

الفن الإسلامي

الفن الإسلامى

أصوله

فلسفته

مدارسه

تأليف

أبو صالح الألفى

وكيل وزارة التربية والتعليم الأسبق
استاد تاريخ الفن الإسلامى للدراسات العليا
مكلية العلوم الحميلة - القاهرة

الطبعة الرابعة



دارالمعارف

تصميم الغلاف: أيمن القاضى

تنفيذ المتن والغلاف
بقطاع نظم وتكنولوجيا المعلومات
دار المعارف

الناشر: دار المعارف ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة - ج. م. ع

هاتف: ٢٥٧٧٧٠٧٧ فاكس: ٢٥٧٤٤٩٩٩ E-mail: maaref@idsc.net.eg

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

المقدمة

يعتبر الفن الإسلامي من أعظم الفنون التي أنتجتها الحضارات الكبرى، ومع ذلك فإن هذا الفن لم يلق من الدراسة والتحليل والشرح ما هو جدير به. ليس هذا فقط، ولكن أغلب الذين كتبوا عن هذا الفن كانت كتاباتهم قائمة على معايير غريبة تجعل للمحاكاة والأشكال التشخيصية المنزلة الأولى، وهذه المعايير التي شرح الفن الإسلامي على أساسها، تختلف اختلافاً جوهرياً عن المعايير الفكرية والثقافية التي قام عليها الفن الإسلامي فعلاً، لذلك كانت أغلب الكتابات التي كتبت عن هذا الفن تعتبره فناً متخلفاً، غير قادر على محاكاة الأشكال الطبيعية وبخاصة الجسم الإنسان، ومن ثم، أصبحت هذه الآراء لا تقوم على أسس علمية وفلسفية صحيحة.

وبالإضافة إلى ذلك فإن كل الذين كتبوا عن الفن الإسلامي، على وجه التقريب، يزعمون أنه استمد عناصره ومقوماته واتجاهاته أساساً من

الفنن الهلنستى والساسانى، وهى فنون أنتجتها أقوام من الجنس الهندو أورى.

وقد شعرت أنه من واجبنا أن نناقش هذه المسائل، وأن نحاول أن نعيد كتابة تاريخ الفن الإسلامى على أسس علمية صحيحة، موضحين المعايير والفلسفات التى يقوم عليها، مبرزين طابعه المميز وشخصيته المتفردة، مستخلصين من ذلك أنه فن يمثل غطا رائعاً من أنماط الحضارة الإنسانية، له مدلوله الثقافى والاجتماعى الخاص، وهو قمة من قم أنماط الإنتاج الفنى العالمى.

وقد اقتضى سياق البحث والدراسة أن نحدد معالم الحضارة العربية السابقة للإسلام منذ أقدم العصور وأن نصصح خلال ذلك بعض الأخطاء التى شاعت فى تاريخ العرب، وبخاصة ما يتصل بأصول الحضارة العربية، وكيف أثرت وتأثرت بغيرها من الحضارات المعاصرة لها، وكيف أن هناك وحدة فكرية وحضارية عامة تشمل الأقاليم العربية، وكانت هذه الوحدة من الأسباب التى أدت إلى سرعة تبلور الشخصية العربية فى ظل الإسلام.

وأرجو أن تكون هذه المحاولة صالحة لبداية ينطلق بعدها الكتاب والباحثون هادفين نحو تصحيح تاريخ الحضارة العربية فى جوانبها المتعددة، متبعين الحقائق التاريخية الصحيحة، مستلهمين الوجدان العربى الأصيل، ملقين الأضواء على الوحدة العربية الكبرى التى ظهرت بواورها مع فجر التاريخ الإنسانى، متحررين من الزيف الذى يشوب

ما كتبه بعض الغربيين عن حضارة الشرق العظيمة.

وبعد، فهذه محاولة مغلصة في حقل الفن التشكيلي العربى، أرجو أن أكون قد وفقت فيها وحققته ما استهدفته من إعطاء فنوننا القومية حقها الطبيعى ومنزلتها الصحيحة، وأن يتفع بها أبنائى وزملاؤى.

أبو صالح الألفى

وحدة البلاد العربية من أقدم العصور

المنطقة العربية :

تمتد منطقة الحضارة العربية من المحيط الأطلنطي غرباً، إلى الخليج العربى شرقاً وهضاب الأناضول وأرمينيا شمالاً، وأواسط أفريقيا والمحيط الهندي جنوباً، وتسكن هذه الأقاليم أمم عريقة في حضارتها التي تبدأ قبل الإسلام بقرون طويلة تمتد إلى فجر التاريخ.

وقد اهتم الجغرافيون بالمنطقة العربية ودرسوا ظواهرها الطبيعية وتضاريسها ومناخها، وخلصوا من ذلك إلى أن المنطقة العربية تعتبر من المناطق النادرة التي تمتاز بشخصية إقليمية متفرده لدرجة عجيبة، ويقول الدكتور جمال حمدان - عندما تناول الشخصية الإقليمية للعالم العربى - : « إن هناك نغمة أساسية وإيقاعاً مشتركاً يتكرر بلحاح في جميع نواحي الوجود الطبيعي والحياة البشرية في الماضى والحاضر »^(١).

هذا القاسم المشترك الأعظم هو أن العالم العربى إقليم اتصال Zone of Junction - إقليم اتصال مثالى، هو أساس جبهة الالتحام ومنطقة الالتقاء بين عدة وحدات إقليمية على ظهر الأرض، ولا تقتصر

(١) د. جمال حمدان - دراسات في العالم العربى ص ٦.

هذه الصفة الأولية على محتويات الإقليم الداخلية من طبيعية وشرية، بل تنصرف إلى الموقع الخارجى كذلك. والعالم العربى إقليم اتصال مورفولوجياً ووظيفياً - موقعاً ومناخاً ونباتاً، بنية وتركيباً، حيويًا وجنسيًا فى التاريخ والسياسة والحضارة والثقافة، ولاشك أن مجموعتين رئيسيتين من الضوابط: الموقع الخارجى والخصائص الداخلية هى المسئولة عن هذا الاتصال.

العصر الحجري :

ولقد أثبتت الأبحاث التى أجريت فى أنحاء الوطن العربى، أن الإنسان عاش على الأرض العربية منذ العصر الحجري القديم، ونحن نعلم أن الإنسان الحديث لم يظهر إلا منذ نحو خمسين ألف سنة، وأقدم جمجمة عثر عليها الباحثون حتى الآن فى فلسطين كانت مطمورة فى مغارة الطابون، وتعود إلى العصر الموستيرى، كما عثر أيضاً فى العراق على هيكلين إنسانيين فى مغارة شانيدرو^(١)، كما عثر كذلك فى الأردن وحضرموت على آثار من العصر الحجري القديم^(٢)، أما فى مصر فقد عثر على الأدوات الصوانية التى تخص الإنسان القديم فى جهات متفرقة، فى المعادى وحلوان والقيوم والوجه القبلى. أما فى شمال أفريقيا فقد عثر فى منجم أثرى بالقرب من مدينة «قفصة» على آثار من العصر الحجري

(١) د. أحمد محرى تاريخ الشرق القديم، دراسات فى العال العربى ص ٤٦

(٢) د. حواد على تاريخ العرب قبل الإسلام الجزء الأول ص ٢٧٥

القديم، كما عثر كذلك على مثل هذه الآثار في مجسم عين الحش شرق
 ستيف بالجزائر^(١)، وإن قلة الآثار التي خلفها الإنسان الأول في الجزيرة
 العربية لا تعنى عدم وجود هذا الإنسان بقدر ما تعنى أن ظروف الجزيرة
 العربية من حيث شدة الجفاف وكثرة العواصف الرملية هي التي طمرت
 المخلفات القديمة، بالإضافة إلى أن الأبحاث والحفريات التي أجريت هناك
 قليلة بما لا يسمح بالوصول إلى الحقائق الكافية لإصدار الحكم النهائي،
 وبخاصة أن كثيرا من العلماء أثبتوا أن الجزيرة العربية كانت تتمتع في
 العصر الجليدي الأخير بجو دافئ بالنسبة إلى أوروبا وآسيا وشمال إيران،
 وكانت الأمطار تتساقط بغزارة على شبه الجزيرة وشمال أفريقيا، وكانت
 لذلك تنمو فيها الأشجار وتغطي سطوح سهولها النباتات والأعشاب، على
 عكس ما نراه الآن حيث تقل الأمطار وتنعدم في بعض المناطق ويكثر
 الجفاف. فلما بدأ الجليد ينحسر إلى الشمال أخذ الجفاف يظهر رويدا
 رويدا، وبالتالي قلت الأشجار والنباتات والحيوانات، وبدأ السكان
 والحيوان يزحفون متبعين خط الأمطار بجثا وراء مناطق أكثر صلاحية
 للحياة بعد أن تعذرت معيشتهم في جنتهم القديمة^(٢).

ومن الحقائق الهامة أن فحص الجماجم التي عثر عليها في تلك القرى
 والأماكن المتفرقة في جميع أرجاء الشرق العربي، قد ثبت أنها كلها لأقوام
 من جنس البحر الأبيض المتوسط، مما جعل الباحثين جميعا في عصر

(١) أحمد صبر مدنية العرب والعرو في التاريخ ص ٣٨.

(٢) دائرة المعارف البريطانية جزء ١٥ ص ٤٦٣.

ما قبل التاريخ يؤمنون أن فضل الانتقال من مرحلة جمع الغذاء إلى مرحلة إنتاج الغذاء قد حققه أناس ينتمون إلى جنس البحر الأبيض المتوسط^(١).

وكانت البلاد العربية في عصر ما قبل التاريخ متصلة اتصالاً مطرداً سواء أكان ذلك عن طريق الهجرات المتلاحقة أم التجارة، وقد ثبت أنه في الألف الرابع قبل الميلاد وصلت هجرات من جنوب بلاد العرب إلى مصر، وكان هؤلاء المهاجرون على قدر غير قليل من الثقافة، كما نعلم أنه ابتداء من أواخر الألف الرابع قبل الميلاد - وربما قبل ذلك - بدأت بعض القبائل السامية تهاجر إلى العراق واستقرت في بلاد بابل، ولم تمض عليها قرون قليلة، حتى أصبحت صاحبة الأمر في البلاد، وقد ظلوا محافظين على ثقافتهم ولغتهم الأصلية قروناً طويلة، مما يؤكد أنهم كانوا ذوي ثقافة خاصة ولهم نظمهم وحياتهم الاجتماعية^(٢).

ومن المستشرقين الذين عنوا بدراسة الجزيرة العربية ج.ل. مايرز الذي يؤكد أنه كان لسهل بلاد العرب العظيم سكان من العصر الحجري القديم، كما تشهد بذلك الأدوات الصوانية الكثيرة المبعثرة فوق سطحه، وإذا كان من المؤكد أن هؤلاء الناس كانوا يصيدون الحيوانات، فلا بد أن

(١) د. أحمد محري دراسات في العالم العربي ص ٧١، حسن الناشد تاريخ العرب في

بلاد العراق القديم ص ٤

(٢) د. أحمد محري دراسات في العالم العربي ص ١٥٨

هري برستد انتصار الحصار ص ١٥٥

المنخ كان يصلح نمو المراعى الوفرة لحيوانات تشبه الحيوانات التى خلفت بقاياها مع أدوات شبيهة بأدوات أولئك الأقوام فى كهف الجليل، وما يجدر بنا أن نذكره أن الجهاجم التى عثر عليها تختلف كل الاختلاف عن كل الجهاجم التى وجدت للخلائق من بنى الإنسان التى بقيت ذريتهم فى غرب آسيا حتى الأزمنة التاريخية^(١).

وقد سبق أن قلنا إن المهجرات والالتقاء بين سكان أقاليم الوطن العربى كانت مطردة، وبقي علينا أن نوضح أن هؤلاء التجار والمهاجرين كانوا ينتقلون حول الجزيرة العربية فى اتجاه عقارب الساعة أو عكسها للوصول إلى شمال أفريقيا، أو إلى الشام والعراق.

نشأة الساميين وموطنهم :

ونظرا إلى أن هذه الشعوب كانت متقاربة تقاربا كبيرا من حيث البنية واللغة، فقد أطلق عليهم العلماء اصطلاح السامية نسبة إلى سام بن نوح، وكان أول من أطلقه العالم التمساوى Schlozer شلوزر سنة ١٧٨١، وما يؤسف له أن التقسيم الجنسى للبشر فى كثير من الأحيان لم يستند إلى الأسس العلمية الصحيحة إذ كان يبنى كثيرا على اعتبارات سياسية، ويؤيد هذا الرأى الأستاذ بروكلمان.

ومهما يكن من شئ، فإن العلماء بعد اعترافهم بنظرية الجنس

(١) ح.ل. ماير - تاريخ العالم - المجلد الأول ص ٤٨٣.

السامي تضاربت أقوالهم تضارباً شديداً. فيقول البعض ومنهم «فون كريمير» إن المهد الأصلي للجنس السامي أرض بابل، ويزيد «هومل» أن قدماء المصريين من أصل تفرع من الدوحة السامية، أما القائلون بأن أصل الساميين جزيرة العرب، فهم «شيرنكر» وأيده كثير من العلماء، منهم «كارل بروكلمان» و«مايرز». أما «فلي» فيقرر أنه من الممكن تحديد هذا الموطن في الجزء الجنوبي من الجزيرة العربية^(١).

وكان لابد للعلماء الذين قرروا أن مهد الجنس السامي هو جزيرة العرب، أن يبرهنوا على ذلك. وقد استندوا إلى أن هناك أدلة دينية ولغوية وتاريخية وجغرافية تشير بوضوح إلى هذه الحقيقة. ويقول «كيتاني»، «أرنولد» في تحليل أسباب الهجرة، إن الجزيرة العربية لم تتمكن من قبول عدد كبير من السكان يزيد عن طاقتها، وبخاصة بعد تزايد الجفاف، فلم يبق أمامهم إلا سلوك الهجرات إلى الأماكن الخصبة في الشمال.. وكانت الطرق الساحلية من أهم الطرق التي أوصلت المهاجرين إلى أهدافهم، فحمل المهاجرون آلهتهم، وأولها إله القمر، كما حملوا الخط الذي اشتقت منه سائر الأقلام ومنها القلم الفينيقي، وطبعت جميع الأراضي الواسعة التي حل فيها هؤلاء الأقوام بهذا الطابع السامي الذي مازال باقياً إلى الآن^(٢).

Philby The Background of Islam, P 9

(١)

(٢) د. حواد على تاريخ العرب قبل الإسلام، جزء ١، ص ١٥٢ ١٥٨

العربية بدلا من السامية :

ويق عليا أن نناقش اصطلاح السامية. فما دامت الجزيرة العربية هى أم الجميع، أم الجميع من نبت فيها بعض النظر عن لهجتهم التى تكلموا بها، سواء عليا دعوا عرباً أم لم يدعوا، وبخاصة أن هذا الاسم لم يطلق إلا قبيل الميلاد وأصبحت علماً يراد به سكان الجزيرة، فصارت جزيرة العرب. وكانت بالطبع قبل هذه التسمية، موطناً لأقوام هم أسلاف العرب وإن لم يدعوا عرباً، لعدم شيوع التسمية فى ذلك الوقت. وإذا أردنا أن يكون كلامنا علمياً، وجب علينا إهمال كلمة الشعوب السامية واستبدالها بكلمة الشعوب العربية لمنبتها فى جزيرة العرب، لأن هذه التسمية ملموسة، على حين أن اصطلاح السامية اصطلاح مبهم، ثم إن العرب هم أعز من بقى من الساميين، ولهجاتهم العديدة ما تزال تحافظ على طابعها السامى القديم^(١).

ويؤيد الأستاذ ه.ج. فليز H.J. Fleure وجهة النظر الخاصة بأن اصطلاح السامية اصطلاح خاص باللغات، وهو يقول إن الجنس البشرى الغالب فى اسيا الجنوبية الغربية وبلاد البحر الأبيض المتوسط، عدا شبه جزيرة اللقار هو الجنس ذو الرءوس الطويلة الاعتيادية، أما لونها فاسمر صارب إلى الحمرة فى أنحاء كثيرة من أفريقية الشمالية وفى جزيرة العرب وفى المنطقة التى يقال لها منطقة الهلال الخصيب. وقد أطلق على هؤلاء

(١) د. حود على تاريخ العرب قبل الإسلام، جزء ٢ ص ٢٨١.

دون تمييز اسم الساميين مع أن هذا اللفظ في حقيقته اصطلاح من المصطلحات الخاصة باللغات. وربما كان من الأفضل أن نسمى هؤلاء الجنس الأسمر، وهو الاسم الذى أطلقه إليوت سميث Elliot Smith على ذوى الرؤوس الطويلة فى حوض البحر الأبيض المتوسط وشمال أفريقيا وجزيرة العرب^(١)، بل يزيد على ذلك أن السومريين كذلك من هذا الجنس^(٢).

ويقول مايرز إن هذه السلالة ما تزال تكون الغالبة الكبرى فى السهل الجنوى كله من مراكش إلى البحر الأحمر إلى أرض الجزيرة، والذى تمثله فى هذه المنطقة الشرقية السلالة العربية من بنى الإنسان، وفيما عدا أنه بالعمامة متموج الشعر ملتصق وأبيض اللون، فإن بنيته تختلف اختلافاً شديداً عن سكان المنطقة الجبلية «الأليين» المكتنزي اللحم عريضى الرؤوس كثيفى اللحم، والذين يمثلهم أحسن تمثيل الأناضولى والأرمنى^(٣).

البدو والحضر:

ولفظ «عرب» فى التاريخ القديم كان يرادف لفظ «بدو» أو «بادية» فى هذه الأيام، وهو معنى هذا اللفظ فى اللغات السامية. ولما تحضر

(١) ه.ج. فلير. الجماعة الدائرية وأصول الأحاس، تاريخ العالم المجلد الأول ص ٢٣٨.

(٢) د. محمود كامل عروشا - اقرأ ص ٣٩.

(٣) مايرز. قيام المدينيات المنظمة - تاريخ العالم المجلد الأول ص ٤٨٤.

بعض قبائل العرب قديماً، وأقاموا في مدن اليمن والحجاز وحوران وغيرها، لم يعد لفظ «العرب» محصوراً في البدو، فتنوع معناه كما تنوع مسماه، فاستعملوا لفظ «الحضر» لأهل المدن، و«البدو» لأهل البادية^(١).

وأقدم نص ورد فيه اسم «عرب» هو نص آشوري يعود إلى أيام الملك شلمنصر ملك آشور ٨٥٣ ق.م، وقد تبين أن هذه الكلمة لم تكن تعني عند الآشوريين ما تعنيه عندنا من معنى، بل كانوا يقصدون بها مشيخة كانت تحكم في البادية المتاخمة للحدود الآشورية، كان حكمها يتوسع ويتقلص في البادية تبعاً للظروف السياسية لقوة شخصية الشيخ^(٢).

القراية في اللغة :

ومن الأمور المسلم بها أن القراية في اللغة تؤكد وحدة الأصل، ولقد توصل علماء اللغات والباحثون إلى أنه توجد بين لغة بابل واللغة العربية مشابهة، منها حركات الإعراب - الرفع والنصب والجر، ومنها التنوين وهو في البابلية ميم والعربية نون، ومنها علامة الجمع وهي في البابلية كما

(١) حرجي زيدان العرب قبل الإسلام ص ٣٩.

(٢) د. محرق - دراسات في العالم العربي ص ١٣٤ حتى العرب ص ٢٤، حواد علي

تاريخ العرب قبل الإسلام ح ١ ص ١٦٩.

في العربية وفي السريانية ين، وكذلك صيغ الأفعال وبعض الأسماء^(١). وليس هذا التشابه مقصوراً على اللغة البابلية فقط وإنما هو يمتد إلى الآشورية والكنعانية والفينيقية والآرامية والنبطية^(٢). ويقول الأستاذ البرايت Allbright في كتابه عن آثار فلسطين: إن اللغات السامية المشهورة في القدم هي الأكديّة والآشورية والبابلية والسامية الشرقية والسامية الغربية، وتنقسم هذه إلى العربية الشماليّة والعربية الجنوبيّة أي المعينية والسبائية. واللغة العربية المقصودة هي لغة الأقوام التي كانت تعيش في شبه الجزيرة العربية وتهاجر منها وإليها في تلك الحقبة القديمة، وكانت لغة واحدة من اليمن إلى مشارف العراق والشام وتحوم فلسطين وسيناء. وقد عرفت هذه اللغة أحياناً باسم اللغة السريانية غلطاً من اليونان في التسمية، لأنهم أطلقوا اسم آشورية أو آشورية على الشام الشماليّة، فشاعت تسمية العربية باسم السورانية أو السريانية من المكان الذي أقامت فيه بعض القبائل الوافدة من شبه الجزيرة منذ أقدم العصور قبل عصر إبراهيم بزمان طويل^(٣).

ولقد أضاف الدكتور عبد العزيز صالح جديداً في تأكيد قرابة اللغة المصرية القديمة واللغة العربية، فكشف الغطاء عن عدد كبير من الألفاظ المصرية لا تزال حية في صميم اللغة العربية الفصحى، وكذلك العلاقة

(١) حرجي ريدان العرب قبل الإسلام ص ٦٥.

(٢) د حواد علي تاريخ العرب قبل الإسلام ص ١٤٨

(٣) العماد أبو الأساء ص ١٥٠-١٦١

الوثيقة من حيث تركيب اللغة كوجود العين بين حروفها والمصدر الثلاثي بين أفعالها والفعل المعتل الآخر ووجود الفعل قبل الفاعل وارتباط الصفة بالموصوف واستعمال تاء التانيث وباء النسبة واستخدام كاف المخاطب وميم المكان ونون الجمع^(١).

أقلام اللغات السامية :

وتتعدد الأقلام السامية فمنها المسند والنبطي المتأخر والثمودي والصفوي واللحيان والمسماري والمعيني . أما المسند فقد اشتهر عند علماء العربية بأنه خط حمير وهو أقدم الأقلام التي عرفت في شبه جزيرة العرب إلى الآن . وقد أظهرت الكشف الحديثة أن الخط المسند تجاوز بلاد العرب قبل الميلاد، حيث عثر في موضع قصر البنات على طريق قنا على كتابات بهذا القلم كما عثر على كتابة بهذا القلم أيضا في الجيزة كتبت في السنة الثانية والعشرين من حكم بطليموس، وهي ليست بعد سنة ٢٦١ ق.م.^(٢) . كما عثر في جزيرة ديلوس Delos من جزيرة اليونان على كتابات بالقلم المسند وهذا يدل على صلات قديمة بين شبه جزيرة العرب واليونان وأن العرب لم يكونوا في عزلة عن العالم طبقا للنظرية القديمة .

وترى جمهرة المستشرقين المعاصرين أن الخط العربي الذي دون به القرآن الكريم أخذ من خطوط أخرى في زمن غير بعيد من ظهور

(١) د. عبد العزيز صالحي . حضارة مصر وآثارها، الفصل الأول.

(٢) ف.ف. ويت Winnett . تاريخ بلاد العرب قبل الإسلام ص ٧.

الإسلام، ويستدلون على ذلك بأنه لم يوجد من الآثار التي كتبت بهذا الخط قبل الإسلام إلا شيء قليل. ويلاحظ أن أغلب حروفه وأشكاله مشابهة لحروف الخط النبطي المتأخر وهو بالتالي مأخوذ من القلم الآرامى المتفرع من الفينيقية على رأى المستشرق هومل.

ومن العلماء من يرى أن الأبجدية الأولى هى وليدة الهيروغليفية، وأن الذين أوجدوا الأبجدية أخذوها منها، أخذوا من المصريين فكرة التدوين وفكرة الاختزال، كما اختزل المصريون كتابتهم من الكتابة الصورية التي كانت تعبر عن معان وأوجدوا منها المقاطع التي سهلت أمر أداء المعاني تسهيلا كبيرا.

وقد ظل العلماء أمدا طويلا مترددين في أصل القلم الفينيقي حتى عثر في شبه جزيرة سيناء بناحية سراييط الخادم على كتابة قالوا عنها إنها الحلقة المفقودة بين الخط الهيروغليفي والخط الفينيقي، ويعود تاريخ كتابة سيناء إلى سنة ١٨٥٠ ق.م.^(١) وقد انتشرت الأبجدية من طور سيناء إلى الشرق فوصلت الشام وشبه جزيرة العرب وصارت أصل الأبجديات في هذه الأماكن، ولكنها لم تستعمل في العراق حيث كانت الكتابة السامرية ولا في مصر حيث كانت الكتابة الهيروغليفية.

والشائع في تاريخ العالم أن اليونان تلقوا الأبجدية عن الفينيقيين، وأن هؤلاء أخذوها من قبل عن المصريين. ويبدو لنا أن الساميين

(١) د. حواد على تاريخ العرب قبل الإسلام ج ١ ص ١٩٢-١٩٨، ويقول حاددر إنها

تعود إلى الأسرة الثانية عشرة بين ٢٠٠٠، ١٧٨٨ ق.م. ويقول بترى إنها تعود إلى ١٥٠٠ ق.م.

(العرب) هم الذين مكنتهم ظروفهم أكثر من اليونان من الإفادة من هذا النقل ذلك لأنهم كانوا على اتصال وثيق بمصر^(١).

أما المسارية فنعتقد أنها نشأت في أرض العراق تحت ظروف طبيعية ووفرة الصلصال الجيد، واستعمال ألواح الصلصال للكتابة بالضغط عليها بأقلام من القصب أمر يمكن تقبله بسبب وفرة الخامة وجودتها وصلاحيتها التامة لتحقيق الغرض من الكتابة. ولاشك أن شكل الخط المسارى تطور من الأشكال التصويرية والتي تعتمد على الخطوط المستقيمة ذات الاتجاهات المختلفة التي تحدد الشكل المطلوب. وكانت كل صورة تدل في الأصل على ما تمثله وهو ما قامت عليه اللغة المصرية القديمة، ولما لم يكن في الإمكان تصوير كل شيء، كانت الصورة الرمزية خليقة أن تفقد معناها ولا يبقى منها إلا جرسها، فتحولت بذلك إلى مقطع من المقاطع. ولم تتطور الكتابة المسارية قط فتصبح أحرفا هجائية بل ظلت إلى النهاية مؤلفة من مقاطع، واستمرت بعض علاماتها صورا رمزية. وقد كشف في «كش» لوح يعد من الوجهة التاريخية عظيم الأهمية لأنه أول مثال معروف للكتابة في أرض الجزيرة ويعود تاريخ هذا اللوح إلى حوالي ٣٢٠٠ ق. م^(٢).

ومما يستحق التسجيل أنه كشف في عام ١٨٨٨ في خرائب تل

(١) أ. هـ. منس: تاريخ العالم ص ٣٨١-٣٨٦ المجلد الثانى.

(٢) أ. هـ. منس: تاريخ العالم، المجلد الثانى ص ٣٠٢.

العمارة حوالى ٣٠٠ لوحة من الصلصال مكتوبة بالخط المسامى تدل على أن اللغة البابلية كانت لغة دبلوماسية فى عهد أخناتون ١٣٨٠-١٣٦٢ ق.م^(١).

ويدافع الأستاذ هومل عن الرأى الذى يقول إن الأبيدية الأولى ظهرت فى كلديا بتأثير عبادة النجوم، ومن تلك الرموز التى وصفها الكهنة للنجوم أخذت الأبيدية الأولى، وتفرعت الألف باء السامية الغربية التى صارت أمّا لمجموعة من الأبيديات. وينكر هومل أن تكون مصر هى المهد الأول للكتابة^(٢).

قراءة العقائد الدينية :

إن الدارس للعقائد الدينية فى الأقطار العربية فى عهودها القديمة يعجب من تداخل أساطير الآلهة وتعدد وظائفها حتى لتبدو هذه العقائد شديدة الغموض فى كثير من الأحيان. ولما كانت هذه العقائد نشأت فى الأغلب فى مجتمعات نظمت الرى أو شعرت بحاجتها الشديدة إلى الماء، كما أحست أهمية الشمس والقمر والنجوم فقد ارتبطت أغلب هذه العقائد بهذه الظواهر الطبيعية. ويقول الأستاذ ديلاپورت إن الفكرة الأساسية فى كل دين هى الاعتقاد فى كائن متسام أو أكثر تلتزم به

(١) جون ويلس : الحصار المصرية ترجمة أحمد محرى ص ٣٨٨-٣١٢ : محمود كامل

عروتنا ص ٣٥.

(٢) د. حواد على : تاريخ العرب قبل الإسلام ج ١ ص ٢٠٢.

الإنسانية بواجبات معينة، وقد آمن السومريون والأكديون بوجود عدد ضخم من المعبودات، كانت جميعها كائنات سماوية وكان الرمز الذي يعبر به عن فكرة الإله يصور كنجم معناه الحقيقي سماء، على حين كانت مختلف النجوم تدل عليها العلاقة نفسها مكررة ثلاث مرات^(١). أما الأستاذ ريشتون كولبورن فيقول كان كل من الإله أنكى «أيا» في العراق وأوزوريس في مصر يقومان على الماء، وما فعله كل إله منهما للمحصولات أو لزيادة الأشياء فعله في الأرض وعلى الأرض. كان كل إله منهما من الآلهة الخالقة، كان أنكى إله المحصولات كما كان إله المراعى. أما أوزوريس فكان إله الخنطة بخاصة، وجاء علم اللاهوت المصرى بتفاصيل حاذقة عن كيفية جلب أوزوريس الخنطة إلى الوجود، وكيف أنه هو ذاته القمح والماء على السواء، ويعكس أنكى وأوزوريس الاختلاف بين مياه مواطن هذين المجتمعين كان أنكى إله ماء النهر ولكنه بالمثل كان إله مياه الآبار والينابيع وماء المطر على السواء. وكان أوزوريس إله ماء النيل^(٢).

وهكذا نجد نظاماً عقائدياً متقارباً. ففي مصر نجد الثالث أوزوريس وأيزيس وحوروس وفي العراق القديم نجد الثالث أنو وأنليل وأيا. وفي جنوب الجزيرة العربية نجد الثالث من الكواكب «الموقاه» و«ذات حميم»

(١) ديلاپورت: بلاد ما بين النهرين ص ١٦٥.

(٢) ريشتون كولبورن: أصل المجتمعات المتحضرة ص ١١٤.

و«عشر»، وفي العراق نجد ثالثاً آخر من سن (إله القمر)، وشماس (إله الشمس) وعشر (الزهرة) ونجد الإله بعل في الشام يمثل الخصب، ويطلق في مصر على الزراعة البكر فيقال نبات «بعل»^(١). كما أن اللات هي عشر^(٢).

ويضيف كوك أنه قد انتهى إلينا أقدم دليل مباشر من الأدلة الخاصة بالديانات القديمة من مصر وبابل، وكلاهما بلد يدين برفاهيته وطبيعة دياناته لنظامه السياسي القديم، نظام المدن المنفصلة، ودول المدن التي تعتمد جميعها على تنظيم توزيع الماء. وكان ديننا القطرين متشابهين في أشياء كثيرة^(٣).

نخرج من كل ذلك أن الأقاليم العربية مترجة ومتصلة منذ فجر التاريخ سواء أكان ذلك بسبب القرابة ووحدة الأصل الواضح في الجنس واللغة والعقائد، أم بسبب الهجرات المتلاحقة الممتدة على مدى التاريخ، أم التجارة المستمرة منذ أقدم العصور، وما يتبعها من استيطان أو نزواج.

وبقى علينا أن نناقش نقطة أخرى من النقاط الهامة وهي أصل

(١) ديلاپورت . بلاد ما بين النهرين ص ١٦٥ وما بعدها، أحمد محري : دراسات في العالم

العرب ص ١٦٣ .

(٢) ربه ديسو : العرب في سوريا قبل الإسلام .

(٣) ستابل ا . كوك : تاريخ العالم، المجلد الأول ص ٦٣٠ .

حضارة العراق القديم ، هل يعود الفصل فيها إلى الجنس السامي العربي أم الجنس الهندوأوربي .

أصل حضارة العراق القديم :

يكاد يجمع المؤرخون على أن الحضارة التي ازدهرت في بلاد ما بين النهرين (العراق القديم) في الألف الرابع قبل الميلاد في الحوض الأدنى للدجلة والفرات تعود إلى 'سومريين' الذين يزعم أغلب المؤرخين أنهم من الجنس الطوراني - الهندوأوربي . بل قال أغلبهم أيضاً إنها أقدم الحضارات البشرية على الإطلاق .

وقد لمس الأستاذ العقاد هذا التمييز فقال : يزعم المتشيعون للحضارة السومرية التي ازدهرت في أرض بابل قبل انتقال الساميين إليها أنها أقدم الحضارات البشرية على الإطلاق ولكنها على الأرجح نزعة من نرعات العنصرية التي تجعل بعض الكتاب الأوربيين يتجاوزون كل حضارة سامية إلى حضارة أخرى منسوبة إلى جنس آخر^(١) .

آراء بعض المتشيعين للأصل السومري الهندوأوربي :

يقول هنري برستد : « أثبتت الكشف الأثرية أن أقدم الحضارات الهامة في وادي الرافدين تطورت على يد قوم غير سامي الأصل ، لم يعرف

(١) عباس محمود العقاد ، الله ص ١٠٢

جنسهم على وجه التحديد إلى الآن. وهم يسمون السومريين لأن المنطقة التي كانت لهم السيادة فيها تسمى سومر، بدأت قبل ٣٥٠٠ ق.م»^(١).

أما وولي فيقول: «لسنا نعرف الوطن الأصلي للسومريين، وكل ما نعرفه أنهم جاءوا من أرض جبلية في موضع ما بأواسط آسيا، وأنهم كانوا منتشرين في مساحات واسعة، حتى إن أقارب أولئك الذين سكنوا أرض الجزيرة فيما بعد كانوا يقيمون في ولايات الهند الشمالية الغربية، ولا نعلم كيف نزحوا إلى أرض الجزيرة، فهل جاءوا إليها مخترقين تلال عيلام، أم جاءوا من البحر طائفين بالشاطئ الشرقي للخليج الفارسي (العربي)، وهذا هو الراجح، ومهما يكن من شيء فقد شقوا طريقهم إلى النصف الأسفل من الوادي الجديد، واحتلوه احتلالاً أدى إلى أن تسمى الأرض باسمهم أي أرض سومر»^(٢).

ويغالى السير فلتدرز پترى فيزعم أن حضارة البدارى، فيما قبل الأسرات في مصر، تعود إلى حضارة نشأت في بلاد القوقاز، ثم يقول أيضاً بالنسبة لتكوين الأسرة الأولى في مصر القديمة: إنه يحتمل أن تكون الغلبة لتجار من عيلام هبطوا من الخليج الفارسي (العربي) حول بلاد العرب ثم اتجهوا صعوداً حول البحر الأحمر، ولعل فريقاً منهم شق طريقه إلى مصر العليا وفريقاً شق طريقه إلى السويس وتحالف مع عرب الشمال

(١) برستد انتصار الحضارة ص ١٥٨.

(٢) ليونارد وولي Leonard Woolley تاريخ العالم ص ٥٤٠.

على عزو الدلتا وبذلك أسست مملكتان وحد بينهما ميا^(١). فكيف يتصور عالم كبير أن التجار جاءوا في حشود غرو كبيرة في البحر للاستيلاء على إقليم كبير كمصر، والمعروف أنها كانت مزدهمة بالسكان في عصر الرراعة.

ولسا في حاجة إلى أن نعدد ما كتبه هؤلاء المتشيعون للأصول الهندوأوربية في أصل حضارة الشرق الأوسط القديم سواء بالنسبة للعراق القديم أم مصر.

مناقشة هذه الآراء :

وسوف نناقش هذه الآراء مستخلصين عناصر المناقشة مما كتبه المستشرقون والباحثون أيضاً.

المدن الأولى في العراق القديم :

يقول ديلاهورت إنه كان يسكن السهل جنسان مختلفان، في الجنوب سكان غير ساميين، ربما وفدوا من الجبال الواقعة في شرق الدجلة، وفي الشمال ساميون ربما يكونون قد وفدوا من سوريا ولا يعرف من كان منهم أول الوافدين. وكل ما يشير إليه التواتر لا يعدو أن مدينة من الشمال أو مدينة من الجنوب، أو مدينة أحسية قد عزت مجموعة من المدن

(١) فلندر و پتري، الكشف عن الماضي المجهول تاريخ العالم، المجلد الأول ص ٤١، ٤٢

وأصبحت تمارس سلطة غير ثابتة سرعان ما تروى وتفتى . وتشهد وثيقة من أقدم الوثائق تدخل مسيليم Mesilim حوالى ٣٠٠٠ ق.م^(١) . أحد ملوكه كيش ، وهى مدينة تقع فى الجزء الشمالى (السامى) بين أهالى مدينة أوما وأهالى مدينة لاجاش وهما من مدن المجموعة الجنوبية . ولا يمكن أن نصل إلى أقدم من هذا بالنسبة للعصر التاريخى^(٢) .

أما السير ماريوت فيقول : تبدأ قصة بابل قبل أن تشأ مدينة بابل ، فى الوقت الذى يرتفع فيه الستار عن هذه البلاد تلمح بين ثيابه شعوبا ساميين وأقواما سومريين ، لا ندرى هل كان قدومهم إلى هذه البلاد قبل الساميين أو لم يكن ، ولكنهم قد يكونون ذوى صلة بالدرافيين الذين سكنوا بلاد الهند . . . وكانت مدنها تحارب بعضها بعضا فتارة تغلب هذه وتارة تغلب تلك .

وقد حدد ديلاپورت المدن السومرية أنها بيبور ، أور ، أوروك ، لارسا ، لاجاش . ويضيف هامرتون لكح .

كما حدد المدن السامية أنها . بابل ، سيبار ، كيش ، أوبيس ، اكشاك ، كوتا ، أكد أو اجاد - وهى التى أسسها سرجون الكبير فى القرن ٢٩ ق.م وأطلق اسمها على الشعب كله . ويضيف هامرتون معر^(٣) .

(١) هامرتون تاريخ العالم، المجلد الأول ص ٤٥٥ وما بعده

(٢) ل. ديلاپورت بلاد ما بين نهري ص ١٩ ٣٩

(٣) سرجون ماريوت Marriott تاريخ العالم ص ٤٥٥

وجاء في قائمة ملوك وأسر بين النهرين ما يأتي : أسر ملوك تتدرج من الأساطير إلى الأخبار الصحيحة في صورة غير محسوسة، مدونة في كيش « السامية » وأرك وأور « السومرية » وقد ثبت عما كشف من تماثيل ورسوم صوالج ونحوهما أن عددا من هؤلاء الملوك كانوا شخصيات تاريخية، وكانت السيادة تنتقل من مدينة إلى أخرى، وكثيرا ما كانت الأسر يعاصر بعضها بعضاً، وكانت الغلبة لكيش « السامية »^(١).

وبدراسة هذه القائمة نجد أن أقدم الأسر هي الأسر السامية، وأن مدونات الأسر السومرية تأتي بعدها بنحو قرن من الزمان على الأقل. وأقدم مدينة في الترتيب الزمني لهذه القوائم أيضاً مدينة كيش السامية تأتي بعدها مدينة أور.

وواضح من هذا العرض لمجموعة هذه الآراء أن الجنس السامي سبق في استيطان بلاد ما بين النهرين من الجنس السومري، وأن المنطقة كانت منطقة منازعات بين المدن، وأن العنصر السامي كان هو العنصر الأقوى، وبالتالي أكثر ثقافة وتماسكا من الناحية الاجتماعية.

أما المحاولات والمظان التي يسجلها بعض العلماء من احتمال أن يكون أصل السومريين مهاجرين من تلال عيلام أو من حوض السند فلإنها لا تنفي أن الحضارة السومرية نشأت وترعرعت في أرض بلاد النهرين، وأن مرحلة التحول من جمع الطعام إلى إنتاج الطعام تمت في أرض

(١) قائمة ملوك وأسر بلاد ما بين النهرين : تاريخ العالم، المجلد الأول ص ٤٤٢.

الجزيرة، ولا شك أن الأرض التي سكنها السومريون كانت أرضاً رسوبية تكونت مما يحملة الدجلة والفرات من الطمي، ومن ثم تكون أرضاً ذات أحراش كثيرة، تحتاج مثل هذه الأرض إلى خبرة عالية لتمهيداً للزراعة ولتنظيم الري. وبدهى أن تكون الأسبقية للسيطرة على النهر للسكان الذين يقطنون في أماكن قديمة لا تحتاج في تحضيرها للزراعة إلى جهد كبير.

أصل الحضارة الزراعية :

ويتساءل فلندرز پترى عن مكونات الحضارة في مكان ما والتشابه بينها وبين حضارة أخرى في مكان آخر قائلاً : « على أن نظرتنا التي لا يمكن أن تحيط الآن إلا بجزئيات ضئيلة تورثنا صعباً لا نستطيع معها أن نعرف كم من هذا التشابه في الثقافة يرجع إلى تطور كل قطر بذاته، وكم منها يرجع إلى التجارة والاستعارة. وكم يرجع إلى حركات الشعوب وانتقالها من مكان إلى آخر^(١) ».

ولم يثبت لدى العلماء أن التحول من مرحلة جمع الطعام إلى مرحلة إنتاج الطعام قد تمت في سومر أو عيلام أو وسط آسيا. ويقول پترى : علينا أن نبحث عن مكان آخر في منطقة البحر المتوسط. ولما كانت المجتمعات الأولى قد مارست الري، وليس هناك من سبب يجعلنا نميز أى منطقة في العالم عن مصر، ذلك لأن النيل من جهة، وتوافر الصوان من

(١) فلندرز پترى : الكشف عن الماضي المجهول، تاريخ العالم، مجلد ١ ص ٣٩.

جهة أخرى، يجعل مصر صاحبة الفضل في ابتكار الزراعة - وكما يقول الأستاذ Cherry، إن النيل كان يلقي الناس عامابعد عام درساً في الري حيث أن فيضانه يتم في فترات صيفية رئيسية، وينمو حب الشعير في الطمي المتخلف من انحسار المياه، ثم يجمع ولا يصيه التلف في الشتاء، وهكذا دواليك، مما سهل على المصريين التقاط الفكرة وتنظيمها. ولا نستطيع أن نجد ظروفاً طبيعية مشابهة لذلك في حوض أى نهر من الأنهار الأخرى. ولا نجد ذلك في سومر، لأن الصوان غير موفور، ولأننا لم نعثر على الحلقة السابقة لمرحلة الحضارة الزراعية، فلا بد أن يكون أهل سومر قد وفدوا إلى المكان ومعهم خبرة الزراعة، وكذلك لا يمكن أن يكون سكان حوض السند الذين كشفوا الزراعة، لأن الحضارة الزراعية في هذا المكان أحدث كثيراً منها في سومر وفي مصر^(١). ويخلص الأستاذ «برى» من ذلك إلى أن مصر هي التي علمت كل الشعوب المتجسة للطعام هذه الحرفة، ويستند في تأكيد هذه الفكرة أيضاً، بالإضافة إلى ماسبق، كشف استعمال النحاس، ثم اختراع الإزميل النحاسي^(٢) الذي اعتبر ثورة في تطوير الصناعة، وكذلك صناعة السفن ذات القمرات التي جابوا بها البحار شمالاً وجنوباً، قبل الأسرات، وبهذه الوسيلة اتصلوا بجميع أقاليم الشرق الأوسط وشمال أفريقيا وأوروبا.

ومع أن دكتور لانجدن Langdon يعارض هذا التفسير، ولكنه في

(١) و.ج. برى: غر الحضارة ص ٣٥ وما بعدها.

(٢) إليوت سميت: المصريون القدماء.

الوقت نفسه يسلّم بأن الاتصال بين مصر وسومر قديم جداً عن طريق بُنت (شرق أفريقيا وغرب الجزيرة العربية)، وملجان وملوحا، مبحرين في البحر الأحمر والخليج العربي دائرين حول ساحل الجزيرة العربية الجنوى. أو بالطريق الآخر عبر سينا حيث كانت مناجم النحاس والفيروز. ولا يبعد أن يكون سكان سينا الناطقون بالسامية قد حملوا هذه الثقافة إلى أرض بابل^(١).

ومهما يقال من أن هناك صلات بين حضارة السند والبنجاب القديمة - بعد الحفائر التي قام بها السير چون مارشال في موهنجو دارو - وحضارة سومر^(٢)، فلا شك أن الحضارة السومرية أقدم عهداً، ومن ثم، تكون هي التي أثرت في حضارة السند، ولا يقال بالعكس أبداً. فإذا قيل إن هناك هجرات تمت بعد الغزو الآري للهند حوالي ٢٥٠٠ ق.م. وطرد السكان الأصليين - ويغلب أن يكونوا من جنس الدرافدى المنتشر في الهند الحديثة - فاتجهوا إلى الشرق والغرب والجنوب. فلإننا نقول إن هذه الهجرات إلى أرض بلاد ما بين النهرين - إذا كانت قد تمت - فتكون بعد نشوء الحضارة وتبلور شخصيتها في أرض بابل، والأخذ بأسباب الحضارة الزراعية.

(١) و.ج. پرى : نمو الحضارة، ص ٥٦-٦٠.

(٢) ج. هنرى برستد : انتصار الحضارة، ص ١٦٠، هلمرتون، تاريخ العالم المجلد الأول

خلاصة الرأي في أصل السومريين وحضارتهم :

ونخلص من هذه الآراء المتعددة : أن الباحثين لم يستقروا بعد على أصل السومريين ومن أين جاءوا، من الشرق أو الغرب أو الشمال أو الجنوب . ولكن المسائل التي تحتاج إلى تصحيح هي أنهم تعلموا الزراعة في أرض العراق، سواء أكانت هذه الخبرة نشأت تلقائيًا نتيجة ظروف البيئة وطبيعة النهر والأرض، أم أنهم تعلموها من المصريين^(١)، أم من الساميين الذين كانوا يعيشون في الأرض المتاخمة لهم من أعلى^(٢). والثابت كذلك، أن المدن القديمة التي عرفناها في هذه الأرض كانت سامية وسومرية، وكانت بعض المدن السامية أقدم من المدن السومرية، وكانت السيادة في الأغلب الأعم للمدن السامية^(٣). وأن تعصب الباحثين الغربيين للأصول غير السامية دفعهم باستمرار إلى إلقاء الأضواء على كل ما هو غير سامي، ولست أدري كيف يستنبط الباحث أن المدن الضعيفة والحكام الضعفاء المغلوبين على أمرهم - في الغالب - هم الذين أقاموا صرح الحضارة - وأن الغالبين في - الأغلب - هم العاطلون منها. ومن المسائل المتعذرة أن يستطيع باحث أن ينسب إلى

(١) يرى : عمو الحضارة، إليوت سمث : المصريون القدماء.

(٢) هنري فرانكفورت : مولد الحضارة في الشرق الأدنى ١٩٥١ (دراسات في العالم العربي

ص ٧٨).

(٣) دبلانورت : ملاد ما بين النهرين، همرتون : تاريخ العالم المجلد الأول، فوالم ملك ولسر

جنس بذاته مخلفات هذه الحضارة المبكرة في هذه البقعة التي اختلطت فيها القوى وتصارعت قبل عصر التدوين بأزمنة طويلة. وليس من الأمانة التاريخية أن نقول إن الساميين اقتبسوا كل شيء ولم يكن عندهم شيء^(١)، وبخاصة إذا كان هذا الحكم قائماً على التناقض، ومن أمثلة هذا التناقض، ما يقوله هنرى برستد: إن لوحة الملك نرام - سين المعروفة باسم لوحة النصر (متحف اللوفر) وهي من عمل فنان سامي، لا يشك أحد في أنها من أعظم الأعمال الفنية في العالم القديم - مستلهمة من النحت السومري^(٢).

ومن غير الدخول في التعقيدات العلمية التي لم توصلنا إلى نتيجة حاسمة، نستطيع أن نقول إن سكان المنطقة العربية من الخليج إلى المحيط من جنس البحر الأبيض المتوسط، وقد أقر كثير من العلماء ما ذهب إليه إليوت سميث من أن المصريين والعرب، بل السومريين أقارب، ينتمون جميعاً إلى أسرة الجنس الأسمر، وقد تخصص كل منهم على حدة بالإقامة الطويلة في وطنه المحلي الخاص.

(١) ج. هنرى برستد: انتصار الحضارة ص ١٧٩.

(٢) د. محمود كحل: عروبتنا ص ٢٩.

مَظَاهِرُ الْحَضَارَةِ فِي الْأَقَالِيمِ الَّتِي انْتَشَرَتْ فِيهَا الْإِسْلَامُ

سبق أن أوضحنا فيما كتبناه في الفصول السابقة، أن الأقاليم العربية تتمثل فيها الوحدة الفكرية والإقليمية منذ أقدم العصور، وبقي علينا أن نوضح أبرز الخصائص الحضارية، وبخاصة فيما يتصل بالفن، في الأقاليم العربية، لنتيسر لنا بعد ذلك أن نتابع نمو هذه المظاهر الفنية وتكيفها مع الفلسفة والفكر الإسلامي.

بعض المراكز الحضارية الأولى لمنتجات الغذاء في الوطن العربي :

لا شك أن التحول من جمع الغذاء إلى إنتاج الغذاء كان ثورة تقدمية كبرى في تاريخ البشرية، وقد ترتب على ذلك ظهور الحياة المستقرة وتكوين القرى، ومن ثم، بدأت الحضارة الحقيقية تظهر في أماكن هذا الاستقرار، فعرف الناس إقامة المساكن من اللبن أو البوص، ثم تغطيته بطبقة من الطين، كما أنتجوا الفخار وزينوه برسوم وزخارف هندسية حيناً، وبالطبيعية حيناً آخر، وعرفوا كيف يخزنون الحبوب ويحافظون عليها للطعام أو الاستنبات، وعرفوا كذلك إنتاج الأدوات النحاسية والصوانية الدقيقة، ونسج الملابس وعمل السلال والخصر، كما عرفوا صناعة التماثيل تحفيقاً لبعض الحوافز الطقوسية.

ومن أقدم المراكز الحضارية التي كشفت في العالم القديم حضارة مرمدا بنى سلامة والفيوم ونقادة والبدارى فى مصر وتل حسوثة فى وداى الدجلة شمال العراق، والجديدة شمال سوريا، والطرف الجنوبى من الربع الخالى بجزيرة العرب.

أما حضارة عصر ما قبل الأسرات فى مصر، أو حكومات المدن فى بلاد العراق القديمة والشام، أو فى شمال أفريقيا، فيصعب علينا فى هذا الكتاب أن نتعرض لها، ويكفى أن نتحدث عن طبيعة الفنون الحضارية الهامة التى ظهرت فى المنطقة التى ازدهر فيها الإسلام بعد ذلك، واقتبس منها بعض مظاهره الفنية.

الحضارة المصرية :

كان الفن فى مصر القديمة فناً هندسياً فى بيئة زراعية تأثر بها، كما تأثر بالنظام الاقتصادى والاجتماعى والعقيدة الدينية، فالنيل الذى يمتد من أقصاها إلى أقصاها، والذى ينبع من مكان مجهول، ويرمز إلى الحياة التى يحملها ماؤه، ويحيط به من الجانبين خط أخضر من النبات الحى، خلف هذا الخط تمتد صحراء قاحلة لا نبات فيها ولا ماء. وتحدد الهضبة الشرقية والعربية هذه الخطوط الممتدة إلى ما لا نهاية من الماء والخضرة والنصحراء، ولعل هذه الصورة الكلية للبيئة المصرية بالإضافة إلى دورة الفيضان الزمنية، ودورة الشمس اليومية والسنوية، هى التى علمت المصرى حساب السنين وأوحت إليه بحقيقة الخلود، كما أنها أثرت فى

الصياغة الفنية للفنون التي ظهرت في بواكير العصر الفرعوني.

وتخطيط المعابد يعتمد على الخط الممتد في طريق الكباش إلى قدس الأقداس، ماراً بالفناء الساوى إلى بهو الأعمدة، ويرمز إلى الطريق الطويل الذى يقود الإنسان من الحياة الدنيوية الفانية، إلى الحياة الأخروية الباقية، في رحلة شاقة يعتمد فيها على الإيمان والإخلاص والوفاء والخلق القويم، وأن تنظيم المعبد المصرى، سواء أكان هذا التنظيم على امتداده أم في نسبه، أم في النقوش التي ترسم على الجدران المنبسطة - كالصفحات المنشورة للكتابة - وتدرج هذه النقوش فيما تعالجه من موضوعات من الأرض إلى السقف، كل ذلك يشعرنا شعوراً طاعياً بالنظرة الكونية التي تسيطر على المصرى، بحيث استهدف أن يجعل من هذا المعبد صورة معبرة كاملة عن هذه الفكرة.

وأن ما وصل إليه الفنان المصرى القديم، من قيم عالية، من حيث الاتزان والإبداع في الرسوم والنقوش الجدارية، لم يعتمد فيها على معالجة الخطوط فقط، وإنما اعتمد أيضاً على توزيع المساحات والقيم الضوئية، مما يجعل الفن المصرى القديم سابقاً لجميع الحضارات في الوصول إلى هذا المستوى التشكيلي الحت، الذى يعتبر المهدف الأول لكثير من مدارس الفن المعاصرة، بالإضافة إلى المصموم المكرى الذى يتضمنه كل حت زكل سطح.

يقول الأستاذ ربيع ويح في مسرعة السرعة سدسية في الفن

المصرى : « إن كل جماعة إنسانية عندها فكرة عن المكان، مختلفة، وعلى علاقة بالتجربة التي تدين بها لطريقتها في الحياة، وتجربة السكان الخاصة بالزراعة، وبخاصة في مصر، حيث الأرض القابلة للزراعة محدودة جداً، ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالملكية والحقل. وينبغى أن تقسم المساحة القابلة للاستثمار إلى حصص محددة ثابتة. وهذا أمر يتعلق بعلم المساحة الذي يتوقف بدوره على الهندسة. فلتقسيم المكان، بحيث تحدد الممتلكات دون تصيغ للأرض، لابد من اللجوء إلى الأشكال الهندسية، ويقدر الإمكان إلى الأشكال المتوازية حتى تكون، مترابطة. وهكذا ولدت الهندسية التي لم يكن عند الصيادين قبل التاريخ عنها غير فكرة أولية جداً وعَرَصِيَّة تقريباً، وكان من نصيب المدينة الزراعية أن تبني أساسها وتحققها علمياً^(١) ».

ولاشك أن المصرى أحب بيئته حباً عميقاً، بما تزخر به من طير وحيوان ونبات، هذا الحب لهذه الطبيعة الغنية، أكسبه نظرة واقعية مدققة، يدرك بها التفصيلات والخصائص المميزة إدراكاً واعياً. وما من شك في أن الواقعية في الفن المصرى تختلف عن الواقعية في الفن الإغريق مثلاً.. فهى في الفن المصرى واقعية كونية هندسية، وفي الفن الإغريق واقعية فردية محددة، فعلى الرغم من أن الفنان المصرى يدقق في رسم الحيوان والنبات والطير ليؤكد خصائصها الذاتية، فإنه أيضاً كان يكيفها تكييفاً زخرفياً، ويستبعد كثيراً من التفصيلات للوصول إلى طابع

بسيط نقي وبلغ ، كما أن تأكيده للمخط الممتد ، إنما هو رمز صوفى للاتجاه المستمر نحو الحياة الأخرى المقدرة على الإنسان المصرى ، والتي هى عاية آماله وشوقه . ويقول الدكتور أنور شكرى : « مكث الفنان المصرى يمثل الأشياء من أخص مظاهرها دون اعتبار لما يظهر أو يختفى منها لعين الرافى ، ولم يشأ أن يسجل المظاهر العارضة والأحداث الزائلة كالظلال المتغيرة ، إذ لم يكن يعنيه أن يسجل لحظة معينة من وجهة نظر محدودة ، قدر ما كان يعنيه أن ينشئ صورة خالدة أقرب إلى الأصل الحقيقى بما تصوره من خصائص ذاتية^(١) » .

ومرة أخرى يقول رينيه ويج : « هذا الفن المصرى كان من أوائل الفنون التى جرؤت على التبسيطات الكبرى فى التجسيم . . حتى إن الرسام التكعيبى أندريه لوت ، فى سنواته الأخيرة تأثر تأثراً بالغاً بالفن المصرى ، وأدرك ما فيه من تشابه مع محاولات الفن الحديث ، وكرس له كتاباً » .

كل هذا يوضح أن من أبرز صفات الحضارة المصرية القديمة ، أنها قامت على أساس نظرة المصرى على أنه جزء من كل مقدس ، وضرورة مجاهدة النفس ، وما يستلزمه ذلك من طقوس دينية ومعايير أخلاقية رفيعة .

وكانت العمارة المصرية ، بما حققته من الثبات والاستقرار والخلود ،

(١) د . أنور شكرى . الفن المصرى القديم .

هى الإطار الكبير الذى ضم جميع أنواع الفنون التشكيلية التى مارسها المصرى وأصبحت بما تحويه من أسرار، رمزا للمصريين يتجمعون حولها كأنهم قلب واحد، وأمل واحد، إلى غاية واحدة.

ومن هنا، نشعر بأن الفن المصرى القديم، سواء من حيث طابعه الهندسى أم حبه للطبيعة، قد امتد جوهره خلال الفن القبطى، ثم الإسلامى، وقد ربط بين هذه المراحل الثلاث طابع هندسى أصيل، ومنذ الفتح الإغريق لمصر ٣٣٢ ق.م، ثم الفتح الرومان ٣٠ ق.م بدأ التبادل بين الحضارة المصرية والحضارة الإغريقية متمثلاً ذلك فى مدرسة الإسكندرية والفلسفة الرواقية والصور الشخصية التى أنتجها الفيلسوف، وهى صور فردية ذات نظرات حاملة تستشف ما وراء الأفق البعيد، وكان هذا تمهيداً طبيعياً لظهور المسيحية^(١).

أما عن الفن القبطى، وهو الفن الذى كان سائداً فى مصر عند الفتح العربى، فيعتبر حلقة اتصال بين الفنون المصرية القديمة والفن الإسلامى، ويدهى أن يأخذ الكثير من عناصره من الفن المصرى أولاً ثم من فن الإسكندرية ثانياً مع بعض التأثيرات البيزنطية والساسانية، وقد برزت شخصية الفن القبطى خلال القرن الخامس الميلادى بعد أن انفصلت الكنيسة القبطية عن الكنيسة البيزنطية، وكان بضجه سين القرنين الخامس والسابع الميلادى.

(١) برصالح لائق تاريخ الفن ص ٤٤.

وقد بدأ الفن القبطى مصطهداً فاتجه إلى الرمز، وإلى النظر داخل النفس وإلى القيم الروحية التى تغنى عن النظر فى الدنيا أملاً فى الخلاص، واتخذ من بعض العلامات والأشكال فى الحضارة القديمة رموزاً أسبغ عليها فكراً روحياً جديداً.

وبلاحظ أن الفن القبطى كان فناً شعبياً، ذلك لأن المسيحية دخلت مصر قبل أن تصبح الدين الرسمى للدولة الرومانية. وقد نشأ هذا الفن بين جماعة من المصريين المصطهدين وبخاصة فى الأقاليم بعيداً عن العاصمة، ولم يكن أغلب الذين يمارسون الإنتاج الفنى فى أول الأمر من المتخصصين. فكثيراً ما كان الرهبان وأعوامهم يبنون وينسجون ويزخرفون على أساس تقليد ما يقع تحت أيديهم من منتجات مستوردة من بلاد أخرى.

وكانت بعض الصناعات مزدهرة فى العصر القبطى، وكانت لها تقاليد تمتد إلى الحضارة المصرية يتوارثها الأبناء عن الآباء كفن النسيج والحفر فى الخشب والعاج والتحف المعدنية.

حضارة العراق القديم :

كانت الحضارة العراقية القديمة هبة الدجلة والفرات، شأن الحصارات التى نشأت فى وديان الأنهار الكبرى. والمياه فى النهرين سريعة الجريان وبخاصة الدجلة، وكانت المياه تغمر الوادى، ولكى يتق الإنسان أحطار الفيضان شيد مدناً على هضاب صناعية وبنى فوقها بيوتاً من

القصص، واللبن، ومعابد من اللبن، وقد أمدته الطبيعة بالصلصال الحيد بوفرة، يأتي مع فيضان النهر، فكان يحرقه أو يكتفى بتجفيفه في الشمس، كما كان يصنع منه أيضاً كل الأواني الفخارية اللازمة للاستعمال في الحياة المنزلية، كالخرار والقدرور والصحاف، وكذلك اللوحات التي كان يسجل عليها أحداثه الجارية وعقود المعاملات على اختلافها بالخط المسماى.

وكان لندرة الأحجار أثرها في توجيه الفن نحو استعمال الصلصال في المنشآت المعمارية على أوسع مدى حتى بعد أن انتشرت الحضارة في الأجزاء العليا من الوادى في أرض آشور، حيث يكثر الحجر.

وقد ظهر ميل واضح في هذه الحضارة إلى الهندسة سواء أكان ذلك متمثلاً في أبراج الزيجورات ذات الكتل المعمارية الصماء والتي كانت تقام على شكل هرم مدرج، أم في إقامة المصاطب المتسعة وتوزيع المباني المختلفة عليها. أم في التنظيمات الزخرفية ذات الرسوم الحيوانية والأدمية والهندسية على جدران المعابد والقصور.

وكان صفاء السماء وإشرافها من الروائع التي خلقت الاهتمام بتتبع حركات الجيوم والكواكب مما أدى إلى ارتقاء علم الفلك والتنجيم والعلوم الرياضية.

وقد أثرت العمارة العراقية القديمة ذات التقاليد على العمارة الفارسية الأحمية ثم البارتية والساسانية ثم الإسلامية وبخاصة في العصر العباسي.

وتقع الفتحات في أعلى المباني وهي قليلة وضيقة، وهي في هذا تشبه

النظام المصرى القديم . وكانت مسطحات القصور عظيمة الاتساع فقد بلغت مساحة قصر صارغون بجزر سباد نحو ١٠٠ ألف متر مربع^(١) .

ويحتوى القصر على ثلاثة أقسام : الأماكن المخصصة للسكن الخاص ثم الأماكن المخصصة للحفلات والاستقبالات . والجزء الثالث هو المساكن الخاصة بالحاشية والمخازن والمرافق الأخرى . وكانت هذه الأقسام تتكون من مجموعات من الحجرات منظمة حول فناء . وملحق بالقصر زيجورات ، ويغلب أن يحصن المدخل بأبراج ضخمة .

وكانت الحوائط سميكة يتراوح سمكها بين ٣،٥ أمتار ، أما جدران القلاع فيزيد سمكها على ذلك . واستعملت الدعائم فى تقوية الحوائط من الخارج ، وكانت الأرضية مبلطة إما بالمرمر أو الطوب المحروق أو تغطى بطبقة من الطين .

أما التغطية فقد استعمل فيها ، إلى جانب التغطية بالخشب ، الأقباء النصف الدائرية والقباب نصف الدائرية والبيضاوية . أما فتحات الأبواب فكانت تستعمل فيها العقود نصف الدائرية كما استخدمت الأقواس الثلاثية فى مداخل القصور^(٢) .

وقد زينت الجدران فوق الأسوار وفى أعلى الحوائط بشرفسات على

(١) عمود مؤاد مرابط الصور الجميلة عند القدماء ص ٩٤

(٢) هنرى برسد اسوار الحصاره ، ص ١٩٦ ، ٢٢١ ، ٢٢٣

شكل قطاع هرم مدرج أو قطاع الزيجورات، أما الواجهات فقد زخرفت بفجوات عمودية متكررة. وكثيراً ما كانت تغطى الحوائط بالقاشاني أو بالطوب المطلي بالمينا وعليها نقوش بارزة تمثل السباع والثيران والحيوانات الخرافية. وكانت الأعمدة التي استعملت استعمالاً محدوداً تقام من الطوب أو الخشب وتغطى في كثير من الأحيان^(١).

كل هذه الخصائص المعمارية الواضحة تذكرنا بالقصور الإسلامية في العصرين الأموي والعباسي كقصر المشتى والخير الغربي وأخضر وغيرها من القصور التي ينسبها أغلب المؤرخين في أصولها المعمارية إلى القصور الساسانية، والحقيقة أن القصر الساساني استمد تخطيطه وعناصره المعمارية الأساسية من العمارة العراقية القديمة.

أما الزخارف والفنون التطبيقية فقد ازدهرت ازدهاراً عظيماً، ولعل أول نموذج في العالم لاستعمال الفسيفساء كان في هذه البلاد، حيث استعملت في رسم العناصر الزخرفية على بعض التحف قطع من الصدف واللازورد الأزرق القاتم على أرضية من القار المرصع باللازورد أيضاً، واستعمل التطعيم بالعاج والأبنوس في صناعة الأثاث، وكانت صناعة المعادن النحاسية أو الفضية أو الذهبية متقدمة جداً، ولعل هذا الفن من أبرز ما يميز فنون بلاد ما بين النهرين، فزينت التحف المعدنية بأشكال حيوانية وزخرفية، منها السباع والثيران والوعول والفهود والطيور

(١) المرجع السابق.

الناشرة أجنحتها ولها رءوس فهود. وقد انتقل هذا الأسلوب بعد ذلك إلى الفن الفارسي الأخميني ثم الساساني فيما بعد.

وقد استعملت في الزخرفة زهرة اللوتس وسراعمها وكيزان الصنوبر والمراوح التخيلية وزهرة اللؤلؤ ذات الست عشرة بتلة والأشكال الهندسية كالمعينات والمثلثات والنجوم المثلثة.

أما التماثيل فهي قليلة بعامة بسبب ندرة الأحجار في الجزء الجنوبي من الوادي حيث استقرت التقاليد بعد ذلك وامتدت طوال عصور حضارة بلاد ما بين النهرين. واستعمل الحفر البارز على نطاق واسع. حيث نرى في كل هذه الفنون الخصائص التي تميز فنون الأقاليم العربية: وهي الرمز والتجريد والحقيقة الفكرية والأسلوب الزخرفي والدقة في الأداء.

الفن الأخميني والساساني :

كانت بلاد الفرس قديماً تشمل إيران الحالية وأفغانستان وبلوخستان. وهي هضبة كبيرة مرتفعة تحيط بها الجبال من جميع جهاتها تقريباً. وهي ملاصقة من الجهة الغربية لسهل الجزيرة (بلاد ما بين النهرين). وسكان هذه البلاد سواء أكانوا من الميديين أم الفرس ينحدرون من الجنس الهندو أوروبي، ويعتقون المزدية التي تقوم على الصراع بين الخير ممثلاً في أمورا مازدا والشر ممثلاً في أهريمان، وقد وضع قواعد هذه العقيدة زرادشت (القرن ٦ ق.م) في كتابه المسمى زنداڤستا. وكانوا

يعبدون الإله عملاً في لعب النار كرمز للصفاء والنقاء. ولا تعرف المزدئية بناء المعابد، لذلك اهتموا ببناء القصور.

وأول ملوكها بعد توحيدها هو قورش ٥٢٩-٥٥٩ ق.م من بلاد عيلام الملاصقة لبلاد العراق.

وقد اقتبس الفرس كثيراً من فنونهم من البلاد المجاورة، ويقول الكونت «دى جوينو» إن الإيرانيين لم يبتكروا شيئاً جديداً في الفنون، فسواء أكان في عصر الأخمينيين أم عصر الإسكانيين أم بعد ذلك في عصر الساسانيين وحتى في العهد الإسلامي لم يكن للفرس طراز أو فن خاص بهم، بل أنهم اقتبسوا من غيرهم من الأمم، وأمكنهم في النهاية أن يخرجوا من هذه الأنواق فناً نطلق عليه الفن الفارسي^(١)

وقد ازدهرت العمارة الفارسية الأخمينية منذ منتصف القرن السادس قبل الميلاد إلى فتح الإسكندر ٣٢٤ ق.م أى نحو قرنين من الزمان، وكانت مراكز ازدهارها في الشريط الممتد من الشمال الغربي إلى الجنوب الشرقي في الجهة الملاصقة لوادي الدجلة والفرات، وقد اقتبس الفرس الكثير من خصائص ومميزات العمارة الميزوبوتامية كالساحات المرتفعة والقصور الضخمة المتسعة، واستعمال الطوب في البناء على نطاق واسع على الرغم من وفرة الحجر الذي كان، في الأغلب، لا يستعمل إلا في الأركان والمداخل. كما استعملوا الطوب المزجج، والمرسوم عليه أشكال

(١) دى جوينو تاريخ الفرس، هنري برسد انتصار الحضارة، ص ٦٥، ٢٧٣

آدمية وحيوانية في تغشية الحوائط من الداخل. ووضعت على مداخل القصور تماثيل الشارويم المجنحة المقتبسة من الفن الآشوري، ولكنها كانت ذات أربعة أرجل بدلا من خمسة - وكذلك الشرفات التي تعلو الحوائط. أما مكونات القصر وأقسامه فتشبه إلى حد كبير ما يشتمل عليه القصر الآشوري.

وفي الحليات، استعملت العناصر والأشكال الهندسية البسيطة كالدائرة والمثلث والخط (الخاصة) والمعينات المتتالية والسبحة الآشورية المكونة من أقراص. أما الزخارف المستمدة من العناصر النباتية فقد استلهموا الفنون المصرية والميزوبوتامية والفينيقية كزهرة النيلوفر والمراوح النخيلية.

وقد ازدهرت صناعة الفخار المزجج والتحف والأواني المعدنية وبخاصة التي تقوم على أشكال حيوانية، وأضافوا إلى ما اكتسبوه من الحضارة العراقية.

أما الدولة الساسانية، فقد أسسها أردشير بن بابك في أوائل القرن الثالث الميلادي، وأسس مدينتي فيروز آباد وسروستان، وبنى ابنه شاهبور الأول قصر طيسفون وبه الإيوان الشهير الذي يطلق عليه اسم إيوان كسرى الذي ينسب إلى كسرى أنوشروان. وقد انتهت هذه الدولة عند ما دخل العرب البلاد الفارسية (٦٤١ ميلادية).

ويعتبر الفن الساساني إحياء للفن الأخميني، بعد فترة الحكم الإغريقي

التي كان الشعب يحاول دوماً التخلص منها.

وقد امتدت التقاليد الأخينية في فن العمارة إلى الفن الساساني، فنجد أن أهم المباني هي القصور التي تتكون من المسكن الخاص والمكان المخصص للمقابلات الرسمية ثم سكن الحاشية والخدم والمخازن. وكذلك كانت الواجهات في الأغلب صماء تعتمد في التهوية والإضاءة على الأفنية الداخلية، وكان الطين المجفف في الشمس أو المحروق هو الخامة المفضلة في هذه المباني. وفي بعض الأحيان كانت تستعمل الأحجار لبناء الحوائط، والطوب المحروق لعمل الأقباء، وقد استعملت الاكتاف لتقوية الحوائط، كما استعملت الأعمدة المنحججة والعقود كحليات في واجهة المباني، بحيث تتكون منها سلسلة من المحاريب مصفوفة بجانب بعضها. وكانت الأعمدة تبني من الطوب على شكل مستدير وتغطي بطبقة من الجص. وقد استعمل العقد المستدير والمذنب والمستقيم لتغطية الفتحات.

أما التغطية فقد استعمل فيها القبو نصف الدائري أو البيضاوي. ومن أعظم الأقباء التي خلفها لنا هذا الفن هو قبو إيوان كسرى الذي يبلغ عرض فتحته نحو ٢٥ر٨٦ متراً وعمقه ٤٨ متراً وارتفاعه عن الأرض ٣٢ر٥ متراً.

وقد استعملت القباب لتغطية مساحات أكبر من تلك التي كانت تغطيها القبة الميزوبوتامية، ولذلك فضلوا القبة البيضاوية.

وتنتشر القصور الساسانية في الحضر (قصر هترا) وطيسفون (المدائن) وفرمستان (قصر سروستان) وسومستان (بقايا قصر طاق ايوان) ولورستان

(قلعة كسرى) وطاق بستان، وكلها تأثرت بالعمارة العراقية القديمة.

أما التأثيرات الهلنستية فجدها في مدينة سلوقيا ويكتريا (أفغانستان الحالية مكانها مدينة بلخ) حيث ترك الاستعمار السلوقي الإغريق فساً يونانياً محرفاً، وتعتبر الحلقات المستعملة مضمحلة رديئة^(١).

وقد استعمل في الزخارف الوريدات والمراوح النخيلية والنحمة والدائرة إلى جانب استعمال الحيوانات الحرافية المركبة وبعض الحلقات الهلنستية بعد تحريفها.

ونظراً إلى أن حوائط القصور الساسانية القريبة من العراق تبنى بالطوب، فقد كسا المهندس المعماري حيطانها بالجلص الأبيض، وكان يرسم عليها في بعض الأحيان صوراً بالألوان أو الفسيفساء، وأهم الموضوعات التي طرفها المصور الساساني انتصار ملوك الفرس على أعدائهم.

أما الفنون الأخرى، كالنسيج والسجاد وأشغال المعادن، فإن النماذج التي عثر عليها منها قليلة، ولكنها تدل على أن الساسانيين ساروا في طريق الفن الأخميني المستمد أصلاً من فن العراق القديم.

وقد قامت دولة عربية على أطراف العراق أيام الساسانيين، هي دولة المناذرة اللخمين، وبدأ حكمها حوالي القرن الثالث الميلادي تابعين في

(١) عمود فؤاد مرابط الفنون الجميلة عبد القعواء.

ولائهم للفرس، واستقرت إقامتهم في الحيرة وما حولها على صفة الفرات الغربية بالقرب من موقع الكوفة. وكان المناذرة على حضارة عظيمة وأقاموا المنشآت والقصور، منها قصر الخورنق وقصر السدير، وقد وصف العرب جمال هذه القصور وعظمتها في أسفارهم.

وقد تأثر الفن الساساني تأثراً كبيراً بالفن السوري، بالإضافة إلى التأثير العراقي. فقد حمل الساسانيون كثيراً من السوريين المقيمين بمدن سوريا إلى إيران، نقل في المرة الأولى سكان أنطاكية وبعض مدن أخرى في زمن شاپور الأول (٢٤١-٢٧٢ م) وأسكنوا مدينة جند يسابور في خورستان، وكانت الغاية من حمل سكان المدن السورية إلى إيران كأنهم أسرى ليعاونوا على ترقية الصناعة في إيران ولا سيما صناعة النسيج^(١).

حضارة سوريا :

ونقصد هنا المعنى التاريخي لسوريا وهو الشام. وقد سبق أن أوضحنا أن إنسان العصر الحجري عاش في سوريا، كما ذكرنا أن حضارة تل حلف على مقربة من منبع نهر الخابور من أقدم المراكز الحضارية قبل المرحلة التاريخية، وقد عرفوا الفخار وإنشاء المباني من اللبن. وقد ظلت حضارة سوريا متصلة اتصالاً وثيقاً بحضارة العراق من جهة، وحضارة مصر من جهة أخرى، نتيجة التبادل التجاري والوحدة الإقليمية، وكذلك الوحدة السياسية في كثير من فترات التاريخ، وبذلك على ذلك

(١) ف. د. تولد تاريخ الحضارة الإسلامية ص ١٤

ما كشفت عنه حفائر ماري « نل حبرى » - وهى مدينة كانت مزدهرة فى عصر حمورابى - من بقايا قصر ملكى تبلغ مساحته نحو ستة أفدنة ونصف فدان، وبه نحو ٣٠٠ حجرة، وجدران هذا القصر مزينة بالرسوم الملونة. ونرى فى هذا القصر نماذج القصور العراقية المتسعة واختلاطها بالتأثيرات المصرية. كما عثر فى حفائر « رأس شمرة » على نحف ولوحات مكتوبة بلغات مختلفة تدل على العلاقة الوثيقة بين العراق ومصر وسوريا.

وقد أصاب سوريا ما أصاب مصر والعراق من الغزو الفارسى، ثم الإغريق على يد الإسكندر، ثم الفتح الرومانى. وكانت أغلب المنشآت التى ظهرت فى الفترة الرومانية ثم المسيحية هى الباقية فى سوريا عند بزوغ نجم الحضارة الإسلامية. وكان لاعتراف قسطنطين بالمسيحية بمقتضى مرسوم ميلان ٣١٣ م، ثم نقل عاصمته من روما إلى صفاق البسفور - أعظم الأثر فى إعطاء أهمية لمنطقة الشرق الأوسط وبخاصة فى طبيعة الفنون التى ازدهرت فى هذه المنطقة^(١).

والمبانى الدينية المسيحية بدأت فى سوريا على شكل السازيليكا الرومانية، ثم تطورت وأصبحت تسير متأثرة بالمدرسة الميزوبوتامية، ولم يتجاوز التأثير الهلينستى مدينة أنطاكية، لأن أغلب سكان البلاد الأخرى كانوا من العنصر السامى، وقد استمروا على حبهم لتقاليدهم المعمارية التى ورثوها من بلاد ما بين النهرين، وكان من أثر هذا الاتجاه أن

(١) د سعيد عبد الفتاح عاشور، دراسات فى تاريخ الشرق الأدنى فى لعصور لوسطى

استعملت الأقبية والقباب لتغطية الكنائس، وكانت هذه الطرق غير موجودة في العمارة اليونانية. أما في العمارة الرومانية فكانت القبة تبنى على حائط مستدير كما نرى في قبة الهانيون^(١)، وكان بناء القبة المستديرة لتغطية الغرفة المربعة سبباً في إيجاد البندنتيف الكروي لتحويل المربع إلى دائرة تقام عليها القبة، كما نرى في الباب المزدوج بالقدس، وهو الأسلوب الذي أخذه الفن البيزنطي.

ونجد الطابع المعماري في القصر الأبيض والقلعة الزرقاء^(٢) واضحاً في قصر سيلانو الذي بناه دقلديانوس وأقام فيه بعد نزوله عن العرش سنة ٣٠٥ م، ومن المعروف أن دقلديانوس قضى معظم حياته في الشرق - وقد بنى قصره المشار إليه معماريون شرقيون، وحتى العمال كانوا من الشرق. وبعد هذا القصر خير مثال للتأثير الشرق - وبخاصة الشامي - في تكوين العمارة البيزنطية^(٣).

وكان تخطيط المنزل على الطريقة الشرقية، فكان في وسطه فناء تحيط به غرف المنزل، وجدرانه الخارجية خالية من النوافذ. أما في الأماكن التجارية المزدهمة، فلا توجد أفنية، وتكون للغرف نوافذ على الطريق ويركب لها أقفاص من الخشب، يرى منها من بالمنزل ما يحدث في الطريق، وهي الفكرة التي قامت عليها المشربيات في الفن الإسلامي بعد

(١) دى هوجيه - العمارة في سوريا الوسطى، ترجمة محمود مؤاز مرابط

(٢) نسب هذه المبانى إلى العساسة الذين كانوا حلفاء للروم في الشام

(٣) ريبه ديسو - العمارة في سوريا قبل الإسلام ص ٤٠.

ذلك.. وهناك أنماط أخرى من المنازل استعملت في أماكن متفرقة من سوريا.

وقد استعمل في زحرفة الحوائط الخارجية، عناصر زخرفية من الطيور المتقابلة والأواني التي تخرج منها فروع النبات الملفوفة، وأفرع الكروم وأوراقها وعناقيد العنب على الأسلوب الذي ساد في ميزوبوتاميا.

وقد قامت المرحلة الأولى من الفن البيزنطي، وبخاصة في عصر قسطنطين وجستيان، على أكتاف المهندسين والفنيين الشرقيين، سواء أكان ذلك في المباني والمشآت أم في فروع الفن المختلفة^(١). وقصارى القول، أن الصبغة الشرقية غالبية على الفن السوري، حتى في الزخارف المستنبطة أصلاً من الفن الهلنستي^(٢).

ولا يفوتنا أن نذكر أن الغساسنة استوطنوا في الشام منذ حوالي القرن الثالث الميلادي، وأصلهم من اليمن من نسل قحطان، هاجروا بسبب سيل العرم على الأرجح، وأصبحوا عمالاً على الشام لقياصرة الروم، وكانت عاصمتهم بصرى في حوران، واعتنقوا المسيحية، وأقاموا كثيراً من القصور والقلاع والعمائر الأخرى.. وينسب إليهم صرح الغدير، والقصر الأبيض، والقلعة الزرقاء، وقصر الثمارة، ودير الكهف.

(١) دي فوجيه: العمارة في سوريا الوسطى، ترجمة محمود فؤاد مرابط ص ٦٢

(٢) متحف مكتوريا والبرث، كتيب مصور عن الفن البيزنطي

الحضارة في الجزيرة العربية :

حضارة الجزيرة العربية وبخاصة في الجنوب، حضارة قديمة موغلة في القدم، ويمكن أن يكون هذا الجنوب الخصيب هو مصدر الهجرات المتلاحقة لشمال البلاد العربية في الشام والعراق وسيناء، ومصر من جنوبها. هذا فضلا عن الحركة التجارية التي قامت قبل العصور التاريخية والتي تمتد فيما نعلم إلى الألف الرابع قبل الميلاد. وقد ورد شيء عن ذلك في صدر هذا الكتاب منسوب إلى مراجعه.

وأقدم الحضارات في جنوب الجزيرة العربية، الحضارة المعينية وحاضرتها كانت في الجوف بين نجران وحضرموت، وأهم مدنها معين والحزم والبيضاء والسوداء وكمناء^(١).

وما يزال الباحثون يعثرون في بقايا هذه المدن القديمة على آثار المعابد، وما على جدرانها من نقوش. والأحجار المكتوبة بالقلم المسند وعلى التماثيل الندرية والحلى والعملية القديمة والمعثرة الآن في متاحف أوروبا وأمريكا.

وقد عاصرت مملكة معين مملكة قتيان وأوسان وحضرموت، حيث

(١) د 'محمد محري' العالم العربي، دراسات وبحوث ص ١٣١، ذكره خواد عني، تاريخ

عثر في الحريضة على بقايا كثيرة منها معبد للإله « سن » وهو إله القمر^(١) وكانت بعض تماثيلهم النذرية من الذهب^(٢) وكانوا يقيمون القصور ويحصنون مدنها بالأسوار.

أما مملكة سبا فتزيد شهرتها على الممالك السابقة، وأهم مراكز حضارتها صرواح وفيها بقايا المعابد وكثير من النقوش الهامة.

وأحدث الحضارات التي قامت قبل الإسلام في جنوب الجزيرة العربية، الحضارة الحميرية، وأهم مراكزها ظفار ومأرب وصنعاء، ونجد بها بقايا المعابد والقصور والسدود، وأكثر من أهم من المؤرخين بوصف قصور اليمن الهمداني في كتابه « صفة جزيرة العرب » و « الإكليل » وقد وصف قصر غمدان الذي يظن أنه يرجع إلى القرن الأول الميلادي، ويؤخذ من هذا الوصف أنه كان مكوناً من عدة طبقات واستعمل في بناء أجزائه الرخام الشفاف والأساطين، كما زينت بعض أركانه بتماثيل الأسود المصنوعة من النحاس وأبوابه من الساج المطعم بالأبنوس، وزينت جدرانه بالستائر المعلقة بها أجراس صغيرة. ومن هذه القصور أيضاً قصر ناعط وريدة ومدر وصراح.

ومن أشهر السدود سد مأرب الذي ورد ذكره في القرآن الكريم، وهو عبارة عن حائط ضخيم أقيم في عرض الوادي طوله نحو ٨٠٠ ذراع وارتفاعه بضعة عشر ذراعاً وعرضه نحو ١٥٠ ذراعاً، وقلة جسم السد

(١) دكتور حواد على تاريخ العرب قبل الإسلام، ج ٢ ص ٦٥

(٢) المرجع نفسه ص ٨٣

على شكل هرم، وفي طرفيه منافذ ينصرف منها الماء. ويؤخذ من القشوش التي عثر عليها في بعض أجزاء هذا السد أنه بديء في إنشائه في القرن الثامن ق.م. وظل يؤدي وظيفته قروناً طويلة، وتختلف الروايات في تاريخ تهلمه.

وقد أثبتت الصور والدراسات التي قام بها الدكتور أحمد فخري الصلة الدقيقة بين الفنون التي كانت سائدة في جنوب الجزيرة العربية وفنون الحضارة البابلية خاصة.

وما نعرفه من أخبار الدول القديمة في وسط الجزيرة العربية لا يشقى غليلاً. وقد ورد ذكر ثمود في القرآن الكريم، كما ذكرت ثمود ضمن البلاد التي غلبها صرغون الآشوري ٧١٥ ق.م. في الحجاز، ويؤخذ من الوصف أنها كانت بحوار مكة أي جنوب الحجر. ويوجد بعض الآثار في الحجر (مدائن صالح) يسمى قصر البنت.

أما الكعبة المشرفة في مكة، فكانت قبل ظهور الإسلام عبارة عن مكان مساحته ٣٢×٢٠ دراعاً محاط بأربعة جدران من الحجر، ارتفاعها بصعة أذرع، وداخل هذا الفضاء بئر زمزم. هذا هو الوصف الذي أثنى الأستاذ كبرويل^(١) استناداً إلى أقوال المقدسي والأزرقي. ويبدو من أقوال المؤرخين أن الكعبة كان يحيط بها الأصنام، وكان بها من الداخل رسوم وتصاوير تمثل إبراهيم والسيدة مريم على ما رواه الأزرقي في أحبار مكة.

(١) كبرويل لعبد الإسلام المنجدة

وأمر الرسول بحرق كل ذلك عند فتح مكة.

وما تزال الجزيرة العربية في حاجة إلى مزيد من الأبحاث والدراسات لإلقاء الأضواء على ما كان بها من حضارة وعمران... ويؤكد وجهة نظرنا ما أظهرته الحفريات التي أجراها البروفسور د. الأنصاري رئيس دائرة الآثار والمتاحف بجامعة الرياض التي تعرف حالياً بجامعة سعود، حيث تم الكشف عن قرية « الفاو » التي تقع في الجزء الجنوبي من المملكة العربية السعودية، والتي تدبر نموذجاً للمدن العربية قبل الإسلام حيث كانت تتألف من قصر وهيكل وسوق تجارى وقبور ملكية ومساكن. وقد أسفرت الحفريات في القسم السكنى عن العثور على أوان وصحون مزججة، كما تم العثور على أدوات للزينة ونقود فضية.

القراءة الفنية بين البلاد العربية :

هذا العرض السريع يوضح لنا أن البلاد العربية على اختلاف أماكنها، كانت في تعبيرها عن روحها الكامن تتقارب فيها الصياغة الفنية، من حيث تحقيقها لفكرة الإنسان العربى عن المكان والكون الذى يحيط به، سواء أكان هذا الإنسان راعياً أم زارعاً. ويدهى أن وسائله فى التعبير استمدتها من صميم ما تجود به بيئته من صلصال أو حجر أو معدن، ولاشك أنه حقق من خلال هذه الخامات فكرته عن المكان والمصير فى عمائره ونحته وتصويره ومنتجاته التطبيقية.

ولقد شاءت المقادير خلال أحداث التاريخ الكرى أن تزيد من هذا

التقارب تمهيداً للوحدة الكبرى التي تحققت في ظل الإسلام. وتمثل هذه الأحداث الكبرى في قيام الإمبراطورية الآشورية، حيث تجمعت الشعوب الواقعة في الناحية الشرقية من البحر الأبيض المتوسط، وخضعت لسلطان حاكم واحد، فاتصلت ببعضها البعض اتصالاً وثيقاً مستمراً صبغها كلها بصبغة متشابهة، وأصبح لبلاد الشرق الأدنى للمرة الأولى في تاريخها حضارة عامة بينها^(١)، وتحققت هذه الوحدة الفكرية بعد ذلك خلال الإمبراطورية الفارسية، ثم في أثناء فترة الحكم الإغريق والرومان.

والمتبع لتاريخ المنطقة العربية، في فترة سيطرة النفوذ الإغريق، يلاحظ أنها كانت تحاول جاهدة أن تتخلص من سلطان الحضارة الإغريقية، وبخاصة ما كان منها غير مناسب للروح العربية. فالفنون التي ظهرت في هذه المنطقة قبل الحضارة الإغريقية وبعدها، تدل على أنها لم تأخذ العناصر والوحدات الإغريقية أخذاً مسلماً به، وإنما كانت تشكلها وتبدلها وتغير فيها بما يتلاءم وروح الحضارة العربية الأصلية التي كانت تعيش في وجدان شعوبها^(٢).

ويقول «اشبنجلر» إن الحضارات تقوم مستقلة عن بعضها البعض تمام الاستقلال، وكل منها تكون وحدة أو دائرة مغلقة ليس بينها وبين غيرها من الحضارات غير منافذ من نوع خاص لا تسمح بنفوذ شيء لا يتلاءم وجوهر هذه الحضارة، وما تسمح به لا يلبث أن تحيله إلى

(١) هري رستد انتصار الحضارة، ص ٢٢٨.

(٢) المؤلف تاريخ الفن العام، ص ١٩٩.

طبيعتها « أى أن ما يرى من تشابه في بعض الصور والأوصاف بين حضارة وحضارة أخرى، إن هو إلا تشابه في المظهر الخارجى »^(١).

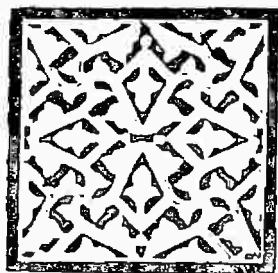
وقد انتشر الفن اليونانى فى المنطقة العربية، والتقى بالروح العربية وحاول إخضاعها، وحاولت هى الأخرى التخلص منه، وكان تعبير الروح العربية عن نفسها فى هذا الصراع تعبيراً عن معارضتها للروح اليونانية بوسائل يونانية، وكلما قوى شعور الروح العربية بذاتها بدلت قليلاً قليلاً من وسائل التعبير. ولنا فى ذلك أمثلة كثيرة، فإن تاح العمود الكورنثى الذى يقوم على تجسيم ورقة الأكشس واحترام مظهرها الطبيعى، بحيث تحتفظ كل ورقة بكيانها المستقل، عولج فى المنطقة العربية بتخليص هذه الورقة من المظهر الطبيعى بتحويلها إلى شبكة من الخطوط والأشكال الزخرفية البحتة، بحيث تملأ المسطحات كلها بطريقة غير عضوية. ثم أضيف إلى ورقة الأكشس وحدات زخرفية ارمية هى ورقة العنب وسعف النخيل^(٢).

ويسطبق هذا الاتجاه على التماثيل الأدمية الحيوانية، وابتعادها بالتدريج فى المنطقة العربية عن المطابقة الحرفية للطبيعة المتمثلة فى الأسلوب الإغريقى، والاتجاه بها نحو الأسلوب الهندسى والتجريد، والتعميم بدلاً من الفردية.

(١) د عبد الرحمن بدوى، شبحلر ص ١٠٢.

(٢) مرجع السابق ص ١٣٤

كل هذا يدل دلالة بالغة الأهمية، على أن التأثير الهلنستي في الفنون العربية لم ينفذ إلى الروح العربية، وأن وحدة الأمة العربية أخذت طريقها في الوضوح والكشف قبل ظهور الإسلام وانبثاق حضارة عربية اتسعت رفعتها بسرعة لا نظير لها في التاريخ.



فلسفة الحضارة العربية

علينا أن نناقش فيما يلي موقف الفنان العربى من الكون الذى يحيط به، وكيف انعكست هذه النظرة على كل ما أنتجه من فنون، بحيث نتيج لنا هذه المواقف أن نحاول تحديد معالم النظرية الجمالية للفن العربى.

تفرد الحضارة :

المعروف أن الحضارة تنشأ، كما ينشأ الكائن الحى وليدة محملة بجميع صفاتها وطابعها المميز. وفى خلال مراحل نموها تظهر شخصيتها شيئاً فشيئاً، وتترك طابعها الذى لا يمحو على الفن الذى تستحدثه^(١).

وإن الفوارق والحلافات التى نلاحظها بين فنون الحضارات المختلفة، لا تتعلق بأية فروق فى المقدرة التكيكية، وإنما ترجع هذه الهوة إلى خلاف فى الموقف والرغبة والقصد^(٢). وهى أمور باطنية داخلية فى صمم الطبيعة البشرية، لدرجة أننا نتحد على أساسها معايير الحكم على سائر الأعمال الفنية. رأن هذا المودف والرغبة وانتصد تخلق علاقات وأسطمة

(١) - جود ديبوى من حرة ص ٥٥٣

(٢) د د عزم سلاط

وتقاليد تصح جزاء في صميم الطبيعة^(١)، مثلها مثل العالم المادى سواء بسواء.

وبهذا المعنى لا تعد الطبيعة «حارجية» بل هي باطنة فينا، ومحس بدورها فيها ومنها . ولكن هناك طرقاً عديدة أو أساليب متنوعة للمشاركة في الطبيعة، وهذه الطرق أو الأساليب لا تميز الخبرات الموعدة للفرد نفسه فحسب، بل هي تسم بطابعها أيضاً مواقف النزوع والحاجة والتحصيل التي تميز الحضرارات في جانبها الجماعى، والأعمال الفنية إنما هي وسائل تمثّل عن طريقها، بفضل ما تولده فينا من خيال وانفعالات، إلى أشكال أخرى من الاتصال والمشاركة غير تلك التي نمتلكها بالعقل.

تصوير المكان في الحضارات العربية :

ولسنا في حاجة إلى أن نثبت من جديد، أن لكل حضارة نظريتها الخاصة إلى المكان، والأقاليم العربية من قديم الزمان تتميز بالتنوع والوحدة.. ففيها منذ أقدم العصور المجتمعات الزراعية ومجتمعات الرعى - هذا التنوع هو الذى حقق وحدة فنية مركبة اكتملت اكتمالا عجيباً.

وفي المجتمع الزراعى - في مصر والشام والعراق - بخاصة تقوم اهتمامات الناس على ملكية الأرض أو استغلالها، ومن ثم تكون نظرتهم إلى الوجود الذى يحيط بهم، هو انعكاس لهذه الاهتمامات وهى تقسيم

الأرض هندسياً إلى حصص، يختص كل فرد بحصة منها يزرعها ويستغلها هو وأولاده وأحفاده، فهي أمله ومصدر حياته ورزقه.

فالإنسان الزراعى قد حُملَ على تصور المكان على أنه مستو يمكن تقسيمه إلى حصص. وقد استغل هذا المكان وفقاً لخطوط لقطته الشعور بالتوازي لأن خطوط الحرث في الحقل الذى على شكل مستطيل هى بالضرورة خطوط متوازية، حتى تكون على مسافات متساوية، وهذه الهندسية العملية قد فرضت تصوراً للمكان خاصاً بالشعوب الزراعية^(١). هذه الهندسية الخاصة بالشعوب الزراعية ظلت مهيمنة على الفن، فأدخلت العناصر الزخرفية أو التعبيرية، سواء أكانت نباتية أم حيوانية أم آدمية داخل الأشكال الهندسية وارتبطت بها وفقدت الأشكال حرة الانتشار. . ويدهى أن هذا الاتجاه يدفع إلى تكييف الأشكال والعناصر تكييفاً خاصاً، كما يؤدي إلى نوع من التكرار.

على أن المكان الحقيق لا يقوم إلا على فكرة العمق، فهو طول وعرض وعمق. . وكل مكان خلا من فكرة العمق أو لم تراعى فيه فكرة العمق، فهو مكان غير حقيقى^(٢). والمكان هو الاتساع، وهو الطبيعة، والطبيعة ثابتة ذات صيغ رياضية. وتجربة الزراعة تجربة حية تستمد حيويتها من ملاحظته لحياة النبات ونموه يوماً بعد يوم. . وتجدد هذه الحياة واستمرارها، وهذه الملاحظة التى استطاع الإنسان عن طريقها أن يصل

(١) رينيه ويج : مصر ملتح الشرق والغرب، ص ٤٠.

(٢) د. عبد الرحمن بدوى : اشبهلر، ص ١١٠.

إلى إدراك الوقائع والأحداث كما هي في حقيقتها، أى بما هي عليه من حركة وحدوث يراعى فيه الزمان، والزمان اتجاه ومصير.

وقد اقتضى وصول الإنسان إلى مرحلة الزراعة ترويضاً للطبيعة التى يعيش فيها. . ليتحقق له الانتفاع بالماء والأرض، «ثم هو يلحق الحب ويرجو الثمار من الرب». هذا الرجاء يتطلب ترويضاً للطبيعة الداخلية فى نفس الإنسان، وتنظيماً خاصاً للمجتمع. ومن هنا قامت حضارة الشرق القديم على أساس النظرة الكونية.

ولقد كانت النظرة الكونية عند الشعوب العربية القديمة غالبة. . وفى بلاد العراق استعملت الأقباء والقباب والعقود، وبرع الناس فى علوم الفلك. . وفى مصر القديمة كانت الرسوم والنقوش الزخرفية تمثل الماء وأسمائه ونباتاته فى أسفل الجدران، وتنتهى بتمثيل السماء والنجوم فى السقوف - كما أن الكثير من الرسوم المصرية القديمة ترمز إلى هذا التكامل بين الأرض والسماء فى دائرة كاملة، وهى بديل من الناحية الفكرية للعبة التى انتشرت فى العراق القديم، ثم فى بيزنطة، وامتدت وتطورت فى ظل الإسلام.

على أن حياة الزراع من جهة أخرى تقتضيها ملاحظة الطبيعة ملاحظة دقيقة فيتابعها فى حركتها مستشعراً الألفة والمحبة فى كل ما يحيط به من نبات وطير وحيوان، وهذا بالتالى يقوده إلى النظرة الواقعية، وهى فى صميمها تختلف عن النظرة الهندسية. . فإننا نلاحظ هذا فى بعض

جوانب فنون الشرق العربى القديم.. حرصاً على الواقع العلمى للمخلوقات التى سجلها، فكشف لنا فيها عن حقائق ودقائق تدل على مدى ما كان يتميز به من ملاحظة دقيقة وحساسية مرهفة.. وقد تطورت النظرة الواقعية داخل الأسلوب الهندسى، ولم تصل قط إلى الحرفية الفردية، كما نراها فى الفن الإغريق مثلاً.

وتتشابه المجتمعات الزراعية فى الوطن العربى من حيث فنونها التشكيلية، كما نرى فى فنون العراق ومصر.. فزى طراز الأشكال نفسه والتكرار نفسه وأهمية المحاور الرأسية والأفقية التى تسود المكان الموجه على هيئة مربعات، والقوانين نفسها التى تحكم الخلق الفنى، مما يؤيد نشأتها فى نفسانية جماعية صادرة عن طريقه فى الحياة^(١).

أما البيئة الثانية فى الوطن العربى القديم فهى البيئة الصحراوية التى نعرفها فى الجزيرة العربية وبادية الشام وصحراء مصر وشمال إفريقيا، وهى بيئة يتنقل فيها الإنسان حرّاً طليقاً يسعى وراء الكلاء والماء، فالمكان أمامه مفتوح ليست له حدود.. والطرق التى يسير فيها متقللاً من مكان إلى آخر، طرقاً متعرجة تسير فى الوديان وتدور حول التلال، كثيرة المنحنيات لا تكاد تعرف الخط المستقيم.. ولهذا كان الخط، عند الشعوب الرأحّل سيلاً «دواراً» يتخذ انحناءاته وعجراه إلى ما لا نهاية.. وأهل الصحراء يشبهون فى ذلك أهل البحار الذين لا يجدون أمامهم إلا الأمواج المتلاطمة.. ولذلك كانت الخطوط التى تعبر عن فنون هذه

(١) ريبه وبع مصر ملحق الشرق والعرب، ص ٤٢.

الشعوب ديناميكية متحركة تشبه حركة الموج الدائبة والدوامات في إقبالها وارتدادها، كما تشبه خطوط القواقع والأصداف والنباتات المائية والأخطبوط.

والعرب من أهل الوبر ينتقل في بحر من الرمال لا يكاد يعرف له بداية ولا نهاية. . وهو يشعر شعوراً متسلطاً بالسماء وما فيها من نجوم وأفلاك تجرى لمستقر لها - يشعر بهذه القبة الزرقاء العظيمة التي تشمل الوجود كله. . يشعر بها في نهاره متبوعاً حركة الشمس، وفي ليله متبوعاً حركة النجوم التي تهديه سواء السبيل. . ولعل استعمال القباب على نطاق واسع في الفن الإسلامي كان انعكاساً لهذا الإحساس الطاغى لقبة السماء.

والبرية وطن البدوي، اعتاد على الحياة فيها وحيداً فصبغت روحه بالوقار، وملأت خياله بكائنات لا يراها ولكنه يخشاها، وتصور البدوي أن سلطة كل كائن من هذه الكائنات كانت تمتد على مكان محدود من هذا الكون المترامي الأطراف. . مثل بئر وما حوله من فراغ، أما البئر التالية والتي لا تبعد أكثر من مسيرة يوم واحد، فإنه كان تحت سلطان إله آخر لقبيلة أخرى^(١)، وهذا يعني أنه على الرغم من إحساسه باتساع الصحراء التي لا يرى نهاية امتدادها، فإنه يشعر شعوراً بسلطانية بأنها مقسمة إلى مناطق وحدود غير ملموسة، ولكنها دائمة الحياة في نفسه،

(١) هدى مرستد: انتصار الحصار، ص ١٥٥.

ويعمل حسابها ويتصرف بمقتضى هذا الإحساس .

ولعل حياة الصحراء القاسية التي يجيهاها . . علمته الصبر وترويض النفس والإيمان بالقضاء والقدر، والأخذ بمبادئ الأخلاق والعدل .

وهناك تصور كلى آخر للوجود، للزمان والمكان، مرتبطة بإدراك الله سبحانه وتعالى في العقيدة الإسلامية.

فالوجود وجودان : وجود الأبد . . وجود الزمان . . ووجود الأبد لا نتصور فيه الحركة، ووجود الزمان لا نتصوره بغير الحركة . . وإذا ثبت أحد الوجودين ثبوتاً لاشك فيه، فالوجود الأبدى هو الثابت عقلاً، وهو الذى يقبل التصور بغير إحالة فى الذهن والخيال، لأننا نذهب لنفرض أولاً الوجود فنقع فى الإحالة، وكذلك نقع فى الإحالة حين نذهب لنفرض له آخر، أو عمقاً أو امتداداً على نحو من الانحاء . ولكننا لا نقع فى إحالة ما إذا تصورنا الأبد بغير ابتداء ولا انتهاء ولا كيف ولا قياس على شيء من الأشياء . . وهكذا يؤمن المسلم بوجود الإله^(١).

﴿ قل هو الله أحد، الله الصمد، لم يلد، ولم يولد، ولم يكن له كفواً أحد ﴾ - ﴿ هو الأول والآخر، والظاهر والباطن، وهو بكل شيء عليم ﴾ .

هذا التصور الصوفى للزمان والمكان تصور مطلق بغير حدود، امتزج فى ضمير الفنان المسلم مع تصوره للمكان الذى يعيش فيه ويحيط به،

(١) عباس محمود العقاد الفلسفة القرية، ص ١٢٦ .

فكانت ثمرته تلك النظرة الكونية المكنونة، وذلك التوقان الذى نلاحظه فى أعماله الفنية وفى صيغته المختلفة التى عالج بها كل ما أنتجه من أعمال فنية، سواء فى العمارة أم الفنون الزخرفية.

المحاكاة واللامحاكاة :

لعل من أبرز الظواهر المميزة للفنون فى كل حضارة من الحضارات، الاتجاه إلى المحاكاة أو البعد عنها - والميل إلى المحاكاة أو البعد عنها، هى صفة طبيعية تتميز بها روح الحضارة التى تعبر عن نفسها.

والفن الإغريقى فى مقدمة الحضارات الكبرى التى اعتمدت على المحاكاة، وبخاصة محاكاة الجسم الإنسانى، وصولاً إلى تحقيق مثالية الحضارة التى تعتبر الإنسان مقياساً لكل شئ... وكان عصر النهضة فى أوربا استمراراً لهذه الفكرة فى صياغة جديدة تتناسب والعقيدة المسيحية من جهة والنظام الاجتماعى الإقطاعى والرأسمالى من جهة أخرى. ويقول السير وليام أورين فى كتابه Out Line of Art : كان لتطور التيار الأساسى فى فن التصوير الأوربى فى الفترة بين جيوتو وآخر القرن التاسع عشر تطور نحو استكمال التعبير من مظاهر الأشكال الطبيعية^(١).

وتقوم فكرة المحاكاة على أساس أن الطبيعة كائن ثابت جامد، كل عنصر فيها كامل فى نفسه... ومن ثم أصبحت لغة الفن فى ظل المحاكاة

(١) جلد سعيد. ثلاث محاضرات فى الفن.

هى نقل الطبيعة وتجميعها وصولاً إلى أكمل صورها المادية. وتنفضى هذه المثالية أن يدرك الفنان المكان على أنه حيز متسع يسمح بالحياة. ويتضح هذا المعنى فيما يقوله «جون ديوى» إن الفنون التشكيلية تبرز الجوانب المكانية باعتبارها مجالاً للحركة والنشاط مع نقل صميم ماهية الحجم وقيام المسافات بين الأشياء، تحقيقاً لإبراز كيان هذه الأشياء فى الفراغ^(١). هذه النظرية التى شرحها «ديوى» فى بضع عشرة صفحة - إنما تؤكد وجهة النظر العقلية التى ترى أن الفن يقوم على المحاكاة بأكمل معانيها، للحد الذى يقول فيه «ديوى» إن كل انعدام للحيز إنما هو إنكار للحياة نفسها.

وبلاحظ أن هذه المثالية المرتبطة بالمحاكاة نَمَتْ فى الفن الأوربي وحده، حيث تزايدت العناية بالمنظور فى الحجم واللون، وأصبح الفن يعبر عن إحساسات فردية، بينما الفنون الكبيرة فى منطقة الشرق الأوسط محيطها ما وراء الفرد. وكما سبق أن أوضحنا - تختلف نظرة الفنان إلى الطبيعة طبقاً لمثالية الحضارة التى ينتمى إليها. وفى هذا يقول الدكتور زكى نجيب محمود، محدداً للوقفات المختلفة التى يقفها الفنان إزاء الطبيعة: «إن الصورة إما أن تكون مشيرة إلى شئ فى الطبيعة الخارجية. كان نرسم منظراً طبيعياً أو فرداً من الناس أو جماعة منهم، وما إلى ذلك من كائنات. أو تكون الصورة مشيرة إلى شئ فى طبيعة الفنان الداخلية من حيث ارتباط الخواطر فى مجرى الشعور أو صلتها

(١) جون ديوى الفن حرة، ص ٣٤٨ وما بعدها.

باللاشعور. . أو تكون الصورة كياناً مستقلاً بنفسه مكتفياً بداته. . فلا هو يشير إلى شيء بعينه في الطبيعة أو في الطبيعة الداخلية. . وهما يكون ارتكاز العمل الفني على تكوينه البحث. وفي الحالة الأولى والثانية يكون عمل الفنان محاكاة لمصدر خارج عن طبيعة الأثر الفني نفسه. . فهو في الحالة الأولى يحاكي جزءاً من العالم الخارجى. . وفي الحالة الثانية يحاكي جزءاً من العالم الداخلى. . وقد تسمى هذه الحالة الثانية تعبيراً على أساس أن الفنان يعبر فيها عن نفسه أساساً. . أى أنه يخرج شيئاً مما في نفسه على أى نحو يراه ملائماً لإحداث أثر نفسى في الرائي يشبه حالته. . أما في الحالة الثالثة، فالأمر مختلف تماماً، لأن الفنان هنا لا يحاكي شيئاً على الإطلاق، بل هو يخلق تكوينه الفني خلقاً عديم الأشباه في كائنات العالم بأسرها^(١).

وفي هذا المعنى يقول « هيربرت ريد » مقسماً النشاط الفني الإنساني إلى أنماط مختلفة لذية وتعبيرية وغرضية، إن الفن العضوى الحيوى الحسى هو فن الأحاسيس، فن يغتبط بالنشاط ويهتم بإبراز حيوية الحيوان الأسامية، أو ما نسميه العوامل المميزة له عن غيره، ويضاده في الأسلوب الفن المجرد الذى لا يحفل بطبيعة الأشياء العضوية بل يميل إلى مسحها إرضاء لدافع آخر قد يكون دينياً أو رمزياً أو عقلياً، وقد يكون دافعاً لا شعورياً فقط^(٢).

(١) د كى محب محمود فلسفة وفن

(٢) هيربرت ريد الفن والمجتمع، ص ٢٣

وفى هذا المعنى نفسه يقول «ريد» مرة أخرى : هناك طريقتان متميزتان للتعبير، الطريقة العضوية والطريقة الهندسية. ويقال إن هاتين الطريقتين المتعارضتين تفرضهما البيئات المختلفة. فعندما تكون القوى الطبيعية عدائية، كما هو الحال في المناطق المتجمدة والصحارى الاستوائية، يتخذ الفن شكل الهروب، لا من فيضان الحياة نفسها، ولكن من أى شيء يرمز لها، فالمنحنى العضوى لكى نصل به إلى أبسط عناصره يعتبر قاسيًّا، لهذا يهندس الفنان كل شيء، ويجعل كل شيء مخالفاً للطبيعة بقدر الإمكان، ولكن العمل الفنى يجب أن يكون فعالاً، يجذب انتباه الناظر ويحركه ويؤثر فيه، لهذا فإن هندسة هذا الفن المجرد تكون آلية ولكنها تتحرك، أما الفن العضوى فإنه يأخذ المنحنى الطبيعى ويزيد من حيويته : إنه فن الشواطىء الدفيئة والأراضى المثمرة، إنه فن التمتع بالحياة، فالنباتات والحيوانات والمخلوقات البشرية كلها ترسم بعناية محببة^(١). ومع اختلاف وجهة النظر فى التعبير عن الوجود، يظل الدافع الجمالى ثابتاً فى أساسه خلال هذا الطوفان الجارف من القوى وتضارب الأهداف، مثله فى ذلك كمثل الدافع الجنسى، له تلك الصور المختلفة سواء أكانت لذية أم تعبيرية أم غرضية، وتسود واحدة منها تارة وتسود الثانية تارة أخرى عصوراً كاملة، بيد أن هذه الصور للدافع الجمالى ترجع إلى حقيقة واحدة، لأن ماهية الفن وليدة قدرة دائبة فى الإنسان نفسه لا تنه، أو هى طابع معين ينطبع به الإحساس يدفع الإنسان إلى تشكيل

الأشياء في صور أو رموز تكون جميلة عند ما تتخذ شكلاً متناسقاً وإيقاعاً^(١).

التقليد والتزيين :

ويعبر بعض الفلاسفة عن المحاكاة بالتقليد أو التعبير، وعن اللامحاكاة بالتزيين. ويقول اشبنجلر إن كل فن لغة للتعبير، وهذا التعبير قد يتجه إلى الذات وقد يتجه إلى الغير. هذا التعبير إما أن يكون تقليداً أو تزييناً. والدافع للتقليد هو وجود الغير، مما يضطر الذات إلى المشاركة في تطور حياة هذا الغير المجاور، أما التزيين فيدل على وجود ذات شاعرة بصفاتها الذاتية الخاصة وكيانها المستقل المطلق. والتقليد يساير الحياة ويتابع الحركة فيه طابع الزمان. أما التزيين فقد خلا من الزمان نهائياً لأنه خلا من الحياة، واستحال إلى امتداد وثبات. لهذا كان لكل تقليد بدء ونهاية، لأنه يجري مع الزمان، بينما التزيين لا يعرف غير البقاء والاستمرار^(٢).

أما دبوي فيقول : إذا كانت العلاقة بين التزيين والتعبير قد بقيت مثار جدل طويل، فربما كان في الإمكان حل هذه المشكلة بالنظر إليها في سياق التكامل القائم بين المادة والصورة، والعنصر التعبيري يميل إلى جانب المعنى، بينما يميل العنصر التزييني إلى جانب الحس، والواقع أن

(١) هربرت ريد الفن والمجتمع، ترجمة فتح الباب، ٦٩.

(٢) اشبنجلر د. عدد الرمح بدوي، ص ١٢٣.

لدى العينين تعطشاً للضوء واللون، وعندما يتم إشباع الحاجة، فهناك لابد أن يتحقق نوع خاص من الرضا، ومن بين الأشياء التي تشبع هذه الحاجة : الأوراق الملصقة على الجدران، والسجاجيد وقشاش الفرش، والتلاعب العجيب للألوان المتغيرة في المساء والأزهار والزخارف العربية، والألوان الزاهية إنما تؤدي دوراً مماثلاً في فن التصوير... وحقيقة الأمر أن ما قد يكون صورة في إحدى المناسبات قد يكون مادة في مناسبات أخرى، والعكس بالعكس. فاللون الذي يعد مادة بالنسبة إلى القوة التعبيرية لبعض الكيفيات والقيم، يصبح صورة عندما يستخدم لكي ينقل إلينا معاني اللطافة والتألق والانشراح. ويستطرد ديوى ليؤكد أنه لا يمكن فصل التزيين عن التعبير، وأن الفارق بينهما هو مجرد فارق بين نسبة التأكيد : إلا أن تكون زينة فارغة؛ ثم يقول : وحينما يتم انتقال الموضوعات من وساطة حضارية إلى وساطة حضارية أخرى فإن الطابع التزييني المميز لتلك الموضوعات لابد من أن يكتسب قيمة جديدة. فلو نظرنا مثلاً إلى السجاجيد والأواني الشرقية لوجدنا أن نماذجها كانت تنطوي في الأصل على قيمة دينية أو سياسية بوصفها رموزاً قبلية - تعبر عنها أشكال تزيينية شبه هندسية. ولكن التأمل لهذه الموضوعات من أهل الغرب أعجز من أن يفتن إلى مثل هذه القيمة، فإنها قد تثير لدينا في بعض الأحيان إحساساً كاذباً بوجود انفصال بين العنصر التزييني والعنصر التعبيري، وكأن العناصر المحلية لم تكن سوى مجرد وساطة استطعنا عن طريقها أن ندفع حق الدخول.

وهكذا تبقى القيمة الذاتية الجوهرية للعمل الفني حتى بعد أن تكون عناصره المحلية قد انتزعت تماماً^(١).

خلاصة الرأي :

ونخلص من هذا العرض، إلى أن المحاكاة واللامحاكاة، والتقليدى والتزيينى، والعضوى والهندسى، إنما كلها تعبيرات عن نمطين أساسيين من أنماط التعبير الإنسانى، مرتبطة أشد الارتباط بموقف الفنان ومجتمعهم إزاء البيئة التى يعيش فيها.. وأن لكل من هذين النمطين قيمته الفنية العالية، ولا نظن أن لأحدهما ميزة على الآخر.. ومع ذلك فإن الاتجاه المعاصر لتقدير الفن يقلل من قيمة العمل الفنى الذى يعتمد على المحاكاة.. إذ ليست هناك مندوحة لمن أراد أن يدخل عالم الفن الحديث عن طرح مفهوم الفن القديم الذى يقوم على المحاكاة طرْحاً تاماً.. ومفتاح الدخول إلى هذا العالم الفنى الجديد.. هو ألا ننظر إلى الصورة على أنها صورة لشيء مما يتبدى للعين - هذا رأى الذى يقوم عليه تقدير الفن المعاصر قد اتجه إليه أفلاطون.. حيث قال : إن جمال الأشكال ليس كما يظن معظم الناس جمال الأجسام الحية، أو جمال الصور.. لكنه جمال الخطوط المستقيمة والدوائر وسائر الأشكال.. ذوات السطح أو ذوات الحجم على السواء.. المكونة من الخطوط والدوائر تكويناً نصوغه بالخرطة

(١) جون دبى المرحوم، ص ٢١٠، ٢١٥، ٢١٨

والمسطرة. . فعندئذ لا يكون الحال - كما هي الحال في بقية الأشكال -
جمالاً نسبياً، بل هو جمال ثابت مطلق^(١).

ويقودنا رأى أفلاطون كما يقودنا الرأى في الفن المعاصر إلى إدراك
نوعين من الفن : نوع يقوم على المحاكاة يهدف إلى تجسيم الأشياء ومحاكاتها
وتوزيع العناصر في الفراغ في ضوء قوانين المنظور والظل والنور. . ويقدم
لنا نماذج للأشياء التي تحيط بنا. . والجمال في هذا الضرب من الفن جمال
فردى نسبي. أما النوع الآخر من الفن فيسقط المحاكاة ناظراً إلى الوجود
الخارجي ببصيرة تنفذ خلال الظواهر البادية للحس حيث الجوهر
الباطن. . وينتهي أننا لا نجد هذين النوعين دائماً في أنقى صورهما، وكثيراً
ما نرى تقارباً أو تباعداً بين النظرتين طبقاً لطبيعة الحضارة وظروفها
الاقتصادية والاجتماعية.

والفنون العربية - في جملتها - لا تقوم على المحاكاة. . لأنها ترتبط
بتصور العرب للمكان بيئياً وروحياً. . ينظر العرب إلى الأشياء نظرة تمسها
مساً مباشراً يميز الوجدان، ولا يتعد عن هذه الأشياء بالتحليل الذي هو
من وظائف العقل المنطقي الصرف. . إنه ينظر إلى الوجود يغمره إحساس
بوجود الباطن وعدم الاكتفاء بظواهر الأشياء والإيمان بالقضاء والقدر
وما يستلزمه ذلك من الصبر والرجاء والصدق. . ومن ثم كان الطابع
المميز للفن العربى قبل الإسلام وبعده هو التجريد المطلق وصولاً إلى

(١) د. ركنى محيى محمود - فلسفة ومن.

عناصر ليست لها أشباه « ويخلق ما لا تعلمون ».

ومهما يكن من شيء . . فقد أجمع الباحثون والفلاسفة والنقاد، على أن لكل حضارة نظرتها الخاصة التي تنعكس في فنونها، وأنه قد يكون من المتعذر إدراك المدلول الثقافي لفن حضارة معينة لأفراد ينتمون إلى حضارة أخرى، طالما ظلوا بعيدين عن روح هذه الحضارة . . وأن المعيار الثابت لتذوق أى فن من الفنون مهما تختلف معاييرها الثقافية هو الشكل المطلق والصياغة بما تشتمل عليه من تناغم ووحدة وإيقاع في الخط واللون والكتلة وملامس السطوح.



المعايير التي يقوم عليها الفن الإسلامي

أوضحنا في الدراسات السابقة أن الفن الإسلامي لم يستهدف محاكاة الطبيعة عند معالجة الموضوعات الفنية في مشروعاته المختلفة، بسبب طبيعة كائنة في العربي تهديه إلى تحديد وضعه في هذا الكون العظيم، كما أن بيئته سواء أكانت صحراوية أم زراعية جعلت لصياغته الفنية ملامح مميزة.

وسنحاول أن نتناول بالدراسة الخصائص والمعايير التي أثرت في الفن الإسلامي وأعطته طابعه المميز وشخصيته الفريدة.

كراهية تصوير الكائنات الحية :

كان رسم الكائنات الحية شائعاً في الوطن العربي قبل الإسلام. وكان يبتعد عن المحاكاة أو يقترب منها طبقاً للظروف المختلفة التي تكون سائدة. ولكنه لم يستهدف المحاكاة الحرفية التي نراها في الفن الإغريقي والروماني ثم في عصر النهضة في أوروبا، لاختلاف أساسي في الهدف والغاية الاجتماعية من الفن، بل إن الأقاليم العربية في فترة النفوذ الإغريقي، حرصت على التخلص من سيطرة الفن الإغريقي والابتعاد عن أساليبه في تصوير الكائنات الحية والعناصر النباتية. ويؤكد هذا الرأي الأستاذة ل. برهير L. Bre hier، ه. تراس H. Terrasse، نيلسن Niel-sen، لامانس Lammans، حيث يجمعون على القول بأن الآثار في الشرق

الأدن قبل ظهور الإسلام بحوالى ثلاثة قرون تنبىء عن ثورة على الروح الإغريق فى الفن، وثبت أن الأساليب الفنية التى تمخض عنها الفن الهلينستى فى آسيا الصغرى والشام ومصر بدأت فى البعد عن تصوير الإنسان والحيوان، وعن العناية بتصوير الأجسام واحترام أصول التشريح، وانصرفت إلى الموضوعات الزخرفية النباتية والهندسية، فقلت صناعة التماثيل المخروطة (المجسمة) ورجع الفنانون فى الشرق الأدنى إلى روح الأساليب الفنية التى ازدهرت فيه على يد الآشوريين والحيثيين، ويعتقد هذا الفريق من العلماء أن انصراف المسلمين عن تصوير الإنسان والحيوان كان حلقة طبيعية من سلسلة تطور الفن فى الشرق الأدنى. وأن الفن المسيحى فى هذه الأقاليم قد مهد لتلك الحركة بالبعد عن الأصول الإغريقية^(١).

وأشرق الإسلام بنوره على العالم. وقضى على عبادة الأصنام. وما يتصل بها من عبادات. وكانت أبرز وسائل العقيدة الحديدية تحطيم هذه الأصنام وإزالتها، إلى جانب العقيدة الوحودية الربانية، ومن ثم نشأت كراهية طبيعية لكل عمل يذكر بهذا الماضى البغيض، وهذا الشرك بالله الواحد القهار، ممثلاً فى هذه الأصنام.

وعلى الرغم من أن القرآن الكريم لم يرد فيه نص صريح يمنع ممارسة

(١) د ركنى محمد حسن : التصوير عند العرب ص ١٣٨ حيث أورد المؤلف شيئاً من أسماء المراجع التى تقول بهذا رأى.

تصوير الكائنات الحية، فإن بعض الأحاديث النبوية جاءت بأن تصوير الكائنات الحية حرام شديد التحريم.

وقد استقر رأى الكثيرين من المفسرين والفقهاء على أن القصد من هذا التحريم هو إبعاد المسلمين عن عبادة الأصنام التي كانت سائدة عند كثير من القبائل العربية، ولا يكون حراماً إذا قصد به الزينة المباحة. وقد أورد الدكتور زكى محمد حسن أوفى دراسة لهذه القضية، سجل فيها وجهات النظر المختلفة، نجدها في كتاب التصوير عند العرب للمرحوم تيمور^(١) ومن المستشرقين والعلماء المعاصرين من يعارض نظرية التحريم أصلاً، ومن هؤلاء الأستاذ كريزويل^(٢)، والأب لامانس^(٣)، والأستاذ أرنولد^(٤) Arnold.

أما العلماء ورجال الدين العرب المعاصرون فيبيح أغلبهم التصوير مادام لا يصرف المسلمين عن العقيدة أو العمل. وفي ذلك يقول الإمام الشيخ محمد عبده^(٥) «يوجد في دور الآثار عند الأمم الكبرى ما لا يوجد عند الأمم الصغرى من الرسوم والنقوش، يحققون تاريخ رسمها واليد التي

(١) د. زكى محمد حسن: التصوير عند العرب ص ١١٧.

(٢) كريزويل: العمارة الإسلامية المكرة - ١ ص ٢٦٩.

(٣) هـ. لامانس: المحلة الآسيوية مجلد ١٩١٥ ص ٢٣٩.

(٤) أرنولد: التصوير في الإسلام ص ٧.

(٥) أرنولد: ان نقل ما كتبه الإمام الشيخ محمد عبده عام ١٩٠٣ بشأن الصور حيث

كانت فتواه صريحة وواضحة وقد ورد نص هذه الفتوى في كتاب أحمد يوسف «الصور الحيلة»

قديماً وحديثاً ص ٢٤٧

رسمتها، ولهم تنافس في اقتناء ذلك غريب، حتى أن القطعة الواحدة من رسم روفائيل مثلاً، ربما تساوى مائتين من الآلاف في بعض المتاحف، ولا يحكم معرفة القيمة بالتحقيق، وإنما المهم هو التنافس في اقتناء الأم لهذه النقوش، وعدُّ ما أتقن منها من أفضل ما ترك المتقدم للمتأخر، وكذلك الحال في التماثيل. وكلما قدم المتروك من ذلك، كان أعلى قيمة، وكان القوم عليه أشد حرصاً.. وهل تدرى لماذا؟

إذا كنت تدرى السبب في حفظ سلفك للشعر في دواوينه والمبالغة في تحريره، خصوصاً شعر الجاهلية، وما عنى الأوائل رحمهم الله بجمعه وترتيبه، أمكنك أن تعرف السبب في محافظة القوم على هذه المصنوعات من الرسوم والتماثيل - فإن الرسم ضرب من الشعر الذي يرى ولا يسمع، والشعر ضرب من الرسم الذي يسمع ولا يرى، إن هذه الرسوم حفظت من أحوال الأشخاص في الشئون المختلفة ومن أحوال الجماعات في المواقع المتنوعة، ما تستحق به أن تسمى ديوان الهيئات والأحوال البشرية، يصورون الإنسان أو الحيوان في حال الفرح والرضا والطمأنينة والتسليم. وهذه المعاني المدرجة في هذه الألفاظ المتقاربة ولا يسهل عليك تمييز بعضها من بعض. ولكنك تنظر في رسوم مختلفة فتجد الفرق ظاهراً باهراً، يصورونه مثلاً في حال الجزع والفرح والخوف والخشية - والجزع والفرح مختلفان في المعنى، ولم أجمعهما ههنا طمعا في جمع عيين في سطر واحد، بل لأنها مختلفان حقيقة. ولكنك ربما يقتصر ذهنك لتحديد الفرق بينها وبين الخوف والخشية، ولا يسهل عليك أن تعرف متى يكون

الفرع؟ ومتى يكون الجزع؟ وما الهيئة التي يكون عليها الشخص في هذه الحال أو تلك؟... أما إذا نظرت إلى الرسم، وهو ذلك الشعر الساكت، فإنك تجد الحقيقة بادرة لك تتمتع بها نفسك كما يتلذذ بالنظر فيها حسك.

إذا نزعت نفسك إلى تحقيق الاستعارة المصراحة في قولك: رأيت أسداً: تريد رجلاً شجاعاً فانظر إلى صورة أبي الهول بجانب الهرم الكبير، تجد الأسد رجلاً والرجل أسداً. فحفظ هذه الآثار حفظ للعلم في الحقيقة، وشكر لصاحب الصنعة على الإبداع فيها.

إن كنت فهمت من هذا شيئاً فذلك بغيتي، أما إذا لم تفهم، فليس عندي وقت لفهمك بأطول من هذا - عليك بأحد اللغويين أو الرسامين أو الشعراء ليوضح لك ما غمض عليك، ربما تعرض لك مسألة عند قراءة هذا الكلام، وهي ما حكم هذه الصور في الشريعة الإسلامية إذا كان القصد منها ما ذكر من تصوير هيئات البشر في انفعالاتهم النفسية أو أوضاعهم الجثمانية... هل هذا حرام أو جائز أو مكروه أو مندوب أو واجب؟ فأقول لك:

إن الرسم قد رسم، والفائدة محققة لا نزاع فيها. ومعنى العبادة وتعظيم الصورة أو التمثال، قد محى من الأذهان - فلماذا أن تفهم الحكم من نفسك بعد ظهور الواقعة، وأما أن ترفع سؤالاً إلى «المفتي» وهو يجيبك مشافهة، فإذا أوردت حديث «إن أشد الناس عذاباً يوم القيامة

المصورون « أو ما في معناه مما ورد في الصحيح، فالذى يغلب على ظنى أنه سيقول لك، إن الحديث جاء في أيام الوثنية، وكانت الصور تتخذ في ذلك العهد لسبيين. الأول : اللهو والثاني : التبرك بمثال من ترسم صورته من الصالحين - والأول مما يبغضه الدين والثاني مما جاء الإسلام لمحوه - والمصور في الحالين مشغول عن الله أو ممهّد للإشراك به. فإذا زال هذان العارضان وقصدت الفائدة، كان تصوير الأشخاص بمنزلة تصوير النبات والشجر في المصنوعات - وقد صنع ذلك في حواشى المصاحف وأوائل السور، ولم يمنعه أحد من العلماء، ومع أن الفائدة في نقش المصاحف موضع نزاع، أما فائدة الصور، فلها لا نزاع فيه على الوجه الذى ذكر. وأما إذا أردت أن ترتكب بعض السيئات في محل فيه صور طمعاً في أن الملكين الكاتبين أو كاتب السيئات على الأقل لا يدخل محلاً فيه صور كما وردت في حديث « إن الملائكة لا تدخل بيتاً فيه كلب ولا صورة » فإياك أن تظن أن ذلك يجنبك من إحصاء ما تفعل، فإن الله رقيب عليك وناظر إليك، وحتى في البيت الذى فيه صور، ولا أظن الملك يتأخر عن مرافقتك إذا تعمدت دخول البيت لأن فيه صوراً.

ولا يمكنك أن تنجيب المفتى بأن الصورة على كل حال مظنة العبادة فإني أظنه يقول لك إن لسانك أيضاً مظنة الكذب، فهل يجب ربطه مع أنه يجوز أن يصلق كما يجوز أن يكذب.

وبالجمله إنه يغلب على ظنى أن الشريعة الإسلامية إبعد من أن تحرم وسيلة من أفضل وسائل العلم، بعد تحقيق أنه لا خطر فيها على الدين،

لا من جهة العقيدة ولا من جهة العمل، على أن المسلمين لا يتساءلون إلا فيما تظهر فائدته ليحرموا أنفسهم منها. وإلا فإياهم لا يتساءلون عن زيارة القبور والأولياء أو ما سماهم بعض بالأولياء، وهم ممن لا نعرف لهم سيرة ولا يطلع لهم أحد على سريرة، ولا يستفتون فيما يفعلون عندها من ضروب التوسل والضراعة، وما يعرضون عليها من الأموال والمتاع، وهم يخشونها كخشية الله أو أرشد، ويطلبون منها ما يخشون ألا يجيبهم الله فيه، ويظنون أنهم أسرع إلى إجابتهم من عنايته سبحانه وتعالى، ولا شك أنهم لا يمكنهم الجمع بين هذه العقائد وعقيدة التوحيد ولكن يمكنهم الجمع بين عقيدة التوحيد ورسم صور الإنسان والحيوان، لتحقيق المعاني العلمية وتمثيل الصور الذهنية.

ثم هاهو السيد محمد رشيد رضا يقول^(١) حول أمر الصور وحلها وحرمتها ما يأتي :

« إني أرى إن علة ما ورد من الأحاديث أمر ديني محض يتعلق بصيانة العقيدة في لوازم الشرك وشعائره، إذ لم يكن يعهد في صدر الإسلام وقبله اتخاذ العرب للصور والتماثيل إلا للعبادة، كالذي كان من ذلك على الكعبة الشريفة، فإزاله النبي صلى الله عليه وسلم يوم الفتح.

(١) مجلة المار عدد ٣٠ ذو الحجة سنة ١٣٣٠ هجرية.

فعلى هذا يحرم ما كان فيه قصد التعظيم الدينى وما كان شعاراً دينياً للكفار إذا قصد به التشبه بهم، أو كان بحيث يظن أنه منهم، أو يذكر بعبادتهم وشعائهم، فقصده الإسلام إزالة الشرك وشعائره والتشبه بأهله فيما كان عبادة دون موافقتهم فيما حسن من عادة، ولذلك كان النبي صلى الله عليه وسلم يلبس مثلما يلبس قومه ويدل على هذا امر النبي عائشة بهتك الستار الذى كان فيه الصورة، لأن المشركين كانوا يعلقون الصور وينصبونها بتلك الهيئة، فلما جعلت منه وسادة استعملها النبي ولم يبال بالصورة التى فيها، لأنها غير ممنوعة لذاتها، ولا لأنها محاكاة لخلق الله تعالى. « ومن يقول إن علة تحريم التصوير واتخاذ الصور هو محاكاة خلق الله تعالى يلزمه تحريم تصوير (الشجر والجبال والأنهار والأرض والشمس والقمر والنجوم والآلات والأدوات والدوائر والخطوط... إلخ) ولم يحرموه وكلها من خلق الله، وما استدل به على ذلك لا يدل عليه، بل معناه أن الله تعالى يظهر للمصورين عجزهم يوم القيامة تمهيداً لعقابهم على مساعدة الناس بتصاويرهم على عبادة غيره. »

وللتصوير منافع فى هذا الزمان كثيرة...

فالتصوير ركن من أركان الحضارة ترتقى به العلوم والفنون والصناعات والسياسة والإدارة فلا يمكن لأمة تتركه أن تجارى الأمة التى تستعمله.

أما المرحوم الشيخ محمود شلتوت شيخ الجامع الأزهر الأسبق فيقول في مقدمة كتبها للمعرض الفنى الرابع لطلاب الأزهر عام ١٩٦٤ وفيه رسوم الكائنات الحية : فبينما ترى الريشة تمشى على الأرض مصورة معبرة، إذ بها تخلق فى السماء وما فيها من آيات وإبداع . إذ تراها تصور لك المطر الهاطل الذى يقدم الحياة لشجر نام وحيوان يحقق لنا المنافع « ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون » ثم تراها تخطط خطوط الليل ثم تفصح لصور النهار أن ينبلج على صفحاتها وأن يرينا معالم الأشياء، وتخلق الريشة مع ما خلق الله سبحانه وتعالى من الشمس والقمر، والجبال والمعالن والسيول والأنهار، وكأنى بهذه المناظر الإلهية حين أراها فى معارضنا تحدد لنا الكون، سماء وأرضه، وشمسه وقمره، ليله ونهاره وجباله وبحاره وأنهاره، تحمل لنا آيات واضحة فى الجلال والجمال، ثم تروح بنا بعد ذلك كله إلى آثار العقول الحية الناضجة تبني لنا وتعمر، وكأنى بهذا يخلق بنا فى سماء الدنيا ويمشى بنا فى حياة بهيجة سارة، ثم تذكرنا بما أعد الله للعاملين .

وهناك رأى غريب قاله الأستاذ فريب^(١) وهو أن فزع المسلمين من التصوير مرده إلى اعتقادهم أن للصور قوى سحرية، وأن الشعوب السامية كلها تخشى الصور، وهذا رأى لا يخضع لأى منطق، تاريخى أو علمى - والعقيدة الإسلامية السمحة تعلو فوق هذه الخرافات .

(١) فريب وهونكر مساحد القاهرة، ص ١٧١

ونخرج من هذه الأقوال بأن العقيدة الإسلامية السمحة لم تحرم عمل الصور إذا كان الغرض منها الزينة المباحة أو إقرار حقيقة علمية أو شرعية. ودليل ذلك ما خلفه المسلمون في جميع أرجاء الوطن الإسلامي من أثار تزخر برسوم الكائنات الحية التي بعدت عن المحاكاة بعداً واضحاً، إلا ما كان منها في كتب العلم، استمراراً للتقاليد نفسها التي سادت هذه المنطقة قبل الإسلام بقرون طويلة، وبهنا أن ننوه بأن زخارف المساجد والمصاحف قد خلت تماماً من رسوم هذه الكائنات.

على أن العقيدة الإسلامية وما قام على أساسها من فلسفة وتصور وعلم، كانت مؤثرة بطريقة حاسمة في أشكال الفن التي سادت العالم الإسلامي من أقصاه إلى أقصاه^(١). وبهنا أن نسجل بعض الجوانب التي تستمد منها طبيعة هذا التأثير حيث تبرز عظمة الله سبحانه وتعالى وضالة الإنسان في هذا الكون العظيم، وحاجته إلى النجاة بالعمل الصالح والأخلاق الفاضلة، وحث الإنسان على التفكير والعمل والدأب ليعيش سعيداً في دنياه وآخرته. وسنضرب لذلك بعض الأمثلة المستمدة من كتاب الله^(١).

(١) أرسب كوبل الفن الإسلامي ص ١٠١ ريتشارد إبيجهورن سبه فارس، نثر

١ - الإيمان المطلق بعظمة الله سبحانه وتعالى :

- ﴿ هو الأول والآخر والظاهر والباطن، وهو بكل شيء عليم ﴾ .
- ﴿ ليس كمثله شيء وهو السميع البصير ﴾ .
- ﴿ كل شيء هالك إلا وجهه، له الحكم وإليه ترجعون ﴾ .

٢ - ضعف الإنسان وحاجته إلى النجاة :

- ﴿ ما أصابك من حسنة فمن الله ﴾ .
- ﴿ وخلق الإنسان ضعيفاً ﴾ .
- ﴿ أينما تكونوا يدرككم الموت ولو كنتم في بروج مشيدة ﴾ .

٣ - إن الله هو الخالق البارئ المصور :

- ﴿ هو الله الخالق البارئ المصور، له الأسماء الحسنى، يسبح له ما في السموات والأرض وهو العزيز الحكيم ﴾ .
- ﴿ هو الذى يصوركم فى الأرحام كيف يشاء، لا إله إلا هو العزيز الحكيم ﴾ .

٤ - الجمال والزينة - هو موضوع الفن :

- ﴿ ولكم فيها حال حين تريحون وحين ترحون ﴾ .

﴿ قل من حرم زينة الله التي أخرج لعبادة والطيبات من الرزق ﴾ .
 ﴿ يا بني آدم خذوا زينتكم عند كل مسجد ﴾ .

٥ - الحث على العلم :

﴿ وقل رب زدني علماً ﴾ .
 ﴿ يرفع الله الذين آمنوا منكم والذين أوتوا العلم درجات ﴾ .
 ﴿ وقدره منازل لتعلموا عدد السنين والحساب ﴾ .
 ﴿ قل انظروا ماذا في السماوات والأرض ﴾ .

٦ - الحث على العمل :

﴿ وقل اعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون ﴾ .
 ﴿ فإذا قضيت الصلاة فانتشروا في الأرض وابتغوا من فضل الله ﴾ .

أما ميدان الفلسفة الإسلامية فمع أنها عاجلت المسائل الدينية إلا أنها اتبعت في هذه المعالجة منهج العقل والمنطق - ولنا في الكندي والفارابي أمثلة للنظرة العقلية التحليلية التي امتاز بها الباحث المسلم عند ما يتناول موضوعاً يحتاج إلى هذا الضرب من التفكير والبحث . ويفضل هذه السباحة في العقيدة نبغ العرب في الطب والكيمياء والفلك والهندسة والجبر... .

وإلى جانب الفلسفة القائمة على العقل والمنطق نرى التصوف يقوم على الوجدان النقي، الذي يستهدف الفناء في الحق والنور الإلهي . على

أننا ينبغي أن ننبه إلى أن العقيدة الإسلامية السمحة عندما فتحت للمسلم أبواب الحياة الروحية، حرمت عليه أن يوصد بيديه أبواب الحياة الدنيوية. فالحياة الروحية في الإسلام تجرى على سنن القصد الصالح للحياة البشرية، لا إستغراق في الجسد، ولا إنقطاع عنه في سبيل الآخرة، قوام بين هذا وذاك^(١).

﴿ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا تَحْرِمُوا طَيِّبَاتِ مَا أَحَلَّ اللَّهُ لَكُمْ، وَلَا تَعْتَدُوا إِنَّ اللَّهَ لَا يُحِبُّ الْمُعْتَدِينَ ﴾.

﴿ وَابْتَغِ فِيمَا آتَاكَ اللَّهُ الدَّارَ الْآخِرَةَ، وَلَا تَنْسَ نَصِيكَ مِنَ الدُّنْيَا ﴾.

هذه بعض ملامح العقيدة الإسلامية، وهي ملامح أثرت في النشاط الفنى وعاونته على أن يأخذ وجهته التى اتجه إليها. وأن يكتسب تلك الشخصية الفريدة التى تميز الفن الإسلامى عن فنون الحضارات الأخرى. ومن الملامح التى تميز الفن الإسلامى ما يأتى :

مخالفة الطبيعة : ومخالفة الطبيعة تأكيداً للدلولى اللامحاكاة، والتى سبق أن أوضحنا أنها هى الاتجاه الذى كان سائداً فى الأقاليم العربية قبل الإسلام. ويقول الدكتور بشر فارس : إن خروج التصوير الإسلامى على أصول الهيئة البشرية، إنما تستدعيه نية مستقرة فى الطبع، مبعثها الاستهانة بعظمة الإنسان المطلق، كالإنسان الذى ركزه فى قلب العالم

فلاسفة اليونان، وأهل الفن والأدب في إيطاليا الناهضة، أولئك الذين فخموا المنزلة البشرية، ومجلدوا العرى الوضع في مصوراتهم ومنحوتاتهم، فجاء الإنسان معهم جميعاً مقياس الأشياء كلها كما قال «برثاغورث»، ولا يسع الإسلام إلا أن ينكر هذا الشطط^(١).

ويقول فييت : غدا الفن الإسلامي في مظهره السائدة، لا يتم أصلاً بنقل الحياة، إنما ترمى نزعته العامة إلى تجريد المشاهد الحية في الطبيعة حتى لا يبقى منها إلا خطوطها الهندسية^(٢).

والفنان المسلم يواجه الطبيعة لكي يتناول عناصرها ويفككها إلى عناصر أولية، يعيد تركيبها من جديد في صياغة طروية عذبة. وهو لا يفكر في محاكاة الطبيعة لأن هذا هدف لا يسعى إليه ولا يعنيه، وأكثر ما يشبه الفن الإسلامي في ذلك بعض حركات الفن المعاصر، فالفن التكعبي مثلاً يقوم على صياغة إيقاعية جديدة للعناصر الطبيعية بعد تحليلها إلى سطوح وأحجام هندسية، ومن زعماء هذه المدرسة «بيكاسو» و«براك» وكذلك الفن الوحشي الذي يقوم على تخليع وتبسيط الشكل الطبيعي إلى أقصى حد ممكن وتحويله إلى سطوح بسيطة تعتمد على الخط واللون، ومن زعماء هذا الاتجاه ماتيس الذي تأثر كثيراً بالفن العربي في مراكش، كما تأثر بالفن الياباني.

(١) د. بشر فارس : سر الزحرفة الإسلامية، ص ١٩.

(٢) جاستون فييت : مجلة المشرق، المجلد ٣٤ سنة ٣٦ ص ٤٨١-٤٩٦.

والفارق بين الفنان المسلم والفنان المعاصر أن الفنان المسلم حقق فاعليته الفنية التي استشعرها في نفسه تعبيراً عن موقفه إزاء الطبيعة، أما الفنان المعاصر فإنه يعبر عن فلسفة عقلية منطقية. والفنان المسلم يقدم لنا في رقة وأناقة وعذوبة صياغته الجديدة. أما الفنان المعاصر فكثيراً ما يقدم لنا أشكالاً مشوهة لا تحقق الاستمتاع الجمال واستشعار العذوبة التي نلمسها في الفن الإسلامي.

تصوير المحال : وأن مخالفة الطبيعة واللامحاكاة تؤدي، حتماً، وبخاصة بالنسبة للفنان المسلم الذي يهوى الاستطراد، إلى خلق أشكال جديدة لا نظير لها في الطبيعة إطلاقاً، وهنا نجد ارتباطاً واضحاً بين الأسطورة الشعبية وبين فنون التشكيل من حيث معالجة الأشكال الحيوانية المركبة أو الخرافية. ويبدو أن الفنان - مستعيناً بخياله الخصب - عالج هذه العناصر الحيوانية على أساس أنه من الممكن أن تكون كذلك، بصرف النظر عن شكلها الحاصل فعلاً، وهو في هذا يسير على هدى الآية القرآنية الكريمة ﴿وَيَخْلُقُ مَا لَا تَعْلَمُونَ﴾.

وإذا تبعنا قصص ألف ليلة وليلة وهي تمثل المثالية والخيال الشعبي، نجد نماذج كثيرة للأشكال التي تقع في دائرة المحال، كالطيور ذات الوجوه الأدمية والخيول المجنحة، ورجال من النحاس، والحيوانات التي تتكلم، وانتقال الصور الأدمية إلى صورة حيوانية، ومن الواضح أن قصص ألف ليلة وليلة ترمز إلى مثالية خاصة هي الإحساس بوجود الباطل وعدم الاكتفاء بالطواهر، بهرج الحياة، وعجائب المخلوقات، وحكم القدر،

وتقلب الحال. ونجد أمثلة كثيرة في الفن التشكيلي الإسلامي للطيور والحيوانات المركبة من الأشكال الخرافية لا نظير لها في الطبيعة، وربما نجد نماذج من هذا الأسلوب، الذي يعتمد إلى عمل تراكيب لأشكال جديدة تستمد أجزاءها من حيوانات مختلفة أو صورة الإنسان، في الفنون القديمة في مصر والعراق وغيره من البلاد، على أن هناك نوعاً من التركيب والاستطراد ربما لا نجد له نظيراً في غير الفن الإسلامي، الذي جعل أطراف الحيوان أو الطيور على شكل تفرعات وأوراق نباتية.

وعندما يطل الفنان المسلم من نافذة خياله على هذا العالم الموهوم، فإنه يعالج موضوعاته معالجة المتطرف الذي يغوص باحثاً عن أشكال جديدة لطيفة تبعث المسرة وتثير الخيال، ذاكراً قوله تعالى: ﴿ويزيد في الخلق ما يشاء﴾.

تحويل الخسيس إلى نفيس:

ومن المسلمات في العقيدة الإسلامية العزوف عن الاستغراق في بهرج الحياة باعتبارها عرضاً زائلاً، وما عند الله خير وأبقى، وكان هذا الاتجاه واضحاً إلى الحد الذي حرمت فيه بعض المذاهب الإسلامية لبس الذهب والحريز على الرجال. وهو اتجاه إنساني اشتراكى يستهدف الانصراف عن الترف بكل مظاهره، والمعروف أن الترف آفة الحضارة لأنه يصرف الإنسان عن بذل الجهد وعن الصلابة والقوة. ولقد ضرب الخلفاء الراشدون في حياتهم الخاصة والعامة أروع الأمثلة للتقشف والتوسط في كل أمور الحياة.

على أن ازدهار الحضارة الإسلامية والثراء الذي وصل إليه الخلفاء في العصور الإسلامية التالية للعصر الأول، والظروف السياسية والاجتماعية التي كانت تحيط بالحاكم المسلم، وميل النفس بطبيعتها إلى الاستمتاع بكل ما هو غني كالملايس الفاخرة والأثاث والرياش الثمينة والمساكن وغيرها، جعل من الضروري وضع حل يحقق المواءمة والتوازن بين اتجاه العقيدة، وأمكانيات المجتمع الاقتصادية.

وكانت مسئولية الفنان أن يحقق مطالب المجتمع التي يستشعرها هو أيضاً في أعماق نفسه، وقد استطاع الفنان العربي الوصول إلى حلول ابتكارية حقق بها التوازن بين هذه المبادئ وبين الثراء العظيم الذي يعيش فيه الخلفاء والأمراء، فأنتج الخزف ذا البريق المعدن وهو خزف يرسم عليه ويلون بعد الحرق الأولى بالأكاسيد المعدنية ثم يحرق ثانية في درجة حرارة تبلغ حوالى من ٦٠٠ إلى ٨٠٠ درجة فهرنهايت، وعندئذ تتحول الأكاسيد المعدنية باتحادها مع الدخان إلى طبقة معدنية رقيقة جداً، ويصبح لون البريق المعدن المتخلف ذهبياً أو بنياً أو أحمر أو أخضر أو زيتونياً، وقد كانت هذه الألوان الفاخرة تستعمل كبديل لأوانى الذهب والفضة، ويعتبر هذا النوع من الخزف من أرق الأنواع وأجملها..

ومن أمثلة الحلول الابتكارية التي توصل إليها الفنان العربي في تحقيق هذه المثالية زخرفة المحراب المصنوع بخامات الخشب أو الصلصال المزجج، أو الجص، وهى أرخص الخامات. وكان في استطاعة المسلمين - وخاصة في فترات الازدهار، حيث كانت تتدفق عليهم الأموال من كل

مكان، نتيجة اردهار الاقتصاد العربى - أن يستعملوا فى رحرقة المحارِب الذهب والقصة مع ترصيعها بالأحجار الكريمة، ولكن الفنان المسم تمكن من أن يجعل هذه الخامات الرخيصة التى استعملها، بما أضفاه عليها من زخارف رائعة، تناظر وتوازى فى جمالها وبهائها أعلى وأثمن الخامات بما أضفاه عليها من زخارف دقيقة، وبالمزاوجة بين الخامات للوصول إلى أعلى نتيجة جمالية ممكنة. ولدينا محارب خزفية وخشبية وجصية ورخامية من أنفس المحارب التى يمكن أن يتوصل إليها الإنسان.

وقد خلعت الحضارة الإسلامية نماذج عظيمة القيمة من التحف والأثاث المعدنى - وبخاصة من البرونز المكفت والمشعول بالزخارف الدقيقة التى تبلغ حد الإعجاز، مما يدل على ما وصل إليه الفنان العربى من قدرات ابتكارية ومهارة وصبر وحبه لعمله، مما يجعلنا نضعه فى أرقى المستويات الفنية العالية على مدى التاريخ البشرى.

الانصراف عن التجسيم والبروز :

والملاحظ أيضاً أن الفنون الإسلامية تبتعد عن التجسيم ابتعاداً واضح الأثر فى كل ما أنتج فيها من أعمال، لأنها لا تستهدف البحث عن البعد الثالث وهو العمق فى الفنون الغربية، ولكنها تبحث عن عمق آخر تختص به دون الفنون الأخرى وهو العمق الوجدانى، هذا العمق الذى تتمثله فى قصص ألف ليلة وليلة، حيث يرى مجموعة من القصص كل منها داخل الأخرى، كما نلاحظ ذلك فى زخارف الأسوار وأسوار الزخارف الأخرى كالأطاق السحمية، حيث تقودنا بعض الزخارف إلى

زخارف أخرى في داخلها ثم تقودنا هذه بدورها إلى زخارف ثالثة، بما يوحى للرأى أنه ينتقل من مستوى فكرى إلى مستوى فكرى آخر^(١).

والفنان العربى فى انصرافه عن تجسيم الأشياء، والتجسيم المبالغ أو الوثيق، تراه يقنع بأن يومض إلى التواء؛ والصورة التى فيها عُرِى لا يتأدى فى إبراز ملامحها، لا نبرة ولا وثبة ولا خرجة. فما كل هذه، على التحقيق، سوى إضافات واهية خارجية، إنما هن تخاليل «زينة» تلحق بفضول كون يحيط به الباطل^(٢).

ويقول فييت إن الفنان المسلم ينصرف عادة عن النقش والحفر إلى التزيق السطحي الخالى من التواء أو البروز^(٣).

وفى رأى أن ما كتبه الباحثون فى الفن الإسلامى عن تغطية جميع السطوح بالزخارف فزعا من الفراغ إنما مرده فى الحقيقة، الرغبة فى إذابة مادة الجسم بتوجيه النظر إلى الزخارف الغنية التى تغطيها.

والرغبة فى إذابة مادة الجسم وتحطيم وزنه وصلابته وإعطائه الخفة، اتجاه تستهدفه النظرة الصوفية التى تميز فنون الشرق، وقد حاول أن يسير فى هذا الاتجاه نفسه بعض الفنانين فى الغرب. وكانت وسائل الوصول إلى هذا الطابع اللامادى استعمال النور واللون وبخاصة لون الذهب،

(١) أبو صالح الألق: تاريخ الفن العام ص ١٤٨.

(٢) د. بشر فارس: سر الزخرفة الإسلامية ص ١٨.

(٣) جاستون فييت: مجلة الشرق سنة ٣٦.

ولذلك استعمل الفنان المسلم الزخارف الدقيقة للوصول إلى هذه القيمة الفنية الصوفية.

ويقول رينيه ويج محاولاً أن يثبت أن الفن في الغرب غير محروم من القيمة الروحية التي تقوم على إذابة مادة الجسم : « وكان الكارفادجو لا يستطيع التعبير عن حضور النور والإضاءة تعبيراً قوياً إلا بالفتك بالشكل وجرحه وتشويهه ، إنه يشوه الشكل ابتغاء إبراز عنف الإضاءة . . ومع ذلك فالغرب يظل متميزاً عن الشرق . فالشرق يرى أن النور هو بخاصة رمز العالم المتجرد عن المادة ، العالم المتجرد عن المنظور الفزيائي ، ولولا أنه يرى في النور لما كان مرئياً . هنالك يصبح النور رمزاً للروح . . . ومن الشرق قد عبر ذلك . . والشرق نفذ في الغرب وبخاصة عن طريق بيزنطة »^(١).

وفي سبيل هذه الغاية كان الفنان المسلم يغطي تماثيل الحيوان والطيور بشبكة من الزخارف النباتية والهندسية والحيوانية - التي تمتص مادة الجسم ، ويتمثل ذلك في الصقر البرونزي (متحف برلين) والعقاب البرونزي من العصر الفاطمي . . وفي كلا المثالين نجد على صدر الطائر زخارف متعددة من الفروع النباتية والدوائر ، وفيها الحيوانات الصغيرة كالطيور والأرانب . . أما في تمثال عقاب « بيزا » فنرى زخارف محزوزة تمثل حيوانات صغيرة وكتابات عربية .

(١) رينيه ويج مصر ملحق الشرق والعرب ص ١٧-٢٤ .

واستعمال البريق المعدن في الخزف يحقق إذابة مادة الإناء.. ذلك لأن بريق الذهب له هذه الخاصية، نتيجة لجذبه الشديد لانتباه الرائي.. وهو إلى جانب ذلك لون خارق للطبيعة لأن الألوان كلها طبيعية، ولكن اللون النهمي لا يشاهد في الطبيعة.

وبالنسبة للزخارف المحفورة أو البارزة، نلاحظ أن الفنان المسلم لم يبالغ في تعميق الحفر ولا في بروزه.. وظاهرة التسطيح التي نسيناها في الزخارف الإسلامية تنطبق على جميع الزخارف المنفذة في الخامات المختلفة، في الفنون التطبيقية والفنون المعمارية.. وبصعب علينا أن نسين صفة التسطيح التي أشرنا إليها، إلا إذا وازناها بالزخارف في الفنون الغربية التي كانت تتصف بالبروز الشديد، سواء أكانت زخارف نباتية أم حيوانية أم حشوات لموضوعات.. ولنضرب لذلك مثلاً بزخارف واجهة الهرثون المكونة من موضوعات أسطورية، والزخارف النباتية الرومانية، والحشوات البرونزية لمعمودية فلورنسا للفنان جيبرتي.. هذه الزخارف تكاد تكون كاملة التجسيم.. وتبدو الموازنة واضحة إذا تذكرنا الحشوات الخشبية ذات الزخارف الحيوانية من العصر الفاطمي، أو الزخارف البرونزية على الروابط الخشبية بين الأعمدة في قبة الصخرة من العصر الأموي، أو الزخارف الحصية من طراز سامرا.. ونستنتج من ذلك أن المثالية الغربية توجه الفنان إلى الاهتمام بطبيعة العنصر الذي يستعمله في الزخرفة؛ فيحاول المحافظة عليها إرضاء لنزعة كامنة فيه إزاء الطبيعة.. أما المثالية الشرقية فتوجه الفنان العرب إلى تحويل هذا العنصر إلى «زينة»

دون الاهتمام بمقوماته الطبيعية.. ويديهي أن ما يقوم به الفنان العربي يحتاج إلى قدرات ابتكارية أكثر من القدرات التي يبذلها الفنان في عملية النقل أو المحاكاة.

التنوع والوحدة :

وهناك ظاهرة أخرى من الظواهر الهامة التي تبرز شخصية الفن الإسلامي ، وهي تقسيم السطح إلى مساحات ذات أشكال هندسية مختلفة.. داخل هذه الأشكال نجد الوحدات الزخرفية المستمدة من العناصر النباتية أو الأشكال الهندسية أو الحيوانية أو الخطية.. وقد يجتمع في المساحة الواحدة كل هذه الأنواع الزخرفية، كما نلاحظ أيضاً الانتقال المفاجيء غير المتوقع من عناصر زخرفية ذات طبيعة خاصة، إلى عناصر أخرى من أشكال الحيوان إلى أشكال الأزهار، ومن الحيوان إلى الأرابيسك، ومن الخطوط الهندسية المستديرة إلى الخطوط المستقيمة.. وهكذا^(١).

ويقول «فييت» إن الفنان المسلم يطالعنا في جميع تفاصيل أثره، على اجتهد متواصل، ينفي الاكتفاء بالمظهر الأول، فهو سلسلة من الأوضاع الزخرفية، يتقن الفنان كلا منها لنفسه، وبصرف النظر عن مجموعته الكلي^(٢).

(١) ريشارد إسجهورن تراث العرب ص ٢٦١

(٢) حاستون فييت عملة الشرق ص ١٩٣٦

هذا الأسلوب العروى البحت في معالجة زحارف المساحات، لا يستسيغه الناقد الغربى، لأنه كما يقول «فيت» لا يخضع لقواعد الزخرفة الأكاديمية.. والحقيقة أننا نلمس في هذا الأسلوب التنوع والوحدة، وهى من أهم صفات العمل الفنى الناجح، لأن كل وحدة من الوحدات الزخرفية داخل مساحة هندسية كاملة فى ذاتها.. وهى أيضاً متكاملة مع سائر العناصر التى تجمعها المساحة الكلية.

ونستطيع أن نزيد الأمر وضوحاً، إذا بحثنا عن التناظر الموجود بين الأدب العروى والموسيقى، وبين الفن التشكيلى.. ففى الأدب تتضمن القصيدة مشاهد متعددة. وصوراً متقابلة، وقد لا تكون هناك صلة موضوعية بين أجزائها.. ومع ذلك فإنها فى النهاية تتسق أجزاؤها فى وحدة فنية كلية، تثير فىنا إحساساً جمالياً، وتذوقاً لهذا اللون الفنى الذى قد لا يستسيغه الذوق الغربى.. وفى مقامات الحريرى مثلاً: نجد أن كل مقامة وحدة فنية قائمة بذاتها.. ولكننا مع ذلك نستشعر الوحدة فى المقامات كلها، حيث ترتبط جميعها بشخصية أبو زيد السروجى.

ومثل ذلك نستطيع أن نقوله عن الموسيقى.. حيث يشعر الفنان الموسيقى بمحاجته إلى الدورات الطويلة، وإلى التنغيم فى التواءات لا حدها، تظهر غالباً متوازية فى سطحين، وكأنها لحن ثنائى يرافقه «الصوت» الأساسى. أما هذا الصوت فيتأيل ويختال مدة بين النبرات المتنوعة.

القيم التشكيلية في الفن الإسلامي

أوضحنا فيما سبق بعض المعايير الهامة التي وجهت الفن الإسلامي، وهي تقوم أساساً على موقف الفنان قبل الطبيعة وأمام الله سبحانه وتعالى.. ثم ناقشنا بعض المظاهر التي كانت محصلة طبيعية للمواقف السابقة.. وأن فهم الفن الإسلامي ومثاليته لا يمكن أن يتم إلا بعد فهم هذا الموقف فهماً ينطوي على الاندماج في ظروف الفنان المسلم ومجتمعه وبيئته.. ولعل هذه القاعدة هي السبب في أن الكثير من الكتاب والمؤرخين والباحثين لم يحسنوا الحكم على الفن الإسلامي، لأن أحكامهم - كما سبق أن ذكرنا - قامت على معايير مختلفة تماماً.

لذلك كان المعيار التشكيلي البحث هو الوسيلة التي تمكن الباحث من معرفة مظاهر الجمال التي يتميز بها أي فن من الفنون دون الاهتمام بمضمونه.. وبهنا أن نستعرض بعض القيم التشكيلية الأساسية، ونحاول قياس الفن الإسلامي على أساسها.. ولا يخلو أي عمل فني تشكيل من بعض العناصر الفنية التشكيلية وهي: الخط والمساحة واللون والظل والنور وملامس السطوح والحيز.. وأن علاقة هذه العناصر بعضها ببعض الآخر، وما تشتمل عليه من إيقاع.. هي التي تعطى للعمل الفني صفة الجمال، ذلك لأن الطبيعة نفسها لا تخلو من هذه العناصر.. وبروز بعضها في أشياء الطبيعة هو الذي يعطيها جمالها الذاتي، وهي

تخضع لقانون إلهي رياضي في تكوينها^(١).

ويفرق أفلاطون بين الشكل النسبي والشكل المطلق. . ويعنى بالشكل النسبي كل شيء يكون جماله قائماً في طبيعة الأشياء، ويكون تقليداً لهذه الأشياء الحية. أما الشكل المطلق فهو الهيكل الذي يحتوي على خطوط ومنحنيات وسطوح وأحجام مستخرجة من هذه الأشياء الحية، عن طريق المساطر والمربعات والمساحات. . ويوازن هذا الجمال الثابت الطبيعي المطلق بنغمة صوتية نقية، ولا يكون جماله لنسبته إلى شيء آخر، وإنما يستمد جماله من طبيعته المثقنة. . ولعل هذا التعريف ينطبق على أسلوب الفن الإسلامي.

الخط:

من أهم العناصر التشكيلية، نظراً لصفاته الكامنة التي تتيح له القدرة على التعبير عن الحركة والكتلة، وهو لا يعبر عن الحركة بمعناها المرتبط ببعض أشياء متحركة فقط، وإنما بمعناها الجمالي الذي ينتج حركة ذاتية تلقائية تجعل الخط يتراقص في رونق مستقل عن أى غرض إنتاجي.

وإذا تتبعنا وظيفة الخط في الفن الإسلامي. . نجد أنه يلعب دوراً أساسياً، وبخاصة في العناصر الزخرفية، ويكاد الخط يستعمل لذاته دون أن تكون له دلالة موضوعية، إلا علاقته البعيدة في تأويل الساق

(١) أبو صالح الأتقي، 'الموحر في تاريخ الفن العام'، ص ١٦

والأوراق في النبات . . ونجد في منتجات الفن الإسلامي غمطين من أعماق الخط : الأول الخط المنحني الطياش الذي يدور هنا وهناك متحولاً في حرية وانطلاق في حدود المساحة المخصصة للزخرفة وهو لا يخرج عنها، ولكنه يعطى إحساساً بالطلق والاستمرار إلى ما لا نهاية . يقف أحياناً وقفة قصيرة عند انتفاحه ولكن لا يلبث أن يستمر، يثب أحياناً فوق الخطوط أو يمر تحتها أو يتجاوز معها، فيه صفة السعي الدائب والانطلاق.

﴿ والله المشرق والمغرب فأينما تولوا فثم وجه الله ﴾.

وهناك نوع آخر من الخطوط وهو الخط الهندسي الذي تكون وظيفته تحديد مساحات تتكون منها حشوات، تتجه نحو الدقة والصغر كلما ازدهر الفن . . وتضم هذه الحشوات زخارف خطية لينة من السع الأول، ويغلب أن تشكل هذه الحشوات أشكالاً نجمية، أو أشكالاً مضلعة ذات زوايا، أو دوائر . . والشائع أن الخط الهندسي يعطى إحساساً بالاستقرار والثبات، ويقول « قيث » إن الزخرف الهندسي يردنا حتماً إلى السكون والاستقرار^(١).

ولكن هذه الخطوط في الحقيقة ديناميكية ذات اتجاه، تعطى إحساساً بالحركة الصارمة ذات العزم الأكيد، ذلك لأنها تقود السطر إلى داخل المساحة حيث الأراسك الدوار.

(١) نُسب عنه نُسق محمد سه ١٩٣٦

ويقوم الخط بوظيفة أخرى وهى سلب صفة التجسيم عن بعض الأشكال الآدمية والحيوانية أو الكتل وتحويلها إلى عنصر زخرفى بحيث يتصف بالخفة والرشاقة، وما يثير الإعجاب قدرة الفنان المسلم على الموازنة بين الخط اللين والخط الهندسى، فى تألف عجيب، مع اختلاف طعمة كل نوع من هذه الخطوط، وكان هذا مثار إعجاب جميع الباحثين والدارسين للفن الإسلامى.

والخط المنحنى الدوار يتميز دائماً بالرشاقة وإثارة لذة جمالية خاصة، أما الخط الهندسى فله جمال من نوع آخر - جمال رياضى يستشعره العقل. فالزواجة بين الأسلوبين تعطى محصلة جمالية رائعة. ويقول رينيه ويج: هذا الفن الإسلامى قد عرف فى زخارفه كيف يستفيد من هذا التأثير المزدوج استفادة رائعة. وفى زخارف الخشب الفاطمية تعبير نموذجى عن هذا العلم الدقيق العالى: علم الخط، تتحد الخطوط المنحنية والمتوجة، مع الخطوط المستقيمة ذات الزوايا التى تصور أشكالاً هندسية بسيطة متداخلة: مثلثات ونجوم^(١).

وتحدد صفة الخط بالأداة والخامة التى ينفذ فيها، فهو فى أشكال المعادن غيره فى أشكال الخشب، غيره فى الجص أو الخزف.. وهو فى الزخارف النباتية غيره فى الزخارف الهندسية.. وكل نوع من أنواع الخطوط له صفته وشخصيته التى تساهم فى إعطاء الطابع المميز للفن

(١) ريبه ويج مصر ملق الشرق والعرب، ص ٧٨.

الإسلامى . . وهكذا بسط الخط سلطانه وأكد ذاته وأعطانا من التنوع في مظاهر جماله المطلق ما لا نجد في فن من الفنون.

اللون :

واللون صفة طبيعية من صفات الأشياء، ولا يمكن رؤية اللون في الظلام، فهو مرتبط أشد الارتباط بالنور . . وإن مصدر جمال كثير من الأشياء مستمد من ألوانها . . دعنا نتذكر جمال الألوان في الأزهار، وفي السماء عند الغروب، وفي الطيور والأصداق والحشرات . . لذلك كان للألوان عذوبتها وجمالها الخاص . . وهناك استعمالات مختلفة للألوان في العمل الفني، منها استعمال اللون لذاته أى لقيمتة الجمالية الخاصة . . وهناك استخدام اللون استخداماً رمزياً، وهو أسلوب بدائي، اتبع في العصور التي كانت السيادة فيها لرجال الكنيسة، حيث كان رداء السيدة العذراء يلون دائماً باللون الأزرق، والعباءة باللون الأحمر. ويستعمل اللون أيضاً لمحاكاة النموذج وإبراز طبيعته وحجمه في الحيز المكاني . . ويقول « هربرت ريد » إن استعمال اللون بقصد تصوير الواقع، يكون له اعتبار ثانوى^(١). ويقول « جون ديوى » : والواقع أن لدى العينين تعطشاً للضوء واللون^(٢). أما رسكن Raskin فيقول : إن البشر جميعاً متى تم تنظيمهم واعتدل مزاجهم يتمتعون بالألوان، هذه الألوان التي تسبب الراحة الدائمة والبهجة الحقة للقلب البشرى . . وقد أضيفت بسخاء على

(١) هربرت ريد معنى الفن، فقرة ٢٦ ب.

(٢) جون ديوى الفن خيرة، ص ٢١٠.

أرقى المخلوقات وصارت دليلاً رائعاً على الكمال فيها.

واستعمال الألوان في الفن الإسلامي يؤدي وظيفة جمالية أساساً.. وتستعمل الألوان الزرقاء والخضراء والذهبية بكثرة.. إلى جانب مساحات محدودة من الألوان الحمراء، والصفراء والبنية.. كما نشاهد في المنمنمات والتحف الزجاجية والخزف والقاشاني. واللون الأخضر والأزرق: ألوان السماء والماء والسهل الخصيب، وهي ألوان باردة، كما أنها ألوان الفضاء، تسلب الأشياء أجسامها.. وتعطي إحساساً باللانهاية^(١).

وقد أخذ بعض الفنانين المحدثين باستعمال الألوان استعمالاً جمالياً، ومن هؤلاء الفنان الفنى «ماتيس» الذى تأثر بالألوان الإسلامية عند زيارته لشمال إفريقيا.

أما اللون الذهبى.. فقد استعمل بسخاء في الفن الإسلامى وهو لون يسلب الأشياء أجسامها.. لون له بريق سحرى، من شأنه أن يخرج الإنسان من الواقع الأرضى ويرفعه إلى السماء أو الجنة، وهى غاية الغايات فى العقيدة الإسلامية.. ويلاحظ أن اللون الذهبى ليس لوناً بالمعنى الصحيح لأنه لا يشاهد فى الطبيعة.

واستعمل الفنان المسلم ألوان الخامات الطبيعية استعمالاً جمالياً.. نتيجة إبراز جمال لون الخامة والمزاوجة بين هذه الخامات ذات الألوان

(١) اشينجلر: عبد الرحمن بدوى، ص ١٣٤.

المختلفة.. كالخشب بألوانه وخاماته، والأبنوس والعظم والعاج والرخام.. البرونز والذهب والفضة... وهكذا.

الظل والنور :

ويؤدى اللون فى كثير من الأحيان وظيفة النور.. ذلك لأن اللون يستعمل لذاته من جهة، ومن جهة أخرى لأن الألوان التى تستعمل، ألوان نقية فى الغالب، فهى تعبر فى كثير من الأحيان عن النور والظلمة، دون أن تتعرض للكتلة والحجم وتوزيعها فى الفراغ.. أما الظلال فهى تحدث فى الأغلب الأعم من الأجزاء الزخرفية البارزة على الأرضية، ويغلب ألا تكون هذه الظلال حادة أو قوية، لأنها كثيراً ما تسقط عليها لمسات ضوئية من خلال الزخارف البارزة المخرمة.. ومن ثم فإن الظلال هنا لا تساعد فى التجسيم، وإنما وظيفتها جمالية تشكيلية، تعطى النبرة والتنوع الجمالى الخالص فضلاً عن أنها تساعد فى توضيح مستويات السطوح المختلفة قليلة البروز.

ملامس السطوح :

والفن الإسلامى من أغنى الفنون فى التنوع الموجود فى سطوح المباني أو التحف أو الأعمال التطبيقية المختلفة، والفنان المسلم يستفيد من كل خامة ومن كل زخرفة، ومن كل لون فى إغناء السطح، مستغلاً القيم اللمسية لسطوح الخامات الطبيعية ومنوعاً فى اتساع العنصر الزخرفى أو

دقته . . وفي الظلال التي تلقيها العناصر على الأرضية، للوصول إلى أعلى قيمة جمالية من الملامس.

الإيقاع :

إن الإيقاع على فترات مألوفة متساوية . . ظاهرة مألوفة في طبيعة الإنسان نفسه، فبين ضربات القلب انتظام، وبين وحدات التنفس انتظام. وبين النوم واليقظة انتظام، ومن الواضح أن هذا الإيقاع الفطري فينا هو ما يجعلنا نتوقعه في مدركاتنا، ونستريح إذا وجدناه . . ويصيبنا القلق إذا فقدناه . . ومن هنا كان الوزن في الشعر، وكانت « السيمتريّة » في العمارة والتوازن الإيقاعي في التصوير والموسيقى^(١) . . فالإنسان جزء من الطبيعة، وخاضع لقوانينها، وتفاعله مع بيئته، هو المصدر - المباشر أو غير المباشر - لكل خبرة. كما أن البيئة هي الأصل الذي تنبعث منه تلك الصلصات والمقاومات والمساعدات والاتزانات التي تكون الصورة حينما تتلاقى مع طاقات الكائن الحي على نحو ملائم . . والخاصية الأولى التي إذا توافرت في العالم المحيط بنا، أمكن قيام الصور الفنية إنما هي الإيقاع Rhythm . . . وما من شك أننا لو نظرنا إلى ضروب الإيقاع في الطبيعة لوجدنا أنها وثيقة الصلة بشروط بقاء الإنسان نفسه . . . وهكذا أصبح الإيقاع ضرورة بيولوجية لحياة الإنسان، وأصبح كل عمل يؤديه لاند أن يكون خاضعاً لنوع من الإيقاع . . فهو في أثناء عمله يقطع ويدق

(١) د ركنى محب محمود طبعه ومن

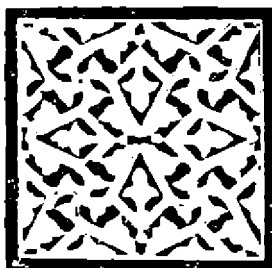
ويسحق ويقر ويشكل ، وكلها تمثل سلسلة من الإيقاعات ، فيها مشاركة لإيقاعات الطبيعة . . ولابد أن تكون هناك إيقاعات كبرى هي الإيقاعات الكونية ، وإيقاعات صغرى هي الإيقاعات اليومية ، وهي جزء من الإيقاع الكبير ، تخضع للنظام الرتيب نفسه الذى يميز هذا الوجود . . ومعنى ذلك أن وراء الإيقاع فى كل عمل فنى يكمن ، كطبقة فى أعماق اللاشعور ، ذلك النموذج الأصيل لعلاقات الكائن الحى ببيئته^(١).

وأن كل عنصر من عناصر العمل الفنى : كالخط واللون والنور والظل وملامس السطوح والحيز . . لابد أن يحقق نوعاً من الإيقاع فى ذاته ومع سائر العناصر الأخرى التى تُكوِّن وحدة العمل الفنى.

والإيقاع فى الفن الإسلامى يعتمد على التماثل والتناظر والتبادل ، كما يعتمد على الخط اللين والهندسى ، وتعدد المساحات فى توزيعها وتنوعها . . والإيقاع الخطى مترافق يوحى بالمسرة.

ولنضرب مثلاً بالتصويرة التى توضح الاحتفال بشهر رمضان من مخطوط مقامات الحريرى ، فإن أبرز ما يوضح الإيقاع فى هذه التصويرة هو توزيع الخطوط والكتل والفتاح والغامق ، فأرجل الخيول المترافقة المستقرة على الأرض . . نجد بينها بعض الأرجل فى أوضاع أخرى ، لإعطاء الإيقاع التنوع الذى يحقق الصفة الجمالية التى تختلف تماماً عن التكرار المطلق . . وكذلك خطوط الأبواق التى ينفخ فيها بعض الركابيين

والبيارق التي تحمل الأعلام. . تحقق ترديداً في اتجاهات خطوط الأرحل، وهي خطوط السيادة فيها للاتجاه الرأسى. . بالإضافة إلى المساحات الخطية الهندسية في خلفية الصورة. . أما الكتل الصغيرة فنجد منها ثلاث مجموعات : مجموعتين لرءوس الخيول، ثم مجموعة لرءوس الأشخاص، وبخاصة أنه أضيف إلى هذه الكتل مساحات فاتحة لتؤكد هذا التنوع، وإعطاء الترديد الجمالى حقه المتكامل. وسنعود إلى تحليل أعمال فنية أخرى في موضعها.



العناصر الزخرفية

لعل من أبرز مميزات الفن الإسلامي أنه فن زخرفي، فقد استفاد الفنان المسلم من كل ما وقع عليه نظره من عناصر، سواء أكانت نباتية أم حيوانية أم آدمية، لتحقيق أهدافه الزخرفية، أو ما ينشده من بيان وبلدع وجناس، فهو يكيف هذه العناصر ويبعدها عن صورتها الطبيعية للحد الذي يجعلنا، في بعض الأحيان، لا نستطيع أن نستدل على أصل هذه العناصر ومصادرها، وهو لم يكتف بهذا فحسب، ولكنه استغل الكتابة العربية أيضاً بالنسق نفسه، بل ركب هذه العناصر وزاوج بينها في كثير من الموضوعات، وكأنا يأخذ «من كل بستان زهرة» فهو يريد أن يحشد في عمله الفني كل ما لديه من عناصر ووحدات، ليخرج هذا العمل آية في الرونق والبهاء.

وقد قسم الدكتور فريد شافعي تطور العناصر الزخرفية الإسلامية إلى أربع مراحل رئيسية: المرحلة الأولى من القرن السابع إلى التاسع الميلادي، وهي المرحلة التي تأثرت فيها الزخارف الإسلامية بالفنون المحلية تأثراً كبيراً.. أما المرحلة الثانية فتتمدد من القرن التاسع إلى القرن الثالث عشر وفيها يكون الفن الإسلامي قد كون شخصيته المتميزة مع بقاء بعض التأثيرات المحلية.. أما المرحلة الثالثة فتتمدد من القرن الثالث عشر إلى القرن السادس عشر الميلادي، وهي المرحلة التي تم فيها تبادل العناصر

والأساليب الزخرفية على مدى واسع بسبب الغزو المغولى وتوالى الهجرات بين البلاد الإسلامية، كما ظهرت بعض التأثيرات المغولية والصينية..

وتبدأ المرحلة الرابعة من القرن السادس عشر وتمتد إلى القرن التاسع عشر. وقد استمرت فترة الازدهار في أول هذه المرحلة، وزادت العناصر القريبة من الطبيعة، ثم بدأ التدهور نتيجة لضعف الحكام وسيطرة الأتراك واستبدادهم، وظهور النفوذ الأورى^(١). . . . ونحن في مثل هذا الكتاب العام لا نستطيع أن نتابع تفاصيل تطور العناصر الزخرفية في جميع ميادينها، ولكننا نكتفى بأن نشير إلى هذه العناصر إشارة مجملة تبرز خصائصها الهامة.

العناصر النباتية :

إن الزخارف النباتية من أوضح المظاهر التي توضح ابتعاد الفنان المسلم عن محاكاة الطبيعة ونقلها نقلاً حرفياً، فهي في أكثر الأحيان عناصر زخرفية مجردة كل التجريد، فلا نكاد نبتين من الفروع والأوراق إلا خطوطاً منحنية أو ملتفة يتصل بعضها ببعض، فتكون أشكالاً حدودها منحنية، وقد يظهر بينها زهور ووريقات لها فص أو فصان أو ثلثة فصوص أو أكثر. وقد تخرج تلك الغصون من جذع شجرة أو ساق أو إناء، أو من أغصان أخرى، وتمتد على هيئة أقواس أو ثنيات أو التواءات أو حلزونات في اطراد أو تتابع أو تشابك أو تقاطع، وقد يجتمع فيها أكثر

(١) د. فريد شامى : الزخارف الكاسية السبقة في الفن الإسلامى.

من حركة من الحركات السابقة، وأهمها الحلزونات أو الثنيات المتموجة بما يذكر بأغصان العنب وثنياتها وحركتها، وتخرج من تلك الأغصان عناصر أغلبها أوراق أو زهور تتراوح بين القرب والبعد عن الطبيعة، وتشغل الفراغ المحصور بين تلك الفصوص. وتملأ المجموعة كلها المنطقة المراد زخرفتها^(١). (وزخارف الأرابيسك) هي الزخارف المكونة من فروع نباتية وجذوع مثنية ومتشابكة ومتابعة، وتبدو، بسبب شدة بعدها عن الطبيعة، كأنها رسوم هندسية. وقد بدأت تبرز شخصية الزخارف النباتية المجردة منذ القرن التاسع في العصر العباسي، وبخاصة في مدينة سامرا، وقد انتشر هذا الضرب من الزخارف النباتية المجردة في مصر في العصر الطولوني، وفي إيران، كما نراها في جامع نايين.. وقد ظل أسلوب الزخارف النباتية ينمو إلى أن وصل أقصى ازدهار في القرن الثالث عشر، وقد انتشر استعمال هذا النوع من الزخارف في التحف المختلفة، سواء أكانت من الخشب أم المعدن أم الزجاج أم الخزف، كما استعملت في زخارف العماير والصفحات المذهبة من الكتب.

واستعمل الفنان المسلم زخارف نباتية أخرى أقرب إلى أصلها الطبيعي من الزخارف السابقة.. ومن أهم أمثلتها عناقيد العنب وأوراقه وأوراق الأكاشش، وأنواع مختلفة من الشجيرات والأوراق والأزهار، ويختلف الاهتمام بهذا النوع من الزخارف القريبة من الطبيعة بين الأقاليم الإسلامية المختلفة، فيزداد الاهتمام بها في إيران وتركيا، وبخاصة منذ أواخر

(١) د. فريد شامي: المرجع السابق.

القرن الثالث عشر بسبب بعض التأثيرات المغولية والصينية، وقد تسرب هذا التأثير إلى مصر وسورية، فظهر على بعض التحف كالمشكاوات الزجاجية في العصر المملوكي، وعلى القاشاني في آسيا الصغرى في القرن السادس عشر والسابع عشر.

وخلاصة القول أن عالم النبات كان مصدر إلهام للفنان المسلم، وكان تعبير هذا الفنان عن النبات يتراوح بين التجريد المطلق والتكوين المتحرر من كل أثر طبيعي وبين التزام أشكال الطبيعة التزاماً يكون قريباً نسبياً أو بعيداً حسب العصور والأقاليم. . وعلى الرغم من كل هذه الأساليب والاتجاهات، فإننا نلاحظ أن هناك شخصية متميزة وإطاراً عاماً يجعلنا نحكم على أن هذا الزخرف من منتجات الفن الإسلامي.

العناصر الهندسية :

استعمل الإنسان الزخارف الهندسية في جميع الحضارات التي ظهرت منذ العصر الحجري إلى الآن. . ولاشك أن اهتمام الإنسان بالزخارف الهندسية مرده إلى سببين : الأول نزوع فطري نحو التجريد، والثاني التوجيه الذي تفرضه الحامة والأداة في أثناء عملية الإنتاج. . ويمكننا أن نقول إن نشأة الزخارف الهندسية لم تكن مسألة إرادية بقدر ما هي لا إرادية^(١).

(١) هيربرت ريد : الفن والمجتمع، ترجمة د. فتح الباب عبدالحليم، ص ٣٤.

ومهما يكن من شيء، فإن الزخارف الهندسية أخذت في ظل الحضارة الإسلامية أهمية خاصة وشخصية فريدة لا نظير لها في أية حضارة من الحضارات، فأصبحت في كثير من الأحيان العنصر الرئيسي الذي يغطي مساحات كبيرة، يلعب الخط الهندسي فيها دوراً كالدور الذي يلعبه الخط المنحني في (الآرابيسك)... ويقول بشر فارس: «وكلا النوعين ينفرش على المهاد ويكسو اعصاب، ويثب على الإفريز ويتناول العرضي، ويهجم على الفراغ، وتبلغ به المهمة أن يتعرج حتى في الأكسية، تلك نشوة مشت في الخط تنبئك أن أفق الغيب المستغلق دون المؤمن مشغلة دائمة لذوقه»^(١).

وكان هم الفنان المسلم وشغله الشاغل، أن يبحث عن تكوين جديد مبتكر يتولد من اشتباكات قواطع الزوايا أو مزاجية الأشكال الهندسية، لتحقيق مزيد من الجمال الرصين الذي يسبغه على التحف التي ينتجها. ومن أمثلة الأشكال الهندسية التي استعملها: الدوائر المتاسة والمتجاورة والجدائل والخطوط المنكسرة والمتشاككة، بالإضافة إلى أشكال المثلث والمربع والمعين والخمس والسدس.

وعلى الرغم مما يبدو في الزخارف الهندسية الإسلامية من تعقيد، فإنها في حقيقتها بسيطة على أصول وقواعد، كان من بينها تقسيم المحيط إلى أجزاء متساوية، ثم توصيل القطر بعضها ببعض للحصول على

(١) د بشر فارس سر لرحرجه إسلاميه، ص ١٦

أشكال هندسية مختلفة، وهذا يدل على عناية المسلمين بعلم الهندسة من الناحيتين النظرية والتطبيقية.

ومن أبرز أنواع الزخارف الهندسية التي امتازت بها الفنون الإسلامية الأشكال النجمية متعددة الأضلاع والتي تشكل ما يسمى «الأطباق النجمية».. وقد انتشر هذا الضرب من الزخارف في مصر والشام في العصر المملوكي، وفي العراق في العصر السلجوقي، ثم امتد إلى بلاد المغرب العربي، واستخدم في زخارف التحف الخشبية والمعدنية، وفي الصفحات المذهبة في المصاحف والكتب، وفي زخارف السقوف.

ومن الملاحظات الجديرة بالاعتبار، إن الزخارف الهندسية بعامتها كانت أكثر انتشاراً في مصر وسورية، ولعل هذا يؤكد لنا الوحدة الفنية التي تمتد في فنون مصر منذ أقدم عصورها إلى الآن.

ويجب أن نفرق بين الزخارف الهندسية التي تعتمد على الأشكال الهندسية وبين الأسلوب الهندسي في التعبير الفني، إذ المقصود في المعنى الثاني إنتاج صور للظواهر هندسية الإخراج، على حد تعبير هيربرت ريد، ويقابل هذا الفن الهندسي الفن العضوي.

عناصر الكائنات الحية :

سبق أن أوضحنا أن الفنان المسلم لم يتجه إلى محاكاة أشياء الطبيعة، وأنه عندما كان يرسم الكائنات الحية لم يكن يرسمها لذاتها، وإنما كان

يتخذ منها عناصر زخرفية يكيّفها ويحوّلها، بحيث يحقق أغراضه الجمالية البحتة.

وقد أقبل المسلمون على استعمال الأشكال الحيوانية في زخارفهم إقبالا شديداً، حتى ظنّ أنها لم تكن داخلية في نطاق الكراهية. . وقد استعملت عناصر الكائنات الحية في زخارف الخشب والجص والنحاس والنسيج والبلاط والخزف. . ويغلب أن توضع هذه العناصر داخل أشكال ومناطق هندسية، وتوزيعها على أساس التقابل والتدابر، ومن المناظر التي تظهر كثيراً على التحف الإسلامية ما يأتي :

١ - أشرطة بها طيور أو حيوانات من ذوات الأربع يتلو بعضها بعضاً.

٢ - حيوانان أو طائران متدبران أو متقابلان وبينهما زخرفة ترمز إلى شجرة الخلد أو شجرة الحياة التي كانت معروفة عند الآشوريين، ثم انتقلت منهم إلى الفرس.

٣ - حيوان ينقض على حيوان آخر.

٤ - طائر جازح ينقض على حيوان أو طائر آخر.

٥ - مناظر صيد فيها الصيادون والحيوانات والطيور.

٦ - مناظر الحفلات الداخلية فيها الرقص والطرب.

٧ - رسوم مجموعة من الطيور في تكوين زخرفي.

وقد شاع استعمال الأشكال الخرافية المركبة؛ كالطيور ذات الوجوه

الآدمية، والفرس ذى الوجه الأدمى (البراق) كما أنتج الفنانون المسلمون أواني معدنية على أشكال حيوانات.. . وقد نقل الغربيون عن المسلمين هذه الأواني في العصور الوسطى حيث عرفت باسم «أكوامنين»، وكانت على شكل حيوان أو طائر أو فارس، وكان القساوسة يستعملونها في غسل أيديهم في أثناء الصلاة أو بعدها.

ويلاحظ أن الكثير من رسوم هذه الطيور والحيوانات، كانت تنتهى أطرافها بأشكال هندسية أو نباتية، كما كانت تزخرف أجسامها بمثل هذه الزخارف أو بالكتابات إمعاناً في تحويلها إلى عناصر زخرفية، وإبعاداً لها عن شكلها الطبيعي.

وقد عرف المسلمون رسوم أنواع مختلفة من الحيوان : كالفيل والأسد والفهد والغزال والأرنب.. . وأنواع الطيور المختلفة.

أما تزيين المخطوطات بالصور الصغيرة، سواء أكانت رسوماً توضيحية أم علمية، فلإننا سنعود إلى الحديث عنها عند بحث موضوع التصوير وفنون الكتاب.

العناصر الكتابية :

عُرِفَت الزخارف الخطية في بعض الحضارات السابقة للإسلام.. . ولكن هذه الزخارف أخذت أهمية خاصة في ظل الإسلام، ذلك لأن معجزة الإسلام الكبرى هى القرآن الكريم، وهو كتاب سماوى فُصِّلَتْ

آياته، أنزله الله سبحانه وتعالى عن طريق الوحي على محمد صلى الله عليه وسلم، وأصبحت تلاوة القرآن وكتابة آياته من أعظم الوسائل التي يتقرب بها الإنسان إلى ربه.. ومن ثم كان من البدهة أن تحمل الآيات القرآنية في المساجد محل الصور التي نراها في الكنائس.. وهكذا أصبحت مهنة الخطاط من أشرف المهن، أليس الله سبحانه وتعالى هو الذي علم بالقلم، علم الإنسان ما لم يعلم !

وقد أدرك الفنانون المسلمون أن الخط العربي يتصف بالخصائص التي تجعل منه عنصراً زخرفياً طبعاً، يحقق الأهداف الفنية، وكثيراً ما استعمل الخط استعمالاً زخرفياً بحثاً دون الاهتمام بالمضمون المكتوب.

والخط العربي على نوعين : الخط الكوفي، وينسب إلى مدينة الكوفة، وهو خط جاف يمتاز بزواياه القائمة، والخط النسخي، وهو خط لين مستدير الحروف. وكان مستعملاً منذ البداية إلى جانب الخط الكوفي الذي بدأ على مظهر بسيط، إما محفوراً حفرأ عميقاً أو ضئيلاً، وإما حفرأ ناتئاً ضخماً الحروف قصيرها، ثم تطور نحو الرشاقة، فظالت سوق حروفه العمودية وازدانت حبايا غيرها، وبخاصة في أواخر الكلمات، بالزخارف الساتية المتصرعة التشابكة، على أشكال أنيقة جميلة، وقد كان هذا الزحرف، الناق في أول أمره اعتداداً لأواخر الحروف ليتسق معها في مظهرها الجمالي في الطول والسمك.. وفي أواخر القرن العاشر بدأ السحاتون المسلمون في إضافة ابتكارية جديدة، فقد أخرجوا المروع الساتية من جسم الحروف، وكأنما تخرج من إناء متشعبة إلى شبكة من

الخطوط والانحناءات، ثم أضاف الفنانون إضافة جديدة عندما رتبوا موضوعاتهم الخطية على مستويين، فظهرت الحروف الضخمة القوية محفورة حفراً على أرضية رقيقة من أوراق الأزهار والفروع المتشابكة، وسمى هذا الخط «الكوفي المزهر».

ومنذ القرن الثاني عشر الميلادي، عم استخدام الخط النسخي، وكان قبل ذلك لا يكاد يستعمل إلا في المخطوطات العادية، فاستخدم في شواهد القبور والكتابات التاريخية، وكان ذلك وسيلة من الوسائل التي لجأ إليها السنيون للقضاء على آثار الشيعة الفاطمية.

واستعملت أشرطة الكتابة على التحف المختلفة، وعلى العماير تحت السقف لربط المستويات الرأسية بالمستويات الأفقية أو بالقبّة. . كما ابتكر الخطاطون كتابة العبارات بالخط الكوفي المربع أو الكوفي المتداخل لتبدو على شكل حيوان أو طائر.

والمعروف أنه كان للخطاطين المنزلة الأولى بين الفنانين، إذ كان الخطاط هو الذي يحدد الفراغات التي يملؤها الرسام بالصور التوضيحية لتزيين الكتاب. وكان هواة الخط يتسابقون لشراء نماذج من خطوط مشاهير الخطاطين، كما يحدث الآن بالنسبة للوحات التصوير.

العمارة الإسلامية

إن من أهم صفات العمارة الجيدة، التصميم الذى يشتمل على القيم الوظيفية والجمالية معاً، ومهما يكن المهندس المعمارى مراعيّاً للقواعد الفنية، ومهما يكن التنفيذ دقيقاً، فإن جمال العمارة وكما لها يعتمد فى كثير من جوانبه على شخصية الفنان والمثالية التى يريد أن يحققها.

وللعمارة الإسلامية شخصيتها وطابعها المميز الذى تتيحه العين مباشرة، سواء أكان ذلك نتيجة للتصميم الإجمالى أم العناصر المعمارية المميزة أم الزخارف المستعملة.

وقد نبغ المهندس العربى فى أعمال الهندسة المعمارية، حيث وضع الرسوم والتفصيلات الدقيقة اللازمة للتنفيذ، كما وضع الأرائيك والتماذج المجسمة، إلى جانب المقاييس الابتدائية. ولاشك أن كل هذا يحتاج منه إلى التعمق فى علوم الهندسة والرياضة والميكانيكا، وقد وضعت مؤلفات كثيرة فى هذه العلوم، كما سجل لنا التاريخ أسماء الكثيرين من نوابغ المهندسين العرب الذين وضعوا تصميماً المباني العربية العظيمة^(١).

وهناك أنواع كثيرة من المباني الإسلامية - سنحاول أن نتعرف فيما يلى على أهمها :

(١) حسن عبد الوهاب : الرسوم الهندسية للعمارة الإسلامية - ص ٢ .

المساجد :

أصبح للمساجد الإسلامية نظام لا تخرج عنه، مستمد في أساسه من المسجد الأول الذى أقامه النبي صلى الله عليه وسلم في المدينة. وللعظم المساجد جزء أوسط يسمى صحناً، وهو سماوى في الغالب تحيط به أروقة بها بوائك أكبرها رواق القبلة وفيه المحراب وعلى يمينه المنبر. ويحمل السقف عقود تقوم على أعمدة من الرخام أو الحجر، أو على أكتاف من البناء. وقد استعملت المساجد كمراكز، للتعليم منذ العصر الإسلامى الأول.

ومنذ القرن الحادى عشر الميلادى أنشئت مدارس لتدريس علوم الدين على مذهب واحد أو على المذاهب الأربعة^(١)، وكانت هذه المدارس مساجد في الوقت نفسه، كما كان يلحق بالبنى أماكن لسكنى الطلبة والمدرسين. وكان تصميم المدرسة عبارة عن صحن سماوى تحيط به إيوانات بقدر عدد المذاهب التى تدرس، وكانت مداخل المساكن تقع في أركان الصحن يصعد منها الطلاب إلى مساكنهم في الأدوار العلوية وفي بعض الأحيان كانت هذه المدارس تضم أضرحة منشئها. وقد كثر إنشاء المساجد التى على نظام المدارس منذ القرن الثالث عشر في أغلب الأقطار الإسلامية.

(١) د سعاد ماهر محمد مساحد مصر وأوليئها الصالحون ص ٢١

الأضرحة :

وتسمى أيضاً قبة أو تربة، وهو البناء الذى يقام على رفات ولى أو حاكم، ويوضع فوق القبر تركيبة من الخشب المنقوش أو من الرخام أو الحجر، وأغلب ما كانت تبنى الأضرحة على شكل قبة أو أبراج إسطوانية ذات سقف مخروطى، حسب البلاد التى تقام فيها، وكثيراً ما ألحقت الأضرحة بالمساجد التى أقامها منشىء الضريح.

الأربطة :

نوع من الثكنات العسكرية التى يقيم فيها المجاهدون الذين يحملون حدود بلادهم بمجد السيف. وقد انتشرت هذه الأربطة فى جهات مختلفة وبخاصة فى شمال أفريقيا. ويغلب أن يكون التخطيط على شكل المستطيل، حوائطه القوية الخارجية مزودة بأبراج، وفى الداخل فناء تحيط به حجرات صغيرة للسكنى، كما نجد به مسجداً. أما التحصينات العسكرية فنجدها بكثرة فى مختلف الأقطار، سواء أكانت هذه التحصينات قلاعاً أم أسواراً للمدن أو القصور، مزودة بأبراج ومزاغل، ونجد أمثلة لهذه التحصينات فى مصر والشام والمغرب.

الخوانق والتكايا :

والخانقاه هو البيت الذى يأوى إليه الصوفية للعبادة والنسك،

أما التكايا فقد انتشرت في العهد العثماني لإيواء الدراويش المنقطعين للعبادة.

الأسبلة :

وهي الأماكن التي يرتوى منها المارة عند العطش . وتقام مستقلة أو ملحقة بالمساجد أو الكتاتيب التي يتعلم فيها الصبية القراءة والكتابة والحساب والقرآن الكريم .

الحانات :

وتسمى الوكالات، وهي مخصصة لإقامة المسافرين وقوافل التجار، وكانت ذات مداخل ضخمة وصحن تربط فيه الدواب، وحواصل مفتوحة على الصحن لإيداع البضائع، والأدوار العليا للسكن، وتفتح الحوانيت على الشارع.

الأسواق أو القياسر :

وكانت ذات أهمية بالغة، وتركز في أماكن معينة في المدينة، وتمتاز بقبواتها العظيمة وعقودها الضخمة.

الحمامات :

كانت تنتشر في جميع المدن، ويقسم الحمام إلى ثلاثة أقسام حسب

درجة حرارة المياه. وكانت تسخن المياه بطريقة إيقاد النار تحت أرض البناء، كما كانت المياه تجرى في أنابيب في الجدران. وكانت حوائط الحمامات في الداخل تزين بالصور بقصد الترفيه عن المستحمين وإدخال الراحة والسرور على نفوسهم.

المساكن الخاصة :

إن أغلب القصور والمنازل الإسلامية القديمة اندثرت تماماً ولم يبق إلا ما رواه المؤرخون عن عظمتها واتساعها وكثرة المرافق فيها، وما كانت تحتويه من زخارف وتحف وحنائق. وكانت القصور في الشام والعراق والأندلس عظيمة الاتساع ذات إيوانات وأعمدة وعقود، وزخارف جصية وصور جدارية ونوافير.

أما المنازل فلم يبق منها إلا نماذج قليلة. والمنازل من الخارج يكاد يكون خالياً من الفتحات إلا بعض النوافذ العالية لإدخال النور والهواء. ويتوسط المنزل صحن أو حوش سماوى يطل عليه «تختبوش» أو مقعد يجلس فيه صاحب المنزل في الصيف، وفي الدور الأرضي نجد غرف المخازن والاصطبلات، وفي الدور الثاني غرف النوم وقاعات الاستقبال، وكلها تطل بنوافذ على الحوش، وبعضها له خارجات من الخشب الخروط تسمى مشربيات.

وأهم أجزاء الدار «القاعة» الكبرى في الطابق العلوى وهى غرفة مستطيلة تنقسم إلى أقسام، أوسطها مربع وأرضيته منخفضة عن أرضية

الجزأين الآخرين، وصقفه أعلى من سقفها، ويسمى الجزء الأوسط «درقاعة» ويعرف الجزءان الآخران بالإيوانين، ويغطى سقف الدرقاعة بشخشيخة محلاة «بالقهارى» أى المنافذ الجصية المزينة بعناصر نباتية أو خطية وتغطى بالزجاج الملون. وتكسى أرضية الدرقاعة بالفسيساء، وأحياناً يكون فى وسطها فسقية. وفى القاعة خزانات خشبية مثبتة فى الجدران. والسقف خشبي ومزخرف بالنقوش الملونة.



العناصر المعمارية الإسلامية

تشتمل العنائر الإسلامية على عناصر معمارية مميزة أهمها ما يأتي :

المآذن :

ربما كانت المآذن من أهم العناصر المعمارية التي تعطى للمسجد شخصيته المتميزة. ولم يكن للمساجد الأولى التي أنشئت في عهد النبي صلى الله عليه وسلم، والخلفاء الراشدين، مآذن. وأقدم نموذج للمآذن الأبراج التي كانت قائمة في المسجد الأموي بدمشق، وكانت على شكل أبراج مربعة، وقد انتقل هذا الطراز إلى شمال أفريقيا وسائر البلاد الإسلامية. وأقدم المآذن القائمة الآن هي « صومعة » جامع سيدي عقبة بالقيروان التي شيدت في عهد هشام بن عبد الملك سنة ٢٤٧ هـ - ٧٢٨ م، وهي على شكل برج يبلغ ارتفاعه نحو ٣١ متراً، ومكونة من ثلاثة طوابق كل طابق أصغر من الطابق الذي تحته، وتُحلى نهاية الطوابق شرافات، وينتهي الطابق العلوى بقبة. وأقيم على مثال صومعة القيروان منارة الكتبية بمراكش ومثدنة المسجد الجامع بأشبيلية.

وتعتبر القاهرة متحفاً للمآذن ذات الأشكال المختلفة. ومن أقدم المآذن المصرية القائمة مثذنة مسجد أحمد بن طولون، وهى ذات شكل فريد لا نظير له فى مصر، ويعود أغلب أجزائها إلى الإصلاحات التى أجراها السلطان « لاجين » سنة ١٢٩٦ م، وتقع هذه المثذنة خارج المسجد، وتتكون من جزء أسفل متعامد الجوانب يكاد يكون مربعاً، ويبلغ ارتفاعه أكثر من نصف الارتفاع الكلى للمثذنة، ويدور حول أوجه المربع سلم خارجى مكشوف، ويعلو الجزء المربع جزء إسطوانى يبلغ ارتفاعه ربع الارتفاع الكلى، ويلتف حوله سلم دائرى من الخارج أيضاً، ويعلو ذلك طبقة إسطوانية، وتشبه هذه المثذنة مسجد سامرا الكبير التى تسمى « الملوية »^(١).

ومنذ العصر الفاطمى بدأت المآذن المصرية تأخذ طابعاً مميزاً، ومن أقدم المآذن الباقية من هذا العصر مثذنتا جامع الحاكم، وقد أقيمتا فوق طرفى الواجهة البحرية، وتقوم كل منهما فوق برج مكون من مكعبين أجوفين يعلو أحدهما الآخر، الجزء العلوى منها من العصر المملوكى والأسفل من العصر الفاطمى، أما الطوابق الثمينة العليا فتعود إلى عصر المماليك، ويعلو كلا من هاتين المثذنتين قبة على شكل مبخرة. وتعتبر

(١) د. فريد شافعى : مثذنة مسجد ابن طولون - المجلد الرابع عشر الجزء الأول من مجلة

مثذنة الجيوشى من أقدم أمثلة المآذن المصرية المعروفة باسم مثذنة المبخرة، وهذا النوع من المآذن استعمل حتى النصف الثانى من القرن الرابع عشر الميلادى، حيث زادت العناية بالتفاصيل الزخرفية ورشاقة النسب^(١).

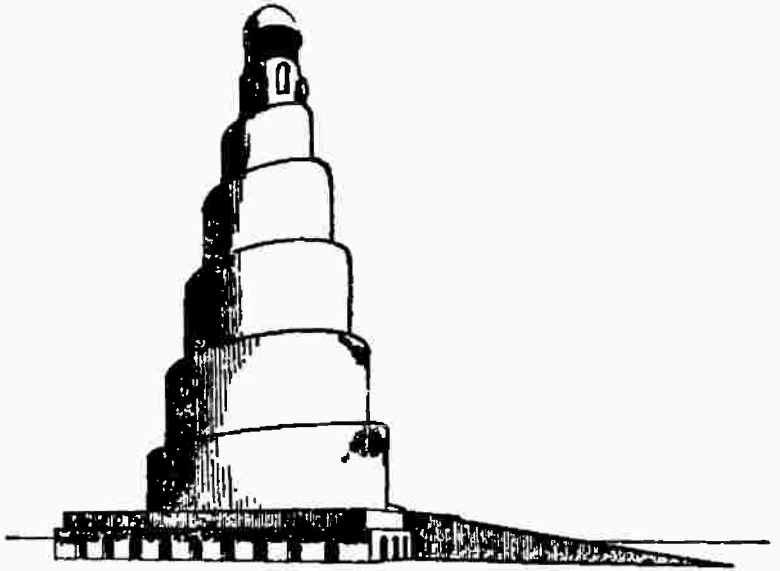
وفى العصر الأيوى كسيت القاعدة المربعة بزخارف جصية، أما الجزء المثلث الذى يعلو هذه القاعدة فقد زخرف بعقود محارية منقوشة، ثم نجد الخوذة المضلعة. وانتقل بناء هذا الطراز من الحجر إلى الحجر وعلى مقياس أكبر. ثم بنيت المثذنة كلها بالحجر وتعددت دوراتها إلى ثلاث، وبلغ تطور المنارة الذروة فى عصر المماليك الجراكسة. وفى مستهل القرن السادس عشر ظهر نوع من المنارات مربع القاعدة له أكثر من قبة «مسجد الغورى» ١٥٠٤ م، ومنارة «الغورى بالأزهر» ١٥١٠ م^(٢).

وفى فلسطين وجزيرة العرب شاع الطراز المصرى المملوكى ثم الطراز العثمانى، وإذا تتبعنا مآذن سوريا القديمة لوجدنا أكثرها مربعاً، كما نشاهد فى مساجد دمشق وحماة وحلب، ثم أصبحت فى العصر الفاطمى والأيوى وأول المملوكى مربعة إلى الدائرة الأولى؛ ثم إسطوانية أو مثمنة البدن، وتنتهى بخوذة كروية أو مخوّصة.

(١) د. السيد محمود عبد العزيز سالم: المآذن المصرية ص ٢٠.

(٢) حس عبد الوهاب الحلقة الدراسية الأولى فى التاريخ والآثار ص ١٠٣.

وفي العراق، في العصر العباسي، ظهر طراز المآذن المخروطية ذات
المدارج الخارجية (الملوية بسامرا) ثم شيدت المآذن المربعة والمثمنة
والإسطوانية.



شكل (١) مئذنة سامرا

وفي إيران كانت المآذن الأولى، في الغالب، مثمنة الشكل ثم
انتشرت المآذن الإسطوانية منذ القرن الحادي عشر الميلادي، وأصبحت
تجمل بالزخارف الهندسية من الطوب نفسه الذي بنيت به، أو تكسى
بالقاشاني، ويستدق طرف المئذنة الإيرانية وتنتهي من أعلى بردهة ذات

تضليعات وعصابات تقوم على مقرنصات تعطيها شكل الفنار. ومنذ القرن الخامس عشر الميلادي كان لمعظم المساجد الإيرانية مثلثتان تحفان بالمدخل وتحتق قاعدة كل منهما خلفه، وهذه المآذن خالية من الطبقات والنوافذ.

وفي الهند شيدت المساجد في أول الأمر من غير مآذن؛ ثم أضيفت المآذن الأسطوانية والتي تضيق كلما ارتفعت، وتزينها شرفات وتضليعات، ومنذ القرن الخامس الميلادي كان يحف بالمدخل مثلثتان على الطريقة الإيرانية، ومن أجل المآذن الهندية القديمة «قطب منار» في مسجد قوة الإسلام من القرن الثالث عشر الميلادي، ويبلغ ارتفاع هذه المئذنة ٧٢٫٥ متراً وقطر قاعدتها ١٤ متراً وبنيت طبقتها السفلية من الحجر، والطبقتان العلويتان، جددتا من الرخام الأبيض، وتكسو هذه المئذنة الكتابة وأشرطة من الزخارف المعمارية^(١).

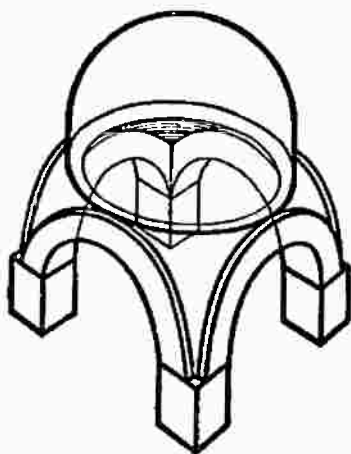
وفي آسيا الصغرى سارت المآذن على نسق مآذن مسجد أيا صوفيا، فهي إسطوانية عالية ممشوقة تعلوها قمة مخروطية مدببة، وزاد عدد المآذن في المساجد التركية حسب أهمية المسجد، ووصل عدد المآذن في مسجد السلطان أحمد باستنبول إلى ست.

(١) د. ركي محمد حسن - موع الإسلام ص ١٥٠.

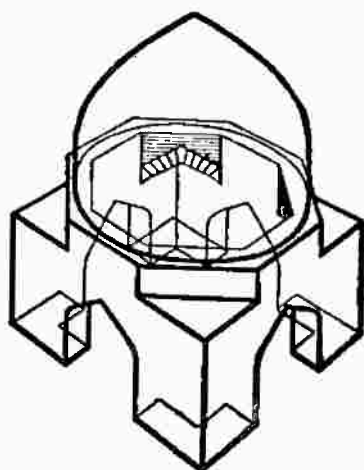
القباب :

كان استعمال القباب معروفاً في الأقاليم العربية قبل الإسلام، كما عرفها الساسانيون والبيزنطيون. وأقبل المسلمون على استعمالها وبخاصة في الأضرحة، وقد انتشرت القباب في العالم الإسلامي وأصبحت من الخصائص المميزة للعمارة الإسلامية.

وتعتبر قبة الصخرة التي شيدتها عبد الملك بن مروان ٧٢ هـ ٦٩١ -



(١)



(ب)

شكل (٢) تغطية الحجرة المربعة بقبة

(١) تحويل المربع بطريقة المثلثات الكروية

(ب) الطاقات الركبية

٦٩٢ م من أقدم نماذج القباب الإسلامية. ويبلغ قطر هذه القبة ٢٠ر٤٤ متراً مقامة على قاعدة مستديرة مكونة من أربع دعائم بين كل دعائتين ثلاثة أعمدة، كلها تحمل ستة عشر عقداً مديباً، ويعلو العقود رقبة إسطوانية بها ست عشرة نافذة، وصنعت القبة من الخشب ثم غلفت بالرصاص.

ويوجد نموذج آخر للقبة في العصر الأموي، هو تلك القبة التي أقيمت على حجرة المياه الساخنة في قصر عمرا، وهي حجرة مربعة تم الانتقال فيها من المربع إلى الدائرة بطريقة عمل أربعة مثلثات كروية في الأركان^(١).

وفي العصر العباسي نجد نموذجاً للقبة في مدخل مدينة بغداد المستديرة، وتم الانتقال من المربع إلى الدائرة بطريقة عمل أربعة محارب في الأركان.

أما أبعد القباب فتجدها في مصر وسوريا، وأقدمها في مصر يعود إلى العصر الفاطمي، وكانت مقرنصاتها من حطة واحدة ثم تطورت إلى حطتين في القرن الثاني عشر الميلادي، وأضيف إليها التضييع، وفي العصر الأيوبي زادت الزخارف الحصية في قواعد القباب. وتمتاز القباب المصرية بارتفاعها وتناسق أجزائها، والزخارف العبية التي تغطي سطوحها.

(١) د. كمال الدين سامح، عمارة الإسلام في مصر ص ١٩٨

وفى العصر المملوكى ظهرت أنواع كثيرة من القباب منها نصف الكروية والمضلعة والبيضاوية، كما ظهرت قباب كبيرة ذات مناور، منها قبة الشيخ عبد الله المنوفى (نهاية القرن ١٣ م) التى بنيت بمنور (قبة صغيرة تعلوها) وبذلك يكون المهندس الذى أنشأها سبق برونلسكى الإيطالى (١٤٢٠ م) الذى ينسب إليه ابتكار هذا النوع من القباب فى مدينة البندقية^(١).

وعرفت مصر القباب الخشبية، ومن أجل غماذجها قبة الإمام الشافعى التى أنشأها السلطان الأيوى الملك العادل ١٢١١ م. ثم غلفت بالرخام، وتماز بشرفاتها المسننة^(٢).

وفى عصر المماليك الجراكسة بنيت القبة بالحجر، وتنوعت زخارفها ما بين هندسية أو مورقة، كما غطيت رقاب بعض القباب بالقاشانى. أو كسيت القبة كلها بالقاشانى.

وفى المغرب تسمى القبة «مربوط»، ونجد أغلب القباب على أشكال نصف كروية. وفى تونس تحمل القبة المستديرة رقبة مثمثة مرتكزة على قاعدة مربعة، وفى بلاد الجزائر نجد قباب بيضاوية قائمة فوق الهضاب.

وفى الهند تكون القباب ذات رقاب قصيرة على شكل بيضاوى أو

(١) د. كمال الدين سامح العمارة الإسلامية فى مصر ص ١٩٨.

(٢) حسن عبد الوهاب الحلقة الدراسية الأولى فى التاريخ والآثار ص ١٠٢.

على شكل زهرة اللوتس (تاج محل في أجرا). وفي إيران تأخذ القباب شكلاً بيضاوياً أو بصلياً وتغطي بالقاشاني. كما توجد في إيران قباب ذات رقاب طويلة (سمرقند).

أما الطراز التركي فقد استمد أشكال قبابه من طراز قبة أيا صوفيا، وهي على شكل نصف الكرة، ونجد قبة كبيرة سائدة تحيط بها أنصاف قباب؛ وقد انتقل هذا التأثير إلى مصر في العماير التي تنسب إلى العصر التركي العثماني.

الاعمدة :

لم يكن للمسلمين طراز خاص من الأعمدة في أول الأمر. وكانوا يستعملون الأعمدة المنتزعة من المباني الرومانية القديمة. وبعد هذا الدور الأول بدأ يظهر العمود الإسلامي الذي أخذ بالتدرج شكلاً يميزه عن الأعمدة في الطرز الأخرى. وكان أول هذه الأشكال أعمدة ذات تيجان ناقوسية أو رمانية نراها في أطلال قصر «الجوسق الخاقاني» في سامرا، وفي مقياس الروضة حيث تكتنف الفتحات المعقودة بعقود مدببة والمستعملة كما أخذ للمياه من النيل، ثم في أركان الدعائم بمسجد أحمد بن طولون. وكان بدن العمود إسطوانياً، ثم ابتكرت أعمدة أخرى ذات بدن مضلع قطاعه مثنى، واستعمل في عمار السلطان برقوق وفي جامع السلطان قايتباي الأعمدة التي تحمل الدكة والميضأة، كما ابتكرت أعمدة أخرى ذات أبدان مضلعة تضليعاً حلزونياً، وكانت الاضلاع تزير في كثير

من الأحيان بالزخارف النباتية الدقيقة . وفي السند استعملت أعمدة من الخشب المنحوب ذات أبدان مضلعة ومزينة بمرايا على هيئة مربعات كما نرى في قصر جهل ستون، القرن السابع عشر الميلادي، وظهر في الطراز العثماني نوع من الأعمدة امتاز بما في بدنه من « خشخان » أي تقوير متعرج أو على هيئة معينات .

وكثيراً ما استعملت الأكتاف في العصر العباسي، والطولوني في مصر، ثم في بعض المساجد في العصر الفاطمي . وكانت إيران تقبل على استعمال الأكتاف بدلا من الأعمدة . وكثيراً ما كانت تزين هذه الأكتاف بأعمدة في أركانها (ابن طولون - سامرا) .

أما التيجان فقد ابتكر المسلمون أنواعاً مختلفة؛ منها الرماني ذو القطاع الدائري أو القطاع المثلث، أو على شكل الهرم الناقص المقلوب أو الناقوس، ويزخرف تاج العمود إما بصف من الوريقات أو بالقرنصات أو الدلايات (قصر الحمراء بغرناطة) أما القاعدة فكانت على شكل ناقوس مقلوب . وأقدم التيجان الإسلامية التاج الناقوسي الذي ظهر أول مرة في « باب العامة » بقصر الجوسق الخاقاني بسامرا وفي جامع المتوكل ثم في مقياس الروضة (كقواعد للأعمدة ذات التيجان الكورنية) .

العقود :

استعمل المسلمون في عمارتهم أنواعاً مختلفة من العقود حسب الأقاليم الإسلامية . وقد استعملت في أول الأمر العقود نصف الدائرية ثم

العقد المديب الذى ظهر فى عقود مجاز المسجد الأموى بدمشق وقصير عمرا، وفى باب العامة بقصر الجوسق الخاقانى بسامرا، وقد انتشر هذا العقد فى إيران (مسجد الشاه بأصفهان) وفى الهند (مسجد الجامع بدلهى). أما عقد نعل الفرس فهو عقد يرتفع مركزه عن رجلى العقد ويتألف من قطاع دائرة أكبر من نصفها. ويكثر استعمال هذا العقد فى الأندلس وبلاد المغرب، كما نجده فى المسجد الطولونى حيث تزيد استدارة خفيفة فى بداية العقد.

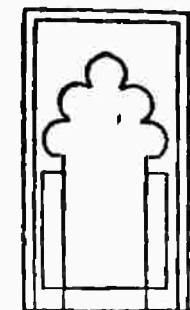
أما عقد نعل الفرس المديب (الخموس) : فهو عبارة عن قوس دائرتين ويرتد امتداده من أسفل عن خط امتداد كتفى العقد، ويكثر استعمال هذا العقد فى الأندلس وبلاد المغرب.

أما العقد ذو الفصوص : فهو عبارة عن سلسلة من عقود صغيرة وأقواس متتالية، ويكثر استعماله فى بلاد المغرب والأندلس (طليطلة وغرناطة).

أما العقد المزين باطنه بالمقرنصات : فنجد أبداع الأمثلة فى قصر الحمراء بغرناطة، وفى بلاد المغرب، وبخاصة فى مدارس فاس وبأضرحة سلاطين الأشرف السعديين (مراكش).

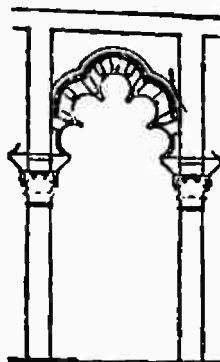
أما العقد ذو الثلاثة الفصوص : فيتكون من ثلاثة عقود صغيرة، ونجده فى مداخل المدارس والأسبلة فى العصر المملوكى (السلطان حسن، مدرسة برقوق بالبحاسين).

العقد الفارسي : عقد منخفض يتكون من خطين مستقيمين يتقابلان في الأعلى بزاوية متفرجة يتقوس طرفاهما إلى أسفل عند ارتكازهما على كتفي الحائط، وأطلق عليه اسم « العقد الفارسي » لأنه ظهر في بلاد

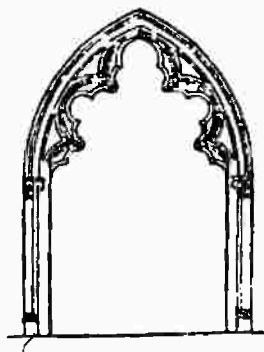
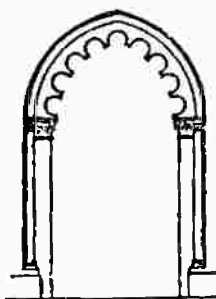


ومدخل الرواق في كند رالية ولز
وسانيري (القرن ١٣) يشبه
الحكم هذا الشكل

١



ب



شكل (٣) نماذج للموازنة بين العقود ذات الفصوص

الفرس وانتشر فيها، ثم في تركيا والهند.

العقد المستقيم : وهو عقد مكون من أحجار تشد بعضها بعضاً، أو من أحجار متداخلة، وتكون خطأ مستقيماً، ويتشر هذا النوع في أغلب البلاد الإسلامية.

المداخل :

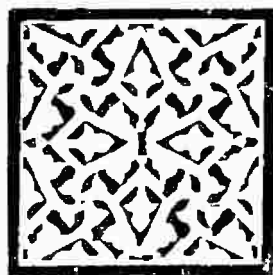
اتبع في سوريا نظام المداخل الثلاثية المحورية، وانتقل هذا النظام إلى شمال أفريقيا والأندلس ومصر (الظاهر بيبرس). وفي مصر توضع المداخل داخل جحور شاهقة عميقة تمتد في الغالب إلى ارتفاع البناء كله، ويحف بالباب من الجانبين مكسلتان؛ ويغلب أن تكون قمة الجحور ريع كروية عمولة على مقرنصات أو نصف قبة مخموسة.

وتصنع الأبواب التي توضع في هذه المداخل من الخشب المزخرفة حشواته بالزخارف الدقيقة، أو من الخشب المصفح بالنحاس المزخرف بأشكال هندسية أو نباتية.

المقرنصات :

تستعمل المقرنصات كعملية معمارية إنشائية، أو كحلية زخرفية، ففي الحالة الأولى تستعمل لتحويل الحجرة المربعة إلى دائرة عن طريق عمل طاقات Squinches أو محارب في الأركان لتقوم فوقها رقبة القبة المستديرة

أو المثمنة. وفي الحالة الثانية تستعمل كحلية زخرفية ترى في العنائر مُدَلَّاة بعضها فوق بعض في واجهات المساجد والمآذن، أو في تيجان بعض الأعمدة وفي الأسقف الخشبية، وهي تدل على غرام المسلمين بالأشكال الهندسية، والتفنن في استعمالها لتحقيق أهداف زخرفية.



طراز العصر الإسلامي المبكر

سبق أن أوضحنا أن الطرز الفنية التي كانت سائدة في الأقاليم العربية، التي وُحدَ بينها الإسلام، كانت طرزاً محلية، استطاعت أن تهضم التأثيرات الهلنستية التي وفدت إليها. فلما انتشر الإسلام في هذه البلاد، قامت بها نهضة فنية ارتكزت على الفنون المحلية السائدة بها. وأخذت تنمو وتتطور محققة أهداف العقيدة الجديدة والمجتمع الجديد.

وكانت المباني البسيطة التي أنشأها النبي عليه الصلاة والسلام والخلفاء الراشدون من بعده مؤثرة، إلى حد كبير، في تخطيط المساجد وعناصرها المعمارية الأساسية التي ظهرت بعد ذلك في مختلف الأقاليم الإسلامية.

المسجد الأول بالمدينة :

وكان المسجد الأول الذي أقامه الرسول في المدينة غداة هجرته إليها، يمثل البساطة والتقشف اللذين يميزان جوهر العقيدة الإسلامية. وكانت مساحة هذا المسجد تبلغ نحو ١٠٠ ذراع طولاً في مثلها عرضاً، وارتفاع الحوائط نحو ٧ أذرع، وفي الجانب الشمالى الغربى أقيمت مظلة على جذوع النخل ومغطاة بالسعف والطين. وفي الجانب الجنوبى الشرقى

شيدت تسع حجرات كمسكن للنبي عليه الصلاة والسلام، وكان للمسجد ثلاثة أبواب متعامدة، كما استعمل اللبن في البناء. وفي السنة السابعة للهجرة أضاف النبي منبراً مكوناً من ثلاث درجات بعد أن استشار الصحابة. وفي عهد عمر أصبحت مساحة المسجد 120×140 ذراعاً واستعملت أعمدة من الخشب، وفرشت الأرض بالحصباء وأصبح له ٦ أبواب. وفي عهد عثمان وسع المسجد وأصبحت مساحته 160×150 ذراعاً، واستعملت أعمدة من الحجر، كما بنيت الحوائط كذلك من الحجر والسقف من خشب الساج، وظلت الزيادات والتحسينات تضاف على هذا المسجد العتيق في جميع العصور التالية^(١).

على أن الإصلاحات والزيادات التي قام بها الوليد في سنة ٧١٢ م جعلت منه نموذجاً للجوامع ذات الصحن والأروقة بما أضفاه عليه من فخامة جعلته ذا أثر كبير في التطور الذي حدث بعد ذلك^(٢).

جامع البصرة:

شيده عتبة بن غزوان بأمر الخليفة عمر بن الخطاب في ١٤ هـ - ٦٣٥ م على تخطيط مربع وأحاطه بأعواد العشب الجافة. ثم جُدد بعد حريق البصرة في عهد ولاية أبي موسى الأشعري ١٦ هـ - ٦٣٧ م فأعاد

(١) كزيرويل، موخر عن العماره الإسلامية المكرة، ص ٣

(٢) كويل، الفن الإسلامي، ص ٦

بنائه باللبن. وفي عهد ولاية زياد بن أبي سفيان أعاد بناءه بالآجر والجص، عام ٤٤ هـ - ٦٦٥ م، وجعل السقف من خشب الساج واستحضر له أعمدة من الأهواز وأقيمت به مقصورة ملاصقة للقبلة بها باب يوصل إلى دار الإمارة. ويظن أنه كان لهذا المسجد منارة^(١).

جامع الكوفة :

وضع أساس هذا المسجد في ١٧ هـ - ٦٣٨ م وحددت مساحته بإلقاء سهم في الجهات الأربع. وقد أحيط بخندق بدلا من الحوائط. وفي جهة القبلة أقيمت مظلة على أعمدة أخذت من خرائب منزل من منازل الأمراء اللخمين بالحيرة. وجدد هذا المسجد في أيام زياد ٥٠ هـ - ٦٧٠ م الذي جلب له أعمدة من الأهواز ثبّتت أجزاءها في بعضها بالرصاص، وكان ارتفاع سقف المسجد يبلغ نحو ثلاثين ذراعاً تحمله الأعمدة مباشرة.

جامع عمرو بالفسطاط :

أقامه عمرو بن العاص في ٢١ هـ - ٦٤٢ م، وكانت مساحته ٣٠×٥٠ ذراعاً. وله ستة أبواب، بابان في كل جانب عدا جانب القبلة، ولم يكن له فناء داخلي وأعمدته من جذوع النخل، وكانت الأرض مفروشة بالحصباء، وقد توالى عليه الزيادات والتحسينات. وأضيفت عليه أربع

(١) كيريويل : العمارة الإسلامية المكرة - د. ركني حسن - مؤيد الإسلام، ص ٣٤.

صوامع، ومنبر في عهد مسلمة بن مخلد والى معاوية في ٥٣ هـ - ٦٧٣ م،
ثم أعاد بناءه الوالى قرّة بن شريك في ٩٢ هـ - ٧١١ م وأضاف إليه
المحراب المجوف. وصحح اتجاه القبلة.

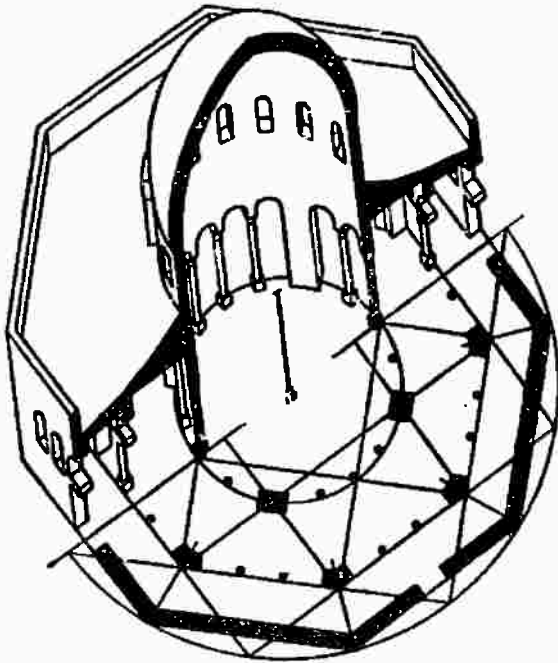


الطراز الأموى

لما انتهى عهد الخلفاء الراشدين وانتقلت الخلافة إلى بنى أمية، وجعلوا مقرها الشام في ٤١ هـ-٦٦١ م، بدأ الأمويون في التفكير في تشييد مساجد توازى في عظمتها الكنائس المسيحية، بحث تليق بعظمة المسلمين وحكمهم الجديد. وقد اعتمد المسلمون على الفنين والصناع من أهل البلاد في إطار فلسفة العقيدة الجديدة. وهكذا نشأ الطراز الأموى الذى ظل يسود أغلب البلاد الإسلامية طوال ثلاثة القرون الأولى للهجرة. وفي عهد عبد الملك بن مروان استحكم الخلاف بينه وبين عبد الله بن الزبير الذى كان حاكماً مستقلاً على الحجاز لا يخضع لسلطان الخليفة الأموى فى دمشق. وفكر عبد الملك بن مروان فى أن يقيم مسجداً فوق البقعة المقدسة ببيت المقدس ينافس به الكعبة ويصرف الناس عن الحج إليها اكتفاء بالحج إلى قبة الصخرة. وكان يجيب المعارضين بالحديث «لأُشَدُّ الرجال إلا إلى ثلاث، المسجد الحرام، ومسجدى هذا، والمسجد الأقصى».

قبة الصخرة :

من أبداع وأقدم العمارات الإسلامية التى خلفها الأمويون. وقد وضع أساس البناء عبد الملك بن مروان فى ٧٢ هـ-٦٩١ م.



شكل (٤) غطيط لقبة الصخرة

وضع هذا التصميم ليلائم الطواف حول الصخرة المقدسة، وهي بناء من الحجر على تخطيط مثنى طول ضلعه نحو ١٢٠ م وارتفاع الحوائط من الخارج نحو ٩ م، وفي أعلى كل حائط من حوائط المثنى نوافذ، وداخل المثنى الخارجى مثنى آخر داخلى، وفي كل ضلع من أضلاعه ثلاثة عقود كلها محمولة على ١٦ عموداً وثمانية أكتاف، وداخل المثنى الثانى دائرة من ١٢ عموداً وأربعة أكتاف، وفوق الدائرة قبة عظيمة

قطرها نحو ٤٤ر ٢٠م مرفوعة على رقبة اسطوانية فتحت بها ست عشرة نافذة، والقبّة من الخشب تغطيها من الداخل طبقة من الجص ومن الخارج طبقة من الرصاص. وللبناء أبواب متعامدة، ذات سقيفة أمامية مقابلة للجبهات الأصلية.

ويبلغ عدد النوافذ في البناء ٥٦ نافذة : منها خمس في كل واجهة من واجهات المئمن، بالإضافة إلى ١٦ نافذة في رقبة القبّة. وكانت النوافذ مزخرفة بالرخام والزجاج الملون، أما الشبابيك الواقعة فوق المداخل فقد كانت مزينة بأعمدة من البرونز.

والأقواس الداخلية في البناء نصف دائرية، ومثلها أقواس النوافذ، والأعمدة المستعملة منتزعة من مبان قديمة، ويلاحظ أنها مختلفة في طراز أبعادها وتيجانها، ويمكننا أن نميز خمسة أنواع منها، واستعملت روابط خشبية مغلقة بالبرونز ومزخرفة بزخارف جميلة لربط الأعمدة بعضها ببعض.

وقبة الصخرة غنية بزخارف الفسيفساء التي تزين كثيراً من جدرانها. وقوام هذه الزخارف الأشجار والفاكهة والأواني التي تخرج منها الفروع النباتية، ورسوم الألهة والنجوم. وكان الجانب الخارجى من جدران البناء مغطى أيضاً بالفسيفساء التي استبدلت بها لوحات من القاشاني على يد السلطان سليمان القانوني ١٥٤٥ م.

والخوائط من الداخل إلى ارتفاع أربعة أمتار، وكذلك جميع الاكتاف

معشاة بالرحام. أما الحوائط من الخارج فمقسمة إلى تجويفات رأسية بكل صلع منها سبعة. . وتعتبر زخارف الفسيفساء في قبة الصخرة أقدم نموذج للزخارف الأموية الأولى.

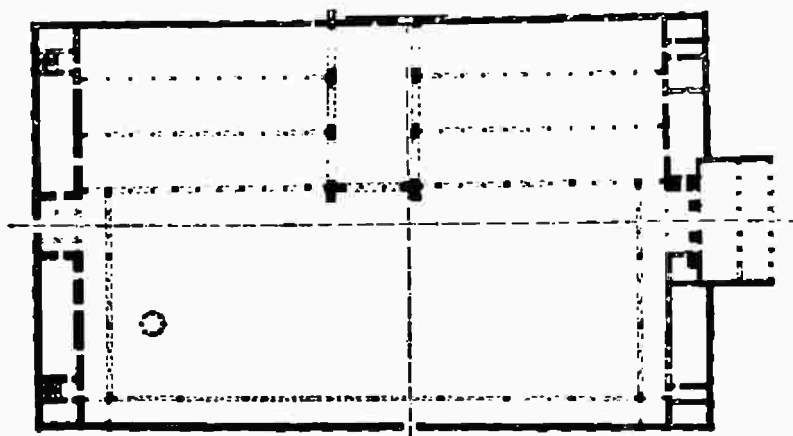
وفي داخل القبة كتابة كوفية طولها نحو ٢٤٠ متراً كتبت بماء الذهب على أرضية زرقاء. وفي أيام المأمون أدخلت بعض الإصلاحات على القبة، وكان منها تعديل هذه الكتابة رغبة في نسبتها إلى المأمون، ولكن الصانع الذي كتب اسم المأمون فاته أن يغير تاريخ البناء وهو ٧٢ هـ.

المسجد الأموي بدمشق :

يعتبر المسجد الأموي من أعظم المساجد الإسلامية وأقدمها، ومن أهم الآثار التي خلفها الأمويون. شيده الخليفة الأموي الوليد بن عبد الملك بين عامي ٨٨، ٩٦ هـ - ٧٠٧، ٧١٤ م في بقعة كان فيها معبد وثني؛ ثم حلت محله كنيسة القديس يوحنا. واستقدم له الفنين والعمال من أنحاء العالم الإسلامي.

يتكون المسجد من صحن كبير مستطيل، تحيط به سقيفة محمولة على أعمدة وأكتاف وفوق كل عقد نافذتان، وإيوان رئيسي مساحته ١٣٦ × ٣٧ متراً. ويتكون من ثلاثة أروقة موازية لحائط القبلة، ويحمل السقف عقود محمولة على أعمدة رخامية، فوقها أقواس أصغر منها بارتفاع ١٥ متراً ويقطع هذه الأروقة مجاز عمودي على حائط القبلة يبلغ ارتفاع سقفه ٢٣ متراً، وفي وسط رواق القبلة قبة حجرية أضيفت في عصر

متأخر. والسقف كله على شكل جمالون.



شكل (٥) تخطيط للمسجد الأموي بدمشق

وكان هذا المسجد مفروشاً بالمرمر، وكانت جدرانه مغطاة بالرخام إلى ارتفاع مترين تقريباً، وفوق هذه اللوحات الرخامية صور وزخارف من الفسيفساء الملونة والمذهبة، ما يزال بعضها في الرواق الغربي.

يوجد في هذا الجامع ٦ أنواع من الشبائيك الرخامية تعتبر المثل الأول للزخارف الهندسية الإسلامية.

ولهذا الجامع ثلاث مآذن اثنتان في طرفي ضلعه الجنوبي، واحدة مربعة الشكل والثانية مثمنة «كالماذن المصرية»، أما الثالثة فهي متصرفة ضلعه الشمالي وهي مربعة الشكل.

ومن أهم الإصلاحات التي أجريت في هذا المسجد ما تم في عصر الخليفة المأمون.

وقد أثر هذا الجامع العظيم - سواء من حيث التخطيط أم التنظيم المعماري، أم الزخارف - في جامع حلب وقصر الحير وفي مساجد شمال إفريقيا والأندلس.

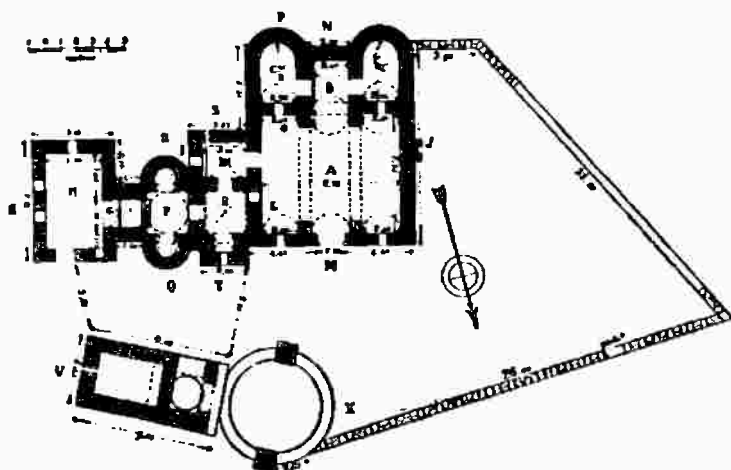
المسجد الأقصى :

أما المسجد الأقصى «بيت المقدس» فقد تغير شكله عدة مرات، حيث أنشئ أول مرة في عهد الخليفة عمر في ١٧ هـ - ٦٣٨ م ثم أعيد بناؤه في أيام عبد الملك بن مروان حوالي ٩٠ هـ - ٧٠٩ م وكان قوامه أروقة موازية للقبلة يعترضها رواق عريض. ثم أعاد إنشائه الخليفة العباسي المنصور ١٤١ هـ - ٧٥٨ م - واستمرت تجرى فيه التجديدات حيث تتعذر نسبه إلى الطراز الأموي.

قصر عمرا :

كان أمراء بني أمية يحنون إلى حياة البادية، لذلك أنشأوا القصور العظيمة كقصر المشتى، واستراحات الصيد، كقصر عمرا الذي ينسب إلى الوليد بن عبد الملك، وقد استتج كريزويل وبرشم أنه أنشئ بين عامي ٧١٢، ٧١٥ م ويقع قصر عمرا على بعد ٥٠ ميلا شرق عمان، ويشتمل على قاعة استقبال مستطيلة الشكل ذات عقدتين يقسمانها إلى

ثلاثة أروقة، ولكل رواق منها سقف على شكل قبة نصف دائرى، ويتصل الرواق الأوسط فى الجهة الجنوبية بحنية كبيرة على جانبيها غرفتان صغيرتان بدون نوافذ. وإلى جانب قاعة الاستقبال حمام مكون من ثلاث قاعات صغيرة، الأولى ذات سقف من قبة نصف دائرى والثانية سقفها من قبتين متقاطعتين، والثالثة تعلوها قبة نصف كروية. والبناء مشيد بالحجر الجيرى، والأرض مغطاة بالرخام، أما الأقبية فقد غطيت بطبقة سميكة من الملاط.



شكل (٦) مخطط قصر عمرا

وكانت حدران هذا القصر وسقوفة محلاة بالرسوم ذات الموضوعات المختلفة، وقد دب التلغف إلى معظمها بعد أن صورتها البعثة العلمية التى كان يرأسها الدكتور موزل Musil سنة ١٨٩٨ م، وتشتمل هذه الرسوم

على موضوعات الصيد والرقص والاستحمام، ورسوم ساء شه عاريات، ورسوم رمزية تمثل الهة الشعر والفلسفة عند الرومان، وأخرى لبعض مراحل العمر : الفتوة والرجولة والكهولة، ورسم لقبة السماء وبعض النجوم والأبراج المختلفة. ورجال يزاولون بعض الحرف. وأغلب هذه الرسوم داخل مساحات مربعة أو معينة.

ومن أهم الصور التي تزين جدران هذا القصر صورة تمثل الأمير جالساً على العرش وفوقه مظلة يحملها عمودان حلزونيان، على عقدها كتابة كوفية دعائية، ويحف بالأمير شخصان. أما الصورة الثانية فلعلها أهم ما في القصر لدلالاتها التاريخية وهي تسمى « أعداء الإسلام » وفيها ستة أشخاص مرسومين على صفين، وقد استنتج الأستاذ المستشرق السويسري فان برشم Van Berchem أن هؤلاء الملوك هم أعداء الوليد بن عبد الملك. كما استنتج كريزويل من أسلوب التصوير والكتابة العربية والإغريقية فوق الأشخاص في صورة أعداء الإسلام أن الفنانين الذين زينوا هذا القصر من الفنانين السوريين. وأنهم اتبعوا الأسلوب الفني الذي تطور في سوريا في القرون السابقة للإسلام.

ويشبه قصير عمرا إلى حد كبير حمام آخر يسمى حمام الصرخ على بعد ١٢ ميلا شمال عمان كشفه بثلر Butler سنة ١٩٠٥، ورفع رسماً عن الطبيعة فنسنت سنة ١٩٢٦.

وقد اهتم الخلفاء والأمراء الأمويون بإنشاء القصور عظيمة الاتساع في جهات متفرقة. ومن هذه القصور قصر هشام بن عبد الملك ويقع على

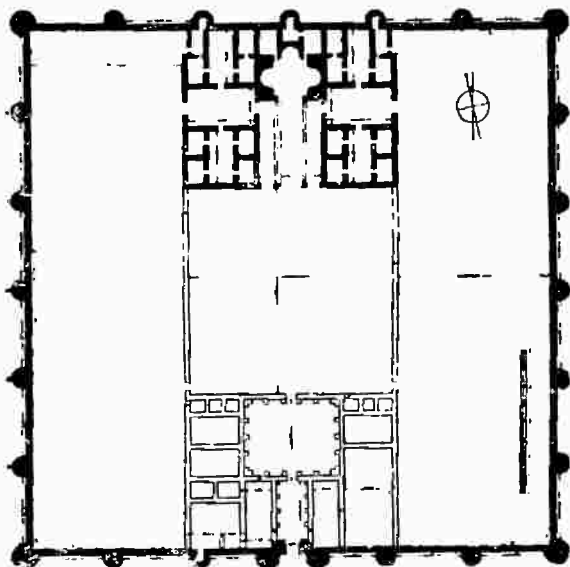
الضفة الغربية من الأردن وعلى بعد خمسة كيلو مترات شمال أريحا، ويشتمل على القصر والمسجد والحمام، وبه رسوم بالفسيفساء تمثل شجرة مورقة وعلى جانبيها ظباء وأسد ينقض على واحدة منها.

ومنها قصر الحير الشرق والغرب ويقع القصر الغربى على بعد ٦٠ ميلا شمال شرق تدمر، ٨٠ ميلا جنوب الرصافة. شيده الخليفة هشام بن عبد الملك حوالى ١١٠ هـ - ٧٢٩/٨ م ويحتوى على جناحين؛ شرق صغير وغرب كبير بينها مسافة تبلغ حوالى ٤٢ ½ متر. والأسوار محصنة بأبراج نصف دائرية. وفي الجنوب الشرقى يوجد مسجد. ويظن أن هذا القصر كان مكوناً من أكثر من طابق.

قصر المشتى :

ولهذا القصر أهمية خاصة لما دار حوله من جدل بين علماء الآثار خاصاً نسبته إلى العصر الأموى. وقد استقر رأى الباحثين على أنه يعود إلى الوليد الثانى بين سنتى ١٢٣/١٢٣ هـ - ٧٥٠/٧٤٠ م. وتقع حرائب هذا القصر فى البلقع حوالى ٢٠ ميلا جنوب شرق عمان. وتخطيطه مربع يبلغ طوله ضلعه ١٤٤ م يحيط به سور مزود بأبراج نصف دائرية، ويقع مدخله فى الجنوب، والمسطح من الداخل مقسم إلى ثلاثة أقسام من الشمال إلى الجنوب، ويبلغ عرص القسم الأوسط نحو ٧٥ م، والقسمان الخانبيان لم يبدأ فيهما الساء، والساء فى القسم

الأوسط لم يكتمل ، وقد أقيمت المباني الداخلية من الطوب على أربعة مداميك من الحجر المحوت .



شكل (٧) تخطيط القصر المشي

وبلى المدخل قاعة تؤدي إلى بهو ، وحول القاعة والبهو غرف ، وفي غرب المدخل حجرة ملاصقة للسور بها حنية تدل على أنها كانت مسجداً للقصير . وحلف البهو فناء مربع متسع ، وعلى محور الباب العمومي ، مدخل ذو ثلاثة عقود يؤدي إلى قاعة كبيرة مستطيلة مقسمة إلى ثلاثة

أروقة تنهى بقاعة العرش المكونة من ثلاث حنيات كبيرة نصف دائرية. وحول هذه القاعة والأروقة مجموعات من « البيوت » تتكون كل مجموعة من فناء مستطيل، وفي كل من جانبي هذا الفناء ساحة وحولها غرفتان مقببتان. ونظام البيوت يشبه النظام الذي كان شائعاً في العراق القديم (بابل)^(١) واستعمل في سوريا قبل الإسلام.

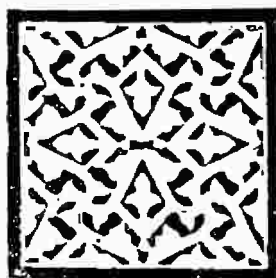
ولعل أهم أجزاء القصر هي الواجهة الرئيسية، لما تحفل به من زخارف رائعة في الحجر الجيري، ويبلغ ارتفاعها نحو ستة أمتار، ويدور مع الواجهة وحول الأبراج وزرة من أسفل، وكرنيش من أعلى، وكلاهما مزخرف بزخارف محفورة. وسطح الحائط الأوسط مقسم إلى عشرين مثلثاً قاعدتها من أعلى، وعشرين مثلثاً قاعدتها من أسفل، بحيث تكون أضلاع المثلثات خطاً منكسراً مستمراً مزخرفاً بأوراق الأكشس. وفي داخل كل مثلث وريدة في وسطها زخارف مؤسسة على المراوح النخيلية وكيزان الصنوبر وأزهار اللوتس والنجوم الصغيرة. وقد زخرفت أرضية المثلثات بزخارف نباتية رقيقة ذات حفر عميق نوعاً، وقد أنجزت زخارف المثلثات القائمة على قاعدتها، أما المثلثات الأخرى فأغلب أجزائها لم يكمل. وبعض هذه الزخارف يمثل حيوانين متقابلين يفصلهما إناء تخرج منه البساتن، وزخرفت باقي المساحة بالفروع ووريقات العنب وعناقيده ورسوم الطيور.

(١) كبرويل موخر عن العمارة الإسلامية المكرة ص ١٤٧

وقد نقلت هذه الواجهة إلى متحف برلين كهدية من السلطان عبد الحميد سنة ١٩٠٣ م، وتعتبر من أنفس التحف الإسلامية في هذا المتحف.

ويقول الأستاذ كونل خاصاً بالجهد الذى بذل فى هذه الزخارف « فى هذه الجهود نتبين آلام وضع فن الزخرفة العربى (الأرابيسك) وقد وصل هذا الفن إلى أوج تطوره فى القطع الرخامية الموجودة على جانبي المحرب فى جامع قرطبة، فهو يغطى المساحة المخصصة له فى تأدية أمانة رشيقة، وينقاد فى سهولة لكل محاولة يراد بها تشكيله فى صور جديدة»^(١).

وهناك قصر آخر يسمى قصر الطوبة يقع على بعد ٦٠ ميلا جنوب شرق عمان، وينسب أيضاً إلى الوليد الثانى فى التاريخ نفسه المقدر للمشتى وهو يشبهه فى كثير من جوانبه.



(١) أرشت كويل : الفن الإسلامى ص ١٦.

الطرّاز الأموى الفَرَنْي

جامع القيروان :

عندما تم فتح العرب شمال أفريقيا أسس عقبة بن نافع مدينة القيروان ومسجدها في سنة ٥٠ هـ ٦٧٠ م، ثم هُدم المسجد وأعيد بناؤه سنة ٧٦ هـ ٦٩٥ م ثم جددّه وزاد فيه بشر بن صفوان بأمر الخليفة هشام ١٠٩/١٠٥ هـ - ٧٢٨/٢٤ م، ثم أضيفت إليه زيادات أخرى في أيام زيادة الله الأغلب عام ٢٢١ هـ - ٨٣٦ م، وما يزال جزء من هذا المسجد يعود إلى أيام هشام.

وتخطيطه على شكل مستطيل غير منتظم الأضلاع ويحتوى على ٤١٤ عموداً ذات أشكال مختلفة، وحرم المسجد يتكون من سبع عشرة بلاطة، والبلاطة الوسطى أعرض من سائر البلاطات وهى تسير عمودية على القبلة، وفي أولها من ناحية الصحن قبة، وفي نهايتها من ناحية المحراب قبة أخرى.

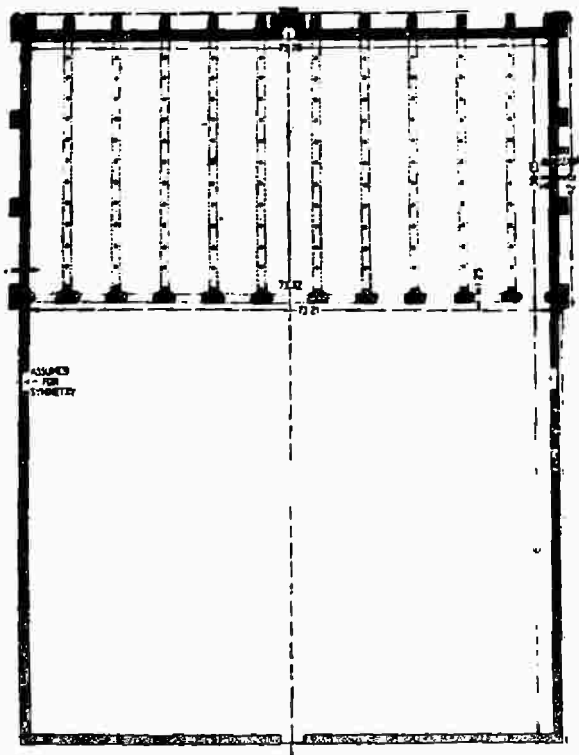
ويمتاز هذا المسجد بمئذنته البرجية عظيمة الارتفاع والمكونة من ثلاثة طوابق يعود الأول والثاني منها إلى أيام هشام.

ويحيط بالصحن بوائك ودعائم مزودة بأعمدة أمامية مزدوجة،

والملاحظ أن تخطيط هذا المسجد متأثر بتخطيط المسجد الأموي بدمشق.

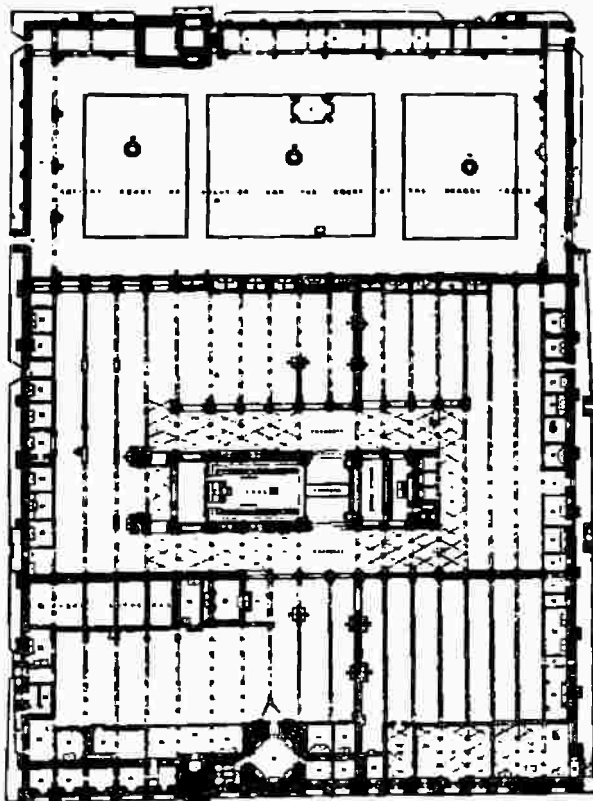
كما استند جامع الزيتونة في تونس الذي أنشئ عام ٧٣٢ م في تخطيطه إلى المسجد الأموي بدمشق استناداً قوياً.

مسجد قرطبة :



شكل (٨) تخطيط للمسجد الكبير بقرطبة عد إشاته

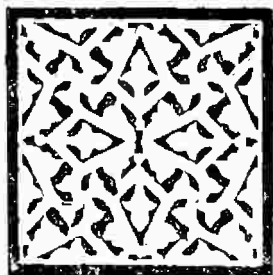
تم للعرب فتح الأندلس سنة ٩٢ هـ ٧١١ م، وعندما استقر الأمر لعبد الرحمن الداخل الذي هرب من وجه العباسيين بعد استيلائهم على الخلافة، أنشأ مسجد قرطبة العظيم سنة ١٦٩ - ١٧٠ هـ / ٧٨٦ م. وكان لهذا المسجد رواق يضم إحدى عشرة بلاطة تفصلها بوائك محمولة على



شكل (٩) مسقط جامع قرطبة ولى وسطه نُقِيت مصلى بعد حروح العرب من سباب

أعمدة مقولة من مبان قديمة، وكانت تعلو هذه العمد عقود مزدوجة على هيئة نعل الفرس، وتستند العقود العلوية على أعمدة صغيرة. ويمتاز هذا الجامع بقبلته المزينة بزخارف الفسيفساء المذهبة ذات الرسوم الجميلة التي تعود إلى أيام الحكم بن المستنصر ٣٥٤ هـ كما يمتاز بأبوابه المزخرفة وشبابيكه الرخامية المفرغة.

وقد أدخلت زيادات كثيرة على المسجد أيام عبد الرحمن الثاني ٢١٨ هـ والحكم الثاني ٣٥٥ هـ والمنصور حاجب هشام الثاني ٣٧٧ هـ. وأصبحت مساحة المسجد بعد هذه الزيادات ٢١٨٧٥ م^٢.



مميزات العمارة في الطراز الأموي

كان المجتمع الإسلامي في صدر الإسلام يتميز بالبساطة والتقشف والبعد عن الترف بكل مظاهره بعداً مبعثه القلب والإيمان بالله إيماناً عظيماً، ويظهر ذلك واضحاً في المساجد الأولى التي أنشئت في المدينة والكوفة والبصرة والفسطاط - ضمن المدن التي أسست في أماكن خالية في هذه البلاد.

ويتوالى الزمن أخذ حكام المسلمين يقيمون المنشآت العظيمة معتمدين على أهل البلاد التي يقيمون فيها هذه العماير، تأكيداً لعظمة الإسلام ودعماً لحكمهم. وقد اعتمد الوليد على عمال من مصر وسوريا عندما أعاد بناء مسجد النبي بالمدينة في ٧٠٩/٧ م.

وأغلب العماير التي تركها الأمويون في سوريا، باعتبارها مقر الحكم، كانت عمائر عظيمة استخدم في بنائها الحجر في مداميك بارتفاع بين ٨٠، ٩٠ سم للمدماك، وعقود محمولة على أعمدة رخامية، وأغلب المساجد مغطاة بأسقف خشبية مائلة على شكل جمالون، ولا يخفى أن الشام كانت دائماً مصدراً أساسياً للأخشاب التي استعملت في حضارات الشرق الأوسط القديمة.

أما المآذن فكانت على شكل أبراج، ولعلمهم تأثروا في ذلك بأبراج الكنائس التي كانت منتشرة في سوريا وقت الفتح الإسلامي، وعلى الرغم

من أن التأثيرات السورية كانت بارزة في جميع العماير التي أنشئت حيثشذ إلا أننا نلاحظ أن التأثيرات الميزوبوتامية كانت واضحة في زخارف قبة الصخرة وفي تكوين بعض الصور الجدارية (قصير عمرا) كما نلاحظ التأثيرات المصرية في زخارف قصر المشقي، ولعل هذا مرده إلى استخدام صناع وفنيين من جميع البلاد الإسلامية عند إقامة المنشآت الهامة.

وهناك ملاحظة أخرى وهي حب خلفاء بني أمية للمعيشة الصحراوية مما أدى بهم إلى إقامة مجموعة من الاستراحات والقصور الصحراوية مثل قصير عمرا، وقصر الخير وقصر المشقي وقصر الطوبة. وكانت أغلب هذه المباني تأخذ شكل الحصون - متأثرة بالحصون المحلية الممتدة من الخليج العربي إلى دمشق، وكانت من الداخل مقسمة إلى بيوت تشتمل على أماكن للاستقبال وفناء، وتنظم الحجرات حول فناء متوسط.

وحوالي نهاية العصر الأموي استعمل الطوب في عمل الحوائط والأقباء، «تأثير عراقي».

وقد استعمل المعماريون في العصر الأموي في منشآتهم العقود نصف الدائرية ونعل الفرس والمدبب والمستقيم، كما استعملوا الروابط الخشبية بين الأعمدة. والأقباء نصف الدائرية التي بنيت بالجر أو الطوب، والقباب الخشبية والحجرية مستعملين القطاع الطولي للمخروط في تحويل الحجرة المربعة إلى دائرة. وفي التحصينات استعملوا الأبراج نصف

الدائرية والمراغل البارزة Machicolis كما استعملوا الزخارف الهندسية والتخطيط الذى يعتمد على التقسيم الثلاثى، كما يشاهد فى قصر المشى، وهى طريقة لم تتبع من قبل.

أما من حيث الزخارف الفاخرة، فقد استعملوا الرخام المشقوق للحصول على تماثل زخرفى فى تجازيعه الطبيعية، وتغشية الحوائط به، وكانت الحوائط الداخلية تزخرف بالفسيفساء على نطاق واسع لم يعرف قبل ذلك. وكذلك استعمال الصور الجدارية فى موضوعات بها الأشكال الادمية والحيوانية.

وبلاحظ أن الطراز الأموى لم ينتشر فى العراق ولا فى إيران، ذلك لأن المباني التى أنشئت فى هذه البلاد منذ البدء تأثرت بالأسلوب المحلى، وهو استعمال الطوب بدلا من الحجر وما يقتضيه ذلك من تغيير فى التفاصيل المعمارية الأخرى.

على أن أكثر البلاد تأثراً بالطراز الأموى منذ أول الأمر كانت شمال أفريقيا والأندلس. وبعد بضعة قرون ظهر طراز خاص مميز نطلق عليه الطراز المغربى.^(١)

(١) كريبويل : موجر عن العبارة الإسلامية المكرة ص ١٥٨

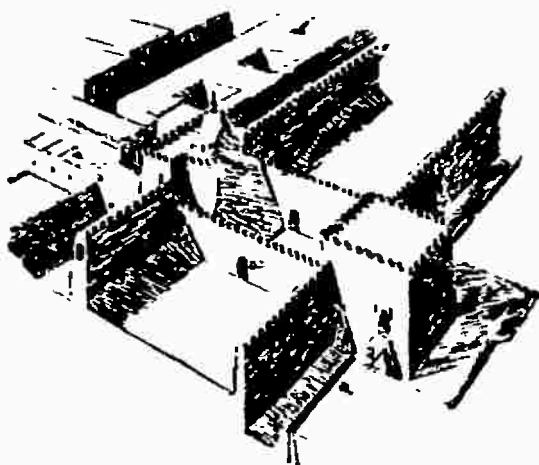
الطراز العباسي

عندما انتقلت الخلافة إلى بني العباس ١٣٢ هـ ٧٥٠ م نقلوا مقر الحكم إلى العراق، وقد أدى ذلك إلى تغييرات جوهرية في أساليب الفن، منها استعمال الأجر بدلا من الحجر والأكتاف بدلا من الأعمدة وقُضِلَت الزخارف الحصية على الزخارف الحجرية، واستعمل التخطيط المستطيل، وهكذا نجد نمطاً فنياً جديداً يختلف عن النمط الذي ساد العالم الإسلامي في ظل الخلافة الأموية.

وكان من الأمور المسلم بها أن يقوم مؤسسو الدولة العباسية بإنشاء مدينة جديدة تحقق مايدور في نفوسهم في النواحي السياسية والاجتماعية.

مدينة بغداد :

وبين عامي ١٤٥ - ١٤٩ هـ ٧٦٢ - ٧٦٦ م شيد الخليفة المنصور مدينة بغداد وجعل تخطيطها مستديراً ولها أربعة مداخل رئيسية محورية، وبلغ قطرها نحو ٢٧١٠ م واستعمل في البناء قوالب من الطوب اللبن يبلغ وزن الطوبة نحو ٢٠٠ رطل وحجمها فراع مكعب، كما استخدم البوص كرباط بين المداميك، وهي طريقة عراقية قديمة - وللمدينة سوران خارجيان : الداخلى منها أعلى وأسمك وقطاع الحائط على هيئة مدرج مقسم إلى ثلاثة أقسام ممك السفلى ١٠ أذرع والمتوسط ٩ ورع



شكل (١٠) تخطيط يوضح مدخل مدينة بغداد المستديرة

والعلوى ٨ ونصف ذراع، وفي الجزء العلوى من الحائط دهليز مغطى بقبو للدفاع.

أما مداخل المدينة فهى من نوع المداخل المنحرفة، ويحتاز الداخل قنطرة فوق خندق ثم يدخل فى غرفة مستطيلة مغطاة بقبو نصف اسطوانى ويخرج منها إلى رحبة مكشوفة ثم يلج بابا يفتح على دهليز مغطى بقبو نصف اسطوانى، يؤدي هذا الدهليز إلى سلم يوصل إلى المجلس الذى يعلو الدهليز المقيى، وغرفة مربعة تعلوها قبة محمولة على أربعة محارب ركنية.

وفى قلب المدينة يقع المسجد والقصر، ويعرف بقصر الذهب، أهم أجزائه القبة الخضراء التى كان ارتفاعها نحو ٨٠ ذراعاً. وقد غمت المدينة

واتسعت وخرجت عن هذا التخطيط، وفقدت صلتها به منذ القرن العاشر الميلادي.

مدينة سامرا:

وفي عام ٢٢١ هـ ٨٣٦ م شيد الخليفة المعتصم مدينة سامرا على الضفة اليمنى لنهر الدجلة على بعد ١٠٠ كم شمال بغداد، وقد هجرها الخليفة المعتصم سنة ٢٧٦ هـ - ٨٨٣ م عائداً إلى بغداد، وقد دبت الحياة في سامرا نحو ٥٠ عاماً، وأزيجت الأنقاض عن قصر الجوسق الخاقاني «قصر المعتصم»، وظهر أن لهذا القصر الكبير وملحقاته مدخلا واحداً اسمه «باب العامة». لاتزال أنقاضه قائمة وقد عثر على زخارف جصية جميلة كانت تزين جدران قاعة العرش، كما عثر في جناح الحريم على حجرات للنظافة كان يصل إليها الماء الجارى في أنابيب من الرصاص أو الصلصال؛ ونميز في سامرا ثلاث مراحل مرت فيها الزخارف الجصية: تبدأ بزخارف قريبة من الطبيعة لأوراق العنب وعناقيده، ثم تبتعد بالتدريج عن أصولها الطبيعية إلى أن تصبح زخارف قشورها خطية لاصلة بينها وبين الطبيعة.

وقد عثر على رسوم جدارية كثيرة في قصر الجوسق الخاقاني منها رسم يمثل راقصتين مرسومتين في وضع متقابل، الجسمان منظوران من الأمام والرأسان نصف جانبيين والأذرع مرفوعة. كما عثر على رسوم أخرى لموضوعات آدمية وحيوانية، ويغلب على الجميع الأسلوب الزخرفي.

مسجد سامرا الكبير:

بدأ في إنشائه المتوكل سنة ٢٣٤ هـ - ٨٤٨ م - وهو أعظم الجوامع الإسلامية. مساحة إذ كان يتسع لأكثر من ١٠٠ ألف مصل، تخطيطه على شكل مستطيل أبعاده، ١٨٠ × ٢٦٠ م^(١) واستعمل في بنائه اللبن، أما السور الخارجى فبنى بالطوب الأحمر الفاتح، وزود بأبراج تبلغ جملتها ٤٠ برجاً قطر كل منها أربعة أمتار ونصف المتر ويبرز الواحد عن الجدار نحو مترين.

وفي حرم المسجد ٢٤ صفًا من الأكتاف تكون ٢٥ بلاطة عمودية على حائط القبلة، ويرتكز السقف على الأكتاف مباشرة، وحول الصحن في الجانبين الشرقى والغربى أربعة صفوف من الأكتاف أما في الجانب الشمالى فنجد ثلاثة صفوف فقط. وقطاعات الأكتاف مثمثة الشكل وفي أركانها أعمدة مستديرة من الرخام كل منها مكوّن من ثلاثة أجزاء متصلة بمحلقات معدنية، وقد استعمل الرصاص المصهور في اللحامات. وبلغ ارتفاع السقف من الداخل نحو ٣٥, ١٠ أمتار ويكتنف المحراب زوجان من الأعمدة الرخامية الوردية ذات تيجان وقواعد رمانية.

ويقول هرتزفولد إن حوائط المسجد كانت مغطاة بسالفيسفاء الزجاجية على أرضية مذهبة.

(١) كويل. الفن الإسلامى ص ٢٥.

وللمسجد زيادتان. وتقع المئذنة وتسمى «الملوية» على المحور في منتصف الزيادة الأولى، ويبلغ ارتفاع قاعدتها ٣ أمتار، وعرض المنحدر الصاعد إلى قمتها ٢,٣٠ م إلى أن يتم خمس دورات كاملة. وكان يوجد في أعلى المئذنة جوسق صغير مرتكز على ثمانية أعمدة من الخشب^(١).

قصر أخضر:

من أهم القصور المحصنة التي خلفها العباسيون وأعظمها أثراً في النفس، وينسب إلى عيسى بن موسى ١٦١ هـ ٧٧٨ م، ويقع في الصحراء على بعد ١٢٠ ميلاً جنوى بغداد، ويشتمل على سور خارجي على شكل مستطيل أبعاده ١٧٥×١٦٩ م، في وسط كل ضلع من الأضلاع بوابة، وفي أركان المستطيل أربعة أبراج مستديرة بين كل برجين عشرة أبراج نصف دائرية هذه غير الأبراج التي تحف بالباب، ويقع مبنى القصر ملاصقاً للضلع الشمالي من السور. ويبلغ مسطح القصر نفسه ٨٢×١١٢ متراً، وحوائط القصر الخارجية مزودة بالأبراج نصف الدائرية. واستعمل في البناء بلاطات من الحجر الجيري ثبتت بمونة من الجص.

والارتفاع الحالي للحوائط ١٧ متراً، ويعتقد كريزويل أنها كانت تبلغ نحو ١٩ متراً في حالتها الأولى، حيث تنتهي بحلقة مؤسمة على أقواس من نعل الفرس.

(١) كريزويل الموحى عن العمارة الإسلامية المكرة ص ٢٧٤ ٢٧٨، وكيل الدين سامح

العمارة في صدر الإسلام ص ١٠١ ١٠٢.

والبوابة الرئيسية تقع في وسط الضلع الشمالى للسلور ومزودة بوسائل كافية للدفاع. وبلى الباب ممر مغطى بقبو وخلفه حجرة تعلوها قبة، وإلى اليمين واليسار دهليز ممتد مغطى بقبو، وبلى القبة البهو الكبير المغطى بقبو مرتفع، وعلى اليمين واليسار غرف تستعمل كمخازن، ويقع مسجد القصر خلف الغرف اليمنى، أما الغرف اليسرى فتقع خلفها حجرات ذات أقبية بارتفاع ثلاثة أدوار. وفي نهاية البهو الكبير قبة يفتح منها يمناً ويساراً دهليز ممتد ومغطى بقبو ويدور حول الفناء الأوسط وقاعة العرش، بحيث يفصل هذه المجموعة عن سائر أجزاء القصر. ومن هذا الدهليز، وعلى محور الباب الرئيسى، ندخل إلى ساحة الشرف ويحيط بها تجويفات تنتهى من أعلى بمحاريب معقودة ومزخرفة بزخارف من الطوب. وخلف هذه المساحة توجد قاعة العرش تحيط بها الغرف، ويوجد حول الدهليز الكبير أربع مجموعات من « البيوت » تكاد تكون مستقلة عن القصر ومدخلها على الدهليز الكبير^(١). وهذا القصر غنى بالعناصر المعمارية والتنوع في أشكال الزخارف مما يجعله عملاً معمارياً من الطراز الأول.

جامع أحمد بن طولون :

أنشأه أحمد بن طولون سنة ٢٦٣ - ٢٦٥ هـ، ٨٧٦ - ٨٧٩ م ويؤثر هذا المسجد في النفس بضخامته وبساطة تصميمه. ويتكون من صحن مكشوف مربع تقريباً، في وسطه بناء مربع التخطيط، تعلوه قبة محمولة

(١) كرزويل موحى عن العمارة الإسلامية المكرة ص ١٩٢.

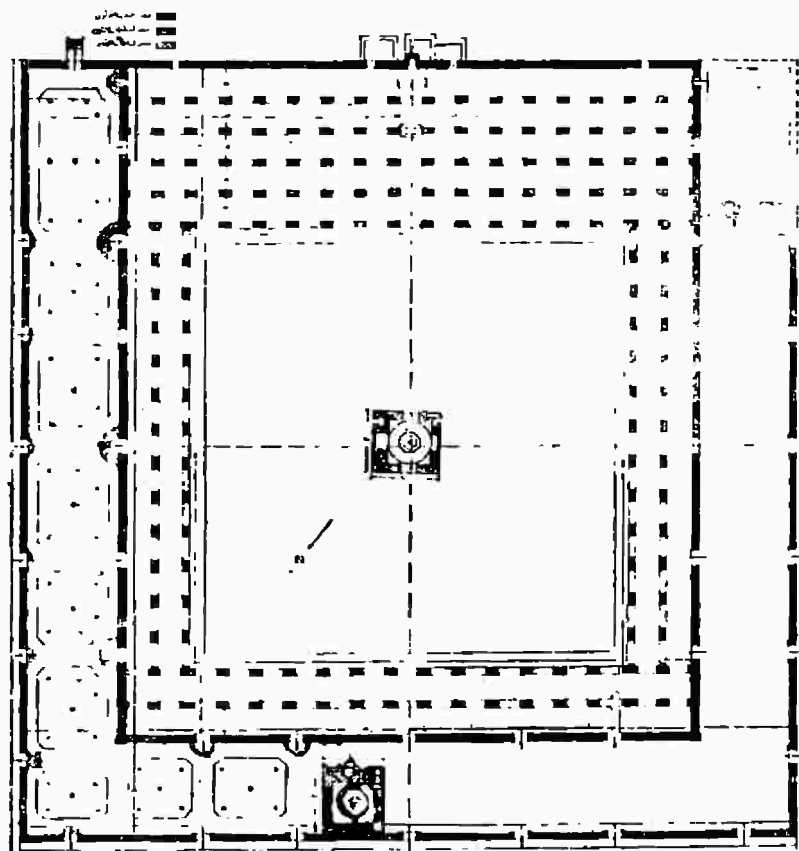
على صفوف من المقرنصات، تحيط به من جوانبه الأربعة إيوانات أكبرها الإيوان الشرقى وهو إيوان القبلة. وبه خمسة صفوف من الدعائم المستطيلة تحمل عقوداً مدببة، وفي أركان الدعائم أعمدة مندجّة ذات تيجان رمانية الشكل ومزخرفة بزخارف نباتية. وتعلو الدعائم فتحات معقودة مدببة لتخفيف الثقل. أما الإيوانات الثلاثة الأخرى فيشتمل كل منها على صفين من العقود المدببة. ويحيط بالجامع من جهاته الثلاث البحرية والغربية والقبليّة ثلاثة أسوار موازية لأسوار المسجد وأقل منها ارتفاعاً، وبين حائط الجامع والسور الخارجى توجد مساحات تسمى «الزيادات».

وفي أعلى جدران الجامع وجزء من الأسوار الخارجية شرفات مفرغة، وكان للجامع ٤٢ باباً ٢١ فى جدار المسجد، بالإضافة إلى أربعة أبواب صغيرة فى جدار المحراب. أما الآن فالملفّوح من أبواب الأسوار خمسة فى كل من السورين البحرى والقبلى وبابان فى الجدار الغربى.

ويوجد فى الجامع ستة محاريب بالإيوان الشرقى، أحدها المحراب الأصلى الذى يجاور المنبر، يكتنفه أربعة أعمدة رخامية، وقد عملت به إصلاحات أهمها الفسيفساء التى أضيفت فى عهد السلطان لاجين. أما المحاريب الخمسة الباقية فكلها من الجص ومستوية الوجوه.

وفى المسجد ١٢٨ نافذة مزخرفة بالجص المفرغ ذات أشكال هندسية بدیعة، وأغلبها مجدد فيما عدا أربع فى جدار القبلة تعود إلى زمن إنشاء المسجد.

وأغلب زخارف المسجد محفورة في الجص تراها في واجهات الأروقة
المشرفة على الصحن وحول الطارات الكبيرة والصغيرة وفي الشريط الذى



شكل (١١) تخطيط جامع أحمد بن طولون

يدور حول المسجد أسفل طراز الكتابة، وفي باطن بعض العقود المطلية على الصحن. أما الزخارف المحفورة في الخشب فقليلة نراها في أعتاب بعض الأبواب.

وتبلغ مساحة المسجد بالزيادات $١٦٢ \times ٤٦,٤٦$ متراً ومن غير الزيارات $١٢٢,٢٦ \times ٣٣,١٤٠$ متراً. والمسجد كله مبني بالطوب الأحمر الداكن المغطى بطبقة سميكة من الملاط تعلوها طبقة أخرى بيضاء من الجص بها الزخارف المحفورة.

أما المئذنة فتقع في الزيادة الشمالية الغربية منحرفة قليلاً عن محور المسجد، وتتكون من قاعدة مربعة تعلوها منطقة إسطوانية فوقها جزء مشمن، ويمرّى الدرج من الخارج حول المئذنة، ويعتبر هذا المسجد نموذجاً للطراز العباسي في مصر.



مميزات العمارة في الطراز العباسي

عندما سقطت الخلافة الأموية، وانتقل مقر الخلافة من دمشق إلى بغداد، تبع ذلك تغير واضح في التأثيرات ومظاهر الحياة الفنية، وبدأت تظهر الملامح الفنية العراقية القديمة التي نمت خلال مرحلة الفن الأخميني والساماني. وكانت هي البذور الأولى التي ترعرعت في سامرا، والتي امتد أثرها غرباً إلى مصر في جامع ابن طولون وشرقاً في نيسابور وافرازياب (بالقرب من سمرقند).

وكانت المساجد في هذا العصر عظيمه الاتساع وكانت سقوفها محمولة على أكتاف أو أعمدة مباشرة دون استعمال للعقود كما نرى في الكوفة وواسط وبغداد وسامرا، وقد استعملت العقود في مساجد أخرى مثل مساجد الجعفرية (أبو دلف) وعمرو وأحمد بن طولون. كما استعمل التخطيط المربع. ونجد أيضاً المساجد التي استعملت التغطية بالأقباء كما نرى في مسجد قصر أخضر ومسجد الرباط في سوسة ومسجد سوسة الكبير (في تونس). أما استعمال القبة أمام المحراب فهي من الظواهر التي نشاهدها في بعض المساجد من هذا العصر، ولكنها لا نجدها في الرقة ولا سامرا، ومن المساجد التي تميز فيها هذه الظاهرة المعمارية المسجد الأقصى ٧٨٠م، والمسجد الكبير في سوسة ١٨٥٠م ومسجد القيروان في إضافات ٨٦٣/٢م ومسجد تونس الكبير ٨٦٤م. أما القبة فوق المحراب

في مسجد ابن طولون فهي تعود إلى نهاية القرن الثالث عشر الميلادي. ومن الظواهر الهامة أيضاً أن الصحن في بعض المساجد لم يكن محاطاً بأية أروقة خلاف رواق القبلة، ومن هذا المسجد مسجد قرطبة ٧٨٧م والقيروان ٨٣٦م وتونس ٨٦٤م.

وهناك ظاهرتان أخريان لم تشيعا ولكنها ظهرت في بعض المساجد :
أولاهما أن تكون بوائك الرواق الكبير في المسجد عمودية على حائط القبلة، وقد نشأ هذا النظام في الشام في المسجد الأقصى في إصلاحات المهدي ٧٨٠م وفي المسجد الكبير بقرطبة ٧٨٧م وفي مسجد القيروان حينما أعاد بناءه زيادة الله ٨٣٦م. أما الظاهرة الثانية فهي المآذن التي على شكل البرج، وهي ظاهرة شامية أساساً، أول ما ظهرت في مآذن سوريا، وظلت سائدة في سوريا حتى أوائل القرن الثالث عشر. وقد انتقل هذا الطراز إلى القيروان وقرطبة وظل مميزاً من سمات المساجد الإسلامية في المغرب إلى الوقت الحاضر.

أما عبارة القصور فتختلف في الطراز الأموي عن الطراز العباسي بسبب اختلاف نظام البلاط، ذلك لأن الأمويين كانوا ما يزالون قريين من صدر الإسلام ومن البداوة، وتحكمهم فكرة المساواة بين الأفراد، ولكن في ظل الخلافة العباسية، تأثر العباسيون بنظام البلاط الفارسي ومن ثم بأبهة الملك، ولذلك اتسعت قاعات العرش وكانت في الأغلب مغطاة بقبة مسبوقة بإيوان مقبى للزوار العاديين، وكذلك اختلف نظام البيوت.

وكانت الأبعاد المعمارية ضخمة وواسعة، فقصر أخضر الذى أنشئ في أوائل العصر العباسي كانت مساحته 87×112 متراً بينما كان قطر مساحة قصر المعتصم في سامرا نحو ١٤٠٠ متراً مما أتاح الفرصة لإنشاء أكثر من سرداب وحديقة كبيرة وملعب للبولو. وكانت ضخامة هذه القصور لا تسمح بإنجاز جميع أجزائها ومرافقها، وكذلك الحمامات التي تستعمل في البناء وهي الطوب اللبن والمحروق، وكانت وسيلة الزخرفة هي تغطية هذا الطوب بطبقة من الجص تصلح لحفر الزخارف عليها، وكانت الأماكن المفضلة للزخرفة هي الوزرات وحلوق الأبواب، وزخرفة السقوف بالفسيفساء، حيث استعملت في مسجد سامرا الكبير وقصر بلخورا وفي مسجد المدينة.

أما الأضرحة فكانت قليلة، ذلك لأن أغلب خلفاء بني العباس لم يرغبوا في أن يعرف أحد أين دفنوا بسبب الصراع الذي كان قائماً في هذه الدولة في كثير من الأحيان، ومن أمثلة ذلك أن المنصور أمر بإعداد عدد كبير من الأضرحة لنفسه. وكان ضريح المنتصر «قبة الصليبية» في سامرا من الأضرحة القليلة التي تركها هذا العهد، وكان تخطيطه على شكل مثنى وحجرة الدفن في وسطه تعلوها قبة.

أما الزخارف الهندسية فقد ازدهرت في أواخر هذا العصر، وكانت في أول العصر الإسلامي تستعمل أساساً في النوافذ، أما الزخارف النباتية الدقيقة فقد استعملت استعمالاً واسعاً وبخاصة أشكال المثلثات وفيها

الدوائر المتماثلة والمتقاطعة، ومن امثلتها ما نجده في نوافذ مسجد ابن طولون.

وظهر طراز جديد من العقود المدببة وهو العقد ذو الأربعة مراكز وكان أول ظهوره في الرقة ٧٧٢ م. وكذلك استعملت الطاقات الركنية في قصر أخضر ٧٧٨ م وسامرا ٨٣٦ م وفي المسجد الكبير بوسة عام ٨٥٠ م وفي مسجد القيروان عندما أصلح ٨٦٢ م وفي مسجد تونس ٨٦٤ م.

ومن مميزات الزخارف المعمارية أيضاً البلاطات ذات البريق المعدن التي صُنِّرت من العراق إلى القيروان وزينت بها واجهة محراب المسجد في ٨٦٣/٢ م.

ولإظهار طراز الكتابة لونت الأرضية باللون الأزرق كما نجد في مقياس الروضة ٨٦١ م وجامع ابن طولون ٨٧٩ م، وروعى في إفريز الكتابة في جامع سوسة ٨٥٠ م أن يكون تقويس الخط في الأمام لتصحيح الخطأ النظري.

وقد حقق العصر العباسي تقدماً في نظام التحصينات أكثر مما شاهدناه في سوريا في العصر الأموي، فقد جعل لمدينة بغداد والرقعة حوائط خارجية مزدوجة ومزودة بأبراج نصف دائرية وبوابات أربع ذات مداخل منحرفة، وهو أسلوب لم يعرفه لا الرومان ولا البيزنطيون. وكذلك بوابات أخضر التي زودت بوسائل مختلفة للدفاع.

وعلى الرغم من أن الطراز العباسي كان واسع الانتشار إلا أن

الطراز الأموى، الذى كان مايزال حيا فى سوريا، تطور وأخذ شكلا خاصاً فى شمال أفريقيا والأندلس، ويبدو ذلك واضحاً من زخارف الخشب المحفور ومن طريقة البناء فى المسجد الأقصى فى عهد المهدي حوالى ٧٨٠م إلا أن هذا الطراز الزخرفى الجميل اختفى بعد القرن العاشر.

وفى تونس ظهرت هذه التأثيرات الأموية فى نظام الأقباء فى رباط سوسة وجمع سوسة. ومن أهم الآثار المعمارية التى حملها لنا العصر متأثراً بالأسلوب الأموى خزان الرملة من حيث نظام الأقباء المرتكزة على ٣٨ عقداً مدبباً، ومنارة سوسة وخزانات الأغالبة بالقيروان ومقياس الروضة بما يتميز به من حفر وإفريز من الخط الكوفى. ونظام قناطر المياه بالبساتين بالقاهرة^(١).



(١) كرينزويل : موجز عن العمارة الإسلامية المبكرة ص ٣٢٣.

الطراز الفاطمي

الفاطيون أسرة شيعية نجحوا في القضاء على حكم الأغالبة في أفريقية (تونس) سنة ٩٠٩م واتخذوا المهدية، على مقربة من تونس، عاصمة لهم، واستطاع جوهر الصقلي قائد المعز أن يفتح مصر ٩٦٩م وأن يؤسس القاهرة، على أرض مساحتها نحو ٣٤٠ فداناً على شكل مربع طول ضلعه نحو ١٢٠٠ متر تقريباً^(١). وأحاطها بسور من اللبن، كما اختط جوهر قصرأ كبيراً بالقرب من السور الشرقى، ولذلك أطلق عليه القصر الشرقى، وقصرأ آخر غرب القصر الكبير أطلق عليه القصر الغربى الصغير، كما اختط مسجداً جامعاً هو الجامع الأزهر لإقامة الصلوات الجامعة ولتدريس المذهب الشيعى. وسرعان ما أحرزت العاصمة الجديدة، القاهرة، درجة عظيمة من الرفاهية والعمران وأخذت تقف إلى جانب المركزين الإسلاميين الآخرين قرطبة وبغداد.

الجامع الأزهر: (٣)

عندما شرع جوهر الصقلي فى بناء القصر أمر أيضاً ببناء الجامع

(١) المقرئى: الخطط ج ٢ ص ١٧٨ ، ١٨٤

(٢) زينت المادة العلمية الخاصة بالأزهر الشريف لمناسبة احتفال مصر بعيده الألف عام

ليصلى فيه الخليفة وليكون مسجداً جامعاً للقاهرة الفاطمية أسوة بجامع عمرو بن العاص بالقسطاط والجامع الطولونى بالقطائع، ولتعليم الفقه الشيعى ونشره. وقد بدء البناء فى يوم السبت لست بقين من جمادى الأولى ٣٥٩ هـ (٩٧٠ م)^(١) وانتهى العمل فى فيه وأقيمت أول جمعة به فى ٧ رمضان ٣٦١ هـ (٩٧٢ م).

كان وقت إنشائه مكوناً من ثلاثة إيوانات حول الصحن: الشرق منها، مكون من خمسة أروقة وبكل من الجانبين القبلى والبحرى ثلاثة أروقة، وكانت الأروقة المطلة على الصحن قائمة على أكتاف مبنية فى حين تقوم أروقة إيوان القبلة على أعمدة رخامية من طرز مختلفة، وجميع العقود موازية لحائط القبلة، أما الجانب الغربى فلا توجد به أروقة، ويتوسطه الباب العمومى الذى كانت تعلوه المنارة، ولعله كان بارزاً عن الواجهة.

ويشطر الإيوان الشرقى مجاز عمودى على المحراب، ارتفع سقفه وارتفعت عقوده عن مستوى ارتفاع الإيوان كله، وهذا المجاز هو الأول من نوعه فى مساجد القاهرة. ويلاحظ أن عقود المجاز هى القديمة فى الإيوان كله. وحليت عقود المجاز بآيات قرآنية بالخط الكوفى كما حليت واجهات عقودها بالزخارف النباتية المورقة.

وفتحت بأعلى الجدران شبابيك جصية مفرغة بأشكال هندسية تتخللها مضاهيات مزخرفة، أحيطت بإفريز مكتوب سالخط الكوفى

(١) حطط الفيرى ج ٤ ص ٤٩

المزخرف بآيات من القرآن الكريم، ولا تزال بقايا هذه الشبائيك موجودة في جدران إيوان القبلة.

ويعلو المحراب قبة من العصر المملوكي حلت محل القبة الفاطمية القديمة^(١).

وقد أضاف الخليفة الأمر بأحكام الله ٥١٩ هـ (١١٢٥ م) محراباً من الخشب مزخرف بالنقوش، وفي طرفيه عمودان، ويعلوه لوح مكتوب فيه: نص بنسبته إلى الخليفة الأمر بأحكام الله والدعاء له.. وتاريخ صنعه.

كما أضاف الخليفة الفاطمي الحافظ لدين الله ٥٢٤ - ٥٤٤ هـ (١١٢٩ - ١١٤٩ م) رواقاً يحيط بالصحن، في جوانبه الأربعة، كما أضاف قبة على رأس المجاز.

وقد جرت إصلاحات وإضافات كثيرة على هذا الجامع من العصر الفاطمي حتى العصر الحديث وتضاعفت مساحته على مر العصور.

والباب الكبير الغربي، وهو الباب الرئيسي للجامع حالياً، من إنشاء عبد الرحمن كتخدا ١١٦٧ هجرية (١٧٥٣ م) وهو على بكتابات وزخارف دقيقة في الحجر والرخام، كما زاد في الجامع مساحة كبيرة

(١) كان ينهى طرف هذا الأنوان نصيب غير موحودتين إلا أن - وسسح ذلك من صيحه حجة وفقهه احكامه بأمر الله على الجامع بما نصه : ما قدر لصناعة القباب فوق السطح بالإصافه إلى أن تصميم جامع احكامه يشمل على ثلاثة قباب

بإضافة الأروقة خلف المحراب القديم.

وعلى يمين الداخل من الباب الغربى الكبير نجد المدرسة الطيرسية التى أنشأها الأمير علاء الدين طبرس الخازندارى نقيب الحيوش فى دولة الناصر محمد بن قلاوون، وقرر فيها دروساً للفقهاء الشافعية وألحق بها ميسأة، وانتهت عمارتها فى ٧٠٩ هـ (١٣٠٩ م). وهذه المدرسة محراب من أجمل المحاريب الرخامية المزخرف بالفسيفساء المذهبة. كما عنى برخامها وتذهيب سقفها بدرجة يصعب محاكاتها بسبب جمال التصميم ودقة الصناعة^(١).

ونجد على يسار الداخل المدرسة الأقبعاوية التى أنشأها الأمير عبد الواحد أقبغا ٤٧٠ هجرية (١٣٤٠ م) وعهد بإنشائها إلى ابر السيوفى كبير المهندسين أيام الناصر محمد بن قلاوون.

كما أنشأ الأمير القتبائى خازندار الملك الأشرف برسباى المتوفى عام ٨٤٤ هـ (١٤٤٠ م) المدرسة الجوهريّة فى الطرف الشرقى البحرى حيث دفن فيها، وهى مدرسة صغيرة ولكنها اشتملت على جميع تفاصيل المدرسة، لاشتمالها على أربعة إيوانات يتوسطها صحن مفروش بالرخام الملون، كما كانت الإيوانات مفروشة بالرخام الدقيق الملون.

وندخل إلى الصحن من الباب الذى أنشأه السلطان قايتباى ٩٧٣ هـ (١٤٦٨ م) الذى هدم الباب الغربى القديم للجوامع والذى كانت تعلوه

(١) المربعون جزء ٢ صفحہ ٣٨٣

المنارة الأولى، وجدده على ما هو عليه الآن، وأقام إلى يمينه منارة رشيقة. وفي عام ٩١٥ هـ (١٥١٠ م) أمر السلطان قنصوه الغوري ببناء منارة للجوامع، وهي منارة ضخمة عالية ذات رأس مزدوج، بها تلبس من القاشاف بيدن دورتها الثانية. كما امتازت بأن لها سلمين بين دورتيها الأولى والثانية لا يرى الصاعد في أحدهما الآخر.

وللأزهر الآن منبر واحد وأربعة محاريب وثمانية أبواب وخمس مآذن منها ثلاث في الواجهة الغربية وهي منارة السلطان الغوري ذات الرأسين ومسارة السلطان قايتباي ومنارة المدرسة الأقبغاوية.

الجامعة الأزهرية:

بدأت وظيفة الأزهر كجامعة إسلامية، بتدريس المذهب الشيعي أيام الفاطميين، وظلت هذه الوظيفة تنمو، وتتعدد جوانبها حتى أصبح الأزهر في العصر الحديث، جامعة إسلامية عصرية وعالمية.

ففي عام ٣٦٥ هـ (٩٧٥ م) جلس قاضي القضاء أبو الحسن علي بن النعمان بالجامع الأزهر وقرأ مختصر فقه أبيه في فقه الشيعة في جمع حافل من العلماء، وأثبت أسماء الحاضرين^(١).

وفي عام ٣٧٨ هـ (٩٨٨ م) عين العزيز بالله للأزهر سبعة وثلاثين فقيهاً للقراءة والدرس، يعقدون مجالسهم في الأزهر بعد صلاة الجمعة

(١) المبرزى جزء ٢ صفحة ٣٤١

ورتب لهم الأوراق، كما رتب لهم السكنى بجوار الأزهر^(١).

وفي عهد الأسرة الأيوبية قطعت صلاة الجمعة من الأزهر^(٢) وأُشئت المدراس لتدريس الفقه الشافعى والمالكي ثم تدريس فقه المذاهب الأربعة.

وفي العهد المملوكى عاد للأزهر ازدهاره وأهميته، وأصبحت له الزعامة الدينية والفكرية، حيث كان الأكابر من علمائه يتمتعون بإحياه والنفوذ ويشغلون وظائف القضاء العليا.

وقد أدى الغزو العثمانى لمصر منذ عام ٩٢١ هـ (١٥١٧ م) إلى تدهور الحياة الاقتصادية والثقافية وبديهي أن ينعكس ذلك على الأزهر ورسائله.

ومهما يكن من شيء فقد ظل الأزهر حافظاً لعلوم الدين والفقه واللغة، واستطاع خلال المحن التى مرت به، أن يستبق شيئاً من مكانته، وأن يؤثر عاصيه وهيبته فى نفوس الغزاه أنفسهم.

وكانت الدراسة بالأزهر تقوم على نظام الحلقات، حيث يجلس الأستاذ فى حرم الجامع ليقرأ درسه فى حلقة من تلاميذه والمستمعين إليه، وأصبح لكل أستاذ رواق معروف يتجمع حوله فيه مريدوه، وكان الأساتذة يعطون الشهادات لتلاميذهم الذين يداومون على استماع الدروس ويصل إستيعابهم إلى المستوى الذى يرضاه الأستاذ فيعطيه «إجارة» وهذه

(١) المبرورى حر، ٢ صفحة ٢٧٣

(٢) المبرورى حر، ٢ صفحة ٢٧٥

الإجازة تتيح له أن يقوم بالتعليم والإفتاء. وكان الطلاب يتمتعون بحرية كبيرة في اختيار الأستاذ والمادة التي يدرّسوها وفي الحضور والغياب.

وإلى جانب المركز الديني والثقافي المرموق للأزهر فقد كان مركزاً للنشاط الاجتماعي منذ العصر الفاطمي. من ذلك مثلاً الاحتفال بالمولد النبوي الشريف، حيث يركب القاضي بعد عصر اليوم الثاني عشر من ربيع الأول ومعه الشهود في موكب حافل متجهاً إلى الجامع الأزهر فيجلسون في الجامع بمقدار الختمة، ثم يعودون في موكبهم إلى القصر.

وكذلك الاحتفال الحزين بيوم عاشوراء لإحياء ذكرى مقتل الإمام الحسين، وكذلك الاحتفال بليالي الوقود الأربع، وهي ليلة أول رجب ونصفه وأول شعبان ونصفه، ويبدو المسجد في هذه الليالي كأنه شعله من نور.

أما الموارد التي كان يعتمد عليها الأزهر في تحقيق هذه رساله فكانت تتركز في الأحباس والأعطية والصدقات التي كانت مالية ونوعية معاً، وقد أوقف الحاكم بأمر الله عام ٤٠٠ هـ على الجامع الأزهر وبعض المساجد الأخرى وقفية مشتركة أورد المقرئزي تفصيلات بنودها ولم تترك هذه الوقفية شاردة ولا وارده يحتاج إليها الأزهر - في ذلك الحين - إلا أحصتها^(١).

وللأزهر مواقف وطنية وقومية مرموقة طوال حياته الحافلة بالعلم

(١) سعد ماهر - مسجد مصر جزء أول صفحة ١٧٣ عن المقرئزي

والعمل، من ذلك ما قام به علماءه إبان الحملة الفرنسية من ترعم للثورة الوطنية التي أدت في النهاية إلى طرد الحملة الفرنسية من الأراضي المصرية، وكذلك مواقف الأزهر المشهودة أيام الاحتلال البريطاني.

وفي جمادى الأولى ١٤٠٣ هـ (مارس ١٩٨٣ م) احتفلت مصر بالعيد الألفى للأزهر الشريف وشارك في هذا الاحتفال علماء مسلمون من مختلف بلاد العالم الإسلامي تقديراً لرسالته واعترافاً بفضله.

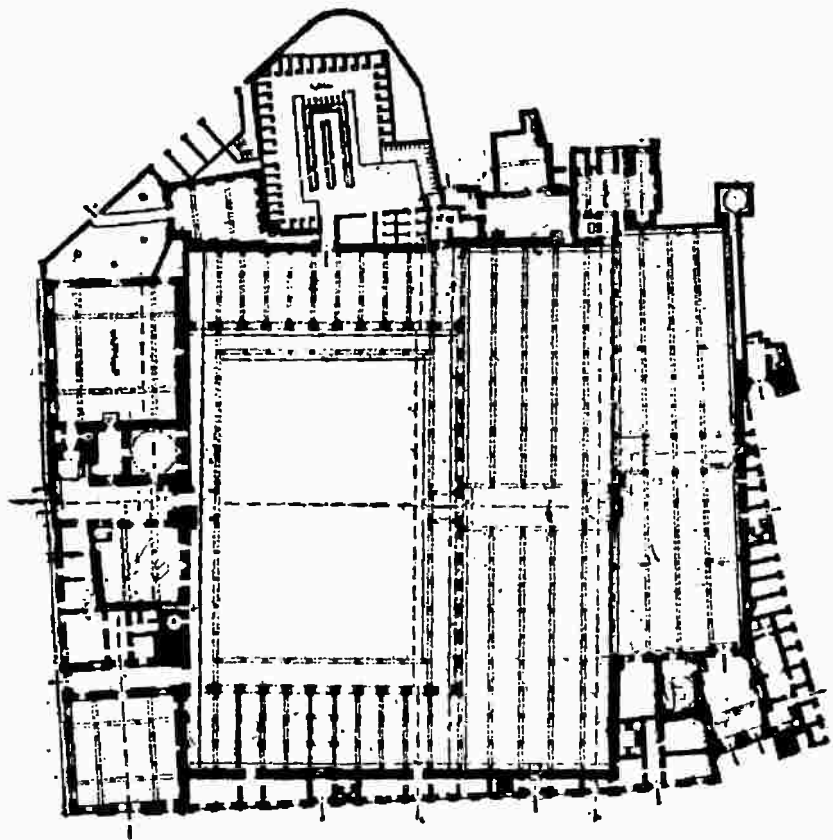
وقد أصبح الأزهر في العصر الحديث جامعة عصرية تشغل علوم الدين ركنا هاما في الدراسة إلى جانب الطب والهندسة والاقتصاد..

جامع الحاكم :

بدأ في إنشائه العزيز بالله سنة ٩٩٠ م وأتمه ابنه الحاكم، وفتح للصلاة ١٠١٣ م - تخطيطه قريب من المربع يبلغ ١١٣×١٢٠,٥ متراً، وهو عبارة عن صحن مكشوف تحيط به أروقة مسقوفة، وفي نساحية المحراب خمسة أروقة، تسير عقودها موازية لحائط القبلة، وفي كل من الجانبين الشرق والغرب ثلاثة أروقة تنجعه عقودها عمودية على الجدار، وفي الجهة البحرية رواقان تسير عقودهما موازية لحائط المحراب، وكلها محمولة على أكتاف. ويقطع رواق القبلة مجاز مرتفع كما في الأزهر. وفي نهاية المجاز فوق المحراب قبة بها كتابة كوفية على الجص، وفي أقصى يسار حائط القبلة قبة مهدمة.

وقد احتفظ جانب القبلة بكثير من العناصر المعمارية. وفيه ساعدتان

قديمتان، وفيه جانب من الدعائم وما تحمله من عقود، وفيه جزء من السقف وطراز الكتابة الذي يحف به من أسفل.



شكل (١٢) تمطيط الجامع الأحمر

ويظهر أول مرة في مصر استعمال الأوتار التي تربط الأعمدة، وقد ازدانت هذه الأوتار بزخارف قوامها خطوط منحنية ذات أوراق منسقة تذكرنا بالزخارف الطولونية.

وللجامع منارتان تعدّان من أقدم المنارت في مصر، ويقع المدخل الرئيسي لهذا المسجد في منتصف الواجهة ويبرز عنها بنحو ستة أمتار، وهو أول مثال من نوعه في مصر، وجملة عدد أبواب المسجد تسعة منها خمسة في الواجهة واثنان في الشرق وواحد في الغرب وواحد في الحائط القبلي.

ومن المساجد الصغيرة الهامة التي تركها الفاطميون جامع الجيوشي ١٠٨٥ م وهو أول بناء اشتمل على مسجد وضريح، كما أنه مبني بالحجر، ويشتمل على عميزات معمارية خاصة بتطور المآذن في مصر. كما أن محرابه ذا الزخارف الحصية يعتبر قطعة فنية نادرة.

ومنها جامع الأقمر الذي بناه وزير الخليفة الأمر بالله سنة ١١٢٥ م وتعتبر واجهته الحجرية الموزاية لخط تنظيم الشارع ومنحرفة بالنسبة لحائط القبلة، من أجمل الواجهات في العمائر الإسلامية، فهي غنية بجنايا تنتهي بتضليعات مخوصة على شكل الصدفة، كما تحتوى على أول مثال للمقرنصات الزخرفية في مصر.

ومنها أيضاً جامع الصالح طلائع وهو آخر أثر للفاطميين في مصر سنة ١١٦٠ م، وهو من نوع المساجد المعلقة حيث بني مرتفعاً من الأرض

نحو أربعة أمتار وبأسفله من جهة الواجهة توحد حوايت^(١).

ومن المساجد الهامة المشهد الحسيني الذي دُفن به رأس الإمام الحسين بعد إنشاء قبة المشهد عام ١١٥٤ م، ولم يبق من المشهد الفاطمي سوى أحد أبوابه والمسمى بالباب الأحمر. ومن أشهر ما في هذا المسجد التابوت الخشبي الذي يعود إلى العصر الأيوبي ويمتاز بزخارفه النادرة.

أسوار القاهرة :

يعتبر سور القاهرة الفاطمي من أعظم وأجمل التحصينات الحربية الإسلامية، وكان هذا السور في أول أمره مبنيًا باللبن بعرض عدة أذرع، وفي عام ١٠٨٧ م رأى الوزير بدر الجمالي وزير المنتصر أن يحدد هذا السور. ويمتاز هذا السور بأنه مبني بالحجر المنحوت وبأبوابه الكبيرة ذات العقود نصف الدائرة التي تكتنفها الأبراج ويعرف الآن من هذه الأبواب ثلاثة :

باب الفتوح :

يحف به برجان مستديران في كل منها طاقة تدور حول عقدها حلية معمارية قوامها تضليعات اسطوانية متتالية ذاع استخدامها بعد ذلك في زخرفة دوائر العقود وفي أعلى المدخل كوابيل على شكل رأس كبش، وفوق المدخل أول مثال للقبّة المسطحة المبنية بالحجر المنحوت فوق وصلات دائرية.

(١) د. كمال الدين سامح . العمارة الإسلامية في مصر ص ٧٠

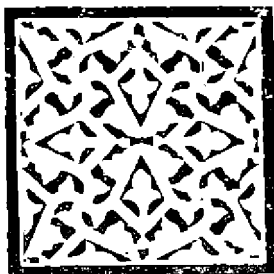
باب النصر :

يقع بين برجين نقشت على أحجارهما رسوم تمثل بعض آلات القتال وفوق الباب فتحة أعدت لإلقاء المواد الكاوية والملتهبة على الأعداء المهاجمين. وفي بناء الباب سلم يوصل إلى أبراج وحجرات في جزئه العلوى تحتوى على عقود متقاطعة من الحجر، ويتوج الباب إفريز تعلوه المزاغل.

وباب النصر وباب الفتوح متصلان بطريقين : أولهما فوق السور، والثاني ممر معقود تحت السور تحف به المزاغل والحجرات المعقودة، ومن الظواهر المعمارية الجديدة تغطية السقف بقبوات صغيرة.

باب زويلة :

له بدنتان، ولكن مهندس جامع المؤيد هدم الجزء العلوى من كل منهما وأقام منارِق المسجد فوقهما حين شيده بين عامى ١٤٠٥ - ١٤١٠ م.



الطراز الأيوبي

زال حكم الفاطميين بموت العاضد آخر خلفائهم سنة ١١٧١ م. وأصبح صلاح الدين الأيوبي حاكماً لمصر، وكانت أيامه كلها جهاداً وفتحاً، كما كانت أيام خلفائه في جهادهم ضد الصليبيين. لذلك كانت أهم منشآتهم القلعة والسور الذى حولها، وفي سبيل تحصين القاهرة أكمل سور القاهرة الذى بناه بدر الجمالى وأصبحت القلعة مقراً للحكم إلى أواخر القرن التاسع عشر.

ومن آثار هذا العهد بئر يوسف، وهو على شكل حلزونى مكون من دورين الأول عمقه ٣٠, ٥٠ متراً والثانى ٣, ٤٠ متراً. ومن آثارهم أيضاً قبة الإمام الشافعى (الذى توفى بمصر عام ٨١٩ م) وقد أنشأ هذه القبة الملك الكامل محمد ابن الملك العادل سنة ١٢١١ م. ويوجد تابوت فوق تربة الإمام الشافعى من خشب الساج الهندى يعتبر من أنفس الآثار الإسلامية مؤرخ ١١٧٨ م.

وقد ظهر فى هذا العصر نوع من المساجد الذى يطلق عليه مدرسة، تخطيطها مستطيل، والصحن مربع، على كل ضلع منه إيوان مغطى بقبة ذى عقد مدبب. من هذه المدارس : المدرسة الكاملية، ثم المدرسة الصالحية التى أقامها الملك الصالح نجم الدين أيوب على جزء من أرض

القصر الشرق الفاطمي سنة ١٢٤٣ م، وهي أول مدرسة تخصص في مصر لتدريس المذاهب الأربعة.

ومن آثار هذا العصر أيضاً، تربة الملك الصالح نجم الدين أيوب، التي أنشأتها زوجته شجرة الدر غداة وفاته في أواخر ١٢٤٩ م، وهو يجاهد الصليبين في المصورة، وبها تابوت خشبي دقيق الصناعة، وبها كذلك محراب زينت طاقيته بالفسيفساء الرخامية المذهبة، بالإضافة إلى الشبايك النحاسية المفرغة.



مميزات العمارة في العصر الفاطمي والأيوبي

امتدت مرحلة العصر الفاطمي نحو مائتي عام، وسادت روح الترف في هذه الفترة في كل شيء. وفي خطط المقرئزي ما يعكس صورة هذه الحياة بأبهى مظاهرها. وكان مذهب الحاكمين هو المذهب الشيعي، بينما كان أغلب الشعب يتبع مذهب أهل السنة.

وكل ما لدينا من معلومات عن قصور الفاطميين إنما استقيناه من أقوال المؤرخين، وليس لدينا عنها « في تونس » إلا فكرة خيالية عن فخامتها، لا تحقق استنتاجات صائبة في أكثر الأحيان. فكان لهم في المهديّة - « قصر النوافذ الذهبية » وكان لهم في القاهرة قصران متقابلان أحدهما الشرق وله تسعة أبواب ويبلغ طول واجهته ٣٤٥ متراً^(١).

وترتبط المساجد الفاطمية في القاهرة تارة بابن طولون في استعمال الاكتاف، وتارة بسيدي عقبة في استعمال الحجاز المرتفع الذي يقطع رواق القبلة. وقد اقترن هذا العصر بعدة ظواهر معمارية منها استخدام الحجر المنحوت لأول مرة في واجهات المساجد بدلا من الطوب ثم تزيين هذه الواجهات بالزخارف المنوعة المحفورة على الحجر، بعد أن كنا نشاهدها في جامع عمرو وجامع ابن طولون عارية من الزخارف. ومن أمثلة هذه

(١) كويل العر الإسلامي، ص ٣٩

الواجهات واجهة مسحد الحاكم والأقمر، حيث نرى في واجهة الأخير ورده نديعة محفورة ومفرعة تذكرنا بالتفوق الفنى على نظيرها في طراز قرطبة.

وكانت القباب في ذلك العصر صغيرة وبسيطة، سواء من الداخل أم الخارج، وظهر تصليعها أول مرة في قبة السيدة عاتكة ق ١٢ م. وتطور أركان القبة نحو المقرنصات المتعددة الحطات، حيث بدأ بمحطة واحدة، كما في جامع الحاكم ثم بمحطتين في قبة الشيخ يونس والجعفرى وعاتكة. .

أما الزخارف المعمارية فقد بلغت الغاية في الجمال سواء أكانت في الجص أم في الكتابة الكوفية المزهرة التي كانت تحتل الصدارة في المحارب وطارات العقود والنوافذ، وكذلك الزخارف المحفورة في الخشب سواء في الأبواب أم المنابر، أم المحارب المنقولة أو في الروابط الخشبية التي تربط العقود^(١).

وكانت أهم الظواهر المعمارية في العصر الأيوبي تلك التحصينات وما اشتملت عليه من أبراج وأبواب زودت بها أسوار مصر وقلاعها، فالأبواب التي أنشأها صلاح الدين من النوع المنكسر الذي يسمى «الباشورة» وهي من الابتكارات المعمارية التي تزيد الحصون مناعة، إذ أن طريق الدخول فيها لا يخترق الجدار في خط مستقيم مثل الأنواع العادية بل يضطر العدو أن يجتاز الباب بين برجين مزودين بفتحات يضرب منها بالسهم في جوانبه المكشوفة بغير واق أو درع.

(١) كتاب المساجد الإسلامية في مصر وزارة الأوقاف

كما أن هناك عنصراً معمارياً جديداً استعمله صلاح الدين في التحصينات، وهو شرفة حجرية بارزة عن حائط السور يطلق عليها اسم « السقطة » ومزودة بفتحات رفيعة يرمى منها الجند سهامهم على العدو المهاجم من الأمام والجوانب. وقد أثبت الأستاذ كريزويل أن العنصر المعماري شرقى. كما أثبت أن نظام المدارس ذات الإيوانات المتقاطعة نظام نشأ وتطور في مصر ولم تأت فكرته من الخارج^(١).

وقد ظهرت في هذا العصر القباب الكبيرة، كما بدأ ظهور تطور المقرنصات متعددة الحطات في أركانها، ولم يبق لنا الزمن إلا منارتين : هما منارة المدرسة الصالحية ومنارة زاوية الهنود.

وفي هذا العصر استمر ازدهار الزخارف الجصية وأشغال النجارة، كما ظهرت الكتابة النسخية وصارت جنباً إلى جنب مع الكتابة الكوفية^(٢).

(١) د. فريد شامى : دراسة وتحليل للكتاب الثانى للأستاذ كريزويل عن العمارة الإسلامية

في مصر، الأهرام، عدد ٦١/١٢/٨ صفحة ١٤.

(٢) المساحد الإسلامية في مصر - وزارة الأوقاف.

الطرّاز المملوكى

على الرغم من القوضى السياسية التى كانت تشيع فى البلاد فى أيام حكم المماليك، إلا أن الثروة المعمارية التى خلفوها تعتبر تراثاً عظيماً تعتر به مدينة القاهرة، وصفحة فخار فى تاريخ العمارة الإسلامية كلها. وقد عرفت مصر فى عهد بنى أيوب، نظام المدرسة المقسمة إلى أربعة أقسام لتدريس المذاهب الأربعة، كما عرفت نظام الأضرحة ذات القباب. وقد روعى فى بناء المساجد تصميم المدارس والأضرحة بدون أن يترك تماماً تصميم الجوامع ذات الإيوانات والأعمدة والاكثاف.

ويقسم عصر المماليك إلى فترتين : المماليك الأتراك أو البحرية من ١٢٥٠ إلى ١٣٨٢ م - والمماليك الشراكسية والبرجية من ١٣٨٢ - ١٥١٦ م. وستتناول بعض المنشآت المعمارية، كنموذج لما أنجز فى هذه المرحلة.

مسجد الظاهر بيبرس :

من أعظم الجوامع التى لم تنشأ لتكون مدرسة أو ضريحاً مسجد الظاهر بيبرس البندقدارى الذى شيد بين عامى ١٢٦٦ - ١٢٦٩ م على تخطيط مربع تقريباً مساحته ١٠٨×١٠٥ م، ويتكون من صحن تحيط به أربعة إيوانات أكبرها إيوان القبلة الذى يتكون من ستة أروقة. وبكل من

الإيوانين الشرق والغرب ثلاثة أروقة. أما الإيوان البحري فيتكون من رواقين فقط، وجميع العقود المشرفة على الصحن محمولة على أكتاف، ومثلها عقود الرواق الثالث في الإيوان الكبير. أما بقية عقود الجامع فشحولة على أعمدة من رخام.

وواجهات الجامع الأربع مبنية بالحجر. أما من الداخل فالبناء جميعه من الأجر. وفوق المحراب قبة مربعة طول ضلعها ٢٠ متراً، بنيت على مثال قبة الإمام الشافعى، وهى أكبر قبة بنيت فوق محراب، وتمتاز بأنها محمولة على حجرة وليست على دعائم. وفي الأركان الأربعة أبراج، كما نرى دعائم قائمة خارج واجهته الشرقية والغربية لمقاومة الدفع الأفق لعقود الطارات.

وكانت منارة المسجد تعلو الباب البحرى، ولكن الفرنسيين هدموها، كما هدموا مآذن مساجد كثيرة في مصر. وللمسجد ثلاثة أبواب متعامدة بارزة ومحلاة بنقوش جميلة، وهى ثانى نموذج في مصر بعد باب جامع الحاكم. ولأول مرة استعمل في البناء مداميك الحجر الأبيض والحجر الأحمر على التوالى « الأبلق ».

وفي المسجد ٢٧ نافذة بعقد مديب، كانت مزخرفة بزخارف جصية، وتوجد بعض النوافذ لا تزال محتفظة بزخارفها القديمة، ويدور حول هذه النوافذ طراز من الخط الكوفي المستمر.

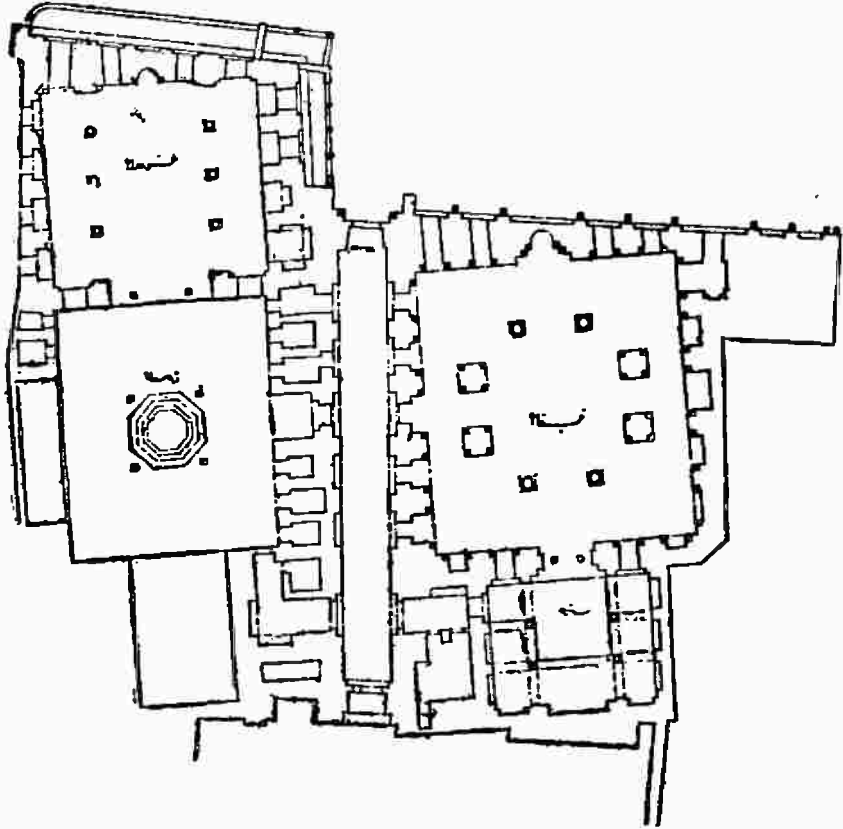
وصحن المسجد تشغله الآن حديقة عامة^٤ وقد ضاعت معالم الأروقة الجانبية عدا رواق المحراب.

مجموعة المنصور قلاوون :

أقيمت هذه المجموعة على رقعة من أرض القصر الفاطمي الصغير الغرى بين سنتي ١٢٨٤ - ١٢٨٨ م وهي تشتمل على القبة والمدرسة والبيمارستان.

وتنقسم الواجهة إلى قسمين : القسم البحري للقبة، والقلي للمدرسة، وفيما بين القسمين باب يؤدي إلى القبة والمدرسة والبيمارستان. والواجهة الخارجية من الحجر المنحوت الأبيض والأحمر، منظم على شكل مربعات الشطرنج، وبها حنايا داخلها شبابيك ذات عمد رخامية حافلة بالرسوم الهندسية الفاخرة، وبها إفريز مكتوب فيه اسم المنشئ، والغاية من الإنشاء. وتوج الواجهة من أعلاها شرفات مسننه حلى وجهها بالزخارف، وفي الطرف البحري لهذه الواجهة المنارة المكونة من ثلاثة أدوار، الأسفل والأوسط مربعان فتحت بهما شبابيك ذات عقود متنوعة، والثالث الأعلى مستدير يتوجه كرنيش.

ويقع الباب العمومى بين جزئى الواجهة، وهو على بسالرخام ومصرعاه مكسوان بالنحاس المقرغ والمقسم تقسيما هندسياً بديعاً، وسماعاته على شكل رأس حيوان، وللدھليز سقف خشبي جميل فتحت على حانيه أبواب وشابيك متقابلة للقبة والمدرسة، وينتهى بيباب يؤدي إلى البيمارستان، الذى لم يبق منه غير قسم من القاعة الشرقية به فسقية بديعة من الرخام، تم بعض أجزاء من القاعتين الغربية والقليية، وفي جزء منه مستشق قلاوون للرمد.



شكل (١٣) تخطيط مدرسة وقعة فلاوور

أما المدرسة فكانت قد تخربت وأصلحت الإيوان الشرق إدارة حفظ الآثار العربية. وينقسم هذا الإيوان إلى ثلاثة أروقة أكبرها الأوسط،

والسقف محمول على أعمدة رخامية تعلوها عقود، حليت هي والشبابيك المستديرة فوقها بالزخارف الجصية.

وندخل إلى القبة من فناء مكشوف تحيط به أروقة معقودة بقبوات، وهي على تخطيط مثنى (يشبه تخطيط قبة الصخرة) مكون من أربع دعائم مربعة مبنية ذات أعمدة رخامية في أركانها، وأربعة أعمدة ضخمة من الجرانيت تيجانها مذهبة، وهذه الأكتاف والأعمدة تحمل ثمانية عقود من نوع نعل الفرس المدبب، حلى باطنها وحافاتها الخارجية بالزخارف الجصية. وتقع رقة القبة فوق هذه العقود، وفي الرقبة ثمان نوافذ «قنديلية» من الجص والزجاج الملون، وتقع القبة المرتفعة فوق هذه الرقبة، ويتوسط القبة قبر السلطان قلاوون وابنه وحفيده، والتابوت من الخشب المنقوش، أحيط بمقصورة خشبية حليت بنقوش.

وقد كسيت الدعائم من أسفلها بالرخام المطعم بالصدف، أما جدران القبة وفتحات الشبابيك والدواليب المحيطة بها، فهي مؤزرة بالرخام المطعم بالصدف، بعضه على شكل زخارف هندسية والآخر كتب بالخط الكوفي المربع «محمد» مكررة ١٢ مرة.

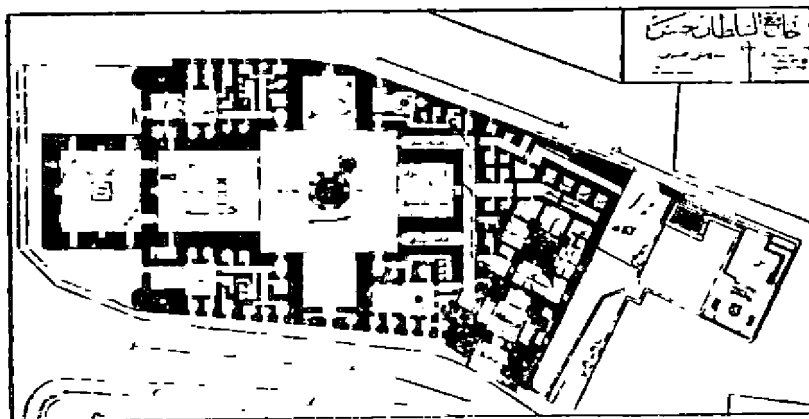
أما المحراب فيعتبر من أكبر وأفخر المحاريب في مصر، يكتنفه ثلاثة أعمدة رخامية ذات تيجان كاسية، وفي تجويف المحراب فسيفساء من الرخام والصدف متعددة الألوان.

والتأثير الذي تبعته هذه القبة في النفس هادئ وروحي مشرب

بالعظمة والجمال، بسبب هدوء الضوء وألوان الزجاج، والغنى الفائق في الزخرف، والتنوع في الخامات المستعملة مع تكاملها واتساقها.

مسجد ومدرسة السلطان حسن :

بدأ السلطان حسن في هذا البناء سنة ١٣٥٦ م ليكون مدرسة للمذاهب الأربعة ومسجداً وضريحاً، كما ألحقت به مساكن للطلبة، ولكنه توفي سنة ١٣٦٢ م، ولم يتم البناء فأكمّله أحد أمراءه المسمى بشير أغا، وما تزال بعض المشروعات الزخرفية غير كاملة، ويعتبر هذا المسجد من أعظم العمائر الإسلامية ومن أعظم العمائر في العالم، لضخامته وجمال نسبه والحلول الزخرفية والمعمارية الممتازة التي جعلت منه درة في جبين القاهرة.



شكل (١٤) تخطيط مدرسة ومسجد وقبة السلطان حسن

والمسجد كثير الأضلاع 68×150 متراً ومساحته 8906 م^2 وارتفاع المدخل $37,70$ متراً. وفي مدخل الجامع شبه مسجد صغير مكون من ثلاثة إيوانات وصحن، وإلى يساره شرقاً دهليز طويل يؤدي إلى الصحن وهو مربع تقريباً طول ضلعه $32 \times 34,60$ متراً^(١) يتوسطه حوض كبير للوضوء تعلوه قبة خشبية محمولة على ثمانية أعمدة من الرخام، وفي أركانها أبواب للصعود إلى مساكن الطلاب، وهي مكونة من ثمان طبقات، وفي كل ضلع من أضلاع الصحن إيوان مرتفع عن مستوى أرضية الصحن بدرجة، مغطى بقبو من الحجر ذي عقد مدبب، ويعتبر قبو إيوانه الشرق الكبير من معجزات البناء في الفن الإسلامي إذ تبلغ فتحته $19,2$ متراً تقريباً، يحيط به من الداخل إفريز جصي مكتوب فيه بالخط الكوفي آيات من سورة الفتح، وهو طراز من الكتابة لا نظير له، وجدران هذا الإيوان مكسوة بالرخام، وعقد الإيوان مبنى بالأجر ما عدا بدايته فإنها بالحجر. وفي هذا الإيوان دكة من الرخام الدقيق الصنع، وفي وسط واجهته الشرقية المحراب المحوف المكسو بالرخام الملون المحلى بنقوش ذهبية، تكتفه أربعة أعمدة، من الرخام، وعلى يمين المحراب المنبر وهو من الرخام الأبيض وبابه من الخشب المصفح بالنحاس المنقوش وعلى جانبي القبلة بابان يوصلان إلى القبة، وأحد البابين المذكورين، وهو القبلي، مكسو بالنحاس المكفت بالذهب والفضة.

أما القبة فربعة طول ضلعها 21 متراً من الداخل، وارتفاع الجدران

(١) حسن عبد الوهاب جامع السلطان حس وما حوله، ص ١٨.

إلى مبدأ القبة ٣٠ متراً والارتفاع الكلى نحو ٥٠ متراً وهى مؤزرة بالرخام الفاخر، وبها طراز خشى منقوش ومذهب. وكانت القبة من الخشب ومغلقة بالرصاص، وغطاؤها الحالى ليس هو الغطاء القديم.

وللجامع منارتان، ارتفاع كبراهما حوالى ٨٢ متراً وهى من أعلى المآذن الإسلامية، وقاعدة بنائها فوق سطح الجامع مربعة ثم يستمر البناء مثنياً، وبها دورتان للمؤذن وثلاث حطات، والحطة الثالثة مكونة من أعمدة تحمل الخوذة التى تتوج المئذنة.

ويمتاز هذا الجامع بنسبه الضخمة وإيواناته العالية ومدخله الشاهق الغنى بالزخارف وقبته العظيمة ومئذنتيه العاليتين وجدرانه الضخمة بما فيها من تجاوزيف عمودية تزيد من ارتفاع البناء والكورنيش الفاخر الذى يعلو الحوائط فيتوجهها ويزيد من وحدة البناء كله.

مسجد ومدرسة السلطان الظاهر برقوق :

أنشأ هذا المسجد السلطان الظاهر برقوق، وهو أول السلاطين الشراكسة بين سنتي ١٣٨٤ - ١٣٨٦ م. وقد نفذ عمارة هذا المسجد المهندس شهاب الدين أحمد بن طولون.

وتمتاز الواجهة الرئيسية بوجود شبابيك خشبية مجمعة بأشكال هندسية حلت محل الشبابيك الجصية، كما امتازت منارته الضخمة بتليس الرخام فى الدورة الوسطى، وهو أول نموذج من نوعه فى المآذن المصرية.

وباب هذا المسجد مكسو بالرخام ومركب عليه مصراعان من الخشب المكسو بالنحاس المطعم بالفضة، ويؤدى إلى ممر توصل إلى الصحن المكشوف المقروشة أرضه بالرخام، يحيط به أربعة إيوانات أكبرها إيوان المحراب المقسم إلى ثلاثة أروقة أكبرها أوسطها. وسقفوها الخشبية عموهة بالذهب، والمحراب مكسو بالرخام متعدد الألوان والمجلى بصقوف الصدف. أما الإيوانات الثلاثة الباقية فسقوفة بقنوات من الحجر^(١). وبالركن البحرى للصحن باب يؤدى إلى القبة التى أعلاها برقوف لنفسه، وما يستلفت النظر فى هذه القبة الوزرة الرخامية المنتهية بطراز مكتوب بالذهب يتضمن تاريخ الإنشاء.

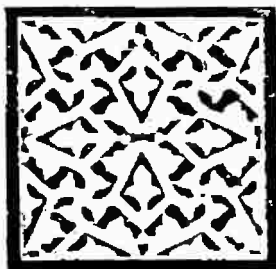
مسجد المؤيد شيخ :

أمر بإنشائه الملك مؤيد شيخ المحمودى ١٤٠٥ - ١٤١٠ م، وهذا المسجد داخل باب زويلة وملاصق له، وهو من أجمل المساجد التى أنجزت فى دولة المماليك الشراكسة، وقد انتهز مهندسها فرصة وجود بدنتى باب زويلة بجواره فاتخذ منها قاعدتين لمناروق المسجد، وهما منارتان رشيقتان من أجمل منارات مصر.

ولهذا المسجد أربع واجهات، والواجهة الشرقية الرئيسية ما تزال محتفظة بتفصيلاتها، فى طرفها البحرى باب كبير كسى بالرخام الملون والحرائيت، وقد ركب عليه مصراعان مغطيان بالنحاس من أكبر وأجمل

(١) عمود أحمد فى مصر الإسلامية، كتاب المتكلم سنة ١٩٣٧ ص ٨٧.

الأبواب، نقلهما إليه المؤيد من مدرسة السلطان حسن.
وتتجلى عظمة هذا المسجد في الإيوان الشرقى المحتفظ بتفاصيله،
فالزخارف تغطيه من الأرض إلى السقف. وقد كسى الجدار الشرقى
بالرخام الملون، وبالزخارف المذهبة، والكتابات الكوفية.
ويعتبر السقف من أجمل السقوف الخشبية. ويتوسط الجدار محراب
مكسو بالرخام يجاوره منبر كبير مطعم بالسن.



مميزات العمارة في الطراز المملوكي

انحدر المالك من أصل تركمان، وكانوا في بداية أمرهم رقيقاً أبيض، ارتفعوا إلى مرتبة الزعماء المأجورين، ثم انتزعوا السلطة لأنفسهم، ثم خلفوا بعضهم بعضاً في تبدل سريع. وفي خلال حكم المالك تقبلت القاهرة بعض الانطباعات والأفكار الفنية التركية، ومزجتها بالتقاليد الفاطمية الأصلية.

ومنذ العصر الأيوبي عرفت مصر نظام المدارس ذات الإيوانات كما عرفت الأضرحة ذات القباب، وانتفعت من كل ذلك في العصر المملوكي في إنشاء المساجد التي تشتمل على مدرسة وضريح دون أن تعدل تماماً عن المساجد المستقلة. وأصبح تخطيط المساجد في مستهل العصر المملوكي يشتمل على أربعة إيوانات صريحة، ووضع المدخل الرئيسي في ركن من أركان الصحن ويتصل بالشارع من خلال ممرات تؤدي إليه، ووزعت حجرات الطلاب والأساتذة في أركان البناء الأخرى. وقد استخدم هذا النظام في الخانقاوات أيضاً، حيث كان يشتمل على مسجد وضريح وأحياناً على سبيل وكتاب^(١).

وفي سوريا توحدت أشكال العمارة الدينية بينها وبين مصر على أساس الطراز المملوكي، وزالت الفوارق بين المسجد والضريح.

(١) د. فريد شامي العمارة الإسلامية، الأهرام ١٩٦١/١٢/٨.

واتخذت القبة شكل الخوذة وقامت على قاعدة مضلعة أو مستديرة، مكونة في الغالب من مقرصنات مصحوية بمثلثات كروية. ومن أحسن النماذج لهذه المباني التذكارية قبور المهاليك التي تسمى خطأ قبور الخلفاء، وهي تمتد في الصحراء شرق القاهرة وتعتبر من أروع مدن الأموات في العالم. ويلاحظ أنه في سوريا شاعت القباب المزدوجة التي تفصل بينها حنية البوابة.

ومن مميزات العمارة المملوكية العناية بواجهات المساجد، وهو استمرار لما بدأ به الفاطميون حين زادت العناية بالواجهات الحجرية المزخرفة. كما زاد الاهتمام بتأكيد الخط الأفقي بوضع مداميك أفقية من أحجار صفراء تعلوها مداميك أخرى حمراء داكنة وهكذا. ولإحداث التوازن بين هذه الخطوط الأفقية التي تعتمد على ألوان المداميك عملت تجاويف أوحنايا عمودية طويلة تشمل حائط البناء كله تقريباً، فتحت فيها نوافذ تنتهى من أعلى بكرنيش من المقرنصات تعلوه شرفات مستننة، هذه الحنيات الرئيسية بما تحده من ظل ونور تساعد في تنوع السطح وإعطاء الإحساس بارتفاع البناء، وتحلى الواجهة أيضاً بشرطة من الكتابات والآيات القرآنية لإضافة نغمة ملمسية وضوئية للواجهة. وقد تأكد ارتفاع الواجهة في وحدة شديدة الانساق.

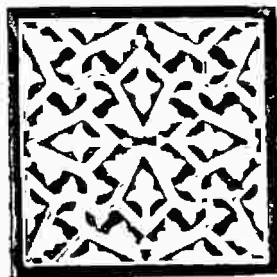
ولم يعد المحراب يصنع من الجص أو الخشب كما كان الحال أيام الفاطميين، وإنما أصبح يصنع من الرخام، وأصبحت وظيفته أكثر التصاقاً

ووحدة مع البناء، مكملًا بطريقة عضوية للعناصر المعمارية والزخرفية الداخلية.

ويدهى أن يتبع ذلك التغيير في خامات العناصر المعمارية الداخلية تغيير آخر، فالرخام الملون يلعب دوره في تغشية الحوائط وبخاصة الوزرات.

وتطورت أشغال التجارة الدقيقة، فظهر إلى جانب الأوعية الدقيقة الخراطة والتطعيم بالسن والأبنوس والزرنشان في المنابر والأبواب والشبابيك، كما كانت الأسقف تموه بالذهب.

أما أشغال المعادن فقد وصلت إلى درجة عالية من الجمال، كما نشاهد في مصاريع الأبواب وسماعاتها وما تحفل به من تنظيمات زخرفية وتكفيت بالمعادن.



الطراز السلجوقي

السلاجقة من قبائل التركمان الرحل الذين نزحوا من برارى القرغيز وأقاموا فى بخارى وإيران. وكانوا يعتنقون المذهب السنى فناصروا الخلفاء العباسيين ضد الشيعة الإيرانية، وزاد نفوذهم السياسى فى الدولة العباسية بالتدريج بحيث نودى بطغرل بك عام ١٠٥٥ م سلطاناً فى بغداد تحت سمع الخليفة وبصره، وأصبح الشرق الإسلامى تحت حكمه، ثم لم يلبث أن آل الحكم بعد ذلك إلى أسرات صغيرة أسسها بعض أفرادهم أو قوادهم الأتابكة. وازدهرت الحياة فى العصر السلجوقي نحو قرنين من الزمان، ثم قضى عليهم المغول فى أوائل القرن الثالث عشر الميلادى.

وكان للطراز، الذى ازدهر فى الدولة الغزنوية التى أنشأها محمود الغزنوى ٩٩٨ - ١٠٢٨ م فى إقليم بكتريا السابق (أفغانستان حالياً) ثم امتد إلى الهند وإيران، أثره فى الطراز السلجوقي.

ومع أن السلاجقة اعتمدوا على الفنيين والصناع المحليين فى آسيا الصغرى وأرمينيا وبلاد الجزيرة والشام. إلا أنه حدث تطور فى عصرهم حيث زاد اتساع العماثر وضخامة مداخلها والتوسع فى استخدام الزخارف البارزة كالنحت والحفر، وكذلك التوسع فى رسوم الكائنات الحية التى اتحدت فى هذا العصر أسلوبها الإسلامى المميز.

وقد كثر بناء الأضرحة والمدارس لتعليم المذهب السني وبخاصة في أيام ملك شاه ووزير نظام الملك الذي عاش في عصره الشاعر الإيراني عمر الخيام، وقد أثرت هذه المدارس في تصميم المساجد، وأصبحت القباب والأقبية تدور حول الصحن المستطيل.

واتسع نطاق استعمال الفسيفساء الخزفية والقاشاني في تزيين الجدران، وعملت محاريب خزفية مسطحة ذات رسوم تمثل محراباً يحف به عمودان بارزان.

واستعملت الكتابة الكوفية المزهرة، وتطور الخط النسخي تطوراً كبيراً وبخاصة خلال القرن الثاني عشر.

وقد نشأ نظام المدارس على يد السلاجقة الذين استخدموها لنشر تعاليم المذهب السني، وقوام تخطيطها صحن مكشوف يطل عليه إيوانات على شكل قاعات ذات قباب على الأضلاع الأربعة للصحن، وتحف بالإيوانات قاعات من طابقتين لسكنى الأساتذة والطلاب.

وقد أقام المستنصر الخليفة العباسي ١٢٣٢م مدرسة بغداد الكبيرة لتدريس المذاهب الأربعة، وهي ذات صحن مستطيل طوله أكثر من ضعف عرضه، وفي وسط كل ضلع من الأضلاع يرتفع إيوان عرضه نحو ستة أمتار تكتنفه الجانبتين قاعتان تستخدمان للدرس، بينهما حجرات من طابقتين لسكنى الطلاب، أمامها بوائك محمولة على أكتاف.

أما الأضرحة فكانت عبارة عن أبنية مربعة ذات قبة تشيد للأولياء

والصالحين، بينما كان رجال الحكم يدفنون في أضرحة على شكل أبراج إسطوانية أو مضلعة تخطيطها على شكل مربع أو مثنى أو شكل نجمى - وقد انتشرت هذه الأضرحة البرجية في آسيا الصغرى كما وجدت في العراق وإيران.

وقد اهتم السلاجقة ببناء الأسوار والقلاع للدفاع الصليبيين والروم، ومن أهم الأعمال التى تمت فى هذا العصر سور دمشق وقلعتها وقلعة حلب وكلها من عمل نور الدين زنكى.

وأدخل السلاجقة تجديدات على سور بغداد منها باب الطلسم الذى يرجع إلى سنة ١٢٢١ م، ويتكون هذا الباب من برج ضخم ويعلو فوق المدخل حلية من النحت البارز تمثل رجلا فى الوسط يقبض على ثعبانين خرافيين، وكان يظن أن لهذا النقش أثراً سحرياً.

أما القصور فقد ضاع أثرها ولم يبق من بعضها إلا أطلال، منها أطلال قصر الأمير بدر الدين لؤلؤ الأتابكى فى الموصل ١٢٣٣ م وتزدان قاعاته، بالإضافة إلى طراز الكتابة والزخارف الجصية، بصفوف من التماثيل النصفية فى الحنايا - ومنها قصر هزار ستون (الآل عمود) الذى بناه علاء الدين الخلجى حوالى عام ١٣٠٠ ميلادية.

أما الخانات فكانت لها أهمية خاصة وكانت تبني فى الشوارع الهامة، وكانت القبوات والحجرات تدور حول الصحن، ومن أمثلتها الخان الذى

ما يزال قائماً في الطريق بين سلجار والموصل منذ أوائل القرن الثالث عشر^(١).



(١) كويل من إسلامي ص ٧٠

الطراز المغولي

يتمى المغول إلى القبائل الرحل التي كانت تعيش في صحراء جوب تحت الحكم الصيني، وقد استطاعوا في عهد جنكيز خان أن يفتحوا بلاد ما وراء النهر وإيران سنة ١٢٢١ ميلادية. واستطاع «هولاكو» حفيد «جنكيزخان» أن يوطد أركان هذه الدولة في إيران وأن يستولى على بغداد عام ١٢٥٨ ميلادية ثم يقتل الخليفة المستعصم، وهكذا تم تأسيس الأسرة الأيلياخية في فارس والتي حكمتها حتى عام ١٣٣٦ م. وقد تأثر المغول تأثيراً كبيراً بالثقافة الصينية والإيرانية، ورفت طبائعهم باعتناقهم الإسلام، وسرعان ما دب إلى دولتهم الانحلال نتيجة تغلغل نظام الإقطاع وانقسمت إيران إلى دويلات صغيرة حتى قضى عليها جميعاً تيمورلنك في أواخر القرن الرابع عشر الميلادي، واصطدم تيمورلنك بالسلطان بايزيد وهزمه عند أنقرة عام ١٤٠٢ م وقد خرب تيمورلنك العواصم الكبرى في زمنه : دلهي وشيزار وبغداد ودمشق لتصبح عاصمته سمرقند المدينة الأولى في الثقافة والفن والجمال.

وكان من آثار التخريب الذي يسبب إلى المغول أن تزايدت الهجرات بين الأقاليم الإسلامية التي أضابها هذا الغزو مما كان له أثره في تبادل الخبرات والكثير من العناصر الفنية بين الأقاليم الإسلامية.

وقد لحا تيمورلنك إلى نظام استخدام الصاع من كافة الولايات

للإسهام في إقامة المنشآت الجديدة. وقد تأثر الفن بالتيار الصيني القوى في الموضوعات كاستعمال الحيوانات الخرافية، أو بعض العناصر الفنية الأخرى كالسحاب الصيني. وقد أدمجت الموضوعات والعناصر الصينية في الموضوعات والعناصر المحلية واكتسبت المعنى الإسلامي مما أثر في الحركة الفنية الإسلامية وغذاها بدم جديد.

المساجد والمدارس:

وقد استمر نظام المساجد الذي انتشر في أيام السلاجقة والذي يمثله مسجد الجمعة في أصفهان قائماً، وتطورت النسب نحو الرشاقة. ومن الأمثلة البديعة لهذه المساجد مسجد فرامين عام ١٣٢٢ م ويقوم تخطيطه المستطيل على صحن حوله أربعة إيوانات متعامدة، ويغطي الإيوان أروقة محمولة على أكتاف ومغطاة بطريقة الأقباء. ومن أمثلة المساجد التي تمتاز بالنسب الجميلة المؤثرة جامع جوهر شاد بمدينة مشهد عام ١٤١٨ م.

وفي العصر التيموري زادت العناية بالمساجد ذات المداخل العالية الفخمة والقباب العظيمة والمنارات الأسطوانية التي تحف بالواجهة، ومن أمثلة هذه المساجد مسجد كاليان في بخارى.

أما المدارس فظلت تقوم أساساً على صحن مربع وأربعة إيوانات متعامدة تحف بها حجرات مقبية من دورين محمولة على أكتاف وعقود مدببة، ويغلب أن تزين الواجهة المرتفعة بمنارتين إسطوانيتين. ومن أمثلة

هذه المدارس مدرسة خرجرد عام ١٤٤٥ هـ تقع على حدود أفغانستان.

المباني المدنية :

لم يترك لنا هذا العصر نماذج لنعرف منها تصميم القصور والمساكن التي كانت قائمة في بغداد وتبريز وسلطانية وسمرقند، وكانت استراحات البريد منتشرة على طول الطرق التي تربط هذه الدولة، ومن نماذج هذه الدور خان أرتمه ببغداد الذي يعود إلى عام ١٣٥٩ م وهو مؤلف من بهو كبير مغطى بقبو تحف به حجرات على أذوار يوصل بينها ممر^(١).

الأضرحة :

استمر في هذا العصر بناء الأضرحة على شكل أبراج، وهو التقليد الذي نشأ أيام السلاجقة، ومن أمثلة ذلك ضريح ابنه هولأكو المقام في مدينة مراغة، وهو عبارة عن برج على شكل مئمن وقته على شكل هرم، والجدران مزينة بقطع فسيفسائية من الفخار المطلي.

وهناك نوع آخر من الأضرحة تعلوه قبة، ومن أعظم هذه الأضرحة ضريح تيمورلنك في سمرقند الذي شيد عام ١٤٠٥ م وتخطيطه على شكل مئمن يقوم عليه برج يحمل قبة ذات رقبة عالية، والقبة مزينة بأصلاع تسير مرتفعة معها وتتقابل عند قمتها. والقبة ورقبتها مزينة بقوالب من

(١) أرنست كويل : الفن الإسلامي ص ٩٥.

الطوب المرحج والكتابة الكوفية.

وقد استمر الإقبال على استعمال الزخارف الجصية وبخاصة في محاريب المساجد والأضرحة كمحارب مسجد الجمعة في أصفهان المؤرخ عام ١٣١٠م، وأدحلت الأشكال الحية البارزة في زخارف القصور.

ولكن أظهر ما يميز هذا الطراز التقدم الكبير في صناعة الخزفيات والأجر المطلق أو المزجج. وفي مثذنة كاليان في بخارى نجد الزخارف البديعة تحلى جسم المثذنة على أساس التنوع في أوضاع قوالب الأجر. كما استعملت قوالب الطوب المزجج فوق مساحات واسعة لتحقيق التنوع الزخرفي. واستخدمت زخارف من الفسيفساء الخزفية في تغشية الجدران كما نرى في الجامع الأزرق في تبريز.

وتزايد الاهتمام بزخارف المقرنصات بالتدرج حتى وصلوا إلى نتائج تقرب من النتائج التي وصل إليها معماريو الأندلس والمغرب.

واشتهرت مدينة فرامين بصنع محاريب كاملة مسطحة من الخزف ذي البريق المعدن بحيث أحلفت قاشان في هذه الصناعة، كما عملت محاريب من الفسيفساء الخزفية. وفي العصر التيمورى استعمل في التغشية بلاطات خزفية متعددة الألوان.

أما استعمال الرخام في تغشية الحوائط فكان نادراً. ومن الأمثلة القليلة ما نراه في مسجد تيمور بسمرقند. أما الأبواب الحجرية التي استعملها السلاجقة فقد ظلت تقاليدها مستمرة في العصر المغولى في آسيا الصغرى.

الطراز المغربي الإسلامي

ظلت الأندلس مركزاً للثقافة الفنية في غرب العالم الإسلامي طوال عصر الدولة الأموية الغربية. وعندما انتقلت الزعامة السياسية إلى مراكش في أواخر القرن الحادي عشر تحت حكم المرابطين لم تعد الأندلس موجهة للحركة الفنية كما كانت أولاً. وكان المرابطون من أهل الروع والتقشف، فقل في عهدهم الإسراف في الديباجة الزخرفية.

وفي منتصف القرن الثاني عشر الميلادي انتقلت الزعامة السياسية إلى أسرة الموحدين ومنذ عهد هذه الأسرة أخذ الفن ينمو بسرعة حتى وصل إلى قمة ازدهاره ممثلاً في قصر الحمراء بغرناطة.

المساجد والمدارس :

ظل تخطيط المساجد كما هو : صحن مكشوف تحيط به أروقة أكبرها رواق القبلة ومجاز مرتفع عمودي على حائط القبلة، وتبنى المئذنة على الضلع المقابل لحائط المحراب سواء في وسطه أم في أحد طرفيه، وتكون من الحجر أو الحجر على قاعدة مربعة على شكل برج مرتفع تزينه شرافات مسننة، ويعلو هذا البرج آخر صغير فوقه قبة صغيرة ملساء أو مضلعة، وتحلى واجهات المئذنة بنوافذ مفردة متجاورة ذات عقود. وقد استعملت الاكتاف المبنية بالحجر بدلاً من الأعمدة لتحمل عقوداً على

هيئة نعل الفرس أو ذات الفصوص.

ويغلب أن يكون في وسط الصحن فسقية، كما تكتسى جدران الأروقة بالفسيفساء أو بلاطات القاشاني.

وأدخل نظام المدارس على يد سلطان الموحدين يعقوب المنصور عام ١١٨٤م، ويقوم تخطيط المدرسة على صحن مكشوف وقاعة كبيرة تلقى فيها الدروس وعدد من الحجرات موزعة على طابقين لسكنى الطلبة، ويلاحظ أن بناء المدارس هنا لم يؤثر على بناء المساجد، أما الزوايا فكانت تقام بجانب الأضرحة لتعليم أبناء الطريقة الذين يتبعون صاحب الضريح، أو أحياناً تكون الزوايا مجمعة يضم الضريح والمدرسة والتكية.

الأضرحة :

وتنتشر قبور الأولياء في المغرب وهي في الغالب بسيطة للغاية ومكونة من حجرة مربعة تعلوها قبة نصف كروية، ويلصق الضريح باللون الأبيض، وقد يكون للقبة رقبة كما يمكن أن تكون جدران القاعة مفتوحة بوساطة عقود.

أما قبور الأمراء فكانت أكثر فخامة، وطبقت في قبابها الحلول التي استعملت في إقامة قباب المساجد، ولم يبق من قبور الأمراء إلا ما يعود إلى الأشراف السعديين في مراكش في القرنين السادس عشر والسابع عشر. أما قبور ملوك غرناطة وبنى مرين في فاس فلم يبق منها شيء.

القصور والحصون والمرافق العامة :

كانت حياة المرابطين حياة تقشف، فلم تكن لهم قصور فخمة، وفي عهد الموحدين زادت العناية بالمبانى الدينية، ولم يتركوا قصوراً يمكن الاستدلال منها على نظام تخطيطها إلا بعض الأطلال في أشبيلية.

أما أعظم قصورهم على الإطلاق فهو قصر الحمراء بغرناطة الذى يعود إنشاؤه إلى يوسف الأول ١٣٣٣ - ١٣٥٣ م ومحمد الخامس ١٣٥٣ - ١٣٩١ م وينقسم هذا القصر إلى ثلاثة أقسام : القسم الأول ويسمى المشور، وهو المكان المخصص فى القصر للموظفين الذين يعاونون السلطان فى إدارة الأعمال، وقد حولت القاعة الكبرى فى هذا القسم إلى كنيسة فى القرن السابع عشر. والقسم الثانى ويعرف بالديوان وهو المخصص للاستقبالات الرسمية، وكان يشتمل على ساحة البركة وقاعة البركة وقاعة العرش أو قاعة السفراء، كما كانت تسمى أحياناً. وهذا القسم أكثر أقسام القصر احتفاظاً بمظهره القديم. والقسم الثالث هو القسم المخصص للسكن ويعتبر صحن السباع أشهر ما فى هذا القسم وتبلغ مساحته نحو ١٦×٢٨ متراً^(١) وفى وسطه فسقية رخامية أكبر أحواضها يحمله ١٢ تمثالاً لأسود، وتحيط بالصحن بوائك ذات عقود مستديرة تحملها أعمدة مزدوجة أو ثلاثية أو رباعية. والبوائك والأعمدة

(١) د. ركنى محمد حسن مود الإسلام، ص ١١٥.

مغطاة بثروة زخرفية لا نظير لها. ويطل على الصحن قاعة الأختين وقاعة بنى سراج. ومن أفخم أجزاء القصر قاعة السفراء ذات القبة الخشبية المقوشة والمذهبة، وعلى مقربة من قصر الحمراء قصر صغير يسمى جنة العريف، يعود إلى بداية القرن الرابع عشر الميلادي.

وأقيمت البيمارستانات والحمامات والأسواق والقيصريات. أما الأسواق والحصون فقد كانت العناية بها كبيرة في عصر الموحدين ومنها سور مدينة تلمسان وفاس القديمة بمراكش. وفي عهد بني مرين أنشئت أسوار مدينة فاس الجديدة.

طراز الحمراء :

وبمنا أن نوضح أنه كان لقصر الحمراء أثر كبير في الوصول إلى حلول زخرفية شاعت في القرن الرابع عشر في كثير من المباني المغربية والأندلسية. ولا تعود أهمية قصر الحمراء إلى التخطيط أو إلى طريقة البناء بقدر ما تعود إلى طريقة توزيع المسطحات الزخرفية والمهارة المعجزة في السيطرة على المادة الحصية. وقد روعى من الناحية الإنشائية أن يكون التخريم والتفريغ في الزخارف الحصية على العقود والقبوات وسيلة لتخفيف الثقل عليها، ووزعت الزخارف توزيعاً مدروساً في إطارات وأشرطة وأفاريز وحشوات لتبدو متماسكة غير مبعثرة، ولتكوّن وحدة زخرفية لها كيان. وفي داخل البناء كانت تغطي جدران الحجرات حتى السقف ببلاطات من الجص المصبوب في قوالب، أما الوزرات فكانت

تغشى بالفسيفساء الخزفية، وقد استعمل بكثرة شعار الأغالبة « لا غالب إلا الله » كما استعمل الخط النسخي والكوفي متحداً مع الزخارف الهندسية والنباتية.

طراز المدجنين :

وهو الطراز الذى ظهر فى الأندلس بعد خروج العرب منها وقام على أكتاف الفنانين العرب الذين خلدوا الدولة الجديدة، ولم يظهر هذا الطراز فجأة، ولكنه بدأ منذ خرج العرب من طليطلة عام ١٠٨٥م وأشبيلية عام ١٢٤٨م وغرناطة عام ١٤١٢م. ومن أبرز التماذج، التى توضح التأثيرات العربية فى المباني التى أنشئت بعد خروج العرب، المبنى المسمى القصر « الكازار » فى أشبيلية.



الطراز الصفوي

استطاع الشاه إسماعيل الصفوي أن يؤسس أسرة شيعية في إيران عام ١٥٠٢م. وبعد حرب خاسرة مع الأتراك ارتد إلى حدود بلاده الطبيعية واتجه إلى العناية بالأحوال الداخلية، وكان لمدينة تبريز مكان الصدارة، ثم لم تلبث أن حلت محلها مدينة قزوین، ثم نقل الشاه عباس مقر الحكم إلى أصفهان في نهاية القرن السادس عشر الميلادي.

وسرعان ما دب الفساد إلى الأسرة فضعف أمرها، واستطاع الأتراك احتلال العراق ثم سقطت الأسرة الصفوية عام ١٧٢٢م.

الأبنية الدينية :

انتشرت نوعان من الأضرحة، ففي غرب إيران كان الضريح عبارة عن ردهة يليها بناء تعلوه قبة. وفي شرقها كانت الأضرحة عبارة عن جوسق مئمن الأضلاع. ومن أبداع نماذج الأضرحة في هذا العصر الجامع الضريحى للشيخ صفى الدين بأردبيل الذى أنشئ في القرن السادس عشر الميلادى، ثم أكمل في أواسط القرن السابع عشر، وهو مكون من مدخل مبنى من الأجر يشبه مداخل القصور، ويحلى واجهته العريضة إفريز من المقرنصات كنهاية أفقية، وخمسة صفوف من النوافذ كنظام معمارى رأسى يتوافق مع النظام الأفقى، ويؤدى هذا المدخل إلى حديقة شديدة الاستطالة

ندخل منها إلى المسجد الضريحى المنحرف عن مدخل الحديقة، وهو عبارة عن صحن عن يساره المسجد القديم وعن يمينه الضريح.

ومن الأضرحة الهامة التى أقيمت فى العصر الصفوى مشهد الكاظمية فى بغداد الذى أتمه الشاه إسماعيل فى القرن السادس عشر الميلادى؛ ومن المدارس الكبيرة التى أنشئت مدرسة مادرشاه بأصفهان شيدها السلطان حسين فى القرن الثامن عشر الميلادى وتتكون من صحن يدور حوله أربعة إيوانات من طابقين، وفى إيوان القبلة قاعة مغطاة بقبة.

ويعتبر مسجد الشاه فى أصفهان من المساجد الهامة وهو ذو مدخل منحرف يؤدى إلى الصحن الذى تدور حوله ثلاثة إيوانات، ومع أن الوحدة المعمارية فى هذا المسجد غير متكاملة إلا أن شهرته تعود إلى الغنى الفائق فى الزخارف الداخلية.

الأبنية المدنية :

تشتمل القصور الإيرانية الصغيرة على قاعة مرتفعة تحف بها حجرات من طابقين للسكنى، يضم إليها أحياناً طبقة ثالثة بقاعة مكشوفة ذات سالام منفصلة، ومن أمثلة هذه القصور قصر جهلستون وهشت بهشت.

وقد استعمل فى تجميل المباني البلاطات الخزفية المرسومة والفسيفساء الخزفية ورسوم الزهور وأفرع النباتات؛ كما رسمت الصور على الجدران، واستخدمت الزخارف الحصية الملونة فى زخرفة العماثر.

الطرّاز الهندي

أُتيح للإمبراطور، بابر حفيد تيمورلنك، أن يؤسس إمبراطورية مغولية هندية حكمت الهند من عام ١٤٢٦ إلى ١٨٥٧ م وقد نشأ على مدى ثلاثة قرون الطراز الهندي الإسلامي، ولاشك أن هناك تشابهاً بين الطراز الهندي والطراز الإيراني وبخاصة الطراز الصفوي، ولكن هذا لم يمنع من ظهور شخصية هندية مستقلة استمدت مقوماتها من جذور الفن الهندي القديم، وتقاليد الصناعة الهندية بعد أن اتجهت السوجهة الإسلامية.

المدافن والمساجد :

وتعتبر الأضرحة من أهم المنشآت المعمارية ، وقد أخذت القبة الهندية شكلها البصلي، وأصبحت الحنايا الغائرة والأروقة المكشوفة تلعب دوراً إنشائياً إلى جانب الدور الزخرفي التشكيلي. ومن أمثلة أضرحة القرن السادس عشر ضريح شيرشاه في ساهسارام، وضريح أكبر في حدائق سيكندر.

أما أجمل ضريح فهو « تاج محل » في مدينة أجرة على ضفة نهر جمنا، شيده شاه جيهان تحليداً لذكرى زوجته ممتاز محل، أقيم بين عامي ١٦٣٠، ١٦٤٨ م وهو عبارة عن مبنى مغطى بقبة بصلية عالية حولها أربع قباب

أصغر منها، ويحيط بالمبنى أربع منارات رشيقة عالية كالحراس الأمناء، وتتقدم حديقة كبيرة، والمبنى مغطى بالمرمر الناصع البياض وسط الحدائق والمبانى المجاورة المشيدة من الحجر الرملى الأحمر، وتكامل نسب هذا البناء وفتحاته وما تحدته من ظلال وأضواء تكاملاً عجيباً، فهو درة في جبين العمارة الإسلامية الهندية.

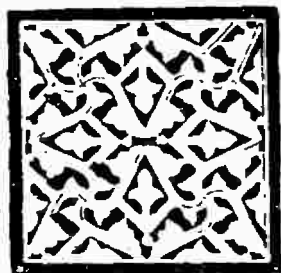
أما المساجد فقد سار تخطيطها على النظام الذى كان قائماً في أيام المغول، وتمتاز بمداخلها الكبيرة ومنارتها العالية وقبابها البصلية، ومن أهم المساجد الهندية مسجد الجمعة في دلهى الذى أنشئ في عهد شاه جيهان وله مدخل مرتفع مكون من ثلاث طبقات تحف به المنارات الصغيرة، وخلفه يقع حرم المسجد بقبابه البصلية الثلاث السائدة ومناراتها العالية.

المبانى المدنية :

شيد الإمبراطور أكبر عاصمته الجديدة فاتحبور سكرى وأحاطها من جهاتها الثلاث بسور وفي الجهة الرابعة بحيرة صناعية، واشتملت على قصور ومساكن خاصة ومبان وأسواق... إلخ.

ولكنها هُجرت عنلما نقلت العاصمة إلى لاهور عام ١٥٨٥ م. وقد أنشئت دلهى الجديدة في عهد شاه جيهان وأحيطت بسور قوى مزود بالأبراج، وأقام الإمبراطور لنفسه قصرأ، ومن أبدع الأجزاء الباقية من هذا القصر الديوان الخاص، ويمتاز بعقوده المشرشرة وأكتافه الضخمة المغمورة بالزخارف.

واستعمل في زخارف البناء الحجر الرملي الأحمر الذي يغطى بالحصص
 المصقول، أما صناعة التخريم في الكسوة الرخامية في حشوات النوافذ
 والتكعيبات فقد وصلت إلى درجة فائقة من الدقة والجمال. وطُعم الرخام
 بمختلف الأحجار نصف الكريمة كما نرى في قاعة الاستقبال بقصر دلهي.
 والملاحظ أن الهنود لم يستعملوا بلاطات القاشاني في كسوة الجدران.



الطراز التركي العثماني

الأتراك العثمانيون قبيلة من قبائل الأتراك استقرت في آسيا الصغرى. وعندما قضى المغول على حكم السلاجقة استقل الأتراك العثمانيون بالمقاطعة التي كانوا يحكمونها باسم السلاجقة. وقد تمكن عثمان وخلفاؤه أن يوسعوا ملكهم فاستولوا على أدرنة عام ١٣٦٢م، وبعد نحو قرن من الزمان تمكن الأتراك العثمانيون من فتح القسطنطينية عام ١٤٥٣م وجعلوها عاصمة ملكهم الجديد، ثم استمرت فتوحاتهم في أوروبا حيث وصلوا إلى هنجاريا وبحر الإدراتييك وشبه جزيرة البلقان، ثم جنوباً إلى الشام والعراق ومصر وشمال أفريقيا، واتخذوا لقب الخلافة وخضعت لهم الجزيرة العربية. ومنذ القرن الثامن عشر الميلادي بدأ الضعف يدب في هذه الإمبراطورية حتى تقلصت إلى تركيا الحالية.

العمارة الدينية :

اعتمد العثمانيون في عمائرهم أول الأمر على الطراز السلجوقي، فكان تخطيط المساجد في القرن الرابع عشر الميلادي يقوم على أروقة عمولة على أكثاف، وعلى كل مربع من هذه الأروقة قبة صغيرة، وفي رتبة كل قبة تفتح نوافذ للإضاءة. ومن أمثلة هذه الجوامع جامع «أولو جامعي» في بروسه في أواخر القرن ١٤م، وإذا كان المسجد صغيراً فإنه يقوم على قبة سائدة وأمامها ردهة مسقوفة.

ومنذ فتح القسطنطينية أخذت العمارة شكلاً جديداً متأثراً
بأيا صوفيا، فأنشئ مسجد محمد الفاتح من رواق رئيسي على تخطيط
متعامد فوقه قبة كبيرة حولها قباب أصغر منها، وأمام هذا الرواق صحن
حوله بوائك مغطاة بقباب صغيرة وفي وسطه فسقية.

على أن العصر الذهبي للعمارة التركية قام على أكتاف المهندس سنان
الذي وضع تصميم جامع السليمانية وجامع السلطان سليم. وقد أنشئ
مسجد السليمانية بين عامي ١٥٥٠ - ١٥٥٦ م، وهو يتكون من صحن
سموئ يحيط به بوائك تغطيها قباب صغيرة. أما حرم المسجد فتغطيه قبة
كبيرة تحيط بها أربعة أنصاف قباب، وفي جوانب المسجد تقوم مآذن طويلة
ذات قم مخروطية.

أما في مصر فقد بدأ التحول في العمارة الإسلامية منذ فتحها
السلطان سليم عام ١٥١٧ م، إذ توقف نموها وضعفت بعد أن جمع
السلطان سليم أمهر الفنيين والصناع وأرسلهم إلى الآستانة، وطغت عليها
موجة من المؤثرات البيزنطية.

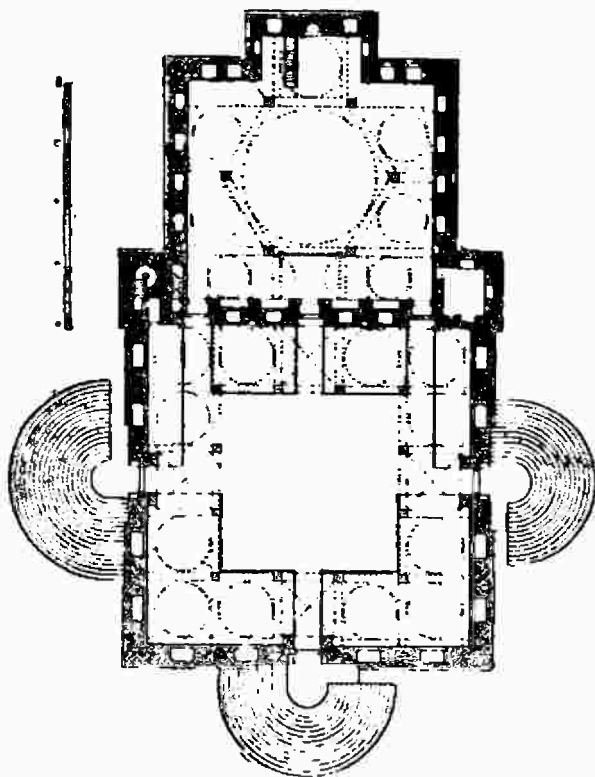
وكان أول نموذج للطراز العثماني في مصر هو مسجد سليمان باشا
بالقلعة عام ١٥٢٨ م، ثم مسجد الملكة صفية عام ١٦١٠ م، فمسجد
محمد أبو الذهب عام ١٧٧٣ م، ثم مسجد محمد علي بالقلعة عام
١٨٣٠ م.

ويقع مسجد الملكة صفية في شارع محمد علي ويتكون من جزأين :

الصحن والقبّة، أما الصحن فالوصول إليه من ٣ أبواب لها سلام دائرية، ويحيط به أربعة إيوانات مغطاة بقباب صغيرة حجرية. أما الجزء الثانى : فهو حرم المسجد وهو على تخطيط مربع تغطيه قبة كبيرة محمولة على ستة أعمدة من الجرانيت تكون شكلاً سداسياً، وفي رقبة القبّة ٢٤ شبكاً من الجص والزجاج، وبين عقود المدس قباب صغيرة، ويبرز المحراب المغطى بقبة عن حائط القبلة وهو مكسو بالرخام والقاشان ويلاصقه منبر من الرخام مزخرف بزخارف نباتية وهندسية. أما المنارة فاسطوانية الشكل تنتهى قمتها بمخروط.

وقد أنشئ مسجد محمد على بالقلعة ١٨٣٠ م على قسم من أرض القصر الأبلق الذى كان قد أنشأه الناصر محمد بن قلاوون، والمسجد مكون من قسمين متساويين تقريباً الصحن والقبّة، أما الصحن فمساحته ٥٤×٥٣ متراً به أروقة محمولة على أعمدة من الألباستر ومسقوفة بقباب صغيرة، وفي وسط الصحن مئذنة محمولة على ثمانية عقود متكئة على أعمدة رخامية يعلوها رفوف من الخشب البارز المزخرف.

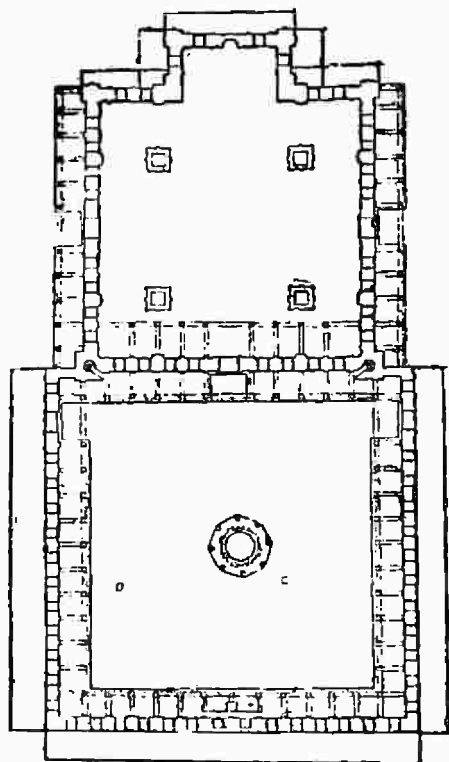
أما القبّة فتقوم على مربع طول ضلعه من الداخل ٤١ متراً وقطر القبّة ٢١ متراً وأرتفاعها من أرض المسجد ٥٢ متراً تحملها أربعة أكتاف ضخمة ذات عقود كبيرة، وحول القبّة أربعة أنصاف قباب عدا أربع قباب صغيرة فى أركان المسجد، وكسيت جدران المسجد من الداخل بالألباستر إلى ارتفاع ١١ متراً، ويقع المنبر على يمين المحراب وهو من الخشب المزخرف بزخارف بارزة ومذهبة. وفي طرفى الجانب الغربى



شكل (١٥) عظم مسجد مكة صه

للمسجد تقوم مئذنتان ارتفاعهما نحو ٨٤ متراً من أرضيه الصحن وسكن
منها دورتان.

تعتبر الفترة العثمانية فترة نهضة في العمارة الإسلامية، التي كان



شكل (١٦) تحفيظ مسجد محمد بن النعمان

فرضت النظام التركي السيزيتلي في تحفيظ العمارة الدينية، كما فرصت
 زحارف استمدت عناصرها وأساليبها من طراز الروكوكو الذي ساد أوروبا
 في نهاية عصر النهضة.

ومع ذلك فقد استمر الأسلوب المصرى الإسلامى فى كثير من المنشآت والحرف، فانتشرت صناعة الخشب الحُرط والمشربيات كما نرى فى منازل : الكريدليه عام ١٦٣١ م وجمال الدين أبو الذهب عام ١٦٣٧ م، والسحيمى عام ١٦٤٨، وقد اشتملت هذه الدور على مقاعد وقاعات ذات سقوف جميلة ووزرات وأرضيات وفسقيات تتوسطها نافورات رخامية مفرغة بأشكال زخرفية لا تقل فى مستواها عن المستوى الذى وصلت إليه العمارة فى العصر المملوكى.



التصوير والفنون التطبيقية والزخرفية

مقدمة :

إن حركة اليقظة الهائلة التي تعيشها الأمة العربية الآن تقتضى منا أن نعرف أجدادنا الحضارية، وأن ندرك ما تنطوى عليه هذه الأجداد من دلالات على تفوق العرب في ميدان الفن والثقافة . ولقد مضى علينا حين من الدهر، في ظل الاستعمار، والغالبية العظمى من أبناء هذه الأمة تعتبر أن حضارة الشرق الأوسط حضارة متخلفة بالقياس إلى الحضارة الأوربية . والحقيقة التي أثبتتها الدراسات الأخيرة في عصر نهضتنا العربية المعاصرة، أن العرب تفوقوا في ميادين الطب والفلك والرياضة والكيمياء وعلوم الاجتماع . وأحب أن أسجل أيضاً أنهم تفوقوا في ميادين الفن التشكيلي من تصوير ونحت وخزف ونسيج ومعادن، وكانوا رواداً في هذه الفنون، لهم شخصيتهم وطابعهم وأسلوبهم الذي أثر في فنون أوروبا في عصر نهضتها، وفي فنون أوروبا المعاصرة.

وقد اجتهدت أن أوضح الفلسفة التي تقوم عليها الفنون التشكيلية العربية، وسأحاول في الفصول التالية أن أعرض بإيجاز مراحل تطور هذه الفنون ومدارسها المختلفة.

التصوير :

يتميز فن التصوير الإسلامي بخصائص ومميزات، سواء من حيث الخامات المستعملة أو في طريقة الأداء أو الوظيفة التي يؤديها التصوير^(١)، ويتحقق في التصوير الإسلامي مثالية الفن الإسلامي كاملة، فالصور زخرفية، ذات ألوان مضيئة. والأشكال الأدمية أو الحيوانية ترسم في مجال البعدين، كما ترسم الأشجار والأنهار والجبال والمنازل، لا يقصد المحاكاة، بقدر ما يقصد منها كمال التعبير الجمالي والتشكيلي، وهي النظرية التي يسير على هديها التصوير المعاصر.

ولفن التصوير الإسلامي مجالات كثيرة في الاستعمال، حيث نفذت الصور على الجص والحجر والخزف والنسيج والفسيفساء وفي جميع الخامات. وتزخر فروع الفن التطبيقي الإسلامي بنماذج مختلفة من التصوير على التحف.

وستحدث هنا عن التصوير على الجدران، وتصوير المخطوطات :

التصوير على الجدران :

عرف العرب التصوير على الجدران في جميع العصور السابقة للإسلام، ولم تخل منه أخبارهم وأشعارهم^(٢).

(١) س. أن ناقشا في المصطلح السابقة في الكتاب فكرة كراهية تصوير الكائنات الحية.

(٢) أحمد تيمور التصوير عند العرب ص ٢.

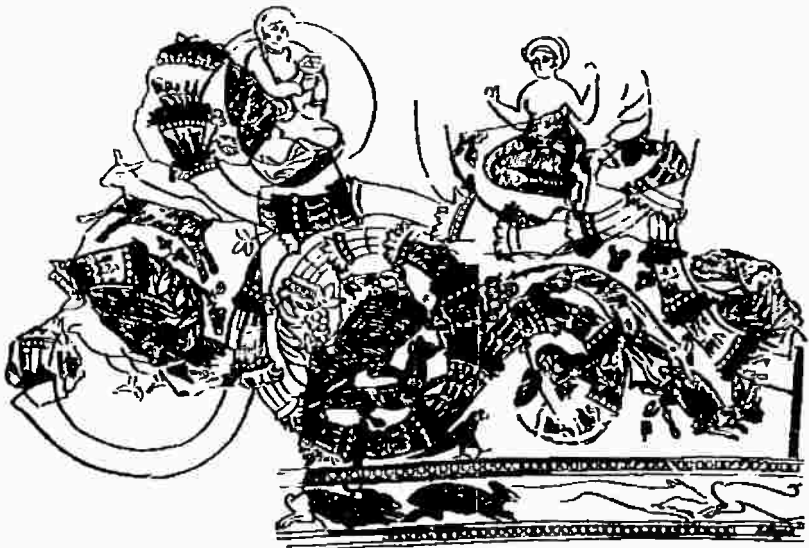
ومن أقدم الصور الجدارية الإسلامية الباقية، الصور التي تزين جدران قصر عمر في بادية الشام الذي أنشئ حوالي عام ٧١٢م، وقد سبق أن تحدثنا عن هذا القصر في صفحة ١٤٩ من هذا الكتاب، ولكن الذي يهمنا أن نؤكد أن الفنانين الذين أنجزوا هذه الصور كانوا عرباً سوريين، كما أثبت ذلك الأستاذ كريزويل.

وزينت جدران المسجد الأموي بدمشق والذي أنشئ عام ٧١٤م بصور الفسيفساء التي تمثل المناظر الطبيعية لمدينة دمشق وقت إنشاء المسجد، وهي من صنع فنانين سوريين أيضاً. كما أثبت الدكتور زكي محمد حسن^(١). واعتمد الفنان على استعمال الألوان الفاتحة والدائكة ليصل إلى تنظيم خطى تشكيلي، ولإحداث التوازن بين المساحات والكتل، والمسطحات الرأسية والمسطحات الأفقية. وكانت جدران قصور الأمويين وسقوفها وأرضياتها تحلى بالصور. ومن أمثلة ذلك ما عثر عليه في مخلفات قصر «خربة المفجر» الذي شيد عام ٧٤٣م.

وكشفت بعثة متحف المتروبوليتان في مدينة نيسابور نماذج من الرسوم الحائطية من العصر العباسي الأول، بعضها رسوم ملونة بلون واحد ومحددة بخط أسود يمثل فارساً في كامل ملابسه يركض بفرسه ويحمل الباز بيده كأنما يطارد صيداً^(٢)، وبعض الرسوم الأخرى تمثل مجموعات من الرجال والنساء ملونة بالألوان الأبيض والأسود والأزرق والأحمر بدرجاتها

(١) د. زكي محمد حسن: التصوير عند العرب ص ١٢٨.

(٢) ديماند: الفنون الإسلامية ص ٣٨.



شكل (١٧) سامرا - الجوسق الخاقان صور وزخارف حدادية - القبة قصر الحريم القرن ٩ م

المختلفة، وهي تشبه إلى حد ما الرسوم التي عثر عليها في قصر الجوسق الخاقان بسامرا. أما قصر الجوسق الخاقان بسامرا، وهو الذي أنشأه المعتصم عام ٨٣١م فقد عثر فيه على رسوم كثيرة، أهمها ما عثر عليه في قصر الحريم، ومنها صور لسيدات ترقصن وتعزفن على الآلات الموسيقية، وصور زخرفية لحيوانات وطيور داخل إطارات ومناطق مختلفة. وأسلوب هذه الصور متطور من الأسلوب المحلي السابق للإسلام، وأغلب هذه الرسوم تعتمد على الخط اللين مع مساحات متوسطة من الألوان الداكنة

والفاتحة، وروعى فيها نوع من التماثل، كما رسمت ثنيات الملابس بطريقة مبسطة واضحة.

وازدهرت الصور الجدارية في العصر الفاطمى في مصر، وكشف في حمام جهة (أبو السعود) بالقاهرة، عن صور جدارية لفتيان وفتيات ملونة بلون أحمر ومحددة باللون الأسود، ويلاحظ فيها الاهتمام بإبراز الملابس وتحديد تقاطيع الوجوه، والاعتماد على الخط، وهو الأسلوب نفسه الذى ساد في سامرا.

وقد أورد المقرئى قصصاً عن التنافس بين كبار الفنانين الذين يصورون على الجدران، ومنها قصة من العصر الفاطمى عن المنافسة بين «قصير» المصرى «وابن عزيز» العراق.

وفي قاعة العدل بقصر الحمراء بغرناطة نجد مجموعات من الصور تزين السقف^(١) منها صورة تمثل عشرة أشخاص في ملابس عربية فضفاضة جالسين متكئين على سيوفهم، والتكوين يعتمد على تنظيم العناصر داخل شكل بيضاوى في طرفيه رسم أسود صغيرة متوجهة تشبه أسود نافورة «حوش السباع»، ويذكرنا هذا الأسلوب بأسلوب القرن الرابع عشر في إيران.

تصوير المخطوطات :

إن صور المخطوطات قبل القرن الثاني عشر الميلادي نادرة على الرغم مما ذكره المؤرخون عن كتب مصورة من القرن التاسع، وقد وصل إلينا من مصر، منذ القرن التاسع بعض أوراق مصورة موجودة الآن بمكتبة الأرشيدوق «رينر» بفيينا، كما عثر على بضع صور من العصر الفاطمي في مصر تمثل جنديين بينهما شجرة زخرفية وفوقهما طراز من الكتابة الكوفية^(١). وينقسم تاريخ رسم المخطوطات إلى مدارس تتميز كل مدرسة بأسلوب فني خاص.

مدرسة بغداد :

تمتاز صور هذه المدرسة بالبساطة في الرسم، والتكوين الإيقاعي الذي يعتمد على الحساسية في توزيع العناصر وما تشتمل عليه من خطوط وكتل وملامس سطوح وألوان، وتمتاز أيضاً بالسحن العربية في الوجوه، والأهلة المستديرة حول رعوس الأشخاص، وإبراز الزخارف على الملابس. ومن أشهر مصوري هذه المدرسة يحيى بن محمود الواسطي، كتب وصور مخطوطاً من كتاب مقامات الحريري عام ١٢٣٧م، محفوظ الآن بالمكتبة الوطنية ببغداد، به نحو مائة صورة توضع نوادر ابن زيد السروجي كما رواها الحارث بن همام. وقد استعمل في رسم هذه الصور

(١) د. جمال عمرز : التصوير الإسلامي ومدارسه ص ٢٦.

الألوان الزرقاء والحمراء والصفراء بدرجاتها من غير أى اتجاه لإبراز العمق، ويفصل بين المستوى القريب والمستوى البعيد بخط داكن^(١).
 وصور هذا المخطوط تعبر عن الحياة الاجتماعية في العراق، في القرن الثالث عشر الميلادي، سواء أكانت هذه الحياة داخل المسجد أم الخان أم المكتبة أم الحقل، وهى تلتقى أضواء على الشخصيات الواردة في المقامات، بحيث تبدو معبرة حية، على الرغم من أن أسلوب الأداء زخرفى، وفى مجال البعدين.

ومن المخطوطات التى أنجزت في هذا العصر مخطوط من كتاب «كليلة ودمنة» حوالى عام ١٢٣٠م، به صور عن الحيوان صادقة التعبير عن الموضوعات بأسلوب مبسط، ومنها أيضاً مخطوط «خواص العقاقير»، كتبه وصوره عبد الله بن الفضل في عام ١٢٢٢م، وكان به ٣٠ صورة هى الآن موزعة بين المتاحف. كما كتب الجزرى عام ١٢٠٦م كتاباً عن مخترعاته يسمى «الحيل الميكانيكية» وشرح هذا الكتاب بالصور التوضيحية. ومنها كتاب البيطرة المؤرخ ١٢٠٩م من عمل على بن حسن بن هبة الله، ومحفوظ بدار الكتب بالقاهرة^(٢).

ويقول كونل عن هذه المدرسة : إنها تضارع في معالجة الموضوع ودقة الرسم والتكوين والتلوين الذى ينم عن الذوق، صور الكتب الغربية المعاصرة لها، إن لم تفقها^(٣).

(١) يوجد تحليل لصورة «رؤية رمضان» من مخطوط مقامات الحريري في ص ١٠٨.

(٢) د. جمال محرز التصوير الإسلامى ومدارسه ص ٣٤.

(٣) كويل : الفن الإسلامى ص ٧٩.

المدرسة المغولية :

نشأت هذه المدرسة عقب سقوط بغداد عام ١٢٥٨م، وكانت مراكزها في تبريز وبغداد وسلطانية، وقد ظهر إعجاب سلاطين المغول بالثقافة الصينية وواضح في التصوير في هذه المدرسة، الواقعية، وحب المناظر الطبيعية، كما دخلت على الصور عناصر صينية كالسحاب الصيني « تشي » والدقة في رسم عناصر الطبيعة بالإضافة إلى السُّحْن الصينية وتنوع أغطية الرأس وأشكال خوذات المحاربين، وأهم ما تعرضه هذه المدرسة الحياة العائلية ومجالس الشراب ومناظر الصيد، وتوضيح كتب التاريخ والأدب بالصور، وأهم الكتب التي زينت بالصور الشاهنامة وجامع التواريخ لرشيد الدين ومنافع الحيوان لابن مجتيشوع وكليلة ودمنة، ولعل من أجل ما صور في هذه المدرسة المعارك الحربية، ذلك لأن حيوية الموضوع وما يقتضيه من انفعال وحركة أتاحت للفنان حرية الوصول إلى تكوين ممتاز نتيجة خروجهم عن قواعد التكوين المألوفة في الموضوعات العادية.

المدرسة التيمورية :

يعتبر عصر تيمور وخلفائه من ازهى عصور التصوير، وقد مهدت لذلك العصور السابقة لهذا العصر. واستقرت الأوضاع الفنية، وعمل تيمورلنك على أن يجمع في عاصمته الجديدة « سمرقند » أعداداً كبيرة من أحسن الفنانين وأصحاب الحرف من بغداد وتبريز وغيرهما من البلاد

ذات الشهرة العظيمة، ومن أهم المخطوطات التي أنجزت في العصر: مخطوط عن الفلك مزين بعدد من الصور تمثل البروج والنجوم، ومحفوظ بتحف المتروبوليتان بنيويورك، ونسخة من مخطوط قصائد خواجه كرماني المؤرخ عام ١٣٩٦م يشرح فيه قصة غرام الأمير الفارسي همای بهايون ابنة إمبراطور الصين، وعلى إحدى صور هذا المخطوط توقيع الفنان الفارسي جنيد سلطان، وكان مصوراً في بلاط السلطان أحمد من سلاطين الجلائريين في بغداد، كما توجد نسخة من الشاهنامه للفردوسي في دار الكتب بالقاهرة مؤرخة عام ١٣٩٣م، وفيها صفحة مزخرفة و٦٧ صورة صغيرة. وتوجد نسخة أخرى من الشاهنامه مؤرخة عام ١٣٩٧م. محفوظة في مجموعة المستر شستريتي، والصور في كلا المخطوطين تنسب إلى مدرسة شيراز التي تعتبر مركزاً لنشاط المدرسة التيمورية.

وبلاحظ في المخطوطات التي كتبت في السنوات العشر الأخيرة من القرن ١٤م أن لها مميزات لا يستهان بها: منها استعمال الألوان الساطعة وبخاصة الأحمر والأزرق والأخضر والأصفر والبني وهي تتجه إلى الرومانتيكية وبخاصة في الموضوعات العاطفية، مثل موضوع مجنون ليلي، وحسرو وشيرين، وهمای وهمايون؛ وبلاحظ أن التكوين السائد هو تكوين ذو اتجاه رأسي نتيجة التظيم المعماري للصور، وتقسيم السطح إلى مساحات هندسية مترابطة ومتوافقة، كما نشاهد في تقسيم حوائط المساجد إلى مساحات هندسية وتغطية كل مساحة سوع من الزخارف، وجميعها تكون وحدة فنية مترابطة.

وفي عصر خلفاء تيمور وصل التصوير إلى عصره الذهبي وبخاصة في زمن ابنة شاه رخ وأحفاده بيسنقر وإبراهيم سلطان. وقد نقل شاه رخ عاصمته إلى هراة بخراسان، واستخدم كثيراً من الفنانين في نسخ المخطوطات وتزيينها بالصور، وكان من بينهم المصور غياث الدين خليل، الذي يعتبر من عجائب عصره^(١).

ومن أهم الصور المنسوبة إلى هذه المدرسة صورة في متحف الفنون الزخرفية بباريس مؤرخة عام ١٤٣٠م تمثل وصول همای إلى بلاط إمبراطور الصين. ويوجد مخطوط يسمى «معراجنامه» محفوظ بالمكتبة الوطنية بباريس كتب لشاه رخ عام ١٤٣٦م وبه صورة النبي صلى الله عليه وسلم ممتطياً البراق يتقدمه جبريل، ويسود فيها اللون الأزرق الذي يؤكد الفراغ، كما أن الأزهار موزعة هنا وهناك لإعطاء جو الربيع.

وكان عصر السلطان حسين ييقر ١٤٦٨ - ١٥٠٦م أزهى عصور فن التصوير، فقد ظهر في بلاط هذا السلطان الفنان المصور كمال الدين بهزاد، الذي ولد في هراة عام ١٤٥٠م ودرس النقش والتصوير على يد سيد أحمد التبريزي، وعلى ميرك نقاش من هراة، وقد كتب عنه المؤرخ الإيراني «خواندمير»: «وضع بهزاد أمامنا من روائع صوره وفنه العجيب النادر، مما يحاكي ما أبدعته ريشة المصور الكبير ماني، وطمست أعماله الفنية ذكر سائر الفنانين، بفضل ماوهبته يده من مقدرة سحرية، وانبعثت الحياة في الجملادات بما كمن بين شعر فرشاته من عبقرية ونبوغ»،

وقد ظل في هراة حتى دالت دولة التيموريين، ثم استولى على هراة الشاه إسماعيل الصفوى عام ١٥١٠م فانتقل معه بهزاد إلى تبريز وحظى عنده وعند خليفته طهماسب بما لم يحظ به فنان قط، إذ عينه في عام ١٥٢٢م مديراً للمكتبة الملكية ومجمع فنون الكتاب ورئيساً عامّاً لأمناء المكاتب. ويعتبر بهزاد من أوائل الفنانين الذين وقعوا بإمضاءاتهم أعمالهم الفنية.

وفي دار الكتب بالقاهرة مخطوط من كتاب بستان سعدى مؤرخ ١٤٨٨م كتب للسلطان حسين بيقرا، وبه خمس صور من أهم ما ينسب إلى بهزاد. كما يوجد بالمتحف البريطاني ثلاث صور في مخطوط المنظومات الخمس للشاعر نظامى وتمتاز صور بهزاد بإحكام التكوين، وإبراز الموضوع متحرراً من قيود المنظور على الرغم من أنه أعطى لكل عنصر من عناصر المباني نقط تلاحش غير مرتبطة بنقط التلاحش الأخرى، وقد استطاع أن يستفيد من الزخارف على الجدران في التنوع في القيم المللمسية من جهة، والظلال والأضواء من جهة أخرى. كما يتميز التكوين الفنى بالطابع الهندسى المعمارى الذى تسود فيه الخطوط والمساحات الرأسية. وصورة غنية بالحركة فى الأشخاص، وتدل على تمكن وقدره غير عادية فى تحقيق ما يريد. واستغل الألوان الحمراء والزرقاء والخضراء والبنية، وأضاف درجات نقية إلى هذه الألوان، كما أضاف بعض الظلال الخفيفة، واستعمل اللون الذهبى فى السماء والأجزاء المزخرفة من المباني والإطارات التى تحيط بالصور. ولاشك أن هذا المصور وصل إلى كمال الحساسية

ودقة الإنجاز والتفوق في توزيع الألوان المضيئة^(١).

ومن أشهر المصورين الذين تتلمذوا على بهزاد، قاسم على الذي اشتهر برسم الوجوه، ومخطوطة المنظومات الخمس المحفوظة بالمتحف البريطاني المؤرخة ١٤٩٤م تضم صوراً عليها إمضاءه.

وقد جاءت أحداث سياسية نقلت مركز التصوير من هراة إلى بخارى، وتعتبر مدرسة بخارى امتداداً لمدرسة هراة، وعلى كل حال فإن التصوير في بخارى ينتهي عصره قبل نهاية القرن السادس عشر، وهي معاصرة للمدرسة الصفوية الأولى. ويلاحظ أن سمرقند اهتمت بتصوير مؤلفات العلوم الطبيعية قبل كل شيء، أما في بخارى فيبدو أن التصوير بالفرشاة في لمسات رقيقة على تعلية طفيفة بالذهب كان محبوباً إذ ذاك^(٢)، وكان من أشهر مصوريها محمود مذهب.

المدرسة الصفوية :

قامت هذه المدرسة على أكتاف بهزاد وتلاميذه وتعتبر امتداداً للمدرسة التيمورية، وكانت مدينة تبريز مركزاً لتصوير المخطوطات في عصر الأسرة الصفوية. ومن أهم الموضوعات التي سجلها حياة انبلاط

(١) تيجهورن دثرة المعارف الإسلامية، مانه هراد أرسولد - هزاد وتصويره في

صربانة.

(٢) كوبل الفن الإسلامي، ص ١٠٢.

والقصور والحدائق الغناء. وتمتاز رسوم الأشخاص بالرقة المتناهية والقُدود الرقيقة والملابس الفاخرة. ومن أهم مميزات رسوم الأشخاص في هذه المدرسة العمامة التي كانت تزين بعضاً حمراء أولاً ثم لونت بألوان أخرى بعد ذلك، ثم أصبح وجودها نادراً بعد وفاة الشاه طهماسب عام ١٥٧٦م.

وأجمل مخطوطات القرن السادس عشر المنظومات الخمس المحفوظة بالمتحف البريطاني، وهو على أربع عشرة صورة كبيرة عليها توقيعات سيد علي ميرك، سلطان محمد، مizar علي ومظهر علي. وتعتبر هذه الصور من أنفس ما في هذا المتحف من التحف الشرقية. وقد كتبه للشاه طهماسب محمود النيسابوري الخطاط المشهور عام ١٥٤٣م.

وقامت مدرسة صفوية ثانية في عهد الشاه إسماعيل وخلفائه من عام ١٥٨٧م إلى نهاية الدولة الصفوية عام ١٧٣٩م، ومؤسس هذه المدرسة من الناحية الفنية رضا عباسي وكان مقرها أصفهان. وتنوعت الآثار الفنية في هذا العصر، لأن نقل العاصمة إلى أصفهان زاد من العلاقات بينها وبين الهند من جهة والبلاد الغربية من جهة أخرى، وتم تبادل العثات والسفارات، وبدأ الفنانون يتأثرون بالأساليب الفنية الغربية، كما بدءوا يتخللون عن كثير من تقاليدهم الفنية، وفي هذا العصر أيضاً قلّت المخطوطات لعدم الإقبال على اقتنائها، وبدأ الاهتمام يتزايد بالصورة الكبيرة على الجدران، والصور الشخصية. كما قل الاهتمام بالموضوعات، فأصبحت الصورة لا تحتوى على أكثر من شخص أو اثنين

في وضع متكلف وأنوثة بحيث تجعل من الصعب التفرقة بين الشاب والفتاة، واحتفت، أو كادت، الألوان المضيئة، وراحت العناية بالخط الانسيابي بدرجاته المختلفة. ومن تلاميذ رضا عباسي الدين نسجوا على منواله : معين، ومحمد قاسم التريزى، ومحمد يوسف، ومحمد على التريزى.

ومنذ القرن الثامن عشر ظهرت التأثيرات الأوروبية بشكل واضح، وفقد التصوير شخصيته وطابعه المميز.

المدرسة المملوكية :

ليس من السهل تتبع أعمال التصوير في هذه المدرسة لقلة الإنتاج المتبق منها، ويلاحظ أن الأسلوب فيها يتمشى وأسلوب مدرسة بغداد من حيث التصوير في مجال البعدين وعدم العناية بالنسب الطبيعية لإبراز الحقيقة الفكرية عن الموضوع، وكذلك رسم النباتات كل ورقة على حدة، واقتباس الأسلوب المصرى القديم في التعبير عن المياه.

ومن المخطوطات التى تنسب إلى هذا العصر نسخة من كتاب دعوة الأطباء محفوظة بمكتبة امبروز بميلان ومؤرخ ١٢٧٣م من عمل محمد بن قيصر السكندرى. ومنها نسخة من مقامات الحريرى بالمكتبة الأهلية بقينا مؤرخة عام ١٣٣٤م من عمل أبى الفضل بن إسحق، وكتاب الخيل الميكانيكية للجزرى ومحفوظ بإستنبول من عمل محمد بن أحمد عام

١٣٥٤م، كما صور الفنان نفسه نسخة من كتاب كليلة ودمنة عام ١٣٥٤م محفوظة بأكسفورد، ومن مصوري هذه المدرسة شهاب الدين غازى بن عبد الرحمن الدمشقي الذى صور نسخة من مقامات الحريري محفوظة بالمتحف البريطانى ويعود تاريخها إلى قبل وفاته ١٣١٠م^(١).

ويلاحظ أنه توجد مجموعة من الكتب فى الجغرافية والرحلات والطب والفلك والكيمياء والتنجيم والسحر، مزودة بالرسوم والأشكال والخرائط التوضيحية، وكلها ذات أسلوب فطرى بسيط يتميز بالجرأة والبعد عن التكلف، وتذكرنا ببعض ملامح الفن المصرى القديم والفن القبطى.

كما أنتجت صورة من الجلد استعملت فى خيال الظل منها قطعة تمثل فارساً يصيد بالباز محفوظة بالقسم الإسلامى بمتحف برلين، وقطعة أخرى تمثل سفينة عليها نوتية ومحاربون وهى محفوظة أيضاً بمتحف برلين. وكانت تصنع هذه الصور من الجلد وتختم بحيث يمكن تحريكها.

التصوير التركى :

لم تكن للأتراك مدرسة فنية خاصة، وقامت المدرسة التركية على أكتاف الفنانين الإيرانيين الذين كان يستقلمهم سلاطين الأتراك، ومنهم

(١) د. محرز: التصوير الإسلامى ومدارسه ص ٣٧.

المصور شاه قولى الذى عمل فى بلاط سليمان القانونى ١٥٢٠-١٥٦٦م
ومنهم أيضاً ولى جان التبريزى الذى عمل فى البلاط العثمانى عام
١٥٨٧م.

وقد استخدم الأتراك أيضاً الفنانين الأوربيين، حيث استقدم
السلطان محمد الثانى عام ١٤٨٠م المصور الإيطالى جنتيلى بلينيى الذى
رسم صورة للسلطان موجودة الآن بالمتحف الوطنى بلندن. ومن
المصورين الأتراك حسام زاده صنع الله، وعثمان وحيدر وشبل زاده
ولوفنى.

وتمتاز المدرسة التركية باستعمال ألوان الذهب والفضة بكثرة،
أما التكوين فأقل إحكاماً من المدرسة التيمورية والصفوية. ويظهر فى
الصور الملابس والعمائر التركية.

المدرسة الهندية :

استولى بابر حفيد تيمورلنك على مدينة دلهى عام ١٥٢٦م وبذلك
أسس الإمبراطورية المغولية التى حكمت الهند حتى ١٨٥٧م، وهكذا
امتدت الحضارة الإسلامية فى الهند.

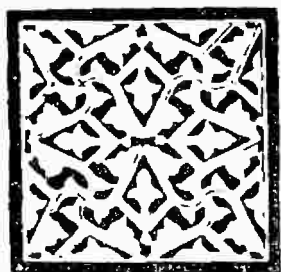
وينقسم التصوير الهندى إلى مدرستين : المدرسة الهندية المغولية،
ومدرسة راجبوت. أما المدرسة الهندية المغولية فتأثرت تأثراً كبيراً بالمدرسة
الإيرانية. وأقدم ما يعرف من الصور الهندية الإسلامية يرجع إلى عصر

يسار ١٥٢٦ - ١٥٣٠م، وعصر همايون ١٥٣٠ - ١٥٥٦م، وعصر أكبر ١٥٥٦ - ١٦٠٥م. ويظهر في أسلوب هذه المدرسة التأثير بهزاد ومدرسة بخارى، وقد أسس الإمبراطور أكبر مجمعا للفنون ألحق به حوالي ٧٠ فنانا هديا تحت إشراف أساتذة إيرانيين، وكان الإمبراطور يجمع لهم نماذج من أعمال المصورين الإيرانيين للسير على نهجها. ومنذ القرن السادس عشر بدأت هذه المدرسة تكسب ذاتية خاصة نوعا ومن المصورين الهنود الذين بلغوا في هذا المجمع، بازوان، ودارم داس، وفروخ بج، وناد سنغ، ولال. ومن الملاحظات الجديرة بالاعتبار أن الصورة الهندية كان يعمل فيها أكثر من فنان، ويوقع على الصورة. وقد زاد الاهتمام في هذه الصور بالحيز ومحاولة إظهار البعد الثالث أكثر مما بدا في التصوير الإيراني إلى جانب استعمال ألوان هادئة نوعا.

وفي عصر جهانمخيز في الربع الأول من القرن السابع عشر قل الاهتمام بتصوير المخطوطات، وزادت العناية برسم الصور الشخصية، وكان أغلبها في وضع جالس وجاني، وتمتاز بإتقان رسم اليدين والعناية برسم الملابس وزخرفتها. كما زادت العناية برسم المناظر الطبيعية والحيوان والطيور. ومن أعلام المصورين في هذا النوع من التصوير: منصور، ومراد، وعيايت، وزمانوهار، وغلام علي، وماد هوتان آزاد.

وكان تصوير المتصوفين والنسك وهم يجادلون الأمراء من الموضوعات التي أقبل عليها المصورون الهنود في العصر المغولي. ثم تدهورت هذه المدرسة في أواخر القرن ١٨ - ١٩، أما مدرسة راجبوت فترجع أقدم

الصور التي نعرفها من هذه المدرسة إلى أواخر القرن ١٦ وقد اعتمدت على تقاليد التصوير الهندي القديم وبخاصة الرسوم الجدارية في أجاتا وباغ، كما استمدت موضوعاتها من الأدب الشعبي والملاحم الهندية ونوادر الآلهة والقديسين.



فنون الكتاب

يتمثل جانب كبير من الحضارة الإسلامية في الأدب العربي من شعر ونثر وفلسفة، كما أن القرآن الكريم، وهو كتاب منزل من الله سبحانه وتعالى على نبيه محمد عليه الصلاة والسلام، يمثل المعجزة الكبرى للعقيدة الإسلامية لهذا كان « فن الكتاب » من أهم الفنون الإسلامية - فن الكتاب يشتمل على فروع الفن التي تساهم في إخراج الكتاب الجميل وهي : الخط والتذهيب والتصوير والتجليد، وكانوا يكتبون على الرق (الجلد) في أول الأمر ثم استعملوا الورق الذي تقدمت صناعته على يد الإيرانيين تقدماً عظيماً حتى وصلوا في القرن ١٤ إلى ابتكار أنواع فاخرة مصنوعة من الكتان والحبر لتساعد في إكساب الكتابة والتذهيب والتصوير البهجة والجمال اللازمين لإبراز محاسن الكتاب العربي.

وطبيعي أن تكون كتابة المصاحف أول الميادين التي عمل فيها الخطاطون والمذهبون، وقد كانت العناية الفائقة بالخط سبباً في تطويره على يد خطاطين فنانين تفننوا في تجميل حروفه وتقويسها ومدها، وزخرفة رؤوسها وذيولها بالأوراق والأزهار والسيقان، حتى انفرد الفن الإسلامي من بين فنون العالم أجمع بالخط الزخرفي الذي استعمل في أوسع نطاق وفي جميع المنتجات الفنية.

وقد سبق أن كتبنا فصلاً عن الخط كعنصر من العناصر الزخرفية

الإسلامية، وبقى أن نكتب عن التذهيب وفنون الكتاب الأخرى.

التذهيب :

عندما يقوم الخطاط بكتابة الخطوط يترك الفراغات اللازمة لترتيب بعض صفحات الكتاب وهوامشه وبدايات الفصول ونهاياتها فضلاً عن الصفحات الأولى والأخيرة. ويقوم بهذا العمل فنان متخصص في رسم الزخارف بالألوان المختلفة، ثم يسلم المخطوط بعد ذلك للمذهب الذى يقوم بتذهيب وتلوين هذه الرسوم. وكان عمل المذهب يأتى فى المرتبة التالية لعمل الخطاط. وكان بعض الرسامين يجيدون التذهيب أيضاً، لذلك حرصوا على إضافة كلمة مذهب قرين أسمائهم كصفة يعترفون بها.

وقد بدأت العناية - فى أول الأمر - بتزيين وتذهيب أول صفحات الكتاب وآخرها برسوم بسيطة، ثم تطورت إلى العناية بزخرفة الهوامش وغيرها بزخارف أكثر رقة وتنوعاً. وكثيراً ما كان يترك الخطاطون صفحات أو مساحات ليملاها الرسام والمذهب برسوم موضوعات قد لا تكون متصلة بموضوع الكتاب، وإنما يكون الغرض منها التزيين والتجميل.

ونالت زخرفة المصاحف وتذهيبها العناية الأولى، ثم يتبعها كتب الأدب، وقد زينت بعض مخطوطات من الإنجيل والتوراة بهذا الأسلوب الإسلامى المميز.

ومعظم نسخ المصاحف الباقية من العصر العباسى كتبت فى القرن

التاسع على الرق بلونه الطبيعي أو الملون، واستعمل في الكتابة المداد الأسود أو الأحمر أو الذهبي.

وفي العصر العباسي وضعت عناوين السور داخل إطار مستطيل مزخرف بزخارف نباتية متشابكة، واستعملت في هذه الزخارف وحدات من الأشكال النجمية والمراوح النخيلية.

ومنذ القرن ١٤ زادت الرغبة، وبخاصة، في إيران في تعدد الألوان المستعملة في الزخرفة مما كان سبباً في نهضة فن التذهيب - وصاحب ذلك الاهتمام بتذهيب الخطوط الأخرى فزينت بدايات ونهايات الفصول، وأحيطت الصور التوضيحية داخل الكتب بإطارات زخرفية بديعة مؤسسة على العناصر الهندسية والنباتية والحيوانية، وكانت بعض هذه العناصر مقتبسة من فنون الصين، وكثيراً ما كانت تحدد الأجزاء الملونة بالذهب باللون الأسود، كما تداخلت الرسوم والزخارف مع الكتابة بحيث كون الجميع وحدة زخرفية متكاملة من الناحية الفنية.

وفي آخر العصر الصفوي في القرن ١٧م ابتكرت إيران طريقة جديدة يبدو فيها الرسم كأنه ظل خفيف كما اتبعت طريقة أخرى وهى قص الرسم ولصقه فوق أرضية ملونة باللوان زاهية، غالباً ما يكون من بينها اللون الأزرق.

التجليد :

ويعتبر عمل المجلد استكمالاً لعمل الخطاط والمذهب والمصور، وكان الجميع يتعاونون تعاوناً كاملاً في إخراج المخطوطات لتبدو فيها الوحدة والجمال والفخامة. وكانت العناية بمظهر الكتاب الخارجى عظيمة ليتحقق جماله ومثاقفه.

وظل المجلد هو المادة المفضلة فى التجليد ثم استعملت مادة أخرى هى الورق المضغوط المدهون باللاكيه.

وقد استعمل فى الزخرفة طرق كثيرة منها الضغط للحصول على وحدات بارزة وعائرة، كما استعملت طريقة قص وحدات زخرفية تلتصق على الأرضية الملونة بلون واحد أو ألوان متعددة.

وأقدم نماذج التجليد التى عرفت فى الفن الإسلامى صنعت فى مصر، وتطورت هذه الصناعة فى العصر المملوكى فأصبحت الجلود تغطى بشبكة من الزخارف الهندسية البديعة، وكانت بعض الجلود تزخرف بصرة كبيرة فى الوسط ثم بأرباع صرر فى الأركان، وقوام هذه الزخارف الأشكال النباتية والهندسية.

وقد امتازت إيران بزيادة العناية بالرسوم الحيوانية والآدمية وتزيين الكتب، كما تعددت الألوان التى تستعمل فى تلوين أرضيات هذه الجلود بخاصة، ومن هذه الألوان الأزرق والأخضر والأسود.

وتمتاز جلود الكتب الإسلامية عن جلود الكتب الغربية بأن الأولى لها لسان مزخرف بالأسلوب نفسه المستعمل في زخرفة الجلود.

ومما هو جدير بالذكر أن فن تجليد الكتاب الإسلامي اقتبسته مدينة البندقية في القرنين الخامس عشر والسادس عشر، وعن هذا الطريق انتقل كثير من العناصر الزخرفية الإسلامية إلى أوروبا.

وقد بدأ التأخر يصيب صناعة التجليد في القرن ١٨ لتأثرها بالأساليب الغربية.



النحت

يكاد الفن الإسلامي لا يعرف التماثيل المخروطة - أى كاملة التجسيم والأمثلة الموجودة منها فى الحجر والرخام والجص والبرونز قليلة لا تكون اتجاهاً، وأغلبها للحيوان، ولكننا نجد أمثلة أكثر من النحت البارز وبخاصة فى العصر السلجوقى والفاطمى.

على أن كتب المؤرخين مملوءة بأخبار التماثيل الثابتة والمتحركة، ومن هذه التماثيل الثابتة ما ذكره الخطيب فى مقدمة تاريخ مدينة السلام عن تمثال الفارس الذى يحمل رمحاً فوق القبة الخضراء فى بغداد زمن المنصور^(١).

وذكر النويرى ما بناه المتوكل من قصور فقال عن القصر المسمى بالبرج: «قالوا وكان البرج من أحسنها، كان فيه صور عظيمة من الذهب والفضة، وبركة عظيمة غطى باطنها وظاهرها بصفائح الفضة، وجعل عليها شجرة من ذهب فيها طيور وتغرد وتصفر»^(٢).

ووصف المقرئى ما كان يعمل فى القاهرة يوم فتح الخليج أيام الفاطميين: «وكان يعمل فى بيت المال من التماثيل شكل الوحوش من

(١) الخطيب البغدادي تاريخ بغداد ج ١ ص ٧٣

(٢) نويرى نهاية لأرب ج ١ ص ٤٠٦

السباع والفيلة والزرافات والغزلان تستعمل فيها كمية كبيرة من الذهب والفضة والعنبر»^(١).

أما التماثيل المتحركة فأخبارها كثيرة منها ما ورد في أخبار مصر لابس ميسر أن «الأفضل بن أمير الجيوش ووزير الفاطميين كان له مجلس فيه تماثيل ثمانية جوار متقابلات، أربع منهن بيض من الكافور، وأربع سود من عنبر، قيام في المجلس عليهن أفخر الثياب وأثن الحلى بأيديهن أحسن الجواهر، فإذا دخل من باب المجلس ووطئ العتبة نكسن رءوسهن خدمة له، فإذا جلس في صدر المجلس استوين قائمات»^(٢).

ومن هذه التماثيل المتحركة الساعة التي أهداها هارون الرشيد إلى الملك شرملة.

هذا غير التماثيل التي تخرج أصواتاً إذا دخل فيها الهواء أو الماء. وكتاب «الحيل الجامع بين العلم والعمل» لأبي العز إسماعيل بن الرزاز مملوء بأخبار هذه التماثيل.

وقد سبق أن أوضحنا أن الفنان المسلم كان لا يستهدف محاكاة الطبيعة، وإنما كان ينزع إلى الجديد المبتكر الذي يتحدى الخيال ويشير الإعجاب. وكان يجمع بين الحيوان والطير والإنسان في حشواته في صياغة تشكيلية جذابة، ذلك لأن الفنان العربي لم يكن يستهدف إثارة الانفعال بقدر ما كان يستهدف إثارة الإعجاب.

(١) حطط المقربرى ج ١ ص ٤٧٧.

(٢) د. ركنى محمد حسن كور العاضين ص ٦٨.

الحفر في الحجر والجص والرخام

أكثر ما نعرفه عن الحفر الإسلامي المبكر وقف على الزخارف الحجرية والجصية التي زينت بها المباني في عصر الأمويين والعباسيين، وعلى بعض العناصر المعمارية كالمخاريب وتيجان الأعمدة. وتوجد نماذج للزخارف التي استعملت في هذه المرحلة من مخلفات بعض القصور. ومن أبدع هذه النماذج الزخارف الحجرية المحفورة في واجهة قصر المشتى (انظر صفحة ١٥٣) ومنها زخارف في الحجر والجص في قصر الخير وقصر الطوبة وقصر هشام في خربة المفجر.

واستمرت الأساليب الأموية سائدة في أوائل العصر العباسي، وما لبث أن تبلور طراز خاص بهذا العصر في الزخارف الجصية في مدينة سامرا بالعراق، وهي تبدو قريبة من الطبيعة إلى حد ما، ثم تبتعد بالتدريج حتى تصل إلى التجريد الكامل: وقد انتشر أسلوب سامرا في مصر الطولونية في زخارف مسجد أحمد بن طولون وفي إيران في زخارف جامع نايين في نيسابور.

وفي الأندلس في عصر الخلافة الأموية الغربية، زخرفت تيجان الأعمدة بزخارف نباتية مجردة ذات حفر دقيق يؤكد جمال توزيع الظل والنور. وكذلك زخارف المحراب في مسجد قرطبة وهي محفورة في الرخام حفرًا دقيقًا، والفروع والأوراق والنباتات تنجّه إلى طراز الأرابيسك.

ويوجد حوض للوضوء من الرحام من قرطبة في القرن العاشر الميلادي، وهو مستطيل الشكل مرتفع الجوانب العريضة مزخرفة بزخارف نباتية والجوانب الضيقة مزخرفة بزخارف من حيوانات متقابلة ونسور تنقض على وعول. ولعل أعظم آثار الحفر في الجص الزخارف التي تغطي جدران وعقود قصر الحمراء بقرناطة، ويتكون العنصر الرئيسي من العناصر النباتية المتشابكة ولونت بألوان بيضاء وزرقاء وحمراء وذهبية.

وفي أوائل العصر الفاطمي استمرت التقاليد الطولونية في الحفر على الجص لزخرفة بعض أجزاء المباني والعقود، وقد أنتج الفاطميون محارب جصية غطيت بثروة من الزخارف النباتية ذات أشكال هندسية، ويتميز الجص الفاطمي بأن الزخارف المحفورة قليلة البروز.

أما التحف الرخامية والحجرية المنحوتة في العصر الفاطمي فهي قليلة، منها لوحة رخامية منحوت فيها شكل أسد بأسلوب فطري، وحركة الرجلين والذيل المعقود فوق الأسد أحدثت التوازن في اللوحة، ويوجد أيضاً لوح من الرخام محفور فيه رسوم نباتية بينها أسماك وحمام وكتابات كوفية، وتجميع هذه العناصر يدل على الاتجاه التشكيلي البحث، أما حالات الأزهار الرخامية فقد نحتت عليها أشكال حيوانات زخرفية. ويمتاز العصر السلجوقي بالإقبال على استعمال الرسوم الأدمية والحيوانية والنباتية والهندسية والخطية في زخارف الجص والحجر. وزينت القصور بالزخارف الجصية في موضوعات تمثل مناظر الصيد والحفلات، ووصل بروز النحت في الأشكال الأدمية إلى درجة تقرب من انتجسم.

وقد امتد الأسلوب السلجوقي من إيران إلى آسيا الصغرى وسوريا والعراق، فشاخ تحت الأشكال الأدمية على المباني والقناطر وأبواب المدن، وقد استمر الطراز السلجوقي في العصر المغولي، وزاد تعقيداً وازدحاماً بالعناصر الزخرفية.

وفي العصر الأيوبي - في مصر وسوريا - استمرت التقاليد الفاطمية. أما في العصر المملوكي فقد ازدهر فن الحفر، ازدهاراً عظيماً. واستقرت بعض العناصر المعمارية الزخرفية كالمقرنصات، واستخدمت ألواح الرخام والقصيفساء والمنحوتات الحجرية والجصية. وقد أنجز عدد من المحاريب والمنابر الرخامية. ونجد أمثلة عظيمة للحفر في الحجر والجص في قبة فلاوون ومدرسة السلطان حسن.

اللوحة رقم (٤٣):

وتمثل زخارف من قصر الحمراء بغرناطة حيث يدمج الخط الكوفي والنسخي مع الزخرف النباتية، والأشكال الهندسية اندماجاً تاماً، ويلاحظ في هذه القطعة من الجص المزخرف أنها تقوم أساساً على التكرار المتقن، ولكنه تكرر غني الحد يعنصره الزخرفية المتعددة استطاع لفتان بمهارته لفاتقة في تشكيله للجص، الاستفادة من الخط في عمل وحدات زخرفية واضحة متمزجة فيها الخط الكوفي والنسخي في صياغة رائعة الجمال والمهارة. كما استعمل كلمات في وضع مقروء يقابله وضع معكوس. لتحقيق تماثل نسائي لتصميم، كما أن تنوع في الألوان أفرز لعناصر

الزخرفية الخطية خاصة وهى بلون فاتح.

أما العناصر الزخرفية الأخرى فأغلبها بلون داكن، والنور والظل يلعبان دورهما بركة بعيدة عن العنف. أما ملاصق السطوح فتحققست قيمتها الجمالية نتيجة التنوع فى تنفيذ الزخارف بين دققة بالغة الدقة ومتسعة عريضة نوعاً، والإحساس الكلى لهذا العمل الفنى يحقق انسجماً جمالياً لا يوصف كأنه قطعة موسيقية تشتمل على جميع النغمات، لكل نغمة جمالها الذاتى وكلها متكاملة متوافقة تحقق الجمال الرائع للعمل كله.

وتوجد صفة من الجص محفوظة بالمتحف الإسلامى مسجلة تحت رقم ٦٧٦٨ وهى مصممة على أساس معمارى يتضح فى الأكتاف البارزة والأعمدة الملتصقة به والمقرنصات التى تعلوه، أما الكتابة فالكوفية فيها بارزة وتقع فى شريط فى أعلى الصفة وتجعل نهايتها مقبولة من الناحية الجمالية. أما النسخة فتقع فى أعلى وأسفل الأكتاف الملتصقة وهى بارزة أيضاً على أرضية غائرة، وأبرز ما يميز هذه الصفة الغنى فى الزخارف المخزومة والمخزوزة مما يجعل الكتابة متصلة اتصالاً وثيقاً بمجملة التصميم.



الخزف

يعتبر فن الفخار والخزف من أهم الحرف الفنية التي مارسها الفنان العربى منذ أن توطدت أركان الإسلام فى مختلف البلاد العربية، ذلك لأن فن الفخار والخزف حققا فكرة الحضارة الإسلامية فى جوانب متعددة. ومن الأمر المسلم به، أن روح الإسلام السمحة لا تتمشى والترف واستعمال الخامات الغالية كالذهب والفضة، ولذلك أقبل الفنانون المسلمون والعرب منهم بخاصة على فن الخزف إقبالا عظيماً واستطاعوا أن يتجوا خزفاً على مستوى عال فى قيمته الفنية، ولم يكتفوا بذلك، بل وصلوا إلى أن يكون إنتاجهم الخزفى فى الألوان والتحف المختلفة يصلح من حيث الفخامة والجمال، لأن يكون بديلاً لأوانى الذهب والفضة باستعمالهم للبريق المعدنى الذى يعتبر صفة خاصة انفرد بها الخزف الإسلامى.

وقد تعددت أساليب إنتاج الخزف، كما تعددت الزخارف التى يحلى بها هذا الإنتاج، فاستعمل الرسم بالألوان تحت السطلاء الزجاجى الشفاف، كما استعمل التذهيب فوق السطلاء، وكذلك الحفر والتخريم والمينا فضلاً عن البريق المعدنى.

ولاشك أن الدقة والمهارة الفائقة فى عمل الرسوم والزخارف المختلفة على الأوانى بالفرشاة مباشرة فى ثقة وسيطرة وتحكم - تدل على أنه كان

يعمل في مراكز الخزف فنانون متخصصون في الرسم والحفر، يقومون بزخرفة هذه الأواني طبقاً للتقاليد الإسلامية في النزوع نحو التجريد والتبسيط وإغناء السطح المطلوب زخرفته بوحداث متنوعة دون الاهتمام بمطابقة الشكل الطبيعي، وهو الاتجاه نفسه الذي نلاحظه في زخارف النسيج والمعادن والخشب... إلخ.

ويمجد بنا في هذا المقام أن نشير باختصار إلى مراحل التطور التي مر بها فن الخزف في مختلف البلاد العربية في إطار ما هو معروف من وحدة الحضارة العربية في مختلف الأقاليم، بحيث يبدو الإنتاج في البلاد العربية كافة، له مسحة الحضارة العربية مع اختلافات نوعية بسيطة بالنسبة للأقاليم أو البلاد التي أنتجته.

وقد شمل إنتاج الخزف جوانب متعددة من احتياجات الناس اليومية، سواء أكانت هذه الاحتياجات عامة أم خاصة. فقد صنع الفنان المسلم بلاطات الخزف على أشكال مختلفة لكسوة الجدران، وكذلك بعض المحاربي والفناجين والأقداح والكثوس والصحون والسلاطين والأكواب والقوارير والأباريق والأزيار والمسارج.

أنواع الخزف الإسلامي :

تعددت أنواع الخزف الإسلامي في أشكالها وطريقة معالجة الخامة وأنواع الزخارف بشكل ليس له نظير، ويمجد بنا أن نلقى الضوء على بعض الأنواع التي شاع إنتاجها في مختلف البلاد الإسلامية، ومن أهمها المجموعات الآتية :

المجموعة الأولى - الحزف ذو الزخارف البارزة :

في هذا النوع من الحزف ترسم العناصر الزخرفية بارزة عن المستوى الأصلي لسطح الإناء. وتنقسم هذه المجموعة إلى أقسام فرعية :

١ - قسم تشكل فيه الزخارف بإضافة العناصر الزخرفية فوق سطح الإناء المستوي، وقد انتشر هذا النوع في العصر العباسي في العراق وكانت مراكزه المهمة في مدينتي سوسة وسامرا، وقد تأثر الحزاف العباسي بالتقاليد الفنية التي كانت سائدة في هذه المنطقة قبل الإسلام، وبلغ ذروة الإتيقان في مدينة الموصل في القرن ١٢م.

٢ - قسم ينسب إلى سوريا في القرنين ٩، ١٠م، وقد اتبع فيه الأسلوب نفسه في الصنعة ولكن الزخارف تأثرت بالتقاليد المحلية في سوريا قبل العصر الإسلامي.

٣ - قسم ينسب إلى «سلطان آباد» في القرنين ١٣ - ١٤م ومنها بعض القطع المؤرخة، وأسلوب الزخارف والموضوعات، المستعملة يذكرنا بأسلوب التصوير الإسلامي في العصر السلجوقي.

٤ - مجموعة ذات زخارف بارزة ورسوم فوق الدهان، والزخارف البارزة مغطاة بألوان مذهبة، وينسب هذا النوع إلى قاشان في القرنين ١٣، ١٤م.

٥ - مجموعة ذات زخارف بارزة عليها نقش بالبريق المعدني وتسبب

إلى قاشان والرى فى القرن ١٣م وسلطان آباد فى القرنين ١٣ ، ١٤م.

المجموعة الثانية - الخزف ذو الزخارف المحفورة :

بدأ إنتاج هذا النوع من الخزف من العصر العباسى ومن أقسامه الفرعية :

١ - قسم عملت زخارفه بوساطة أختام عليها نقوش تعتمد على العناصر الزخرفية الهندسية أو النباتية، ثم تطبع هذه الأختام على عجينة الإناء فى حالة ليونته. وقد عثر على هذا النوع من الخزف فى سامرا والفسطاط.

٢ - قسم أزيلت الأرضية حول العناصر الزخرفية بالحفر فبقيت هذه العناصر بارزة عليها الدهان. أما الأرضيات المحفورة فتكشف عن سطح الإناء الأصلى، ويسمى هذا النوع من الخزف أحياناً باسم الخزف الجبرى، وكانت مراكز إنتاجه فى (جاروس) و(زنجان) وتعود أغلب قطع هذا النوع من الخزف إلى ما بين القرنين ١٠ ، ١٢م.

٣ - قسم عثر عليه فى مصر وينسب إلى العصر الفاطمى، وأوائل الأيوبيين فى الفترة بين القرنين ١١ ، ١٣م.

٤ - مجموعة خزف ذات أرضية محفورة، وزخارفها مدهونة بلون أسود، ويمتاز هذا الخزف بالقوة البادية فى العناصر الزخرفية التى تتعدد عناصرها النباتية والحيوانية والخرافية، ويغلب على تكوين هذه العناصر

مُركَّبَه، وقد غطيت العناصر الزخرفية ذات اللون الأسود، وكذلك الأرضية بدهان فاتح يغلب أن يكون اللون الأزرق، وقد انتشر هذا النوع في إيران بين القرنين ١٢، ١٣م.

٥ - مجموعة خزف محفورة لونت زخارفها وأرضيتها بلون أزرق، وتتكون زخارفها في الغالب من الطيور والحيوانات والزخارف النباتية، وتنسب إلى إيران، وشاع إنتاجها بين القرنين ١١، ١٢م.

٦ - مجموعة الخزف المحفور والمخرم ويُغطى جسم الإناء كله في هذا النوع من الخزف بما فيه من عناصر وأرضيات وثقوب بدهان شفاف، وأغلب أواني هذه المجموعة ذات عجينة وطلاء أبيض، وفيها ما هو مدهون باللون الأزرق أو الأخضر وينسب إلى إيران، وأنتج بين القرنين ١١، ١٣م.

٧ - مجموعة أوان بيضاء رقيقة الجدران عملت تقليداً للخزف الصيني الذي ينسب إلى عصر «تانج»، وهو خزف رقيق حفرت الأرضيات حول العناصر الزخرفية المختلفة التي تركت بارزة. وقد انتشر هذا النوع بين القرنين ١٠، ١٢م وبخاصة في إيران.

المجموعة الثالثة - الخزف المحزوز تحت الدهان :

انتشر هذا النوع من الخزف في كثير من الأقاليم الإسلامية، ومن أهم أنواعه :

١ - قسم ذو زخارف محفورة يغطيها الدهان وعليه بقع وخطوط لونية، وهو من أقدم الأنواع التي وصلت إلينا من العصر الإسلامي وعمل تحت تأثير الخزف الصيني من عصر «تاتج»، وكانت أهم مراكزه في إيران بين القرنين ٨، ٩م.

٢ - قسم ينسب إلى شمال إيران، ويعتمد في تكوين زخارفه على الأشكال الهندسية المرسومة في إتقان تام، وهي إما متقاطعة أو متداخلة أو متشابكة، أو أشكال ذات مركز واحد، ويوجد في بعض منها حيوانات أو طيور رسمت بطريقة بدائية، وغالباً ما تزخرف الأرضيات بخطوط متلاصقة أو دوائر صغيرة محفورة متجاورة، وقد انتشر هذا النوع بين القرنين ١٠، ١١م.

٣ - قسم ينسب إلى (زنجان في إقليم أذربيجان) وتشتمل الزخارف فيه على رسوم الحيوانات والطيور التي عملت بطريقة بسيطة، وعلى الرغم من هذه البساطة فهي تتميز بحركة قوية، وترسم حول هذه العناصر زخارف نباتية بأشكال حلزونية. وألوان هذا الخزف متعددة وتنسب إلى القرن ١١م.

٤ - مجموعة تنسب إلى آمل بين القرنين ١١، ١٢م، وهي تشبه قليلاً مجموعة «زنجان» السابقة، إلا أن زخارفها من الطيور والحيوانات أضعف في الحركة، كما أن الزخارف الهندسية والنباتية عملت في وحدات صغيرة، أما الأرضيات فقد غطيت بدوائر دقيقة أو تعريجات أو حلزونات

متلاصقة أو أقواس كلها محزوزة، وقد تملأ بعض المناطق ببقع صغيرة أو دوائر أو خطوط متقاطعة.

٥ - مجموعة تقوم الزخارف فيها على رسم الطير والحيوان بطريقة غاية في القوة والإتقان. وتستعمل ألوان متعددة في تلوين الإناء، وينسب هذا النوع من الأواني إلى إيران في القرن ١٢م.

٦ - مجموعة من خزف أبيض رقيق الجدران يشبه المجموعة رقم (٧) من الخزف المحفور، ولكن زخارف هذا النوع محزوزة، وينسب إلى إيران في القرنين ١١، ١٢م.

٧ - مجموعة من الخزف عثر عليها في مصر في مدينة الفسطاط، زخارفه محزوزة وموضوعاته تشبه كثيراً موضوعات الخزف ذي البريق المعدني.

٨ - مجموعة من الفخار المظلي ذات الزخارف المحزوزة : ويعتمد هذا النوع من الخزف في زخارفه على العناصر الخطية وعليه أحياناً رنوك مملوكية، وينسب إلى مصر في القرن ١٤م.

الخزف ذو البريق المعدني :

من أهم ما امتاز به الخزف الإسلامي البريق المعدني، وقد سبق أن أوضحنا أن الفنان المسلم حرص على أن يتكرر نوعاً من الخزف الفاخر يصلح لأن يكون بديلاً لأواني الذهب والفضة بحيث يحقق الرضا والمسرّة للمقادرين على اقتنائه.

وكان أول ظهور هذا النوع من الخزف في العصر العباسي الذي ينسب إليه أقدم ما وصلنا منه، وما يؤكد نسبته إلى هذا العصر، تلك المجموعة الكبيرة من القطع الخزفية ذات البريق المعدني التي عثر عليها في حفريات مدينة سامرا، وفي حفريات مدينة الفسطاط. ومن القطع التي عثر عليها قطع تالفة نتيجة أخطاء الحرق، مما يثبت قيام هذه الصناعة في العصر العباسي في مصر. كما أن هناك قطعاً من هذا النوع عثر عليها في المراكز التي زاولت صناعة الخزف في إيران، مثل مدينة الري وسوسة وأفرازياب (سمرقند الحالية) وعثر أيضاً في حفائر مدينة الزهراء في بلاد الأندلس في القرن ١٠م على قطع من الخزف من هذا النوع تشبه في أسلوبها كل الشبه الخزف العباسي في البقاع التي ذكرناها سابقاً، وأغلب الظن أنها صنعت في مصر أو العراق ثم نقلت إلى هناك. وفي حائط القبلة في المسجد الجامع بمدينة القيروان توجد بلاطات مربعة ذات بريق معدني وضعت في ترتيب هندسي على وجه المحراب داخل التجويف، وأسلوب هذه الترابيع ينطبق تمام الانطباق على أسلوب طراز سامرا، بل إن العناصر الزخرفية في التكوين تكاد لا تخرج عن أسلوب سامرا، ولدينا نص تاريخي يدلنا على أن هذه الترابيع استوردت من بغداد في القرن التاسع الميلادي. وقد ذكر الأستاذ الكعكاك أمين المكتبة الوطنية في تونس، أن أحد الخزافين التونسيين الذي تعلم صناعة الخزف في العراق، عاد إلى بلاده وقد حمل معه هذه المجموعة من البلاطات، وكان يحرص عليها أشد الحرص، ثم وضعت في محراب المسجد الجامع بالقيروان. وقد استمر ازدهار صناعة الخزف في تونس منذ ذلك التاريخ إلى الآن.

أما مميزات هذا النوع من الخزف فاهمها :

أولاً - من حيث الصناعة :

يصنع هذا الخزف من صلصال أصفر نقي يغطى بطبقة غير شفافة من المينا القصديرية ترسم عليها العناصر الزخرفية بالأكاسيد المعدنية بعد تسويتها للمرة الأولى، ثم تسوى مرة ثانية تسوية بطيئة في درجة حرارة أقل من الأولى، وعندئذ تتحول الأكاسيد المعدنية باتحادها مع الدخان إلى طبقة معدنية رقيقة جداً، ويصبح لون البريق المعدن المتخلف إما ذهبياً أو أحد درجات البني أو الأحمر حسب التركيب الكيميائي لنوع الدهان. على أن بعض الباحثين يقول : إن الخزف المسلم حوّل بعض المعادن إلى مواد سائلة رسم بها فوق الطلاء بعد التسوية الأولى، وفي التسوية الثانية في حرارة أقل يكتسب الإناء البريق اللازم دون أن يتعرض للكربون.

ثانياً - من حيث الخزاف :

تعددت أنواع الخزاف المستعملة في منتجات الخزف ذي البريق المعدن، ويمكن تقسيم التكوين الخزفي والعناصر الزخرفية المستعملة إلى الأنواع الآتية :

١ - مجموعة ذات تكوين هندسي بَحَث بأشكال هندسية منتظمة بسيطة أو مركبة.

٢ - مجموعة ذات عناصر وزخارف نباتية فقط، ونجد فيها أن

العناصر والأرضيات حولها تملأها زخارف داخلها «تتشيرات» متوازية ومتقابلة ومتعرجة ونقط في دوائر أو مربعات أو معينات ويقع متلاصقة.

٣ - نوع يعتمد أساساً على العناصر الزخرفية المكونة من أشكال حيوانية أو آدمية أو رسوم طيور، مع عناصر مكملة أخرى من الوريقات أو النباتات.

وقد اختلف الباحثون على المكان الذي بدأ فيه إنتاج الخزف ذي البريق المعدني. فالبعض يقول إنه نشأ في العراق، والبعض الآخر يقول إنه نشأ في مصر. ومرد ذلك الاختلاف يرجع إلى الفترة التي تتراوح بين القرنين التاسع والخامس عشر الميلادي، والمرجح أنه نشأ في العراق، لأن أكثر ما عثر عليه من هذا النوع من الخزف كان في مدينة سامرا، بالإضافة إلى مركز الإشعاع الحضاري في هذه الفترة من الحضارة الإسلامية (القرنان الثامن والتاسع الميلادي) كان في مقر الخلافة العباسية في بغداد وسامرا في العراق.

اللوحة رقم (٥٣)

وتغل إناء من الخزف من صناعة الرقة بسوريا في القرن ١٤ والمحفوف بمتحف فنكوريا وألبرت بلندن، وقد زين هذا الإناء بثلاثة أشرطة من الكتابة تغطي جسم الإناء كله، والشريط الأوسط، وهو أكبرها، يتميز بمجموعات من الحروف القائمة التي تنقوس مع جسم الإناء وتنتهي بشكل مسلوب، وكل مجموعة من مجموعات هذه الحروف القائمة تتكون من

ثلاثة أو أربعة حروف تفصل بينها زخارف نباتية من نوع الأراسك، وكسرت حدة تكرار الحروف القائمة، وأعطتها جمالا مميزاً، كما أن هذا الشريط ينتهي من أسفل بشرط آخر على صورة خطية أكثر رقة ومكتوب باللون الداكن على أرضية بيضاء، كما أن الشريط الأعلى مكتوب بخط نسخي متداخل وحروف داكنة على أرضية قائمة مما أحدث تنوعاً في استعمال الحروف من حيث الشكل العام. وتكرار الحروف وتلاصقها أو تباعدتها، واختلاف الأرضيات، حقق أسلوباً أكد الشكل العام للجسم الإناء، كما أدى إلى إحداث التنوع المطلوب في الظل والنور وفي ملامس السطوح وفي القيم الخطية.

الفسيفساء الخزفي :

شاع استعمال الفسيفساء الخزفي في إيران بخاصة، ويتركب الموضوع الفني من عدد كبير من القطع الصغيرة المختلفة الشكل والحجم والمقطوعة من ألواح كبيرة من الخزف المدهون بالألوان، ثم تجمع هذه القطع بعضها إلى جانب البعض، مع مراعاة أن تتجاور الألوان طبقاً لنظام يحقق الوصول إلى صورة معينة، أو تكوين زخرفي خاص، وتثبت هذه القطع بملاط يصب عليها من الخلف، ويعتبر هذا النوع من الفسيفساء الخزفي استمراراً للتقاليد الفنية التي كانت سائدة في العراق القديم وإيران خاصة بكسوة الجدران بالطوب المزجج، والذي كانت تُشكل منه صور الحيوانات خرافية.

وقد بدأ إنتاج الفسيفساء الخزفي في عصر السلاجقة، واستمر في التطور والتمو حتى وصل إلى أقصى مراحل الكمال الفني في القرن الرابع عشر الميلادي، وقد زينت بهذه الطريقة مساجد كثيرة من الداخل والخارج، كما زينت بعض المحاريب بهذا الفسيفساء الخزفي. وقد استعملت في زخارف الفسيفساء الخزفي رسوم النباتات والأشكال الهندسية والزخارف الخطية، كما استعملت الألوان الأبيض والأزرق والأخضر والأصفر الذهبي.

شبابيك القلل :

شباك القلة هو الجزء الموجود داخل القلة بين رقبتها وبدنها، المقصود منه تنظيم تدفق المياه عند الشرب، وزخرفة شبابيك القلل من الميادين التي اختصت بها مصر، وزخرفة شباك القلة تعتمد على التخريم وما يحدثه ذلك من وقوع الضوء على الأجزاء السارزة، والظل على الحروم. وقد استعمل الصانع زخارف هندسة نباتية وحيوانية وكتابية، والتأثير الذي تعطيه هذه الزخارف المحرمة كالتأثير الذي تعطيه الدنتلا.

ولاشك أن المجموعة الكبيرة من شبابيك القلل الموجودة في المتحف الإسلامي، وغناها وتنوع زخارفها، تدل على مدى ما يتمتع به الخزاف المصري من حساسية وإخلاص وقدرة فائقة على التعبير الفني الخالص.

وتسب شبابيك القلل إلى العصر الفاطمي والأيوبي والمملوكي.

الزجاج والبلور

لمصر وسوريا شهرة قديمة في صناعة الزجاج، تعود إلى العصور السابقة للإسلام، وقد احتفظتا بتفوقهما في هذه الصناعة في العصور الإسلامية. وقد صنعت الألوان من الزجاج كالقوارير والزهريرات والأكواب. وكانت هذه القطع التي وصلت إلينا من القرنين الثامن والتاسع الميلاديين، إما خالية من الزخرفة أو مزخرفة برخارف على شكل الخيوط البارزة، أو الأقراص والكتابات والوريدات والطيور والحيوانات.

وقد وصلت إلينا أقراص زجاجية للوزن أو الكيل، كان يطبع بها على الألوان لبيان أحجامها، وأغلبها بأسماء الولاة أو الخلفاء.

وكان الصناع يشكلون الزجاج بنفخه في قالبين الواحد بعد الآخر، وكانت القوالب أحياناً عبارة عن قطعتين من الفخار أو المعدن أو الخشب^(١).

وقد عثر على بقايا قطع من الزجاج البللوري مزخرفة بزخارف محفورة حفرًا غائرًا، ويرى الدكتور «لام» أنها من صناعة العراق، ويرجح أن تكون أنتجت في بغداد نفسها.

وقد وصلت صناعة الزجاج إلى قمتها في مصر وسوريا منذ القرن

(١) د ركنى محمد حسن فنون الإسلام ص ٥٨٢

الثاني عشر الميلادي، فابتكروا أباريق وكثوساً وقناني، وأضافوا إليها البريق المعدن الذهبي أو الفضي، وزخرفوها بزخارف هندسية أو نباتية أو حيوانية. وكانت أهم مراكز الإنتاج هي: حلب والخليل وصور ودمشق والقسطاط والأشمونين والفيوم والإسكندرية.

وقد استعمل الفاطميون في زخرفة الزجاج وتشكيله النفخ والضغط والخيوط الرقيقة والقطع.

وقد اشتهرت مصر في العصر الفاطمي بصناعة الأواني من الزجاج السميك الثقيل ذي الزخارف المقطوعة والمضغوطة، وتتكون الزخارف من طيور وأسود وأشجار وعناصر نباتية. ويسمى هذا النوع من الأواني «كؤوس القديسة هدويج» والمعروف من هذه الكؤوس ثلاث عشرة موزعة بين متاحف العالم.

وازدهرت صناعة الأواني البللورية في العصر الفاطمي، والبللور الصخري يوجد في باطن الأرض، ويعد من أنفس المواد التي تعمل منها الأواني وقطع الشطرنج، ومن أشهر التحف المصنوعة من هذه المادة إبريق على هيئة الكثرى عليه اسم الخيفة العزيز بالله، وهو الآن في كاتدرائية سان ماركو بفينيسيا، وتتكون زخارفه المقطوعة من رسم أسدين بينهما شجرة وعلى المقبض تمثال خروف، وبين رقبة الإبريق وجسمه شريط مكتوب عليه بالخط الكوفي جملة دعائية باسم العزيز بالله.

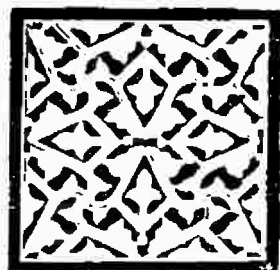
وتعتبر المشكاوات الزجاجية المموهة بالmina في العصر المملوكي في

مصر وسوريا فخر صناعة الزجاج، وقد أقبل سلاطين المماليك على اقتنائها وتزيين المساجد بها، وزجاج المشكاوات أبيض مائل إلى الصفرة القاتمة، أما المينا التي زخرف بها فحمراء وزرقاء وخضراء وبيضاء، وتألّف زخارفها من كتابات داخل مساحات أو مناطق، مع تخصيص منطقة لرسم الرنك الخاص بالسلطان صاحب المشكاة. أما سائر مدن المشكاة فزخرف بشبكة نباتية رقيقة. وأحياناً ترسم هذه الزخارف النباتية على أرضية مذهبية. ومن أجل المشكاوات الزجاجية المجموعة المنسوبة إلى مسجد السلطان حسن بالقاهرة.

اللوحة رقم (٦٠) (١)

وتمثل مشكاة من الزجاج المموه بالمينا من سوريا في القرن الثالث عشر، وأبرز ما على هذه المشكاة من زخارف هي الزخارف الكتابية المتمثلة في شريطين من الكتابة النسخية، والشريط الموجود في عنق المشكاة مكتوب بلون داكن على أرضية فاتحة وحروفه متداخلة تحتها بعض زخارف الأرابسك الدقيقة ويفصل بين الكتابة في هذا الشريط (رنوك). أما الشريط الذي يدور على جسم المشكاة، فمكتوب بالخط النسخي بلون فاتح على أرضية داكنة محلاة بزخارف نباتية وعلامات لاستكمال شكل الخط، ويفصل أيضاً بين أجزاء الشريط الدائر على جسم المشكاة حمامات مستديرة بها (الربوك) والتبادل بين الفاتح والغامق بين شريطي الكتابة والزخارف الأرابسك البالغة الدقة على حافة فوهة المشكاة أدى إلى توريح

المساحات توزيعاً جمالياً ناجحاً، وكذلك توزيع الألوان الفاتحة والداكنة. أما القيم المللمية فتمثل في التنوع الموجود في الزخارف بالغة الدقة والخطوط العريضة الواضحة.



الحفر في الخشب

أغلب الأقاليم الإسلامية فقيرة في أنواع الخشب الممتازة، ومنذ قديم الزمان وجبال الأرز بلبنان تمد أغلب الأقاليم العربية بما تحتاج إليه من الأخشاب. وقد تأثرت زخارف الخشب الإسلامية في أول عهدها بالتقاليد المحلية في كل إقليم، ثم أخذت بالتدرج تكتسب الشخصية الذاتية للإقليم في إطار الطابع الإسلامي العام.

وأمثلة زخارف الحفر في الخشب التي تعود إلى العصر الأموي في الشام وشمال إفريقيا أو العصر العباسي في العراق قليلة. وتتميز في العصر الأموي باستعمال أوراق العنب وتعريقاته وأوراق الأكتس وكيزان الصنوبر. ويتميز العصر العباسي بالبعد عن نقل الطبيعة نقلاً حرفياً. وابتكر المسلمون في هذا العصر أسلوباً للحفر في الخشب بطريقة ماثلة أو مشطوفة وهي طريقة تحقق الحصول على مستويات متنوعة في سطح الخشب.

وكان لمصر تاريخ قديم في الحفر في الخشب، وقد عثر على بعض القطع التي تعود إلى القرنين الثامن والتاسع الميلاديين. وأساس الزخارف فيها الوريدات ذات المركز الواحد والأشكال المجنحة والوريدات ذات الثلاثة الفصوص، وبعض رسوم الطيور والحيوانات بين الأوراق.

وجاء أحمد بن طولون إلى مصر بأساليب جديدة في الحفر في الخشب

امتزجت بالتدرج بالأساليب المحلية، وكانت الزخارف تحفر بطريقة الشطف المستديرة، ويغلب أن تقسم القطع المطلوب زخرفتها إلى مساحات (حشوات) على أشكال هندسية منها المعين والمستطيل وغيرهما، وأحياناً نرى طيوراً مبسطة محفورة بالأسلوب نفسه، ويحلى بدن الزخارف بأشكال على مثال حرف الواو.

وكانت العلاقة واضحة بين الزخارف الخشبية العباسية والفاطمية في أول العصر الفاطمي. ونرى نماذج لعصر الانتقال بين الأسلوب الطولوني والفاطمي في الزخارف الخشبية في جامع الحاكم وباب الجامع الأزهر الموجود في متحف الفن الإسلامي. ووصلت الزخارف الخشبية الفاطمية إلى عصرها الذهبي في القرن الحادي عشر الميلادي، وفي هذه المرحلة برى امتزاجاً وتنوعاً عجبياً بين العناصر النباتية والحيوانية والهندسية يجعل منها وحدة متماسكة.

ويوجد في متحف الفن الإسلامي مجموعة ممتازة من الألواح الخشبية الفاطمية عرضها حوالي ٣٠ سم وعليها زخارف محفورة تمثل مناظر صيد ورقص وطرب وموسيقيين وجمال وطيور وحيوانات، داخل مناطق تفصلها زخارف متشابكة على أرضية من تفريعات الأوراق والأزهار حفرها أكثر عمقاً من حفر الأشكال الأدمية. والتقسيم المتبع في هذه الألواح، ودرجة البروز التي اختصت بها الأشكال الأدمية، وما يترتب على ذلك من توزيع الظلال والأضواء أعطى لهذا العمل شخصية تشكيلية فريدة، ويذكرنا هذا الانطباع بزخارف الجص في طراز الحمراء، كما يذكرنا بطراز الكتابة

الكوفية في مدرسة ومسجد السلطان حسن بالقاهرة.

ومن المتحف الخشبية التي تعود إلى أواخر القرن الحادى عشر مصر الخليل في فلسطين وزخارفه نباتية متشابكة غاية في الدقة داخل ماضق من أشكال هندسية وأشكال نجوم، وشبه منبر الخليل هذا منبر دير سانت كاترين شبه جريرة سيناء. ويعود إلى بواكير القرن ١٢م.

ويوجد في متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ثلاثة محارب حتمية، نقائى، تعود إلى القرن ١٢م. أبدعها محراب السيدة نفيسة وترى حيته عناصر نباتية وأشطرة هندسية تكون أشكالاً متعددة الأضلاع، وله إطار مرس بالخط الكوفى المزخرف الذى يقترب - بسبب طبيعته اللينة - من الخط النسخى. وظهر المحراب مقسم إلى حشوات مستطيلة ذات نسب مختلفة زخارفها نباتية وهندسية، ورقة وانسجام وتكامل زخارف هذا المحراب، تذكرنا بالقدرة الفائقة على جمع أسلوبين من أساليب الزخرفة في وحدة واحدة، وهما الأسلوب الهندسى العلمى وأسلوب الأرابسك الذى يعتمد على الخط اللين يدفعه الشوق الصوفى إلى الملاذ الأعلى في المطلق. وهذا الأسلوب يربط الفن في مصر القديمة باليمن في مصر القبطية في عهدها الإسلامى، مع اختلاف في الهدف والغاية الروحية.

وتعتبر صناعة الخشب في العصر الأيوبي امتداداً لأساليب العصر لفاطمى، غير أننا نلاحظ أن الخط النسخى بدأ يحل محل الخط الكوفى هائياً، كما أن الحشوات ذات الزخارف النباتية تزداد دقة، ومن أجل

تحف هذا العصر تابوت الإمام الشافعى وتابوت المسجد الحسينى بالقاهرة.

وفى العصر المملوكى استطاع النجارون أن يبدعوا إبداعاً معجزاً فى زخارف الحشوات، وأصبح أهم مظهر لهذه الزخارف تجميعها على شكل أطباق نجمية. وفى القرن ١٣م طعمت الزخارف بالعظم والسن واستعملت أخشاب ذات ألوان طبيعية مختلفة.

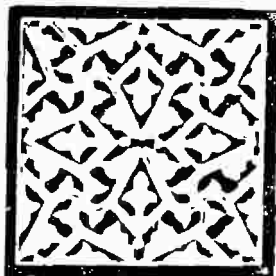
أما صناعة الخشب الخروط فهى صناعة قديمة - نلاحظ أن الرغبة فى الحصول على تأثيرها الجمالى بدأت فى بعض الأثاث فى عصر توت عنخ آمون. وأقدم قطعة فى مصر فى العصر الإسلامى عثرنا عليها تعود إلى الفترة الأيوبية، وقد تطورت هذه الصناعة ووصلت إلى أجهل نماذجها فى القرن ١٥م. وقد استعمل الخشب الخروط فى عمل المشربيات والحواجز الخشبية للمقصورات فى المساجد والكراسى والدواليب.

اللوحة رقم (٦٤) :

وتمثل جزءاً من تابوت كان فى المسجد الحسينى بالقاهرة والآن بمتحف الفن الإسلامى ويعود إلى العصر الأيووى وبه أشرطة متنوعة المساحات من الخطين الكوفى والنسخى، وأشرطة الخط الكوفى هى الأكثر وضوحاً والأكبر حجماً والأكثر بروزاً، والخط الكوفى بها ذو حروف مورقة على أرضية من الزخارف الباتية الدقيقة، مما يحدث فروقاً واضحة بين حروف الكتابة والأرضية المزخرفة والظل الذى تلتقطه الأجزاء الغائرة

يؤكد الحروف ويزيد من صلابتها وقوتها، أما الأشرطة الأخرى الدقيقة فاستعمل فيها الخط النسخي الدقيق على أرضية من الزخارف الأكثر دقة وأشرطة الكتابة النسخية والكوفية تحصر بينها حشوات ذات أشكال هندسية ونجمية، تدور حولها نصوص بالخط الكوفي.

وبلاحظ في التصميم الكلى أنه يقوم على أشرطة وحشوات ذات أشكال هندسية، فالطابع الغالب هو الطابع الهندسى، لهذا كان الخط الكوفي المستعمل أكثر وضوحاً وأكبر حجماً من الخط النسخي المستعمل في الأشرطة الدقيقة الأخرى، وهذا أتاح للتصميم أن يكتسب شخصيته الهندسية التي كسرت حدة جفافها تلك الأشرطة النسخية البالغة الدقة، كما أن التفاوت بين بروز بعض أجزاء الكتابة فوق مستوى السطح العام، حقق الإفادة التشكيلية من تفاوت درجات الظل والنور والتنوع في دقة الزخارف واتساعها، مما أدى إلى تحقيق قيم ملمسية بالغة الجمال.



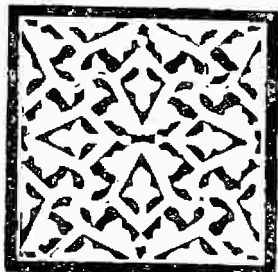
الحفر في العاج والعظم

على الرغم من أن صناعة التحف المصنوعة من العاج أو العظم أو الخشب المطعم بهما قديمة في مصر، فإن النماذج الباقية من العصر الإسلامي المبكر قليلة جداً. وكانت هذه الصناعة مزدهرة في العصر الفاطمي، وزخارفها تشب الزخارف التي عرفناها في الخشب، ومنها حشوة محفوظة بالمتحف الإسلامي بالقاهرة تمثل سيدة في هودج وجسدي في يده رمح وترس ورجل راكب يحمل بازاً. وهذه الأشكال بارزة وفوق أرضية ذات زخارف نباتية أقل بروزاً تغطي أرضية شبكية رقيقة، وتوجد كذلك أبواب وصناديق عاجية ذات زخارف نباتية مجمعة في مساحات الأرابيسك.

ومن أعظم التحف العاجية الإسلامية ما خلفته الحضارة الإسلامية في الأندلس منذ القرن العاشر الميلادي، وأغلبها مؤرخ وعليها اسم من صنعت له، وأكثرها علب ذات أشكال مختلفة مزخرفة بالزخارف النباتية والحيوانية داخل مساحات شبة مستديرة أو نجمية.

وينسب إلى جزيرة صقلية عدد كبير من التحف العاجية والتحف المطعمة بالعاج التي صممت ونفذت وزخرفت على أساس المدرسة الفاطمية، وتزخر متاحف أوروبا وكنائسها بهذه التحف.

ولم تصل إلينا نماذج كافية من التحف العاجية من العصرين الأموي والمملوكي، على أن صناعة التطعيم بالعاج والعظم كانت مزدهرة في هذين العصرين، وبخاصة تطعيم حشوات المنابر والأثاث.



التحف المعدنية

في صدر الإسلام سادت التقاليد النية القديمة في مصر وإيران، وأنتج الصناع تحفاً معدنية كثيرة ليس فيها الكثير من خصائص الفن الإسلامي التي تبلورت بعد ذلك، وتوجد في المتاحف مجموعة من الأباريق البرونزية التي صنعت في هذا العهد ذات مقابض طويلة وصاير ممتدة ومزينة بأشكال آدمية وحيوانية، ويلاحظ أن المصريين القدماء أنتجوا أواني معدنية ذات مقابض على شكل الحيوان. كما توجد أيضاً مجموعة من التحف المعدنية على شكل حيوان أو طائر محرفة عن الطبيعة، من هذه المجموعة مباخر وانية لماء على هيئة بطة أو حمامة أو ديك.

وفي العصر الفاطمي، في مصر وسوريا، ازدهرت صناعة التحف المعدنية، وقد عرفنا ذلك من الخلفات القليلة الباقية، مما ذكره المقرئى المؤرخ المشهور، وكذلك مما ذكره ناصر خسرو عند زيارته لمصر في أول القرن الحادى عشر. وفي المتاحف مجموعة قليلة من التماثيل البرونزية الفاطمية، كانت تستعمل كمباخر أو لمجرد الزينة، وبعض هذه التماثيل على شكل طائر أو حيوان، وكانت هذه الأشكال المحرفة عن الطبيعة تزخرف أبدانها بزخارف كثيرة تجعل منها وحدة زخرفية بحتة. أما الشمعدانات الفاطمية فقد زينت بزخارف نباتية، وكتابت بالخط الكوفي المشجر تتضمن أدعية.

واشتهرت مدينة الموصل في العراق بالتحف المعدنية الممتازة، واستعمل في زخرفتها وحدات آدمية وحيوانية ونباتية وكتابية. وقد صنعوا مرايا مزخرفة بطريقة الصب. كما أنتجوا أواني وصواني وشمعدانات مختلفة الشكل، وكفتوا النحاس الأصفر بالذهب والفضة والنحاس الأحمر.

وقد هاجر عدد كبير من الصناع من الموصل إلى مصر في آخر العصر الأيوبي ونقلوا معهم خبراتهم في صناعة المعادن وتكفيتها. ولذلك نرى تقاليد الموصل واضحة في إنتاج مصر وسوريا في هذه الفترة.

وفي مصر وسوريا - في عهد المماليك - زادت العناية بصناعة التحف المعدنية، وتقدمت هذه الصناعة تقدماً عظيماً. وقد وصلت إلينا نماذج كاملة من التحف المعدنية المملوكية كالأبواب الشمعدانات وكراسي العشاء والأواني، وصناديق المصاحف والمحابر والأسلحة والثريات (النجف) والحلى. وأساس الزخرفة في أغلب هذه التحف، وبخاصة الأبواب، عنصر الأطباق النجمية التي امتاز بها هذا العصر. وقد تقدمت صناعة التكفيت تقدماً كبيراً.

وقد بدأ الأضمحلال في هذه الصناعات الدقيقة من القرن السادس عشر بعد الغزو العثماني.

وأقبلت أوروبا على اقتناء التحف المعدنية الإسلامية، ومتاحفها غاصة بنماذج كثيرة من هذه التحف.

اللوحة رقم (٨٤) :

وتمثل رقبة شمعدان من نحاس مكفت بالفضة، باسم الأمير كتبغا ١٢٩٤م، متحف الفن الإسلامى بالقاهرة، مسجلة تحت رقم ٤٤٦٣ وقد زينت هذه الرقبة بشريطين من الكتابة، الأعلى كتابة نسخية صيغت بأناقة وتداخل فى الحروف، بحيث تعطى القيمة التشكيلية المعبرة عن الاستمرار والدوران مع جسم رقبة الشمعدان، وهذه الكتابة البارزة قليلا يفصل بينها جامات دائرية مزخرفة بزخار هندسية، وأرضية الكتابة بها علامات تختلف فى قيمتها المللمسية عن الخط النسخى المكتوب فوقها مما يعطى تنوعاً فى هذه القيم المللمسية، والضوء الذى يسقط على الحروف الفضية يعطيها الأهمية التى تجذب النظر إليها، وتتابع الحروف القائمة كالآلف واللام وضع فى أبعاد متناسقة تعطى انجهاً صاعداً؛ بالإضافة إلى الاتجاه الدائرى، وفى الجزء الأسفل من الرقبة شريط آخر به كتابات، النهايات العلوية لها مصورة على أشكال أشخاص كأنما تمارس الحياة اليومية، وهذا الأسلوب فى معالجة الكتابة على هذه الهيئة البشرية يؤكد اتجاه الفنان الكامن إلى تصوير المحال وهو غاية من غايات الفنان المسلم فى معالجته للكائنات الحية.

والشيطان العلوى والسفلى مختلفان فى المساحة اختلافاً يحقق التناسق بين جزئى رقبة الشمعدان، كما أن الكتابة السفلية ذات الأشكال الأدمية تبعد بقدر كاف عن الجزء السميك العلوى مما يؤدى إلى الاستفادة من

الظل الذى يحدته الجزء العلوى على السفلى لتأكيد رضوح الكتابة لادمية؛ ولتحقيق التنوع وحكام الاتساق أضاف - من عدداً آخر من الأشرطة النسيقة الدائرية ذات الزحارف البسيطة كى يزيد فى أناقة الشمعدان، ويؤكد من جهة أخرى انصوص الزخرفية الخطية والإحساس الكلى الذى تعطيه رقبة هذا الشمعدان، والتكامل بين الشكل الكلى والقيم الضوئية وملامس السطوح والقيم الخطية والسطوح الأخرى.

اللوحة رقم (٨٤) :

وتمثل صينية كبيرة من النحاس المكفت بالفضة باسم سلطان اليمن الملك المظفر يوسف من بنى الرسول/آخر القرن ١٣ متحف الفن الاسلامى، والكتابة النسخية التى تزين هذه الصينية ذات شخصية متميزة، فهى تدور فى ثلاث مناطق تفصلها خامات دائرية غير الدائرة الكبيرة فى وسط الصينية، واتجاه الحروف القائمة اتجاه به ميل كما لو كانت ستنهى فى مركز دائرة الصينية تماماً، ونسقت هذه الحروف القائمة وتتابع بحيث تعطى إحساساً بالإشعاع المنبعث من قرص الدائرة الأوسط، وأكد هذا الإحساس أن هذه الحروف القائمة انتهت من أسفلها بنهايات دقيقة، ولكى لا يكون هذا الإحساس مسيطراً سائداً يؤدى إلى الملل أو رخص الاستخدام الزخرفى فإن الحروف الأخرى غير القائمة تداخلت بأشكال لينة على هيئة الأراساك الدوار، كوسيلة انتتال تشكيلية بين المختلط

الصارمة المحددة للحروف القائمة، وبين زخارف الأرابيسك التي تسود الحمامات والدائرة الوسطى.

وهذا التصميم الذى يتميز بالعدوية والتنوع باستعمال خامة النحاس والفضة استعمالاً ناجحاً، يعطى إحساساً بتوزيع ما على المائدة على الجالسين حولها.

اللوحة رقم (٨٧) :

وتمثل مقلمة من النحاس الكفت بالفضة والذهب باسم السلطان الملك المنصور محمد ١٣٦٣م متحف الفن الإسلامى مسجلة تحت رقم ٤٤٦١، وتعتبر أجمل مقلمة معروفة بسبب جمال تصميمها ودقة زخارفها، وتلعب النصوص الخطية فيها دوراً أساسياً فى التصميم، وفيها نوعان من الكتابة، ففي وسط المقلمة نفسها استعمل الخط السجى اللين ليتناسب مع الدوران الموجود فى المقلمة، أما الغطاء فقد زين بكتابة كوفية مجذولة داخل شريط كبير تتوسطه حصة بها زخارف نباتية. ووضع تصميم الخط لكوفى بحيث يحقق حدل الحروف حلق عصر رحرى متشابك. والتكفيت الموجود يحقق توزيع الثقل والنور توزيعاً سرر لجراء المقلمة وعناصرها الزخرفية؛ وبالنسبة للحظ السجى روعى فى صياغته الاستفادة من الحروف القائمة والحروف الأخرى لإعطاء الشخصية الجمالية للكتابة، كما أن التقعير الموجود فى المقلمة وما يحدثه من ظلال متدرجة أكدده وجود أربعة أضاف حمامات فى أصلاع المستطيل الذى تقع الكتابة فى وسطه،

لتأكيد هذا الظل وإبراز النص الخطى الموجود، والتزاج واضح بين الخطوط اللينة والجافة، والزخارف الهندسية والنباتية والألوان المنسجمة للخامات وملامس السطوح يجعل هذه المقلمة تحفة فنية نادرة المثال.



النسيج والأبسطة

اشتهرت مصر بصناعة النسيج من أيام الفراعنة، وكانت أهم الأنواع التي تنتجها المنسوجات الكتانية. وقد ظلت هذه الصناعة مزدهرة في العصر القبطي، وتأثرت زخارف الأقمشة ببعض العناصر البيزنطية والساسانية، وفي العصر الإسلامي بدأ الاستغناء تدريجياً عن الرسوم الأدمية التي استبدلت بالزخارف الهندسية والكتانية والنباتية، والطيور والحيوانات. وقد بقيت بعض العناصر الزخرفية القبطية سائدة في النسيج إلى القرن العاشر الميلادي.

وبعد انقضاء مرحلة التقشف التي سادت العصر الإسلامي الأول، بدأ اهتمام الخلفاء بصناعة النسيج ووضعوها تحت رقابة الحكومة، بل إن الحكومة أنشأت مصانع لحسابها كانت تسمى «دور الطراز». وأنتجت المصانع الحكومية والأهلية «طراز الخاصة» ويتمثل في الأقمشة الفاخرة و«طراز العامة» ويتمثل في الأقمشة العادية. وقد سمي الشريط الذي كان ينسج أو يطرز على القماش مشتملاً على كتابة باسم المصنع أو الخليفة أو مشتملاً على أدعية «طرازاً» كما أطلقت كلمة طراز على الأقمشة التي تزخرف بتكرار مثل هذه الأشرطة.

وكانت الأقمشة التي أنتجت في المصريين العباسي والطولوني ذات

زخارف منسوجة متعددة الألوان من الصوف والكتان، ثم أنتجت أقمشة ذات زخارف منسوجة ومطرزة بالحرير، وكانت الوحدات السائدة هي رسوم آدمية وطيور أو حيوانات متقابلة أو متدايرة مع بعض الكتابات الكوفية، وأسلوب الرسم فطري محرف عن الطبيعة.

وقد اهتم الفاطميون في مصر والشام اهتماماً كبيراً بصناعة النسيج. وكان يتولى وظيفة «صاحب الطراز» أحد المقربين من الخليفة، وكان الخلفاء يخلعون كساوى من هذه الأقمشة على أصحاب الوظائف العليا أو الأعيان، كما تمنح الحكومات الحديثة الأوسمة للمخلصين.

وتتألف الزخارف التي سادت الأقمشة الفاطمية من أشرطة من الكتابة توازيها أشرطة أخرى من أشكال سداسية أو معينة أو بيضية، وفي وسط كل شكل رسم طائر أو حيوان أو أكثر في أوضاع متقابلة أو متدايرة، ثم زينت قوائم الحروف بفروع نباتية دقيقة، وكانت الكتابة أحياناً مجرد مقاطع مكررة للغرض الزخرفي. وفي آخر العصر الفاطمي ظهرت بعض الزخارف الكتابية التي استعمل فيها الخط النسخي.

وقد اشتهرت بعض البلاد بأنها مراكز لصناعة النسيج، وأغلب هذه البلاد تمتد شهرتها إلى العصر الفرعوني. من هذه البلاد أسيوط وأخميم والفسطاط ودمياط والإسكندرية وتيس (على بحيرة المنزلة)، وكانت تيس تنتج القصب (نوع رقيق من الكتان) - والبدنة (وهو نوع ممتاز من النسيج خاص بملايس الخليفة) والبقلمون (وهو نسيج يتغير لونه في

الأضواء المختلفة). وقد روى ناصر خسرو الرحالة المشهور أن أميراً فارسياً أرسل مندوبيه ومعهم (٢٠٠٠ ر٢٠) عشرون ألف دينار ليحصل على كسوة كاملة من النسيج السلطان الذى يصنع فى تينس، ولكنهم لم يتمكنوا من ذلك، لأن هذا النسيج الفاخر كان خاصاً بالخليفة فقط.

وفى العصر الايوى والملوكى فى مصر والشام، زادت العناية بالمنسوجات الحريرية، وابتكروا أسلوباً لزخرفتها بالزخارف المطبوعة، فكانت الزخارف ترسم بالقلم البسط بلون بنى به بعض التذهيب. كما استعملت أيضاً أختام خشبية لهذا الغرض. وفى هذا العصر أيضاً كانت تكتب على المنسوجات بالخط النسخى جمل دعائية مثل «عز دائم» «سعادة دائمة» وزادت البساطة فى الزخارف النباتية والهندسية كالمثلثات والدوائر والمعينات. وزادت البساطة فى الزخارف المستعملة فى الأقمشة المطرزة بخيوط الذهب والحرير.

أما فى إيران، فقد كان لهذه الصناعة شأن عظيم فى العصر الساسانى حتى قلدها أهل بيزنطة، وكانت أغلب زخارفها مكونة من مجموعات من الدوائر والأشكال الهندسية الأخرى بها رسوم حيوانات أو طيور أو فرسان فى الصيد، وكانت هذه الوحدات متقابلة أو متدايرة يفصل بينها شجرة زخرفية يرمز بها إلى شجرة الخلد. وقد ظلت هذه التقاليد سائدة فى العصر الإسلامى لمدة طويلة حتى ظهرت التأثيرات الصينية ابتداء من القرن الثالث عشر الميلادى، حيث استعملت عناصر زخرفية صينية كالنتين والعنقاء (طير خرافى)، وقد استمرت هذه التقاليد إلى القرن الخامس عشر.

وفي إيران في العصر الصفوي في القرنين السادس عشر والسابع عشر وصلت صناعة النسيج إلى ذروتها، ووصل النساجون إلى ثروة زخرفية لم تعرفها العصور السابقة، وأقبلوا على زخرفة منسوجاتهم بالزهور والفروع النباتية ومناظر الحدائق والطيور والحيوانات والأشكال الأدمية، ويلاحظ أن هذه العناصر هي نفسها التي استعملت في رسم المخطوطات. ومعنى ذلك أن المصورين كانوا يشتركون في وضع تصميمات الأقمشة.

وامتازت المنسوجات التركية بالموضوعات الزخرفية النباتية، وأقبل النساجون على رسم زهور القرنفل والخزامى والسوسن والورد مما نجده على الخزف والقاشاني التركي.

وقد ازدهرت صناعة النسيج الإسلامي في الهند وشمال إفريقيا والأندلس وجزيرة صقلية.

وقد كان للنسيج الإسلامي شهرة عالمية في القرون الوسطى، ولا تزال بعض قطع النسيج الإسلامي محفوظة ضمن كنوز الكنائس في أوروبا كتحف ثمينة. ويلاحظ أن كثيراً من الأسماء الأجنبية للأقمشة الفاخرة هي أسماء لدول اشتهرت بصناعة هذه الأنواع، من ذلك Damask من مدينة دمشق، و Muslin من مدينة الموصل، و tabby من الحرير العتايي نسبة إلى حي عتابية في بغداد.

اللوحة رقم (٩٤) :

وتمثل قطعة نسيج من كتان أبيض باسم الخليفة الفاطمي الحاكم وولى عهده عبد الرحيم ١٠١٣م بالمتحف الإسلامى - مسجلة تحت رقم ٨٢٦٤ وهى تمثل شريطاً به طيور متقابلة محصورة بين شريطين من الكتابة الكوفية ذات اللون الأبيض، وكلا الشريطين يقرأ من وضعين متقابلين، والحروف القائمة المستعملة فى الشريطين وزعت توزيعاً متفاوتاً بين التقارب والتباعد، طبقاً لطبيعة الكلمات، وهى تتميز بالانزان، أما الحروف العريضة والمقوسة والدائرة فجميعها حصر فى نطاق ضيق، وقد أحدث التابع فى الكلمات خطأً أبيض فى الشريط العلوى، وفى الشريط السفلى، ويحصر هذين الخطين زخارف الطيور المتقابلة. هذه البساطة فى الكتابة الكوفية تقابلها دقة متناهية فى الطيور والشجيرات الواقعة بينها فى تدابيرها. أما اللون الأبيض فيتمثل فى الخطوط الرأسية فى الكتابة وينوع فى هذا اللون الأبيض ويقلل من أثر التكرار، الأجزاء البيضاء العريضة فى صدور الطيور والزخارف الدقيقة الأخرى البيضاء.

الأسطرة :

كانت صناعة السجاد مزدهرة فى مصر فى العصر الفاطمى، وكان من أهم مراكزها مدينة أسيوط. وفى العصر المملوكى سادت فى السجاجيد الزخارف الهندسية التى تشبه الرسوم الهندسية التى نراها على

كثير من التحف التي ترجع إلى هذا العصر كجلود الكتب ورسوم الفسيفساء الرخلمية.

أما في إيران، فالمعروف أن هذه الصناعة قديمة بها، وكان السجاد الإيراني يصدر إلى بلاد الإغريق ثم بيزنطة ثم إلى أوروبا في القرون الوسطى، ويرجع جمال السجاد الإيراني إلى جمال ألوانه وتناسقها، فضلاً عن دقة الصناعة ومئاتها والعناية الفائقة بالصوف، وكانت تدخل في صناعة السجاد النفيس خيوط الحرير والذهب والفضة.

وقد وصلت صناعة السجاد في إيران في ذروتها في القرن السادس عشر في العصر الصفوي. ويلاحظ أن هذا العصر كان عصر ازدهار في فن تصوير المخطوطات.

وتنوع زخارف السجلايد الإيرانية تنوعاً كبيراً - فتنها ما نجد أساس الزخرفة فيه صرة كبيرة في الوسط والأركان على أرضية غنية بزخارف الزهور والنباتات. ومنها سجلايد تغلب عليها الرسوم الحيوانية في أوضاع مختلفة وفي حركات انقضاضية، والأرضية مزخرفة بالنباتات والزهور. وأحياناً ترى الفرسان في الصيد.

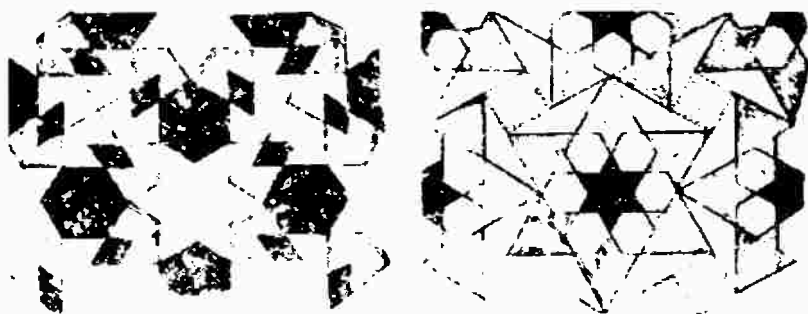
وبعد القرن السادس عشر، بدأ التأخر في هذه الصناعة، لعدم الاهتمام بالتصميم الجيد، رغبة في الإنتاج السريع.

وكان لآسيا الصغرى شهرة تعادل شهرة إيران، في صناعة السجاد الذي كان يصدر إلى الخارج منذ أيام السلاجقة. وقد احتفظت تركيا

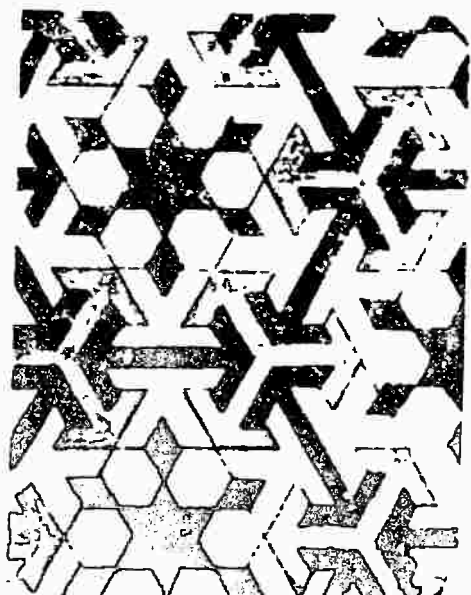
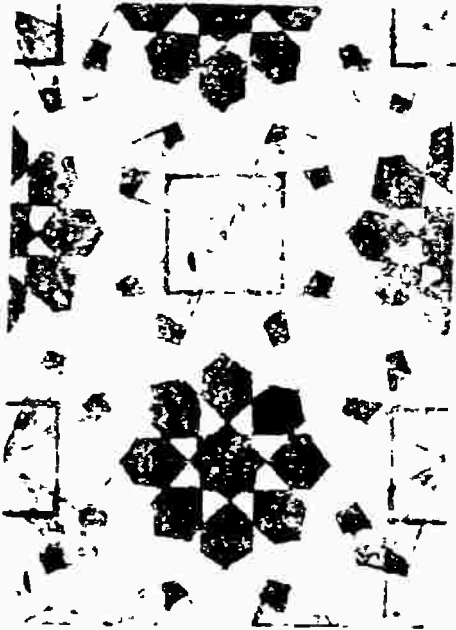
بالمميزات القديمة، من هذه المميزات : وضع التصميم الرئيسى فى وسط السجادة، يحيط به إطار مزخرف بأشكال هندسية أو حروف كوفية. ويلاحظ أنه لا يوجد أثر للرسوم النباتية أو الأشكال الحية. وإذا رسمت حيوانات كانت ترسم على شكل هندسى.

وتشتهر تركيا بصناعة السجاجيد الصغيرة التى تسمى سجاجيد الصلاة، وأساس التصميم فيها رسم يمثل محراباً فى أرضية السجاد، وعلى جوانب هذا المحراب رسم أعمدة، وقد يتدلى من فوقه مشكاة.

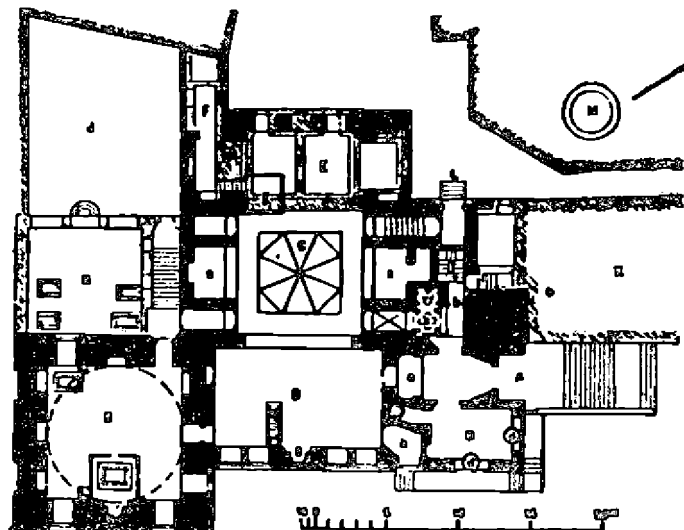
وقد اشتهرت الهند، وبلاد المغرب العربى أيضاً بصناعة السجاد. وقد أعجب الغربيون بالسجاجيد الإسلامية إعجاباً عظيماً، مما دفع الفنان «هولبين» إلى أن يضع بعض التصميمات فى لوحاته مستمدة من التصميمات الإسلامية.



شكل (١٧) قاشان من قصر الحمراء فى غرناطة



سنگی (۱۸) مدح من، بخاروف، مدح من، بخاروف، مدح من، بخاروف



شكل (١٩) تخطيط لمدرسة قاتباى بالقرافة الشرقية

٢٠١٢ / ١١٨١٩	رقم الإيداع
ISBN 978-977-02-7644-6 الترخيم الدولي	

١ / ٢٠١٢ / ١٩

طبع بمطابع دار المعارف

فهرس

صفحة

مقدمة المؤلف	٥
وحلة البلاد العربية من أقدم العصور	٩
مظاهر الحضارة في الأقاليم التي انتشر فيها الإسلام	٣٥
فلسفة الحضارة العربية	٦١
المعايير التي يقوم عليها الفن الإسلامي	٧٧
القيم التشكيلية في الفن الإسلامي	١٠٠
العناصر الزخرفية في الفن الإسلامي	١١٠
العمائر - الطرز الإسلامية	١٢٠
العناصر المعمارية الإسلامية	١٢٦
طراز العصر الإسلامي المبكر	١٤٠
الطراز الأموي	١٤٤
الطراز الأموي الغربي	١٥٦
مميزات العمارة في الطراز الأموي	١٦٠
الطراز العباسي	١٦٣
مميزات العمارة في الطراز العباسي	١٧٢
الطراز الفاطمي	١٧٧
الطراز الأيوبي	١٨٩
مميزات العمارة في الطراز الفاطمي والأيوبي	١٩١
الطراز المملوكي	١٩٤

صفحة

٢٠٤		مميزات العمارة في الطراز المملوكي
٢٠٧		الطراز السلجوقي
٢١١		الطراز المغولي
٢١٥		الطراز المغربي الإسباني
٢٢٠		الطراز الصفوي
٢٢٢		الطراز الهندي
٢٢٥		الطراز التركي العثماني
٢٣١		التصوير والفنون التطبيقية والزخرفية
٢٣٢		التصوير ومدارسه
٢٤٩		فنون الكتاب - التذهيب والتجليد
٢٥٤		النحت
٢٥٦		الحفر في الحجر والجص والرخام
٢٦٠		الحزف - الفسيفساء الحزفي وشبائيك القلل
٢٧٢		الزجاج والبلور
٢٧٦		الحفر في الخشب
٢٨١		الحفر في العاج والعظم
٢٨٣		التحف المعدنية
٢٨٩		النسيج والأبسطة
٢٩٧		الفهرس
٣٠١		اللوحات
٣٦٥		اللوحات الملونة

اللوحات

لوحة (١) تمثال لجوديا
حاكم وكاهن لجاش ٢٣٠٠
- ٢٤٠٠ ق.م. النحت
السومري



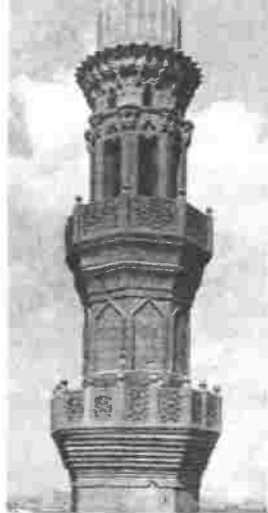
لوحة (٢) تمثال من الأبلستر سوريا
- ماري - الألف الثالث ق.م.
لاحظ وضع اليد التشابه في تمثيل
من العراق والشام واليمن.



لوحة (٣) تمثال من التين قبل الاسلام - لاحظ وضع اليدين



مسجد الأمير أحمد عثم

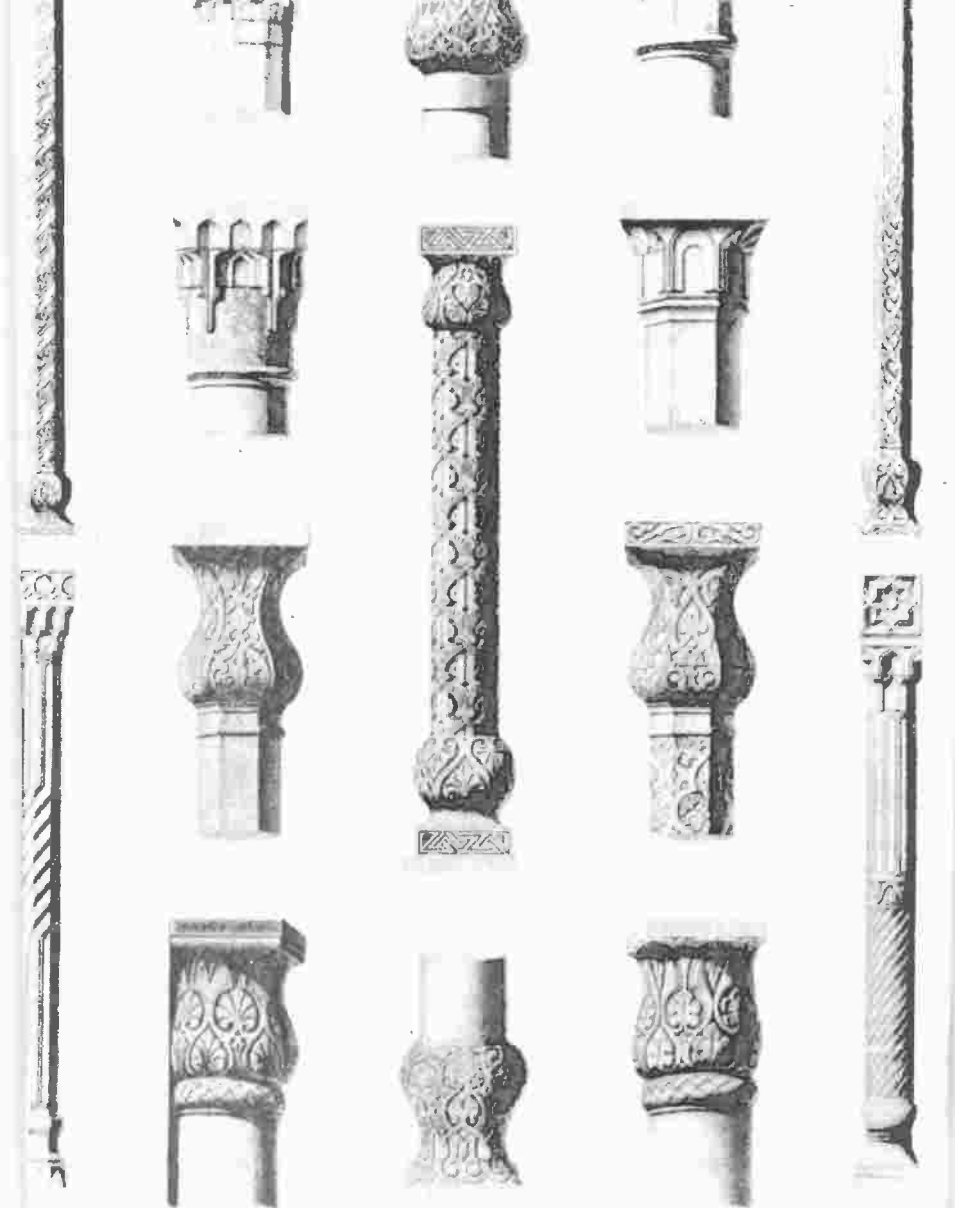


مسجد منجك اليوسفي



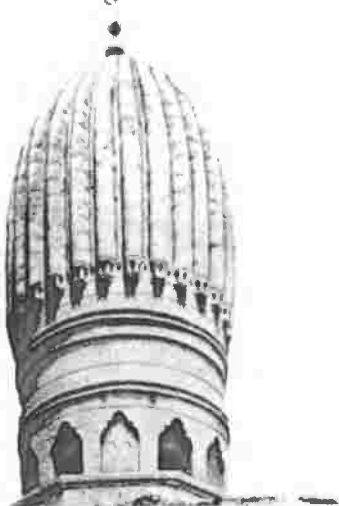
مسجد السلطان حسن







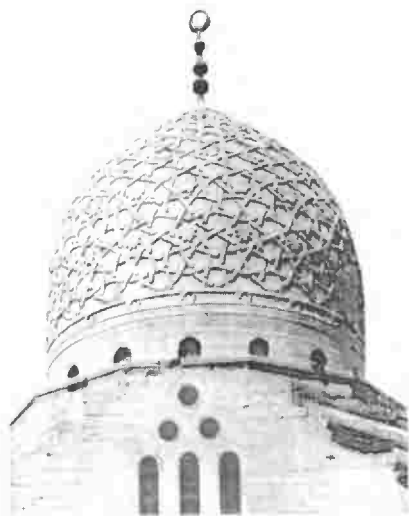
الجای البوسفی



یونس الدوادار



أبنش الجبسی



الاشرف برسای

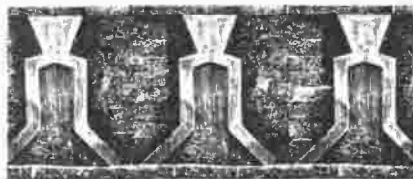
لوحة (٧) نماذج من القباب في القاهرة



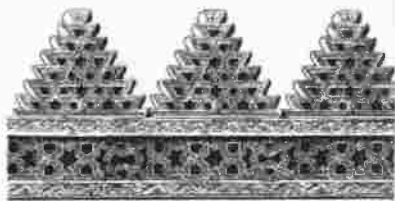
جامع أحمد بن طولون



جامع الحاكم



فتى الجمعرى وعائكة



قبة الإمام الشافعى



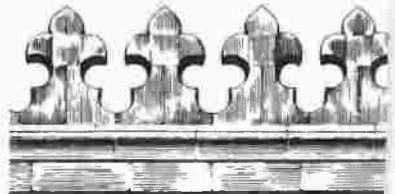
قبة الصالح نجم الدين



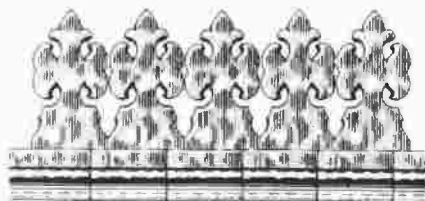
مسجد قلاوون



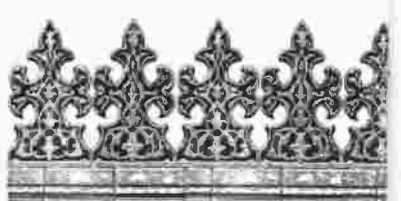
خانقاه بيرس الجاشنكير



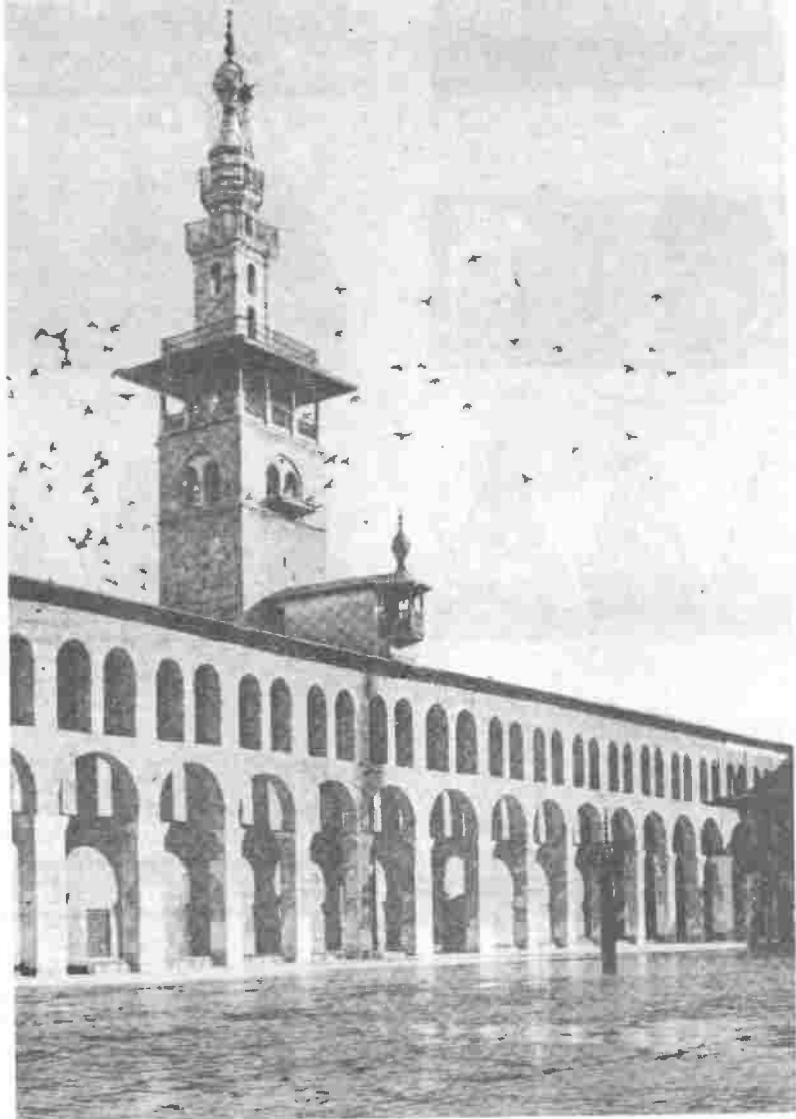
مسجد السلطان حسن



مسجد قانسای أمير اخور



مسجد وقبة الغورى

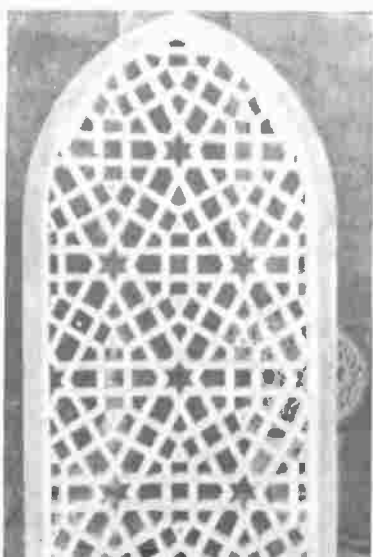
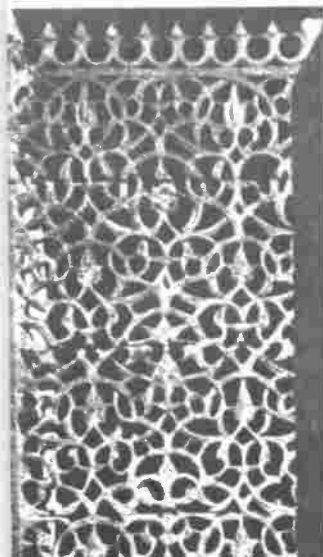


لوحه (٩) المسجد الاموى بدمشق



لوحة (١٠) داخل المسجد الأموي بدمشق

لوحة (١١) شايك جصبة من القاهرة



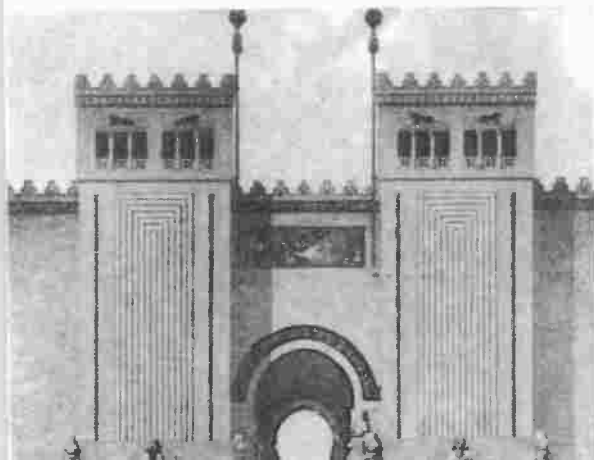


لوحة (١٢) رسم مجلد

- ويمثل شارع المواكب

وسوابة عشقوت -

بابل.



لوحة (١٣) قصر

صرغون بختورساد

لاحظ الشرفات تعلو

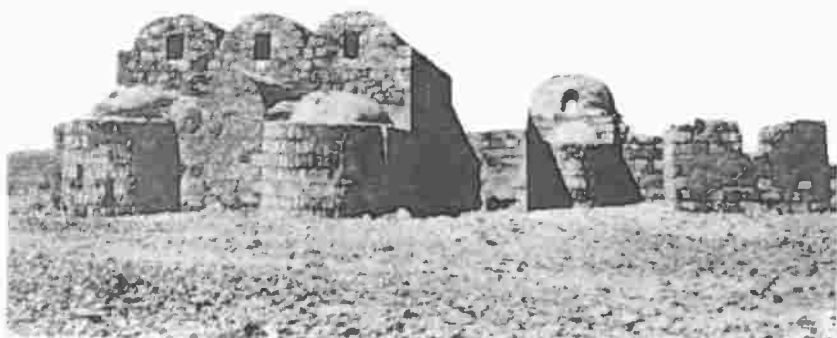
الباب وهي تشبه

شرفات المباني



لوحة (١٤) قبة الصخرة، بيت المقدس، العصر الأموي

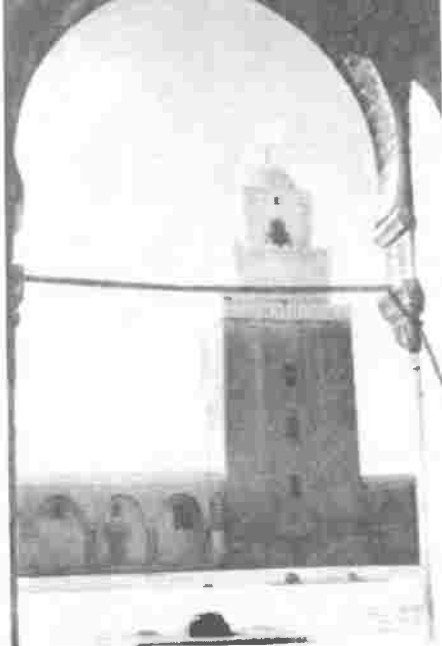
لوحة (١٥) قصر عمرا - الواجهة الخلفية
العصر الأموي في الشام

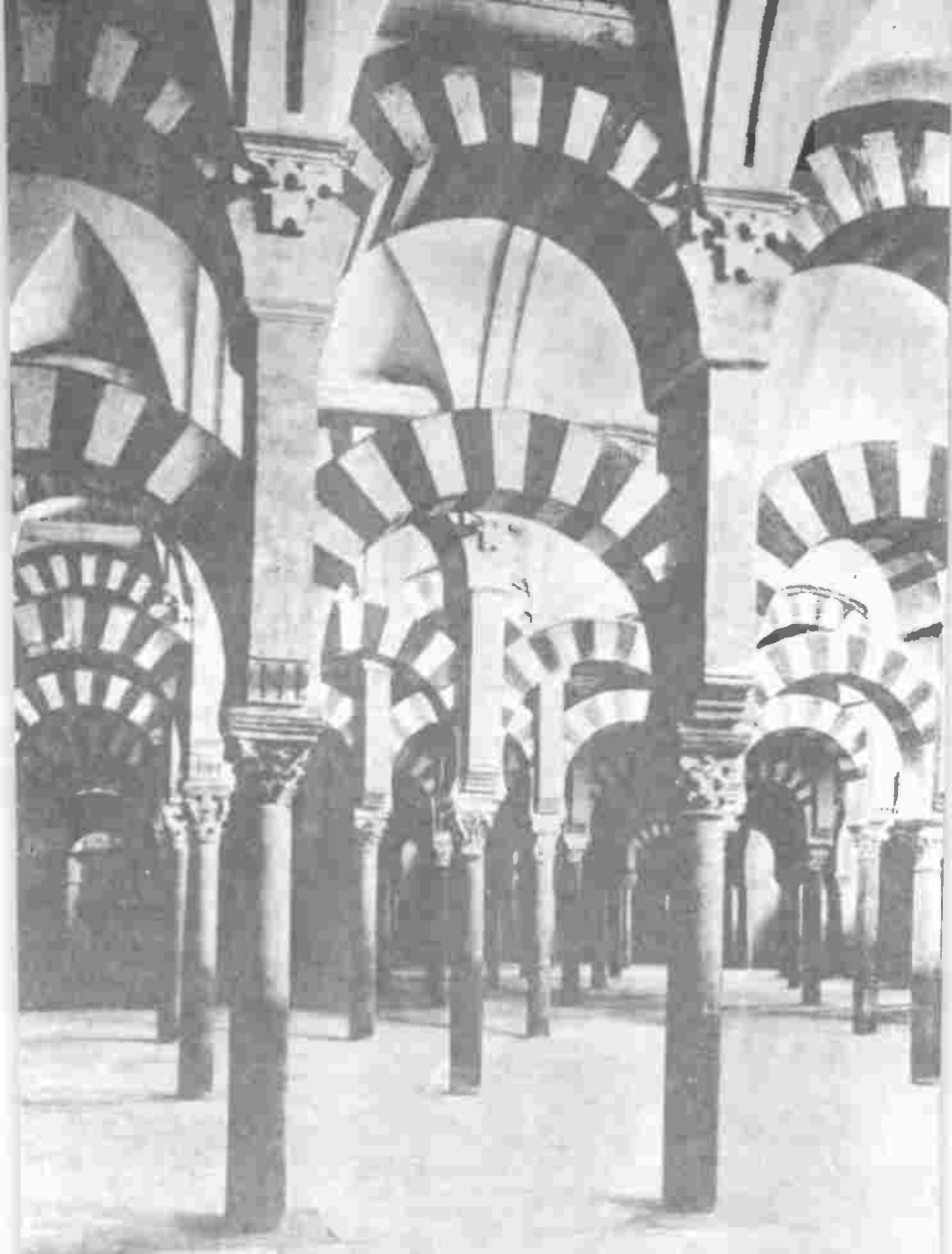


لوحة (١٦) منارة مسجد القيروان

لوحة (١٧) داخل جامع الأزهر

لوحة (١٨) منظر داخل مسجد قرطبة

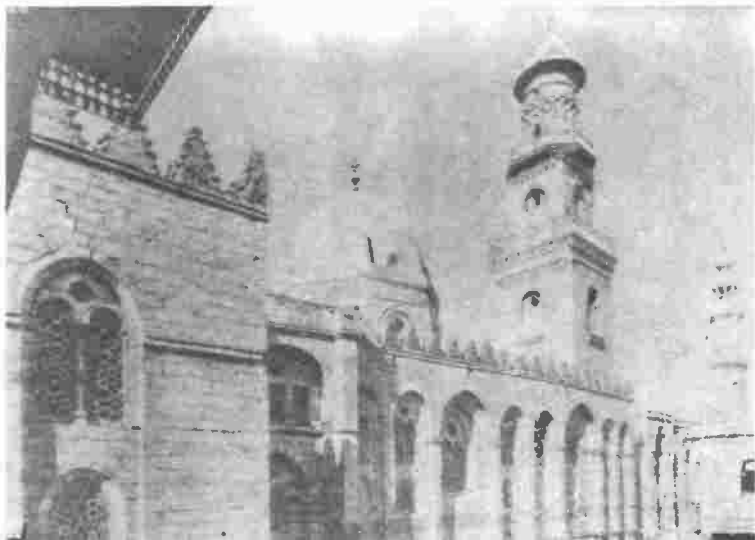






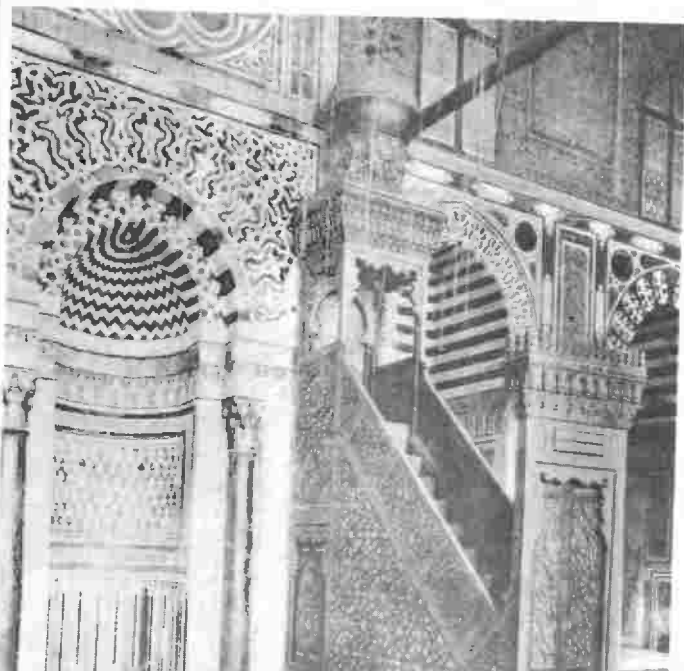
لوحة (١٩) مسجد أحمد بن طولون

لوحة (٢٠) واجهة مسجد ومدرسة وقبة السلطان قلاوون



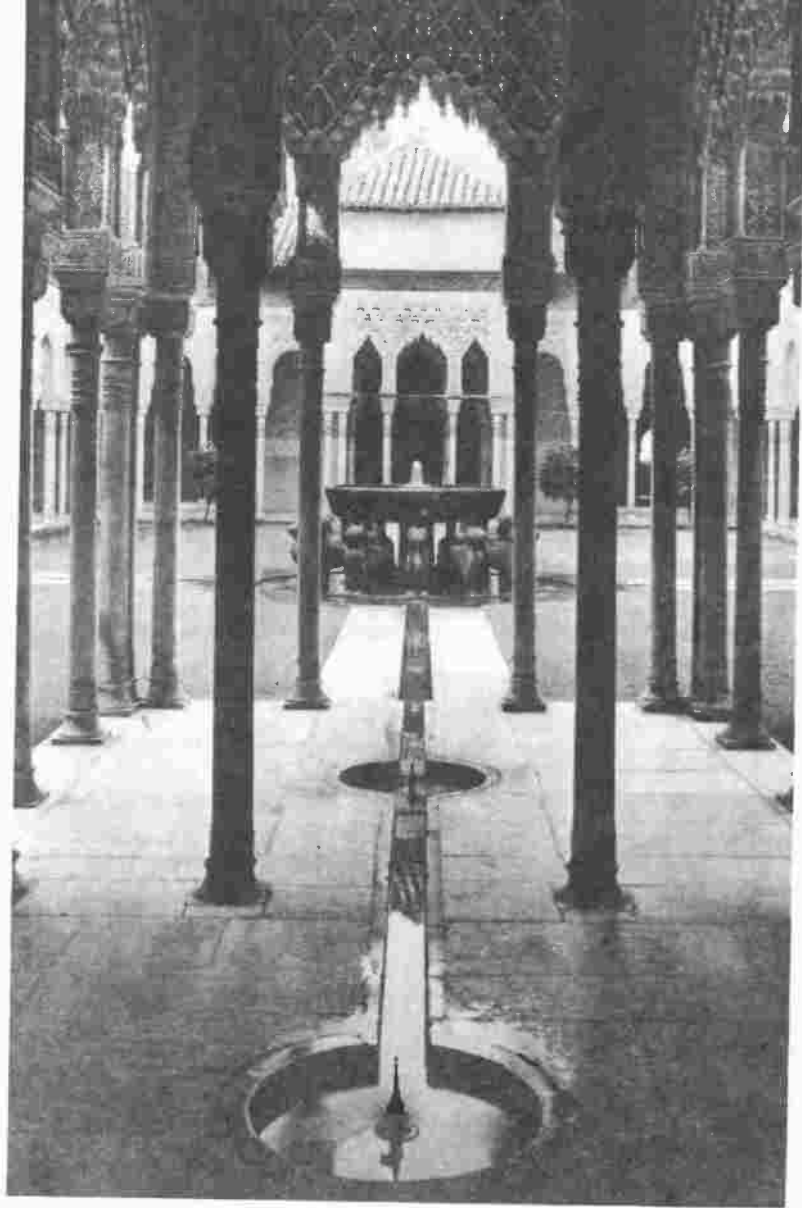


لوحة (٢١) مسجد
ومدرسة السلطان
حسن الواجهة الشرقية
العصر للمملوكي.



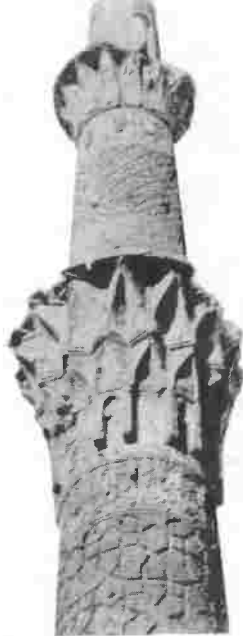
لوحة (٢٢) المحراب
والمئبر مسجد المؤيد



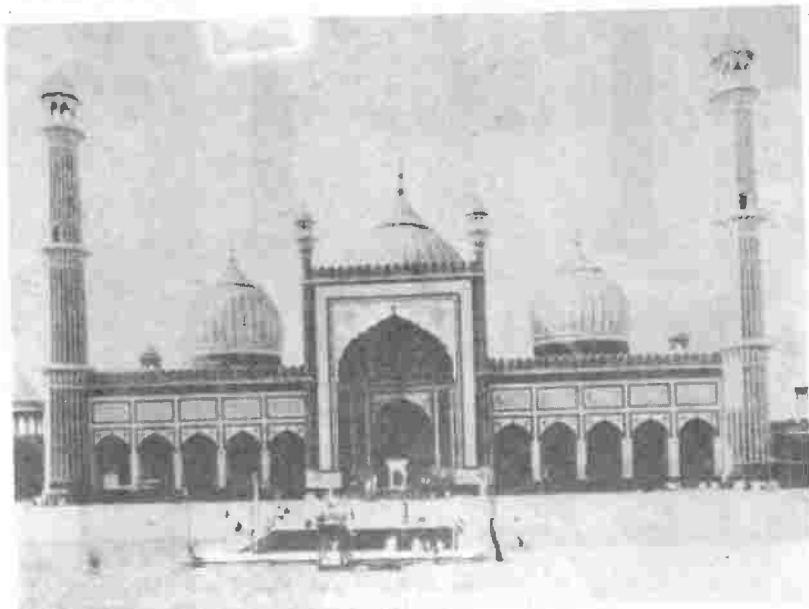


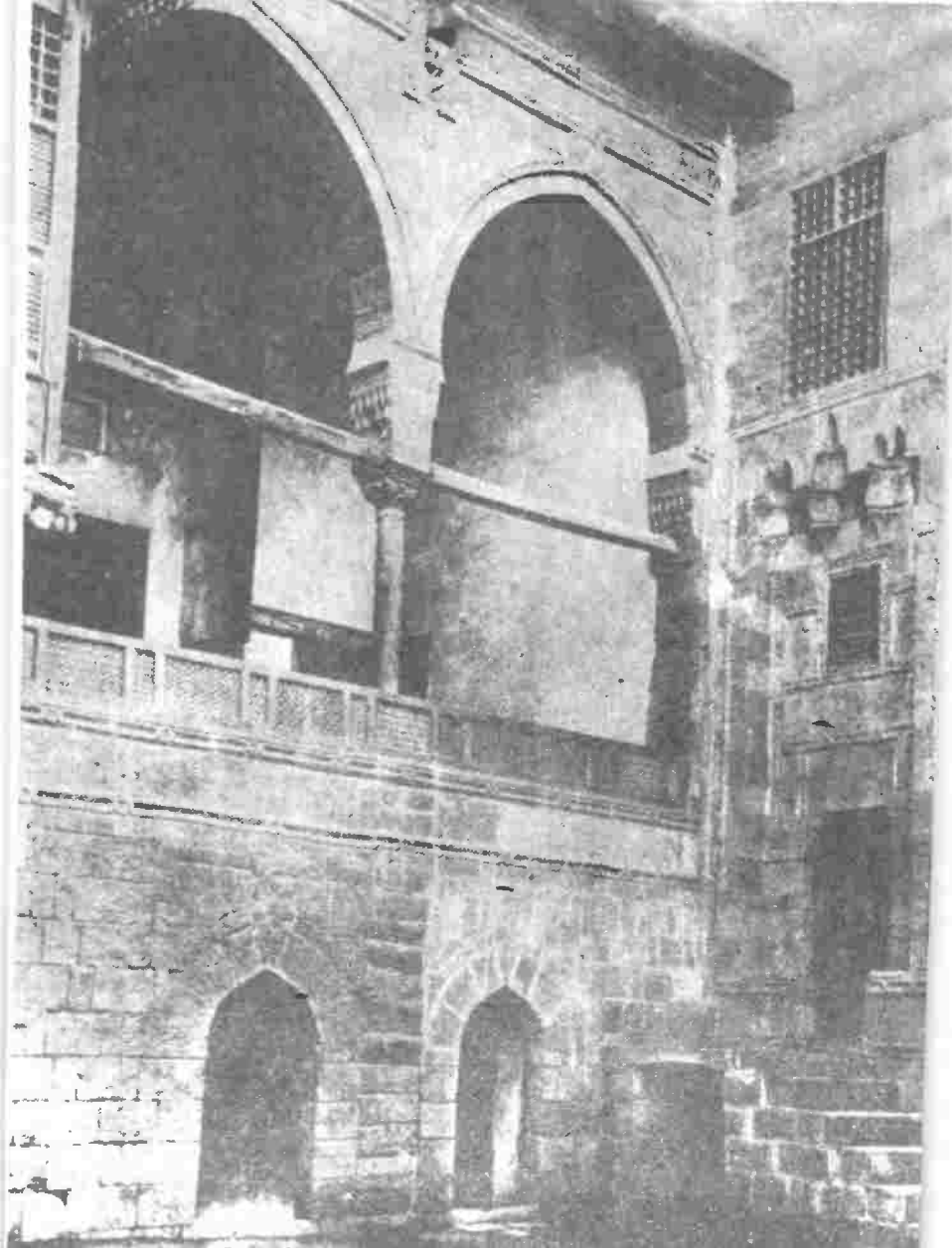
لوحة (٢٤) صحن السباع بقصر الحمراء بغرناطة

لوحة (٢٥) منارة السرايات، أصفهان
القرن ١٤م



لوحة (٢٦) جامع المسجد بنظمى





لوحة (۲۸) مسجد و ضريح السلطان قايماي ۱۴۷۲ م



من منسوبة بغداد تمثل
الاحتفال بنهاية شهر
رمضان المبارك. القرن
١٣م.



مهری سپاس
حسن سهروردی

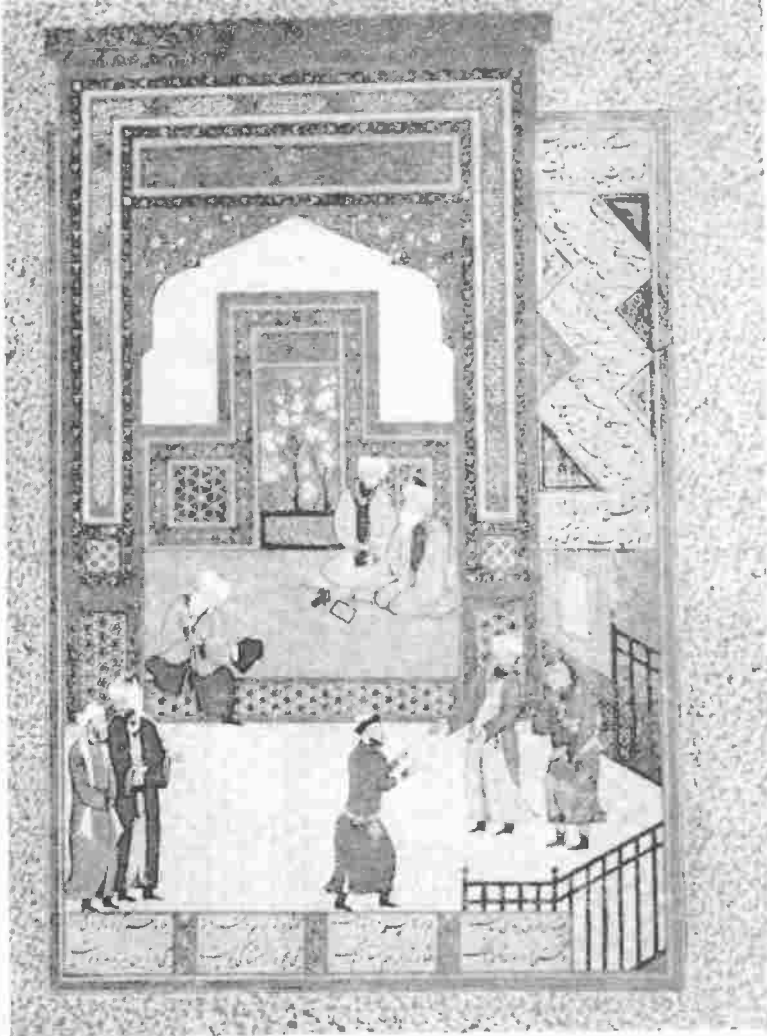
لوحة (٣٠) تصوية من إيران اوائل الف
السابع عشر من عمل المصور نظامو



نظامو
مهری سپاس



لوحة (٣١) صورة جدادية من
قصر الجوسق الخاقاني : سلما



لوحة (٣٢) فقهاء يتجادلون في مسجد
مدرسة هراة، من تصوير بهزاد - مؤرخة
١٤٨٩م.

لوحة (٣٣) تصويرة من إيران، العصر

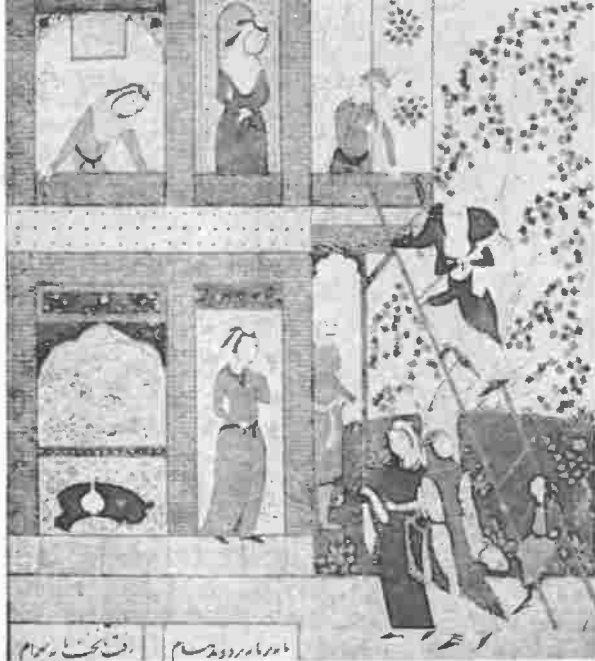
الصفوي، القرن ١٥ و١٦ م.

کتابخانه ملی
جمهوری اسلامی ایران



نمایی از یکی از صحنه‌های شاهنامه
که در آن اسب‌ها و سواران در
محیطی کوهستانی دیده می‌شود
چنین صحنه‌ها در شاهنامه

لوحة (٣٤) تصويرة
من المنظومات
للشاعر
نظامي، أوائل القرن
١٧م.



لوحة (٣٥) العصر
الملوكي - صورة من
كتاب في الفروسية



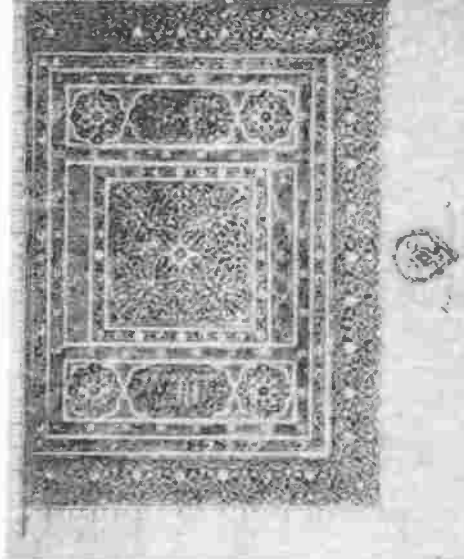
لوحة (٣٦) تصوير من الهند
من رسم أستاذ منصور - القرن
م١٧.



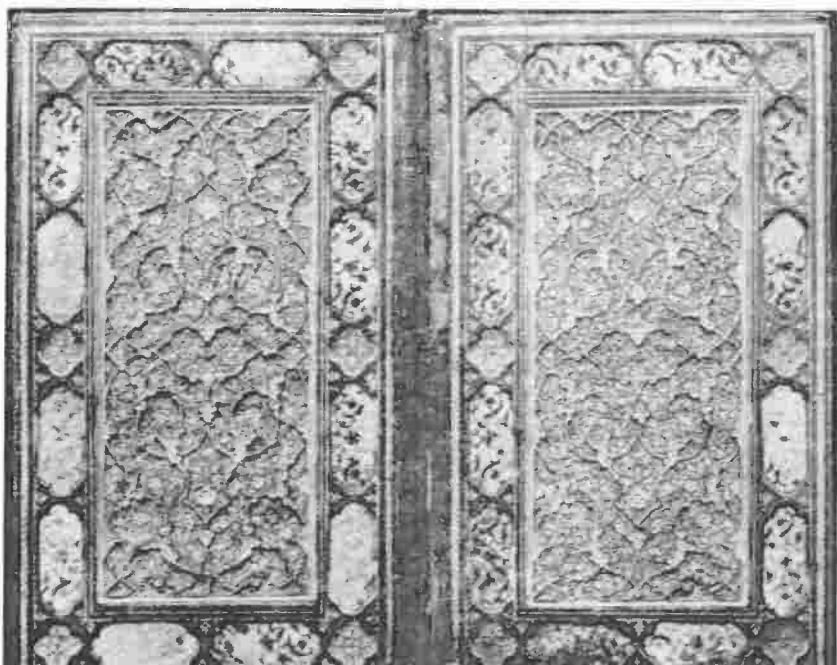
لوحة (٣٧) صفحة من القرآن
الكريم من مصحف السلطان
شعبان ١٣٦٩م.



لوحة (٢٨) صفحة من
القرآن الكريم، مصحف
السلطان برسيای ١٤٢٥ م.



لوحة (٣٩) جلد كتاب من
الجلد المزخرف بالضغط
ومنحوب - إيران أوائل القرن
١٦ م.



واجهة قصر المشتى، البرج
الغربي الثالث الرابع، العصر
الأموي.



لسوحة (٤١) زخارف من
الجص، مدينة الري، القرن
١٢م.





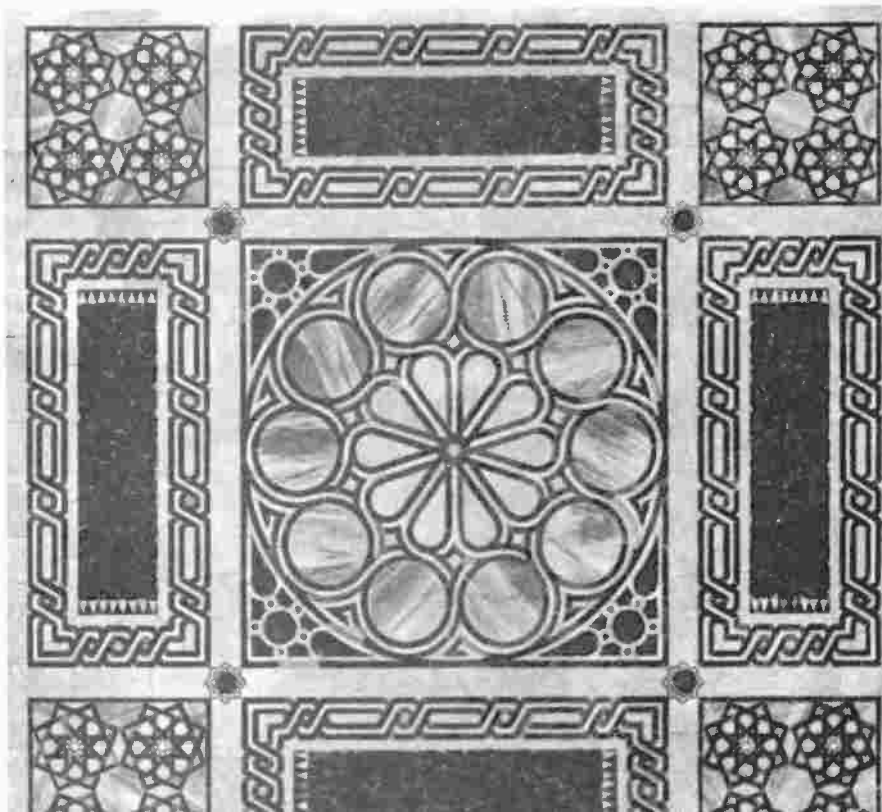
لوحة (٤٢) طراز من
الكتابة الكوفية على
الجلس على أرضية من
الزخارف النباتية
السلطان حسن
بالقاهرة



لوحة (٤٣) زخارف
حائطية من قاعة
السفراء بقصر الحمراء
غرناطة القرن ١٤م.



لوحة (٤٤) حوض حمام من الرخام، سوريا ١٢٧٨م
 لوحة (٤٥) زخارف أرضية رخامية، مسجد أزيك اليوسفي ١٤٩٥م.





لوحة (٤٦) بلاطة خزفية مزخرفة بزهر الأقحوان - لتزيين الحوائط - تل العمارنة مصر
- وهو أسلوب يشبه ما اتبع في الفن الإسلامي.

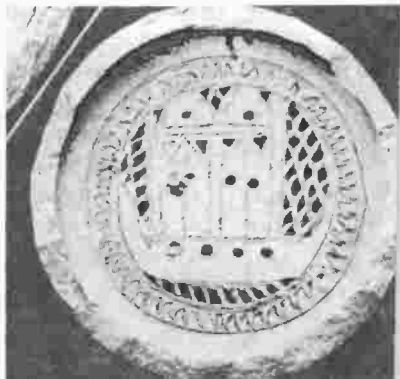
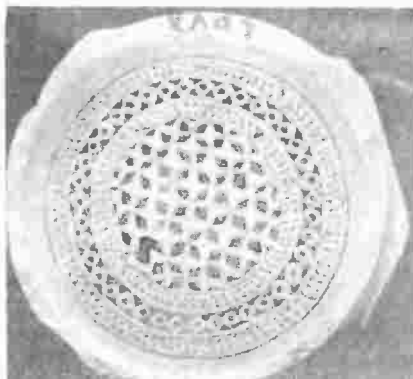


لوحة (٤٧) قطعة من خزف
ذى بريق معلى - مصر القرن



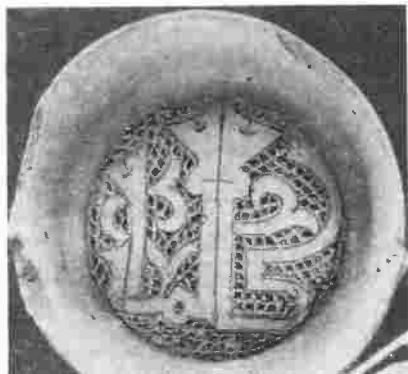
لوحة (٤٨) صحن من الخزف ذي البريق المعدن - العصر العباسي

لوحة (٤٩) نماذج من شبايك القفل من الفخار تعود إلى مصر في العصور الوسطى





لوحة (٤٩ ب) غاذج من شبايك القلل





لوحة (٥٠) سلطانية
من الخزف ذي البريق
لمعدن.
لقرن ١٠م، إيران



لوحة (٥١) قاشان من
العراق عليه كتابة بارزة
باللون الأزرق ١٣١٠م.

لوحة (٥٢) إناء من الخزف، مصر
- القرن الأول ق.م. يذكرونا
بالخزف الإسلامي.



لوحة (٥٣) إناء من الخزف المزين
بالكتابة النسخية الرقيقة، سوريا -
القرن ١٤م.





لوحة (٥٤) صحن من الخزف
ذو البريق المعدن العصر
الفاطمي.

لوحة (٥٥) إناء من الخزف
صناعة الري. القرن ١٣،
متحف الفن الإسلامي.

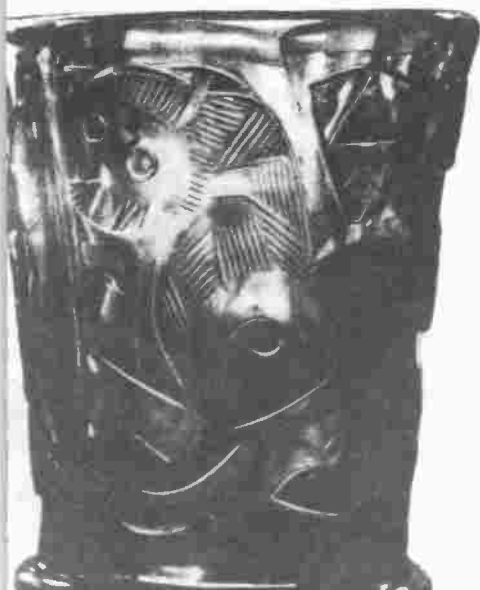




لوحة (٥٨) غثال يسمى «المرأة المحصورة»
 للفنان روديبن - وهو فنان أمريكي معاصر.



لوحة (٥٩) كلنس من الزجاج السميكة، مزين
 بيزخلاف بلرزة - معروف باسم كقوس
 القلبية «هلويج» - مصر العصر الفاطمي
 القرن ١١ (متحف أمستردام).





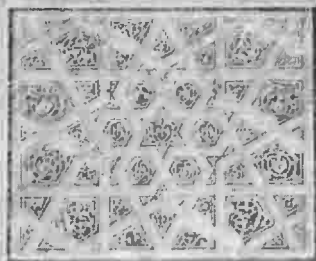
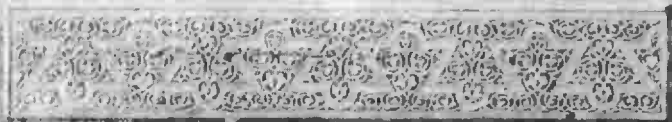
لوحة (٦٠، ب) مشكاة من
الزجاج المموه بملينا من القرنين
١٣ و ١٤.

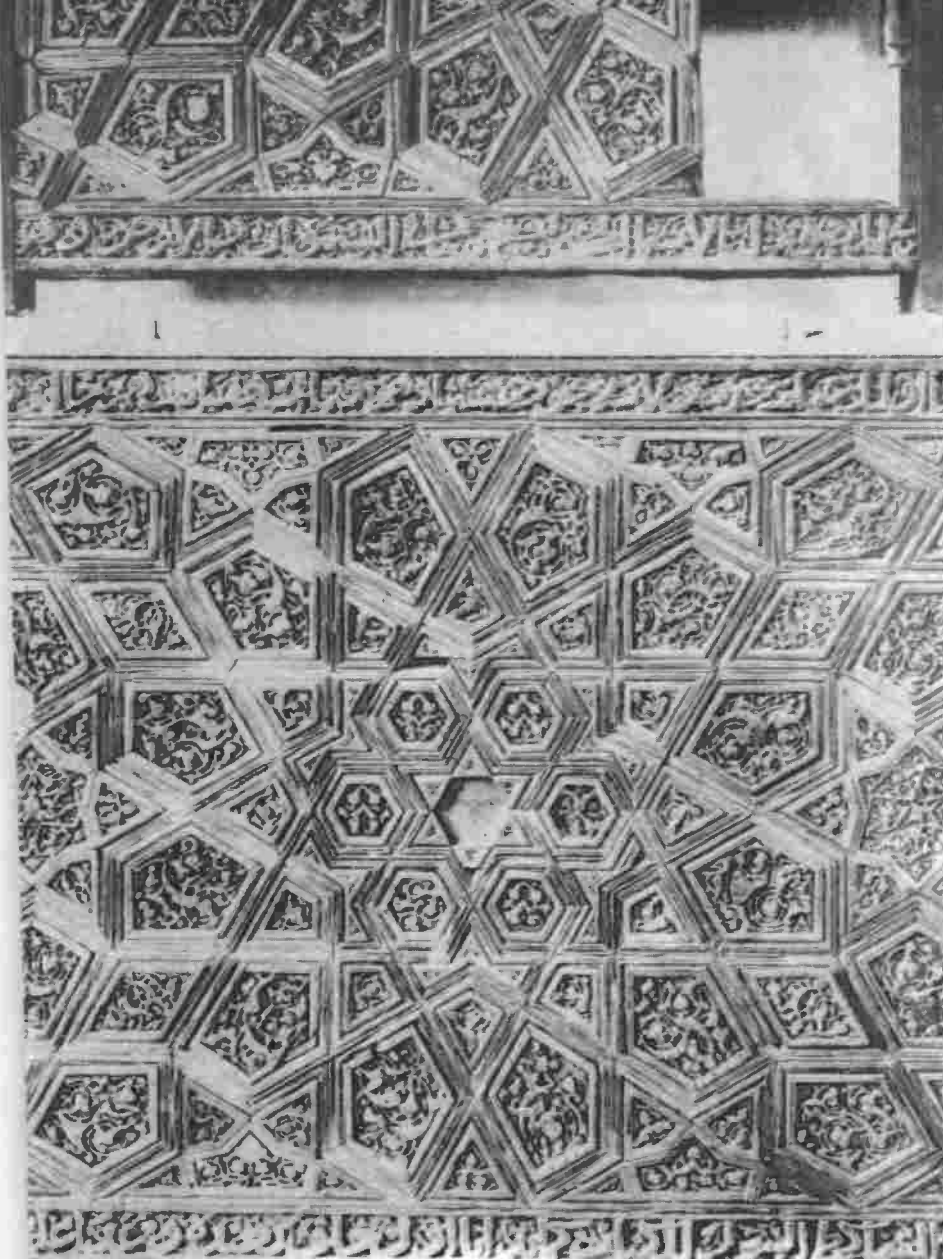


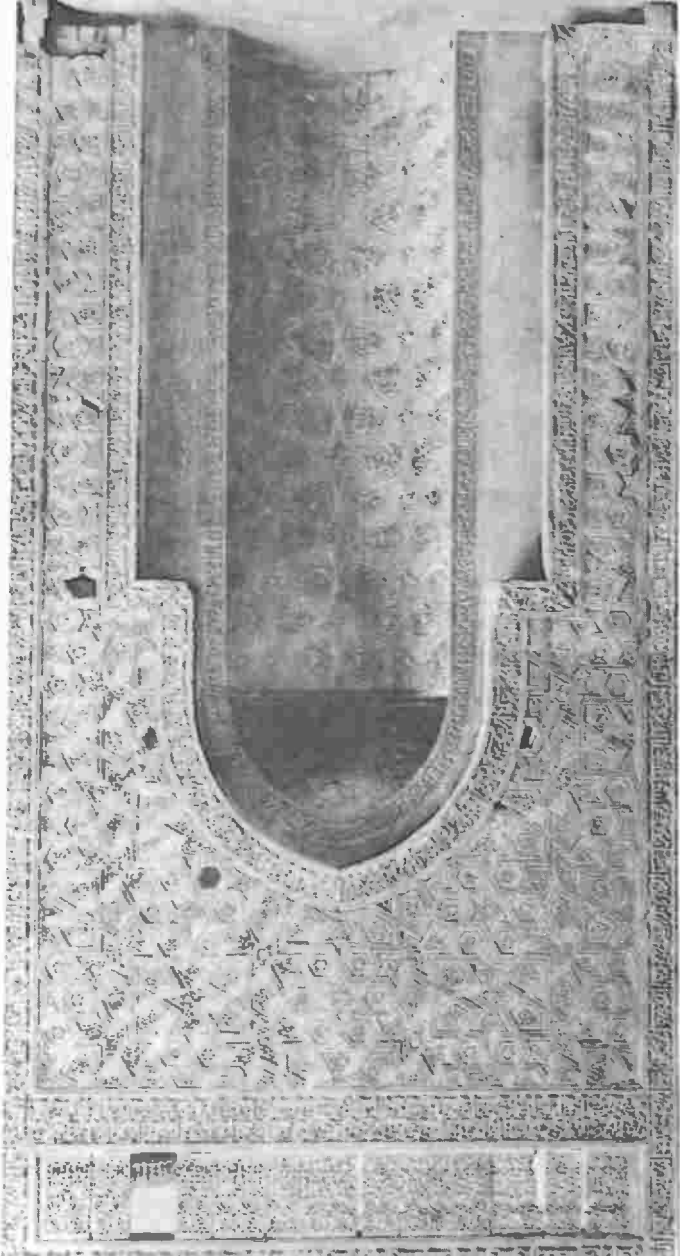
لوحه (٦١) حشوات خشبية من العصر
الفاطمى - مصر القرن ١١ م.

لوحه (٦٢) أخشاب مزخرفة
بموضوعات عن الرقص والمسيد
والموسيقى العصر الفاطمى القرن
١١ م.

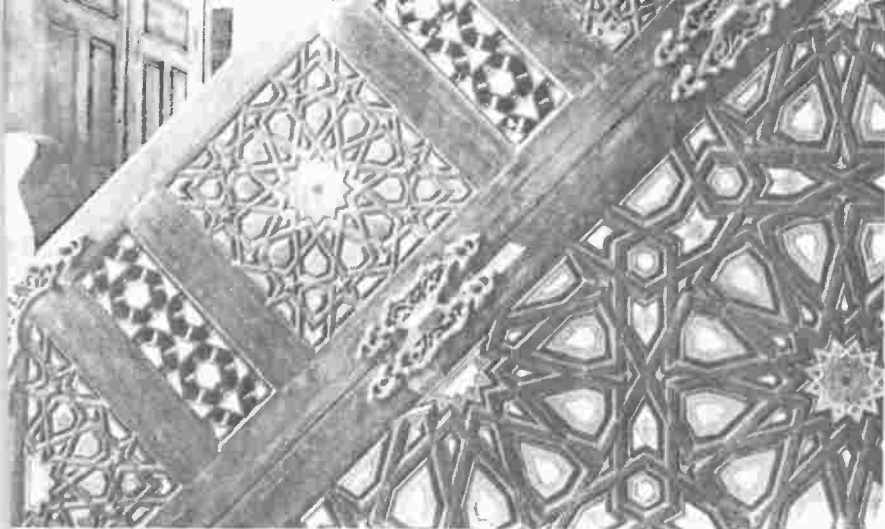






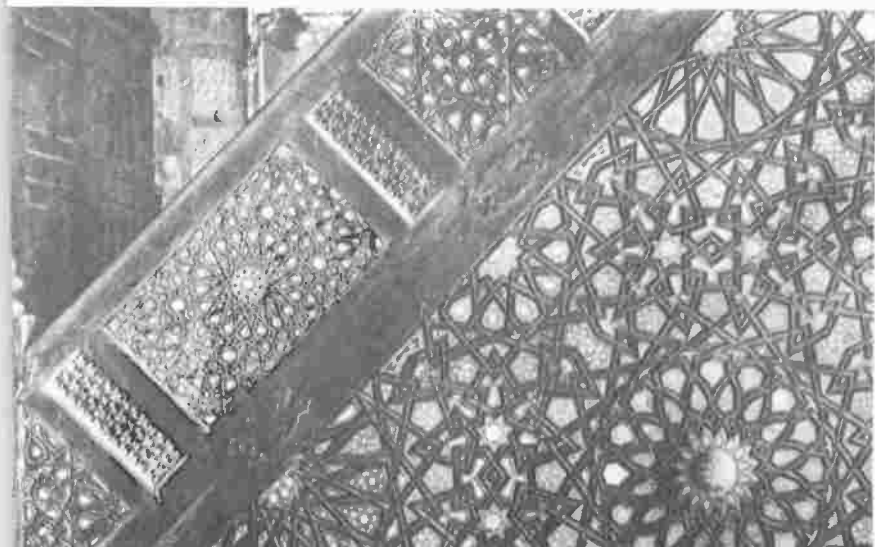


رقعة (70) حراف من
خشب الزخرف بالقرن
من مسجد السيد
عليه السلام - القرن 12



لوحة (٦٦) تفصيل من منبر من العصر المملوكى أواخر القرن ١٥م

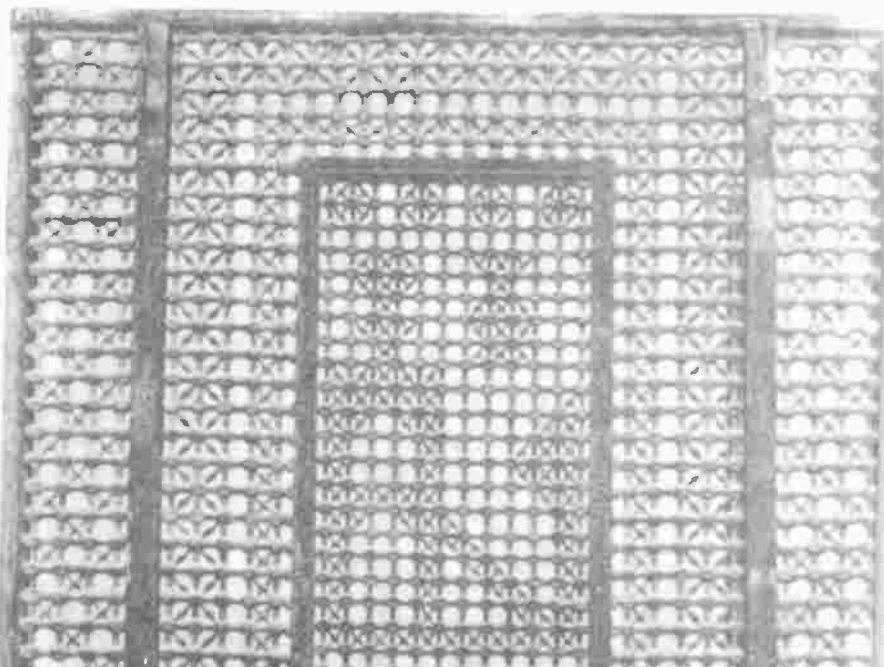
لوحة (٦٧) تفصيل من منبر مصر - العصر المملوكى ١٤٢٠م





لوحة (٦٨) تمثل علبة من خشب الأرز
والابنوس. مصر الدولة الحديثة والحشوات
الزخرفية تشبه خشب الخرط الإسلامي.

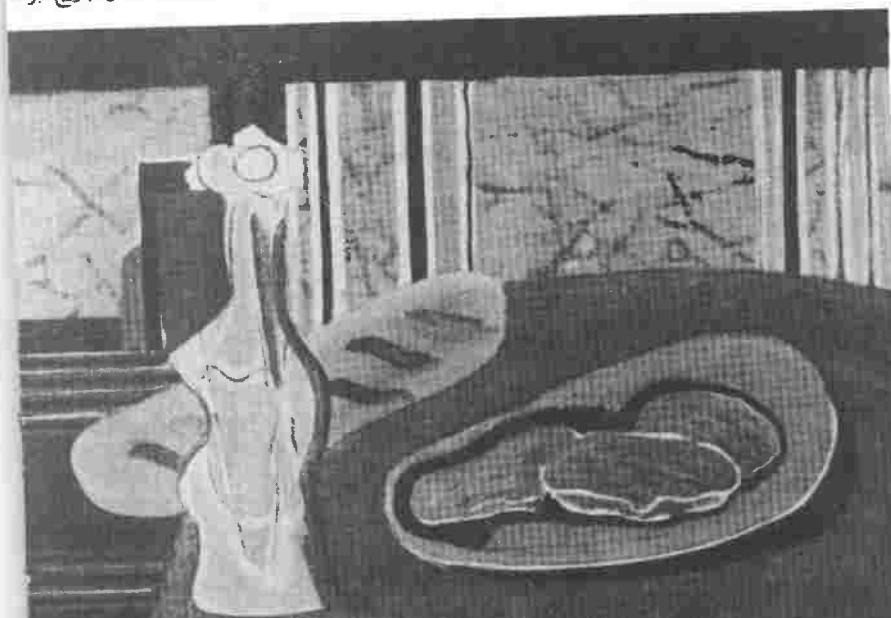
لوحة (٦٩) قطوع من خشب خرط
(مشرية) داخلة رسم مميز.

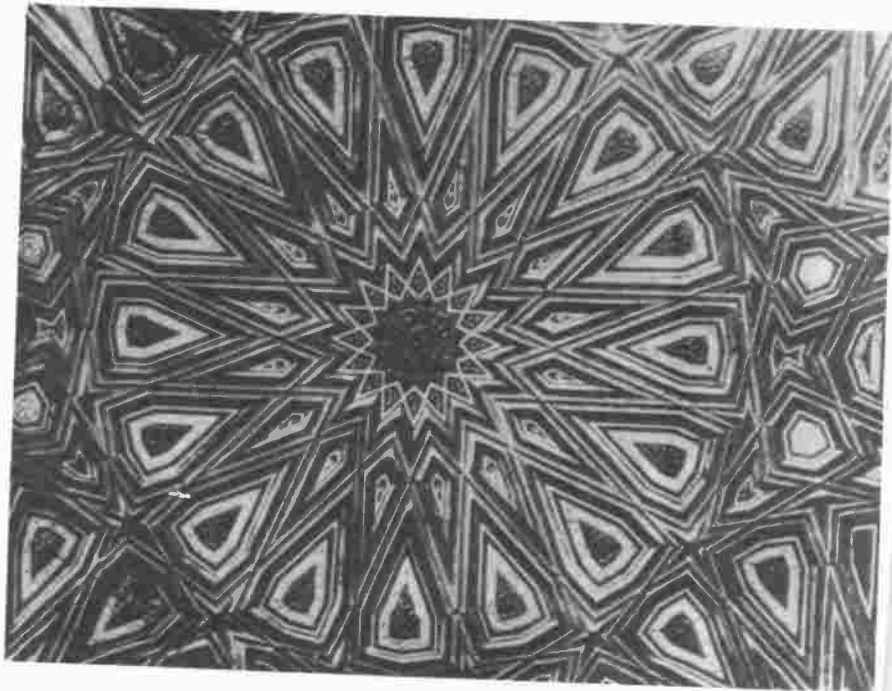


لوحة (٧٠) أسد من الخزف
 ذى الدعان الأزرق الفيروزي
 من القرن ٨٧ - ١٣ م في
 مجموعة كيشوركيان.



لوحة (٧١) تمثل طبيعة ص
 للفنان المعاصر جورج براك





لوحة (٧٢) طبق نجمي من
حشوات صغيرة مزخرف بالحفر
وتخطيط من العظم مصر - ق

٢١٥

لوحة (٧٣) حشوة من العاج الكتوب فيها
اسم السلطان قايتباي، القرن ١٥م.





لوحة (٧٤) الراقص من الحجر
الأحمر (١٩١٤) للفنان هجرى
جواديه برزيسكا جاليرى
«تيت» - لندن

لوحة (٧٥) مغامرة فتاة
(١٩٢٢) پول كلى جاليرى
«تيت» - لندن.



لوحة (٧٦) خشبية من العصر
الفاطمي، مصر القرن ١١.



لوحة (٧٧) زخارف حجرية من مثذنة
مسجد الحاكم، مصر، القرن ١١ م





لوحة (٧٨) جزء من الزخارف
البرنزية من الباب الجنوبي لقبة
الصخرة - بيت المقدس، العصر
الأموي.

لوحة (٧٩) زخارف رومانية يبلو فيها شدة البروز
ومحاكاة الطبيعة.





لوحة (٨٠) عقاب من
البرنز ذي الزخارف المحفورة
مصر، العصر الفاطمي



لوحة (٨١) تمثال ظبي من
البرنز ذي الزخارف المحفورة
- مصر - العصر الفاطمي
- المتحف الإسلامي
بالقاهرة.



لوحة (٨٢) نحت معاصر من عمل الفنان ميركو ١٩٥٦ والجسم
مزين برسوم ونقوش مختلفة كالأسلوب المتبع في الفن
الإسلامي.



لوحة (٨٣) تمثال من البرنز
لمخبرة على شكل أسد وجسم
الحيوان مشغول بالتخريم،
إيران - القرن ١٢م.



لوحة (٨٤) رقبة شمعدان
مكفّت بالفضة مصر - آخر
القرن ١٣.

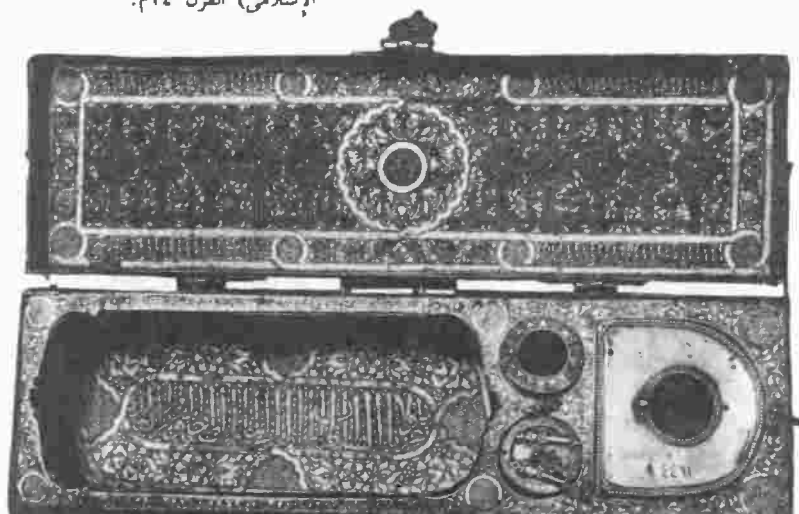
لوحة (٨٥) صينية من الخحاس دحمت
الفضة لحيين حمر قرن ثالث عشر



لوحة (٨٦) إبريق من النحاس المكفت
بالفضة ومؤرخ ١٢٥٢ م إيران



لوحة (٨٧) مقلمة من النحاس
المكفت بالفضة والذهب (التحف
الإسلامي) القرن ١٤ م.

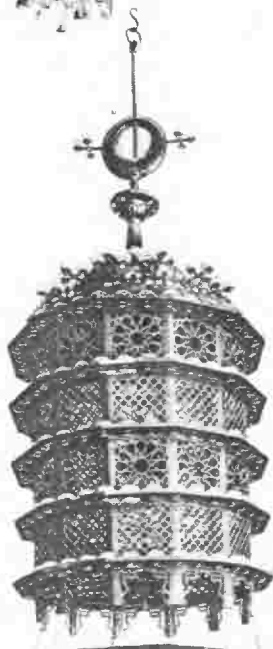




لوحة (٨٨) كرسى عشاء من
النحاس المكفت بالفضة
والذهب - القرن ١٤ م موقع
بإهداء محمد بن مستقر
البغدادى ومؤرخ ١٣٢٧ م



لوحة (٨٩) ثريات من نحاس مخرم
مصر - العصر المملوكي

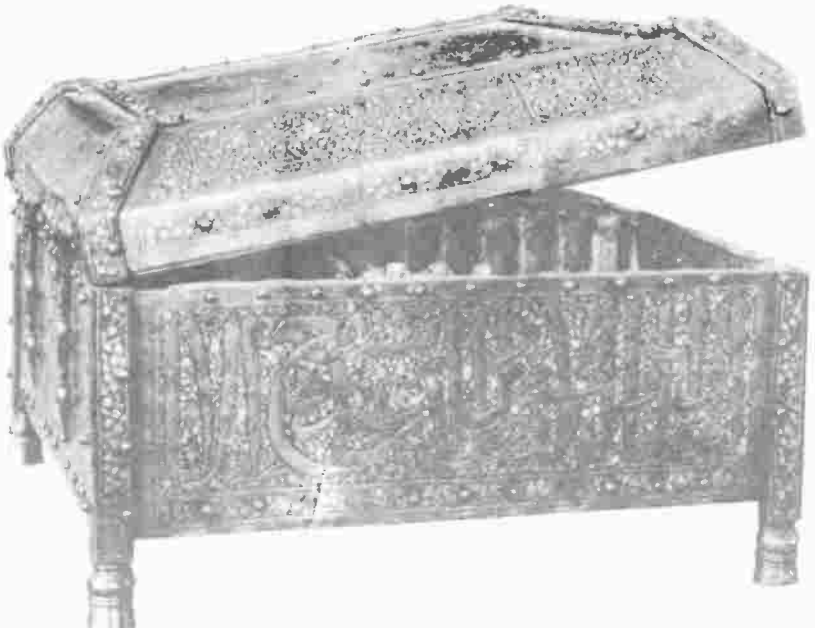


لوحة (٩٠) ثريا من النحاس
الأصفر المخرم ذات النسخ عشرة
ضلعاً مكونة من أربع طبقات مزينة
بأشكال نجمية كثيرة الأضلاع
وأشكال هندسية.

لوحة (٩١) إناء من الفضة واليد من
النهب على صورة حيوان، من الدولة
الحديثة مصر - وهو يوضح أن استعمال
اشكال الحيوان في الاوان قديم في الشرق
العربى ..



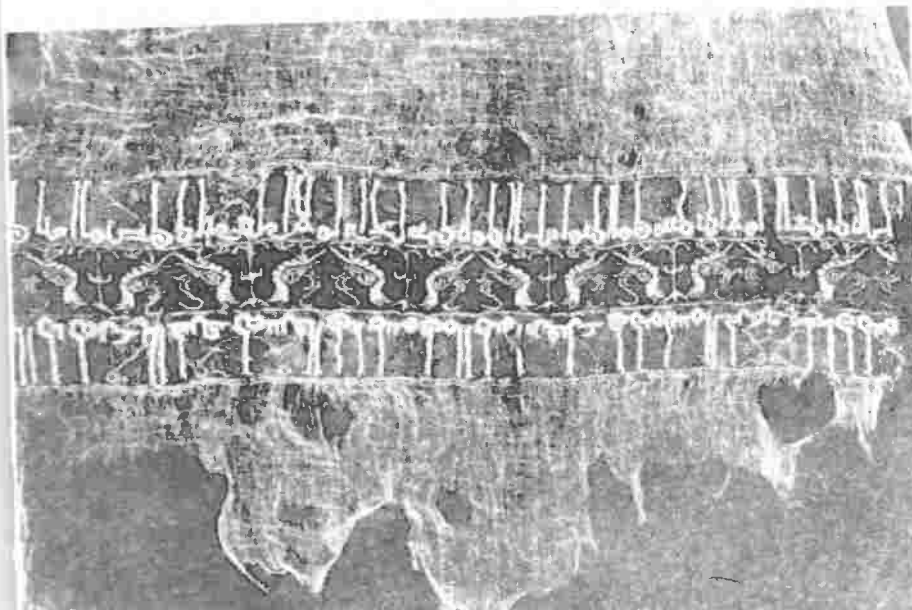
لوحة (٩٢) صندوق مصحف شريف
مصنع بالنحاس الأصفر - مصر - القرن
م. ١٤



لوحة (٩٣) مبخرة من البرنز
على هيئة طائر - إسرائيل -
القرن ٨م.



لوحة (٩٤) قطعة من نسيج
الكثبان والحريز من عصر الحاكم
بلمر الله أوائل القرن ١١م.

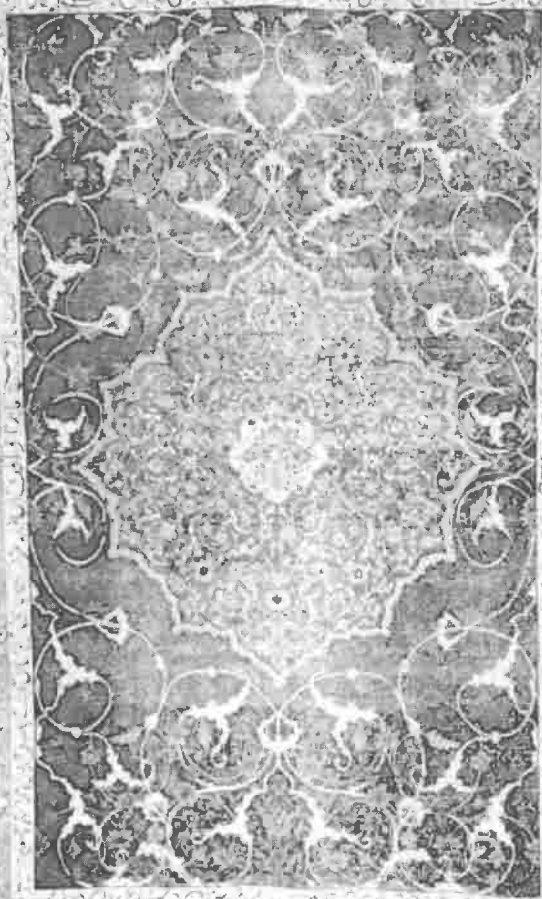




لوحة (٩٥) قطعة نسيج من كتان وحرير - مصر القرن ١٢ م

نائب السلطان دین

وزیر افسردان



نائب السلطان دین

نائب السلطان دین

نائب السلطان دین

نائب السلطان دین

نائب السلطان دین

نائب السلطان دین

نائب السلطان دین

نائب السلطان دین

نائب السلطان دین

نائب السلطان دین

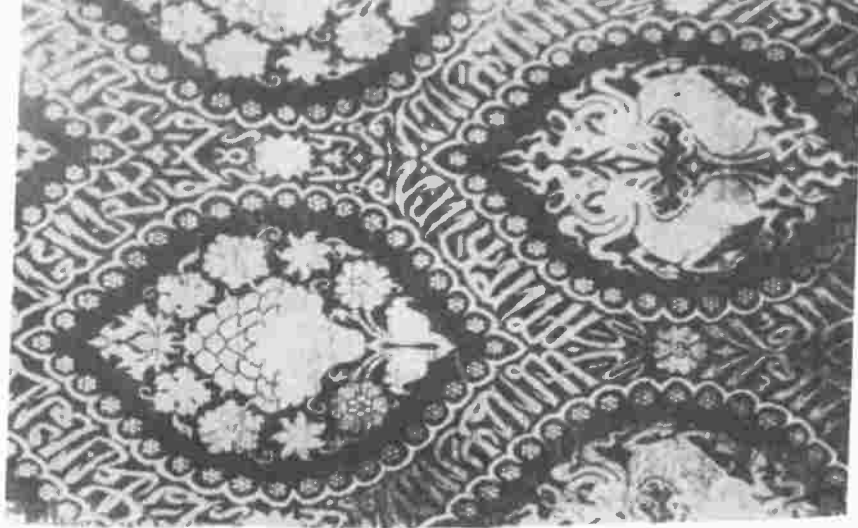
نائب السلطان دین



لوحة (٩٧) قطعة من نسيج
الحريز، مصر القرن ١٤ م



لسوحة (٩٨) قميص
مزين بصور ملونة إيران
- القرن ١٦ م



لوحة (١٩٩، ب) قطعة قاش من الحرير مجبوط، فضية، إيران القرن ١٤ (متحف برلين)



