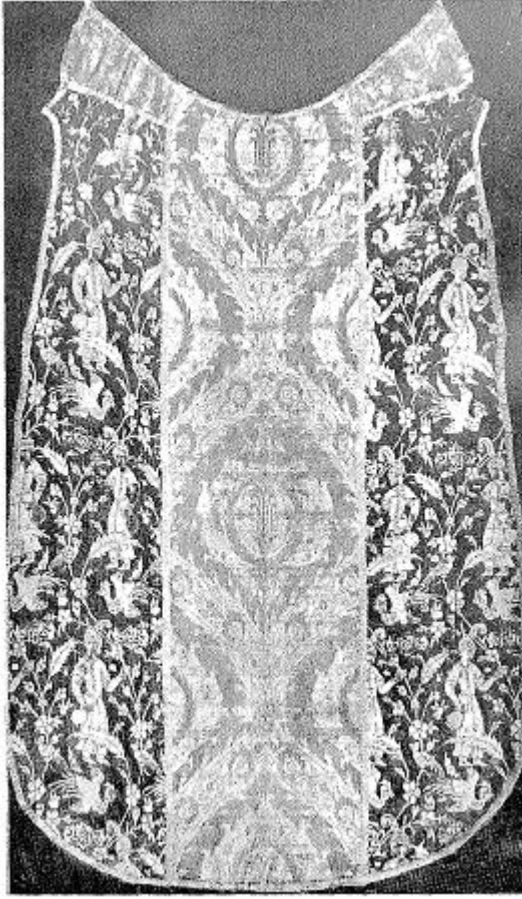
ولم يكن استخدام الحرير الشرقية في عمل الملابس الكنسية مقصوراً على العصور الوسطى بل نجده أيضاً في عصور متأخرة؛ فخمار الصلاة الذي ترى صورته في الشكل 35 مصنوع من نسيج فارسي يرجع عهده إلى آخر القرن السادس عشر أو أوائل القرن السابع عشر. وعلى هذا النسيج زخارف تجعله غير لائق لأن يتخذ منه لباساً يرتديه القسيس في أثناء القداس، أو لأن يُسمح بوجوده في مسجد من المساجد. والعناصر الأساسية لهذا النسيج صفوف من الفتيان يرتدون ثياب البلاط وفي أيديهم كؤوس وزجاجات خمر ويقفون بين فروع طويلة دقيقة متصلة بعضها ببعض تحمل أوراقاً وزهوراً من النوع الذي كان صناع الفخار الأتراك في ذلك الوقت يقلدونه أدق تقليد، وفي المسافات المحصورة بين رسوم هؤلاء الشبان ترى طيوراً مرسومة على نحو يظهر أنه متأثر بالأساليب الصينية. وعلى كل حال فإن هذا الرسم في مجموعه واحدة من رسوم أنيقة بهيجة كانت ذائعة في مثل هذا الديباج إبان العصر الصفوي.

وفي القطع التي كانت أكثر أناقة وأعظم أهمة، زاد الميل إلى المسحة التصويرية حتى لقد كانت تمثل عدة مواقف من قصص غرامية كمقابلة خسرو وشيرين، وقصة ليلي والجنون، كما كانت تزينها أحياناً مناظر طبيعية غاية في الإبداع والدقة تظهر فيها الأعشاب والشجيرات المذهبة، وتتخللها أنواع الحيوانات المستأنسة منها والمتوحشة مرسومة بطريقة تبعث فيها الحياة وتكسب القطعة بهاءً وسحراً عظيمين. وثمة رسوم على قطع حريرية كانت تحلى بها حافات (كنارات) الملابس الكنسية،

ومجموعة هذه الرسوم من زخارف كانت ترى على المنسوجات في عصر كان فيه النساجون الأتراك والإيطاليون يجتهد كل منهم، وتصيب كثيراً من النجاح في تقليد ما تنتجه الجماعة الأخرى من المنسوجات؛ بحيث كان من الصعب على الخبراء أحياناً أن يميزوا في بعض هذه المنسوجات بين ما هو من صناعة أوروبية وما هو من صناعة شرقية.

وعلى الرغم من أن حمار الصلاة الذي مر ذكره حديث العهد وأوروبي الشكل، فإن زخارفه تركية من طراز نشأ في آسيا الصغرى في القرن الخامس عشر. وتتألف هذه الزخارف التركية في بسط حالاتها من أشرطة طولية فيها رسوم أو لا رسوم فيها، وتجري في منحنيات متضادة، فستقابل في بعض الأحيان. وأما أرضية الزخرفة فتملاً برسوم على شكل شبكة، وفي بعض القطع زخارف تقليدية معقدة إلى حد ما، ومرسومة في عيون الشبكة، كما يظهر ذلك في أهداف (كنارات) الملابس الكنسية. على حين نرى في قطع أخرى عناصر زخرفية مشابهة تبدأ من المواضع التي تلتقي فيها الأشرطة.

اللوحة رقم «12»



(شكل 35) - حمار Chasuble من الديباج الفارسي. القرن السادس عشر. بمتحف
الفنون الزخرفية في باريس لعلّ الشريط من الدمقس التركي

ومثال ذلك ما نراه في قطعة الديباج الفاخرة التي يوجد رسمها في
الشكل رقم 37، وفيها زخرفة منسوجة بالذهب وأرضيتها حمراء

قرمزية، وحدودها زرقاء اللون، وفي أرضيتها الحمراء بعض بقع زرقاء. وفي الفراغ المحصور بين الزخارف الرئيسية نرى رسم شبكة من الزخارف الثانوية تخرج منها زهور الورد والزنبق والقرنفل والنجس.



(شكل 36) - منظر تفصيلي من نسيج حريري. إيطاليا في القرن السادس عشر. بالمتحف الأهلي في فلورنسة.

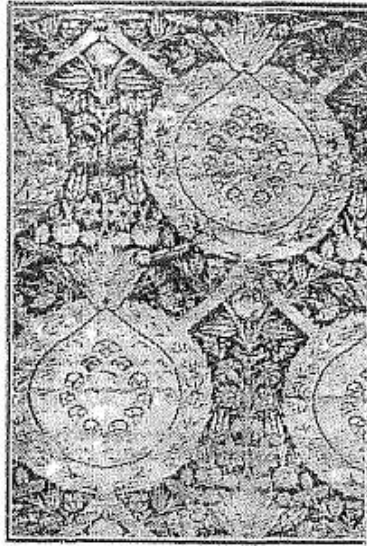
وعن براعم الزهور التي تؤلف العنصر الرئيسي لهذه الزخرفة أخذ الإيطاليون عناصر الزهور المرسومة في الشكل رقم 36 كما أخذوا العناصر التي تشبهها كل الشبه، والمستعملة في قطعة القטיפعة التي يرجع عهدها إلى آخر القرن الخامس عشر والمرسومة في الشكل رقم 38.

وفي القرن السادس عشر ابتدع النساجون الأوروبيون والأتراك- الذين كانوا يتناوبون قصب السبق- ضرباً معقدة كثيرة لموضوع الشبكة والبرعوم وزخرفوا القطيفة الفاخرة التي كانت محبوبة جداً في هذا العصر بالطراز الزخرفي الخاص الذي أصبح منذ ذلك الوقت مقروناً بها.

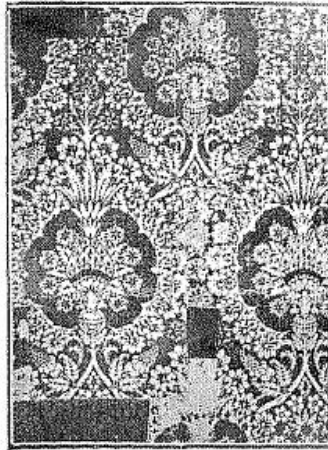
وقد رسم وليم موريس⁽⁵²⁾ زخرفة من هذا النوع للقطيفة المقصبة الفاخرة ذات الألوان الأخضر والبرتقالي والأبيض والذهبي (انظر الشكل رقم 39) وكان ذلك منه محاولة فريدة لإحياء تلك المنسوجات الغالية. أما السجاد الذي يعتبر الآن شيئاً لا غنى عنه، فقد جاء إلى أوروبا من الشرق، وكان من الكماليات التي لا يصل إليها غير الموسرين من الهواة الذين كانوا في بادئ الأمر يعتبرونه كترّاً يحتفظ به أكثر من اعتبارهم إياه شيئاً ينتفع به. والسجاد قديم جداً في الشرق سواء منه الناعم الملمس الذي يشبه نسيج «التابستري» Tapestry أو النوع ذي الخيوط الرخوة المعقودة في النسيج، والتي ينتج عنها سطح له وبر يشبه القطيفة. وقديماً كان السجاد يتخذ في الشرق حصيراً للنوم أو غطاء للجدران أو فرشاً للأرض. وتدل رسوم السجاد الشرقي في الصور الإيطالية.

(52) وُلد وليم موريس William Morris عام 1834 بجوار لندن ودرس في جامعة أكسفورد وأصبح كاتباً وأديباً فضلاً عن استعداده الفني الكبير الذي جعله يتخذ الفنون الزخرفية حرفة له مدة سنين عديدة عكف بعدها على التأليف والترجمة غير تارك للفن إلا أوقات الفراغ، فكتب قصائد قصصية عن الحياة عند الإغريق وفي العصور الوسطى، ونقل إلى الإنجليزية «الأوديسيا» و«الأنبياء» وبعض قصص الأمم الشمالية وتوفي سنة 1896. (المعرب)

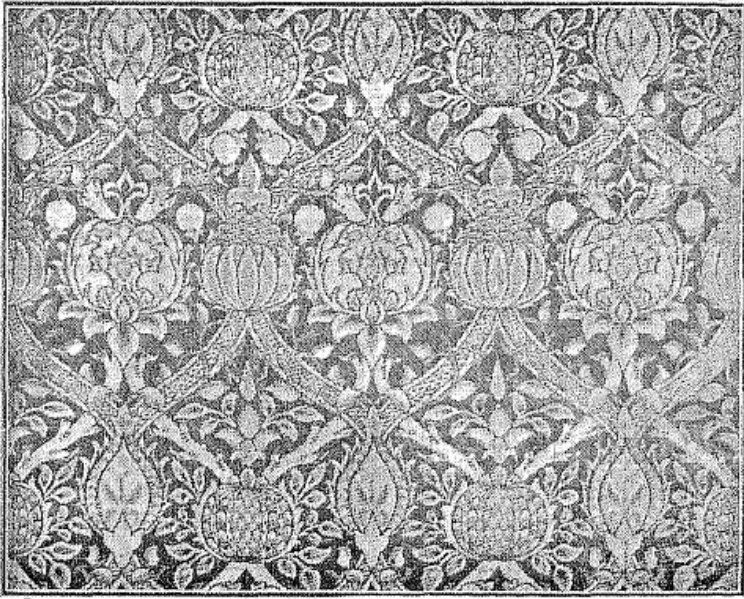
اللوحة رقم «13»



(شكل 37) - نسيج من الحرير. آسيا الصغرى في القرن السادس عشر. بمتحف الفنون
الزخرفية في باريس



(شكل 38) - مخمل من الحرير. يطالي من القرن السادس عشر. بمتحف فكتوريا وألبرت



(شكل 39) - مخمل من الحرير. من نسج وليم موريس سنة 1884

بمتحف فكتوريا وألبرت

على أنه كان معروفاً في أوروبا منذ القرن الرابع عشر على أقل تقدير⁽⁵³⁾. وفي القرن السادس عشر أصبح السجاد سلعة عادية في الأسواق. وتدل الوثائق التاريخية على أن الكردينال ولزى⁽⁵⁴⁾

(53) توجد صورة السجاجيد الشرقية - ولا سيما المصنوع منها في أوشاق بآسيا الصغرى - داخلية في زخارف لوحات عدد من المصورين الإيطاليين والهولنديين، وقد صار نوع من سجاجيد أوشاق معروفاً باسم سجاجيد هولباين Holbein لأنه يظهر في إحدى لوحات هذا المصور الألماني. (المعرب)

(54) هو توماسولزى ولد في أبسويتش بإنجلترا سنة 1471 وانتظم في سلك الكنيسة ثم اتصل بالملك هنري السابع الذي عينه أسقفاً في لنكولن، وظل ولزى يتقلب في المناصب الكنسية العالية حتى بلغ الذروة

Cardinal Wolsey تمكن في سنة 1521 بمساعدة سفير البندقية من الحصول على ستين سجادة شرقية وضعها بقصره في هامبتون كورت **Hampton Court**. ولعل هذه السجاجيد كانت تشبه النماذج التي نراها في صور هولباين **Holbein** والتي يمكن مقارنتها بما لا يزال باقياً من السجاجيد التي كانت تصنع بآسيا الصغرى في ذلك الوقت.

وفي قصر بوتون **Boughton House** بنور ثمتو نشير **Northampton- shire** ثلاث سجاجيد صنعت خصيصاً للسير إدوارد منتاجو **Sir Edward Montagu** ومنسوج في حافتها شاراته (رنكه) وتاريخ سنة 1854، وهذه السجاجيد الثلاثة من نوع كان يعرف حينئذ كما يعرف الآن باسم السجاجيد التركية، وهي محلاة بأشكال زخرفية زرقاء اللون على أرضية حمراء، وثم بعض تفاصيل صفراء اللون، تزيد الزخرف حياة ورونقاً.

وفي القرن السادس عشر وصل الصناعات من الفرس بصناعة نسج السجاد إلى درجة من التقدم لم يصل إليها أحد قبلهم ولا بعدهم، فاستطاعوا بمهارة نادرة إنتاج أنواع لا نظير لها في الجمال. وفي متحف فكتوريا وألبرت **Victoria and Albert** الآن واحدة من تلك التحف الفنية النادرة المثال أصلها من مدينة أردبيل حيث ظلت قروناً في مسجد الشيخ صفى الدين جد ملوك الأسرة الصفوية.

في عصر هنري الثامن، ولكن هنري كان مزواجاً ونقم على ولزى عندما رفض الموافقة على زواجه من آن بولين فجرده من وظيفته وصادر أملاكه.

(المعرب)

وفي الشكل رقم 40 صورة جزء من هذه السجادة الكبيرة وهي ذات صناعة فنية بديعة إذ أنها تشتمل على أكثر من ثلاثين ألف ألف عقد دقيقة بنسبة 380 عقدة في البوصة المربعة الواحدة. وفي وسط السجادة المذكورة جملة كبيرة يحيطها مفرس كأسنان المنشار وحولها جامات أخرى صغيرة بيضاوية الشكل مدببة الطرفين، وكل ذلك تزينه زهور وزخارف نباتية بألوان براقية. وفي كل ركن من أركان أرضية السجادة المستطيلة ترى رسماً يتكون من ربع الموضوع الزخرفي الذي يتوسط السجادة، والذي يتكون كما ذكرنا من جملة كبرى حولها جامات صغيرة.

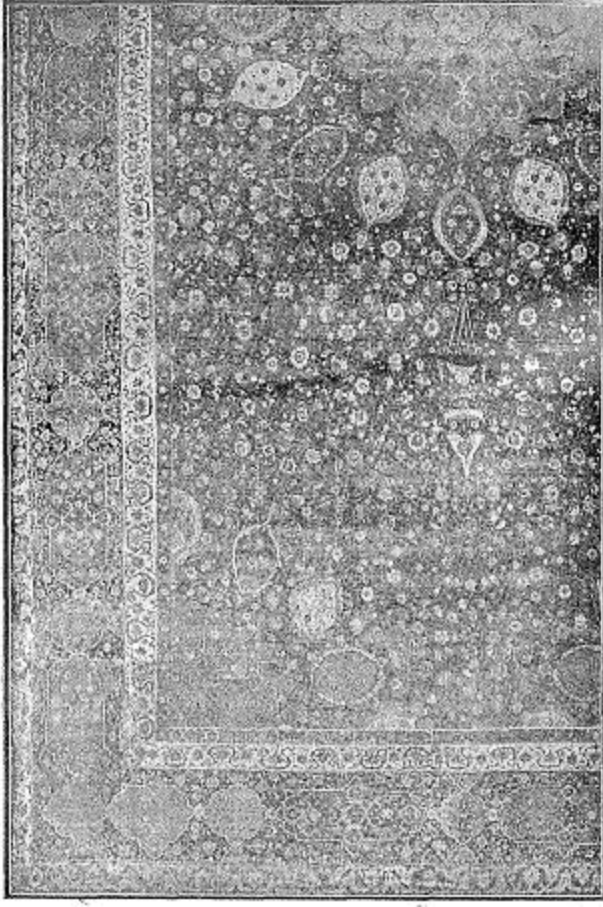
وأرضية السجادة شديدة الزرقة تغطيها زهور يانعة تنبت من جذوع ملتوية. وبين هذه الزهور ثريتان مرسومتان كأههما معلقتان في الهواء، وقد ألفتا بذلك مراكز ثانوية في الزخرفة. وأما كنان السجادة أو (حافتيها) فمحدود بخطوط هامشية مستقيمة، ومملوء بدوائر ومستطيلات ذات فصوص ومزدحم برسوم الزهور والزخارف النباتية. وعلى أرضيته الزرقاء رسوم زهور وزخارف نباتية أيضاً - وترى في طرف من أطراف السجادة مستطيلاً فيه بيتاً شعر للشاعر الفارسي حافظ الشيرازي⁽⁵⁵⁾. وقد كتب في أسفله العبارة الآتية: «عمل بيد بنده دركاه مقصود كاشاني سنة 946».

(55) «جزآستان توام درجهان بناهي نيست سومرا بحرزين در حواله كاهي نيست»

ومعناه: «لا ملجأ لي في الدنيا إلا عتبك ولا حمى لرأسي إلا هذا الباب».

(المعرب)

اللوحة رقم «14»



(شكل 40) - سجادة ذات وبر من جامع أردبيل. فارسية. مؤرخة سنة 1540 بمتحف
فكتوريا وألبرت

وعلى الرغم من أن هناك سجاجيد أقدم من هذه السجادة فإنها
بقيت زماناً طويلاً، وهي أقدم ما كان معروفاً من السجاجيد المؤرخة.

على أن هناك في الوقت الحاضر سجادة أخرى تفوقها في القدم، وتلك هي السجادة الفارسية البديعة المحفوظة في متحف بولدي بدزولي **Poldi Pezzoli** في ميلان؛ وعليها ما يفيد أنها من صنع غياث الدين جامي في سنة 1521⁽⁵⁶⁾.

وقد تعلم الصناع الأوروبيون من المسلمين نسج السجاد ذي الوبر، وكانوا يتبعون في أول الأمر الطريقة الشرقية اليدوية التي تظهر فيها خفة اليد وسرعة الحركة، ولكنهم استخدموا في الأزمنة المتأخرة طرقاً ميكانيكية بحتة. ونحن نرى على السجاد المصنوع بالآلات والذي ذاع استعماله الآن كثيراً من الرسوم المأخوذة عن الأصول الإسلامية، ولكنها رسوم اقتضاها الذوق السائد، وليست بقايا من الأساليب القديمة.

على أن هذه السجاجيد الأثرية العتيقة خالدة الذكر، غالية القيمة، عظيمة المقدار، وذلك بنسجها الذي يشبه القطيفة أكثر منها بما نراه عليها من رسوم وزخارف.

(56) على هذه السجادة بيت شعر فارسي هذا نصه:

شد آز سعی غياث الدين جامي بدین خوبی تمام آين كارنامي

سنة 929، ومعناه أن هذه التحفة الجميلة تم صنعها في سنة 929 على يد غياث الدين جامي، ولكن المستشرقين وعلماء الآثار ليسوا متفقين في قراءة التاريخ، فإن كثيرين منهم يقرأون 949 بدل 929 ولكننا نرجح رأي الذين يقرأون 929.

(المعرب)



(شكل 41) - حشوة من الخشب المحفور. مصر في القرن العاشر أو الحادي عشر.

وإذا تركنا زخرفة السطوح المستوية إلى الزخارف البارزة رأينا أن الحفارين والمثالين المسلمين كانوا يتبعون نفس الأساليب الزخرفية التي كانت تسود صناعاتهم الفنية الأخرى. على أننا نلاحظ أن الحفر وصناعة التماثيل في الإسلام خاليين من تنوع الطراز والأساليب الذي يسود الزخارف البارزة الأوروبية، وهي الزخارف التي اكتسبت من تقاليد الحفر والتصوير ما لم يكن معروفاً عند المسلمين. فنحن لا نكاد نرى في صناعة الحفر الإسلامي إلا تكراراً لموضوعات زخرفية تتشابه أو تكون هي بعينها الموضوعات الزخرفية التي نراها مستعملة في صناعة النسيج وفي تكفيت المعادن وفي التصوير. وقد اتخذت هذه الرسوم كموضوعات

زخرفية بطرق غربية عما ألف الأوربيون. فالرسم الذي كان يستخدم لتزيين فاتحة مخطوط مذهب أو يستخدم كموضوع زخرفي لقطعة من الديباج كان المسلمون لا يجدون حرجاً في حفره في الحجر على سطح قبة أو على جدران جامع.

والحوض الرخامي المبين في الشكل رقم 42 والذي يرجع تاريخه إلى سنة 676هـ (1277-1278م) وعليه كتابة باسم محمد الثاني سلطان حماة، وعم المؤرخ أبي الفدا، هذا الحوض يظهر فيه كيف اتخذ الحفار لنفسه موضوعاً زخرفياً كان ذائعاً في جملة صناعات إسلامية أخرى. وهذا الموضوع الزخرفي مكون في جوهره من تكرار رسم بعينه ويمكن أن يمتد هذا الرسم في الجانبين إلى حد لا نهاية له، وتكوّن الزخرفة حافة أو إفريزاً، وقد يمتد في الجانبين وإلى أعلى وأسفل لتتكون من ذلك زخرفة عامة.

وتم رسوم تشبه رسوم ذلك الحوض الرخامي محفورة في حشوات تابوت لشيخ توفي في سنة 613هـ (1216م) ومحفورة أيضاً في الإفريز الذي يجري فوق هذا التابوت كما هو مبين في الشكل رقم 43. وهذا التابوت الثمين محفوظ في دار الآثار العربية إلا جانباً منه في متحف سوث كنسington .South- Kensington

وكانت صناعة الحفر في العصر الفاطمي تمتاز بعمق الرسوم حتى ليخيل للرائي أنها نافذة كما هو مبين في شكل رقم 41 الذي يمثل حشوة محفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة. والزخارف المحفورة في السقف

الحشبي الذي يرى في الشكل رقم 44 فاطمية الطراز على رغم أنها من صناعة صقلية⁽⁵⁷⁾.

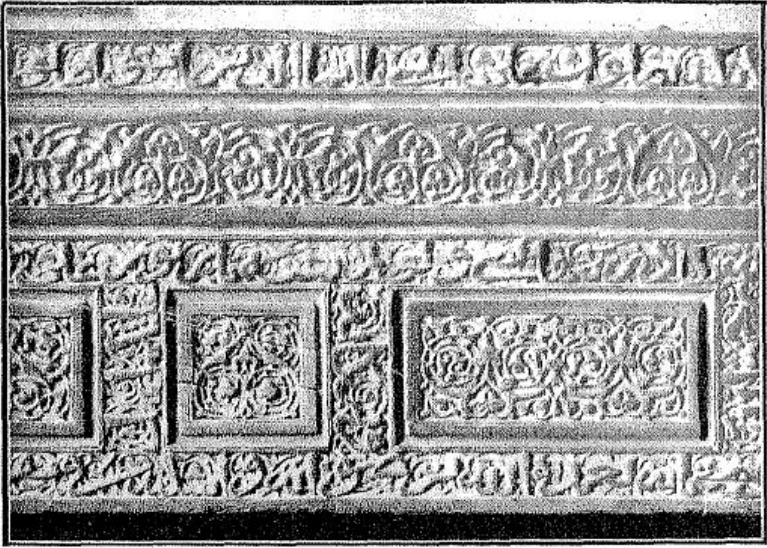
وفضلاً عما تحدّثه الحشوات المحفورة حفراً عميقاً من بديع الأثر في هذا السقف، فإن بين زخارفه النباتية حيوانات ونباتات عديدة. وذلك كله من مميزات التحف الفاطمية التي كانت تصنع للبلاط وللأغراض الدنيوية حيث كانت الرسوم الآدمية شائعة الاستعمال.

اللوحة رقم «15»



(شكل 42) - حوض من الرخام. سوري. مؤرخ 1277-8 بمتحف فكتوريا وألبرت

(57) هذا السقف أصله من الكابلا بلاتينا، ولسنا نوافق المؤلف في القول بأن زخارفه فاطمية الطراز، فبان الحيوانات المحفورة على الحشوات الفاطمية لبست في دقة هذا السقف ولا في جماله. (المعرب)

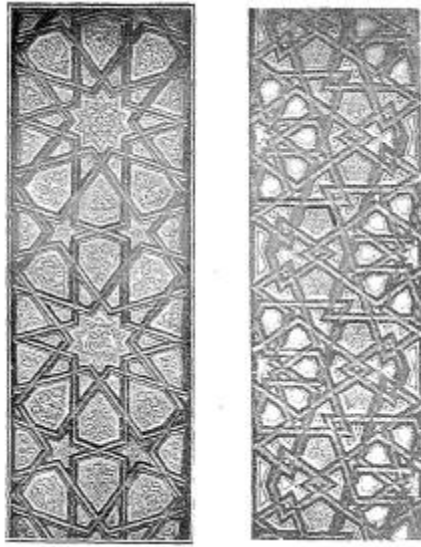


(شكل 43) - حشوات خشبية من ضريح في القاهرة. مؤرخة سنة 1216 بمتحف
فكتوريا وألبرت

اللوحة رقم «16»



(شكل 44) - سقف من الخشب المحفور. القرن الحادي عشر. بالمتحف الأهلي في بالرمو



(شكل 45 و46) - مصراعا باب فيهما حشوات من العاج المحفور والمكفت. القاهرة في القرن الخامس عشر. بمتحف فكتوريا وألبرت

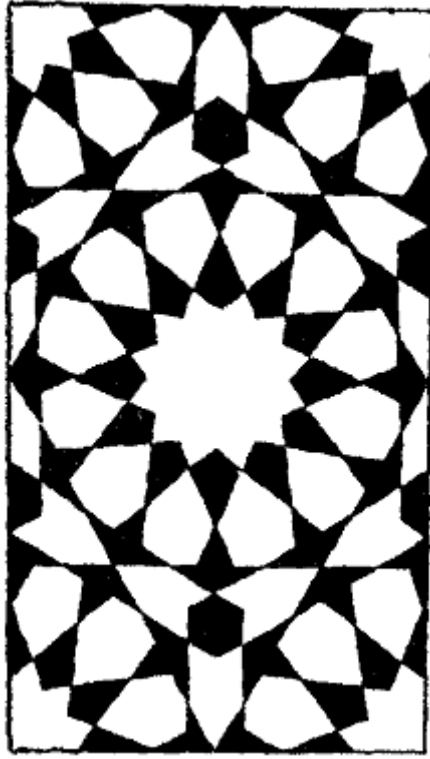
وفي هذا السقف تظهر أساليب النجارين المسلمين في صناعة الخشب، وهي الأساليب التي دفعتهم إلى اتخاذها اعتبارات عملية وزخرفية في نفس الوقت. ذلك لأن ندرة الخشب الملائم الممتاز والأحوال الجوية التي جعلت الخشب عرضة للتقلص والالتواء، كل هذا أدى بالنجارين إلى تصغير الحشوات الخشبية إلى أكبر حد ممكن، ونتجت عن ذلك زيادة متناسبة في إطارات الحشوات.

وقد وصل النجارون المسلمون شيئاً فشيئاً إلى طريقة غاية في الدقة والجمال لتجميع الحشوات الخشبية الصغيرة راغبين بذلك في متانة الصنع

وتنوع الرسوم، فاستطاعوا بتعشيق هذه الحشوات تأليف أشكال كان المسلمون مولعين بها كل الولع.

ولعل هذه الرسوم المكونة من الحشوات الكثيرة الأضلاع حول أشكال نجمية، هي أكثر ما ظهر عليه الطابع الإسلامي أو أكثر ما قدمه الإسلام لفن الزخرفة. وقد استخدم الصانع هذه الرسوم في الفنون المختلفة على أنها أحسن ما تكون ممثلة في الخشب الذي لعب دوراً كبيراً في تطور هذا النوع من الزخارف.

وقد اشتغل فنانون مهرة بعمل هذه الرسوم في جميع أنحاء العالم الإسلامي. وإن صح أن هذه الرسوم أصبحت في العصور المتأخرة كثيرة التعقيد ودب فيها الفساد فصارت عرضاً هندسياً جافاً، نقول إن صح ذلك فإن أشكالها البسيطة كانت أبداً وسائل فعالة لإظهار الألوان الفنية التي برعت فيها العبقرية الإسلامية إلى حد بعيد.

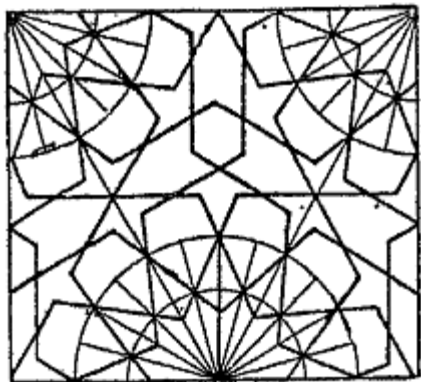


(شكل 47) - رسم هندسي إسلامي

وفي الشكل رقم 47 زخرفة من هذا النوع. وهي ترتيب بديع لنجوم اثني عشرية رسمت داخل أشكال مسدسة الأضلاع. وقوام هذه الزخرفة الرسم المبين في شكل 48 الذي رسمه «ميرزا أكبر» مهندس شاه الفرس في أوائل القرن التاسع عشر. وقد حفظت كثير من رسومه في متحف فكتوريا وألبرت. ونحن نرى في الرسم الأصلي أن الدوائر والخطوط التي استعان بها الرسام على تكوين الشكل النهائي مخطوطة بآلة

مدببة على الورق، بينما الشكل النهائي نفسه قد رسم بالمواد على هذه القاعدة.

ولعل الطريقة التي استخدمت هنا هي الطريقة التقليدية التي كان يستعملها الصناع الشرقيون في مصانعهم، وهي على كل حال تنفعنا في الوقوف على الأسلوب الذي كان الرسامون الشرقيون يتبعونه في إتمام عمل يمكن القيام به على أساليب متنوعة ويشهد بذلك الكثير مما كتب عن هذه الرسوم⁽⁵⁸⁾.



(شكل 48) - الأساس الهندسي للرسم المصور في شكل 47. من رسم لمرضا أكبر. إيران في أوائل القرن التاسع عشر

⁽⁵⁸⁾ قد حلل الأستاذ ج. برجوان G. Bourgoin نحو مائتي رسم من هذه الرسوم الغربية في كتابه « Le Trait des Entrelacs (Paris 1819) ». كما أن الأستاذ أ. هـ. هانكن E. H. Hankin قد شرح بمهارة غير عادية بعض أمثلة كثيرة التعقيد من هذه الرسوم في كتابه The Drawing of geometric Patterns in Saracenic art, (Calcutta, 1925).

وفي مصراعي الباب المصريين اللذين يرجع عهدهما إلى القرنين الرابع عشر والخامس عشر، والمرسومين في الشكلين 45 و46 نرى الحشوات صغيرة جداً بحيث أمكن أن يستبدل العاج بالخشب في صناعتها، فأصبح المصراعان آيتين في الإبداع والفن الزخرفي، وفي أحد هذين المصراعين حفرت على الحشوات زخارف نباتية بارزة بروزاً دقيقاً ومدبباً، وفي الآخر كفتت الحشوات برسوم هندسية خاصة. ومن المحتمل أن تكون هاتان التحفتان أثراً من آثار مَنَبْرَيْنِ يشبهان في الرسوم والزخارف منبراً محفوظاً في متحف فكتوريا وألبرت، وكان السلطان قايتباي (1468 - 1495) قد شيده بمسجد بالقاهرة، ثم هدم المسجد في القرن التاسع عشر ليفسح الطريق لشق شارع جديد بالمدينة.

وقد أنتج المسلمون تحفاً كثيرة، صنعوها كلها أو بعضها من العاج، الذي كانوا يزينونه بزخارف محفورة أو مكفّطة أو منقوشة؛ ففي القرن العاشر كانت تشتغل في قرطبة مدرسة من حفاري العاج على طراز واضح متقن يدل على أن عهداً غير قصير من التجربة كان قد مهد لها. ومن الأمثلة التي وصلت إلينا من هذه الصناعة التي نحن بصددنا العلبة الأسطوانية المرسومة في شكل 49. وأصلها من كاتدرائية زامورا Zamora وهي محفوظة الآن في متحف الآثار بمدير. وحول غطائها المقبب كتابة تفيد أن العلبة صنعت للحليفة الحكم الثاني في سنة 964م⁽⁵⁹⁾ ليهديها لزوجته أم الأمير عبد الرحمن.

(59) هذه العلبة مكتوب عليها (بركة من الله للإمام عبد الله الحكم المستنصر بالله أمير المؤمنين مما أمر بعمله للسيدة أم عبد الرحمن على يدي دري الصغير سنة ثلث وخمسين وثلاث مائة)؛ وليس دري هذا

وهذه التحفة هي أجمل ما في مجموعة تشمل تحفاً عديدة مشابهة صنعت في قرطبة حول نفس التاريخ. والتحفة التي نحن بصدددها مغطاة كلها بزخارف نباتية وأزهار وطواويس وطيور أخرى وأنواع من الحيوان. وهناك تحف أخرى من هذه المجموعة في لندن وباريس وغيرهما من البلاد وهي تشبه في شكلها وصناعتها العلبة السابقة؛ ولكن زخارفها مختلفة، فإنها تقوم على دوائر متصلة ذات فصوص تحتوي على أشكال آدمية. مثال ذلك الرسم الموجود على علبة العاج المستطيلة المرسومة في الشكل رقم 50 وهذه التحفة من عمل صناع عديدين. يمكن أن تتبين اسمي اثنين منهم وهما (خير وعبيدة) مكتوبين على حشوتين قاما بحفرهما. وكان صنع هذه التحفة عام 1005 لموظف في البلاط كتب اسمه وألقابه كتابة ظاهرة فوق الغطاء⁽⁶⁰⁾.

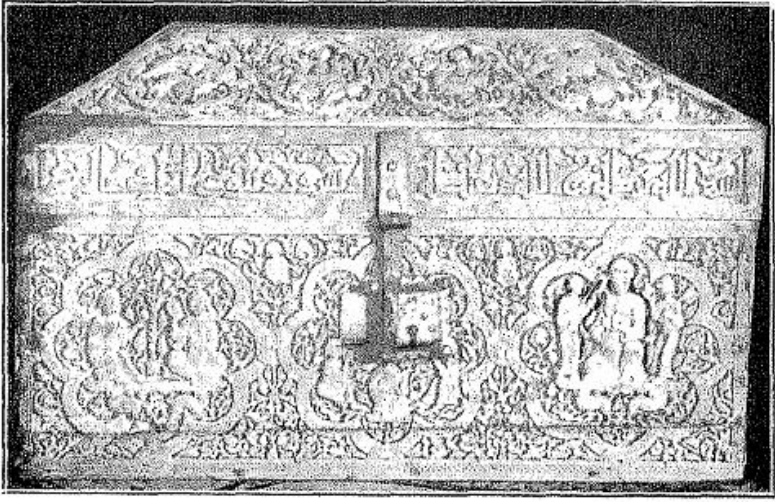
صانع العلبة بل كان من الصقالبة في بطانة الحكم الثاني، واشترك في عهد هشام الثاني في ثورة للصقالبة فقتل بأمر الحاجب المنصور ابن أبي عامر. (المعرب)

(60) هذه التحفة مكتوب عليها: (بسم الله بركة من الله وغبطة وسرور وبلوغ أمل في صالح عمل وانفساح أجل للحاجب سيف الدولة عبد الملك ابن المنصور وفقه الله مما أمر بعمله على يدي الفتى نمير بن محمد العامري مملوكه سنة 95 وثلاث مائة). كما أننا نرى مكتوباً على جامتين من جامات العلبة: «عمل عبيدة»، «عمل خير». (المعرب)

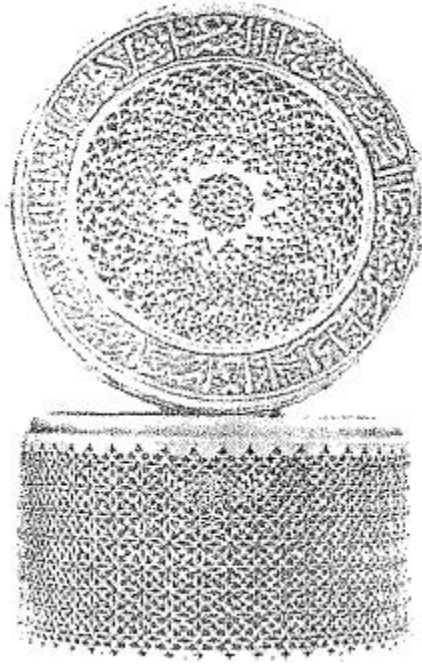
اللوحة رقم «17»



(شكل 49) - علية من العاج المحفور. قرطبة. سنة 964. بالميزيو اركيولوجيكيو في مدريد



(شكل 50) - علبه من العاج المحفور. قرطبة. سنة 1005. كاتدرائية بامبلونا. تصوير
أركسيف ماس



(شكل 51) - غلبة من العاج المخرم. القاهرة. القرن الرابع عشر بالمتحف البريطاني

وهناك نوع آخر من صناعة العاج نراه في شكل 51، وهو يمثل صندوقاً مستديراً عليه زخارف هندسية مفرغة فيه وفي غطاءه المسطح. وهذا الصندوق مثال من مجموعة يظن أنها صنعت بالقاهرة في القرن الرابع عشر⁽⁶¹⁾.

وقد وصلت إلينا أيضاً صناديق من العاج أسطوانية ومستطيلة ولا زخارف عليها، غير تذهيب ونقوش بالألوان تقوم على دوائر فيها

(61) ظلت صناعة الحفر في العاج بمصر مجهولة لعلماء الآثار حتى كشفت حفريات الفسطاط أخيراً عن عدة نماذج شائقة من العصرين الطولوني والفاطمي.
(المعرب)

أشكال آدمية أو طيور أو حيوانات أو أزهار أو أشجار أو خطوط على شكل عقد. وطراز هذه الزخارف يذكرنا بالمخطوطات المذهبة. ويرجع تاريخ هذه المجموعة من الصناديق إلى القرن الثالث عشر، ويقال إنها عربية من صقلية وإن لم يثبت ذلك بعد. ويرى في الشكل 53 مثل لهذه الصناديق نقش عليه فارس في الصيد راكب وراءه نمر أليف.

ولقد كانت هذه الصناديق العاجية ذات الزخارف المنقوشة أو المحفورة أو المفرغة تستخدم كعلب للحلي أو العطور أو الحلوى ولأغراض أخرى مشابهة. وكانت في أكثر الأحيان - كما تشهد بذلك العبارات التي قد تكون مكتوبة عليها - تصنع لغرض الهدايا⁽⁶²⁾ وأقدم هذه الصناديق من أثن وثائق الفن الإسلامي في بدايته. وقد وصل إلينا كثير منها في حالة عجيبة من الحفظ. على أن المحتمل أن تكون الصناديق ذات الزخارف المحفورة مذهبة وملونة في الأصل. وذلك بالنظر إلى آثار اللون التي لا تزال ظاهرة على بعضها، ولا تزال في بعض الصناديق (المفصلات) و(المشابك) وكل هذه أمثلة شائعة لفرع صغير من فن الصناعات المعدنية.

(62) وأعجب الغربيون بهذه الصناديق وأقبلوا على حيازتها لحفظ الحلي وأصبح من هدايا العرس الجميلة في أفراح الأمراء. (المعرب)



(شكل 53) - علبة من العاج المنقوش. عربية من صقلية في القرن الثالث عشر. مجموعة خاصة في باريس

والآن نسوق مثلاً أخيراً لمهارة لمسلمين في الحفر: هو إبريق من البلّور الصخري محفوظ في كنوز كاتدرائية القديس مرقس بالبنديقية، وموضح في الشكل رقم 52. وهذه التحفة البديعة أهمية تاريخية لأن عليها اسم العزيز ثاني الخلفاء الفاطميين في مصر، ولعلها أحد الأباريق البلورية التي ذكرها المقرئ في القائمة التي سردها عن الكنوز التي تبعثت سنة 1067. فالواقع أن الأباريق المذكورة كانت تحمل اسم هذا الخليفة. ومهما يكن من أمر، فهذه التحفة بصناعتها وزخرفتها تذكّر لعصر من أزهى عصور الفن الإسلامي كان بها خليقاً وكانت به جديرة.

وثمة أشياء نستخدمها كل يوم وندين بشيء من مادتها أو صناعتها أو زخرفتها للإسلام، ولعل كتبنا المطبوعة هي أوسع هذه الأشياء انتشاراً. فبرغم أنه يبدو لأول وهلة أن علاقة الكتب بالشرق بعيدة، فإن الطرق الحديثة في صناعة الكتب قد كسبت شيئاً كثيراً من مهارة المسلمين ومشروعاتهم في هذا الميدان إبان القرون الوسطى. والواقع أن نشر المؤلفات الإسلامية بالطرق الميكانيكية لم يبدأ إلا في العصور الحديثة، إما بالحروف المطبعية أو بالطبع على الحجر. وكانت هذه الطريقة الأخيرة محبوبة بنوع خاص لأنها كانت تحتفظ احتفاظاً صادقاً بخط النسخ أو الخطاط نفسه. وقد كان للخطاطين والنساخين المكان الأسمى والمرتبة العليا بين الصناع في الإسلام⁽⁶³⁾.

(63) ومن ثم وصلت إلينا أسماء أعظم الخطاطين في الإسلام وأقبل الهواة في جميع العصور على اقتناء نماذج من كتاباتهم. (المعرب)

اللوحة رقم «18»



(شكل 52) - إبريق من البلور. فاطمي من القرن العاشر. بكتدرائية سان مارك بالبندقية

ومع أن فن الطباعة كان قد أتقن في أوروبا قبل أن ينتشر في الممالك الإسلامية بزمان طويل، فإننا مدينون للشرق بمادة كانت عاملاً كبيراً إن لم

تكن أهم العوامل في تطور فن الطباعة. فالورق - وهو اختراع صيني قديم - عرفه المسلمون حين استولوا على سمرقند سنة 704 وأخذوا صناعته من الصينيين. ثم انتشر استعماله بعد ذلك في غربي العالم الإسلامي. وهناك عدد كبير من المخطوطات العربية المكتوبة على الورق يرجع عهدها إلى القرن التاسع. ولكن الورق لم يرد إلى أوروبا المسيحية حتى القرن الثاني عشر وكان لا يزال نادر الوجود فيها إبان القرن الثالث عشر. والمسلمون هم الذين أسسوا أول المصانع الأوربية للورق في إسبانيا وصقلية ومنهما انتقلت هذه الصناعة إلى إيطاليا.

ولما أصبحت صناعة الكتب في القرن الخامس عشر سلعة تجارية بفضل إدخال الآلات الميكانيكية أصبح الورق مادة أساسية في إنتاج هذه الكتب، وبدونه لم يكن يتيسر للطباعة أن تتقدم هذا التقدم الذي نراه الآن.

ومهما يكن من شيء فليست الطباعة الحديثة مدينة للإسلام بالورق فحسب؛ إذ أننا نرى مسحة شرقية غالبية كانت تبدو على الكتب المجلدة في مصانع التجليد الإيطالية إبان القرن الخامس عشر حينما كانت مدينة البندقية آخذة في أساليب الفن الإسلامي تتشبه بها وتشيعها في الخارج. وقد ظهرت في بعض المجلدات إذ ذاك ظاهرة شائعة في طرق التجليد الإسلامية وهي «اللسان» الذي يطوي لحماية الأطراف الأمامية من الكتاب، ولا تزال هذه الظاهرة باقية في تجليد بعض الكتب المصنوعة مثل كتب الحسابات ودفاتر المصارف المعروفة باسم «Pass Books»

ووجود «اللسان» في هذه الكتب والدفاتر يذكرنا بأثر الصناعة الشرقية فيها.

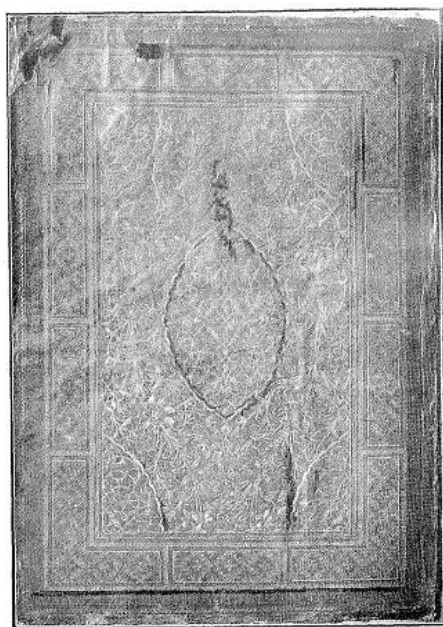
ولقد أوحى الصناع المسلمون إلى صناع الغرب طريقة جديدة في زخرفة جلود الكتب؛ ففي العصور الوسطى كان المجلدون الأوروبيون غالباً ما يزخرفون جلود الكتب بطبع رسوم عليها، مستعينين في ذلك بمكابس معدنية. وقد تيسر بهذه الطريقة الوصول إلى موضوعات زخرفية جلييلة الأثر، فبعد أن كبرت المكابس وزادت زخارفها كمالاً وإبداعاً ذاع استعمال زخارفها كمالاً وإبداعاً ذاع استعمال زخارف دقيقة الصنع وفيها حافات (كنارات) ورسوم متكررة. وتسمى زخرفة غلاف الكتب برسوم مطبوعة بآلات محمأة **Blind tooling** في الاصطلاح الفني الإنجليزي. وكانت الزخارف التي تصنع بهذه الطريقة بارزة فقط حتى بدأ الصناع الشرقيون يزينون الرسوم المطبوعة بملء أجزائها المنخفضة بصبغات ذهبية. وقد أدخل هذه الطريقة إلى أوروبا المجلدون المسلمون الذين أقاموا في البندقية.

وفي أواخر القرن الخامس عشر استبدلت هذه الطريقة طريقة جديدة كان التذهيب فيها يشبه تشبيهاً قوياً بضغط الآلات المحمأة على صفائح من الذهب. ويظهر أن هذه الطريقة الجديدة نشأت في قرطبة. ثم أصبحت في القرن السادس عشر شائعة الاستعمال بين المجلدين المسلمين والمسيحيين على السواء، وذلك بالرغم من أن الطريقة الشرقية القديمة في التذهيب لم تندثر تماماً.

والنتائج التي توصل إليها الشرقيون في تذهيبهم تظهر في الموضوعات الزخرفية البديعة التي زين بها جلد كتاب يرجع عهده إلى أواخر القرن الرابع عشر أو أوائل القرن الخامس عشر وقد أتينا على صورة باطنه في الشكل رقم 54.

وتعتبر هذه الزخرفة أعجوبة من أعاجيب الزخرفة الواضحة الدقيقة، أخرجتها يد فنان صبور طبعها مرات عدة واستعان في طبعها ببضع آلات بسيطة.

اللوحة رقم «19»



(شكل 54) - باطن جلد كتاب. القاهرة في أواخر القرن الرابع عشر أو أوائل القرن الخامس عشر. بمتحف فكتوريا وألبرت

وفي الشكل رقم 55 نرى جلد كتاب فيه بعض الطرق الزخرفية الأخرى التي استعملها المجلدون الشرقيون منذ أزمنة سابقة للقرن السابع عشر، وهو القرن الذي صنع فيه جلد الكتاب الذي نحن بصددده. ولهذا الغلاف الجلدي القرمزي اللون رسم مطبوع في وسطه ومزين بالتذهيب. وفوق هذا الرسم الأوسط وتحتة، وفي كل ركن من أركان لغلاف جامات أو أجزاء من جامات مفرغة في السطح ومزينة بزخرفة تشبه (الدانتلا) مقطوعة من جلد أبيض رقيق وملصقة على أرض سوداء. ويظهر على أرضية الغلاف منظر عام مؤلف من أشجار وحيوان وطيور بينها تنين من الشرق الأقصى، وكل هذه منقوشة بالذهب.

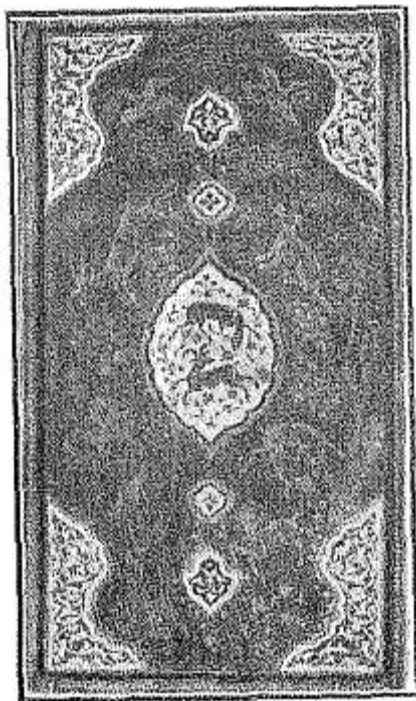
وفي الشكل رقم 56 جلد كتاب من صنع البندقية في القرن السادس عشر وفيه أشكال مفرغة كالجامات التي مر ذكرها وفيه زخارف منقوشة يظهر أنها تقليد لنموذج فارسي.

وجلود الكتب الإسلامية المصنوعة في مصر (شكل 54) في وسط كل منها جامة بيضوية الشكل وفي كل ركن من أركان الشكل ربع جامة. أما الجلود الفارسية فزخارفها على أنواع من نفس هذا الطراز الذي رأينا أنه وجد في نواح عدة من نواحي الفن الإسلامي. وفي الشكل (رقم 57) جلد كتاب صنع في البندقية عام 1546 وعليه زخارف ذهبية تشبه زخارف الجلود الإسلامية بجاماتها الوسطى وأرباع الجامات المرسومة في الأركان وبزخارفها المكونة من خطوط إسلامية الطراز وغير ذلك.

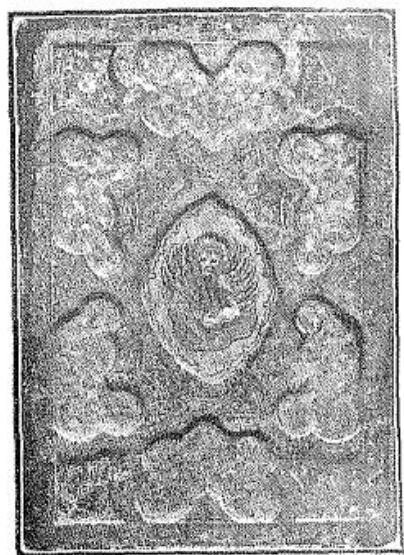
وفي الشكل رقم 58 نرى هذا النظام الزخرفي ظاهراً في جلد كتاب ألماني من عصر متأخر، وغن كانت تفاصيل زخارفه قد طرأت عليها تغييرات مناسبة للذوق الأدبي المعاصر.

اللوحة رقم «20»

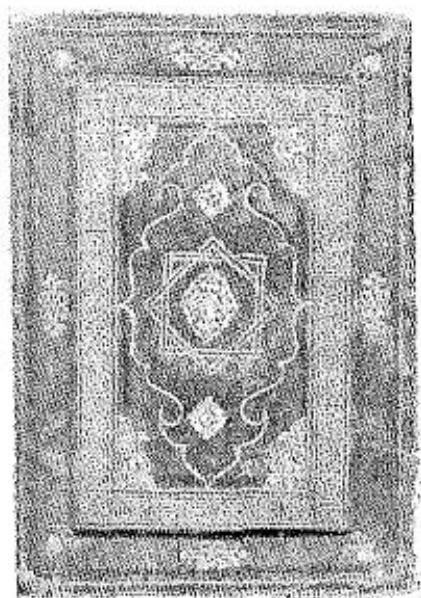
جلود كتب بمتحف فكتوريا وألبرت



(شكل 55) - فارسي من القرن السابع عشر



(شكل 56) - من صناعة البندقية في القرن السادس عشر



(شكل 57) - من صناعة البندقية في سنة 1546



(شكل 58) - ألماني حول سنة 1583

وجلود الكتب الأربعة التي استعرضناها الآن يظهر فيها بطريقة عامة تطور بعض الطرق الفنية في التجليد، وقد نشأ هذا التطور في البلاد الإسلامية ووصل إلى مصانع التجليد الأوروبية جالباً مع عناصر وموضوعات زخرفية أصبحت مندمجة في الصناعة الحديثة كل الاندماج دون أن يعترها غير تغيير يسير.

ولا يزال التذهيب والكتابة شائعين في عصرنا هذا على جلود الكتب الجميلة، ولم يزل الأوروبيون يؤدونها بوسائل كان للصناع المسلمين فضل إبلاغها درجة الكمال. وفي القرن التاسع عشر بدأت الطرق الآلية تحل في صناعة جلود الكتب محل الطرق اليدوية القديمة؛

ولكن الطرق الآلية في صناعة الكتب كانت إلى حد كبير تنتج زخارف. وتتبع أساليب ترجع إلى أصول فنية إسلامية.

وهذه الرسوم البديعة الرخامية الشكل التي ترى كثيراً جداً على غُلف الورق وعلى الأوراق الختامية في الكتب، وعلى حافات الكتب المجلدة في أوروبا إبان القرن الثامن عشر كلها مأخوذة عن مصادر شرقية. ونحن نرى أمثلة دقيقة من هذه الرسوم على أشرطة الورق التي كانت تلصق على هوامش الصور الإسلامية والنماذج الخطية المعدة في القرن السادس عشر للهواة الذين كان يتطلب ذوقهم الأنيق السامي طرقاً جميلة فاخرة لعرض كنوزهم الأثرية.

وقد كان الورق الرخامي الشكل معروفاً في إنجلترا في عصر (بيكون) وهو يذكر «أن عند الأتراك طريقة غير معروفة عندنا يكسبون بها الورق شكل المرمر. فهم يستحضرون ألواناً زيتية مختلفة، ويضعونها في الماء قطرة قطرة، ثم يحركون الماء تحريكاً رقيقاً، وبعد ذلك يبللون الورق - وهو سميك بعض السمك - في هذا المزيج فيكتسب الورق هذه التموجات والتعرجات التي تجعله شبيهاً بالرخام أو تجعله يشبه حرير الكاملية «Chamolet»⁽⁶⁴⁾».

* * *

(64) «الكاملية» نوع من القماش كان يصنع في بداية الأمر من وبر الجمل ولكنه يصنع الآن من الصوف وشعر الماعز. (المغرب)

ولقد ظلت أوروبا نحو ألف سنة تنظر إلى الفن الإسلامي كأنه أعجوبة من الأعجائب، وكان أكبر باعث لهذه النظرة في أول الأمر أن هذا الفن كان يتصل أوثق الاتصال بالأراضي المسيحية المقدسة. ولكن أصبح بعد ذلك مصدر الدهشة من ذلك الفن جماله الذاتي ليس غير. وكثير من التحف الإسلامية النفيسة مدينة ببقائها في حالة جيدة من الحفظ إلى عاطفة التقوى الدينية التي كانت سائدة في العصور الوسطى؛ فإن عدداً ليس بالقليل منها ظل محفوظاً بالكنائس قروناً عديدة حيث كنت ترى علبة من العلب ربما كانت توضع فيها قديماً حليّ الخليفة فأصبحت تحفظ فيها مخلفات مسيحية مقدسة، وربما كانت هذه المخلفات قد أتت بها من البلاد المقدسة في العلبة نفسها ملفوفة في قطعة من الديباج الفاخر مقتطعة من خلعة إسلامية ممتازة فاخرة.

وقد كان القوم في العصور الوسطى ينظرون إلى مثل هذه التحف نظرة رهبة، ويفسرون الأشكال الغريبة والكتابات الغامضة التي تزينها تفسيرات متفقة وهذه النظرة. فلقد كانوا يظنون أحياناً أن هذه الكتابات طلاسـم وحروف لأتباع سليمان أو لسليمان عينه. ولا غرو فإن علم الآثار في القرون الوسطى لم يعد كونه قصصاً خيالية خرافية. وطرق البحث لم تستطع إلا في القرن الماضي أن تظهر الشك في صحة ما يقال عن بعض هذه الكنوز النفيسة من أنها كانت هدايا قدمها هارون الرشيد

إلى شارلمان. أو ما يقال من أن سان لوي⁽⁶⁵⁾ هو الذي حصل عليها من الشرق.

وسواء أكان تاريخ هذه التحف الفنية ونسبتها صحيحين أم لم يكونا كذلك فليس إلى إنكار عظمتها وجمالها من سبيل. فالحق أنها كانت آيات فنية يجلبها كل صانع ويستلهم منها الوحي كل من وقف حياته على الفنون المهمة في الغرب.

وقد بدأ الاتصال بين المسلمين والمسيحيين، قبل الحروب الصليبية بزمان؛ ففي أسبانيا كان الإسلام قد توطدت أركانه وثبتت دعائمه على حدود أوروبا الغربية نفسها. وكان له منذ البداية أثر عميق في الثقافة المسيحية. ثم في صقلية قامت المسيحية والإسلام جنباً إلى جنب. على حين كان الجزء الشمالي كله من إفريقيا تحت حكم المسلمين الذين كانت سفنهم في ذلك الوقت تمخر عباب البحر الأبيض المتوسط من أوله إلى آخره.

وبدأ بالحروب الصليبية عهد جديد؛ فتلك العظمة والأبهة التي كانت تنسب إلى العرب، وتبدو كنها ضرب من الخرافات أصبحت منذ بدأت الحروب الصليبية حقيقة ملموسة تراها المسيحية في دهشة واستغراب. إذ أن الجيوش الصليبية التي كانت تجمع من كل أنحاء أوروبا

(65) هو لويس التاسع ملك فرنسا الذي عاش بين سنتي 1215 و1270 واشترك في الحروب الصليبية وغزا مصر سنة 1249 بجيش من أربعين ألف مقاتل فهزمه المسلمون غربي فارسكور وأسروه ثم أطلقوا سراحه في العام التالي بعد أن دفع فدية كبيرة. (المغرب)

اتصلت بغنة في هذه الحروب الصليبية اتصالاً وثيقاً بالنظام الاجتماعي عند الشرقيين وهو نظام كان يفوق من كل النواحي حدود تجارهم الضيقة. ولم يلبث أن ظهر هذا الاتصال في كل ناحية من نواحي الحياة. ولم يكن ظهوره في الناحية الفنية أقل منه في النواحي الأخرى. ثم لم يلبث التجار الإيطاليون أن أسسوا تجارة مع الموانئ السورية، وانتظمت التجارة مع الشرق منذ ذلك الوقت، ووصلت إلى الأسواق الأوروبية أنواع كثيرة مختلفة من التحف الإسلامية النادرة. وكانت هذه الواردات الشرقية تسد حاجة أصبح القوم يشعرون بها وصاروا يتأثرون هذه الواردات ويقلدونها آنى ذهبت؛ ففتح ذلك طرقاً في سبيل تطور الفنون والصناعات تطوراً مباشراً، وأدى ذلك إلى ظهور أساليب دقيقة لطيفة أتيح لها أن تنمو وتستكمل نموها في المستقبل.

وفي فترة الانتقال الدقيقة التي كان فيها الغرب يودع القرون الوسطى ونظمها بدأت القوى التي كان قد آثارها وتعهدها الحماس الديني إذ ذاك تدخل في مرحلة أخرى من مراحل النشاط متركزة كلها في الأعمال التجارية. وفي القرن الخامس عشر نرى الصناع الأوروبيين يتجدد اهتمامهم بالشرق مدفوعين في ذلك بنجاح المسلمين في إنتاج التحف الفنية الفاخرة ذات الأثمان الباهظة، وهي التحف التي أصبحت من مقتنيات الأبهة والعظمة في عصر النهضة الأوروبية.

وقد استطاع الصناع الأوروبيون أن يدرسوا الأساليب الإسلامية دراسة عميقة وأن يصلحوا ويزيدوا من أساليبهم الفنية الخاصة ويساعدوا

على نمائها. ولكنهم في هذه المرة لم يكتفوا بنقل العناصر الزخرفية التي كانوا يعثرون عليها، بل شرعوا في أن يدرسوا يامعان قوانين الزخرفة عند المسلمين، وبدأوا يطبقون هذه القوانين بروح جديدة في تحف أوربية خالصة. ولم تكن ممارسة الرسوم والزخارف الشرقية مقصورة على الطبقة الدنيا من الصناع، بل تعدتها إلى الشخصيات الفنية البارزة: أمثال ليوناردو دافينشي الذي يتجلى لنا اهتمامه بدراسة هذه الرسوم الشرقية في الرسم الذي نراه في الشكل رقم 59 المأخوذ عن رسم أولى في كراسة من كراسات.



(شكل 59) - زخرفة إسلامية أساسها رسم لليوناردو دافينشي (عن I codice

Atlantico)

ولم يكن هذا التجديد على الدوام نتيجة ملاحظة مباشرة؛ ففي أوائل القرن السادس عشر عاد التأثير الشرقي في الرسوم ينتشر بطريقة جديدة هي كتب النماذج التي كانت نتاجاً مباشراً لفن الطباعة. إذ بفضل كتب النماذج المذكورة استطاع الصانع الذين لم يتيسر لهم الوصول إلى المصادر الأصلية أن يقفوا على نماذج من دراسات مشاهير الرسامين للزخارف الشرقية وأبحاثهم في هذا الطراز الجديد.

ومن أهم كتب النماذج المذكورة مؤلف نادر وضعه «فرانسيسكودي»⁽⁶⁶⁾ بللجرينو» وأكثر أمثله مشتقة اشتقاقاً تاماً عن نماذج إسلامية. والواقع أن هذا الكتاب ونحوه من كتب النماذج المعاصرة له - ومثلها الكتب التي وضعها بطرس فلوتر **Peter Flotner** وفرجيل سوليس **Virgil Solis**، ومارتنوس بطرس **Martinus Petrus** وغيرهم - كلها تعتبر خطوة جاء بها الانتقال إلى رسوم هولباين **Holbein** الذي استطاع في زخارفه التي كان يرسمها للصاغة ولغيرهم من الصانع أن يدمج في مهارة وحذق ما استلهمه من الزخارف الإسلامية ليخرج منها طرازاً ذاتياً له صفاته وخصائصه.

وفي القرنين السابع عشر والثامن عشر كان رجال الأعمال الهولنديون والإنجليز يجنون ثمار المغامرات التي قام بها فاسكو دي جاما في

(66) هو مصور ورسام من فلورنسا اشتغل بفننبلو في بلاط فرنسوا الأول وعرف في فرنسا باسم **Francesque Pellegrin** وكتابه: **La Fleur de la science de Pourtraicture: Patrons de Broderie, Facon arabicque et ytalique**. صدر في سنة 1530. ونشرت طبعة فوتوغرافية من هذا الكتاب مع مقدمة بقلم الأستاذ جاستون ميجون **Gaston Migeon** في باريس سنة 1908.

بلاد الهند. وجاء إلى أوروبا من الشرق فيض جديد من التجارة ظل يتزايد باستمرار، وأثر في صناعات كان لها بالحياة اليومية أوثق اتصال، وزاد الإقبال على هذه الصناعات فنظمت بطرق تذكرنا بتطور الصناعات الحديثة ونموها، وجاءت إلى أوروبا من العالم الإسلامي في آسيا عدة أشياء تبدو تافهة ولكنها لم تلبث أن أصبحت من لوازم الحياة، ولم يقبل عليها الأوروبيون فحسب، بل عمت العالم المتمددين بأكمله. ثم عظم الإقبال على الأقمشة القطنية، ولا سيما ما كان منها مزداناً بزخارف مطبوعة بالألوان الزاهية. وتطورت هذه الأقمشة فظهر النوع الذي عرف في باريس باسم «Persiennes». وأتيح للسيدات في عصر الملكة آن Anne⁽⁶⁷⁾ أن يتخذن من هذه المنسوجات ملابس جميلة. ثم كانت هذه المنسوجات نفسها بعد ذلك مصدر ثروة عظيمة لمدينة مانشستر. واستوردت أوروبا (شيلانا) جديدة من ملابس الفرس يدل عليها اسمها في اللغة الإنكليزية وهو Shawls. كما أن موائد الطعام في عصر الملكة فكتوريا⁽⁶⁸⁾ كان لا يزال يرى فيها بعض أشكال من آنية الشاي والقهوة صنعت تقليداً لآنية أخرى هندية ترجع إلى عصر المغول، كان قد أتى بها من الهند رجال ممن أصابوا في الشرق غنى وثروة.

وصفوة القول أنه منذ بداية الإسلام كان الشعور الديني والعلم والتجارة والإعجاب بالطريف الغريب من الأشياء نقول كان هذا كله

(67) هي الملكة آن ستيوارت التي جلست على عرش إنجلترا من سنة 1702 إلى 1714.
(المغرب)

(68) حكمت الملكة فكتوريا إنجلترا من عام 1837 إلى عام 1901.
(المغرب)

يجد في المهارة الإسلامية ما يلائمه. وبرع في التأثير بمهارة المسلمين الفنية فريق من كبار الصناع كأوديريكس **Odericus** من مدينة روما، وهو الذي رسم الزخرفة الإسلامية عام 1286 على بلاط الرخام المطعم في جزء من هيكل كاتدرائية وستمنستر، وكوليم موريس **William Morris** الذي نسج زخارف إسلامية أخرى في المخمل المصنوع الذي سبقوهما أو أتوا بعدهما. وقدر هؤلاء أجمعين أن ينعشوا فن الغرب بين حين وحين، وأن يسقوه من ذلك المعين الذي كان يُعتبر في نظر الأوروبيين منهلاً دائماً للغرب أكثر منه إرثاً خلفه الإسلام.

الفن الإسلامي وتأثيره في التصوير في أوروبا

كتبه بالإنجليزية THOMAS ARNOLD

ليس لدينا ما يدل على أن أي صور إسلامية جاءت إلى أوروبا قبل القرن السابع عشر، ويظن أن «رمبران Rembrandt⁽⁶⁹⁾» كان أول رسام في الغرب اهتم اهتماماً كافياً بالفن الشرقي؛ إذ قام بنسخ بعض صور وصلت إلى هولندا من الشرق، وكانت تمثل بعض أفراد الأسرة المالكة في دلهي⁽⁷⁰⁾.

ولهذا نستبعد أن يكون هناك لفن التصوير الإسلامي أي تأثير في فنان بعينه في أوروبا، وكذلك ليس هناك ما يدل على أن أي حركة عظيمة في فن التصوير بأوروبا كان الباعث عليها مؤثرات من الشرق الإسلامي؛ فإنه ليستحيل مثلاً أن نلمس للإسلام أثراً ما في الاتجاهات الجديدة التي اتخذها فن التصوير على النحو الذي ظهر في الفن الإيطالي إبان القرن الخامس عشر والسادس عشر نتيجة الاهتمام الجديد بالفنون اليونانية والرومانية القديمة.

(69) هو مصور هولندي شهير ولد في ليدن Leyden سنة 1606 وتوفي في أمستردام سنة 1669، وكان هو وروبنز Rubens أعظم رجال التصوير في ذلك العصر، وقد نبغ رمبران في تصوير المناظر التاريخية والأشخاص، وامتاز ببراعته المدهشة في مزج الألوان واختيارها وتوزيع الضوء والظل في لوحاته. (المعرب)

(70) انظر F. Sarre, Jahrbuch des Kgl. Preussischen Kunst- Sammlungen 1904 ص143.

ولذا فإن ما يمكن تبينه من أثر إسلامي يكاد يكون سطحيًا؛ ولكنه على كل حال بدأ يظهر في أوروبا منذ زمن بعيد عندما انتشرت سيطرة العرب على ضفاف البحر الأبيض المتوسط؛ فقد نسخت عدة صور للحيوانات الشرقية كما يظهر في مخطوط من القرن الحادي عشر موجود في المكتبة الأهلية⁽⁷¹⁾ وضعه «بياتس Beatus» عن شرح سفر الرؤيا؛ وكما يظهر كذلك في مخطوطات عدة أخرى ولا سيما مخطوطات مدرسة «ليموج Limoges» في أوائل القرون الوسطى.

ولكن الأثر الذي نشأ عن الاحتكاك المباشر بين العالم المسيحي والثقافة الإسلامية وعن استيراد البضائع الشرقية لم يظهر في فن التصوير ظهوره في فنون النحت والعمارة وصناعة المعادن. وعلى كل حال فإن هذا الأثر يتجلى بوجه خاص في استعارة الموضوعات الشرقية في أعمال الزخرفة. وكان في أغلب الأحوال مقصوراً على تفصيلات ثانوية. وهذه الموضوعات الزخرفية عرفها فنانون الغرب مما كان يرد إلى بلادهم من الحرير وغيره من المصنوعات الإسلامية؛ ولكنها على الرغم من ذلك لم تكن مقصورة على ما ابتدعه المسلمون أنفسهم؛ بل كانت تشمل كذلك ما أخذوه عن الأمم التي سبقتهم. ومن بين هذه الميراث الفني عدة رسوم تقليدية قديمة جداً كصورة الشجرة الكلدانية المقدسة التي انحدرت إلى العصر الإسلامي عن طريق الفن الساساني.

(71) Lat, 8878 (J. Ebersolt, Occident, p. 99, Paris 1928).

وكانت شجرة الحياة هذه في أصولها الأولى محصورة بين وحشين متقابلين، ولكن الفنانين المسيحيين كثيراً ما كانوا يحدفون الشجرة المقدسة من وسط الرسم. ومن بين هذه الصور الأولية التي سبق ظهورها الإسلام صورة حيوانين يفترس أحدهما الآخر وصور حيوانات لكل منها رأسان وجسد واحد، وهي ترد في النحت أكثر من ورودها في التصوير، ومن المحتمل أنها في الحالة الأخيرة تكون منقولة عن مثيلات لها منحوتة على تيجان الأعمدة وفي الصور البارزة في الكنائس⁽⁷²⁾.

وليس لدينا ما يثبت مجيء نقاشين مسلمين إلى أوروبا للعمل في خدمة المسيحيين إبان القرون الوسطى الأولى كما جاء أولئك الذين نقشوا بيعة (بلاتين) (الكابلا بالاتينا) في «باليرمو» لروجر الثاني⁽⁷³⁾ سنة 1151-1154⁽⁷⁴⁾.

ولقد سهل الاختلاط بالشرق الإسلامي في عهد الحروب الصليبية استيراد أشياء عليها موضوعات زخرفية إسلامية بحتة. وبدأت تدخل هذه الموضوعات في فن التصوير في ممالك جنوا وبيزا والبندقية التي كانت في ذلك الوقت مراكز الاتصال التجاري بالشرق. وترتب على هذا أن أثير

⁽⁷²⁾ جمعت قائمة طويلة بها. انظر

André Michel, Histoire de l'art, t. I, 2^{me} partie, pp. 883 sqq. (Paris 1905).

Un historien de l'art français, Louis Courajod (Chap, IV, L'influence orientale sur les provinces du nord et du midi de l'Italie) Paris 1899.

⁽⁷³⁾ كان روجر الثاني ملكاً على مملكة الصقليتين (صقلية ونابلي) من سنة 1101 إلى سنة 1154. (المغرب)

⁽⁷⁴⁾ A. Pavlovsky, "Décorations des plafonds de la Chapelle Palatine" (Byzantinsche Zeitschrift, II, 1093).

الاهتمام بالشرق وكثيراً ما كان الشوق والافتتان بغير المؤلف يضاعفان هذا الاهتمام، فظهر في الآثار الأولى لمدرسة التصوير في «سينا» ⁽⁷⁵⁾ وزاد وضوحاً في الفن التوسكاني ⁽⁷⁶⁾ - فظهرت الصور المعممة والوجوه ذات السحنة الشرقية في الصور الإيطالية منذ النصف الثاني من القرن الرابع عشر. على أن أصحاب هذه السحن الأجنبية لم يكونوا عادةً يلعبون إلا دوراً ثانوياً في تصوير المناظر المقدسة.

والتأثر بالشرق يبدو بوجه خاص في الأشياء الثانوية في الصور، مثال ذلك رسم السجاجيد الفارسية وغيرها، ورسم المنسوجات والملابس الشرقية على الأشخاص حتى على الذين يلعبون منهم في الصورة دوراً رئيسياً كما يبدو هذا التأثير أيضاً في إدخال الحيوانات غير المعروفة في الغرب كالفهد والقردة والبيغاوات. وتُرى كذلك في رسم المناظر الطبيعية تفصيلات أشجار وأوراق نباتية يظهر أنها تقليد لرسم شرقية.

واستعمال الحروف العربية في أغراض الزخرفة من الأشياء التي أخذها الغرب وكانت ذات مسحة شرقية بحتة. وكان هذا أول ما استرعى انتباه العلماء من أمثلة تأثير الفن الإسلامي في الصناعات المسيحية.

(75) إحدى المدن الإيطالية الشائعة بآثارها.

(المغرب)

(76) نسبة إلى ولاية توسكانية في وسط إيطاليا حيث تقع مدينة فلورنسة الشهيرة. (المغرب)

ومنذ أن نشر أدريان دي لونجبريه **Adrien de Longpérier** مقالة عن «استخدام الأمم المسيحية الغربية الحروب العربية في الزخرفة» في المجلة الأثرية **Revue Archéologique** جمع العلماء أمثلة كثيرة في هذا الموضوع أكثرها ما ضمنه المستر «أ. هـ. كرسى **A. H. Christie**» مقالاته في مجلة برلنجن **Burlington Magazine** (المجلد 90-91) عن «تطور الزخرفة بالحروف العربية».

وظهر استعمال الحروف العربية للزخرفة في فن التصوير الإيطالي منذ أيام «جيتو **Giotto**»⁽⁷⁷⁾، مثال ذلك ما على الكتف الأيمن في صورة المسيح عليه السلام في لوحة بعث لازروس **Lazarus** بكنيسة أرينا **Arena** ببادوا **Padua**. وكان فرا نجيليكو **Fra Angelico**⁽⁷⁸⁾ وفرا ليولبي **Fra Lippo Lippi**⁽⁷⁹⁾. (شكل 73) مغرمين بهذا النوع من الزخرفة استعماله حتى في أكمام العذراء وحواشي ثوبها ولا ريب أن ذلك كان منهما عن جهل تام بأصول هذه الأشكال. وأصل معرفتهما بهذه الزخرفة لابد راجع إلى القطع الحريرية الكثيرة

(77) مصور فلورنسي عاش بين سنتي 1266 و1336 وكان صديقاً لدانتي، وامتاز ببراعته الفائقة في تصوير العواصف والحركة والرشاقة وفي محاكاة الطبيعة وقد نقش صوراً حائطية خالدة في بعض الكنائس الإيطالية. (المعرب)

(78) فرانجيليكو أو مصور الملائكة هو جيوفاني دافيزولي المصور التسكاني الذي عاش سنتي 1387 و1455 وكانت له مواهب كبيرة جداً في اختيار موضوعات صوره وفي تلوينها. (المعرب)

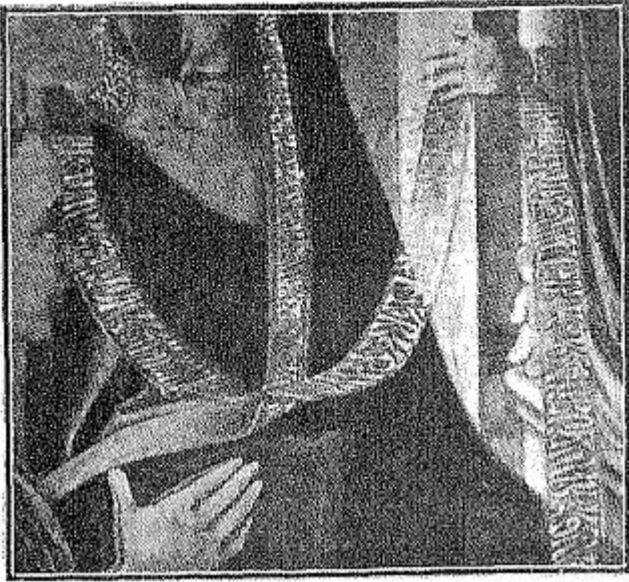
(79) مصور فلورنسي آخر عاش بين سنتي 1406 و1469. (المعرب)

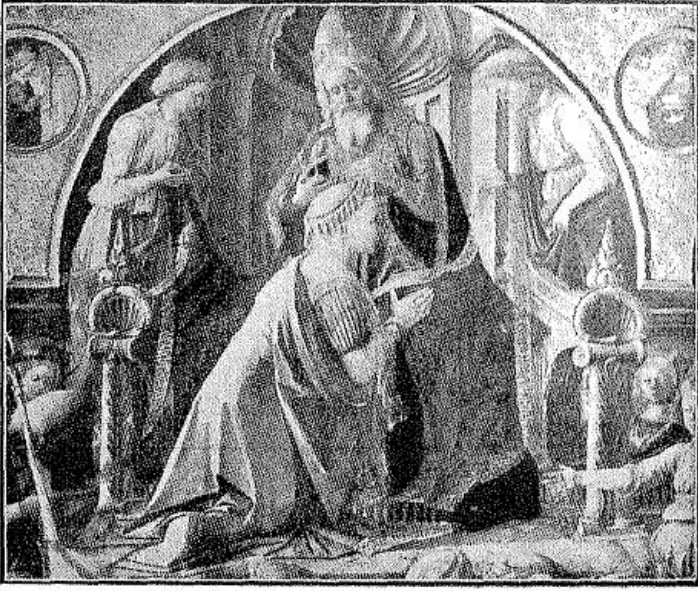
وغيرها من المصنوعات أو إلى المصاييح والأواني النحاسية التي كانت تأتي
إلى أوروبا من الشرق.

مراجع

Sir Thomas Arnold, *Painting in Islam. A study of the place of Pictorial Art in Muslim Culture* Oxford, 1928.

اللوحة رقم «21»





(شكل 60) - استخدام الحروف العربية في الزخرفة المنظر الرئيسي من لوحة تنويج العذراء للمصور فراليو ليبي (بفلورنسة).

وفوقه صورة مكبرة لجزء منه يرى فيه حروف عربية في الوشاح الذي تحمله الملائكة.

فَنِّ الْعِمَارَةِ

قد نستطيع بعد مدة أن نقدر في شيء من الثقة ما خلفه العالم الإسلامي في فن العمارة. أما في الوقت الحاضر فإن ما وصلت إليه الدراسات لا يزال موضعاً للشك الذي يحوم حول كثير من المظاهر المهمة في العمارة الإسلامية حتى لا يستطيع باحث من الباحثين أن يصل إلى رأي حاسم أو أن يكون على ثقة من حججه إلا إذا كان شديد التعصب لرأيه ونظرياته.

ومن سوء الحظ أن كثيراً من الأبحاث الحديثة التي كان يجب أن تلقى ضوءاً على النقاط الغامضة كانت على عكس ذلك كلها محاورات جدلية لم تدر حول طبيعة العمارة الإسلامية في عصورها الزاهرة أو حول تأثيرها على تطور العمارة في العالم الغربي فحسب؛ بل كانت تدور بنوع خاص حول نشأة العمارة الإسلامية وحول أبنيتها الأولى. على أن هذه المحاورات لها أهميتها في موضوع العمارة الإسلامية وما خلفته للجنس الإنساني؛ فنحن لا نستطيع أن نعترف في ثقة واطمئنان بأن للإسلام تراثاً ما، إذا لم يكن هناك دليل على أن الإسلام كان هو المالك المبدع لهذا التراث.

ومهما يكن من أمر فإن في العمارة الإسلامية أساليب كثيرة يقال
أنها نقلت عن أمم إسلامية حتى أن بعض العلماء ليذهبون إلى أن المسلمين
لم يكونوا في فن العمارة إلا مقلدين ومستعيرين، وأنهم لم تكن لهم عمارة
خاصة بهم تستحق الذكر. ولكي نصل إلى رأي حاسم في هذا الموضوع
المهم يجب علينا بادئ ذي بدء أن ندرس في إيجاز نشأة العمارة الإسلامية
ومميزاتها العامة

والعرب الذين هبوا في خلال نصف قرن - كأنهم إعصار
صحراوي - ونزحوا من بلاد الحجاز إلى حيث يرون عمدهم هرقل في
الغرب كما نزحوا إلى حدود الهند في الشرق، استطاعوا أن يفتحوا ممالك
كانت متحضرة بالفعل وبذلك اشتملت ممتلكاتهم على رقعة زادت سعتها
عن رقعة الإمبراطورية الرومانية أيام بلوغها أقصى ما بلغته من اتساع -
وكذلك احتوت هذه الرقعة أمماً كثيرة كان يختلف فن العمارة فيها عن
فن العمارة في روما أو كان في بعض الحالات أقدم منها بكثير.

ومهما يكن موقفنا من المجادلات العنيفة بين من يعتقدون أن فن
العمارة الغربية في العصور الوسطى يرجع إلى أصول رومانية وبين من
ينسبون كل شيء فيه إلى إيران وأرمينية - فإننا نزداد اقتناعاً كل يوم بأن
الرأي الأخير يستحق منا اهتماماً وعناية عظيمين؛ إذ أن سلسلة
الكشوف الهامة في أرمينية وبلاد الجزيرة وتركستان قد أضعفت من ثقنتنا
في الرأي الأول الذي يُرجع كل شيء إلى روما، وذلك على الرغم من
الطريقة الجدلية العنيفة التي اتبعت في تعريفنا تلك الكشوف. وقد تكون

الكنيسة قد عصدت وأظلت برعايتها في خلال قرون عديدة الرأي القائل بأن منشآتنا القوطية⁽⁸⁰⁾ والرومانسكية⁽⁸¹⁾ قامت على أنقاض الإمبراطورية الرومانية أو لعل أخطاءنا إلى المتقاعين من طلاب الآداب اليونانية والرومانية في عصر النهضة.

ولكن مهما يكن السبب فمن الواضح أننا الآن لا بد من أن ننظر إلى الشرق في غير تحيز. وعلينا من البداية أن نتخلص من عادة اعتبار الشرق وحدة قائمة بذاتها. والواقع أنه لا يكاد أحد يشك بحال ما في أننا مدينون لروما. ولكن الوقت قد حان لنعرف ثانية مدى هذا الدين.

وعلى كل حال فإن الأقاليم التي استولى عليها العرب الفاتحون من الإمبراطورية الرومانية الشرقية كانت تشمل سورية وجزءاً من أرمينية، والأجزاء المسكونة في شمالي إفريقية ومنها مصر. أما إسبانيا فقد أخذوها من القوط، ولكنها كانت من قبل ولاية رومانية على حين كانت الأراضي الممتدة من بلاد الجزيرة إلى تركستان وأفغانستان تكون الإمبراطورية الساسانية التي كان يحكمها كسرى الثاني.

وكانت المسيحية قد توغلت في كل هذه المساحة الواسعة حتى الحدود الشرقية لأرمينية وسورية، كما كانت هناك في صنعاء بأقصى

(80) نشأ الفن القوطي في فرنسا وازدهر في أوروبا من القرن الثاني عشر إلى السادس عشر. ونُسب خطأ لى القوط. وأهم مظاهره المعمارية العقود البيضية الشكل. (المغرب)

(81) هي التي اشتقت من الفن الروماني وتأثرت بطراز الكنائس اللاتينية ودخلتها جملة عناصر شرقية وبيزنطية. (المغرب)

حدود اليمن الجنوبية كنيسة يرجع عهدها إلى القرن السادس⁽⁸²⁾، ومن ثم وجد الفاتحون في كل البلاد التي أخضعوها بنائين مهرة كما ظفروا بعدد كبير من الأبنية التي استفادوا من أحجارها على نحو ما فعل من قبلهم القبط والقوط حين كانوا يهدمون الأبنية الأثرية لاستخدام موادها في أبنية جديدة.

وقد اشتط الكثيرون في تقدير هذه الحقيقة التي لا تُنكر وغالوا في قيمتها، ولكن علينا أن نذكر مع ذلك أن العرب وجدوا في الولايات الشرقية من دولتهم صناعاتاً وطنيين كانوا يشيدون أبنيتهم على طراز غريب عن الطراز الروماني؛ بل كانوا - إن صح ما ذكره كثير من العلماء - قد علّموا مهندسي العمارة البيزنطيين كل ما جعل فن البناء البيزنطي يختلف عن فن البناء الروماني.

ولسنا بحاجة إلى مناقشة الرأي الذي يعتقده الكثيرون والذي يقول بأن العرب الفاتحين لم تكن لهم مهارة أو ذوق في فن العمارة، فالواقع أن الطبيعة كانت تقضي عليهم بذلك. ولم يكن القيام بمثل الفتوحات الإسلامية ميسوراً إلا على يد جنود كالمسلمين يدفعهم حماس ديني، ويشغل القتال والصلاة كل وقتهم أو جلّه. وفضلاً عن ذلك فإن العرب لم يكونوا حضريين بل كانوا قوماً رحلاً متنقلين. وعندما تركوا القتال ليقوموا بمهام الحكم كان لا مفر لهم في مثل تلك المسائل الفنية من الالتجاء إلى صناعات وبنائين في الولايات المفتوحة أو إلى صناعات أيّ بهم من

(82) انظر. B. and E. M. Whishaw: Arabic Spain (London). P. 122.

إحدى هذه الولايات إلى ولاية أخرى، وهذه المسألة الأخيرة أهمية كبيرة. فلقد دلت المصادر التاريخية على أن بنائين من أرمينية عملوا في مصر؛ بل اشتغلوا في إسبانيا أيضاً، وربما استخدموا إبان القرن التاسع في بناء كنيسة **Germigny des Près** بفرنسا، وهي كنيسة تظهر في عمارتها مميزات إسلامية عديدة⁽⁸³⁾. وعلى الرغم من أن العرب كانوا فيما يظن يجهلون فن العمارة إبان السنين الأولى من فتوحاتهم، فإن الحقيقة الواضحة التي لا سبيل إلى إنكارها أن فن العمارة الإسلامية كان في كل زمان ومكان محتفظاً بشخصية ظاهرة على الرغم مما نعرفه عن تعدد أصوله.

فلقد كان فن العمارة الإسلامية شيئاً جعلها تختلف عن عمارة الصناع المحليين الذين كانوا أداة في خلق هذه العمارة الإسلامية نفسها. ولعل عقيدة الإسلام كانت العامل الذي أعان على تغيير الأساليب المحلية المختلفة في فن العمارة، كما أعان على أن يستخرج منها طراز له مميزاته الذاتية. فلقد كانت الأبنية التي بناها العرب في السنين الأولى جوامع أو قصوراً في الغالب. ومعظم المنشآت المهمة في فن العمارة في القرون التالية ظلت مقصورة على المساجد والأبنية الدينية الأخرى كالمدرسة أو التكية ذات المصلى.

وكان المسجد أهم ما تتمثل فيه العمارة العربية، وكان يختلف إلى حد ما باختلاف البقاع ولكنه ظل دائماً يحتفظ بمميزاته الرئيسية، وقد

(83) انظر J. Strzygowski, *Origin of Christian Church and* (Oxford 1923), p. 64.

كان الحج السنوي إلى مكة من كافة أنحاء العالم الإسلامي مما ساعد بلا ريب على وجود نظام تقليدي لبناء المسجد، فإن الحاج كان في كل مدينة يمر بها يقوم بصلاته في مسجدها المحلي، وإذا حدث أن كان هذا الحاج من رجال فن العمارة فإنه لا يفوته أن يلاحظ رسم هذا المسجد. ومهما يكن من شيء فإن المسجد الذي بناه مُحَمَّد في المدينة سنة 622 يعتبر النموذج الأول لسائر المساجد الأخرى⁽⁸⁴⁾.

وكان هذا المسجد مساحة من الأرض مربعة الشكل يحيط بها جدران الآجر والحجر. وقد كان هناك سقف على جزء من أجزاء هذا الجامع ويحتمل أن يكون هو الجزء الشمالي حيث كان النبي يؤم المصلين. ولعل الأسقف كانت مصنوعة من جريد النخيل المغطى بطبقة من الطين والمستند على عدد من جذوع النخيل. وكانت جماعة المصلين يولون وجوههم شطر الشمال أي شطر بيت المقدس.

وأما هذا الاتجاه وهو القبلة فكان يحدده المصلون بطريقة ما، ثم في سنة 624 تغيرت قبلة المصلين من بيت المقدس إلى مكة⁽⁸⁵⁾ أي من

(84) ذهب المستشرق الإيطالي كيتاني Caetani إلا أن النبي لم يشيد في يثرب مسجداً، وإنما شيد داراً له لم تصبح جامعاً إلا بعد أن نقل على بن أبي طالب مقر الحكومة إلى الكوفة. وكثيرون من المستشرقين وعلماء الآثار يؤمنون بهذا الرأي ويلفتون النظر إلى أن الدار المذكورة لا يمكن اعتبارها في حياة النبي مسجداً قط، إذ أنها كانت أشبه شيء بدار الندوة للجماعة الإسلامية تبيت فيها أمورها ويقضى فيها بين أفرادها. وقد كتب الأستاذ كريزول بحثاً جامعاً عن هذا الموضوع في الجزء الأول من كتابه: Early Muslim Architecture (المعرب)

(85) بعد أن توترت العلاقات بين النبي (صلعم) وبين اليهود حاول هؤلاء أن يمسكوا به وأن يقتنعوه بترك المدينة والذهاب إلى بيت المقدس كغيره من الرسل، فأدرك النبي مكرهم وأوحى إليه بعد ذلك أن يجعل قبلته الكعبة الشريفة إذ نزل قوله تعالى: «قد نرى تقلب وجهك في السماء فلنولينك قبلة ترضاها، فول وجهك

الشمال إلى الجنوب بالنسبة إلى أهل المدينة. وفي مثل هذا البناء الأولي لم تكن ثم ضرورة إلى استعارة أساليب معمارية من مكان ما؛ إذ لم تكن حاجة لهذه الأساليب.

وأما المسجد الثاني الذي بني في الكوفة بأرض الجزيرة سنة 939 فكان سقفه مرفوعاً على عمد من الرخام قد آتت بها من قصر ملك من الملوك الفرس في إقليم الحيرة. وكان مربع الشكل أيضاً ولكن كانت تحيط به الخنادق بدلاً من الحوائط. وثم مسجد آخر أصغر من المسجد السالف الذكر بناه عمرو بن العاص في القسطنطينية سنة 642. وهو مربع الشكل ويقال إنه لم يكن له صحن مكشوف، وفي هذا المسجد نرى ظاهرة جديدة هي وجود منبر مرتفع. وبعد سنين قليلة أدخلت المقصورة⁽⁸⁶⁾ في عمارة المساجد لتحجب الإمام عن بقية المصلين، ثم

شطر المسجد الحرام وحيثما كنتم فولوا وجوهكم شطره» آية 144 من سورة البقرة. (المعرب)

(86) يظن أن الكلمة محولة عن اسم الفاعل وأصلها (قاصرة) أي حابسة، ومقصورة المسجد مكان أفرد للسلطان أو الأمير وفصل عن مقام بقية المصلين بجدران من الخشب. وقد ذكر ابن خلدون في المقدمة «أن أول من اتخذها معاوية بن أبي سفيان حين طعنه الخارجي أو قيل أول من اتخذها مروان بن الحكم حين طعنه اليماني ثم اتخذها الخلفاء من بعدهما وصارت سنة في تمييز السلطان عن الناس في الصلاة وإنما هي تحدث عند حصول الترف في الدول والاستفحال شأن أحوال الأبهة كلها، وما زال الشأن ذلك في الدول العباسية وتعد الدول بالشرق وكذا بالأندلس عند انقراض الدولة الأموية وتعدد ملوك الطوائف، وأما المغرب فكان بنو الأغلب يتخذونها بالقيروان، ثم الخلفاء العبيديون ثم ولاتهم على المغرب من صنهاجة بنو باديس بفاس وبنو حماد بالقلعة، ثم ملك الموحدون سائر المغرب والأندلس، ومحو ذلك الرسم على طريق البداوة التي كانت شعارهم، ولما استقلحت الدولة وأخذت بحظها من الترف وجاء أبو يعقوب المنصور ثالث ملوكهم فاتخذ هذه المقصورة، وبقيت من بعده سنة لملوك المغرب والأندلس، وهكذا كان الشأن في سائر الدول».

على أن المستشرق البلجيكي لامانس Lammens يذهب إلى أن المقصورة غرفة خاصة كانت تشيد في المساجد الجامعة كي يلجأ إليها الخليفة أو الأمير لمشاورة أصحابه أو للراحة بين الاجتماعات، ولا يسلم

ظهرت المآذن أو المنارات في أواخر هذا القرن. أم الحراب الذي يستخدم في تحديد اتجاه مكة فقد أدخل في عمارة المساجد بعد ذلك بقليل (شكل 61) وهكذا نرى أن عمارة المساجد تطورت في الثمانين أو التسعين عاماً التي مضت بعد بناء أول مسجد في المدينة، حتى أصبحت تشمل الظواهر الرئيسية المهمة في بناء المساجد الجامعة فيما بعد.

ودخلت بعد ذلك في عمارة المساجد زيادات ثانوية: هي الإيوانات، وهي أروقة تحيط بالصحن وأقواسها أو إطاراتها مرفوعة على أعمدة أو دعائم. وكان الغرض منها أول الأمر وقاية المصلين؛ ثم أضيفت زيادات أخرى قصد بها تيسير عملية الوضوء، وهذه الأشياء التي ذكرناها هي أهم ما احتاج إليه المسلمون في بناء مساجدهم، وليس هناك بناء من الأبنية التي مر ذكرها محتفظاً بمعالمه الأولى، بل إننا لنجد أحياناً أن الرسوم الأولى لتلك الأبنية قد اندثرت تماماً بفعل التغييرات المتعاقبة التي حلت بها. على أن رسوم تلك المساجد وخططها هي كل ما يهمننا الآن، إذ أن المساجد الأولى لم تكن أبنية صحيحة، ولم تكن عملاً من أعمال العمارة بالمعنى الذي نفهمه.

ومع ذلك فقد ذهب الأستاذ فان برشم⁽⁸⁷⁾ إلى أن عمارة هذه المساجد الأولية نفسها مأخوذة من عمارة الكنائس المسيحية الأولى:

بأن الغرض منها كان تمييز الخليفة وحمايته لأنه يرى أن وجود الخليفة بجوار المنبر كان مميزاً له، بله أن خلفاء بني أمية كانوا يستصحبون في المساجد حرساً خاصاً لهم. وعلى كل حال فإن علماء الآثار يلاحظون أن المقصورات التي وصلت إلينا لا تؤيد لامانس في زعمه أن المقصورة كانت غرفة خاصة. (المعرب)

(87) انظر دائرة معارف الإسلام: فن العمارة.

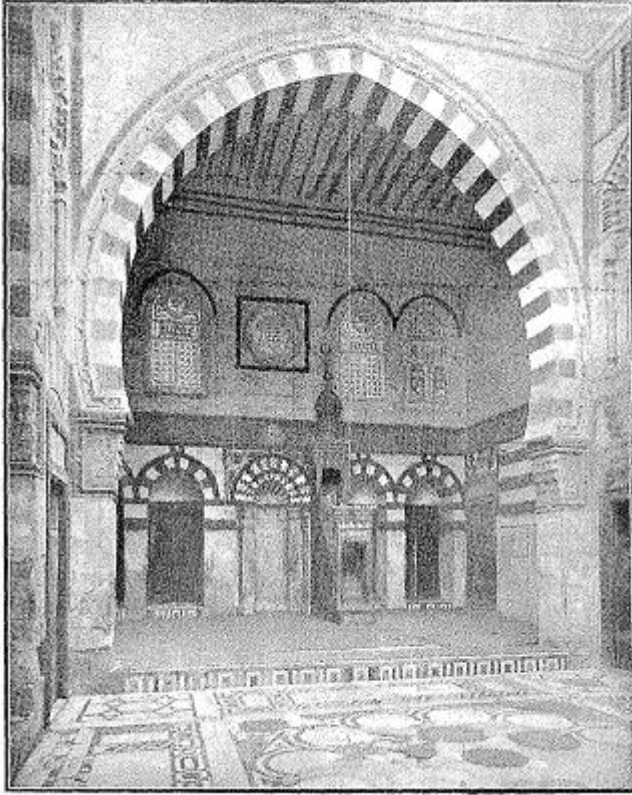
فالصحن مأخوذ عن الأتريوم⁽⁸⁸⁾ Atrium، والإيوان الرئيسي في المسجد في المسجد مأخوذ عن المصلى في الكنيسة، والمقصورة مأخوذة عن حاجز الهيكل، بينما المنارة مأخوذة عن أبراج الكنائس⁽⁸⁹⁾، وأما المحراب فمأخوذ عن الحنية التي توحد في صدر الكنيسة والتي تسمى باللاتينية Apsis. على أنه ليست هناك حاجة إلى هذا الرأي الذي قد يبدو غير مناسب أيضاً. فالواقع أن أصول العمارة الإسلامية موضوع لم يظهر في الوجود إلا بعد أن جعل المسلمون مساجدهم - أو بالأحرى تلك الأماكن البسيطة التي كانت تأويهم في أثناء إقامة الصلاة - أبنية فيها شيء من فن العمارة.

(88) الأتريوم: هو القاعة الرئيسية في البيت الروماني وهو فناء داخلي مسقوف تحيط به أروقة وتطل عليه أكثر غرف البيت ويقضي فيه السكان جزءاً كبيراً من وقتهم ويستقبلون في زوارهم. (المعرب)

(89) هذه النظرية غير معترف بها الآن.

راجع ما كتبه الأستاذ كريزول Creswell عن المنارات في الجزء الأول من كتابه عن العمارة الإسلامية Early Muslim Architecture ص 38 و 39 و 40 و 328 وما بعدها. (المعرب)

اللوحة رقم «22»



(شكل 61) - مسجد قايتباي بالقاهرة يرى المنبر في الوسط وعلى يمينه الخراب

وانتقل المسلمون من القنعة بالضروري اللازم إلى الطموح إلى الأبنية الضخمة الفاخرة انتقالاً سريعاً إلى درجة تبعث على الدهشة إذا تذكرنا ما كانت عليه عقيدة المسلمين من صرامة وقسوة وشدة أو ذكرنا الحياة الحربية الخشنة الشاقة التي كان يحياها السواد الأعظم من المسلمين.

وعلى كل حال فإنه لم يمض على وفاة النبي عشرون سنة حتى أعيد بناء مسجده بالمدينة وأقيمت له جدران ودعائم من الحجر.

وفي السنين الأخيرة من القرن السابع الميلادي شيدت قبة الصخرة على مقربة من المسجد البسيط الذي كان الخليفة عمر قد بناه في بيت المقدس بعد أن فتحها العرب سنة 639. وهي بناء فاخر ضخم، فيه زخارف غاية في الروعة والإبداع. وهنا نواجه لب الجدل العنيف الذي لا يزال قائماً حول نشأة العمارة الإسلامية. وقبة الصخرة بناء حجري أنيق أو بالأحرى مشهد كان الحجاج يطوفون فيه حول الصخرة التي يعتقدون أن النبي صعد عندها إلى السماء.

ولكن قبة الصخرة ظلت فريدة في عمارتها ولم يقلد المسلمون رسمها⁽⁹⁰⁾ في المساجد التي شيدها بعد ذلك؛ إذ أنهم ظلوا نحو أربعة قرون على الأقل لا يكادون يبعدون عن رسم الجامع المستطيل ذي

(90) تقع قبة الصخرة في وسط الحرم الشريف ببيت المقدس، ويطلق عليها في بعض الأحيان اسم جامع عمر لأن الخليفة الثاني كان قد أقام في موضعها مصلًى صغيراً من الخشب شيد عبد الملك بن مروان على أنقاضه البناء الحالي في سنة 690. وقبة الصخرة على شكل مثنى مثل كنيسة العذراء التي شيدها الإمبراطور جستنيان في أنطاكية. والبناء فوقه قبة عالية تغطيها فسيفساء فيها موضوعات زخرفية كبيرة باللونين الأخضر والذهبي والقبة محمولة على دائرة من أعمدة ضخمة من الرخام الأخضر أو حجر السماق الأخضر وذات تيجان مذهبة. وقد عني عبد الملك بن مروان بقبة الصخرة عناية زائدة لأنه أراد أن يحو الحج من مكة إليها حين كانت الكعبة في يد منافسه عبد الله بن الزبير، وقد روى المؤرخ البيهقي أن عبد الملك منع أهل الشام من الحج لأن ابن الزبير كان يرغمهم على البيعة له. وقد ضج الناس وقالوا لعبد الملك: تمنعنا من حج بيت الله الحرام وهو فرض من الله علينا. فقال لهم: هذا ابن شهاب الزهري يحدثكم أن رسول الله قال: (لا تشد الرحال إلا إلى ثلاثة مساجد: المسجد الحرام ومسجدي ومسجد بيت المقدس) وهو يقوم لكم مقام المسجد الحرام، وهذه الصخرة التي يروي أن رسول وضع قدمه عليها لما صعد إلى السماء تقوم لكم مقام الكعبة. (المعرب)

الصحن المفتوح. ومن ثم ذهب بعض الباحثين في غير روية إلى أن قبة الصخرة طراز من الأبنية الرومانية أو البيزنطية البحتة، نقله صناع مسيحيون عن نماذج وثنية أو مسيحية فاعتبرت في زعمهم بناءً غريباً عن العمارة الإسلامية يخرج تماماً عن نطاق الفن العربي في جوهره. وثم بعض الحق في ذلك الرأي ويحتمل أن يكون صحيحاً إلى حد بعيد. ولكن لا بد ألا نبالغ فيه؛ فالواقع أن العرب كانوا يرمون في بناء هذه القبة المضلعة إلى غرض معين: وهو تعظيم الصخرة المقدسة وحفظها في بيت المقدس.

وقد كانت هذه الصخرة مقدسة قبل ذلك عند المسلمين وعند اليهود على السواء، وأراد المسلمون أن يشيدوا بناءً ينافس، بل يبرز الكنيسة المسيحية المشهورة المحتوية على الضريح المقدس⁽⁹¹⁾. والقريبة من المكان الذي قامت فيه قبة الصخرة. وهو نشز عظيم في وسط هضبة صخرية واسعة تسمى الحرم الشريف. وقد كان هناك مسجد يعرف باسم المسجد الأقصى. وقد شيد على مقربة من قبة الصخرة، ويقع على امتداد محورها الرئيسي. وهو مسجد قديم، وتاريخه غامض ومعقد لا يتسع المجال هنا لبحثه.

وقد أظهر العرب رأياً صائباً في اتخاذهم القبة عنصراً مميزاً لهذا المقام الشريف ولكن مما لا ريب فيه أن القبة عرفها الرومان والبيزنطيون من قبلهم وكانت آخر ما وصلوا إليه كعنصر أساسي في الأبنية التي

(91) وهكذا نلاحظ أن الشكل المثمن لم يظهر ثانية في تصميم الجوامع الإسلامية لأنه كان ملائماً كل الملائمة ليحيط بالصخرة المقدسة في الحرم الشريف، ولكن تصميم الكنائس المسيحية المعروف بالباسيليكا كان أوفق للعبادة الإسلامية، وهو الذي اتخذته المسلمون في أكثر الأحيان أساساً لعمارة مساجدهم. (المغرب)

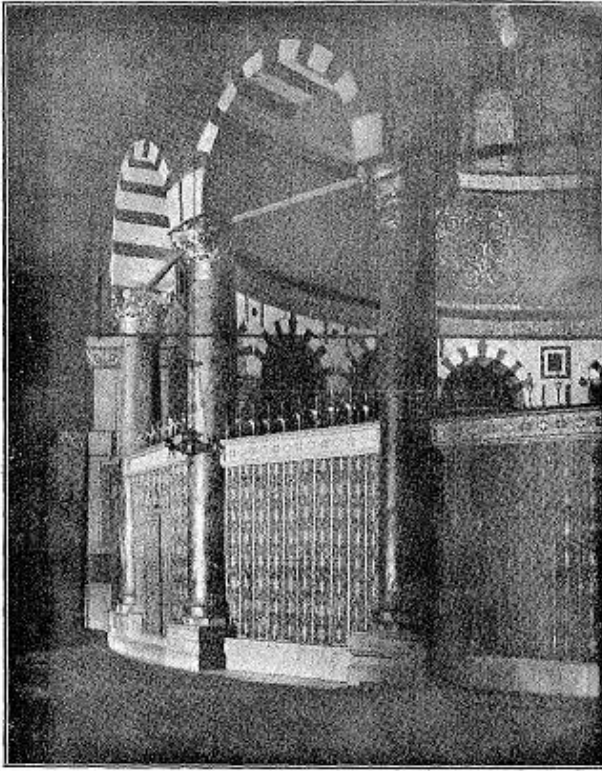
شيدت لإيواء ضريح أو مكان مقدس. على أننا لا يجب ألا ننسى أن الرومان والبيزنطيين لم يكونوا وحجهم بناء القباب. فإن شتريجوفسكي Strzygowski⁽⁹²⁾ الذي نصب نفسه لبيان تأثير الفنون الإيرانية يذهب إلى أن القبة في العمارة الشرقية نشأت في آسيا الصغرى أو في الأقاليم الواقعة شرقيها ثم انتقلت عن طريق أرمينية إلى بيزنطة ومن ثم انتقلت منها برعاية الكنيسة المسيحية إلى البلقان والروسيا.

وهكذا نرى أنه على الرغم من أن العرب استخدموا القبة لأول مرة في هذا البناء فإنهم لم يكونوا في ذلك يقتبسون ميزة مسيحية محضة أو رومانية محضة، بل يحتمل أن تكون قبة الصخرة منقولة عن القبة الموجودة في كنيسة القيامة التي تكاد تساويها في الحجم والتي تقع على مقربة منها. ومن الثابت أنه كانت هناك كنائس ذات قباب في سورية وأرمينية قبل نهاية القرن السابع بزمان طويل كما كانت في فلسطين كنائس من نوع قبة الصخرة أي ذات قباب قائمة فوق أبنية مثمثة الشكل. وأما في بقية البناء فقد كانت الحوائط من الحجر الصلب كما كانت الأقواس (البواكي) الداخلية وأقواس فتحات النوافذ نصف دائرية: وكانت جميع العمد التي استخدمت في تلك (البواكي) قديمة أخذت من المباني العتيقة وثنية كانت أو مسيحية. ومن ثم لم تكن أبدان هذه العمد ولا تيجانها من طراز واحد. وكانت تتصل تيجان العمد بعضها ببعض عند بدء الأقواس بروابط خشبية ضخمة، ومن المحتمل أن تكون هذه الروابط الخشبية قد استخدمت لتقاوم هزات الزلازل التي تسود تلك البقاع أو لأن البنائين لم

(92) انظر: I. Strzygowski, op. cit. p. 27.

يكونوا على ثقة تامة من قوة احتمال الأقواس بمفردها، على أننا نعرف أن مثل هذه الروابط كانت تستخدم في المباني البيزنطية. أما القبة ذاتها فكانت مكونة من طبقتين وهي مشيدة كلها من الخشب المغطى من الخارج بالرصاص ومن الداخل بطبقة من الجبس المنقوش⁽⁹³⁾.

اللوحة رقم «23»



(شكل 62) - داخل قبة الصخرة ببيت المقدس

(93) راجع ما كتبه الأستاذ كريزول Creswell عن قبة الصخرة في الجزء الأول من كتابه عن العمارة الإسلامية Early Muslim Architecture. (المعرب)

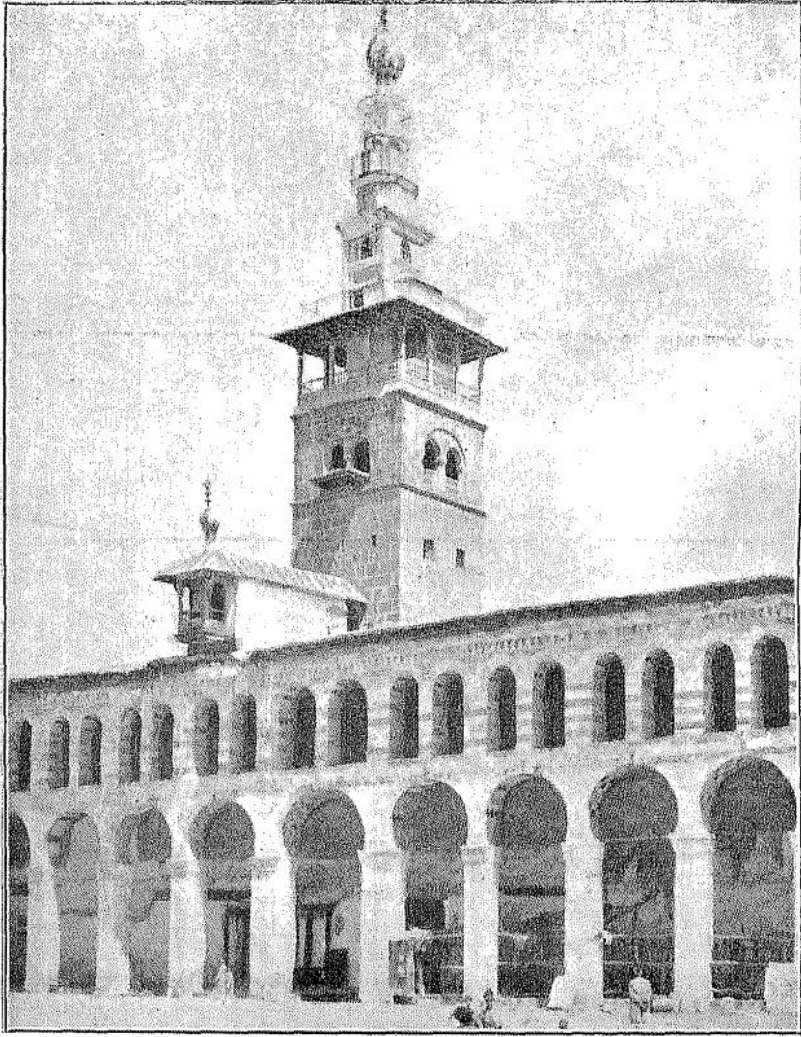
وعلى كل حال فإن قبة الصخرة ليست على الحال التي كانت عليها في عصر بنائها، على أن أكثر زخارف الفسيفساء الموجودة فيها الآن ترجع إلى العصر الذي بنيت فيه القبة، ولكن أكثر الزخارف الأخرى الباقية يرجع عهدها إلى عصر متأخر. ومهما يكن من شيء فإننا نرى أن الظواهر المعمارية التي استحدثها مهندسو قبة الصخرة عند بنائها تنحصر في استعمال القبة واستعمال الأقواس نصف الدائرية وكذا الروابط الخشبية. ومن المحتمل أيضاً أن الفسيفساء لم تكن مألوفة كثيراً قبل هذا البناء. ولكن القوس نصف الدائري لم يكن اختراعاً عربياً. أما الروابط الخشبية فليس معروفاً على اليقين أين بدأ استخدامها. كما أن استخدام الفسيفساء كان معروفاً قبل الإسلام.

ويأتي بعد قبة الصخرة من حيث الأهمية والترتيب التاريخي في الأبنية الإسلامية المسجد الجامع بدمشق الذي بني في السنين الأولى من القرن الثامن (شكل 63). والإيوان الرئيسي في هذا المسجد جناح مرتفع فيه شبايك فوق الأقواس التي تطل على الصحن. والظواهر المعمارية الجديدة في هذا الجامع عديدة. وفي الإيوان الرئيسي ثلاث بلاطات **aisles, traveés** موازية للقبلة تقسمها في الوسط بلاطة معترضة تقوم فوقها قبة. وفي طرف هذه البلاطة المعترضة أي في وسط الحائط الجنوبي للإيوان الرئيسي يقوم محراب يعين اتجاه مكة.

أما الأقواس التي تحيط بالصحن فهي محمولة على دعائم، وهذه الأقواس من النوع الذي يشبه حدوة الفرس والذي قدر له أن يكون

مميزاً لفن العمارة في غربي العالم الإسلامي لسبب غير ظاهر كل الظهور. وهذا النوع من الأقواس قد يكون في أعلاه مستديراً أو مدبباً، وفي كلتا الحالتين نرى تقوساً يبدأ مباشرة من أعلى تيجان الأعمدة. وفي جامع دمشق نرى هذا النوع من الأقواس مستديراً وليس مدبباً، وفوق الأقواس الرئيسية أو العقود التي تشرف على الصحن صف من النوافذ جزؤها العلوي على شكل نصف دائرة. وتقع كل نافذتين منها على عقد من العقود. وقد كان هناك في زوايا المعبد **Temenos** الذي بني الجامع في داخله بروج أربعة رومانية، كان العرب يستخدمونها كمنازل للأذان ولم يبق منها الآن إلا واحد في الزاوية الجنوبية الغربية. أما بقية المآذن الحالية فترجع إلى عصر متأخر. وكان في داخل المسجد زخارف غنية من المرمر والفسيفساء. كما يظهر أيضاً أنه كانت توجد فيه نوافذ من الزجاج الملون.

اللوحة رقم «24»



(شكل 63) - المسجد الجامع بدمشق

وربما كان التصميم الغريب في هذا الجامع قد تأثر بنظام الكنائس السورية التي حولها المسلمون إلى مساجد، كما أن إدخال البلاطة

المعتزضة في رواق القبلة والقبلة التي تعلو هذا الرواق. ربما كان الباعث إليه رغبة القوم في إظهار أهمية القبلة التي يحدد اتجاهها محراب في هذا الجامع، وذلك لثالث مرة في تاريخ العمارة الإسلامية⁽⁹⁴⁾.

وربما كان الخراب في ذاته فكرة مبتكرة فإنه من المحتمل في بقعة من العالم يكثر فيها انتشار أمراض العيون أن يكون الخراب (كما أخبرني بذلك شيخ عجوز) بني على شكل حنية ليتيسر للأعمى أن يجده عندما يتحسس طريقه حول جدران المسجد. ومن المحتمل أيضاً كما مر بنا أن يكون المسلمون قد استعاروا الخراب من الحنية التي توجد في صدر الكنيسة، والتي تسمى باللاتينية **Apsis**، أما الأقواس التي على شكل حدوة الفرس فقد وجدت محفورة فوق الصخر في آثار ترجع إلى ما قبل الإسلام، ولكن ظهورها في جامع دمشق كان من أقدم الحالات التي ظهرت فيها لتلك الأقواس وظيفية معمارية صحيحة.

أما الغرض من المئذنة فغير غامض إذ أنها بنيت لكي تكون مكاناً مشرقاً يدعو منه المؤذن المؤمن إلى الصلاة، ولعل المسلمين عمدوا إلى استحداث هذا الأذان ليكون مقابلًا لعادة المسيحيين في الدعوة إلى العبادة بدق المقرعة وذلك قبل استخدام النواقيس، أو لما اعتاده اليهود من نفخ الأبواق. ويظهر أن أول مثال لاستعمال المنارة أو المئذنة في الإسلام كان في دمشق⁽⁹⁵⁾.

(94) بنى أول محراب مجوف في مسجد المدينة والثاني في جامع عمرو بالفسطاط.

(95) لعل أول إشارة نعرفها إلى المآذن ما ذكره المقرئ في عند الكلام على زيادة مسلمة بن مخلد الأنصاري في الجامع العتيق (جامع عمرو) فقد كتب أن هذا الوالي «أمر بابتداء منار المسجد الذي في الفسطاط

وأقدم مئذنة باقية للآن هي مئذنة المسجد الجامع في مدينة القيروان على مقربة من تونس. والثابت أن هذه المأذنة بنيت في خلافة هشام (سنة 724-743) وهي عبارة عن برج مربع ضخيم وكبير يضيق قليلاً كلما ارتفع، وتعلوه شرفات وطابقان بني أحدهما في عصر متأخر. وحتى لو صح أن البروج الأربعة في جامع دمشق كانت أولى المآذن التي اتخذت لهذا الغرض، فلسنا نظن أننا في حاجة إلى أن ننسب إلى سورية أو إلى أي إقليم معين نشأة بناء بسيط جداً مثل مئذنة القيروان. فنحن في حالة هذه المئذنة الأخيرة أمام ضرورة لازمة للطقوس الدينية سدّت في أبسط طريق. وفيما عدا ذلك فإن جامع القيروان من طراز المساجد الجامعة، وقد حدثت فيه تعديلات عديدة ولكنه لا يزال يحتفظ بوجه عام بالشكل الذي أصبح عليه بعد إعادة بنائه في آخر القرن التاسع.

وأمر أن يؤذنوا في وقت واحد وأمر مؤذني الجامع أن يؤذنوا للفجر إذا مضى نصف الليل، فإذا فرغوا من أذانهم أذن كل مؤذن بالفسطاط في وقت واحد، قال ابن لهيعة فكان لأذانهم دوى شديد، فقال عابد بن هشام الأزدى لمسلمة بن مخلد:

كأحسن ما يكون من المباني
كما تاهت بزينتها الغواني
وأجدر بالصوامع للأذان
إذا ما الليل ألقى بالجران
وأرعب كل مختطف الجنان

لقد أحكمت مسجدنا فأضحى
فتاه به البلاد وساكنوها
وكم لك من مناقب صالحات
كان تجاوب الأصوات فيها
كصوت الرعد خالطه دوى

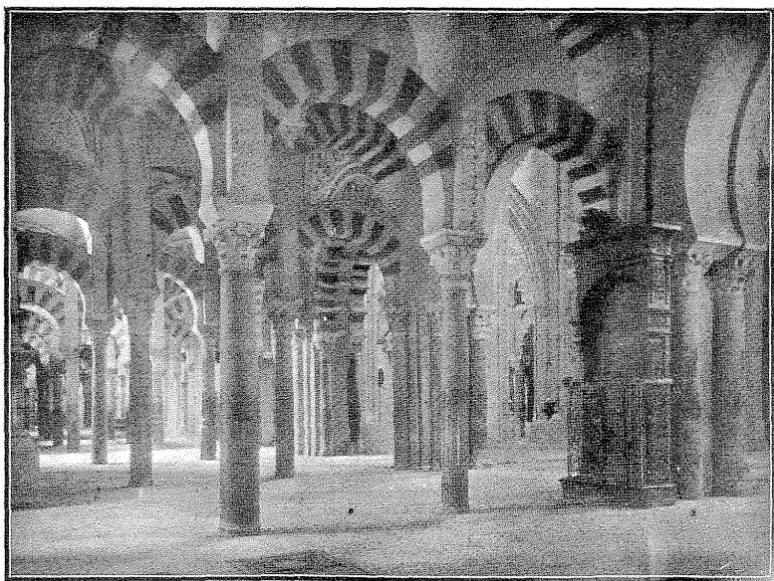
وقيل إن معاوية أمره ببناء الصوامع للأذان قال وجعل مسلمة للمسجد الجامع أربع صوامع في أركانه الأربع، وهو أول من جعلها فيه- الخطط ج 2 ص 248. وقد ذكر الأستاذ كريزول Creswell أن فكرة هذه الصوامع منقولة عن الأربعة البروج التي كانت في أركان المعبد الوثني الذي كان المسلمون يصلون فيه بدمشق، والذي قام فيه المسجد الجامع بتلك المدينة. وقد أصبحت هذه البروج أول مآذن في الإسلام كما أشار إليها ابن الفقيه. ولا يزال لفظ (صومعة) مستعملاً حتى الآن في شمالي إفريقيا للدلالة على منارات المساجد، وهي فضلاً عن ذلك مربعة الشكل في تلك الأقاليم. (المعرب)

وجامع الزيتونة في تونس الذي شيد في سنة 732 مثل آخر قديم شائق لنوع المسجد الجامع، وله (بوائك) مكونة من أقواس مرتفعة ارتفاعاً يقلل من جمالها وهي قائمة على عمد قديمة. وفوق التيجان كتل خشبية (محامل)⁽⁹⁶⁾ تتصل بعضها ببعض بروابط خشبية، ولقد شوهدت مثل هذه الروابط كثيراً من الأبنية الإسلامية القديمة. ويأتي بعد ذلك الجامع في قرطبة بإسبانيا الذي بدئ في بنائه سنة 786 وقد أصبحت مساحة هذا المسجد في القرن العاشر ضعف مساحته الأولى، ولكن في استطاعتنا أن نصل إلى معرفة تصميمه الأصلي إذا درسنا أبنيته القائمة دراسة وافية، وعلى كل حال فإنه كان مسجداً جامعاً له رواق طويل يحتوي على إحدى عشرة بلاطة تفصلها بوائك في كل منها عشرون عموداً. وكانت هذه العمد قد أخذت من الأبنية الرومانية القديمة كما حدث في حالات سبقت الإشارة إليها. وكان الرواق عظيم الحجم فصار من المستحسن أن يكون له سقف يتناسب علوه ومساحة هذا الرواق. وكان هذا السقف في الحقيقة أعلى بكثير من ارتفاع العمد التي كان متيسراً الحصول عليها والتي كانت تعلوها أقواس عادية على شكل حدوة الحصان. ومن ثم بني صف ثان من الأقواس في مستوى أعلى من مستوى الأقواس الأولى، وكان لهذا أثر معقد لا يسر الناظرين. وهكذا

(96) «محمل» ترجمة للكلمة اللاتينية Abacus وجمعها abaci (بالفرنسية abaque وبالألمانية Deckplatte) والمحمل في فن العمارة لوح فوق تاج كل الأبنية، فهناك آثار مصرية التاج والمحمل فيها شيء واحد بينما هناك آثار أخرى فيها تحت المحمل تاج من زهر اللوتس أو البردي أو فروع النخل. أما عند اليونان فيختلف المحمل باختلاف نوع الأعمدة فهو في العمود الدوري بسيط ليس فيه زخرفة، وفي العمود اليونيك له حلية بينما ثراء منحنيًا وكثير الزخارف في العمود الكورنتي (المغرب)

نجد أن استعمال العمدة الجاهزة القديمة أُملى على البنائين شكل البوائك في جامعي القيروان وقرطبة، بينما استعمال الدعائم من الحجر أو الآجر أو استخدام عمدة أكثر طولاً تصنع خصيصاً من أجل البناء كان يمكن البنائين من الاستغناء عن مثل هذه الوسائل المعيبة. وكانت تحيط بجامع قرطبة جدران عالية تسندها دعائم قائمة، وكانت هناك بوائك تدور حول الصحن.

اللوحة رقم «25»



(شكل 64) - داخل المسجد الجامع في قرطبة. من تصوير أركسيف ماس

وعلىنا الآن أن نرجع إلى أرض الجزيرة حيث بنيت عدة مساجد من الآجر الذي يمتاز به طراز العمارة في هذا الإقليم، وهذه الجوامع حلقة اتصال بين مسجد المدينة والمسجد الجامع الذي بناه ابن طولون في مصر. وأهم هذه المساجد العراقية هي مساجد أخضر والرقعة وأبي دُلف وسامراً، والمسجدان الأولان يرجع تاريخها إلى أواخر القرن الثامن والمسجدان التاليان إلى أواسط القرن التاسع. وكلها تجرى على نمط العمارة الساسانية وفيها كلها تصميمات المساجد الجامعة.

أما مسجد أخضر الذي وصفته الآنسة جرتروود بل⁽⁹⁷⁾ **Gertrude Bell** وصفاً ممتعاً في المؤلف الذي كتبه عنه فإن له أهمية خاصة لأننا نجد فيه القوس المدبب في بداية نشأته، ذلك القوس الذي صار فيما بعد مميزاً مهماً لفن العمارة القوطي الغربي.

والقوس الذي يميز العمارة الساسانية نصف دائري ولكننا قد نقابل أحياناً أمثلة قديمة مستقلة لأقواس مدببة، ومن المحتمل أن تكون الأقواس التي على شكل حدوة الفرس قد استخدمت قبل ذلك في أرض الجزيرة، وهناك عدد منها في الكنائس السورية مثل كنيسة قصر ابن وردان التي يرجع تاريخها إلى حوالي سنة 564 كما أن هناك مثلاً يونانياً من هذه الأقواس في مدينة كيوزي **Chiusi** في إيطاليا.

وفي مسجد أخضر نرى الأقواس بضاوية مدببة ومرتفعة قليلاً كما في قصر المشتى **Mshatta**. إلا أنه في باب بغداد وفي مدينة الرقة

(97) انظر: G. L. Bell, *Palace and Mosque at Ukhaider* (Oxford, 1914).

وفي مسجد أبي دلف على مقربة من سامرا يظهر في القوس ذلك الانحناء الذي أصبح ميزة للعمارة الإسلامية فيما بعد. ثم أصبح في أواخر القرن الثامن سائداً في بلاد الجزيرة. وأما أمثلة الأقواس المدببة التي توجد أحياناً في الهند والتي يرجع عهدها إلى زمن أعرق في القدم فهي محفورة في الصخور الصلبة وليست عقوداً معمارية بالمعنى الصحيح.

والمسجد الجامع في سامرا كبير الحجم ذو قيمة تاريخية عظيمة ويحتوي على رواق كبير في اتجاه القبلة وله عدة أروقة جانبية تحيط بجوانب الصحن الباقية. وفي كل ركن من أركان جدران المسجد الخارجية أبراج مستديرة بينها أبراج نصف مستديرة. وفي الجدار الجنوبي صف من نوافذ صغيرة رؤوسها ذات فصوص، ومن المحتمل أن تكون هذه الظاهرة المعمارية المهمة التي وجدت أيضاً في جامع قرطبة قد نشأت في الهند إبان العصر البوذي كما يذهب إلى ذلك هافل Havell⁽⁹⁸⁾. وإذا لم يكن هذا صحيحاً، فإن الفضل في وجود تلك الأقواس على اختلاف أنواعها وتطوراتها في العمارة الأوروبية راجع إلى المسلمين (شكل 65).

ومن الظواهر المعمارية ذات الأهمية الكبرى في مسجد سامرا استخدام الدعائم المصنوعة من الآجر لحمل البوائك بدلاً من العمود القديمة التي استعملت لهذا الغرض في قرطبة وفي غيرها من البلدان. وهذه الدعائم مثمثة الشكل قائمة على قاعدة مربعة ولكل دعامة منها أربعة

(98) انظر: E. B. Havell, Indian Architecture (2nd edition, London, 1927) pp. 82- 6.

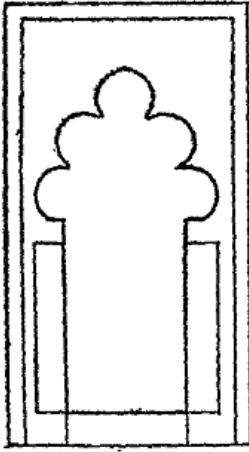
أعمدة من الرخام مستديرة أو مثمثة الشكل، وكانت هذه العمدة متصلة بعضها ببعض بمسامير معدنية وكانت تيجانها على شكل الناقوس وهذه الظواهر المعمارية الأخيرة انتقلت إلى فن العمارة الغربي.

على أن المنارتين الحزونيتين اللتين شيدتا في جامع سامرا ثم في جامع ابن طولون بعد ذلك لم يكن لهما أثر في تطور فن العمارة الإسلامي أي أنه لم تأت بعدهما منارات على هذا النمط.

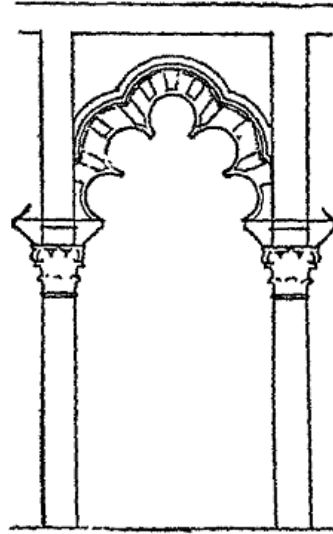
أما جامع ابن طولون في مصر فقد بدأ بناؤه في سنة 876، وقد أسهب في وصفه كثير من الكتاب⁽⁹⁹⁾. ولكن أهميته في تاريخ العمارة الإسلامية قد نقصت بعض النقص لأننا نلاحظ أن بعض الظواهر المعمارية الهامة فيه موجودة في بعض أبنية عراقية أقدم عهداً منه. وجامع ابن طولون مسجد جامع كبير يكاد يكون مربع الشكل، وفيه صحن تحيط به أروقة ذات بوائك (شكل 66) ورواق القبلة أكبر بكثير من الأروقة الأخرى، وبين جدران الجامع وسوره الخارجي أروقة خارجية مكشوفة تسمى الزيادات، وهذه ظاهرة لم نرها في العمارة الإسلامية قبل الآن⁽¹⁰⁰⁾

(99) راجع الباب الثالث من كتاب **Muhammadian Architecture** لمؤلف هذا الفصل. (طبع أكسفورد سنة 1924).

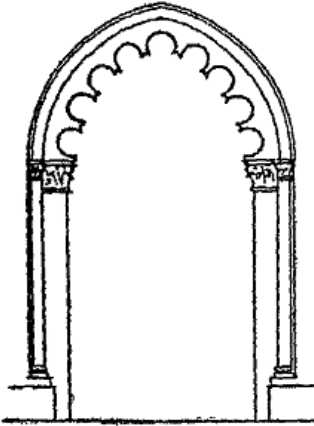
(100) قارن كتاب الفن الإسلامي في مصر للدكتور زكي محمد حسن ج1 ص 39-40 (المعرب)



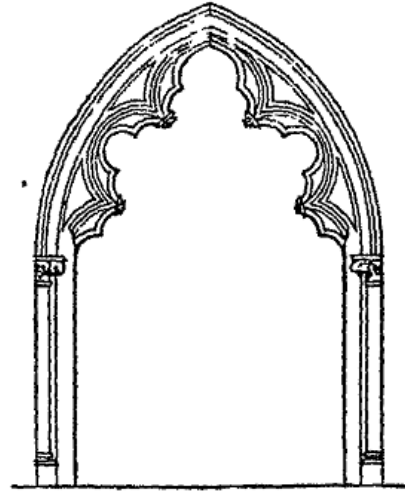
ومدخل الرواق في كتدرائية ولن
وسالزيري (القرن ١٣) يشبهه
لحد كبير هذا الشكل
أ



ب



ج



د

(شكل 65) - نماذج للمقارنة بين عقود ذات فصوص (دون مراعاة لمقياس الرسم).

أ- بسامرا في المسجد الجامع (846-852).

ب- بقرطبة في رواق المسجد الجامع (961-976).

ج- في كنيسة لاسوتيرين La Souterraine بفرنسا (حول سنة 1200).

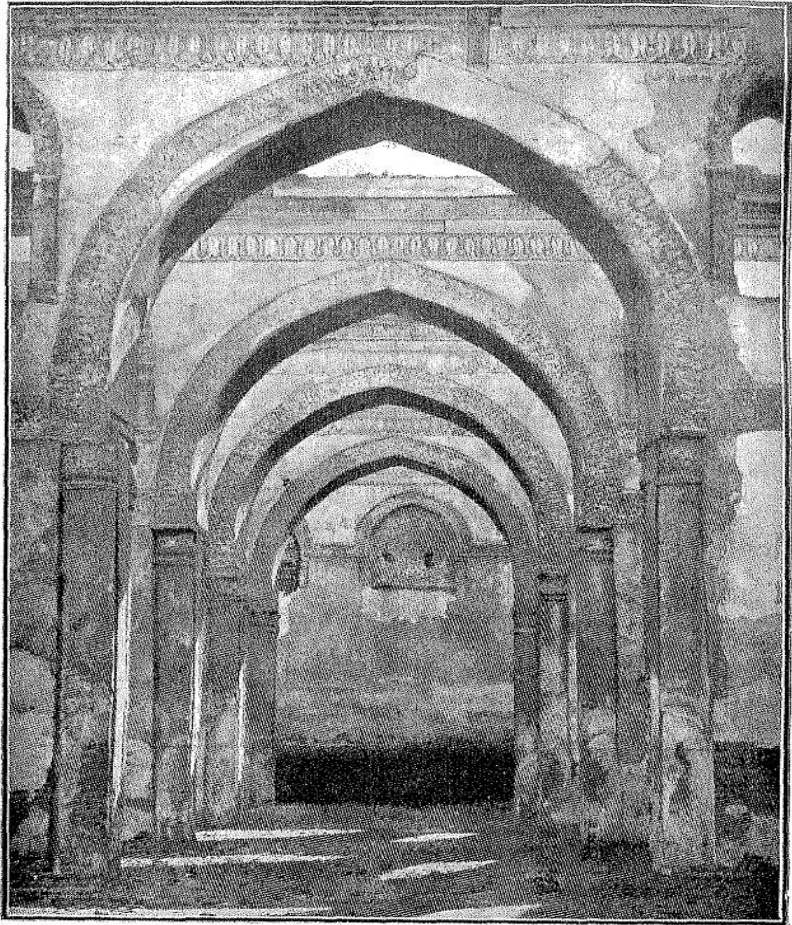
د- في كنيسة كلاي Cley بنورفولك (القرن الرابع عشر).

والسور الخارجي ضخماً جداً وعليه شرفات زخرفية يمكن اعتبارها - كما سيظهر فيما بعد - أول نموذج للأسوار ذات النوافذ والشرفات في العمارة القوطية (ومن المعروف أن هناك أنواعاً مختلفة من الشرفات ظهرت في العمارة الآشورية منذ القرن الثامن قبل الميلاد، أما في مصر فقد استخدمت الشرفات في تاريخ أقدم من هذا) وفي أسفل شرفات السور في الجامع الطولوني صف من طاقات على شكل أقواس مدببة، وهذه الطاقات مركب عليها شبابيك من الجص مخزمة، ويفصل كل طاقة منها عن التي تليها حنيات مدببة ورؤوسها ذات فصوص عديدة أو فيها زخارف بارزة.

أما بوائك الجامع فمحمولة على دعائم ضخمة من الآجر، لكل منها في الزوايا الأربع عمود من الآجر، مدمج فيها وفوق الدعائم أقواس مدببة فيها انحناء بسيط عند بدئها يجعلها تشبه حدوة الفرس بعض الشبه، وهكذا نرى أن المسجد كله من أعلاه إلى مستوى السطح الخشبي مشيد من آجر تكسوه طبقة من الجص مزخرفة أو غير مزخرفة، ويمكننا أن

نقول في ثقة واطمئنان إن الجامع الطولوني عراقي الطراز من كل الوجوه وإنه مأخوذ عن نماذج في سامرا وبغداد كانت مألوفة لابن طولون في شبابه.

وهناك فوق الظواهر المعمارية التي مر ذكرها عناصر أخرى جديدة: منها كتابات بالخط الكوفي محفورة في الخشب، يتجلى فيها الحذق والمهارة في استخدام حروف الكتابة في أغراض زخرفية. ومن هذه العناصر الجديدة أيضاً الزخارف الملونة، ونكاد نراها فوق كل السطوح الظاهرة وهي أكثر ما تكون مصنوعة فوق الجص الأبيض، ولكننا نراها أيضاً فوق ألواح الخشب في السقف. وفي الجامع الطولوني محراب فيه زخارف ظاهرة، وقد حدثت فيه تغيرات بعد بنائه، وفي وسط الصحن فوارة (ليست هي البناء الأصلي الذي كانت تعلوه قبة خشبية) وهناك مصابيح فخمة تتدلى من السقف.



(شكل 66) - في جامع ابن طولون بالقاهرة

أما المساجد التي يرجع عهدها إلى ما بين آخر القرن التاسع وآخر القرن الثاني عشر فلم يصل إلينا عدد كبير منها، ولكن لا شك في أن كثيراً من الأبنية الحربية قد شيد في هذا العصر. كما أن من المسلم به أن الصليبيين اقتبسوا بعض الأفكار المعمارية من قلاع سورية ومصر، ولا غرو فإن فن البناء في سورية وأرمينية كان قد وصل إلى مستوى عال قبل الحروب الصليبية بقرون. واستخدم الأوروبيون للمشربيات⁽¹⁰¹⁾ Machicolation في عمارتهم راجع إلى هذا العصر.

وقد درس الأستاذ كريزول K. A. E. Creswell أصل المشربيات المعمارية في ذيل لمؤلفه عن قلعة القاهرة⁽¹⁰²⁾ فدرس عشرة أمثلة لهذه الظاهرة المعمارية قيل بوجودها قديماً في سورية وأشار إلى أن من بين هذه العشرة ستة أمثلة أو سبعة لم تكن في الحقيقة إلا مرافق حجرية من نوع كان منتشرًا حتى العصور الحديثة.

ولا يزال هناك واحد من هذا النوع على الرصيف الخشبي الداخلي في البحر بمدينة جوري Gorey من أعمال جزيرة جرسی Jersey. أما الأمثلة الثلاثة الباقية التي يحتمل أن تكون قد استخدمت لإلقاء

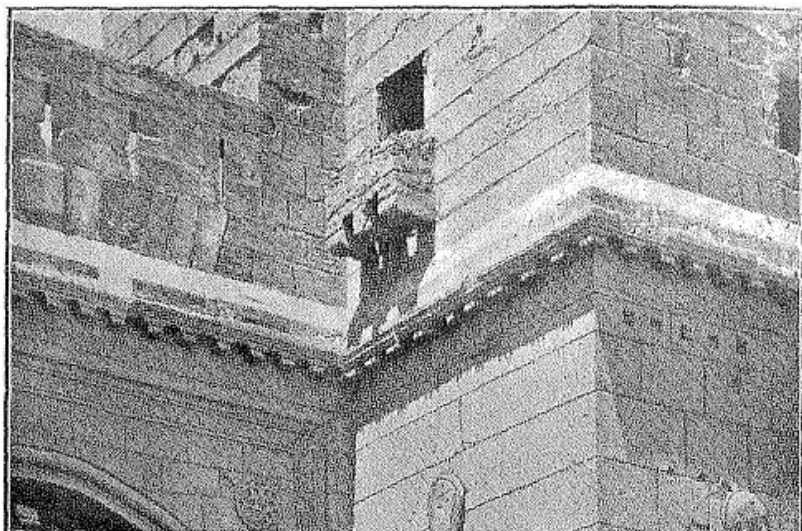
(101) المشربيات في العمارة Machicolation إعداد دعائم يتقارب بعضها من بعض وتحمل فوقها حواجز بارزة، وبين كل دعائمتين فتحة (بالفرنسية Mâchicoulis) مقفولة بباب مستور يمكن أن تصوب السهام منه إلى رعوس المحاصرين الذين يحاولون أن يحفروا تحت الجدران ويضعوا تحتها اللغم كما يمكن أيضاً أن يصب على رعوسهم الزيت أو الماء المغليان أو غير ذلك من الأشياء المؤذية، وقد حلت هذه المشربيات في العمارة محل الأبنية الخشبية التي كانت تسمى hourdes أو Bretches (brattices) والتي كانت تستعمل لنفس الغرض.

(102) ظهر هذا البحث في:

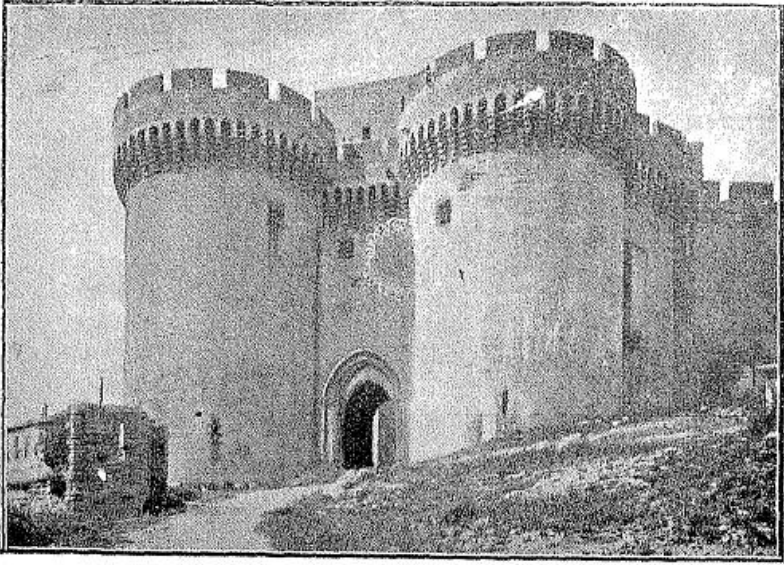
السهام وغيرها فأقدمها عهدًا يرجع تاريخه إلى منتصف القرن السادس الميلادي أي قبل قيام الإسلام.

وبعد التاريخ الذي ذكر فيه الأستاذ كريزول **Creswell** هذه الأمثلة كشف بعضهم عن مثال إسلامي في قصر الحير على مقربة من الرصافة في سورية ويرجع تاريخه إلى سنة 729م. وهناك مثالان من تلك الظاهرة المعمارية فوق باب النصر (1087) الذي بناه في القاهرة بناءون من أرمنية.

اللوحة رقم «27»



(شكل 67) - باب النصر في القاهرة (1087)



(شكل 68) - بوابة قصر فيلنيف ليزافنيون Villeneuve-Lès-Avignon شرفات
(القرن الرابع عشر)

ولا ريب في أن هاتين المشربيتين المعمارتين كانتا ضربا من الاستحكامات المعدة للدفاع عن سور المدينة (شكل 67) وهما أقدم بنحو مائة سنة من أقدم الذي عرف في أوروبا من أمثلة هذه الظاهرة المعمارية وذلك في شاتوجيار **Château Gaillard (1184)** وشاتيون **Châtillon (1186)** ونورويتش **Norwich (1187)** ووينشستر **Winchester (1193)**. وهكذا يظهر جلياً أن الصليبيين استعاروا فكرة هذه الظاهرة المعمارية من العرب وأن العكس لا يمكن أن يكون صحيحاً، ومهما يكن من شيء فإن المشربيات المعمارية التي تبني

على صف من الدعائم لم تلبث أن أصبحت ظاهرة أنيقة جداً في القصور الفرنسية والإنجليزية إبان القرن الرابع عشر (شكل 68).

وهناك أسلوب معماري آخر أخذه الغرب عن مصر وسورية: ذلك هو ما جعل المدخل الموصل من باب القلعة إلى داخلها على شكل زاوية قائمة أو جعله ملتويًا لكي لا يتمكن العدو الذي يصل إلى الباب من أن يرى الفناء الداخلي أو أن يصبّ سهامه إلى من فيه.

والظاهر أن فن العمارة الحربية عند الرومان والبيزنطيين لم يكن معروفاً فيه مثل هذا النوع من المدخل، بل كانت هناك عدة أبواب دفاعية تُشيد على قطر واحد، ويفصل كل باب عن الآخر فضاء كانوا يسمونه (برويوجنا كولوم) **Propugnaculum** ويدل أقصى ما نعرفه الآن على أن أول ما استعملت هذه المداخل الملتوية كان في القرن الثامن بمدينة بغداد «المستديرة الشكل»؛ ثم ظهرت أيضاً في قلعة صلاح الدين بالقاهرة (التي شيدت سنة 1176) ثم ظهر منها مثال بديع في قلعة حلب. ووجود هذه المداخل الملتوية نادر في إنجلترا على الرغم من أن هناك مثلاً جيداً لها في بومارس **Beaumaris**. أما في فرنسا فكانت أكثر ظهوراً ونرى مثلاً لها في قرقاسونية **Cracassonne**. ولكن إنجلترا وفرنسا كانتا - في القلاع المحصنة تحصيناً متقناً - تفضلان المداخل المنحرفة كما في بيرفوند **Perrefonds** وكونوي **Conway**.

وليس في بلاد الهند أبنية إسلامية مهمة أقدم من الآثار الموجودة في مدينة دلهي، والتي يرجع تاريخها إلى أوائل القرن الثالث عشر. كما أنه ليس في تركيا أسيا أبنية أقدم من هذا التاريخ؛ إذ أن العماائر السلجوقية في قونية بدأت بنائتها حول أوائل القرن الثالث عشر أيضاً.

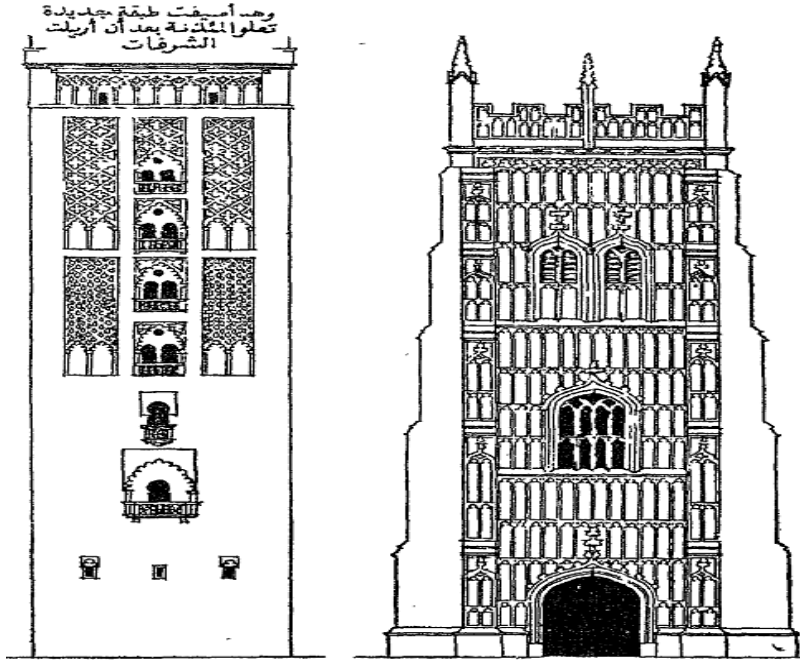
وأما في إسبانيا وشمالي إفريقية فإن أهم الآثار الباقية - إذا استثنينا الاستحكامات الحربية - هي العمارات الأخيرة في المسجد الجامع بقرطبة، ذلك المسجد الذي أضيفت إليه زيادات كبيرة في النصف الثاني من القرن العاشر. وكذلك المأذنتان الجميلتان في أشبيلية [برج الجيرالدا (1172-95) وفي رباط (1178-84)] وفي كلتا المئذنتين زخارف على شكل بوائك صغيرة بارزة تشبه زخارف العمارة القوطية وتؤذن بقرب ظهورها (شكل 69). وهاتان المئذنتان هما شكل غريب شائق وفيهما طرق معمارية مهمة في تشييد القباب، ولكن لم يكن لهما أي تأثير يّ على تطور العمارة في خارج إسبانيا نفسها.

وبنيت في صقلية الكابلا بالاتينا⁽¹⁰³⁾ Cappella Palatina في سنة 1132 ثم كنيسة المرتورانا⁽¹⁰⁴⁾ Martorana في سنة 1136

⁽¹⁰³⁾ هي الكنيسة الصغيرة في القصر الملكي بمدينة بالرمو، وقد كانت الأتموذج الذي بنيت على نسقه كاتدرائية مونريالي Monreale في نفس المدينة. وفي داخل الكابلا بالاتينا فسيفساء مذهبة ومتعددة الألوان يبدو فيها تأثير الصناعة البيزنطية وتكاد تكون عديمة النظير في الجمال والإبداع. أما سقف الكنيسة وما فيها من تحف خشبية فغني بالزخارف المحفورة ويشهد بتأثير الصناعة والأساليب الإسلامية. (المغرب)

⁽¹⁰⁴⁾ كنيسة المرتورانا أو Sainte-Marine-de-l'Amiral من كنائس بالرمو التي يظهر في ترتيب قبابها وأساليب زخارفها تأثير الفنين الإسلامي والبيزنطي (المغرب)

وقصر العزيزة⁽¹⁰⁵⁾ La Ziza في سنة 1154 ثم قصر لا كوبا⁽¹⁰⁶⁾ (القبة) La Cuba في سنة 1180. وهذه هي التواريخ التي ثبتت صحتها، وكلها ترجع إلى ما بعد انتهاء الحكم الإسلامي في جزيرة صقلية سنة 1090 بعد انتهائه في بالرمو Palermo نفسها سنة 1060.



(شكل 69) - نموذجان للمقارنة بين برجين مزخرفين (دون مراعاة لقياس الرسم)

(105) قصر العزيزة بناء نورمندي مستطيل الشكل له ثلاث طبقات، وقد كانت جوانبه الأربعة والجزءان البارزان من البناء في اثنين منهما مزينة بثلاث طبقات من العقود الصماء blind arcades، وأما داخل القصر فغني بالأعمدة الرخامية والحنايا التي تعلوها المقرنصات. (المعرب)

(106) قصر القبة بناء نورمندي مستطيل الشكل أيضاً ولكن في كل جانب من جوانبه الأربعة جزءاً بارزاً من الجدار، وفي الجدران زخارف محفورة على شكل عقود صماء، وقد كان في وسط البناء قاعة رئيسية كبيرة تعلوها قبة نسب إليها القصر. (المعرب)

أ- منارة الجيرالدا بأشبيلية (1172-1195).

ب- برج الناقوس في إيفزهام Evesham (1533).

ولكن على الرغم من أن هذه الأبنية شيدها النورمانديون فإن فيها كثيراً من الظواهر المعمارية العربية البحتة. تلك الظواهر التي توجد أيضاً في إيطاليا نفسها بمدينة أمالفي Amalfi وسالرنو Salerno.

وأهم الأبنية التي ترجع إلى هذا العصر في إيران هو مسجد الجمعة في أصبهان، والمسجد الكبير في مدينة الموصل (حوالي 1145 - 91) وكلاهما مسجدان جامعان كبيران. وقد أدخلت على أولهما تعديلات كبيرة. ولما كانت المساجد الإيرانية مبنية من الآجر، فقد كانت تحلى بزخارف من الجص وتكسى بتريعات من القاشاني، وقد ذاعت هذه الطريقة الأخيرة حتى في بلاد كانت أبنيتها يستخدم فيها الحجر لا الآجر مثل سورية ومصر. وكانت المآذن في بلاد إيران مزدوجة في أغلب الأحيان وكانت أسطوانية الشكل دقيقة الطرف قليلاً في أعلاها كما كانت تكسوها تريعات من القاشاني براقعة مختلفة الألوان.

وقد شبه الأستاذ سالادان Saladin هذه المآذن - في شيء من الغلو والمبالغة - بمدخن المصانع؛ وفي الحق أن المآذن الإيرانية لا يمكن مقارنتها في الرشاقة والأناقة بمآذن المساجد في القاهرة. وقد دخلت في بلاد إيران الزخارف العربية التي تسمى المقرنصات والتي سيأتي وصفها

في الفقرة الآتية، وما لبثت هذه الزخارف أن ذاعت في بلاد إيران ذيوغًا كبيرًا.

والأمثلة الرئيسية لمباني المدرسة السورية المصرية موجودة كلها في القاهرة، وهي تشمل المسجدين الجامعين الكبيرين: جامع الأزهر (970) وجامع الحاكم (990-1012)، ثم المسجد الجامع الصغير الذي يسمى جامع الأقمر (1125)، ثم ضريح ومسجد الجيوشي (1085) وهو عظيم الأهمية على صغر حجمه. والبوائك في جامعي الأزهر والأقمر محمولة على عمد قديمة بينما تقوم في جامع الحاكم على دعائم من الآجر. وكانت أول استعمال الحجر في عمارة القاهرة في جامع الحاكم بالرغم من أن الحجر الجيري الجيد كان من السهل الحصول عليه من تلال المقطم المجاورة.

والظاهر أن مصر كانت حتى هذا التاريخ متأثرة كل التأثير بالأساليب المعمارية العراقية، وكان جامع الجيوشي أول مثال للمساجد التي كانت تتخذ أضرحة في الوقت نفسه، وقد تطور هذا النوع من المساجد وتقدمت عمارته وأصبحت تبنى فيه قبة على قبر مؤسسه ومحراب في جداره الجنوبي. والصحن في جامع الجيوشي صغير يصله بمكان القبة ممر مقبوع. وفيه مئذنة مربعة لها ثلاث طبقات تعلوها قبة صغيرة عالية على النحو الذي تراه فوق كنائس صقلية.

وتطور القبة في تاريخ فن العمارة الإسلامية أمر من الأهمية بمكان كبير، ولكن علينا أن نغض الطرف عنه في هذا البحث القصير، لأن هذا

التطور لم يكن له أثرٌ بين في الظواهر المعمارية التي خلفها الإسلام للفنون الغربية. ولهذا السبب عينه لا ترانا في حاجة إلى أن نبحت عن أصل المقرنصات⁽¹⁰⁷⁾ Stalactites - تلك الظاهرة المعمارية الفريدة التي تبعت المسلمين أتى ذهبوا، وأصبحت طابعاً يميز عمارتهم من الهند إلى أسبانيا.

ومن المحتمل أن تُرجع هذه الظاهرة المعمارية إلى أصل عراقي، وعلى كل حال فإن أقدم أمثلتها المعروفة يمكن أن ترى في مأذنة جامع الجيوشي ثم يظهر بعد ذلك في واجهة جامع الأقمر حيث استخدمت هذه الظاهرة لأغراض زخرفية، وحيث توجد فضلاً عن ذلك حنيات محفورة على شكل صدف. وربما تكون هذه الحنيات هي النوع الذي نقلت عنه الحنيات الصدفية في عمارة عصر النهضة. وفي أعلى واجهة جامع الأقمر شريط من كتابة كوفية زخرفية.

وهناك ظاهرة أخرى ترى في المساجد التي شيدت على شكل أسنان المنشار بما كان أصلها عراقياً كذلك. ومن المعقول أن تكون هذه

(107) تطلق كلمة Stalactite (من اليونانية stalzein بمعنى ينقط) على التحجر الذي ينشأ على شكل أعمدة نازلة غير منتظمة وذلك في بعض الكهوف بفعل الرشح الذي تنتجه مياه محملة بالأملاح الجيرية؛ على أن هذا اللفظ يطلق على الأعمدة التي تصبح معلقة في سقف الكهوف، بينما تطلق كلمة stalagmite (أو الأعمدة الصاعدة) على الأعمدة التي تعلو عن الأرض. والمقرنصات أو stalactites في فن العمارة نوع من الزخارف يقلد بها ذلك التحجر الطبيعي ويتكون من أجسام صغيرة بارزة ومدلاة وأكثر ما يستعمل في وجهات المساجد وأسقف القصور. (المعرب)

الظاهرة قد تأثر بها مهندسو قصر الدوق⁽¹⁰⁸⁾ وغيره من القصور الأخرى في البندقية.

وإن لدينا آثاراً كثيرة من فن العمارة الإسلامية يرجع تاريخها إلى القرن الثالث عشر وما بعده، وذلك في جميع أنحاء العالم الإسلامي الذي أصبح يشمل في تلك العصور بلاد الهند وتركيا بينما انفصلت عنه صقلية⁽¹⁰⁹⁾.

أما في أسبانيا فهناك القصران المشهوران اللذان يعرفان باسم الحمراء⁽¹¹⁰⁾ **Alhambra** والقصر **Alcàzar**⁽¹¹¹⁾ وهما يلفتان النظر

⁽¹⁰⁸⁾ The Doge's Palace وهو أفخر أمثلة العمارة القوطية في إيطاليا، بدئ تشييده في أوائل القرن التاسع وأعيد بناؤه مرات عديدة. وهو يدل على ما كان لمدينة البندقية من عظمة تجارية وسيادة بحرية في العصور الوسطى، وفيه أساليب معمارية عديدة تذكر بأساليب العمارة الإسلامية ولا يبعد أن تكون منقولة عنها. (المغرب)

⁽¹⁰⁹⁾ بدأ المسلمون يغزون صقلية منذ سنة 652 وبدأت دولة الأغلبية في فتحها منذ سنة 827 ولم يأت عام 840 حتى كان المسلمون يحكمون نحو ثلث الجزيرة وزادت أملاكهم فيها بعد ذلك حتى غلب حكمهم على أكثر بقاعها. ولكن المنافسة والعصبية فرقت كلمتهم، وبدأت أملاكهم تنقص شيئاً فشيئاً حتى انتهى سلطانهم في أواخر القرن الحادي عشر وقبض على زمام الأمر الكونت روجر النرمندي، على أن الثقافة العربية ازدهرت في صقلية ازدهاراً كبيراً تحت لواء الملوك النرمنديين الذين عرفوا بالتسامح الديني وبحماية المسلمين حتى منعوا المسيحيين من التبشير بينهم، وأبقوا العمال والموظفين المسلمين في وظائفهم. (المغرب)

⁽¹¹⁰⁾ قصر الحمراء شيده بنو الأحمر في غرناطة بين سنتي 1309-1354 وفيه أبنية عالمية الشهرة كحوش السباع وحوش الريحان، وقاعة السفراء وقاعة بني سراج وقاعة الحكم. وأشهر ما في قاعات هذا القصر وأبهانه الأعمدة الرخامية والنقوش الجصية البديعة، والكتابات العربية التي تتكرر فيها عبارتا (لا غالب إلا الله) و(عز لمولانا أبي عبد الله). (المغرب)

⁽¹¹¹⁾ إن في إشارة المؤلف شيئاً من الغموض لأن لفظ (القصر) أو Alcàzar يطلق على قصور عديدة في مدن مختلفة بأسبانيا ففي أشبيلية (الكازار) وفي طليطلة (الكازار) ولكن أشهرها - ولعله الذي يقصده المؤلف - هو الكازار أشبيلية وقد بني بين سنتي 1350 و1369 وقد أدخلت عليه تعديلات كثيرة غيرت معالمه الأولى وقللت من تناسق أجزائه وعل كل حال فإنه يمتاز بما فيه من مقرنصات جميلة ونقوش جصية بديعة وأعمدة رخامية ومناور للتهوية والنور ووجهات تزينها النقوش الجصية الموشاة بالذهب

بما فيهما من زخارف أنيقة على الرغم من الإسراف فيها. وأما ماعدا ذلك من الأبنية الإسلامية في أسبانيا فليس من الطبقة الأولى في الجمال والعظمة.

وفي القاهرة عدد من أجمل المساجد والأضرحة شيدت حتى سنة 1517 حين استولى الترك على المدينة. وأما المساجد القليلة التي شيدت بعد هذا التاريخ، فقد كان طرازها عثمانيًا.

وفي بلاد الأناضول سلسلة من المساجد المهمة في مدينتي قونية وبروسة، يرجع تاريخها إلى ما بين سنة 1200 وسنة 1453 حين أصبحت القسطنطينية عاصمة لتركيا. ومنذ هذا التاريخ الأخير تأثر المهندسون الأتراك بالأبنية البيزنطية كل التأثير، وقلدوها حتى حين كانوا يشيدون العمارات في أماكن بعيدة جدًا عن القسطنطينية مثل القاهرة ودمشق.

وفي بلاد إيران وتركستان والهند عدد كبير جدًا من الأبنية الإسلامية التي يرجع عهدها إلى عصور متأخرة. ولا تزال الأساليب المعمارية الإسلامية ذائعة في بلاد الهند حتى الآن.

ومهما يكن من شيء فإن هناك فوارق محلية ظاهرة تميز الأبنية المتأخرة لكل مدرسة من المدارس الخمس الرئيسية في العمارة الإسلامية. وهي المدرسة السورية المصرية، والمدرسة الإسبانية المغربية، والمدرسة

وقاعات تزدهر بوزرات القاشاني الجميل وأهم هذه القاعات قاعة السفراء بقبعتها الخشبية البديعة.
(المغرب)

الإيرانية، والمدرسة العثمانية، والمدرسة الهندية. ولا شك في أن بعض السبب في وجود هذه الفوارق هو اختلاف مواد البناء في الأماكن المختلفة، ولكن هذه المدارس تقوم قبل كل شيء على أساليب معمارية محلية.

وقد حدث في العصور الوسطى تقدم كبير وتنوع في تصميم أبنية المساجد، فقد ظلت المساجد الجامعة بتصميمها المعروف تشيد في بعض البلاد الإسلامية، كما ذاع بناء الأضرحة التي تتخذ في الوقت نفسه مساجد للصلاة؛ وظهر نوع جديد هو: المدرسة: وهو مسجد صليبي الشكل فيه مكتب أو معهد للدراسة. وكان ظهور هذا النوع الأخير في القرن الثاني عشر.

وأصبحت القبة ظاهرة معمارية ذائعة كل الديوع في العمارة الإسلامية، وقد كانت القباب في القاهرة مرتفعة في أغلب الأحيان، على حين كان القوم في بلاد إيران وتركستان يفضلون القبة البصلية، أو البيضية الشكل. أما في القسطنطينية، فقد كانت قباب المساجد بيزنطية منخفضة. وقد كانت القباب الحجرية في مصر تُزَيَّن سطوحها الخارجية في القرن الخامس عشر بزخارف مزرسة الشكل تشبه في ذلك (الدنتلا). أما في بلاد إيران فقد كانت القباب تغطى بتريعات من القاشاني البراق؛ كما كانت تستند على مقرنصات، وفي الحق أن هذه استعملت في كل مكان، بل كان الإسراف في استخدامها كثيراً. وكانت في بعض الأحيان تتدلى من السقف كالأجزاء التي تتدلى في الأقبية الإنجليزية ذات الزخارف

التي على شكل مروحة. وبينما لم يكن للقباب الإسلامية تأثير كبير على قباب عصر النهضة في الغرب يظهر أنه من المحتمل أن المآذن الرشيقية- ولاسيما مآذن المساجد في القاهرة إبان القرن الرابع عشر والخامس عشر- قد أثرت في تصميم أبراج النواقيس في إيطاليا في آخر عصر النهضة، وهي التي نقل عنها المهندس الكبير السير كريستوفر رن⁽¹¹²⁾ Wren ما صممه من الأبراج، ومما لا شك فيه أن المعمارين المسلمين كانوا قد بدءوا في هذا العصر يلاحظون أن في استطاعتهم الاستفادة من تشييد القباب والمآذن جنباً إلى جنب، والانتفاع بالتأثير الذي يتركه هذا التباين. كما وفق المهندس رن فيما بعد إلى تشييد القبة والأبراج في كاتدرائية سانت بول St. Paul's مما كان له أعظم الأثر.

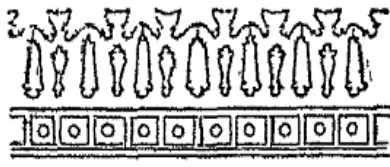
على أن هناك نوعين من المآذن لم يذع استخدامهما خارج موطنهما؛ وتقصد بذلك المآذن الأسطوانية الشكل في بلاد إيران تلك المآذن التي لم تكن على جانب بذكر من الأناقة، وكذلك المآذن المشوقة التي كان يفضلها الأتراك.

ولقد ظل يصحب تقدم العمارة الإسلامية الميل إلى استخدام النوعين المدبب والمستدير من الأقواس التي على شكل حدوة الحصان. وكان البنّاءون يستخدمون في كثير من الأحيان العقود أو الأقواس نصف

⁽¹¹²⁾ قام بترميم كاتدرائية سانت بول في لندن ثم قام بتشبيدها من جديد بعد أن تهدمت سنة 1666 واستغرق البناء الحديث خمساً وثلاثين سنة وقد فيه المهندس كاتدرائية القديس بطرس في روما. وقد كان رن في وقت من الأوقات أستاذاً للفلك في جامعة أكسفورد وتوفي سنة 1723 وعمره تسعون سنة. (المعرب)

الدائرية، والأقواس العادية المدببة أو ذات المركزين. ومن ناحية أخرى فإن القوس الذي يطلق عليه القوس الفارسي، وهو القوس الذي ينتهي انحناؤه بخطين مستقيمين، كان كثير الذيوع في بلاد إيران وغيرها من البلاد. ويشبه هذا القوس الفارسي من بعض الوجوه القوس الإنجليزي التيودوري (شكل 70) كما أن العقود ذات الفصوص العديدة أصبحت ذائعة الاستعمال، وكانت تستخدم كزخارف سطحية في البوائك الصماء (الكاذبة).

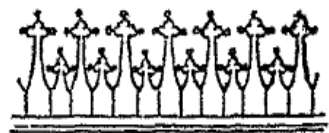
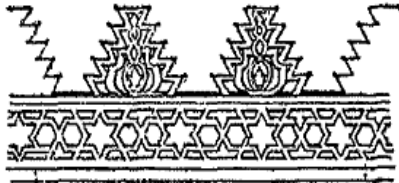
أما الشرفات فكانت تتخذ على شكل بديع لأوراق أشجار أو على شكل أسنان المشمار. بينما النوافذ ظلت يركب عليها شبايك من الحجر أو الجص المخرم أو ذات الزخارف المحفورة، كما كان يركب فيها زجاج ذو ألوان غير متقنة، وربما كان ذلك قبل استخدام الزجاج الملون في البلاد الغربية.



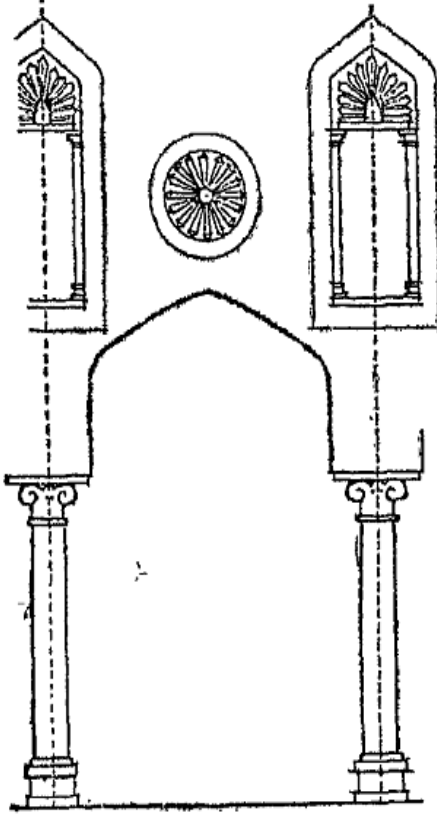
ج



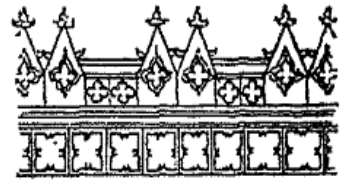
د



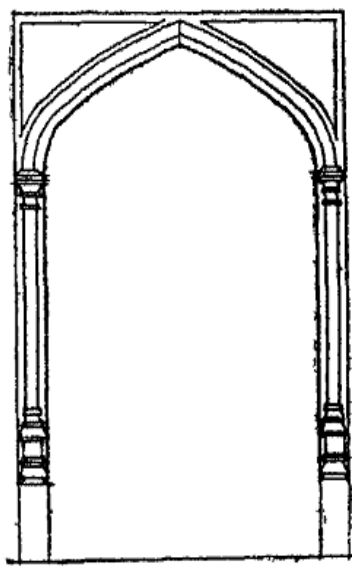
هـ



و



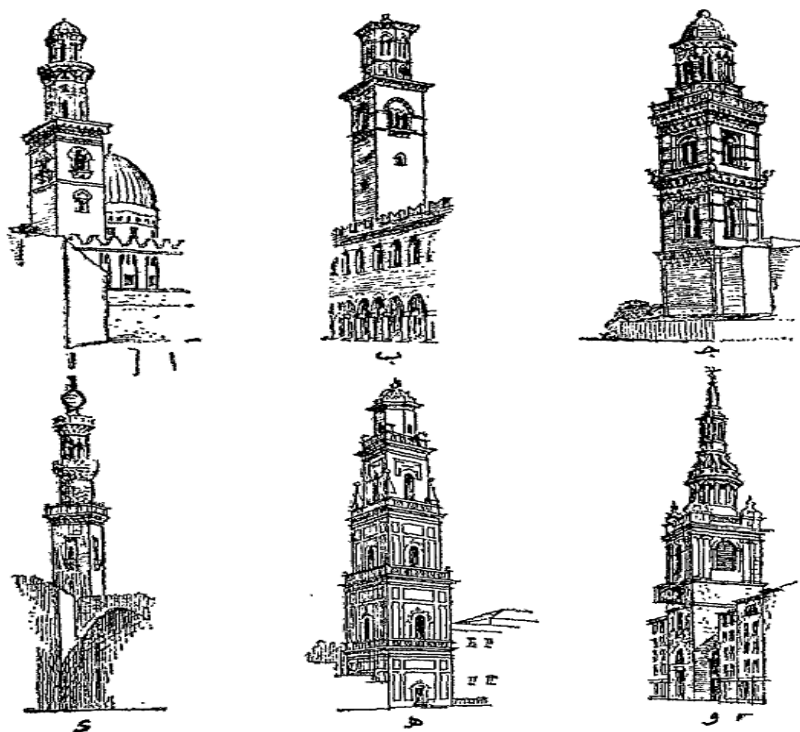
ز



ح

(شكل 70) - نماذج من عقود وشرفات (دون مراعاة لمقياس الرسم)

أ- في جامع ابن طولون بالقاهرة (868). ب- عقد فارسي في جامع الأزهر بالقاهرة (970). ج- في جامع زيد الدين يوسف بالقاهرة (1298). د- في قصر كادورو Ca'd'Oro بالبندقية (1431). هـ- في كنيسة كرومر Cromer بنورفولك (القرن الخامس عشر). و- عقد تيودوري في بهو كنيسة المسيح بأكسفورد (القرن السادس عشر)



(شكل 71) - نماذج من المآذن والأبراج (دون مراعاة لمقياس الرسم)

أ- في مدرسة سنجر الجوي بالقاهرة (1303-1304). ب- في
توري دلكومينو بفيرونا Torre del Comune (1172) وقبة
الجرس في (1372). ج- في قبة سبوليتو Duomo, Spoleto
بإيطاليا (1397). د- في ضريح برقوق بجوار القاهرة (1400-
1410). ه- في قبة ليكي Duomo, Lecce بجنوبي إيطاليا
(1661-1682). و- في كنيسة سانت ماري لوباو St. Mary-
le-Bow بلندن من تصميم المهندس رن Wren (1671-1683).

فكانت الزخارف المستخدمة إما أشربة من كتابات زخرفية
مكتوبة في الجص أو محفورة في الخشب أو الحجر، وإما زخارف هندسية
سطحية، إذ أن رجال الدين كانوا يحرمون تصوير المخلوقات الحية. وقلَّ
أن يوجد الحفر البارز في الأبنية الإسلامية في مصر وإن كنا نراه في الهند
في بعض الأحيان؛ والواقع أن المسلمين يعمدون في الزخرفة إلى حفر
الرسوم الهندسية الدقيقة في الحجر أو الجص حفرًا غير عميق يكاد لا
يكون إلا حزًا. وأما في شرق العالم الإسلامي ولاسيما إيران وتركستان
حيث الآجر هو مادة البناء العادية، فقد كان القاشاني يستخدم بكثرة،
وكانت الرسوم الهندسية والتقليدية هي المألوفة في زخرفة تربيغات
القاشاني حتى العصور المتأخرة حين اتخذت طرق جديدة، رسومها أكثر
تمثيلًا للطبيعة، ودخلت معها رسوم الزهور والنباتات.

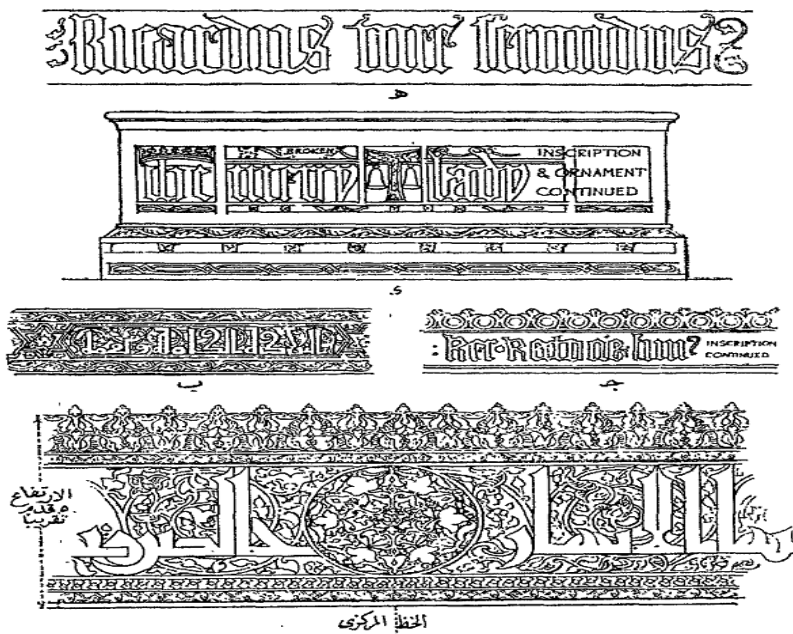
واسم أرابسك Arabesque الذي يطلق على الموضوعات
الزخرفية التقليدية التي كانت ترسم بارزة بروزًا بسيطًا في إنجلترا منذ

عصر الملكة إليزابيث، نقول إن هذا الاسم يدل على أننا مدينون بهذه الزخارف للعرب في القرون الوسطى⁽¹¹³⁾.

وهناك نوع آخر من الزخرفة كان منتشرًا في القاهرة، ولم يكن ذائعًا كل الذبوع في غيرها من البلدان: ذلك هو تتابع طبقات أفقية من أحجار قائمة اللون وأخرى من أحجار زاهية اللون، وقد يرجع أصل هذه الطريقة إلى رومة أو بيزنطة حيث كانت (مداميك) من الآجر تستخدم كثيرًا في أجزاء مختلفة من الجدران الحجرية. ولكن هذه النسبة لا تزال موضع شك، ومن ثم كان من المعقول أن الواجهات المخططة في المباني الرخامية في بيزا وجنوا وسينا **Siena** وفلورنسة، وفي غيرها من البلاد الإيطالية إنما أخذت عن القاهرة التي كانت لهم بها في القرون الوسطى علاقات تجارية وثيقة. ومثل هذه الأبنية المتعددة الألوان موجودة في إقليم الأوفرن **Auvergne**، وفي كنيسة القديس بطرس بنورثامبتن **Northampton**.

وخلاصة ما ذكرناه في هذا البحث أن دَيْنَ العالم الغربي للإسلام في فن العمارة كبير في مجموعه. وقد رأينا في ميدان العمارة الحربية أن الصليبيين الذين شيدوا في الأرض المقدسة كثيرًا من الكنائس والقلاع تعلموا من العرب شيئًا من فن التحصين وعمل الاستحكامات كما كان العرب أنفسهم قد تعلموا من مهارة البنائين الأرمنيين.

(113) راجع الفصل العاشر: طبيعة الزخارف العربية في كتابي:



(شكل 72) - نماذج من الكتابات السكوفية والقوطية

أ- في جامع السلطان حسن بالقاهرة (1356 - 1363). من الجص

ب- محفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة (القرن الثاني عشر)

ج- في كنيسة سوت أكر South Acre بنورولك (حول سنة 1550)

د- في قبر بفش ليك Fishlake بيوركشير (1505)

هـ- في قبر ريتشارد الثاني بوستمنستر (1399)

وإذا استثنينا ما ندين به للأبنية الحجرية في سورية وأرمينية وللأبنية المصنوعة من الآجر في إيران مما يرجع عهده إلى ما قبل الإسلام، تلك الأبنية التي يزداد ميل العلماء إلى أن ينسبوا إليها نشأة أساليبنا المعمارية في السقوف والقباب إبان العصور الوسطى، نقول إذا استثنينا ذلك لم يكن هناك حرج من أن ننسب اختراع القوس المدبب إلى البنائين المسلمين في سورية وغيرها من البلدان.

ويكاد يكون ثابتاً أن أصل العقود الستينية عربي كذلك ومن المحتمل أن يكون هذا حال العقود الإنجليزية التيودورية. ثم إن الغربيين أخذوا عن العرب أيضاً استخدام الزخارف الصغيرة البارزة الموجودة في العمارة القوطية وكذلك استخدام العقود ذات الفصوص المتعددة، ربما أخذوا أيضاً الزخارف النباتية، وأخذوا وعرفوا استخدام الزخارف الحجرية التي تملأ بها الشبايك في العمارة القوطية ويركب بينها الزجاج، ومن المحتمل أن تكون هذه الزخارف الأخيرة مأخوذة عنا كان في المساجد الأولى من شبايك مخرمة حجرية أو جصية، أو ربما يكون أصلها أقدم عهداً من هذا بأن تكون مأخوذة عن المباني السورية أو العراقية التي ترجع إلى ما قبل الإسلام.

واختراع الزجاج الملون ينسب أحياناً إلى الشرق، ولكن هذه النسبة لم تثبت صحتها بعد، كما أن استخدام العمدة المندمجة في أركان الدعائم. تلك الظاهرة المهمة في نظام القباب في العمائر القوطية، اختراع إسلامي يرجع إلى القرن الثامن أو التاسع.

وأما الشرفات الزخرفية والمخرمة فأنت إلى القاهرة من العراق، وانتقلت منها إلى إيطاليا وأصبحت بعد ذلك ظاهرة من ظواهر العمارة القوطية. ثم إن الكتابات المحفورة المقصود بها زخرفة المباني القوطية المتأخرة قد وجد مثلها في جامع ابن طولون في القاهرة، وهو يرجع إلى القرن التاسع. ولكن الكتابات الكوفية توغلت كثيراً في فرنسا عند ما احتل المسلمون الأقاليم⁽¹¹⁴⁾ الجنوبية منها، وحتى في إنجلترا توجد أمثلة نادرة من الزخارف يظن أنها تأثرت بالزخارف العربية (شكل 72).

ومن المحتمل أيضاً أن تكون الواجحات المخططة قد أخذت عن القاهرة، وكذلك تصميمات الأبراج في عصر النهضة والحنايا الصدفية الشكل التي كانت ذائعة الاستعمال في هذا العصر نفسه. ثم هذه المشربيات⁽¹¹⁵⁾ الخشبية العربية التي كانت تستخدم لإخفاء حجرات الحريم في المنازل، أو كجدران المقصورات بالمساجد. نقول هذه المشربيات قلدها الإنجليز في القضاة والسيارات المعدنية.

(114) مثال ذلك الأبواب الخشبية التي صنعها الحفار المسيحي جوفريدس Gaufredus في إحدى الكنائس الصغيرة من كاتدرائية لو بوي Le Puy وكذلك باب آخر محفور وموجود الآن في كنيسة لافوت شلهاك La Voutei Chil hac. وهناك أشرطة من الزخارف على رف خلف المذبح في كنيسة وستمنستر Westminister وزخارف أخرى على بعض الشبابيك القديمة من الزجاج الملون وينسب الأستاذ ليتابي Lethaby كل هذه الزخارف إلى أصل شرقي. قارن A. H. Christie, The Development of Ornament from Arabic Script (in the Burlington Magazine, Vols. XI-XII, 1922).

(115) المشربية أنواع مختلفة من الخشب المخروط المشبك ذاع استخدامه في مصر منذ العصر القبطي وبلغت صناعته أوج عظمتها في القرنين الرابع عشر والخامس عشر وكانت تصنع منه شبابيك وحواجز ودورات. وقيل إن الكلمة مشتقة من (الشرب) لأن ألواح هذا الخشب المشبك كانت تثبت في بداية الأمر بنوافذ المساكن كي توضع عليها قُلل الماء فتبرد وتصبح لذيدة للشرب. وفي مدينة القاهرة ودار الآثار العربية أنواع شتى من خشب المشربيات. (المعرب)

ولا شك أيضاً في أن الغرب مدين للمسلمين بطريقة الزخرفة بالفروع النباتية **Arabesques** البارزة بروزاً قليلاً؛ كما أنه مدين لهم أيضاً باستعمال الزخارف الهندسية. والواقع أن المسلمين كانوا مصدر كثير مما وصل إلى الغرب من علم الهندسة، أو كانوا على الأقل القنطرة التي وصل إلى الغرب عن طريقها كثير من هذا العلم.

لم يكن كل ما ذكرناه حتى الآن إلا نقطاً خاصة مميزة، ولكن الاتصال الوثيق بين الشرق والغرب في أثناء الحروب الصليبية، ذلك الاتصال الذي أصبح ودياً في العصور الوسطى المتأخرة، لابد أن يكون قد خلف أثراً في فن العمارة ربما غاب عنا في عجالة قصيرة كهذه. ففي إسبانيا ظلت الأساليب الإسلامية في الرسم والتصميم باقية إلى آخر عصر النهضة. وإليها يرجع ما نرى فيما كان بالعمارة الأسبانية من خصائص وتعقيدات.

ويجدر بنا في ختام هذا الفصل أن نلاحظ أن تطور العمارة الإسلامية لا يزال مستمراً في بعض الأقاليم النائية التي ازدهرت فيها العمارة الإسلامية منذ أكثر من ألف سنة.

مراجع

- M. S. Briggs. Muhammadan Architecture in Egypt and Palestine. (Oxford, 1924).
- E. Diez, Die Kunst der islamischen Volker, (Berlin, 1915).
- J. Franz, Die Baukunst des Islam. (Darmstadt, 1887).
- Gayet, L'art arabe. (Paris, 1893).
- Richmond, E. T. Moslem Architecture, 623- 1516
- Some Causes and Consequences. Royal Asiatic Society (London, 1926).
- G. T. Rivorio, Moslem Architecture. Its Origin and Development. (Oxford, 1918).
- H. Saladin, Manuel d'art Musulman: tome I, Architecture. (Paris, 1907).

كشاف

،112 ،29			— أ —
،115 ،113	أرمينية	22	إبراهيم بن سعيد
،138 ،124		118	ابن خلدون
157 ،139			
65	أرنولد	137–135	ابن طولون
	Ser Th.	129	ابن الفقيه
	Arnold		
		6	أبو بكر
،37 ،20		132	أبو دلف
،56 ،44		78	أبو الفدا
،87 ،62	إسبانيا	65	أبو منصور بختكين
،114 ،94		22 ،21	أحمد بن إبراهيم
،141 ،115		132	أخيضر
،148 ،146			
160			
4	الإسكندر		إدوارد مناجو
1922	الأسطربلاب	74	Sir Edward Montagu
،70 ،49	آسيا الصغرى		
148 ،124			أدريان دي

142 ، 141 أشبيلية
 22 أصفهان
 149 الأضرحة
 19 الإغريق
 44 أفريقيا
 66 إكس لاشابل
 21 أكسفور

107 لو نجرييه
 Adrien de Longprier
 159 ، 154 أرابسك
 Arabesque
 36 الأرتقية (الدولة)
 55 أرتين باشا
 74 أربيل

، 44
 ، 49-47 إيطاليا
 ، 66 ، 62 (والإيطاليون)
 ، 71 ، 70
 ، 95 ، 87
 158
 142 إيفزهام
 Evesham
 5 أيقونات
 119 الإيوانات

أو كوامانيل
 25 (آنية الماء)
 aquananiles
 47 الباريلو
 أم عبد الرحمن
 83 (زوجة الحكم الثاني)
 أمالفي Amalfi
 143
 9 الأمويون

- ب -		22،	انجلترا والإنجليز
		98، 140،	
		158	
		49	أندريولي
139	باب زويلة		G. Andreoli
123	الباسيليكا	36	أنزبروك
9	البحر الميت		Innsbruck
81	برجوا	122	أنطاكية
	G.	99	أوديريكس
	Bourgoin		Odericus
22	بدر (صانع		
	التحف المعدنية)	73	أوشاق
64	برلين	17	أوفا Offa
148، 49	بروسة	155	الأقرون
	بطرس فلوتنر	33	أوكي دكاني
97	Peter Flotner		Occhi di Cani
		29،	
19	بطليموس	39، 34	
	الجغرافي	45، 42	إيران (فارس)
9،	بغداد	53، 52	
45، 29		63، 60	

،64 ،62		،112
،133		،143
140 ،137		،144
	بل	،148
132	Miss Gertrude L. Bell	،149
		،151
		،152
		157 ،154

،106 ،66	بالرمو	62	بلدا كينو
143 ،141			baldacc
			hino
140	بروبوجنا كولوم	124	البلقان
97	بلجرينو	،85	البلور الصخري
	(فرانسسكودي)	86	
		48	بلنسية
			Valencia
60	البولو	،32	
63	بييس	،35 ،33	Venice البندقية
	S. Pepys	،73 ،55	

140	بيرفوند	87، 85	
	Perrefo	90، 89	
	nd	147، 106	
		147	بنو الأحمر
25،	بيزا		بوتون (قصر)
106، 33		74	Bought
155			on House
	- ت -		
		53	بوسبك
			Busbecq
91-87	التجليد	140	بومارس
91-88	التذهيب		Beauma
			ris
23، 6، 5	تحريم الترف عند	104	بياتس Beatus
61	المسلمين	60	بيبرس
16،	تركيا واللغة	117	بيت المقدس
70، 53	التركية	121،	
148، 140		122	
148	تركستان	63	بيرني
149،			Miss Burney
154			

10،	تصوير	113	
14، 13	الكائنات الحية	115،	بيزنطة والبيزنطيون
62	التفتة	123،	
26،	التكفيت	124،	
77، 35	(التطعيم)	140،	
		155، 151	
		- ب -	
77	التمثيل		
200	التنجيم	4	البارثيون

130،	جامع قرطبة	106	توسكانية والفن
141، 135			التوسكاني
129،	جامع القيروان	129	تونس
131			
117،	جامع المدينة	54، 32،	تيمورلنك
127، 121،		59، 58	
131			
143	جامع الموصل	- ج -	
48	جبيو		
43	جرافيتو	43، 42	جابر (خزف)
	Graffito		

138	Jersey	جرسي	132،	
		جرميني دي بري	137، 135،	جامع ابن طولون
115	Germig ny des Prés		158، 150	
			132،	جامع أبي دلف
			133	
122		جستتيان	132	جامع أخضر
29		جنكيز خان	144،	الجامع الأزهر
			150	
155، 106		جنوا	143	جامع أصبهان
138	Gorey	جوري	123،	الجامع الأقصى
			128	
158		جوفريدس	144،	جامع الأقمر
	Gaufre dus		146	
			126،	الجامع الأموي
108	Giotto	جيتو	129، 127	
142، 141		الجيرادا	144،	جامع الجيوشي
			145	
21، 20		يججيرت دوفرن	144،	جامع الحاكم
		(سلفستر الثاني)	145	
22		جيرونا	156	جامع السلطان
				حسن
			132	جامع الرقة

- ح -

		130	جامع الزيتونة
75	حافظ الشيرازي	150	جامع زين الدين يوسف
	الحج		
116	(وأثره في العمارة)	132،	جامع سامرا
		135	
		127	جامع عمرو

27	الصناعة الدمشقية	17،	الحروف العربية
	damasce	107، 18،	(في زخارف
	ning	108	الغرب)
63	دمياط		
140	دهلي	77	الحفر
18،	ديفو نشير	23،	الحكم الثاني
47، 33	Mrs R. L.	82	
63	Devonshire	140	حلب
		78	حماة
5	الدين (تأثيره في الفنون)	147	الحمراء
		59	الحيشيون
	- ر -	118	الحيرة
141	رباط	- خ -	
139	الرصافة	37،	الخزف

		51، 39	
133، 132	الرقعة	78،	الحشب
		82	
153، 151	رن C. Wren	16،	الخطاطون
		86، 17	
103	رمبران	83،	خير (صانع)
	Rembrandt	84	التحف
			العاجية)
48، 15،	رنك	— د —	
60، 58،		12،	
74		36، 13،	دار الآثار
21، 18	الرهبان المباركين	57، 55،	العربية
	Bénédictins	65، 58،	
103	روبتز Rubens	78، 77،	
		159، 156	
106	روجر الثاني	68	دانزج
124	الروسيا	34	الدانمرك
59،	روما (والرومان)	83	دري الصغير
112، 99،	والدولة الرومانية	9،	
113،	المقدسة)	52، 32،	دمشق
123،		126، 62،	

124،

155، 140

113

الرومانسكية
(العمائر)

129، 128

148

29، 3

49، 32

56، 53

113، 58

114،

129،

137،

139،

157، 144

38

السوس (سوزا)

34

السويد

106،

Siena سيينا

155

— ش —

45، الري

46

28

رينو

— ز —

82

زامورا

Zamora

53،

الزجاج

127، 58

158

96،

الزخارف

97

الإسلامية

45

Dr. زرة

Sarre

36

الزيادات (في)

	شاتو جيار	عمارة المساجد	
139	Château Gaillard	- س -	
		الساسانية	4،
139	شاتيون	الدولة	132، 114
	Châtillon	والعمارة	
		سالادان	144
55	شارل الخامس	Saladin	
124	شتريجوفسكي	سالرنو	143
	Strzygowski	Salerno	
28	شجاع بن (هنفر)	سامرا	40،
66	شرلمان		132، 45،
			137، 133
	شعبان	سبوليتو	153
57	(سيف الدين سلطان مصر)	السجاد	76، 72، 3،
		سفر الرؤيا	104
		السلاجقة	59
18	شلومبرجيه	سلطان أباد	65، 47،
	Schlumbreger	سلفستر الثاني	20،
22،	شوسر	(البابا)	21

22	طليطلة	- ص -	
	الطولونيون	34، 70	الصفوية (الأسرية)
84	(والعصر	74	
	الطولوني)	66	
	- ع -	87، 79	صقلية
		145، 143	
		147	
85، 82	العاج	94، 32	الصليبيون
67، 9	العباسيون	139، 137	(والحروب
122	عبد الله الزبير	159، 155	الصليبية)
	عبد الحميد		الصناع (انتقالهم
22	الفارسي (صانع	115	من ولاية إلى
	الأسطولا)		أخرى)
122	عبد الملك ابن	114	صنعاء
	مروان	60	الصوالمجة (رئيس)
	عبد الملك ابن	10	الصور الصغيرة
83	المنصور (الحاجب	11	Miniatures
	سيف الدولة)	129، 128	صومعة

65	عبد الملك بن	الصين (والصينيون) 41، 43،
	نوح الساماني	67، 68،
		87، 90
84، 83	عبيدة (صانع)	- ض -
	التحف العاجية)	153
62	العتابية	- ط -
32	العثمانيون	
41، 39،	العراق	طابخ Tang 40، 68
158، 45		(أسرة)
25، 24	عرش الفاطميين	86، 87
85	العزیز (الخليفة)	طريف
	الفاطمي)	(صانع التحف
143	العزیزة (قصر)	22
		المعدنية)
127، 125،	الفسيفساء	65
141		علي باشا إبراهيم
		(سعادة الدكتور)
71، 48،	فلورنسة	6، 121،
155		عمر بن الخطاب
		122
6	الفن الإسلامي	عمر بن عبد 14

	العزیز		(نشأته)
118، 7، 6	عمرو بن العاص	...	(فن القصر)
18، 17	العملة	9، 8	
- غ -		13، 12	(الخصوبة)
			(الزخرفية)
		90، 9	الفن الفارسي
62	غرناطة	5	الفن المسيحي
	Grenada		
76	غياث	65	الفيل (صورة)
	الدين جامي		
- ف -		- ف -	
23،		98	فاسكو ديجمما
26، 24،	الفاطميون	120	فان برشم
78، 45،			Van Berchem
84، 79،			
48	فايترا		
	Faenza		
108	فرا أنجيليكو	27	فرجيل سوليس
	Fra		Virgil Solis
	Angelico		
	فرا ليوليبي	33	فيرونا

- ق -		108	Fra Lippo Lippi
52، 51، 154، 151	القاشاني	33	فراري
			Ferrare
		15	الفراعنة
56، 55، 82	قايتباي	54،	فرنسا
		158، 140	
26، 23، 32، 31			
144، 82، 148، 146	القاهرة	33	فريدريك الثاني
		36،	الفسطاط
155، 149، 159		84، 61،	
		118	

- ك -		156	قبر ريتشارد الثانييوستمنستر
106، 79، 141	الكابلا بالاتينا	156	قبر فش ليك
		114	القبط
22	كاتدرائية جيرونا	67	قبلاي خان
151، 152	كاتدرائية سان	117	القبلة
		127 ،	

	بول		
150	كادورو (قصر)	143	القبّة (قصر)
60	الكأس (حامل)	153	قبّة سبوليتو
92	كاملية	121،	قبّة الصخرة
	Chamolet	126	
		153	قبّة ليكي
23	P. Kahle كاله	16	القرآن
95	كاليه	20،	
-16	الكتابة العربية	82، 23،	قرطبة
158، 18	(والكوفية)	130، 89،	
		131،	
		135	
107	كرستي	140	قرقاسونية
	A. H.		Cracassonne
	Christie	148، 49،	القسطنطينية
9،	كريزول	149	
117،	Creswell	147،	القصر Alcàzar
125،		148	
129،		146	قصر الدوق
138،			Doge's Palace
139			

155 كنيسة سانت بيتر

بنور ثمبتن

153 كنيسة سانت

ماري لوباو

156 كنيسة سوٲ أكر

124 كنيسة القيامة

132 كنيسة قصر ابن

وردان

150 كنيسة كرومر

134 كنيسة كلاي

139 قصر الحير

15 قصة الأمير حمزة

9 قصير عمراً

138 قلعة القاهرة

114 القوط

113 القوطية (العمائر)

141 قونية

129 القيروان

64 ليون (بأسبانيا)

96 ليوناردو

دافنشي

134 كنيسة لاسوتيرين

158 كنيسة لاقوت

شلهاك

141 كنيسة المرتوران

150 كنيسة المسيح

بأكسفورد

— م —

،119

،128 ،127 المأذنة (المنارة)

153 ،151

		158	كنيسة وستمنستر
مارتنوس بطرس		42	كوتاهية
97 Martin us Petrus			
		118	الكوفة
98 مانشستر	56، 45	Dr. E. كونل Kühnel	
المتحف البريطاني	17، 22، 29، 31، 55		
		140	كونوي Conway
76 متحف بولدي بدزولي		117	كيتاني Caetani
		132	كيوزي Chiusi
78 متحف سوث كنسنجتن			– ل –
15، 32، 74، 81، 82	متحف فكتوريا وألبرت	119	لامانس Lammens

65، 39 متحف اللوفر
 المتحف
 42 المتربوليتان
 بنيويورك
 6، 7،
 119، 120،
 127، 128
 محمد (عليه 117،
 السلام) 121
 محمد الثاني 78
 (سلطان حماة)

88 اللسان (في جلد
 الكتاب)
 33 لوسيرا
 18 لونغبيريه
 Longperier
 93 لويس التاسع
 (سان لوي)
 158 Lethaby ليثابي

22، 21

محمود بن
إبراهيم (صانع
الأسطرلاب)

104

ليموج
Limoges

،29

،45 ،32

،54 ،46

67، 58

65

،145

151، 146

،36 ،23

128، 86

75

المغول

مقامات الحريري

المقرنصات

المقريزي

مقصود كاشاني

29

محمود بن صنقر
البغدادى

34

محمود الكردي

130

محمل Abacus

149

المدرسة

(في العمارة)

153

مدرسة سنجر
الجولي

82

مدريد

118،	المقصورة	117	المدينة
159، 119		34	مرسلية
104	المكتبة الأهلية	17	مرسية
22	مكتبة كلية	20، 19	مزين بغداد
	مرتون		(حكاية)
	Merton		
117،	مكة	29	المستعصم
126، 122		6	مسجد
7، 6،	المنبر		(المساجد الأولى
118			في الإسلام)
13	المنصور محمد	132	المشتى
	(السلطان الملك)		Mshatta
83	المنصور بن أبي	139، 138	المشربيات
	عامر		(في العمارة)
9	موزيل	159	المشربيات
	A. Musil		(الخشب)
28،	الموصل	59، 55	المشكاوات
34، 29			
80	ميرزا أكبر	4، 32،	
76	ميلان	39-37،	

37-35	المينا	45، 55	
		58، 60	مصر
- ن -		90، 114	
31،	الناصر محمد بن	115، 137	
68	قلارون	139، 144	
34،	هولندة	24،	ناصرى خسرو
98	والهولنديون	25	
16،		66،	النرمنديون
65، 37،	الهند	143، 147	
99، 98،		34	النرويج
133، 112،		86	النساخون
146، 140،		60-	النسج والمنسوجان
149، 147،		72، 77،	
154		104	
60	الهيروغليفية		
	(الكتابة)	60، 61	النسر (رنك)
		9، 10	النقش على
			الجدران
		15	النقوش الخطية

87،	الورق
91، 92	
15	وكالة حكومة
	الهند بلندن
99	وستمنستر
	(كاتدرائية)
73	ولزي
	(الكردينال)
9	الوليد ابن عبد
	الملك
21	وليم أوف
	مالسبري
72،	وليم
99	موريس
139	وينشستر
	- ي -
114	اليمن

83	نمير بن محمد
	العامري

139	نورويتش
-----	---------

- ه -

64،	هارون الرشيد
93	

133	هاقل Havell
	هامبتون كورت
73	Hampton Court

81	هانكن
	E. H. Hankin

23،	هشام الثاني
129، 83	

47	هوجو
	فان
	درحوس

128 ،123

67

اليهود

Yuan يوان

67 ،29

74 ،73

هولاكو

هولبين

Holbein

فهرس الصور واللوحات

الشكل		
1	عملة من الذهب ضربت لأوفا ملك مرسية	صفحة 17
2	أسطولا ب. طليطلة. مؤرخ 67 / 1066 بمدير.	
3	أسطولا ب. فارسي. مؤرخ 1715 بمتحف فكتوريا وألبرت.	اللوحة 1
4	صندوق صغير من الخشب مصفح بفضة مذهبة. قرطبة في القرن العاشر. بكاتدرائية جيرونا.	
5	عقاب من البرنز بالكامبو سانتوبيزا	اللوحة 2
6	إبريق من النحاس المكفت بالفضة الموصل. مؤرخ سنة 1232 بالمتحف البريطاني.	اللوحة 3
7	مقلمة من النحاس مكفتة بالفضة والذهب. مدرسة الموصل. مؤرخة سنة 1218، بالمتحف البريطاني.	اللوحة 4
8	صينية من النحاس المكفت بالفضة من	

صفحة	صناعة البندقية في القرن الخامس عشر. بمتحف فكتوريا وألبرت. منظر مقلمة من الداخل	9
30		
صفحة	رسم تفصيلي من طست نحاسي مكفت بالفضة. مصر. في القرن العاشر. بالمتحف البريطاني	10
31		
	غطاء إناء من النحاس المكفت بالفضة. صنع في البندقية على يد صانع فارسي في أوائل القرن السادس عشر. بالمتحف البريطاني	11
	كأس من الخزف. مذهب ومنقوش بالألوان. من صناعة الري في القرن الثالث عشر. بمتحف اللوفر.	12
اللوحة 5		
	إناء من الخزف ذي البريق المعدني. من العصر الفاطمي في القرن الحادي عشر. بمتحف اللوفر.	13
	إناء أدوية. من خزف منقوش بألوان متعددة. سلطانباد في القرن الثالث عشر أو الرابع عشر. بمتحف فكتوريا وألبرت.	14
	إناء أدوية من خزف منقوش باللون	15

اللوحة 6	الأزرق القاتم. فايترًا في القرن الخامس عشر. بمتحف فكتوريا وألبرت.	16
	صحن من خزف ذي بريق معدني أصفر وأزرق. بلنسية. في القرن الخامس عشر. بمتحف فكتوريا وألبرت.	
صفحة 39	صحن من الخزف السوسي في القرن التاسع. متحف اللوفر	17
صفحة 42	غطاء إبريق من الفخار عليه زخارف محفورة ومنقوشة. إيران في القرن الحادي عشر. متحف مترو بوليتان بنيويورك	18
صفحة 45	صحن من الخزف ذي البريق المعدني. إيران في القرن العاشر. بمتحف اللوفر	19
	ألواح من القاشاني المنقوش بالألوان	20
اللوحة 7	العديدة. آسيا الصغرى في القرن السادس عشر. بمتحف الفنون الزخرفية في باريس.	21 22

23	لوح من تربيغات القاشاني المنقوش.	
	دمشق في القرن السادس عشر. بمتحف	اللوحة 8
	الفنون الزخرفية في باريس.	
24	قنينة من الخزف المنقوش. آسيا الصغرى	صفحة
	في القرن السادس عشر. المتحف البريطاني	52
25	إبريق من الخزف المنقوش. دمشق في	صفحة
	القرن السادس عشر. متحف أشمولي في	53
	أكسفورد.	
26	كأس من الزجاج المموه بالمينا. من صناعة	
	سورية في القرن الثالث عشر بالمتحف	
	البريطاني.	
27	مشكاة من الزجاج المموه بالمينا. من	اللوحة 9
	صناعة سورية في القرن الرابع عشر	
	بمتحف اللوفر.	
28	قنينة من الزجاج المموه بالمينا. من صناعة	
	سورية في القرن الرابع عشر بمتحف	اللوحة 9
	اللوفر.	
29	إناء من الزجاج المموه بالمينا. من صناعة	

سورية في القرن الرابع عشر. بالمتحف البريطاني.	30
نسيج من الحرير. بغداد. أواخر القرن العاشر أو أوائل الحادي عشر. بمدينة ليون في أسبانيا.	10
مشكاة مدهونة بالميना. سورية في القرن الرابع عشر. دار الآثار العربية بالقاهرة.	31
رنوك إسلامية	32
نسيج من الحرير. إيطالي في القرن الرابع عشر بمتحف فكتوريا وألبرت.	33
نسيج من الحرير. صيني في القرن الثالث عشر أو الرابع عشر بمتحف فكتوريا وألبرت.	34
خمار من الديباج الفارسي. القرن السادس عشر. بمتحف الفنون الزخرفية في باريس.	35
منظر تفصيلي من نسيج حريري. إيطاليا في القرن السادس عشر. بالمتحف الأهلي في فلورنسة.	36

37	نسيج من الحرير. آسيا الصغرى	
	في القرن السادس عشر. بمتحف الفنون	اللوحة
13	الزخرفية في باريس.	
38	محمل من الحرير. يطالي من القرن	
	السادس عشر. بمتحف فكتوريا وألبرت	اللوحة
39	محمل من الحرير. من نسج وليم موريس	13
	سنة 1884. بمتحف فكتوريا وألبرت.	
40	سجادة ذات وبر من جامع أردبيل.	
	فارسية. مؤرخة سنة 1540 بمتحف	اللوحة
40	فكتوريا وألبرت	
41	حشوة من الخشب المحفور. مصر في القرن	صفحة
77	العاشر أو الحادي عشر. بدار الآثار	
	العربية بالقاهرة.	
42	حوض من الرخام. سوري. مؤرخ	
	1277-8 بمتحف فكتوريا وألبرت.	اللوحة
15		
43	حشوات خشبية من ضريح في القاهرة.	
	مؤرخة سنة 1216. بمتحف فكتوريا	
	وألبرت.	

	سقف من الخشب المحفور. القرن الحادي عشر. بالمتحف الأهلي في بالرمو	44
اللوحة 16	مصراعا باب فيهما حشوات من العاج المحفور والمكفت. القاهرة في القرن الخامس عشر. بمتحف فكتوريا وألبرت.	45 و46
صفحة 80	رسم هندسي إسلامي	47
صفحة 81	الأساس الهندسي للرسم المصور في شكل 47.	48
	من رسم لميرزا أكبر. إيران في أوائل القرن التاسع عشر.	
	علبة من العاج المحفور. قرطبة. سنة 964. بمدريد.	49
اللوحة 17	علبة من العاج المحفور. قرطبة. سنة 1005. كاتدرائية بامبلونا.	50
	علبة من العاج المخرم. القاهرة. القرن الرابع عشر بالمتحف البريطاني.	51
اللوحة 18	أبريق من البلور. فاطمي من القرن العاشر بكاتدرائية سان مارك بالبندقية.	52

صفحة	علبة من العاج المنقوش. عربية من صقلية	53
85	في القرن الثالث عشر بمجموعة خاصة في باريس.	
	باطن جلد كتاب. القاهرة في أواخر	54
اللوحة	القرن الرابع عشر أو أوائل القرن الخامس عشر. بمتحف فكتوريا وألبرت.	
19	جلود كتب بمتحف فكتوريا وألبرت:	55
	شكل 55- فارسي من القرن السابع	56و
اللوحة	عشر. شكل 56- من صناعة البندقية في	57و
20	القرن السادس عشر. شكل 57- من	58و
	صناعة البندقية في سنة 1546. شكل	
	58- ألماني حول سنة 1583.	

صفحة	زخرفة إسلامية أساسها رسم لليوناردو	59
96	دافنشي.	
	استخدام الحروف العربية في الزخرفة	60
	المنظر الرئيسي من لوحة تتويج العذراء	
اللوحة	للمصور فراليو ليبي (بفلورنسة).	
21	وفوقه صورة مكبرة لجزء منه يرى فيه	
	حروف عربية في الوشاح الذي تحمله	

	الملائكة.	
اللوحة 22	مسجد قايتباي بالقاهرة	61
اللوحة 23	داخل قبة الصخرة ببيت المقدس	62
اللوحة 24	المسجد الجامع بدمشق	63
اللوحة 25	داخل المسجد الجامع في قرطبة	64
صفحة 134	نماذج للمقارنة بين عقود ذات فصوص	65
اللوحة 26	في جامع ابن طولون بالقاهرة	66
اللوحة 27	باب النصر في القاهرة (1087)	67

	بوابة قصر فيلنيف ليزافنيون - شرفات (القرن الرابع عشر)	68
صفحة 143	نموذجان للمقارنة بين برجين مزخرفين	69
صفحة 150	نماذج من عقود وشرفات	70
صفحة 153	نماذج من المآذن والأبراج	71
صفحة 156	نماذج من الكتابات السكوفية والقوطية	72

فهرس الكتاب

- مقدمة العرب 5
- الفنون الإسلامية الفرعية وتأثيرها في الفنون الأوروبية 13
- الفن الإسلامي وأثره على فن التصوير في أوروبا 131
- مراجع 137
- فن العمارة 139
- مراجع 189
- كشف 191
- فهرس الصور واللوحات 215
- فهرس الكتاب 225