الفصل الثامن

مميزات الزخارف المعمارية

١ — وسائل الإخراج الفنى.

٢ — الأسلوب الفنى وأشكال التوريق والتوشيح.

٣ — الكتابة الكوفية والخط المزهر.

٤ — الأشكال المعمارية.

الفصل الثامن

مميزات الزخارف فى العصر الفاطمى

خطت الزخارف الإسلامية فى العصر الفاطمى خطوات واسعة وتطورت تطورًا عظيمًا منذ العصر الطولونى. وظهرت هذه الزخارف على مسطحات البناء واحتلت عناصره وأركانه. وكانت زخرفة المساجد فى العصور الإسلامية الأولى مبسطة أو مقصورة على زخرفة الكتابة المنبثقة من آيات الذكر الحكيم. ورأينا الزخرفة النباتية تنشأ طريفة فى مسجد عمرو[1]، ثم رأيناها تتطور وتترعرع فى المسجد الطولونى[2]. وسنرى أنه قد توفرت لها فى العصر الفاطمى أسباب العنفوان والنضارة، وبلغت أشدها، فامتلأت قوة ونشاطا، وتطبعت بمظهر الإسراف، إن صح أن تطلق هذه الصفة على مظهر من مظاهر الإبداع والجمال.

ويرجع هذا الإسراف إلى مظاهر الرخاء والثراء التى صاحبت الحياة الاجتماعية فى العصر الفاطمى. لم تعد المساجد تبنى للصلاة فحسب، بل إن الخليفة كان يطمع أن يكون بناء المسجد تخليدًا لذكراه كذلك، وذكرى العز والعظمة لعهده.

وامتدت تلك الظاهرة من الخليفة إلى الأمراء والوزراء، فابتنوا لأنفسهم المساجد والأضرحة، وتغالوا فى زينتها وزخرفها[3]. وهكذا لم تعد الزخرفة تقتصر على داخل المساجد، بل امتدت إلى حيث تبدو مكشوفة ظاهرة للناظرين فى خارجها.

---

(١) انظر «المدخل».

(٢) انظر «المدخل».

(٣) انظر الصفحات ١١ وما يليها فيما سبق من هذا «الجزء الأول» وفيها مجمل لحياة البذخ فى العصر الفاطمى وأثرها على تطور الفنون والزخرفة.

١

وسائل الإخراج الفنى

وكانت زخرفة المساجد فيما قبل العصر الفاطمى تنقش على الجص أو تحفر فى الخشب، وظهر فى العصر الفاطمى إلى جوار هاتين الصنعتين، صنعة النحت على الحجارة والرخام. وهى صنعة تتطلب مزيدًا من الحذق والمهارة. ويتضح هذا الحذق بصفة خاصة فى بوابة مسجد الحاكم ومئذنتيه وفى واجهة مسجد الأقمر.

وآثار هذه المنحوتات الزخرفية تفصح عن أنها كانت ممارسة من قبل، وأن النقاشين كانوا قد اكتسبوا فيها خبرة كبيرة ووضعوا لها تقاليد استمرت فى العصر الفاطمى، وازدادت دقة وإبداعا. وفى شواهد القبور المنحوتة، قبل العصر الفاطمى، أمثلة كثيرة من الزخارف النباتية، وخاصة الكتابية، التى تشهد بإتقان صنعة النحت على الحجر والرخام[١].

أما الحفر على الخشب فقد كانت صناعته متصلة بمصر منذ القرن الهجرى الأول وقد تخلفت من مسجد عمرو ومن العصر الطولونى أمثلة سبق أن أشرنا إليها[٢]، ويحتفظ بكثير غيرها فى متحف الفن الإسلامى[٣]. وإذا كانت هذه الآثار تقتصر على قطع متفرقة فإنها تدل

---

(١) انظر الأجزاء الأولى من «شواهد القبور» التى نشر الجزء الأول منها (حسن) هوارى و (حسين) راشد ونشر (فييت) بقية الأجزاء:

Wient (Gaston), *Steles Funéraires* (Catalogue Général du Musée Arabe du Caire) 1935 – 1940.

والنحت على الحجر كان معروفًا عند رجال الفن المسلمين منذ العصور الإسلامية الأولى. ومن أهم آثارهم وأروعها فنًا واجهة قصر المشتى التى تنسب إلى الخليفة الوليد بن يزيد سنة ١٢٥هـ / ٧٤٣م ومحراب مسجد القيروان الذى أقيم فى عهد زيادة الله بن إبراهيم سنة ٢٢١هـ / ٨٣٦م. انظر اللوحات ٥٧ إلى ٧٨ من الجزء الأول من كتاب «العمارة الإسلامية الأولى» تأليف (كريسويل) وصفحة ١٢٤ وما يليها واللوحتان ٢٨ و ٢٩ من كتابه «مختصر العمارة الإسلامية الأولى»؛ وانظر صفحتا ٩٠ و ٩١ من الترجمة العربية لكتاب (ديماند)، «الفنون الإسلامية»؛ وصفحات ١٢٨ وما يليها من «المسجد الجامع بالقيروان» للمؤلف.

(٢) انظر المدخل من هذا الكتاب.

(٣) انظر كتالوج المتحف الإسلامى (الأخشاب المنحوتة حتى العصر الأيوبى)، تأليف (بوتى) و(الأخشاب الكتابية حتى عصر المماليك) تأليف (فايل).

على أن أسلوبا جديدًا فى الفن بدأ يتطور منذ القرن الثانى (الثامن الميلادى)، متأثرا بالفن القبطى أوالهلينستى من جهة وبالفن الساسانى من جهة أخرى[1]. لكن هذا الفن أخذ فى العصر الفاطمى طابعًا جديدًا وأسلوبًا مبتكرًا بحيث بلغ ذروته فى ذلك العصر، وتخلفت منه روائع لا نظائر لها، فى العصور السابقة[2]. وأخذ شطف الأطراف، الذى كان تقليدًا للحفر على الجص، يقل تدريجيًا ثم يختفى. وتظهر العناصر الزخرفية أقرب إلى الواقعية. كما أخذت الأرضية بين تلك العناصر تزداد غورًا وتفريغا وتمتلىء ظلاً وقتوما. ويكفينا أن نشير هنا، فيما يخص المساجد، إلى الأوتار الخشبية فى مسجدى الحاكم والصالح طلائع وإلى حشوة باب الأقمر وخاصة إلى مصاريع باب الأزهر ومسجد الفكهانى المحفوظة بالمتحف الإسلامى[3].

وأما الزخرفة المنقوشة على الجص فقد تجلت مهارة المزوقين فيها فى مسجد ابن طولون[4]، واستمر هذا الحذق واضحًا فى آثار العصر الفاطمى التى تكاد لا يخلو أثر منها من أمثلة بديعة من هذه النقوش المحفورة على الجص، وقد أوضحنا صورها ومواضعها من كل مسجد من المساجد التى سبق الحديث عنه. ويلاحظ فى أسلوب الصناعة تطور واضح عن الأسلوب الطولونى. كانت الزخارف الطولونية «تحفر مباشرة على الجص، بعد تفريغه وتسويته على المسطحات، ثم تهذب بالنحت بعد جفافه». وكان تصميمها يتبع «التصميم المسطح، وهو الذى يختصر التجسيم فيه بحيث تظهر الأشكال كأنها على مستوى واحد»[5]. وظل الحفر المباشر متبعا فى العصر الفاطمى ولكن الأرضية أصبحت واضحة فازداد وضوح التفاصيل الزخرفية، ثم إن التصميم المسطح كاد يختفى ويحل محله التصميم المجسم. وفوق هذا امتدت الزخارف الجصية على مساحات كبرى، بعد أن كانت مقصورة على أفاريز

---

(١) تخلفت من العصور الإسلامية الأولى روائع فى النحت على الخشب أكثرها أهمية منبر القيروان الذى صنع فى سنة ٢٤٨هـ / ٨٦٢م ويليه منبر الزيتونة. انظر صفحة ٩٦ ومايليها من (مسجد الزيتونة الجامع فى تونس) للمؤلف وصفحة ٣١٧ إلى ٣١٩ واللوحتان ٨٩ و٩٠ من الجزء الثانى من كتاب (كريسويل)، (العمارة الإسلامية الأولى)

(٢) أشرنا فى الفصل الأول من هذا الكتاب، لوحة (١ و٣) إلى بعض هذه الروائع. ومن أهم مخلفات هذا العصر من المنحوتات الخشبية محرابا السيدة نفيسة والسيدة رقية ومصراعا مسجد الصالح طلائع المحفوظة جميعًا بالمتحف الإسلامى. انظر صور هذه الروائع كلها فى كتاب (بوتى) (الأخشاب المنحوتة حتى العصر الأيوبى)، اللوحات ٤٢ إلى ٩٩.

(٣) انظر شرحه، اللوحات ٢٣ إلى ٢٥. وهذان المصراعان من عهد الحاكم بأمر الله وعليهما نقش باسمه.

(٤) انظر الأشكال ٦٤ إلى ٧٣ من «المدخل».

(٥) شرحه.

وشرائط فى المسجد الطولونى، وملأت الفراغات بين النوافذ وعلى أكتاف العقود، وتواشيحها مثلاً، كما يرى فى المسجد الأزهر وكذلك امتدت على إطارات المحاريب، كما يشاهد فى مسجد الجيوشى ومشهد إخوة يوسف[1].

وهذا التطور فى طرق الإخراج الفنى يتطلب كما ذكرت مزيدًا من الحذق والمهارة فى استخدام المزوقين لأيديهم. وقد حدث مثل هذا التطور فى الأسلوب الفنى نفسه مما يفصح كما سأوضحه عن خصب الخيال والتشبع بروح الجمال ومما جعل للإنشاءات الزخرفية فى العصر الفاطمى طابعًا خاصًّا فى الأسلوب وطريقة التعبير[2].

□□□

(١) يعتبر (فلورى) أن زخرفة محراب الجيوشى قد بلغت «الذروة فى تطور زخرفة المسطحات» الواسعة، انظر صفحة ٤١ من كتابه «زخارف مسجدى الحاكم والأزهر».

(٢) «الإخراج الفنى» اصطلاح أردت التعبير به عن مدلول اللفظ الأفرنجى (Technique)، والأسلوب أو طريقة التعبير ترجمةً للفظ (style).

٢

الأسلوب الفنى وأشكال التوريق والتوشيح

استمر الفنان العربى فى العصر الفاطمى يطبق خياله الهندسى فى الزخرفة، وتنوعت الأشكال الهندسية فى زخارف آثار القاهرة جميعًا، ونجد فيها تشكيلات مجردة تتكون من خطوط مستقيمة ومقوسة، متداخلة متقاطعة، ترسم أنواعًا مختلفة لا حصر لعددها من المثلثات والمضلعات والدوائر والخطوط المجدولة. ونجد هذه الأشكال المجردة بصفة خاصة فى النوافذ الجصية المخرّمة فى مسجدى الأزهر والحاكم وفى الصرر القائمة فى المئذنة الشمالية من مسجد الحاكم، أو فيما بين العقود فى مسجد الصالح طلائع، وفى مربعات الإزار العلوى على جدران هذا المسجد الخارجية، وفى المعينات المنحوتة على واجهات بوابة الحاكم ومئذنته الغربية وواجهة الأقمر، وفى الإطار الأفقى فوق محراب السيدة رقية، وفى مواضع أخرى من آثار القاهرة الفاطمية.

والزخرفة الهندسية المجردة فى الفنون العربية شائعة بحيث لا تحتاج إلى إيضاح[(١)]، غير أنه تجدر الإشارة إلى ظاهرتين بارزتين فى تلك الزخارف، وخاصة فى مسجد الحاكم، بالرغم من أنهما غير جديدتين فى مراجع الزخارف العربية الهندسية. والظاهرة الأولى هى الجمع بين الزوايا والأقواس فى التشابك الهندسى، والأمثلة على ذلك عديدة، لوحة رقم (٦٧). والظاهرة الثانية هى وضوح المضلعات النجمية فى تداخل الخطوط المستقيمة لوحة رقم (٦٦). وفى أشكال أخرى تداخلت الدوائر أو الخطوط المقوسة مع زوايا الخطوط المستقيمة، وغيرت من تشكيل أطراف النجوم، فأصبح للنجم الواحد رؤوس مدببة وأخرى مقوسة، يتناوب كل منها مع الآخر، شكل (٢٩). وهذا فيما يختص بالزخارف الهندسية المجردة، أما الزخارف الهندسية المتداخلة مع زخارف نباتية، فسنعود إلى التحدث عنها بعد قليل.

واتبع الأسلوب الفنى فى التوريق عند بداية العصر الفاطمى أسلوب الزخارف الطولونية، وخاصة فى الزخارف النباتية المنقوشة على الجص. ويلاحظ ذلك فى محراب[(٢)] قديم يحتفظ المتحف الإسلامى بقالب مصبوب منه.

---

(١) انظر «المدخل»، وفيها بحث عن خصائص الزخارف الطولونية، إشارة إلى الزخارف الهندسية.

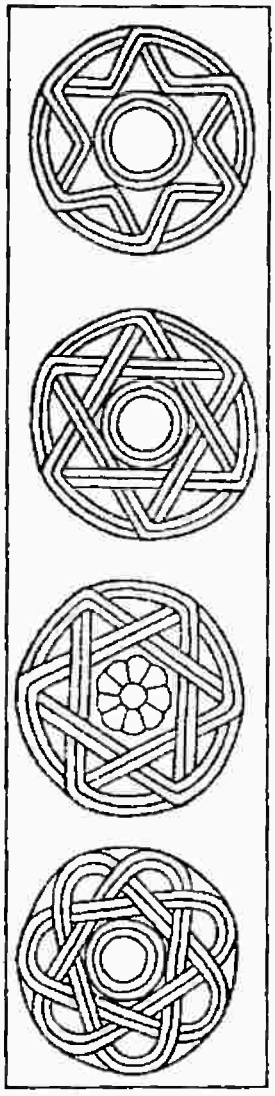
(٢) انظر الوصف التفصيلى الذى كتبه (فلورى) لهذا المحراب فى صفحات ١٥ إلى ١٨ من الجزء الأول من كتاب (كريسويل)، «العمارة الإسلامية فى مصر».

وفى الزخارف المتبقية من هذا المحراب فى جزئه العلوى براعم ووريقات زهرية يتوسطها حز رأسى، شبيهًا بالزخارف الطولونية. غير أنه تظهر ثلاثة أشكال جديدة فى زخارف هذا المحراب، لم تظهر فى الفن الطولونى، وهى الوريقة ثلاثية الشحمات، وورقة العنب المسطحة التى تنبت عن فرعين، والغصن المزدوج. وهى عناصر انتشر استخدامها فى العصر الفاطمى. وكذلك تظهر فى زخارف هذا المحراب أن الأرضية غائرة، بحيث تتأكد حدود الزخارف ويظهر بروزها فوق الأرضية القاتمة، وبحيث يتميز الضوء من الظلال. وكذلك استدارت الأغصان حول الوريقات على هيئة إطارات لها. وبالرغم من هذه العناصر الجديدة فإن الطابع الغالب على مظهر هذا المحراب يربطه بالزخارف الطولونية.

وتلاحظ آثار التقاليد الطولونية، كذلك فى الزخارف الجصية العتيقة الباقية بمسجد الأزهر[1]، غير أن هذه التقاليد بدأت تتطور فى هذه الزخارف نفسها. وبدأت تظهر معالم أسلوب فنى جديد. وما لبثت هذه المعالم أن ثبتت بعد ذلك بربع قرن، فى مسجد الحاكم. وتكونت لها خصائص. وتابعت الخصائص سيرها فى القرن ونصف القرن التاليين، ونمت عناصرها، وتأكدت معالمها، وتميزت فى الفنون الإسلامية بطابع أصبح معروفًا بالزخرفة الفاطمية.

تتميز زخرفة التوريق الفاطمية بثلاث ظواهر رئيسية[2]:

تتضح الظاهرة الأولى فى العروق والأغصان والشرائط التى بدأت تظهر أهميتها بوضوح فى التشكيلات الزخرفية، وأخذت تمتد فى حلقات وأشكال متماسكة محدودة، كأنها إطارات تحصر بداخلها الوريقات والثمار، لوحة رقم (٧٣).

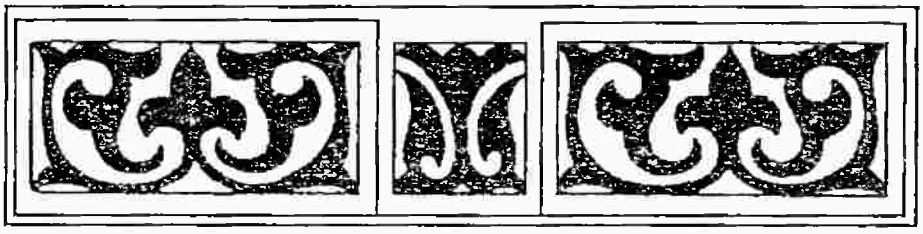


شكل (٢٩) زخارف على المئذنة الشمالية من مسجد الحاكم – صور وتشابكات هندسية ومضلعات نجمية

(١) انظر صفحات ٥٥ وما يليها فيما سبق.

(٢) التوريق اصطلاح قصدت به تعريف الزخرفة النباتية القائمة خاصة على الوريقات والسعف.

والظاهرة الثانية هى أن هذه الوريقات النباتية أخذت تتحول إلى أشكال سعف نخيلية، وانبثقت بوضوح كذلك من تلك العروق والسيقان، وطالت رؤوسها حتى أصبحت مدببة، لوحة رقم (٦٨ أ)، وامتدت استدارة شحماتها، وانثنت فى تلك الإطارات الغصنية فى صور تقاربت من الواقعية، وانسابت فى حركة دائبة غير منقطعة[١]، شكل (٣٠).



شكل (٣٠) – زخرفة من مئذنة مسجد الحاكم – باقات متماثلة من التوريق

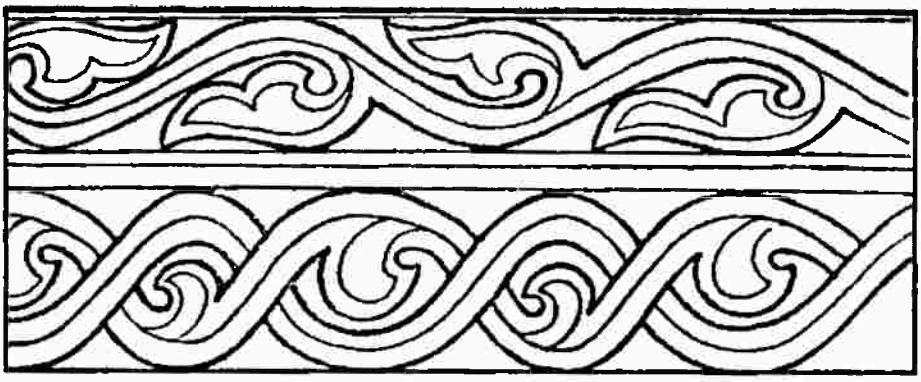
ثم إن هذه السعف تحولت أحيانا من جديد إلى وريقات من شحمتين أو ثلاث، أو على الأصح إلى أنصاف وريقات وأنصاف سعف، وملأت حلقات العروق والسيقان وإطاراتها، ولكنها كانت فى الوقت نفسه تترك مجالا ملحوظًا للأرضية المفرغة من الزخارف[٢].

والظاهرة الثالثة لهذا الأسلوب الفنى الجديد هى أن العروق والأغصان أخذت تزدوج فى مواضع، وتنقسم طولا فى مواضع أخرى، أى إن الغصن امتدت فى وسطه قناة رفيعة قسمته إلى غصنين وجعلته يظهر مزدوجًا فى بعض التشكيلات. وتشابكت الأغصان المزدوجة، وكذلك الشرائط، وامتدت على هيئة ضفائر، مبسطة تارة، ومعقدة تارة أخرى، شكل (٣١)، لوحة رقم(٧٢ ب و د و هـ).

---

(١) أوضح (فلورى) فى صفحة ٣٠ من كتاب «زخارف مسجدى الحاكم والأزهر»، وجهًا آخر من اختلاف الزخارف الأزهرية عن الطولونية، وذلك أن زخرفة الإطارات المحيطة باللوحات، فى نهاية بلاطة المحراب من مسجد الأزهر، تتكون من أنصاف مراوح نخيلية من ثلاث شحمات، وأنها تمتد صعودًا فى هذه الإطارات حتى إذا وصلت إلى نهايتها اجتمع نصفا المروحة وكونا مروحة واحدة من خمس شحمات تنتهى بها المجموعة الزخرفية فى الإطار، فى حين أن زخرفة الإطارات فى المسجد الطولونى كانت تتلاقى نهاياتها أو بداياتها عند تواشيح تلك الإطارات.

(٢) وجه (فلورى) النظر إلى أهمية الأرضية الخلفية فى الزخرفة الأزهرية، واختلافها فى ذلك عن الزخرفة الطولونية، انظر صفحة ٣٦ من المرجع المشار إليه فى الحاشية السابقة. ويلاحظ أن هذه الأرضية كانت أكثر وضوحًا عند إنشاء المسجد لأن الزخارف كانت ملونة، وكانت الأرضية كذلك ملونة باللون الأزرق. هذا وقد كانت ظاهرة التلوين شائعة فى الزخارف الجصية والخشبية.

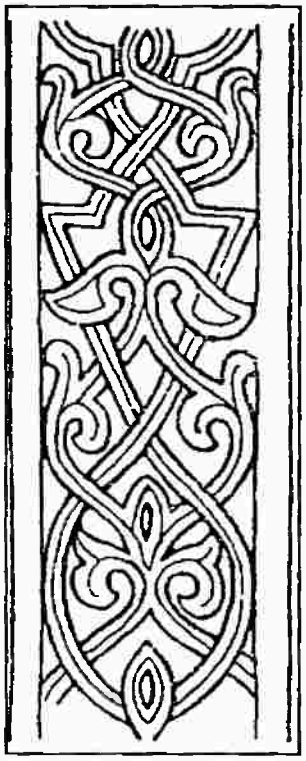


شكل (٣١) - رسم لشكلين من زخرفة التوريق الفاطمية

ومثلما انشق الغصن نصفين، وحفر فى وسطه حز عميق غائر جعل منه فرعًا مزدوجًا، امتد هذا الحز إلى الأوراق نفسها على هيئة تجويف، لا ليقسمها إلى جزأين، بل ليبرز حدودها وأطرافها ويجسم منظرها.

استعرضت تفصيلاً فى الفصول السابقة، بالنسبة لكل أثر من الآثار الفاطمية، تشكيلات زخارف التوريق فيه. ويبدو من استعراض هذه التشكيلات مدى انطلاق خيال «المزوقين» فى الطبيعة، ونقلهم لمظاهرها من عالم المحدود إلى عالم اللانهاية. إذ لم يقف حد الخيال عند تحوير الأغصان والأزهار والأوراق والسعف والثمار إلى مجموعات ممتدة، تتعدى إطاراتها، وتتعدى حدودها الطبيعية. بل تعدى الخيال تلك الحدود، وعمل على تنويع أشكال الوريقات وإحاطة انثناءاتها وانتصاباتها بمظاهر الرقة والرشاقة، شكل (٣٢).

شكل (٣٢) - أشكال منسقة من زخرفة التوريق الفاطمية (من رسم المؤلف)



شكل (٣٣) – مجموعة زخرفية متطورة من أشكال التوريق

واجتمعت فى الزخارف النباتية الفاطمية أشكال الوريقات ثنائية وثلاثية الشحمات، وأوراق العنب والسعف النخيلية، وأنواع مختلفة من الأزهار والثمار والبراعم واللآلئ. وظهرت كل هذه الأشكال متحدة مع الفروع والأغصان، المنفردة والمزدوجة، أو تفرعت منها، فى حركة متصلة، وتوقيع واتزان.

وكثيرًا ما يصعب التمييز بين الغصن والورقة النابعة منه. إذ قد تمتد هذه الورقة، أو السعفة، فينبت منها غصن جديد. كما أن الغصن قد يمتد داخل الوريقة ويقسم شحمتها إلى نصفين ثم يتفرع منها أو ينفذ من رأسها المدبب، ليعاود خط سيره. وفى مواضع أخرى يلتف الغصن حول الورقة، فى شكل قلب، أو على هيئة عقد مدبب أو دائرة منبعجة[1].

وقد نظمت المجموعات الزخرفية وخاصة فى الأفاريز والنوافذ فى أشكال منسقة شبه هندسية، أى إنها ترسم أنصاف دوائر أو حلقات تتوسطها ورقة مدببة. أو ورقة العنب[2] وفُرشت الزخارف النباتية، كما سنرى، على الأرضيات التى نُقشت علها الكتابات الكوفية. واتخذت هذه الزخارف تشكيلات خاصة، سنشير إليها فى القسم التالى.

ونلقى بمسجد الحاكم نماذج من معظم التشكيلات لزخارف التوريق. ولاشك فى أن المجموعة التى يحتويها هذا المسجد تمثل أكثر التشكيلات الفاطمية رقة وإبداعا، تلك التشكيلات التى اتخذت فى نهاية العصر أشكالا جافة مصطنعة، وخاصة فى زخارف

---

(١) تجدر الإشارة هنا إلى وجوب التفرقة بين الورقة الوسطى التى تتقيد بمحور رأسى ينتصفها وبين الورقة الجانبية التى تتفرع من الساق وتتخذ أشكالاً متحررة تبعًا لانشاءاتها وانحناءاتها. وتتكون الورقة الوسطى دائما من رأس مدببة وقاعدة ثنائية، على هيئة قلب. ويتفرع من وسط هذه القاعدة ساقان، أحدهما يتجه يمنة، والآخر يسرة. وكذلك تخرج من الرأس المدببة ساق ثالثة تتابع خط سيرها المرسوم.

(٢) يختلف التكوين الإنشائى فى الأفاريز والشرائط، التى تمتد الزخارف فيها فى إطارات مستطيلة، عنه فى المساحات الواسعة، مثلا للوحات والنوافذ وخواصر العقود وتواشيحها. وفيما تتكون المجموعة الإنشائية غالبا من حلقات ودوائر.

المحاريب الجصية. إذ فيها امتلأت الوريقات خروما ونقورًا، ثم وزعت هذه الخروم فى أشكال دوائر هندسية، وفقدت الورقة مظهرها الطبيعى. كما أنه لم يعد للتماثل فى هذه التشكيلات المتأخرة تلك الرقة والتنوع التى انطبعت بها مجموعات الحاكم، وذلك بالرغم من أنها تبدو أقل اصطناعًا فى البعض منها مثل تلك التى امتدت على محرابى الجيوشى والسيدة رقية. أما فى قبة البهو فى الأزهر، وفى مجموعات الأقمر والصالح طلائع، فقد اكتسبت أشكال التوريق من جديد رقة التكوين، واستردت إلى حد ما خصائصها الفاطمية الأولى.

لا تقتصر الزخارف الفاطمية على هذه الظواهر التى أوجزت خصائصها، وإنما تمتاز كذلك، وعلى الأخص، باجتيازها مرحلة حاسمة من المراحل التى انتهت إلى ابتكار أسلوب زخرفى جديد، هو أسلوب التوشيح العربى[1]، المعروف فى الإصطلاح الإفرنجى باسم «الأرابسك». ونلقى فى زخارف الأزهر العتيقة بداية هذه المرحلة، وتشاهد فى زخرفة المحراب وفى زخارف اللوحات المعقودة بين النوافذ. وفيها تمتد الزخرفة، فى ذلك الإطار المعقود، حول محور رأسى ينتصفه، وتلتقى السيقان عند هذا المحور، ثم تتفرع من حول مروحة نخيلية وسطى، كأن هذه السيقان تنبثق من أصيص الزهور، شكل (٦).

كانت هذه المجموعة نقطة بداية فحسب، أو خطوة أولى، ولكننا نلقاها فى مسجد الحاكم، قبيل نهاية القرن الرابع (العاشر الميلادى) تخطو مراحل النمو والتكوين. ولهذا يجدر بنا قبل أن نستعرض هذه المراحل أن نوضح المعنى من اصطلاح «التوشيح»، ونستخرج أصول هذا الأسلوب الجديد وخصائصه.

التوشيح اصطلاح زخرفى يقصد به التعريف عن مجموعة مكررة تملأ الفراغات وتتكون من عنصرين زخرفيين، أو أكثر، متشابكين تشابكا هندسيًا، متماثلاً أو منتظمًا، تتباين الحركة فيهما تباينًا توقيعيًا[2]. ولكن هذا التعريف موجز غير واف، بل إنه لايعبر عن حقيقة هذا الأسلوب الذى يشتمل على خصائص فنية وأخرى إنشائية.

---

(١) استخدمت هذا اللفظ تمييزًا لهذا الأسلوب عن أسلوب التوريق ولأن لفظ (الكرش) أو (الرقش) الذى أطلقه عليه بعض الكتاب غير مستساغ فى رأيى.

(٢) انظر شرح (كونيل) هذا التعريف شرحًا موجزًا فى مقال (أرابسك) من دائرة المعارف الإسلامية:

Kühnel (Ernst), *Arabesque*, in The Encyclopaedia of Islam, New Edition, vol. I, pp. 558 – 561. Leiden, 1957 – 1960.

وكان (كونيل) قد نشر كتيبًا عن هذا الموضوع فى سنة ١٩٤٩م من ٣٠ صفحة موضحة بالأشكال:

-, Die Arabeske Wiesbaden, 1949.

أما الخصائص الفنية فإن أهم مظاهرها أن يكون النقش أو الحفر أو النحت ذا طابع مسطح، ليس فيه مجسمات أو شطف مائلة، وأن يكون له مسطحان، أحدهما بارز وهو الذى ترتسم عليه الزخرفة الرئيسية، والثانى غائر وهو الذى يمثل الأرضية وترتسم عليه عناصر تفصيلية مفحورة. والسطحان متكاملان رسوم المسطحات الغائرة المفرغة تكمل رسوم المسطحات البارزة المتلئة أى إنه يتكون منها مجموعة إنشائية واحدة. ومعنى ذلك أن الفنان يراعى فى رسم مجموعته الزخرفية أنها تكتسب وحدتها لا من الرسم فحسب بل من اختلاف النسب أولا بين هذا الامتلاء وذلك التفريغ، من حيث مقدار كل منهما وكميته من جهة ومن حيث مدى امتداد المسطحات البارزة ومدى الغور فى الأرضية من جهة أخرى[1]. ثم إن المجموعة الإنشائية تكتسب وحدتها، ثانيا من اختلاف ما يترتب على ذلك من ضوء وظلال، وألوان فاتحة وقاتمة[2].

وأما الخصائص الإنشائية التى تتصل بالأسلوب الفنى ذاته فإن قوامها فى التوشيح العربى هو الجمع بين الخطوط الهندسية والأشكال النباتية أو على الأصح صياغة هذه الأشكال فى تلك الخطوط وقاعدة ذلك الجمع هى أن يبدأ الفنان عمله بتقسيم السطح المراد تزويقه إلى مناطق رئيسية، رأسية وأفقية، تتكون من مربعات أو مستطيلات ثم يحدد الرسام نقطة تقاطع قطرى كل منها، ويجعل من هذه النقطة مراكز يرسم حولها داخل المناطق مربعات أو مستطيلات متداخلة بحيث تتكون منها مضلعات نجمية أى إن رؤوس هذه المضلعات تنتهى بمثلثات. وكان أبسط هذه الأشكال هو المضلع النجمى ثمانى الرؤوس إذ إنه يتكون من تداخل مربعين أو تقاطعهما أحدهما رأسى والآخر أفقى[3]. ويمد الرسام بعد ذلك ضلوع النجم داخل حدود المنطقة الرئيسية، لتلتقى بضلوع مضلع نجمى آخر، مجاورا للأول ومماثلاً له، أو مختلفا عنه فى عدد رؤوسه أو فى طول ضلوعه. وأخيرًا تبدأ عملية الامتداد والالتقاء من جديد، خارج المنطقة الرئيسية، إلى المنطقة الرئيسية الأخرى المجاورة. ويتكرر رسم هذه الأشكال الهندسية المجردة، من منطقة إلى منطقة تكرار اللانهائية الافتراضية التى لا توقفها

---

(١) أما إذا كان الرسم على مسطح واحد فإن المجموعة تكتسب وحدتها من الصلة بين الرسم نفسه الفراغات التى يتركها هذا الرسم من حوله، والتى يتكون منها مجموعة زخرفية أخرى، تتكامل بها المجموعة المرسومة.

(٢) المقصود هنا بالألوان الفاتحة والقاتمة هو الألوان الطبيعية المستمدة من الحجارة أو الرخام أو الجص أو الخشب من غير إضافة ألوان مصبوغة إليها. أما فى العصور التالية فقد استخدمت الألوان فى إبراز الزخارف فى التوشيح.

(٣) أحيانًا ما يكون المسطح المراد زخرفته مقسمًا بحواف القطع الحجرية، وفى هذه الحالة تظهر مهارة الرسام فى تصميم مجموعته، بحيث تقابل محاور المجموعة الزخرفية تلك الحواف، كما تظهر بوضوح فى زخارف مئذنة الحاكم.

غير حدود السطح المعد للزخرفة. وقد أسفرت هذه العملية عن ابتكار أشكال عديدة من المضلعات النجمية، وتشكيلات هندسية لا حصر لعددها.

هذه هى الخطوة الهندسية الأولى وتتبعها الخطوة النباتية وقوامها الشريط أو الفرع أو الغصن. وأول ما يعنى به الرسام هو أن يحدد الطريق الذى يسلكه هذا الغصن النباتى داخل الأشكال الهندسية، كما يحرص على أن يكون سمكه أو عرضه واحدا. ثم يقوم الرسام — بتوزيع تموجات هذا الغصن وانحناءاته وتقاطعاته، ومداخله ومخارجه فى الأشكال الهندسية توزيعًا توقيعيًا مصحوبًا بالتناسق. ويعتمد هذا التناسق على نظرية أخرى، هى نظرية التعانق. وهى التى اصطلح البعض على تسميتها بالتشابك أو التداخل. والتعانق غير التضفير، وإن كان يتصل به أو يتفرع منه. ولهذه النظرية مظهران: المظهر الأول مزدوج، وهو أن يتلاقى غصنان أو شريطان، ثم يفترقا بعد تقاطع خطى سيرهما. والمظهر الثانى منفرد أى أن التعانق مقصور على غصن واحد، يستمد هذه الصفة من تموجاته العكسية، فهو يصعد مرة يمنة ومرة يسرة، أو يمتد تارة فى صعود وتارة فى انحدار، أو يتقدم إلى الأمام ثم يتراجع إلى الخلف.

وبعد الانتهاء من تحديد هذين العنصرين، الإطارات الهندسية والأغصان النباتية يعنى الرسام بحشو الناتجة عن هذه التقابلات والتقاطعات الهندسية والتموجات والتشابكات والانعطافات النباتية، ويرسم أشكالاً أخرى من وريقات أو سعف أو براغم أو زهيرات وثمرات، بحيث تملأ هذه الأشكال الفراغات، وبحيث تنبثق من الأغصان أو تتكئ عليها. ويراعى الرسام فى تنسيق هذه الأشكال تناسب أحجامها من جهة، وتناسب أوضاعها، من حيث التقابل أو التعارض من جهة أخرى.

ويراعى الفنان كذلك فى تنسيق هذه الأشكال جميعًا مظهرًا عامًا آخر، هو مظهر التماثل. وذلك أن المجموعة التى رسمها الفنان فى منطقة ما، يجب أن تتصل بمجموعة مماثلة لها فى المنطقة التى تعلوها أو تدنوها أو تجاورها، إما تماثلاً متقابلاً وإمَّا تماثلاً عكسيًّا. ومعنى ذلك أن التماثل فى هذه الأشكال لا يقتصر على العناصر داخل المنطقة الواحدة، بل يشمل المجموعات الصغرى فى تلك المناطق جميعًا، ومن هذا التماثل الجزئى والمركب، تتكون المجموعة الكبرى، ويتكون التوشيح العربى.

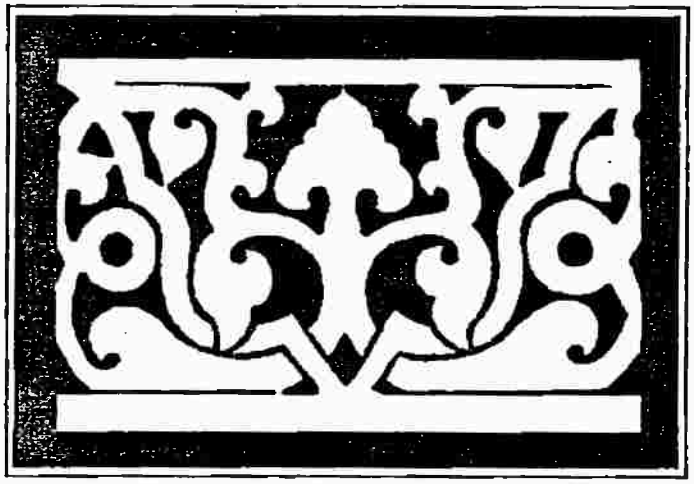
وهكذا تبدو نظرية التوشيح معقدة التكوين، مكتظة العناصر، مضطربة المظهر. ولكن المجموعة الإنشائية التى تخرج من هذا الأسلوب الفنى هى فى الواقع مجموعة سلسة محدودة، لأنها منظمة تنظيما حسابيًّا هندسيًّا. وإذا كان النظر يقف حائرًا أمامها لأول وهلة، يتلمس ما خفى عنه من بدايتها وكيانها ونهايتها، إلا أنه لا يلبث أن يحدد معالمها،

ويكتشف عناصرها ويحلل قواعدها. وذلك إذا كان يدرك طبيعة الروح الزخرفية عند الفنان العربى، تلك الروح التى تربط بين العقل والخيال، بين الحساب المقيد بالخطوط والأرقام، والشاعرية المتحررة من الأشكال والأجسام.

كان الفنان العربى يتحرر من تقليد الطبيعة وكان يغير من معالمها وكانت رسوماته لها صورًا تعبيرية من خياله يودعها ذكرياته وأحاسيسه الشخصية. ولهذا لم يتقيد الفنانون العرب بقواعد مرسومة لأشكال التوشيح العربى، واختلفت تعبيراتهم باختلاف شاعرية كل منهم. ولكنهم التزموا جميعًا بمبادئها الرئيسية التى تتلخص **أولاً** فى تنسيق الأشكال النباتية داخل مضلعات هندسية مجردة، **وثانيًا** فى تكرار التموجات الخطية تكرارًا تختلط فيه البداية والنهاية، **وثالثًا** فى تعانق الأغصان والفروع، **ورابعًا** فى امتلاء الفراغات، وأخيرًا فى تماثل العناصر والمجموعات. وقد تكاملت هذه المبادئ الرئيسية فى محرابى السيدة نفيسة والسيدة رقية، حوالى منتصف القرن السادس (الثانى عشر الميلادى).

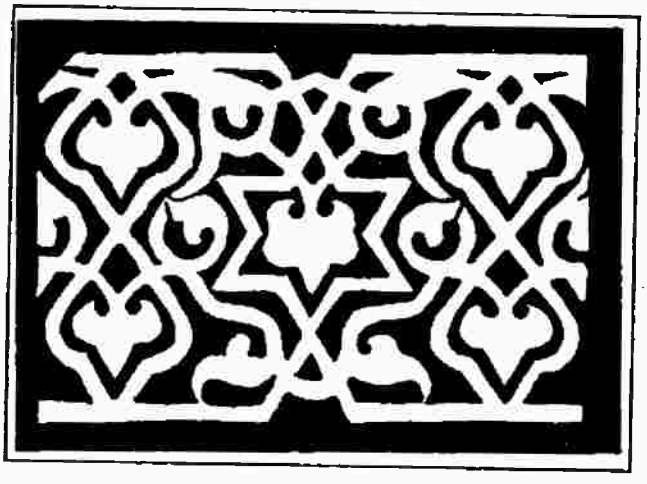
كانت بداية التوشيح العربى قد ظهرت كما ذكرت قبل ذلك بما يقرب من قرنين فى مسجد الأزهر أولاً وفى مسجد الحاكم ثانيًا. ثم تابع التطور مراحله واستكمل عناصره فى العصر الفاطمى ذاته. وكانت أول مظاهر هذا التطور عبارة عن تشكيلات حلقية تلتف الأغصان فيها على شكل باقات، وتتفرع الوريقات منها يمنة ويسرة بحيث تملأ الفراغات الداخلية والخارجية على السواء فى تلك الحلقات. ثم ابتكرت أشكال أخرى خضعت فيها الأغصان للحدود الهندسية، وظهر فيها التكرار والتعانق والتماثل.

ونلقى من ذلك أمثلة عديدة فى زخارف مسجد الحاكم. وهى تنحصر جميعًا فى إطارات هندسية، وتتفرع مجموعاتها الإنشائية حول محور أو قطر تتماثل فيه الأشكال والعناصر. وإذا كانت بعض هذه المجموعات تتكون من أشكال مبسطة تقتصر الزخرفة فيها على غصن متموج تنبت منه الوريقات، منفردة أو مزدوجة، يمنة ويسرة شكل (٣٢) فمنها أشكال أخرى مركبة امتدت الأغصان فيها حول محور رأسى، وتتابعت تموجاتها وتعانقاتها لوحة رقم (٧٤)، شكل (٣٤) ومنها أشكال هندسية مجردة تشابكت فيها الأغصان المزدوجة، وعبرت عن فكر التوشيح، بالرغم من خلوها من الوريقات النباتية لوحة رقم (٦٨ ب و جـ). ومنها على عكس ذلك المجموعتان اللتان تملآن الخصرين على بوابة الحاكم، وفيها تشكيلات نباتية خلت من المناطق الهندسية التى يمتاز بها التوشيح العربى، ولكنها جمعت ما عدا ذلك من المبادئ، فيها التكرار، وفيها اختلاط البداية والنهاية، وفيها التعانق، وفيها تماثل العناصر وتماثل الحلقات لوحة رقم (٧٠). ونلقى كل هذا كذلك فى أشكال أخرى منحوتة على أفاريز فى المئذنة الغربية وعلى إطارات النوافذ فى المئذنة الشمالية.



شكل (٣٤) – زخارف من مسجد الحاكم تظهر فيها بداية أسلوب التوشيح العربى (من رسم المؤلف)

ونشاهد مرحلة حاسمة من هذا التطور، كادت جميع المبادئ الرئيسية للتوشيح أن تتجمع فيها، وذلك فيما تبقى من زخارف إحدى النوافذ فى جدار القبلة إلى يسار المحراب، لوحة رقم (٧٥) وفى إفريز من المئذنة الغربية، شكل (٣٥). فى هاتين المجموعتين ظهر المضلع النجمى الذى يعتبر المبدأ الرئيسى الأول لأشكال التوشيح، كما ظهرت المبادئ الأخرى المميزة لهذه الأشكال.



شكل (٣٥) – زخرفة إفريز من مئذنة مسجد الحاكم الغربية تتجمع فيها المبادئ الرئيسية لأسلوب التوشيح العربى (من رسم المؤلف)

وبالرغم من أنه لم يتبق من زخارف نافذة جدار القبلة إلا ما يقرب من ثلثها، فإنه يتيسر للناظر المدقق أن يرسم أشكال الأجزاء المفقودة، فيظهر فيها التقسيم إلى المناطق الهندسية التى تشكل مضلعات نجمية من أربعة رؤوس، ويظهر كذلك امتداد الغصن فى تعرجات داخل هذه المناطق، وانسيابه خارجها، وتظهر الوريقات ذات الشحمتين التى تحشو الفراغات وتنبت من السيقان. ويظهر التناسق والتماثل والتعانق، وتتضح الرشاقة فى انحناءات الفروع وانثناءات الوريقات.لقد أشار (فلورى) إلى زخارف هذه النافذة، واعترف بأنه لا يعرف تكويناً زخرفياً مناظرًا لها فيما سبق من العصور، وأوضح أهميتها الكبرى بالنسبة لتطور الأساليب للزخرفة الإسلامية، وأكد أنها «أقدم مثال فى القاهرة للزخارف الجصية التى ترسم الطريق نحو تكوين التوشيح العربى الصميم»[1]، لوحة رقم (١٧٥).

ولم يهتم (فلورى) بالمثل الثانى الذى أشرت إليه فى إفريز المئذنة الغربية، قدر اهتمامه بزخارف النافذة. وذلك أن اهتمامه بالمثل الأول كان منصبًّا على الشكليات، أو على التقسيم الهندسى المجرد إلى مضلعات نجمية. ولكن زخارف إفريز المئذنة الغربية، وإن لم تظهر فيها بوضوح هذه التقسيمات المجردة، فإنها تعبر تمامًا عن الفكرة الأصلية. وإذا كان المضلع النجمى فيها لا يتصل مباشرة بالنجم المماثل له، فإن الساقين فيما بين هذين النجمين يرسمان معينات هندسية متعانقة متماثلة، ولكن حدودها انثنت أو تقوست فأخرجتها من صرامة الخطوط الهندسية إلى مرونة السيقان النباتية شكل (٣٥).

هذان مثلان فريدان من زخارف مسجد الحاكم، ولاشك فى أنه كانت فيه أمثلة أخرى من هذه الزخارف تبين أشكالا أخرى من التوشيح العربى. إذ إنه مازالت تشاهد فى بعض النوافذ أمثلة من التشكيلات الهندسية المجردة، لوحة رقم (٦٦). أما التشكيلات النباتية الخالية من الإطارات الهندسية فإنها عديدة منوعة. وليس من المستبعد أنه كانت بزخارف الحاكم مجموعات إنشائية تجمع بين هذه التشكيلات وتلك، وتكوّن نماذج متكاملة من هذا الأسلوب الفنى الجديد.

يتبقى بعد الحديث عن تطور الزخرفة الإسلامية وتوصلها إلى ابتكار هذا الأسلوب الفنى الجديد. أن نشير إشارة عابرة إلى مصادره.

تضاربت آراء المستشرقين مرة أخرى فيما يخص مصادر اشتقاق الزخارف العربية وظهور أسلوب التوشيح فى العصر الفاطمى. وتجمعت فى هذه الآراء جميع المصادر. فمن قائل إن الزخارف الفاطمية تعتبر نوعًا من الامتداد للزخارف الطولونية وبالتالى فمصدرها عراقى

---

(١) انظر صفحة ٢٢ من كتاب :زخارف مسجدى الحاكم والأزهر».

إيرانى، ومنهم من أضاف إلى ذلك مصادر هلينستية أو قبطية أو بيزنطية. وقد لخص (مارسيه) هذه الآراء تلخيصًا وافيًا[1]، وأشار هذا المستشرق الكبير بصفة خاصة إلى الرأى الذى يرجح المصادر البيزنطية فى تطور الزخارف وتكوين أسلوب التوشيح، وأضاف إلى ذلك قوله: إنه «مهما كان الفضل الذى يضفيه البعض على الفن البيزنطى فى تحقق هذه التكوين فإنه لا يمكن الخلط بين هذا الأسلوب والفن البيزنطى، ومن المؤكد أن هذا الأسلوب الجديد ما كان ليظهر أو يرى النهار بدون ظهور الإسلام»[2].

وإننى أستطيع أن أؤكد، كما سبق أن أكدت من قبل أن أسلوب التوشيح العربى ابتكار إسلامى أصيل، لا لأن أقدم الأمثلة المعروفة منه، المتكاملة أو التى فى دور التكوين، موجودة فى الفنون الإسلامية، وفى الزخارف الفاطمية بالذات، بل لأن أساس هذا التوشيح وكنهه ينبع من الفكرة الإسلامية العربية، التى تعكس صورة الحياة البدوية، ونزوة الخيال العربى، وقواعد اللغة العربية، وأوزان الشعر فيها[3]. تلك الأسباب التى جعلت الفنان العربى ينفرد بين رجال الفن من الشعوب الأخرى «بخياله الهندسى الذى ينصب على الكتلة فيقسمها ويجزئها، ويختطف الأزهار والأوراق والأغصان فيحولها إلى خطوط ومنحنيات، تتكرر وتتعاقب وتتبادل وتمتد إلى مالا نهاية، حتى لا يكاد الناظر إليها يحدد بدايتها أو نهايتها»[4].

□□□

(١) انظر صفحة ٨٤ من كتاب «الفن الإسلامى» L'Art de l'Islam، وانظر كذلك صحفة ٩٠ من مقال (فريد) شافعى، «مميزات الأخشاب المزخرفة فى الطرازين العباسى والفاطمى فى مصر»، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، المجلد السادس عشر، الجزء الأول، مايو سنة ١٩٥٤م، انظر صفحات ٥٧ إلى ٩٤.

(٢) انظر صفحة ٨٥ من المرجع السابق.

(٣) انظر صفحة ١٣٣ وما يليها من «المسجد الجامع فى القيروان» للمؤلف

(٤) انظر «المدخل». هذا وقد كتب (رونار) فى تفسير معنى (الأرابسك) فى صفحة ٤٨ من دائرة معارف الحضارة العربية» أنه ابتكار عربى نشأ من الخاصية الحسابية للتفكير العربى:

"a creative expression of the characteristic mathematical inclination of the Arab mind". Ronart (Stephen and Nandy). Concise Encyclopaedia of Arabic Civilization - The Ara East. Amsterdam, 1959.

٣

الكتابة الكوفية والخط المزهر

كانت الزخرفة الكوفية فى المسجد الطولونى «سلسلة مبسطة، واقتصرت على رسم الحروف نفسها، وطريقة تنسيقها واتزان مواضعها، فلم تلبس حلية خارجية، زهرية أو نباتية. ويلاحظ فى رسم الحروف (فى ذلك المسجد) أول مرحلة لتطورها الزخرفى، إذ روعى أن تنتهى الخطوط الرأسية بفرطحة مدببة. وأخذت رؤوس الحروف المستديرة تنبعج على أشكال الوريقات النباتية وأنصافها[١]، وخاصة حرف الواو.

«وأضيفت إلى الكتابة الكوفية المحيطة بإطارات النوافذ (فى ذلك المسجد بعض العناصر النباتية، على هيئة وريقات منحنية منبسطة، تحشو أحياناً الفراغات الممتدة بين أطراف الحروف المطولة. ولكن الزخرف (الخطى) مازال يتخذ مظهره من توازن الحروف وتسلسلها فى إطارها المستطيل»[٢].

أى إننا نتابع فى المسجد الطولونى ثلاث مراحل من مراحل تطور الخط الكوفى، مرحلة الكوفى البسيط الذى يستمد زخرفه من تناسق الحروف وحدها، ومرحلة الكوفى المتطور الذى تنتهى أطرافه بفرطحة مدببة، ومرحلة الكوفى المورّق، الذى بدأت أطرافه تتشكل بأشكال وريقات نباتية وأنصاف وريقات.

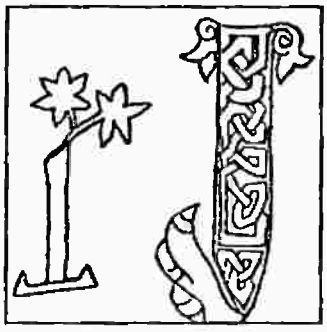
وأخذ الخط الكوفى فى العصر الفاطمى يتابع مراحل تطوره، واتخذ أشكالاً منوعة من الخط المزهّر، وهى مرحلة يجدر بنا أن نستعرض آراء العلماء فى أصولها وأسبابها قبل أن نحلل عناصرها البارزة فى مساجد القاهرة. وقد اختلف العلماء أول الأمر فى مصدر هذا الخط المزهّر، فقال البعض منهم فقال: إنه نشأ وتطور فى القيروان وتونس، فى سنة ٣٤١هـ / ٩٦٨م، ومنها انتقل مع الفاطميين إلى القاهرة. وأكد البعض الآخر أنه ظهر وتطور فى تركستان، فى طشقند، فى سنة ٢٣٠هـ / ٨٤٤م، ومنها انتقل إلى مصر ثم إلى بلاد المغرب. وأخيرًا فند (جروهمان) هذين الرأيين، وأظهر أنهما بعيدان عن الصواب، وطلع بنظرية جديدة، مؤداها أن مرحلة التزهير بدأت بمصر، وضرب مثلاً واضحًا لذلك يظهر على شاهد قبر من سنة ٢٤٣هـ / ٨٥٧م،

---

(١) انظر «المدخل».

(٢) انظر شرحه.

كما يظهر على غيره من شواهد القبور وأرواق البردى[1]. ثم أخذت هذه المرحلة، فى رأى (جروهمان)، تتطور حتى وصلت إلى درجة النضوج فى أواخر القرن الرابع (أوائل القرن الحادى عشر). ومن القاهرة انتقلت مظاهر هذه المرحلة إلى العراق وأواسط آسيا من جهة، وإلى بلاد المغرب من جهة أخرى[2]، تلك البلاد التى زعم بعض المستشرقين أنها هى التى أمدت القاهرة بعنصر الخط المزهّر[3]. غير أن (جروهمان)، صاحب هذه النظرية الجديدة، زعم أن زخرفة التزهير فى الخط الكوفى، تلك الزخرفة التى نمت فى مصر وازدهرت فى القاهرة وانتقلت منها شرقًا وغربًا، على حد قوله، قد اقتبست أصولها من زخرفة الحروف الرمزية فى المخطوطات اليهودية والقبطية التى تنسب إلى القرن السابع والقرون التالية، وقدم أمثلة لذلك من مخطوطين يونانيين، شكل (٣٦)[4].



شكل (٣٦) – زخرفة حرفين من الحروف الرمزية فى مخطوطة يونانية

أبدى العلماء إذن ثلاث نظريات متناقضة عن مراحل تطور الخط الكوفى من بسيط أو مورّق إلى مزهّر. وأسباب هذا التناقض ترجع، فى رأيى إلى عوامل ثلاثة.

---

(١) انظر مناقشة هذه النظريات فى صفحات ١٨٥ إلى ١٨٨ من مقال (جروهمان)، «الكوفى المزهر».

Grohman, Adolf, *The Origin and Early Development of Floriated Kufic*. Ars Orientalis Vol. II, pp. 183 -213, Michiga, 1957.

هذا وقد نشر فى «المدخل» رسم للكتابة على شاهد القبر المشار إليه أعلاه، صفحة ٤٧، شكل (١٣ – ٢–). وانظر فى «المدخل» ما جاء عن الخط الكوفى.

(٢) المرجع المشار إليه فى الحاشية السابقة.

(٣) شرح النظرية الأولى، المصدر العراقى، مفصل فى كتاب (فلورى)، «الكتابات العربية فى أميدا وديار بكر»، وشرح النظرية الثانية، المصدر المغربى، مفصل فى كتاب (مارسيه)، «العمارة الإسلامية فى الغرب»، صفحة ١١١ وما يليها. ولكن (مارسيه) رجع فى كتابه هذا عن هذا الرأى وعاد إلى ترجيح المصدر الأسيوى.

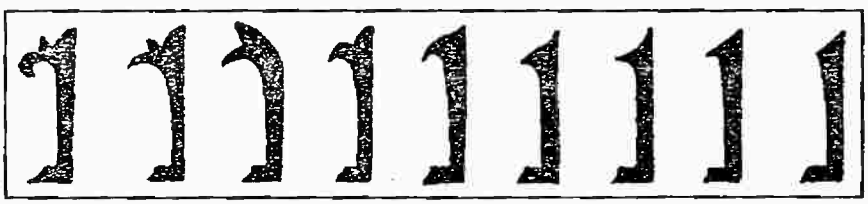
(٤) (جروهمان)، صفحات ٢١١ إلى ٢١٣ من المقال المشار إليه. والحرف الرمزى (Initial) هو الحرف الأول الذى يتصدر الصحفة الأولى من مخطوطة أو فصل أو قسم منها. والأمثلة التى استند إليها (جروهمان) بصرف النظر عن الشك الذى يحيط بتاريخها، لا تعتبر خطًا بالمعنى المصطلح عليه، وإنما هى زخرفة أحاطت بحرف واحد، هو الحرف الأول من صفحة بأسرها، وهى زخرفة خارجية لا تمت بصلة إلى جسد الحرف ولا إلى الكتابة التى تتبعه من كلمات وجمل. أما فى الخط الكوفى فإن الزخرفة تنبع من رسم الحرف نـ [illegible] تشمل الحروف الأبجدية كلها، لا حرفًا واحدًا قائمًا بذاته، وتطلب تنسيق هذه الحروف جميعًا فى مجموعة واحدة. سواء المتصلة منها أو المنفردة.

العامل الأول، هو أن كل فريق من العلماء المستشرقين يميل إلى ترجيح كفة الحقل الذى كان يشتغل فيه ويختص به. فكانت بلاد المغرب، حقل البحوث للعالمين (جورج) و (وليام مارسيه)، وهما اللذان طلعا بنظرية المصدر المغربى فى القيروان. وكان حقل العالمين (فان برشم) و (شترز جفسكى) أواسط آسيا، وهما اللذان ناقضا النظرية المغربية، ورجحا النظرية الفارسية التركستانية. أما الأستاذ (جروهمان)، صاحب النظرية المصرية فقد أمضى فترة طويلة بمصر فى دراسة البرديات العربية.

والعامل الثانى، هو أن هؤلاء العلماء قد بنوا نظرياتهم استنادًا إلى لوحات أو وثائق منفردة، عثر عليها هنا أو هناك، ولم يراعوا اندثار آلاف من اللوحات والوثائق والآثار. إذ إن الذى عثر عليه من شواهد القبور فى الفسطاط، مثلا يعتبر بالرغم من وفرته جزءًا ضئيلاً بالنسبة لما كان موجودًا فعلاً قبل حريق هذه العاصمة. والأمر كذلك بالنسبة لبلاد المغرب أو الفرس، بل بالنسبة لجميع البلاد العربية والإسلامية، إذ لم يتبق غير جزء قليل جدًّا من آثارها. ومعنى ذلك أن حلقات كثيرة من مراحل التطور أصبحت مفقودة، خاصة وأن مراحل تطور الخط الكوفى فى القرنين الثالث والرابع كانت سريعة الخطى.

والعامل الثالث هو أن هؤلاء العلماء لم يضعوا فى الاعتبار وحدة التعبير الفنى فى البلاد العربية، إذ إنه ليس غريبًا أن توجد، كما هو الحال، رسوم متماثلة للخط الكوفى المزهر، فى منتصف القرن الرابع الهجرى وأواخره، فى كل من بلاد المغرب والأندلس ومصر والعراق. ومعنى ذلك أن المتخلف من آثار هذه البلاد يعتبر متكاملاً إلى حد كبير، وخاصة بالنسبة للخط الكوفى.

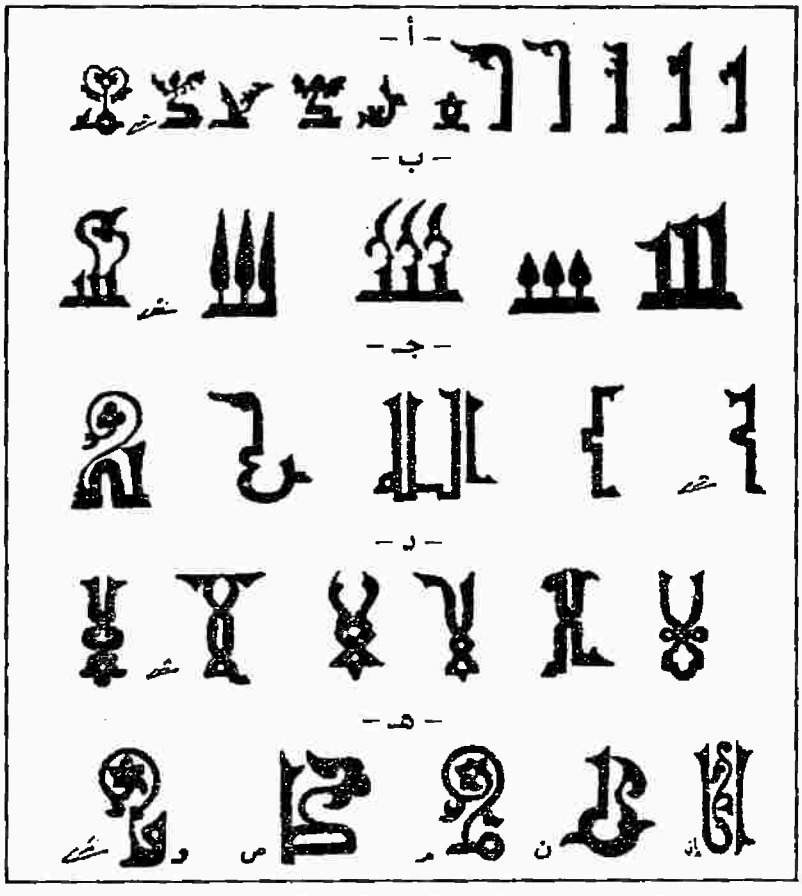
ولا يتسع المجال لمناقشة هذه النظريات الثلاث، مادام تطور الخط الكوفى فى القاهرة، وهو موضوع البحث فى هذا القسم، لم يعد يثير أى اعتراض[1].



شكل (٣٧) – نماذج لتطور الخط الكوفى من البسيط إلى المورق (من رسم المؤلف)

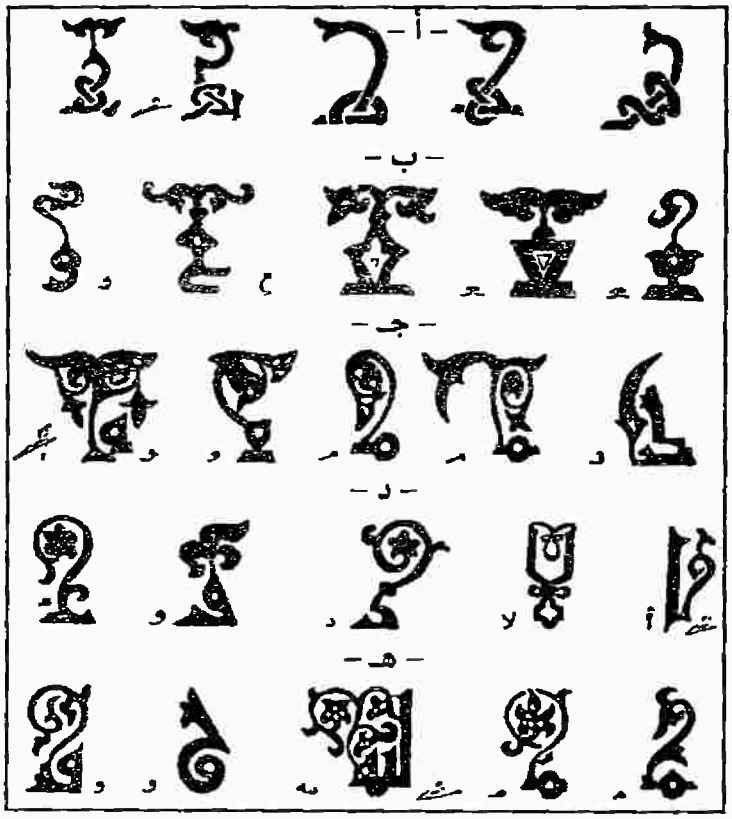
(١) أصبحت دراسة تطور الخط الكوفى فى مصر ميسرة نظرًا للكشف فيها عن عدد وفير من مشاهد القبور المسجلة عليها تواريخها والتى تنتمى إلى القرنين الثالث والرابع

كانت مرحلة الانتقال من الكوفى المتطور إلى الكوفى المورّق مرحلة طبيعية، إذ إن الخطاط لاحظ أن أطراف بعض الحروف تنحدر عن مستوى الكتابة، مثل النون والواو والراء، وأن رؤوس البعض الآخر لا ترتفع إلى منتهى أطراف الألف واللام، مثل الحاء والكاف والهاء، وأن هذه وتلك تترك فراغات واسعة فى الكلمات. وتطلبت سلاسة الرسم أن تقوّم تلك الحروف بتقعير المنحدر منها والصعود بأطرافه، ومد رؤوس الحروف المنكبة وتدويرها. وهكذا أصبحت جميع الأطراف مفرطحة مدببة، فى كل منها دببان، شكل (٣٧). وكانت الخطوة التالية هى أن الخطاط مد الأطراف المستديرة لتملأ الفراغات الأفقية، فامتدت الفرطحة وامتد الدبب، وأصبح رأس الحرف شبيهًا بنصف وريقة نباتية منثنية، ثم أضاف أحياناً إلى هذه الوريقات شحمة وسطى، فتكامل شكلها المورّق، شكل (٣٨ أ).



شكل (٣٨) — نماذج لتطور الخط الكوفى المورق (من رسم المؤلف)

ومرحلة الانتقال من الورّق إلى المزهّر مرحلة طبيعية كذلك. إذ إن المزهر بدأ تطوره بتحوير أذناب بعض الحروف، مثل الراء والنون والواو، بحيث تبدو الورقة النباتية كأنها منبثقة مباشرة من هذا الذنب، شكل (٣٨ أ)، أو إنها متصلة معه بغصن رفيع شكل (٣٨ ب)، وكانت الورقة من قبل امتدادًا للحرف نفسه، وجزءًا منه، تحتفظ بشكله وحجمه وكثافته. وكانت الخطوات التالية متتابعة سريعة، أو على الأصح كانت سوية متلازمة إذ امتد الغصن وطال، وانثنت الورقة، شكل (٣٨ ح و هـ)، أو انبثق من الغصن وريقتان متماثلتان، شكل (٣٩ أ و ب)، أو استدار الغصن، أو انعطف وانضمت الورقتان فأصبحت ورقة واحدة من ثلاث شحمات احتضنها الغصن في جوفه، شكل (٣٨ هـ)، أو نمت الورقة وتعددت شحماتها شكل (٣٨ هـ و ٣٩ د)[1].



شكل (٣٩) – نماذج لتطور الخط الكوفي من المورق إلى المزهر (من رسم المؤلف)

(١) يخلط بعض المستشرقين المختصين في الدراسات الخطية بين الكوفي المورق والكوفي المزهر، وذلك باعتراض أحد أساطينهم. انظر صفحة ١٨٣ من مقال (جروهمان)، «الكوفي المزهر».

وهكذا تحقق التزهير فى الخط الكوفى، ولابد من الاعتراف بأن مرحلة التطور فى الخط كانت متمشية مع التطور فى الزخرفة، فقد كان الخطاط ملازمًا للمزوّق. وهكذا ظهرت الكتابة فى مسجد الأزهر مرافقة لزخارفه النباتية، متصلة بها اتصالاً «وديا»، إن صح هذا التعبير. وكان لهذا الاتصال أثر كبير فى ظهور أنصاف الوريقات فى حروف كثيرة، مثل الألف والتاء والراء والضاد والواو، شكل (٣٩ أ؛ ب، جـ؛ د)، بل وفى ظهور أشكال نباتية كاملة شكل (٣٩ هـ). هذه الأشكال الكاملة هى التى تميز التزهير عن التوريق، إذ أن الوريقات الثنائية والثلاثية الشحمات، ظهرت منذ أوائل القرن الثالث الهجرى شكل (٣٨ أ)، أما الأشكال الكاملة، أى التى تظهر فيها الورقة منبثقة من غصن، سواء كان هذا الغصن امتدادًا لذنب الحرف أو رأسه، أو متصلاً به، متفرعا منه، فهى التى يمتاز بها الكوفى المزهّر فى العصر الفاطمى.

ولم يقف التزهير عند هذا الحد، إذ إن الخطاط لم يتخل عن فنه الأساسى، وهو الخط، وحرص على أن يكون «التزويق» تابعا للكتابة، مكملا لها. صحيح أن الزخرفة النباتية أصبحت – نظريًا – قائمة بذاتها، ولكنها تنبت من «الحرف»، وإن كانت لا تنسبك فيه، وهى تخرج منه كأنها باقة تنبثق من أصيص الأزهار. ثم إن أيدى الخطاط أخذت تلعب بالحروف، وجعلت منها عناصر للتزويق، كأن أهدابها وأطنابها، ونواجذها ومحاجرها، هى الأخرى أغصان وأوراق وثمار.

واكتسب الخطاط بذلك مهارة فى الرسم والكتابة تفوق مهارة المزوّق. وتتضح هذه المهارة من أنه لم يكن مقيدًا فحسب فى صياغة أشكاله بالإطار المستطيل والتقسيمات الهندسية، أو برسم الحروف واختلاف مستويات أجسادها وأحجامها بل كان عليه، وفوق كل هذا، أن ينسق الكلمات والجمل فى الإطار المحدود، وأن يبرز منها الألفاظ والمعانى[1].

كان الخطاط يحرص على أن يصيغ الحروف فى أشكال رشيقة متناسقة، وأخذت رقتها تزداد يوما بعد يوم، وشملت صياغته جميع الحروف، المنتصبَة منها والمنسطحة، والمستلقاة والمنكبة، بعد أن كانت الحروف المنتصبة هى التى تحظى بالنصيب الأوفر من عناية الخطاط فى الزخرفة والتوريق. أما فى الأسلوب المزهر فقد انتصبت الأسنان، وانفتحت المحاجر، واستدارت العروق والأهداب، ونبتت السيقان فى تشكيلات متناسقة من الرؤوس والأطراف، وذلك فى الحروف التى كان نصيبها ضئيلاً من الزخرفة، مثل الراء والفاء والكاف والميم والنون والواو والياء. وتناول الخطاط الأطراف بالتطويل والتقويس، وجعلها تنعطف يمنة أو يسرة، حتى

---

(١) كان من المعتقد فى تلك العصور أن لبعض الكلمات والجمل، وخاصة القرآنية، مفعولا سحريًا. ولعل هذا الاعتقاد كان يدفع الخطاط إلى إبراز هذه الكلمات والعناية بزخرفها. والذى لاشك فيه أن تسجيل الآيات القرآنية كان يثير همة الخطاط فى تجويد الخط وتزويقه.

تصل إلى مستوى الحروف المنتصبة. وصاغ الخطاط حروفًا، مثل الهاء المنتهية، فى هيئة رؤوس الطيور، وأخرى مثل أطراف الجيم والدال، فى هيئة رقابها، شكل (٣٩ حـ) [(١)].

وأدخل الخطاط أشكالاً زخرفية على جسد الحرف نفسه، وأهمها الحنية، وهى التى تفصل بين تقويس أطراف بعض الحروف، مثل الراء والميم والنون والواو، وبين انتصاب الغصن منها، شكل (٣٨ حـ). ومنها العروة، وخاصة فى حرف ا لهاء المبتدئة والمتوسط، شكل (٣٩ أ) ومنها التعانق، وخاصة فى حرف «لا»، شكل (٣٨ د)، وظهرت منها نماذج بديعة زادها التماثل إبداعًا. وهذا التعانق متصل بأشكال العروة، وقد أطلق عليه اسم الكوفى المعشق، أو الكوفى المضفر، ولا يصح اعتباره نوعًا من الخط قائماً بذاته، ولا عنصرًا من الأسلوب المزهر. إذ إن العروة والتعانق كانا معروفين منذ القرن الثالث الهجرى (التاسع الميلادى)، وتطورت أشكالها مع التزهير، مثلما تطورت حروف أخرى.

لقى الخط الكوفى المزهر فى العصر الفاطمى رواجًا متسعًا فى المجموعات الزخرفية ولم تخل مجموعة واحدة من المجموعات التى تخلفت من مساجد القاهرة ومشاهدها فى ذلك العصر من نماذج منه، وفيرة عددًا، بديعة مظهرًا، ولا شك فى أن مجموعة مسجد الحاكم هى أكثر هذه المجموعات تنوعا وإبداعا.

نلقى فى مسجد الحاكم أنواعًا كثيرة من أشكال الحروف المزهرة التى أشرت إليها، اللوحات (٧٧ إلى ٧٩). ونلقى فيه بصفة خاصة تعبيرين تنوعت تشكيلاتهما. أولهما الورقة المجنحة، وهى ورقة مدببة من خمس شحمات، أو سعفة نخيلية، تتفرع من ساق ينبت فى مواضع من رأس حرف العين أو الواو، وتنقسم نصفين، على هيئة جناحين، يمتد أحدهما عن يمين الساق والآخر عن يساره، شكل (٣٩ ب). وقد تطورت أشكال هذه الورقة المجنحة، فنجد طرفى الجناحين المدببين، قد استدارا فى موضع، واتخذا شكل وريقة، وأصبح كل جناح يتكون من وريقتين، شكل (٣٩ حـ)، وفى موضع آخر تفرع الساق إلى ساقين امتدا كالجناحين كذلك، ولكن الأيمن منهما انتهى بشكل نصف الورقة التقليدية، وانتهى الأيسر بورقة مقسومة إلى نصفين. وفى موضع ثالث امتد الجناحان يمنة ويسرة، ونبعت من نقطة التقائهما وريقة ثالثة مدببة من غير شحمات. وتفصح هذه التشكيلات عن خاصية من خصائص الزخرفة الإسلامية عامة، وهى التنوع فى التماثل.

---

(١) لا تقتصر «العروة» على حرف الهاء، بل قد تتوسط انتصاب الحرف، كما هو موضح فى الشكل، وأساس تركيبها أنها تمر مرة من فوق قوس ومرة من تحته، وتكون شريطًا يظهر مرتين أو ثلاث مرات فوق العروة، ومثلها تحتها.

أما التعبير الثانى، فقد تنوعت تشكيلاته تنوعًا كبيرًا، وهو الباقة الزهرية، وهى التى ترسم غصنًا، على هيئة حلقة، تنبت وريقات من جانبيه وينتهى بورقة من ثلاث أو خمس شحمات تنتصب فى جوف الحلقة وتملؤها، شكل (٣٩ د). وتشكيلات الباقات فى مسجد الحاكم فيها أنواع مبسطة، وأخرى مركبة، تعددت فروعها ووريقاتها، أو اتسعت حلقاتها وانبسطت ورقاتها، وازداد عدد شحماتها. والباقات هى العنصر الواضح للتمييز بين الخط المورق والخط المزهر. ولعل المجموعة المنوعة فى مسجد الحاكم، شكل (٣٩ هـ) اتخذت نماذج للخطوط من بعده. ثم إن هذه الباقات تطورت تطورًا كبيرًا فى نوع آخر من هذا الخط المزهر سأشير إليه بعد قليل شكل (٤١).

وفى مسجد الحاكم كذلك، على واجهات مئذنتيه، إفريزان بديعان من الخط الكوفى المزهر، تعددت فيهما أشكال الباقات وتنوعت حركاتها وتموجاتها لوحة رقم (٧٩). ولكن الذى يجعل لهذين الإفريزين، بالإضافة إلى إبداع هذه الباقات، مكانة فريدة فى العالم الإسلامى من بين مجموعات الخطوط الكوفية المنحوتة على الحجارة، بل والمحفورة فى الجص كذلك، هو أجساد الحروف نفسها وسلاستها واعتدال أقسامها، إذ انتصبت الحروف فى هذين الإزارين فى رقة فائقة، وفى قوام ممشوق، قل أن نلقى نظيره، فى غير هذين الموضعين من الآثار. لقد قيل: إن فخر العصر الفاطمى فى زخارفه، وليس من المغالاة أن يقال إن فخر الخط الكوفى فى هاتين المجموعتين[1]، لوحة رقم (٧٩).

شكل (٤٠) – أنموذج من تطور الخط الكوفى المزهر (من رسم المؤلف)

بلغ الخط الكوفى المزهر غايته حينما اتحدت الحروف بالأغصان، وانسبكت فيها، واتخذت معها مظهرًا يعبر عن الوحدة والتكامل. تبدو الحروف مع الأغصان فى هذه الوحدة، يانعة، تتهادى فى سيرها، وتتناثر الوريقات من حولها، وتتراوح وتتموج كأنما يهزها النسيم. فانطبق عليها القول «خيل إنها تتحرك وهى ساكنة»[2]. وهكذا أصبحت الكتابة العربية بحق

(١) انظر صفحة ٨٥ فيما سبق، وفيها ترجمة لتقدير (فلورى) عن إبداع الإزار الخطى للمئذنة الشمالية من مسجد الحكم.

(٢) انظر صفحة ١٥ من الجزء السابع من كتاب «نهاية الأرب فى فنون الأدب»، لمؤلفه النويرى (شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب، المتوفى سنة ٧٣٢هـ / ١٣٣١م.

زخرفًا فائقًا، شكل (٤٠)، وامتدت كالستائر الثمينة الغالية، المتدلية على الواجهات فى الأعياد، أو كأنها مواكب فخيمة، تجتذب الناظر إليها، وتثير الروعة أمامها، من دقة الصناعة وإبداع المظهر.

شكل (٤١) – نوع من أنواع الخط الكوفى المزهر – رسم منقول عن قبة البهو فى مسجد الأزهر (من رسم المؤلف)

وثمة نوع آخر من الكوفى المزهر ظهر فى أواخر القرن الخامس (الحادى عشر الميلادى)، ويمتاز بأنه كتب على مستويين، مستوى الحروف العريضة البارزة، ومستوى الأرضية من ورائها التى تحتشد بالزخارف النباتية والباقات، مستقلة فى رسومها وحركاتها عن الكتابة، مرتبطة بها فى الوقت نفسه. وتظهر هذه التشكيلات الجديدة على الزخارف الجصية بصفة خاصة، مثل محراب الجيوشى، شكل (١٢)، وقبة البهو فى الأزهر، شكل (٤١). وكان يراعى فى هذا النوع أن تكون الباقات الزهرية رقيقة خفيفة المظهر والحركة، بقدر ما تكون الحروف شامخة ثابتة عليها وقد استمر هذا النوع الذى يجمع بين التوريق والتزهير والتوشيح فترة طويلة امتدت فى عصر المماليك. وكان قد بدأ على الحجارة فى مسجد الحاكم وفى بعض شواهد القبور والأخشاب بصورة أخرى لم تتخذ فيها الزخارف النباتية أرضية، بل صيغت أشكالها على مستوى الحروف، إما مستقلة عنها، وإما متداخلة فيها، لوحة رقم (٧٨ د). وكذلك اتخذ نفس الأسلوب فى الجص، كما يشاهد على نافذة فى مسجد الصالح طلائع.

ومن أشكال الخط الكوفى نوع أطلق عليه اسم الكوفى المنحصر، وهو تعبير يقصد به أن الكتابة تنحصر بين شريط أو إطار زخرفى يحيط بها، أو يعلوها ويحددها. وأمثلة ذلك النوع عديدة فى الآثار الفاطمية، وخاصة فى المحاريب[1]. ومن أبدع النماذج المتخلفة منه الدائرة الزخرفية على بوابة مسجد الأقمر، شكل (١٤). ولا يعد هذا الأسلوب نوعًا قائمًا بذاته من الخط الكوفى، وكان أول ظهوره فى شواهد القبور، وفيها تظهر الزخارف مستقلة تمامًا عن الكتابة، خارجة عن حدود حروفها، ولهذا فهى لا تعتبر خاصية من خواص الخط الكوفى المزهر.

---

(١) يلاحظ أن معظم النقوش الخطية تنحصر فى إطارات مستطيلة وكانت هذه تقتصر فى أغلب الأحيان على شريطين كل منهما على هيئة عصا.

٤

الأشكال المعمارية

هذه أنواع جديدة من الزخارف اختص بها الفن الإسلامى وكان لها فيه شأن كبير، وهى الزخارف المقتبسة من العناصر المعمارية والتى ظهرت فى العمارة الإسلامية بالديار المصرية مع العصر الفاطمى. وقد يعترض على ذلك بأنه ظهرت بالمسجد الطولونى شرفات وأشكال تيجان زخرفية، غير أن شرفات المسجد الطولونى ليست مقتبسة من أشكال معمارية فهى «غريبة المظهر.. وتظهر كأنها أجسام أقزام صفت متجاورة متشابكة الأذرع»[(١)]. أما التيجان فى ذلك المسجد فهى ليست زخرفة بالمعنى الصحيح وإنما هى جزء من «مجموعة معمارية منسقة»، وقد حليت بالزخارف مثلها مثل العقود فى ذلك المسجد[(٢)].

أما فى العصر الفاطمى فقد انتشر اقتباس عناصر كثيرة من العمارة فى تشكيلات زخرفة العمارة نفسها، ومن ذلك الشرفات والتجاويف والعقود والأعمدة والمحاريب والمقرنصات والقباب، أو أنصاف القباب، والصنج، والإطارات والأفاريز.

ولم يتخلف للأسف من الشرفات الفاطمية غير أجزاء فى مسجد الحاكم، لوحة رقم (٣٠ أ و ب). وهى تتكون من نوعين: نوع تتشابك فيه أشكال العقود على هيئة دوائر متماثلة، ونوع رصت فيه قطع الآجر على هيئة مدرج هرمى من خمس درجات. ويلاحظ فى هذا النوع الأخير أنه فتحت فى منتصف الشكل الهرمى فتحة على هيئة طاقة نافذة تنتهى بعقد منفرج[(٣)].

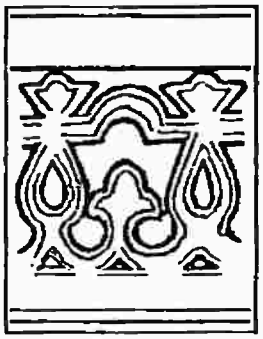
وامتدت على إفريز من مئذنة الحاكم الغربية نقش على هيئة شرفات من نوع آخر نسقت فيه سيقان وأوراق نباتية فى أشكال هندسية متشابكة شكل (٤٢)، لوحة رقم (٧٢ أ).

---

(١) انظر شكل (٥٢) من «المدخل».

(٢) انظر شكل (٦٩) (صحه ٦١) من «المدخل».

(٣) هل كانت هذه الشرفات شبيهة بتلك التى كانت تحيط بصحن المسجد النبوى إذ كتب السمهودى أن عمر بن عبد العزيز كان أول من أحدث المحراب والشرفات فى المسجد النبوى وأضاف أن «الشرفات ما على ما أحاط بجدران صحن المسجد من جوانبه الأربعة وبينها فرج شبه طاقات الشباك». انظر صفحة ٣٧٢ من الجزء الأول من كتاب «وفاء الوفى بأخبار دار المصطفى» لمؤلفه السمهودى (نور الدين على بن احمد، المتوفى سنة ٩١١هـ / ١٥٠٦م جزءان. مطبعة الآداب والمؤيد. القاهرة سنة ١٣٢٦هـ / ١٩٠٩م.



شكل (٤٢) – نقش على هيئة شرفات تمتد على إفريز من المئذنة الغربية لمسجد الحاكم

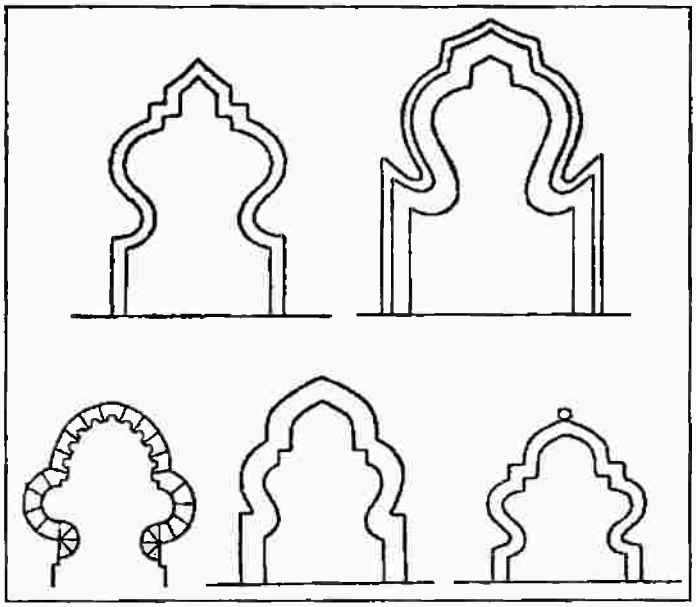
وظهرت التجاويف، الشبهية بالطاقات المتراجعة، على بوابة الحاكم وعلى واجهتى مسجدى الأقمر والصالح طلائع. وهى تجاويف يظهر قاع البعض منها مسطحًا، ويظهر قاع البعض الآخر غائرا مقوساً، وقد احتلتها أنوع أخرى من الزخارف، فيما عدًا البعض منها الذى يظهر فى الأجزاء المجددة من واجهة هذا المسجد الأخير.

أما أشكال العقود فقد تنوعت منها شكل العقد المقوس، ويشاهد فى أشكال الطاقات الصماء الزخرفية فيما بين بعض عقود الأسكوب الخامس، فى نهاية بيت الصلاة بالأزهر. ومنها العقود المدببة، وهى منتشرة فى مواضع كثيرة، وخاصة فى أشكال المحاريب، ومنها العقود المنفرجة وتشاهد بصفة خاصة فى الطاقات الصماء المقامة بين العقود على واجهات الصحن فى مسجدى الأزهر والصالح طلائع، ومنها العقود المقصوصة التى تتناوب فتحاتها مع شكل زاوية حادة، ومنها العقود المتتابعة التى تظهر فى مسجد الأقمر وفى عقود المحاريب والمقرنصات. ومنها العقود ثلاثية الفتحات التى تتكون من عقد مدبب يتكئ على طرفى عقدين، بعد أن يرسم خطين متقابلين فى زاوية قائمة، وتشاهد أمثلة من هذه العقود فى مسجد السيدة رقية ومشهد عاتكة والجعفرى. ومنها أخيرًا شكل من العقود المشتق من الشكل الثلاثى الفتحات والذى انتشرت أشكاله فى العمارة الفاطمية.

يتكون هذا الشكل من رأس عقد مدبب أو منفرج يتكئ على طرفى عقدين منفوخين، ويتصل بهما بخطين يرسمان كذلك زاوية حادة. وقد تنوعت أشكال هذا العقد المركب، ورسمت رأسه أحياناً عقدًا منفوخاً، وانبعجت أحيانًا أخرى طرفاه، ثم تقوست لترسم انبعاجًا آخر عكسيًّا، شكل (٤٣). وقد ظهر هذا الشكل فى مئذنة الحاكم وعلى بوابة زويلة، وعلى واجهة بلاطة المحراب فى صحن الأزهر، وعلى الواجهة الشمالية فى الصالح طلائع. وعلى نوافذ قبة السيدة رقية، وعلى الباب الأخضر من المشهد الحسينى. وتكونت منه مجموعة من ستة عقود مركبة أحاطت بداخل قبة البهو فى المسجد الأزهر لوحة رقم (١٨).

وكانت هذه العقود المركبة معروفة كأشكال زخرفية فى القيروان، رسمت على لوحة بجوار المحراب، من سنة ٢٤٨هـ / ٨٦٢م، كما أنها تشاهد فى رسم طاقة من الطاقات الخارجية فى قبة البهو بمسجد الزيتونة بتونس وهى التى أقيمت فى سنة ٣٨١هـ / ٩٩١م، لوحة رقم (٦٢ ب)، وكانت تشاهد كذلك فى غيرها من آثار المغرب والأندلس قبل رسمها على باب زويلة وداخل قبة الأزهر.

أما المحاريب فإن أشكالها اتخذت زخرفًا فى مواضع كثيرة من عمارة المسجد، داخلها وخارجها. ولعل أجمل هذه الأشكال تلك التى مازالت تشاهد على واجهة مسجد الأقمر، على جانبى البوابة لوحة رقم (٤٣) وعلى طرف من القسم العلوى الشرقى للواجهة، لوحة رقم (٤٥ ب)، وكانت توجد على شكل هذا المحراب الأخير لوحات أخرى على الواجهة، ولكنها تآكلت. ومما يزيد فى روعة هذا الشكل أنه تدلت من رأس المحراب فيه صورة على هيئة مشكاة، وأنه يجرى فوقه إطار من الخط الكوفى المبسط كتب عليه «لا إله إلا الله وحده لا شريك له»، وحليت طاقة المحراب بزخارف من سيقان يرسم تشابكها نجمة من ستة أطراف، وأحاط بالمحراب إطار من حلقة ممتدة من الزخارف النباتية المتماثلة.



شكل (٤٣) – أشكال مختلفة من العقود الفاطمية الزخرفية ذات الفتحات الثلاثة (من رسم المؤلف)

وعلى واجهة الأقمر أيضًا اتخذت من الأعمدة أشكالاً زخرفية. وتشاهد الأعمدة فى شكل هذا المحراب الأخير تتكون من خطوط حلزونية تنتهى فى كل من طرفى العمودين بحلقتين. أما تاج العمود وقاعدته فقد رسما على هيئة ورقتين معتدتين. ولكن الأعمدة ترى على أشكالها، مصغرة مجسمة، فى المحرابين القائمين على جانبى البوابة، وفى الطاقات العليا المحيطة بالصحن وبجدران بيت الصلاة الداخلية فى مسجد الصالح طلائع. وقد اتخذ كل من هذه الأعمدة تاجًا ناقوسيًا، وقاعدة ناقوسية مقلوبة. مما يشعر بأن هذه التيجان والقواعد كانت

منتشرة فى العمارة الفاطمية، لا على هذه الهيئة الزخرفية فحسب، بل كعناصر معمارية. وهذا التاج الناقوسى يمثل مرحلة تطور للتاج الذى كان ممثلاً فى دعامات المسجد الطولونى.

وانتشرت أشكال الطاقات المحارية، التى تمثل أنصاف قباب مضلعة أو أشكال عقود مقصوصة. وتشاهد أمثلة بديعة منها على واجهتى الأقمر والصالح طلائع، وخاصة تلك التى تتوج بوابة الأقمر وتنتهى ضلوع نصف القبة هذه بأشكال عقود مصغرة ثلاثية الفتحات. وتشع هذه الضلوع من دائرة كبرى داخلية تتكون من ثلاث حلقات، لوحة رقم (٤٣) امتدت على الحلقة الأولى والأخيرة منها زخارف نباتية ونقشت على الحلقة الوسطى بالخط الكوفى، وبالنحت المفرغ الآية الكريمة ﴿ إِنَّمَا يُرِيدُ اللَّهُ لِيُذْهِبَ عَنكُمُ الرِّجْسَ أَهْلَ الْبَيْتِ وَيُطَهِّرَكُمْ تَطْهِيرًا ﴾ سورة الأحزاب الآية ٣٣. ويتوسط الدائرة لفظا «محمد وعلى» منقوشين بالخط الكوفى وبالنحت المفرغ كذلك. هذا وتشاهد أشكال المحاريب والأعمدة والطاقات المحارية فى زخرفة قباب القيروان والزيتونة وغيرها من آثار بلاد المغرب والأندلس، كما تشاهد فى زخرفة المسجد الطولونى.

وتنتهى الضلوع فى أنصاف القباب الأخرى بأشكال المقرنصات، وهى التى انتشرت انتشارًا واسعًا فى الزخرفة الفاطمية، وكان لها شأن كبير فى العمارة الإسلامية ببلاد المغرب وصقلية والأندلس، ثم فى عمارة القاهرة فى العصور التالية. ومما لا شك فيه أن القاهرة كانت فى هذه المرة مصدر الإيحاء لهذه الأشكال الزخرفية، ولو أنها ظهرت فى تلك البلاد فى نفس الوقت تقريبًا التى ظهرت فيه فى مسجد الأقمر[(١)]. غير أنها تظهر فى المسجد بشكل عام ومتطور يؤكد أن أمثلة أخرى كانت قائمة من قبلها فى آثار قاهرية اندثرت. وإذا كانت المقرنصات على واجهة الأقمر تعتبر أقدم أمثلة معروفة فى تاريخ العمارة. فهى لاشك ليست أول أمثلة استخدامتها العمارة الإسلامية، ولاشك كذلك فى أن ابتكارها قد حدث فى القاهرة قبل بداية القرن السادس (الثانى عشر الميلادى) بسنوات طويلة.

وقد ظهرت على واجهة الأقمر وحدها أربعة أشكال مختلفة من المقرنصات الزخرفية. أكثرها شهرة هو ذلك المقرنص القائم على الشطف بين الواجهتين الشرقية والشمالية. وهو فى هذا الوضع يتخذ وظيفة معمارية بالإضافة إلى مظهره الزخرفى[(٢)]، لوحة رقم (٤٦). والشكل

---

(١) أقدم مثل معروف للمقرنصات المعمارية الزخرفية فى تلك البلاد يظهر فى مسجد تلمسان بالجزائر، الذى تم بناؤه سنة ٥٣٠هـ / ١١٣٦م. أى بعد إحدى عشرة سنة من بناء مسجد الأقمر. انظر صفحة ١١٣ وشكل (٩٦) من كتاب «التأثيرات الإسلامية» للمؤلف، وصفحة ١٩٢ وما يليها و ٢٣٧ - ٢٣٨ من كتاب (مارسيه) «العمارة الإسلامية فى المغرب».

(٢) من المستبعد أن يكون الشطف الذى اجرى فى ركن الجدارين من الأقمر قد أعد خصيصًا لإبراز الناحية الزخرفية لهذا المقرنص. إذ إن مثل هذا الشطف كان يعمل فى أركان المبانى التى تقع عند انعطاف الطرق فى المدن العربية، حتى يسهل انعطاف الدواب المحملة بالأثقال ولا تحتك حمولتها بالأركان الحادة للجدران.

الثانى يتكون من مقرنصين صغيرين منفردين يقع كل منهما تحت منبت العقد المقرنص إلى يسار الواجهة، لوحة رقم (٤٥ أ). ويتكون من هذا العقد شكل ثالث يدور حوله صفان متدرجان من أشكال المقرنصات المصغرة، حفرت فى كل منهما ثلاثة وعشرون مقرنصا. وفى واجهة الصالح طلائع شكل مماثل لهذا العقد المقرنص تماما، غير أنه منفرج وليس مدببًا كما يبدو فى الأقمر. كما أن على واجهة الصالح طلائع كذلك أمثلة أخرى تتكون من عقد مقرنص من صف واحد. أما الشكل الرابع من هذه المقرنصات الزخرفية فيظهر فى كل من التجويفين الجانبين لبوابة الأقمر، لوحة رقم (٤٤). وفيه صفت المقرنصات أفقيًا، لا دائريًا فى أربعة صفوف، تتناوب منها مقرنصات صغيرة مع مقرنصات أصغر حجمًا منها فى كل صف خمسة أو ستة منها، وتنحصر جميعًا فى إطار مربع يحيط به شريط تمتد فيه خطوط زخرفية مجدولة.

وانتشرت أشكال العقود المقرنصة فى عمارة القاهرة، وخاصة فى زخرفة المحاريب وأكثر هذه العقود إبداعًا، هو مقرنص المحراب الوسيط فى مسجد السيدة رقية، شكل (١٦). وفيه يلاحظ تطور العقد المقرنص فى الأقمر. إذ إن عقد السيدة رقية يتكون من ثلاثة صفوف متدرجة أو ثلاث حطات، من المقرنصات، يقل حجمها ويزداد عددها فى الصف الأول الداخلى، كما أنه فى هذا الصف، تتناوب المقرنصات الصغيرة مع مقرنصات أصغر حجماً منها، كما يشاهد فى الأقمر.

وفى مسجد السيدة رقية عقود مقرنصة تتوج محاريبها الأربعة الأخرى ويشاهد فيها عقود من صف واحد من المقرنصات وأخرى مركبة من صفين متدرجين. وتشاهد مثل هذه العقود المقرنصة المركبة فى محاريب أخرى فاطمية، مثل محاريب عاتكة والحصواتى ويحيى الشبيه. وفى محراب أم كلثوم ظهر شكل جديد، تتناول فيه أنصاف الدوائر مع الزوايا الحادة. وتظهر كذلك الإطارات المستطيلة فى محراب السيدة رقية كما ظهرت فى محراب الجيوشى وعلى واجهة الأقمر. وكما تظهر فى محاريب الجعفرى وإخوة يوسف ومحراب الأفضل فى المسجد الطولونى. وهذه الإطارات عناصر معمارية زخرفية معًا، وقد استخدمت أصلاً لتحديد معالم الأبواب واليوابات، مثلما يشاهد فى باب مقصورة مسجد القيروان، وفى بوابة مسجد المهدية، ومنها اشتقت لتحديد إطارات المحاريب. وقد استخدمت فى أداة الوظيفتين، كما رأينا، فى مساجد القاهرة الفاطمية. ويتبع هذه الإطارات عنصر معمارى آخر استخدم للزخرفة، وهو ما أطلقت عليه صفة القوالب. ووظيفة هذا العنصر المعمارية هو تحديد أجزاء البناء وطوابقه من الخارج. وهو عنصر قديم انتشر استخدامه وتعددت أشكاله فى العمارة القديمة، خاصة العمارة

الإغريقية. واستخدم بصفة محدودة فى العمارة الإسلامية واقتصرت أشكاله على قطاعات بسيطة. وقد ظهر أول ما ظهر بالقاهرة فى مئذنتى الحاكم. ومعظم أشكاله ترسم أنصاف دوائر أسطوانية، تبدو كأنصاف العصى. وأحاطت بهذه العصى من كل جانب، فى واجهة الأقمر، شرائط رفيعة يرسم قطاعها نصف مربع، وتنوعت بعض الشىء أشكال هذه القوالب فى مئذنتى الحاكم شكل (٩ و ١٠).

وأخيرا ظهر فى عمارة القاهرة الفاطمية ذلك العنصر المعمارى الزخرفى الذى أشرت إليه فيما سبق، وهو عنصر الصنج المعشقة، وأشرت إلى أهمية ابتكاره فى العمارة الإسلامية[1].

وقد كان لهذا العنصر وظيفة معمارية محددة، ولكن أشكاله تنوعت وتطورت فى العصور التالية بحيث أصبحت أهميته الزخرفية تفوق أهميته المعمارية. كان شكل هذه الصنج فى بوابة النصر يقتصر على خطوط رأسيه مائلة متدرجة، وكان هذا أقدم مثل معروف لهذه الصنج فى العمارة الإسلامية. ثم تحول هذا الشكل فى بوابة الفتوح وفى مسجدى الأقمر والصالح طلائع، فى عتبات الأبواب، واتخذ شكلا يتكوّن من نصفى دائرة عكسيتين يربطهما خط قصير مستقيم. وتقتصر الصنجة على ثلاثة أنصاف دوائر، اثنتان فى اتجاه وواحد فى الاتجاه العكسى، شكل (٢٦).

□□□

(١) انظر صفحة ١٥١ وما يليها فيما سبق.

خاتمة

حاولت فى الفصل الثانى من «المدخل» أن أوضح المبادئ الرئيسية لدراسات الآثار العربية الإسلامية[1]. ويبدو لى أن النتائج التى أسفرت عنها دراسات آثار القاهرة فى العصر الفاطمى تؤيد الآراء التى أبديتها فى إيضاح هذه المبادئ. ومن ذلك مثلاً العقد المنفرج الذى ظهر أول ما ظهر فى العمارة الفاطمية، والذى أثبتت الأبحاث الأثرية أنه لا يمت بصلة إلى «العقد الفارسى» المزعوم. إذ إن هذا العقد الأخير لاحق، لا سابق، للعقد الفاطمى. وهذا يؤيد نظريتى فى دراسة الأصول والمصادر. وكذلك تؤيدها الدراسات التى أجريتها وأجراها غيرى من علماء الآثار عن بلاطة المحراب فى المسجد الأزهر، وعن الزعم بأن مصدرها يرجع إلى فناء الكنائس البازيليكية أو قاعات الاستقبال فى القصور الرومانية.

وفى آثار القاهرة الفاطمية عناصر عديدة، تخطيطية ومعمارية وزخرفية، تؤيد نظرية الاستنباط وهى التى تحدد المبدأ الثانى من مبادئ الآثار العربية الإسلامية. وكان (هوتكور) يظن أن آثار القاهرة الفاطمية تفصح عن مصادرها «القبطية والسورية والبيزنطية والميزوبوتامية والفارسية والمغربية»[2]، وقد ذهب (فييت) فى نفس الكتاب إلى ما ذهب إليه زميله وادعى أن للمصادر البيزنطية والفارسية أثرًا فى تطور الزخارف الفاطمية[3]. ولكن (هوتكور) لم يستطع أن ينكر مقدرة البنّاء والفنّان العربى على تحوير الأشكال، وقوته فى الاستنباط الفكرى[4]. والواقع أن تلك المصادر المزعومة، التى كان بعضها ملموسًا فى العصر الطولونى، قد تلاشت فى العصر الفاطمى، ولم يعد لها مظهرٌ أو أثر. ومن ذلك القباب والمقرنصات، فقد اختفت تماماً مظاهر مصادرها الفارسية، وبدت فى عمارة القاهرة ابتكارات أصيلة. ومن ذلك المآذن، توارت مصادرها السورية، وانتصبت فى مساجد القاهرة فريدة البناء والمظهر. ومن ذلك زخرفة التوريق، ذبلت

---

(١) انظر «المدخل».

(٢) انظر صفحة ٢٥١ من كتاب «مساجد القاهرة».

(٣) انظر صفحة ١٦٢ من كتاب «مساجد القاهرة».

(٤) انظر شرحه، صفحة ٢٥١.

أزهارها القبطية والبيزنطية، وأينعت أوراقها وثمارها العربية. وقد استعرضت من خصائص العناصر المعمارية ومميزات الزخارف ما لم يكن له نظير أو شبيه فى الفنون السابقة للإسلام، وما اشتق أصالته من القوة الخلاّقة فى الاستنباط الفكرى عند البناء والفنان العربى من جهة، ومن مسايرته، من جهة أخرى، للتطور الطبيعى وتأثره بازدهار الحياة الاجتماعية والسياسية.

وتبعًا لنظرية التطور هذه، وهى التى جعلت منها المبدأ الثالث من مبادئ الآثار العربية الإسلامية، ظهرت فى عمارة القاهرة الفاطمية وزخارفها عناصر أصيلة مبتكرة، مثل العقد المنفرج والمقرنصات والصنج المعشقة وتعدد المحاريب وتطور أشكالها، ومثل أشكال التوريق والتوشيح العربى والكوفى المزهّر، وغيرها مما أوضحت أصوله وتكوينه فى الفصول السابقة.

وآثار القاهرة الفاطمية برهان قوى على صحة المبدأ الرابع من المبادئ التى أشير إليها هنا، وهو الوحدة العربية. فقد تردد ذكر بلاد المغرب مرارًا فى صفحات هذا الكتاب.

وبلاد المغرب بلاد عربية نشأت فيها تلك الأسرة الحاكمة التى قدمت إلى الديار المصرية وأنشأت فيها القاهرة، واستقدمت معها من تلك البلاد عناصر فنية لم تكن غريبة فى كيانها ومظاهرها عن أهل هذه الديار ورجال البناء والفن فيها، فاندمجت فى التقاليد الفنية التى كانت متبعة فيها من قبل، واتبعت مسيرها التطورى الطبيعى، مندفعة بروح واحدة، مستظلة بقومية واحدة معبرة عن المشاعر نفسها.

بهذا كله امتازت آثار القاهرة فى العصر الفاطمى، وانطبعت عليها صورة من فيض الحياة فيه بالثراء والنعيم، وارتقاء التفكير فيه وارتقاءً جمع بين الحقيقة والخيال، وهيأ أسباب الازدهار الفنى الذى استعرضنا آثاره فى هذا الجزء الأول، والتى ستمتد حلقاته فى العصر التالى، العصر الأيوبى، وهو موضوع الجزء الثانى من هذا الكتاب.

□□□