الفن الإسلامي

obeikandl.com

obeikandl.com

الفن الإسلامي

أصوله
فلسفته
مدارسه

تأليف

أبو صالح الألفي

وكيل وزارة التربية والتعليم الأسبق
استاذ تاريخ الفن الاسلامي للدراسات العليا
بكلية الفنون الجميلة - القاهرة

الطبعة الرابعة

دار المعارف

obeikandl.com

obeikandl.com

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

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

يعتبر الفن الإسلامى من أعظم الفنون التى 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 غربية تجعل للمحاكاة والأشكال التشخيصية المنزلة الأولى، وهذه المعايير التى شرح الفن الإسلامى على أساسها، تختلف اختلافاً جوهريًّا عن المعايير الفكرية والثقافية التى قام عليها الفن الإسلامى فعلا، لذلك كانت أغلب الكتابات التى كتبت عن هذا الفن تعتبره فنًّا متخلفاً، غير قادر على محاكاة الأشكال الطبيعية وبخاصة الجسم الإنسانى، ومن ثم، أصبحت هذه الآراء لا تقوم على أسس علمية وفلسفية صحيحة.

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

الفنين الهلينستى والساسانى، وهى فنون أنتجتها أقوام من الجنس الهندو أوربى.

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 نمطا رائعا من أنماط الحضارة الإنسانية، له مدلوله الثقافى والاجتماعى الخاص، وهو قمة من قمم أنماط الإنتاج الفنى العالمى.

وقد اقتضى سياق البحث والدراسة أن نحدد معالم الحضارة العربية السابقة للإسلام منذ أقدم العصور وأن نصحح 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، متتبعين الحقائق التاريخية الصحيحة، مستلهمين الوجدان العربى الأصيل، ملقين الأضواء على الوحدة العربية الكبرى التى ظهرت بوادرها مع فجر التاريخ الإنسانى، متحررين من الزيف الذى يشوب

ما كتبه بعض الغربيين عن حضارة الشرق العظيمة.

وبعد، فهذه محاولة مخلصة فى حقل الفن التشكيلى العربى، أرجو أن أكون قد وفقت فيها وحققت ما استهدفته من إعطاء فنوننا القومية حقها الطبيعى ومنزلتها الصحيحة، وأن ينتفع بها أبنائى وزملائى.

أبو صالح الألفى

obeikandl.com

obeikandl.com

وحدة البلاد العربية من أقدم العصور

المنطقة العربية :

تمتد منطقة الحضارة العربية من المحيط الأطلنطى غرباً، إلى الخليج العربى شرقاً وهضاب الأناضول وأرمينيا شمالا، وأواسط أفريقيا والمحيط الهندى جنوباً، وتسكن هذه الأقاليم أمم عريقة فى حضارتها التى 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 التى تمتاز بشخصية إقليمية متفرده لدرجة عجيبة، ويقول الدكتور جمال حمدان ـ عندما تناول الشخصية الإقليمية للعالم العربى - : « إن هناك نغمة أساسية وإيقاعاً مشتركاً يتكرر بإلحاح فى جميع نواحى الوجود الطبيعى والحياة البشرية فى الماضى والحاضر»[1].

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 فى العالم العربى ص ٦.

هذه الصفة الأولية على محتويات الإقليم الداخلية من طبيعية وبشرية، بل تنصرف إلى الموقع الخارجي كذلك. والعالم العربي إقليم اتصال مورفولوجيًّا ووظيفيًّا - موقعاً ومناخاً ونباتاً، بنية وتركيباً، حيويًّا وجنسيًّا في التاريخ والسياسة والحضارة والثقافة، ولاشك أن مجموعتين رئيسيتين من الضوابط: الموقع الخارجي والخصائص الداخلية هي المسئولة عن هذا الاتصال.

العصر الحجري:

ولقد أثبتت الأبحاث التي أجريت في أنحاء الوطن العربي، 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 الان في فلسطين كانت مطمورة في مغارة الطابون، وتعود إلى العصر الموستيري، كما عثر أيضاً في العراق على هيكلين إنسانيين في مغارة شانيدرو[١]، كما عثر كذلك في الأردن وحضرموت على آثار من العصر الحجري القديم[٢]، أما في مصر فقد عثر على الأدوات الصوانية التي تخص الإنسان القديم في جهات متفرقة، في المعادي وحلوان والفيوم والوجه القبلي. أما في شمال أفريقيا فقد عثر في منجم أثري بالقرب من مدينة «قفصة» على آثار من العصر الحجري

(١) د. أحمد فخري تاريخ الشرق القديم، دراسات في العالم العربي ص ٤٦

(٢) د. جواد علي تاريخ العرب قبل الإسلام الجزء الأول ص ٣٧٥

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

ومن الحقائق الهامة أن فحص الجماجم التى عثر عليها فى تلك القرى والأماكن المتفرقة فى جميع أرجاء الشرق العربى، قد ثبت أنها كلها لأقوام من جنس البحرالأبيض المتوسط، مما جعل الباحثين جميعا فى عصر

---

(١) أحمد صقر مدينة العرب العرق فى التاريخ ص ٣٨.

(٢) دائرة المعارف البريطانيه جزء ١٥ صفحه 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 فى عصر ما قبل التاريخ متصلة اتصالا مطرداً سواء أكان ذلك عن طريق الهجرات المتلاحقة أم التجارة، وقد ثبت أنه فى 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 فى بلاد بابل، ولم تمض عليها قرون قليلة، حتى أصبحت صاحبة الأمر فى البلاد، وقد ظلوا محافظين على ثقافتهم ولغتهم الأصلية قرونا طويلة، مما يؤكد أنهم كانوا ذوى ثقافة خاصة ولهم نظمهم وحياتهم الاجتماعية[٢].

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

---

(١) د. أحمد فخرى: دراسات فى العالم العربى ص ٧١، حسن الباشا: تاريخ الفن فى بلاد العراق القديم ص ٤.

(٢) د. أحمد فخرى: دراسات فى العالم العربى ص ١٥٨

هنرى برستد: انتصار الحضارة ص ١٥٥

المناخ كان يصلح لنمو المراعى الوافرة لحيوانات تشبه الحيوانات التى خلفت بقاياها مع أدوات شبيهة بأدوات أولئك الأقوام فى كهف الجليل، ومما يجدر بنا أن نذكره أن الجماجم التى عثر عليها تختلف كل الاختلاف عن كل الجماجم التى وجدت للخلائق من بنى الإنسان التى بقيت ذريتهم فى غرب آسيا حتى الأزمنة التاريخية[١].

وقد سبق أن قلنا إن الهجرات والالتقاء بين سكان أقاليم الوطن العربى كانت مطردة، وبقى 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 النمساوى Schlozer شلوزر سنة ١٧٨١، ومما 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 شىء، فإن العلماء بعد اعترافهم بنظرية الجنس

---

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

السامى تضاربت أقوالهم تضارباً شديداً. فيقول البعض ومنهم «فون كريمر» إن المهد الأصلى للجنس السامى 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 «فلبى» فيقرر أنه من الممكن تحديد هذا الموطن فى الجزء الجنوبى من الجزيرة العربية[١].

وكان لابد للعلماء الذين قرروا أن مهد الجنس السامى هو جزيرة العرب، أن يبرهنوا على ذلك. وقد استندوا إلى ان هناك أدلة دينية ولغوية وتاريخية وجغرافية تشير بوضوح إلى هذه الحقيقة. ويقول «كيتانى»، «أرنولد» فى تعليل 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 فى الشمال.. وكانت الطرق الساحلية من أهم الطرق التى أوصلت المهاجرين إلى أهدافهم، فحمل المهاجرون آلهتهم، وأولها إله القمر، كما حملوا الخط الذى اشتقت منه سائر الأقلام ومنها القلم الفينيقى، وطبعت جميع الأراضى الواسعة التى حل فيها هؤلاء الأقوام بهذا الطابع السامى الذى مازال باقيا إلى الآن[٢].

---

(١) Philby The Background of Islam, P 9

(٢) د. جواد على: تاريخ العرب قبل الإسلام، جزء ١، ص١٥٢ ١٥٨.

العربية بدلا من السامية :

وبقى علينا أن نناقش اصطلاح السامية. فما دامت الجزيرة العربية هى أم الجميع، أم لجميع من نبت فيها بعض النظر عن لهجتهم التى تكلموا بها، سواء علينا دعوا عرباً أم لم يدعوا، وبخاصة أن هذا الاسم لم يطلق إلا قبيل الميلاد فأصبحت 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 علميًّا، وجب علينا إهمال كلمة الشعوب السامية واستبدالها بكلة 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 هـ.ج. فلير H.J. Fleure وجهة النظر الخاصة بأن اصطلاح السامية اصطلاح خاص باللغات، وهو يقول إن الجنس البشرى العالب فى اسيا الجنوبية الغربية وبلاد البحر الأبيض المتوسط، عدا شبه جزيرة البلقان هو الجنس ذو الرءوس الطويلة الاعتيادية، أما لونهم فأسمر صارب إلى الحمرة فى أنحاء كثيرة من أفزيقيا الشمالية وفى جزيرة العرب وفى المنطقة التى يقال لها منطقة الهلال الخصيب. وقد أطلق على هؤلاء

(١) د. جواد على تاريخ العرب قبل الإسلام، جزء٢ ص٢٨١.

دون تمييز اسم الساميين مع أن هذا اللفظ فى حيقتته أصطلاح من المصطلحات الخاصة باللغات. وربما كان من الأفضل أن نسمى هؤلاء الجنس الأسمر، وهو الاسم الذى أطلقه إليوت سميث Elliot Smith على ذوى الرءوس 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 الغالبية الكبرى فى السهل الجنوبى كله من مراكش إلى البحر الأحمر إلى أرض الجزيرة، والذى تمثله فى هذه المنطقة الشرقية السلالة العربية من بنى الإنسان، وفيما عدا أنه بالعامة متموج الشعر ملتح وأبيض اللون، فإن بنيته تختلف اختلافاً شديداً عن سكان المنطقة الجبلية « الألبيين » المكتنزى اللحم عريضى الرءوس كثيفى اللحى، 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 تحضّر

---

(١) هـ ج. فليز: الجماعة البدائية وأصول الأجناس، تاريخ العالم المجلد الأول ص ٢٣٨.

(٢) د. محمود كامل: عروبتنا - اقرأ ص ٢٩.

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

بعض قبائل العرب قديماً، وأقاموا فى مدن اليمن والحجاز وحوران وغيرها، لم يعد لفظ « العرب » محصورا فى البدو، فتنوع معناه كما تنوع مسماه، فاستعملوا لفظ « الحضر » لأهل المدن، و « البدو » لأهل البادية[١].

وأقدم نص ورد فيه اسم « عرب » هو نص آشورى يعود إلى أيام الملك شلمنصر ملك أشور ٨٥٣ ق.م، وقد تبين أن هذه الكلمة لم تكن تعنى عند الآشوريين ما تعنيه عندنا من معنى، بل كانوا يقصدون بها مشيخة كانت تحكم فى البادية المتاخمة للحدود الآشورية، كان حكمها يتوسع ويتقلص فى البادية تبعا للظروف السياسية لقوة شخصية الشيخ[٢].

القرابة فى اللغة :

ومن الأمور المسلم بها أن القرابة فى 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 فى البابلية ميم والعربية نون، ومنها علامة الجمع وهى فى البابلية كما

(١) حرجى زيدان : العرب قبل الإسلام ص ٣٩.

(٢) د. فخرى . دراسات فى العالم العرب ص ٣٤؛ حتى العرب ص ٢٤، حواد على تاريخ العرب قبل الإسلام ح ١ ص ١٦٩.

فى العربية وفى السريانية ين، وكذلك صيغ الأفعال وبعض الأسماء[١]. وليس هذا التشابه مقصورا على اللغة البابلية فقط وإنما هو يمتد إلى الآشورية والكنعانية والفينيقية والآرامية والنبطية[٢]. ويقول الأستاذ ألبرايت Allbright فى كتابه عن آثار فلسطين : إن اللغات السامية المشهورة فى القدم هى الأكدية والآشورية والبابلية والسامية الشرقية والسامية الغربية، وتنقسم هذه إلى العربية الشمالية والعربية الجنوبية أى المعينية والسبأية. واللغة العربية المقصودة هى لغة الأقوام التى كانت تعيش فى شبه الجزيرة العربية وتهاجر منها وإليها فى تلك الحقبة القديمة، وكانت لغة واحدة من اليمن إلى مشارف العراق والشام وتخوم فلسطين وسيناء. وقد عرفت هذه اللغة أحيانا باسم اللغة السريانية غلطاً من اليونان فى التسمية، لأنهم أطلقوا اسم آشورية أو آسورية على الشام الشمالية، فشاعت تسمية العربية باسم السوريانية أو السريانية من المكان الذى أقامت فيه بعض القبائل الوافدة من شبه الجزيرة منذ أقدم العصور قبل عصر إبراهيم بزمن طويل[٣].

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

---

(١) جرجى زيدان العرب قبل الإسلام ص ٦٥.

(٢) د. جواد على تاريخ العرب قبل الإسلام ص ١٤٨

(٣) العقاد أبو الأنبياء ص ١٥٠-١٦١

الوثيقة من حيث تركيب اللغة كوجود العين بين حروفها والمصدر الثلاثى بين أفعالها والفعل المعتل الآخر ووجود الفعل قبل الفاعل وارتباط الصفة بالموصوف واستعمال تاء التأنيث وياء النسبة واستخدام كاف المخاطب وميم المكان ونون الجمع[١].

أقلام اللغات السامية :

وتتعدد الأقلام السامية فمنها المسند والنبطى المتأخر والثمودى والصفوى واللحيانى والمسمارى والمعينى. أما المسند فقد اشتهر عند علماء العربية بأنه خط حمير وهو أقدم الأقلام التى عرفت فى شبه جزيرة العرب إلى الآن. وقد أظهرت الكشوف الحديثة أن الخط المسند تجاوز بلاد العرب قبل الميلاد، حيث عثر فى موضع قصر البنات على طريق قنا على كتابات بهذا القلم كما عثر على كتابة بهذا القلم أيضا فى الجيزة كتبت فى السنة الثانية والعشرين من حكم بطليموس، وهى ليست بعد سنة ٢٦١ ق.م.[٢]. كما عثر فى جزيرة ديلوسDelos من جزيرة اليونان على كتابات بالقلم المسند وهذا يدل على صلات قديمة بين شبه جزيرة العرب واليونان وأن العرب لم يكونوا فى عزلة عن العالم طبقا للنظرية القديمة.

وترى جمهرة المستشرقين المعاصرين أن الخط العربى الذى دون به القرآن الكريم أخذ من خطوط أخرى فى زمن غير بعيد من ظهور

---

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

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

الإسلام، ويستدلون على ذلك بأنه لم يوجد من الآثار التى كتبت بهذا الخط قبل الإسلام إلا شيء قليل. ويلاحظ أن أغلب حروفه وأشكاله مشابهة لحروف الخط النبطى المتأخر وهو بالتالى 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 الكتابةالصورية التى كانت تعبر عن معان وأوجدوا منها المقاطع التى سهلت أمر أداء المعانى تسهيلا كبيرا.

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

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

(١) د. جواد على تاريخ العرب قبل الإسلام ج ١ ص ١٩٢-١٩٨، ويقول جاردنر إنها تعود إلى الأسرة الثانية عشرة بين٢٠٠٠، ١٧٨٨ ق.م. ويقول پترى إنها تعود إلى ١٥٠٠ق.م.

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

أما المسمارية فنعتقد أنها نشأت فى 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 المسمارى تطور من الأشكال التصويرية والتى تعتمد على الخطوط المستقيمة ذات الاتجاهات المختلفة التى تحدد الشكل المطلوب. وكانت كل صورة تدل فى الأصل على ما تمثله وهو ما قامت عليه اللغة المصرية القديمة، ولما لم يكن فى الإمكان تصوير كل شىء، كانت الصورة الرمزية خليقة أن تفقد معناها ولا يبق منها إلا جرسها، فتحولت بذلك إلى مقطع من المقاطع. ولم تتطور الكتابة المسمارية قط فتصبح أحرفا هجائية بل ظلت إلى النهاية مؤلفة من مقاطع، واستمرت بعض علاماتها صورا رمزية. وقد كشف فى «كش» لوح يعد من الوجهة التاريخية عظيم الأهمية لأنه أول مثال معروف للكتابة فى أرض الجزيرة ويعود تاريخ هذا اللوح إلى حوالى ٣٢٠٠ ق. م[٢].

ومما يستحق التسجيل أنه كشف فى عام ١٨٨٨ فى خرائب تل

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

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

العمارنة حوالى ٣٠٠ لوحة من الصلصال مكتوبة بالخط المسمارى تدل على أن اللغة البابلية كانت لغة دبلوماسية فى عهد أخناتون ١٣٨٠-١٣٦٢ ق.م[١].

ويدافع الأستاذ هومل عن الرأى الذى يقول إن الأبجدية الأولى ظهرت فى كلديا بتأثير عبادة النجوم، ومن تلك الرموز التى وصفها الكهنة للنجوم أخذت الأبجدية الأولى، وتفرعت الألف باء السامية الغربية التى صارت أمًّا لمجموعة من الأبجديات. وينكر هومل أن تكون مصر هى المهد الأول للكتابة[٢].

قرابة 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 أوشعرت بحاجتها الشديدة إلى الماء، كما أحست أهمية الشمس والقمر والنجوم فقد ارتبطت أغلب هذه العقائد بهذه الظواهر الطبيعية. ويقول الأستاذ ديلابورت إن الفكرة الأساسية فى كل دين هى الاعتقاد فى كائن متسام أو أكثرتلتزم به

---

(١) جون ويلسن الحضارة المصرية ترجمة أحمد فخرى ص ٣٨٨-٣١٢؛ محمود كامل عروبتنا ص ٣٥.

(٢) د. جواد 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 الذى يعبر به عن فكرة الإله يصور كنجم معناه الحقيقى 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 » فى العراق وأوزوريس فى مصر يقومان على الماء، وما فعله كل إله منهما للمحصولات أو لزيادة الأشياء فعله فى الأرض وعلى الأرض . كان كل إله منهما من الآلهة الخالقة، كان أنكى إله المحصولات كما كان إله المراعى. أما أوزوريس فكان إله الحنطة بخاصة، وجاء علم اللاهوت المصرى بتفاصيل حاذقة عن كيفية جلب أوزوريس الحنطة إلى الوجود، وكيف أنه هو ذاته القمح والماء على السواء، ويعكس أنكى وأزوزيس 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 نظاما عقائديًا متقارباً. ففى مصر نجد الثالوث أوزوريس وأيزيس وحوروس وفى العراق القديم نجد الثالوث أنو وأنليل وأيا. وفى جنوب الجزيرة العربية نجد الثالوث من الكواكب« الموقاه » و« ذات حميم »

---

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

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

و« عشتر »، وفى العراق نجد ثالوثاً آخر من سن (إله القمر)، وشماس(إله الشمس) وعشتر(الزهرة) ونجد الإله بعل فى الشام يمثل الخصب، ويطلق فى مصر على الزراعة البكر فيقال نبات « بعلى »[١]. كما أن اللات هى عشتر[٢].

ويضيف كوك أنه قد انتهى إلينا أقدم دليل مباشر من الأدلة الخاصة بالديانات القديمة من مصر وبابل، وكلاهما بلد يدين برفاهيته وطبيعة ديانته لنظامه السياسى القديم، نظام المدن المنفصلة، ودول المدن التى تعتمد جميعها على تنظيم توزيع الماء. وكان دينا القطرين متشابهين فى أشياء كثيرة[٣].

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

وبقى علينا أن نناقش نقطة أخرى من النقاط الهامة وهى أصل

---

(١) ديلاپورت : بلاد ما بين النهرين ص ١٦٥ وما بعدها، أحمد فخرى : دراسات فى العالم العربى ص ١٦٣.

(٢) رنيه ديسو : العرب فى سوريا قبل الإسلام.

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

حضارة العراق القديم، هل يعود الفضل فيها إلى الجنس السامى العربى أم الجنس الهندوأوربى.

أصل حضارة العراق القديم:

يكاد يجمع المؤرخون على أن الحضارة التى ازدهرت فى بلاد ما بين النهرين(العراق القديم) فى الألف الرابع قبل الميلاد فى الحوض الأدنى للدجلة والفرات تعود إلى السومريين الذين يزعم أغلب المؤرخين أنهم من الجنس الطورانى - الهندوأوربى. بل قال أغلبهم أيضاً إنها أقدم الحضارات البشرية على الإطلاق.

وقد لمس الأستاذ العقاد هذا التميز فقال : يزعم المتشيعون للحضارة السومرية التى ازدهرت فى أرض بابل قبل انتقال الساميين إليها أنها أقدم الحضارات البشرية على الإطلاق ولكنها على الأرجح نزعة من نزعات العنصرية التى تجعل بعض الكتاب الأوربيين يتجاوزون كل حضارة سامية إلى حضارة أخرى منسوبة إلى جنس آخر[1].

آراء بعض المتشيعين للأصل السومرى الهندوأوربى:

يقول هنرى برستد : « أثبتت الكشوف الأثرية أن أقدم الحضارات الهامة فى وادى الرافدين تطورت على يد قوم غير سامى الأصل، لم نعرف

---

(١) عباس محمود العقاد الله ص ١٠٢

جنسهم على وجه التحديدإلى الآن. وهم يسمون السومريين لأن المنطقة التى كانت لهم السيادة فيها تسمى سومر، بدأت قبل ٣٥٠٠ ق.م »[١].

أما وولى فيقول : « لسنا نعرف الوطن الأصلى للسومريين، وكل ما نعرفه أنهم جاءوا من أرض جبلية فى موضع ما بأواسط آسيا، وأنهم كانوا منتشرين فى مساحات واسعة، حتى إن أقارب أولئك الذين سكنوا أرض الجزيرة فيما بعد كانوا يقيمون فى ولايات الهند الشمالية الغربية، ولا نعلم كيف نزحوا إلى أرض الجزيرة، فهل جاءوا إليها مخترقين تلال عيلام، أم جاءوا من البحر طائفين بالشاطئ الشرقى للخليج الفارسى (العربى)، وهذا هو الراجح، ومهما يكن من شىء فقد شقوا طريقهم إلى النصف الأسفل من الوادى الجديد، واحتلوه احتلالا أدى إلى أن تسمى الأرض باسمهم أى أرض سومر[٢] ».

ويغالى السير فلندرز پترى فيزعم أن حضارة البدارى، فيما قبل الأسرات فى مصر، تعود إلى حضارة نشأت فى بلاد القوقاز، ثم يقول أيضا بالنسبة لتكوين الأسرة الأولى فى مصر القديمة : إنه يحتمل أن تكون الغلبة لتجار من عيلام هبطوا من الخليج الفارسى(العربى) حول بلاد العرب ثم اتجهوا صعداً حول البحر الأحمر، ولعل فريقا منهم شق طريقه إلى مصر العليا وفريقا شق طريقة إلى السويس وتحالف مع عرب الشمال

---

(١) برستد انتصار الحضارة ص ١٥٨.

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

على عزو الدلتا وبذلك أنشئت مملكتان وحد بينهما مينا[١]. فكيف يتصور عالم كبير أن التجار جاءوا فى حشود غزو كبيرة فى البحر للاستيلاء على إقليم كبير كمصر، والمعروف أنها كانت مزدحمة بالسكان فى عصر الزراعة.

ولسنا فى حاجة إلى أن نعدد ما كتبه هؤلاء المتشيعون للأصول الهندوأوربية فى 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 فى العراق القديم:

يقول ديلابورت إنه كان يسكن السهل جنسان مختلفان، ففى الجنوب سكان غير ساميين، ربما وفدوا من الجبال الواقعية فى شرق الدجلة، وفى الشمال ساميون ربما يكونون قد وفدوا من سوريا ولا نعرف من كان منهم أول الوافدين. وكل ما يشير إليه التواتر لا يعدو أن مدينة من الشمال أو مدينة من الجنوب، أو مدينة أجنبية قد عززت مجموعة من المدن

---

(١) فلندر رِ پترى، الكشف عن الماضى المجهول تاريخ العالم، المجلد الأول ص ٤١، ٤٢

وأصبحت تمارس سلطة غير ثابتة سرعان ما تزول وتفنى. وتشهد وثيقة من أقدم الوثائق بتدخل 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 يمكننا أن نصل إلى أقدم من هذا بالنسبة للعصر التاريخى[٢].

أما السير ماريوت فيقول: تبدأ قصة بابل قبل أن تنشأ مدينة بابل، ففى الوقت الذى يرتفع فيه الستار عن هذه البلاد نلمح بين ثناياه شعوبا ساميين وأقواما سومريين، لا ندرى هل كان قدومهم إلى هذه البلاد قبل الساميين أو لم يكن، ولكنهم قد يكونون ذوى صلة بالدرافديين الذين سكنوا بلاد الهند... وكانت مدنهم تحارب بعضها بعضا فتارة تتغلب هذه وتارة تتغلب تلك.

وقد حدد ديلابورت المدن السومرية أنها نيبور، أور، أوروك، لارسا، لاجاش. ويضيف هامرتون لكح.

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

---

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

(٢) ل. ديلابورت بلاد ما بين النهرين ص ١٩ ٣٩

(٣) السير جون ماريوت Marriott تاريخ العالم ص ٤٥٥

وجاء فى قائمة ملوك وأسر بين النهرين ما يأتى : أسر ملوك تتدرج من الأساطير إلى الأخبار الصحيحة فى صورة غير محسوسة، مدونة فى كيش « السامية » وأرك وأور « السومرية » وقد ثبت مما كشف من تماثيل ورءوس 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 »[1].

وبدراسة هذه القائمة نجد أن أقدم الأسر هى الأسر السامية، وأن مدونات الأسر السومرية تأتى بعدها بنحو قرن من الزمان على الأقل. وأقدم مدينة فى الترتيب الزمنى لهذه القوائم أيضا مدينة كيش السامية تأتى بعدها مدينة أور.

وواضح من هذا العرض لمجموعة هذه الآراء أن الجنس السامى أسبق فى استيطان بلاد مابين النهرين من الجنس السومرى، وأن المنطقة كانت منطقة منازعات بين المدن، وأن العنصر السامى كان هو العنصر الأقوى، وبالتالى أكثر ثقافة وتماسكا من الناحية الاجتماعية.

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

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

الجزيرة، ولاشك أن الأرض التى سكنها السومريون كانت أرضاً رسوبية تكونت مما يحمله الدجلة والفرات من الطمى، ومن ثم تكون أرضاً ذات أحراش كثيرة، تحتاج مثل هذه الأرض إلى خبرة عالية لتمهيدها للزراعة ولتنظيم الرى. وبدهى أن تكون الأسبقية للسيطرة على النهر للسكان الذين يقطنون فى أماكن قديمة لا تحتاج فى تحضيرها للزراعة إلى جهد كبير.

أصل الحضارة الزراعية :

ويتساءل فلندرز بترى عن مكونات الحضارة فى مكان ما والتشابه بينها وبين حضارة أخرى فى مكان آخر قائلا : «على أن نظرتنا التى لا يمكن أن تحيط الآن إلا بجزئيات ضئيلة تورثنا صعابا لا نستطيع معها أن نعرف كم من هذا التشابه فى الثقافة يرجع إلى تطور كل قطر بذاته، وكم منها يرجع إلى التجارة والاستعارة. وكم يرجع إلى حركات الشعوب وانتقالها من مكان إلى آخر[1]».

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

(١) فلندرز بترى : الكشف عن الماضى المجهول، تاريخ العالم، مجلد ١ ص ٣٩.

جهة أخرى، يجعل مصر صاحبة الفضل فى ابتكار الزراعة - وكما يقول الأستاذ Cherry، إن النيل كان يلقن الناس عامابعد عام درساً فى الرى حيث أن فيضانه يتم فى فترات صيفية رئيسية، وينمو حب الشعير فى الطمى المتخلف من انحسارالمياه، ثم يجمع ولا يصيبه التلف فى الشتاء، وهكذا دواليك، مما سهل على المصريين التقاط الفكرة وتنظيمها. ولا نستطيع أن نجد ظروفاً طبيعية مشابهة لذلك فى حوض أى نهر من الأنهار الأخرى. ولا نجد ذلك فى سومر، لأن الصوان غير موفور، ولأننا لم نعثر على الحلقة السابقة لمرحلة الحضارةالزراعية، فلابد 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 فى هذا المكان أحدث كثيرا منها فى سومر وفى مصر[1]. ويخلص الأستاذ «برى» من ذلك إلى أن مصر هى التى علمت كل الشعوب المنتجة للطعام هذه الحرفة، ويستند فى تأكيد هذه الفكرة أيضا، بالإضافة إلى ماسبق، كشف استعمال النحاس، ثم اختراع الإزميل النحاسى[2] الذى اعتبر ثورة فى تطوير الصناعة، وكذلك صناعة السفن ذات القمرات التى جابوا بها البحار شمالا وجنوباً، قبل الأسرات، وبهذه الوسيلة اتصلوا بجميع أقاليم الشرق الأوسط وشمال أفريقيا وأوربا.

ومع أن دكتور لانجدن Langdon يعارض هذا التفسير، ولكنه فى

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

(٢) إليوت سميث: المصريون القدماء.

الوقت نفسه يسلم بأن الاتصال بين مصر وسومر قديم جدا عن طريق بُنت (شرق أفريقيا وغرب الجزيرة العربية)، وماجان وملوحا، مبحرين فى البحر الأحمر والخليج العربى دائرين حول ساحل الجزيرة العربيةالجنوبى. أو بالطريق الآخر عبر سينا حيث كانت مناجم النحاس والفيروز. ولا يبعد أن يكون سكان سيناء الناطقون بالسامية قد حملوا هذه الثقافة إلى أرض بابل[١].

ومهما يقال من أن هناك صلات بين حضارة السند والبنجاب القديمة - بعد الحفائر التى قام بها السير جون مارشال فى موهنجو دارو - وحضارة سومر[٢]، فلا شك أن الحضارة السومرية أقدم عهداً، ومن ثم، تكون هى التى أثرت فى حضارة السند، ولايقال بالعكس أبداً. فإذا قيل إن هناك هجرات تمت بعد الغزو الآرى للهند حوالى ٢٥٠٠ ق.م. وطرد السكان الأصليين - ويغلب أن يكونوا من جنس الدرافدى المنتشر فى الهند الحديثة - فاتجهوا إلى الشرق والغرب والجنوب. فإننا نقول إن هذه الهجرات إلى أرض بلاد مابين النهرين - إذا كانت قد تمت - فتكون بعد نشوء الحضارة وتبلور شخصيتها فى أرض بابل، والأخذ بأسباب الحضارة الزراعية.

---

(١) و.ج. پرى : نمو الحضارة، ص ٥٦-٦٠.

(٢) ج. هنرى برستد : انتصار الحضارة، ص ١٦٠، هامرتون، تاريخ العالم المجلد الأول ص ٤٥٤.

خلاصة الرأى فى 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 أوالجنوب . ولكن المسائل التى تحتاج إلى تصحيح هى أنهم تعلموا الزراعة فى 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 فى الأرض المتاخمة لهم من أعلى[٢]. والثابت كذلك، أن المدن القديمة التى عرفناها فى هذه الأرض كانت سامية وسومرية، وكانت بعض المدن السامية أقدم من المدن السومرية، وكانت السيادة فى الأغلب الأعم للمدن السامية[٣]. وأن تعصب الباحثين الغربيين للأصول غير السامية دفعهم باستمرار إلى إلقاء الأضواء على كل ما هو غير سامى، ولست أدرى كيف يستنبط الباحث أن المدن الضعيفة والحكام الضعفاء المغلوبين على أمرهم - فى الغالب - هم الذين أقاموا صرح الحضارة - وأن الغالبين فى - الأغلب - هم العاطلون منها. ومن المسائل المتعذرة أن يستطيع باحث أن ينسب إلى

---

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

(٢) هنرى فرانكفورت : مولد الحضارة فى الشرق الأدنى ١٩٥١ (دراسات فى العالم العربى ص ٧٨).

(٣) ديلاپورت : بلاد ما بين النهرين، هنرتون : تاريخ العالم المجلد الأول، فواتم ملوك وأسر العراق القديم

جنس بذاته مخلفات هذه الحضارة المبكرة فى هذه البقعة التى اختلطت فيها القوى وتصارعت قبل عصر التدوين بأزمنة طويلة. وليس من الأمانة التاريخية أن نقول إن الساميين اقتبسوا كل شىء ولم يكن عندهم شىء[١]، وبخاصة إذا كان هذا الحكم قائما على التناقض، ومن أمثلة هذا التناقض، ما يقوله هنرى برستد: إن لوحة الملك نرام - سين المعروفة باسم لوحة النصر (متحف اللوفر) وهى من عمل فنان سامى، لايشك أحد فى أنها من أعظم الأعمال الفنية فى العالم القديم - مستلهمة من النحت السومرى[٢].

ومن غير الدخول فى التعقيدات العلمية التى 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 فى وطنه المحلى الخاص.

---

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

(٢) د. محمود كامل: عروبتنا ص ٢٩.

مظاهر الحضارة في الأقاليم التي انتشر فيها الإسلام

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، ليتيسر لنا بعد ذلك أن نتابع نمو هذه المظاهر الفنية وتكييفها مع الفلسفة والفكر الإسلامي.

بعض المراكز الحضارية الأولى لمنتجي 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 والحصر ، كما عرفوا صناعة التماثيل تحقيقاً لبعض الحوافز الطقوسية.

ومن أقدم المراكز الحضارية التى كشفت فى العالم القديم حضارة مرمدا بنى سلامة والفيوم ونقادة والبدارى فى مصر وتل حسونة 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 فنًّا هندسيًّا 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 والصحراء، ولعل هذه الصورة الكلية للبيئة المصرية بالإضافة إلى دورة الفيضان الترتيبة، ودورة الشمس اليومية والسنوية، هى التى علمت المصرى حساب السنين وأوحت إليه بعقيدة الخلود، كما أنها أثرت فى

الصياغة الفنية للفنون التى ظهرت فى بواكير العصر الفرعونى.

وتخطيط المعابد يعتمد على الخط الممتد فى طريق الكباش إلى قدس الأقداس، مارًّا بالفناء السماوى إلى بهو الأعمدة،ويرمز إلى الطريق الطويل الذى يقود الإنسان من الحياة الدنيوية الفانية، إلى الحياة الأخروية الباقية، فى رحلة شاقة يعتمد فيها على الإيمان والإخلاص والوفاء والخلق القويم، وأن تنظيم المعبد المصرى، سواء أكان هذا التنظيم على امتداده أم فى نِسَبِهِ، أم فى النقوش التى ترسم على الجدران المنبسطة - كالصفحات المنشورة للكتابة - وتدرج هذه النقوش فيما تعالجه من موضوعات من الأرض إلى السقف، كل ذلك يشعرنا شعوراً طاغياً بالنظرة الكونية التى 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 فى 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 فى الوصول إلى هذا المستوى التشكيلى البحت، الذى يعتبر الهدف الأول لكثير من مدارس الفن المعاصرة، بالإضافة إلى المضمون الفكرى الذى يتضمنه كل خط وكل سطح.

ويتمثل الامتداد وبيه ويح فى ... للسرعة هندسية فى الفن

المصرى : « إن كل جماعة إنسانية عندها فكرةعن المكان، مختلفة، وعلى علاقة بالتجربة التى تدين بها لطريقتها فى الحياة، وتجربة السكان الخاصة بالزراعة، وبخاصة فى مصر، حيث الأرض القابلة للزراعة محدودة جدًا، ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالملكية والحقل. وينبغى أن تقسم المساحة القابلة للاستثمار إلى حصص محددة ثابتة. وهذا أمر يتعلق بعلم المساحة الذى يتوقف بدوره على الهندسة. فلتقسيم المكان، بحيث تحدد الممتلكات دون تضييع للأرض، لابد من اللجوء إلى الأشكال الهندسية، وبقدر الإمكان إلى الأشكال المتوازية حتى تكون، مترابطة. وهكذا ولدت الهندسية التى لم يكن عند الصيادين قبل التاريخ عنها غير فكرة أولية جدًا وعَرَضية تقريباً، وكان من نصيب المدنية الزراعية أن تبنى أساسها وتحققها علميًا[1] ».

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

(١) ريمبه ويج مصر مشرق والغرب ص ٣٩.

بسيط نقي وبليغ، كما أن تأكيده للخط الممتد، إنما هو رمز صوفي للاتجاه المستمر نحو الحياة الأخرى المقدرة على الإنسان المصرى، والتى هى غاية آماله وشوقه. ويقول الدكتور أنور شكرى: «مكث الفنان المصرى يمثل الأشياء من أخص مظاهرها دون اعتبار لما يظهر أو يختفى منها لعين الرائى، 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 ينشىء صورة خالدة أقرب إلى الأصل الحقيقى بما تصوره من خصائص ذاتية[1]».

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 تحتويه 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 الإغريقى لمصر ٣٣٢ ق.م، ثم الفتح الرومانى ٣٠ق.م بدأ التبادل بين الحضارة المصرية والحضارة الإغريقية متمثلا ذلك فى مدرسة الإسكندرية والفلسفة الرواقية والصور الشخصية التى أنتجها الفيوم، وهى صور فردية ذات نظرات حالمة تستشف ما وراء الأفق البعيد، وكان هذا تمهيداً طبيعيًا 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 أولا ثم من فن الإسكندرية ثانيًا مع بعض التأثيرات البيزنطية والساسانية، وقد برزت شخصية الفن القبطى خلال القرن الخامس الميلادى بعد أن انفصلت الكنيسة القبطية عن الكنيسة البيزنطية، وكان نضجه بين القرنين الخامس والسابع الميلادى.

---

(١) نو صالح لاشين تاريخ الفن بعام.

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

ويلاحظ أن الفن القبطى كان فناً شعبيًّا، ذلك لأن المسيحية دخلت مصر قبل أن تصبح الدين الرسمى للدولة الرومانية. وقد نشأ هذا الفن بين جماعة من المصريين المضطهدين وبخاصة فى الأقاليم بعيداً عن العاصمة، ولم يكن أغلب الذين يمارسون الإنتاج الفنى فى أول الأمر من المتخصصين. فكثيراً ما كان الرهبان وأعوانهم 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 الحضارات التى نشأت فى وديان الأنهار الكبرى. والمياه فى النهرين سريعة الجريان وبخاصة الدجلة، وكانت المياه تغمر الوادى، ولكى يتقى الإنسان أخطار الفيضان شيد مدناً على هضاب صناعية وبنى فوقها بيوتاً من

القصب، واللبن، ومعابد من اللبن، وقد أمدته الطبيعة بالصلصال الجيد بوفرة، يأتى مع فيضان النهر، فكان يحرقه أو يكتفى بتجفيفه فى الشمس، كما كان يصنع منه أيضاً كل الأوانى الفخارية اللازمة للاستعمال فى الحياة المنزلية، كالجرار والقدور والصحاف، وكذلك اللوحات التى كان يسجل عليها أحداثه الجارية وعقود المعاملات على اختلافها بالخط المسمارى.

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

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

وكان صفاء السماء وإشراقها من الروائع التى خلقت الاهتمام بتتبع حركات النجوم والكواكب مما أدى إلى ارتقاء علم الفلك والتنجيم والعلوم الرياضية.

وقد أثرت العمارة العراقية القديمة ذات التقاليد على العمارة الفارسية الأخمينية ثم البارثية والساسانية ثم الإسلامية وبخاصة فى العصر العباسى.

وتقع الفتحات فى أعلى المبانى وهى قليلة وضيقة، وهى فى هذا تشبه

النظام المصرى القديم. وكانت مسطحات القصور عظيمة الاتساع فقد بلغت مساحة قصر صارغون بخور ساباد 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 بشرفات على

---

(١) محمود فؤاد مرابط: الصور الجميلة عند القدماء ص ٩٤.

(٢) هيرى برسد: انتصار الحضارة، ص ١٩٦، ٢٢١، ٢٢٣

شكل قطاع هرم مدرج أو قطاع الزيجورات، أما الواجهات فقد زخرفت بفجوات عمودية متكررة. وكثيراً ما كانت تغطى الحوائط بالقاشانى أو بالطوب المطلى بالمينا وعليها نقوش بارزة تمثل السباع والثيران والحيوانات الخرافية. وكانت الأعمدة التى استعملت استعمالا محدوداً تقام من الطوب أو الخشب وتغطى فى كثير من الأحيان[1].

كل هذه الخصائص المعمارية الواضحة تذكرنا بالقصور الإسلامية فى العصرين الأموى والعباسى كقصر المشتى والخير الغربى وأخيضر وغيرها من القصور التى ينسبها أغلب المؤرخين فى أصولها المعمارية إلى القصور الساسانية، والحقيقة أن القصر الساسانى استمد تخطيطه وعناصره المعمارية الأساسية من العمارة العراقية القديمة.

أما الزخارف والفنون التطبيقية فقد ازدهرت ازدهاراً عظيما، ولعل أول نموذج فى العالم لاستعمال الفسيفساء كان فى هذه البلاد، حيث استعملت فى رسم العناصر الزخرفية على بعض التحف قطع من الصدف واللازورد الأزرق القاتم على أرضية من القار المرصع بالازورد أيضاً، واستعمل التطعيم بالعاج والأبنوس فى 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 الفارسى الأخمينى ثم الساسانى فيما بعد.

وقد استعملت فى الزخرفة زهرة اللوتس وبراعمها وكيزان الصنوبر والمراوح النخيلية وزهرة اللؤلؤ ذات الست عشرة بتلة والأشكال الهندسية كالمعينات والمثلثات والنجوم المثمنة.

أما التماثيل فهى قليلة بعامة بسبب ندرة الأحجار فى الجزء الجنوبى من الوادى حيث استقرت التقاليد بعد ذلك وامتدت طوال عصور حضارة بلاد ما بين النهرين. واستعمل الحفر البارز على نطاق واسع. حيث نرى فى كل هذه الفنون الخصائص التى تميز فنون الأقاليم العربية :وهى الرمز والتجريد والحقيقة الفكرية والأسلوب الزخرفى والدقة فى الأداء.

الفن الأخمينى والساسانى :

كانت بلاد الفرس قديماً تشمل إيران الحالية وأفغانستان وبلوخستان. وهى هضبة كبيرة مرتفعة تحيط بها الجبال من جميع جهاتها تقريباً. وهى ملاصقة من الجهة الغربية لسهل الجزيرة(بلاد ما بين النهرين). وسكان هذه البلاد سواء أكانوا من الميديين أم الفرس ينحدرون من الجنس الهندو أوربى، ويعتنقون المزدية التى تقوم على الصراع بين الخير ممثلا فى أهورا مازدا والشر ممثلا فى أهريمان، وقد وضع قواعد هذه العقيدة زرادشت (القرن ٦ ق.م) فى كتابه المسمى زندافستا. وكانوا

يعبدون الإله ممثلا فى لهب النار كرمز للصفاء والنقاء. ولا تعرف المزدية 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 كثيرًا من فنونهم من البلاد المجاورة، ويقول الكونت «دى جوبينو» إن الإيرانيين لم يبتكروا شيئا جديداً فى الفنون، فسواء أكان فى عصر الأخمينيين أم عصر الإشكانيين أم بعد ذلك فى عصر الساسانيين وحتى فى العهد الإسلامى لم يكن للفرس طراز أو فن خاص بهم، بل أنهم اقتبسوا من غيرهم من الأمم، وأمكنهم فى النهاية أن يخرجوا من هذه الأذواق فنا نطلق عليه الفن الفارسى[1]

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 فى الشريط الممتد من الشمال الغربى إلى الجنوب الشرقى فى الجهة الملاصقة لوادى الدجلة والفرات، وقد اقتبس الفرس الكثيرمن خصائص ومميزات العمارة الميزوبوتامية كالساحات المرتفعة والقصور الضخمة المتسعة، واستعمال الطوب فى البناء على نطاق واسع على الرغم من وفرة الحجر الذى كان، فى الأغلب، لا يستعمل إلا فى الأركان والمداخل. كما استعملوا الطوب المزجج، والمرسوم عليه أشكال

(١) دى جوبينو تاريخ الفرس، هنرى برسد انتصار الحضاره، ص ٦٥، ٢٧٣

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

وفى الحليات، استعملت العناصر والأشكال الهندسية البسيطة كالدائرة والمثلث والخط (الخوصة) 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 والأوانى المعدنية وبخاصة التى تقوم على أشكال حيوانية، وأضافوا إلى ما اكتسبوه من الحضارة العراقية.

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

ويعتبر الفن الساسانى إحياء للفن الأخمينى، بعد فترة الحكم الإغريق

التى كان الشعب يحاول دواماً التخلص منها.

وقد امتدت التقاليد الأخمينية فى فن العمارة إلى الفن الساسانى، فنجد أن أهم المبانى هى القصور التى تتكون من المسكن الخاص والمكان المخصص للمقابلات الرسمية ثم سكن الحاشية والخدم والمخازن. وكذلك كانت الواجهات فى الأغلب صماء تعتمد فى التهوية والإضاءة على الأفنية الداخلية، وكان الطين المجفف فى الشمس أو المحروق هو الخامة المفضلة فى هذه المبانى. وفى بعض الأحيان كانت تستعمل الأحجار لبناء الحوائط، والطوب المحروق لعمل الأقباء، وقد استعملت الأكتاف لتقوية الحوائط، كما استعملت الأعمدة المندمجة والعقود كحليات فى واجهة المبانى، بحيث تتكون منها سلسلة من المحاريب مصفوفة بجانب بعضها. وكانت الأعمدة تبنى من الطوب على شكل مستدير وتغطى بطبقة من الجص. وقد استعمل العقد المستدير والمدبب والمستقيم لتغطية الفتحات.

أما التغطية فقد استعمل فيها القبو نصف الدائرى أو البيضاوى. ومن أعظم الأقباء التى خلفها لنا هذا الفن هو قبو إيوان كسرى الذى يبلغ عرض فتحته نحو ٢٥٫٨٦ متراً وعمقه ٤٨ متراً وارتفاعه عن الأرض ٣٢٫٥ متراً.

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

وتنتشر القصور الساسانية فى الحضر (قصر هترا) وطيسفون (المدائن) وفرسستان (قصر سروستان) وسوستان (بقايا قصر طاق ايوان) ولورستان

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

أما التأثيرات الهلينستية فنجدها فى مدينة سلوقيا وبكتريا (أفغانستان الحالية مكانها مدينة بلخ) حيث ترك الاستعمار السلوقى الإغريقى فنًّا يونانيًّا محرفاً، وتعتبر الحليات المستعملة مضمحلة رديئة[1].

وقد استعمل فى الزخارف الوريدات والمراوح النخيلية والنحمة والدائرة إلى جانب استعمال الحيوانات الخرافية المركبة وبعض الحليات الهلينستية بعد تحريفها.

ونظراً إلى أن حوائط القصور الساسانية القريبة من العراق تبنى بالطوب، فقد كسا المهندس المعمارى حيطانها بالجص الأبيض، وكان يرسم عليها فى بعض الأحيان صوراً بالألوان أو الفسيفساء، وأهم الموضوعات التى طرقها المصور الساسانى انتصار ملوك الفرس على أعدائهم.

أما الفنون الأخرى، كالنسيج والسجاد وأشغال المعادن، فإن النماذج التى عثر عليها منها قليلة، ولكنها تدل على أن الساسانيين ساروا فى طريق الفن الأخمينى المستمد أصلا من فن العراق القديم.

وقد قامت دولة عربية على أطراف العراق أيام الساسانيين، هى دولة المناذرة اللخميين، وبدأ حكمها حوالى القرن الثالث الميلادى تابعين فى

---

(١) محمود فؤاد مرابط. الفنون الجميلة عند القدماء.

ولائهم للفرس، واستقرت إقامتهم فى الحيرة وما حولها على ضفة 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 فى أسفارهم.

وقد تأثر الفن الساسانى تأثراً كبيراً بالفن السورى، بالإضافة إلى التأثير العراقى. فقد حمل الساسانيون كثيراً من السوريين المقيمين بمدن سوريا إلى إيران، نقل فى المرة الأولى سكان أنطاكية وبعض مدن أخرى فى زمن شابور الأول (٢٤١-٢٧٢ م) وأسكنوا مدينة جند يسابور فى خورستان، وكانت الغاية من حمل سكان المدن السورية إلى إيران كأنهم أسرى ليعاونوا على ترقية الصناعة فى إيران ولاسيما صناعة النسيج[1].

حضارة سوريا :

ونقصد هنا المعنى التاريخى لسوريا وهو الشام. وقد سبق أن أوضحنا أن إنسان العصر الحجرى عاش فى سوريا، كما ذكرنا أن حضارة تل حلف على مقربة من منبع نهر الخابور من أقدم المراكز الحضارية قبل المرحلة التاريخية، وقد عرفوا الفخار وإنشاء المبانى من اللبن. وقد ظلت حضارة سوريا متصلة اتصالا وثيقاً بحضارة العراق من جهة، وحضارة مصر من جهة أخرى، نتيجة التبادل التجارى والسوحدة الإقليمية، وكذلك الوحدة السياسية فى كثير من فترات التاريخ، ويدل على ذلك

(١) ف. هرتوند تاريخ الحضارة الإسلامية ص ١٤

ما كشفت عنه حفائر مارى « تل حريرى » - 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 تحف 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 ضفاف 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 البازيليكا الرومانة، 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 العصور الوسطى ص ١٨٨

استعملت الأقبية والقباب لتغطية الكنائس، وكانت هذه الطرق غير موجودة فى العمارة اليونانية. أما فى العمارة الرومانية فكانت القبة تبنى على حائط مستدير كما نرى فى قبة البانثيون[١]، وكان بناء القبة المستديرة لتغطية الغرفة المربعة سبباً فى إيجاد البندنتيف الكروى لتحويل المربع إلى دائرة تقام عليها القبة، كما نرى فى الباب المزدوج بالقدس، وهو الأسلوب الذى أخذه الفن البيزنطى.

ونجد الطابع المعمارى فى القصر الأبيض والقلعة الزرقاء[٢] واضحاً فى قصر سيلانو الذى بناه دقلديانوس وأقام فيه بعد نزوله عن العرش سنة ٣٠٥ م، ومن المعروف أن دقلديانوس قضى معظم حياته فى الشرق - وقد بنى قصره المشار إليه معماريون شرقيون، وحتى العمال كانوا من الشرق. ويعد هذا القصر خير مثال للتأثير الشرقى - وبخاصة الشامى - فى تكوين العمارة البيزنطية[٣].

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

(١) دى فوجيه: العمارة فى سوريا الوسطى، ترجمة محمود فؤاد مراط

(٢) تنسب هذه المبانى إلى الغساسنة الذين كانوا حلفاء للروم فى الشام

(٣) ريبيه ديسو: العمارة فى سوريا قبل الإسلام ص ٤٠.

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

وقد استعمل فى زخرفة الحوائط الخارجية، عناصر زخرفية من الطيور المتقابلة والأوانى التى تخرج منها فروع النبات الملفوفة، وأفرع الكروم وأوراقها وعناقيد العنب على الأسلوب الذى ساد فى ميزوبوتاميا.

وقد قامت المرحلة الأولى من الفن البيزنطى، وبخاصة فى عصر قسطنطين وچستنيان، على أكتاف المهندسين والفنيين الشرقيين، سواء أكان ذلك فى المبانى والمنشآت أم فى فروع الفن المختلفة[١].

وقصارى القول، أن الصبغة الشرقية غالبة على الفن السورى، حتى فى الزخارف المستنبطة أصلا من الفن الهلينستى[٢].

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

---

(١) دى فوجيه العمارة فى سوريا الوسطى، ترجمة محمود فؤاد مرابط ص ٦٢.

(٢) متحف فكتوريا والبرت، كتيب مصور عن الفن البيزنطى.

الحضارة فى الجزيرة العربية :

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

وأقدم الحضارات فى جنوب الجزيرة العربية، الحضارة المعينية وحاضرتها كانت فى الجوف بين نجران وحضرموت، وأهم مدنها معين والحزم والبيضاء والسوداء وكمنا[1].

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

وقد عاصرت مملكة معين مملكة قتبان وأوسان وحضرموت، حيث

---

(١) د. أحمد فخرى العالم العربى، دراسات وبحوث ص ١٣١، دكتور جواد على، تاريخ العرب قبل الإسلام ج ١ ص ٣٨٤.

عثر فى الحريضة على بقايا كثيرة منها معبد للإله « سن » وهو إله القمر[١] وكانت بعض تماثيلهم النذرية من الذهب[٢] وكانوا يقيمون القصور ويحصنون مدنهم بالأسوار.

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

وأحدث الحضارات التى قامت قبل الإسلام فى جنوب الجزيرة العربية، الحضارة الحميرية، وأهم مراكزها ظفار ومأرب وصنعاء، ونجد بها بقايا المعابد والقصور والسدود، وأكثر من اهتم من المؤرخين بوصف قصور اليمن الهمذانى فى كتابه « صفة جزيرة العرب » و « الإكليل » وقد وصف قصر غمدان الذى يظن أنه يرجع إلى القرن الأول الميلادى، ويؤخذ من هذا الوصف أنه كان مكوناً من عدة طبقات واستعمل فى 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 وصرلح.

ومن أشهر السدود سد مأرب الذى ورد ذكره فى القران الكريم، وهو عبارة عن حائط ضخم أقيم فى عرض الوادى طوله نحو ٨٠٠ ذراع وارتفاعه بضعة عشر ذراعاً وعرضه نحو ١٥٠ ذراعاً، وقمة جسم السد

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

(٢) المرجع نفسه ص ٨٣

على شكل هرم، وفى طرفيه منافذ ينصرف منها الماء. ويؤخذ من النقوش التى عثر عليها فى بعض أجزاء هذا السد أنه بدىء فى إنشائه فى القرن الثامن ق.م. وظل يؤدى وظيفته قروناً طويلة، وتختلف الروايات فى تاريخ تهدمه.

وقد أثبتت الصور والدراسات التى قام بها الدكتور أحمد فخرى الصلة الدقيقة بين الفنون التى كانت سائدة فى جنوب الجزيرة العربية وفنون الحضارة البابلية بخاصة.

وما نعرفه من أخبار الدول القديمة فى وسط الجزيرة العربية لا يشفى غليلا. وقد ورد ذكر ثمود فى القرآن الكريم، كما ذكرت ثمود ضمن البلاد التى غلبها صرغون الآشورى ٧١٥ ق.م. فى الحجاز، ويؤخذ من الوصف أنها كانت بجوار مكة أى جنوب الحجر. ويوجد بعض الاثار فى الحجر(مدائن صالح) يسمى قصر البنت.

أما الكعبة المشرفة فى مكة، فكانت قبل ظهور الإسلام عبارة عن مكان مساحته ٣٢×٢٠ ذراعاً تحاط بأربعة جدران من الحجر، ارتفاعها بصعة أذرع، وداخل هذا الفناء بئر زمزم. هذا هو الوصف الذى أثبته الأستاذ كريزويل[١] استناداً إلى أقوال المقدسى والأزرقى. ويبدو من أقوال المؤرخين أن الكعبة كان يحيط بها الأصنام، وكان بها من الداخل رسوم وتصاوير تمثل إبراهيم والسيدة مريم على ما رواه الأزرقى فى أخبار مكة

(١) كريزويل المعهد الإسلامى المجره

وأمر الرسول بمحو كل ذلك عند فتح مكة.

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

القرابة الفنية بين البلاد العربية :

هذا العرض السريع يوضح لنا أن البلاد العربية على اختلاف أماكنها، كانت فى تعبيرها عن روحها الكامن تتقارب فيها الصياغة الفنية، من حيث تحقيقها لفكرة الانسان العربى عن المكان والكون الذى يحيط به، سواء أكان هذا الإنسان راعيًا أم زارعاً. وبدهى أن وسائله فى التعبير استمدها 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 الكبرى أن تزيد من هذا

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

والمتتبع لتاريخ المنطقة العربية، فى فترة سيطرة النفوذ الإغريق، يلاحظ أنها كانت تحاول جاهدة أن تتخلص من سلطان الحضارة الإغريقية، وبخاصة ما كان منها غير مناسب للروح العربية. فالفنون التى ظهرت فى 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 التى كانت تعيش فى وجدان شعوبها[٢].

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

(١) هنرى برستد انتصار الحضارة، ص ٢٢٨.

(٢) المؤلف تاريخ الفن العام، ص ١٩٩.

طبيعتها ، أي أن ما يرى من تشابه فى بعض الصور والأوضاع بين حضارة وحضارة أخرى، إن هو إلا تشابه فى 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 قليلا قليلا من وسائل التعبير. ولنا فى ذلك أمثلة كثيرة، فإن تاج العمود الكورنثى الذى يقوم على تجسيم ورقة الأكنثس 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 الأكنثس وحدات زخرفية ارمية هى ورقة العنب وسعف النخيل[٢].

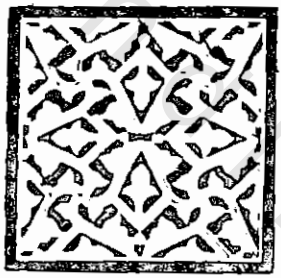
ويطبق هذا الاتجاه على التماثيل الآدمية الحيوانية، وابتعادها بالتدريج فى المنطقة العربية عن المطابقة الحرفية للطبيعة المتمثلة فى الأسلوب الإغريقى، والاتجاه بها نحو الأسلوب الهندسى والتجريد، والتعميم بدلا من الفردية.

---

(١) د. عبد الرحمن بدوى، شپنجلر ص ١٠٢.

(٢) مرجع السابق ص ١٣٤

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



فلسفة الحضارة العربية

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

تفرد الحضارة :

المعروف أن الحضارة تنشأ، كما ينشأ الكائن الحي وليدة محملة بجميع صفاتها وطابعها المميز. وفي خلال مراحل نموها تظهر شخصيتها شيئا فشيئا، وتترك طابعها الذي لا يمحى على الفن الذي تستحدثه[1].

وإن الفوارق والخلافات التي نلاحظها بين فنون الحضارات المختلفة، لا تتعلق بأية فروق في المقدرة التكنيكية، وإنما ترجع هذه الهوة إلى خلاف في الموقف والرغبة والقصد[2]. وهي أمور باطنية داخلة في صميم الطبيعة البشرية، لدرجة أننا نجد على أساسها معايير الحكم على سائر الأعمال الفنية. وأن هذا الموقف والرغبة والقصد تخلق علاقات وأنظمة

---

(١) جون ديوي هذه الحرية ص ٥٥٣

(٢) د. ز هيم بالملاب

وتقاليد تصبح جزاء فى صميم الطبيعة[١]، مثلها مثل العالم المادى سواء بسواء.

وبهذا المعنى لا تعد الطبيعة «خارجية» بل هى باطنة فينا، ونحن بدورنا فيها ومنها. ولكن هناك طرقاً عديدة أو أساليب متنوعة للمشاركة فى الطبيعة، وهذه الطرق أو الأساليب لا تميز الخبرات المنوعة الفرد نفسه فحسب، بل هى تسم بطابعها أيضاً مواقف النزوع والحاجة والتحصيل التى تميز الحضارات فى جانبها الجماعى، والأعمال الفنية إنما هى وسائل تنفذ عن طريقها، بفضل ما تولده فينا من خيال وانفعالات، إلى أشكال أخرى من الاتصال والمشاركة غير تلك التى نمتلكها بالعقل.

تصوير المكان فى الحضارات العربية:

ولسنا فى 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 مركبةاكتملت اكتمالا عجيباً.

وفى المجتمع الزراعى - فى 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

---

(١) جون ديوى: نفس جهه ص ٥٥٧

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

فالإنسان الزراعى قد حُمِلَ على تصور المكان على أنه مستو يمكن تقسيمه إلى حصص. وقد استغل هذا المكان وفقاً لخطوط لقنته الشعور بالتوازى لأن خطوط الحرث فى الحقل الذى على شكل مستطيل هى بالضرورة خطوط متوازية، حتى تكون على مسافات متساوية، وهذه الهندسية العملية قد فرضت تصوراً للمكان خاصاً بالشعوب الزراعية[1]. هذه الهندسية الخاصة بالشعوب الزراعية ظلت مسيطرة على الفن، فأدخلت العناصر الزخرفية أو التعبيرية، سواء أكانت نباتية أم حيوانية أم آدمية داخل الأشكال الهندسية وارتبطت بها وفقدت الأشكال حرية الانتشار.. وبدهى أن هذا الاتجاه يدفع إلى تكييف الأشكال والعناصر تكييفا خاصًا، كما يؤدى 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 تراع فيه فكرة العمق، فهو مكان غير حقيق[2]. 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 ملتقى الشرق والغرب، ص ٤٠.

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

إلى إدراك الوقائع والأحداث كما هى فى حقيقتها، أى بما هى 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 يلق الحب ويرجو الثمار من الرب». هذاالرجاء يتطلب ترويضاً للطبيعة الداخلية فى نفس الإنسان، وتنظيما خاصًّا للمجتمع. ومن هنا قامت حضارة الشرق القديم على أساس النظرة الكونية.

ولقد كانت النظرة الكونية عند الشعوب العربية القديمة غلابة.. ففى بلاد العراق استعملت الأقباء والقباب والعقود، وبرع الناس فى علوم الفلك.. وفى مصر القديمة كانت الرسوم والنقوش الزخرفية تمثل الماء وأسماكه 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 الناحيةالفكرية للقبة 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 مثلا.

وتتشابه المجتمعات الزراعية فى الوطن العربى من حيث فنونها التشكيلية، كما نرى فى فنون العراق ومصر.. فنرى 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[1].

أما البيئة الثانية فى الوطن العربى القديم فهى البيئة الصحراوية التى نعرفها فى الجزيرة العربية وبادية الشام وصحراء مصر وشمال إفريقية، وهى بيئة يتنقل فيها الإنسان حرًّا طليقاً يسعى وراء الكلأ والماء، فالمكان أمامه مفتوح ليست له حدود.. والطرقات التى يسير فيها متنقلا من مكان إلى آخر، طرقات متعرجة تسير فى الوديان وتدور حول التلال، كثيرة المنحنيات لا تكاد تعرف الخط المستقيم.. ولهذا كان الخط، عند الشعوب الرُّاحِّلْ سيالا «دواراً» يتخذ انحناءاته ومجراه 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 ويع مصر ملتقى الشرق والغرب، ص ٤٢.

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

والعربى من أهل الوبر ينتقل فى 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 التى تشمل الوجود كله.. يشعر بها فى نهاره متتبعاً حركة الشمس، وفى ليله متتبعاً حركة النجوم التى تهديه سواء السبيل.. ولعل استعمال القباب على نطاق واسع فى الفن الإسلامى كان انعكاساً لهذا الإحساس الطاغى لقبة السماء.

والبرية وطن البدوى، اعتاد على الحياة فيها وحيداً فصبغت روحه بالوقار، وملأت خياله بكائنات لا يراها ولكنه يخشاها، وتصور البدوى أن سلطة كل كائن من هذه الكائنات كانت تمتد على مكان محدود من هذا الكون المترامى الأطراف.. مثل بئر وما حوله من فراغ، أما البئر التالية والتى لا تبعد أكثر من مسيرة يوم واحد، فإنه كان تحت سلطان إله آخر لقبيلة أخرى[1]، وهذا يعنى أنه على الرغم من إحساسه باتساع الصحراء التى لا يرى نهاية امتدادها، فإنه يشعر شعوراً بساطنياً بأنها مقسمة إلى مناطق وحدود غير ملموسة، ولكنها دائمة الحياة فى نفسه،

---

(١) هنرى برستد: انتصار الحضارة، ص ١٥٥.

ويعمل حسابها ويتصرف بمقتضى هذا الإحساس.

ولعل حياة الصحراء القاسية التى يحياها.. علمته الصبر وترويض النفس والإيمان بالقضاء والقدر، والأخذ بمبادىء الأخلاق والعدل.

وهناك تصور كلّى آخر للوجود، للزمان والمكان، مرتبطة بإدراك الله سبحانه وتعالى فى العقيدة الإسلامية.

فالوجود وجودان: وجود الأبد.. ووجود الزمان.. ووجود الأبد لا نتصور فيه الحركة، ووجود الزمان لا نتصوره بغير الحركة.. وإذا ثبت أحد الوجودين ثبوتاً لاشك فيه، فالوجود الأبدى هو الثابت عقلا، وهو الذى يقبل التصور بغير إحالة فى الذهن والخيال، لأننا نذهب لنفرض أولا الوجود فنقع فى الإحالة، وكذلك نقع فى الإحالة حين نذهب لنفرض له آخر، أو عمقاً أو امتداداً على نحو من الأنحاء. ولكننا لا نقع فى إحالة ما إذا تصورنا الأبد بغير ابتداء ولا انتهاء ولا كيف ولا قياس على شىء من الأشياء.. وهكذا يؤمن المسلم بوجود الإله[1].

﴿ قل هو الله أحد، الله الصمد، لم يلد، ولم يولد، ولم يكن له كفواً أحد ﴾ - ﴿ هو الأول والآخر، والظاهر والباطن، وهو بكل شىء 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 القرآنية، ص ١٢٦.

فكانت ثمرته تلك النظرة الكونية المكنونة، وذلك التوقان الذى نلاحظه فى أعماله الفنية وفى صيغه 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، وصولا إلى تحقيق مثالية الحضارة التى تعتبر الإنسان مقياساً لكل شىء.. 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 أوربن فى كتابه Out Line of Ort : كان لتطور التيار الأساسى فى فن التصوير الأوربى فى الفترة بين چيوتو وآخر القرن التاسع عشر تطور نحو استكمال التعبير من مظاهر الأشكال الطبيعية[1].

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

---

(١) حامد سعيد. ثلاث محاضرات فى الفن.

هى نقل الطبيعة وتجسيمها وصولا إلى أكمل صورها المادية.. وتفتضى 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 مجالا للحركة والنشاط مع نقل صميم ماهية الحجم وقيام المسافات بين الأشياء، تحقيقاً لإبراز كيان هذه الأشياء فى الفراغ[1]. 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.

ويلاحظ أن هذه المثالية المرتبطة بالمحاكاة نَمَتْ فى الفن الأوربى 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 شىء فى الطبيعة الخارجية.. كأن نرسم منظراً طبيعيًّا أو فرداً من الناس أو جماعة منهم، وما إلى ذلك من كائنات.. أو تكون الصورة مشيرة إلى شىء فى طبيعة الفنان الداخلية من حيث ارتباط الخواطر فى مجرى الشعور أو صلتها

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

باللاشعور.. أو تكون الصورة كياناً مستقلا بنفسه مكتفياً بذاته.. فلا هو يشير إلى شيء بعينه فى الطبيعة أو فى الطبيعة الداخلية.. وهنا يكون ارتكاز العمل الفنى على تكوينه البحت. وفى الحالة الأولى والثانية يكون عمل الفنان محاكاة لمصدر خارج عن طبيعة الأثر الفنى نفسه.. فهو فى الحالة الأولى يحاكى جزءاً من العالم الخارجى.. وفى الحالة الثانية يحاكى جزءاً من العالم الداخلى.. وقد تسمى هذه الحالة الثانية تعبيراً على أساس أن الفنان يعبر فيها عن نفسه أساساً.. أى أنه يخرج شيئاً مما فى نفسه على أى نحو يراه ملائماً لإحداث أثر نفسى فى المرائى يشبه حالته.. أما فى الحالة الثالثة، فالأمر مختلف تماماً، لأن الفنان هنا لا يحاكى شيئاً على الإطلاق، بل هو يخلق تكوينه الفنى خلقاً عديم الأشباه فى كائنات العالم بأسرها[1].

وفى هذا المعنى يقول «هربرت ريد» مقسماً النشاط الفنى الإنسانى إلى أنماط مختلفة لذية وتعبيرية وغرضية، إن الفن العضوى الحيوى الحسى هو فن الأحاسيس، فن يغتبط بالنشاط ويهتم بإبراز حيوية الحيوان الأساسية، أو ما نسميه العوامل المميزة له عن غيره، ويضاده فى الأسلوب الفن المجرد الذى لا يحفل بطبيعة الأشياء العضوية بل يميل إلى مسحها إرضاء لدافع آخر قد يكون دينيًا أو رمزيًا أو عقليًا، وقد يكون دافعاً لا شعوريًا فقط[2].

---

(١) د. زكى نجيب محمود: فلسفة وفن.

(٢) هربرت 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 فى المناطق المتجمدة والصحارى الاستوائية، يتخذ الفن شكل الهروب، لا من فيضان الحياة نفسها، ولكن من أى شىء يرمز لها، فالمنحنى العضوى لكى نصل به إلى أبسط عناصره يعتبر قاسيًا، لهذا يهندس الفنان كل شىء، ويجعل كل شىء 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[1]. 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 عصورا كاملة، بيد أن هذه الصور للدافع الجمالى ترجع إلى حقيقة واحدة، لأن ماهية الفن وليدة قدرة دائبة فى الإنسان نفسه لا تهن، أو هى طابع معين ينطبع به الإحساس يدفع الإنسان إلى تشكيل

---

(١) هربرت ريد . معنى الفن، الفقرة ٣٢.

الأشياء فى صور أو رموز تكون جميلة عند ما تتخذ شكلا متناسقاً وإيقاعاً[١].

التقليد والتزيين :

ويعبر بعض الفلاسفة عن المحاكاة بالتقليد أو التعبير، وعن اللامحاكاة بالتزين. 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 فى تطور حياة هذا الغير المجاور، أما التزيين فيدل على وجود ذات شاعرة بصفاتها الذاتية الخاصة وكيانها المستقل المطلق. والتقليد يساير الحياة ويتابع الحركة ففيه طابع الزمان. أما التزيين فقد خلا من الزمان نهائيًا لأنه خلا من الحياة، واستحال إلى امتداد وثبات. لهذا كان لكل تقليد بدء ونهاية، لأنه يجرى مع الزمان، بينما التزيين لا يعرف غير البقاء والاستمرار[٢].

أما ديوى فيقول : إذا كانت العلاقة بين التزيينى والتعبيرى قد بقيت مثار جدل طويل، فربما كان فى الإمكان حل هذه المشكلة بالنظر إليها فى سياق التكامل القائم بين المادة والصورة، والعنصر التعبيرى يميل إلى جانب المعنى، بينما يميل العنصر التزيينى إلى جانب الحس، والواقع أن

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

(٢) اشبجلر د. عبد الرحمن بدوى، ص ١٢٣.

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

وهكذا تبقى القيمة الذاتية الجوهرية للعمل الفنى حتى بعد أن تكون عناصره المحلية قد انتزعت تماماً[١].

خلاصة الرأى :

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 ومجتمعه 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 طرحا تامًّا.. ومفتاح الدخول إلى هذا العالم الفنى الجديد.. هو ألا ننظر إلى الصورة على أنها صورة لشىء مما يتبدى للعين - هذا الرأى 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 بالمخرطة

---

(١) جون ديوى الفن خبرة، ص ٢١٠، ٢١٥، ٢١٨

والمسطرة.. فعندئذ لا يكون الجمال - كما هي الحال في بقية الأشكال - جمالا نسبيًا، بل هو جمال ثابت مطلق[١].

ويقودنا رأي أفلاطون كما يقودنا الرأي 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 فردي نسبي. أما النوع الآخر من الفن فَيُسْقِطُ المحاكاة ناظراً إلى الوجود الخارجي ببصيرة تنفذ خلال الظواهر البادية للحس حيث الجوهر الباطن.. ويبدو 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 العربي للمكان بيئيًا وروحيًا.. ينظر العربي إلى الأشياء نظرة تمسها مسًا مباشراً يهز الوجدان، ولا يبتعد عن هذه الأشياء بالتحليل الذي هو من وظائف العقل المنطق الصرف.. إنه ينظر إلى الوجود بغمره إحساس بوجود الباطن وعدم الاكتفاء بظواهر الأشياء والإيمان بالقضاء والقدر وما يستلزمه ذلك من الصبر والرجاء والصدق.. ومن ثم كان الطابع المميز للفن العربي قبل الإسلام وبعده هو التجريد المطلق وصولا إلى

---

(١) د. زكي نجيب محمود - فلسفة وفن.

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 أي فن من الفنون مهما تختلف معاييره الثقافية هو الشكل المطلق والصياغة بما تشتمل عليه من تناغم ووحدة وإيقاع في الخط واللون والكتلة وملامس السطوح.

المعايير التى يقوم عليها الفن الإسلامى

أوضحنا فى الدراسات السابقة أن الفن الإسلامى لم يستهدف محاكاة الطبيعةعند معالجة الموضوعات الفنية فى مشروعاته المختلفة، بسبب طبيعة كامنة فى العربى تهديه إلى تحديد وضعه فى هذا الكون العظيم، كما أن بيئته سواء أكانت صحراوية أم زراعية جعلت لصياغته الفنية ملامح مميزة.

وسنحاول أن نتناول بالدراسة الخصائص والمعايير التى أثرت فى الفن الإسلامى وأعطته طابعه المميز وشخصيته الفريدة.

كراهية تصوير الكائنات الحية :

كان رسم الكائنات الحية شائعاً فى الوطن العربى قبل الإسلام. وكان يبتعد عن المحاكاة أو يقترب منها طبقاً للظروف المختلفة التى تكون سائدة. ولكنه لم يستهدف المحاكاة الحرفية التى نراها فى الفن الإغريق والرومانى ثم فى عصر النهضة فى أوربا، لاختلاف أساسى فى الهدف والغاية الاجتماعية من الفن، بل إن الأقاليم العربية فى فترة النفوذ الإغريق، حرصت على التخلص من سيطرة الفن الإغريق والابتعاد عن أساليبه فى تصوير الكائنات الحية والعناصر النباتية. ويؤكد هذا الرأى الأساتذة ل. برهير L. Bre hier، هـ. تراس H. Terrasse، نيلسن Niel-sen، لامانس Lammans، حيث يجمعون على القول بأن الآثار فى الشرق

الأدنى قبل ظهور الإسلام بحوالى ثلاثة قرون تنبىء عن ثورة على الروح الإغريق فى الفن، وتثبت 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[1].

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

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

---

(١) د زكى محمد حسن : التصوير عند العرب ص ١٣٨ حيث أورد المؤلف ثبتًا بأسماء المراجع التى تقول بهذا الرأى.

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 التى 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 فى كتاب التصوير عند العرب للمرحوم تيمور[١] ومن المستشرقين والعلماء المعاصرين من يعارض نظرية التحريم أصلا، 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. وفى ذلك يقول الإمام الشيخ محمد عبده[٥] «يوجد فى دور الآثار عند الأمم الكبرى ما لا يوجد عند الأمم الصغرى من الرسوم والنقوش، يحققون تاريخ رسمها واليد التى

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

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

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

(٤) أرنولد التصوير فى الإسلام ص ٧.

(٥) أردنا أن ننقل هنا نص ما كتبه الإمام الشيخ محمد عبده عام ١٩٠٣ بشأن الصور حيث كانت فتواه صريحة وواضحة. وقد ورد نص هذه الفتوى فى كتاب أحمد يوسف «الفنون الجميلة قديمها وحديثها ص ٢٤٧

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

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

الفزع ؟ ومتى يكون الجزع ؟ وما الهيئة التى يكون عليها الشخص فى 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 المصرحة فى قولك : رأيت أسداً : تريد رجلا شجاعاً فانظر إلى صورة أبى الهول بجانب الهرم الكبير، تجد الأسد رجلا والرجل أسداً. فحفظ هذه الآثار حفظ للعلم فى الحقيقة، وشكر لصاحب الصنعه على الإبداع فيها.

إن كنت فهمت من هذا شيئا فذلك بغيتى، أما إذا لم تفهم، فليس عندى وقت لنفهمك بأطول من هذا - وعليك بأحد اللغويين أو الرسامين أو الشعراء ليوضح لك ما غمض عليك، ربما تعرض لك مسألة عند قراءة هذا الكلام، وهى ما حكم هذه الصور فى الشريعة الإسلامية إذا كان القصد منها ما ذكر من تصوير هيئات البشر فى انفعالاتهم النفسيه 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 - فإمّا أن تفهم الحكم من نفسك بعد ظهور الواقعة، وأما أن ترفع سؤلا إلى « المفتى » وهو يجيبك مشافهة، فإذا اوردت حديث « إن أشد الناس عذابا يوم القيامة

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

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

وبالجملة 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 فما بالهم 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، ولاشك أنهم لا يمكنهم الجمع بين هذه العقائد وعقيدة التوحيد ولكن يمكنهم الجمع بين عقيدة التوحيد ورسم صور الإنسان والحيوان، لتحقيق المعانى العلمية وتمثيل الصور الذهنية.

ثم هاهو السيد محمد رشيد رضا يقول[1] حول أمر الصور وحلها وحرمتها ما يأتى :

« إنى أرى إن علة ما ورد من الأحاديث أمر دينى محض يتعلق بصيانة العقيدة فى لوازم الشرك وشعائره، إذ لم يكن يعهد فى صدر الإسلام وقبله اتخاذ العرب للصور والتماثيل إلا للعباده، كالذى كان من ذلك على الكعبة الشريفة، فإزاله النبى صلى الله عليه وسلم يوم الفتح.

---

(١) مجلة المنار عدد ٣٠ دو الحجة سنة ١٣٣٠ هجرية.

فعلى هذا يحرم ما كان فيه قصد التعظيم الدينى وما كان شعاراً دينيا للكفار إذا قصد به التشبه بهم، أو كان بحيث يظن أنه منهم، أو يذكر بعبادتهم وشعائرهم، فمقصد الإسلام إزالة الشرك وشعائره والتشبه بأهله فيما كان عبادة دون موافقتهم فيما حسن من عادة، ولذلك كان النبى صلى الله عليه وسلم يلبس مثلما يلبس قومه ويدل على هذا امر النبى عائشة بهتك الستار الذى كان فيه الصورة، لأن المشركين كانوا يعلقون الصور وينصبونها بتلك الهيئة، فلما جعلت منه وسادة استعملها النبى ولم يبال بالصور التى فيها، لأنها غير ممنوعه 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 فى مقدمة كتبها للمعرض الفنى الرابع لطلاب الأزهر عام ١٩٦٤ وفيه رسوم الكائنات الحية : فبينما ترى الريشة تمشى على الأرض مصورة معبرة، إذ بها تحلق 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 تخط خطوط الليل ثم تفسح لصور النهار أن ينبلج على صفحاتها وأن يرينا معالم الأشياء، وتحلق الريشة مع ما خلق الله سبحانه وتعالى من الشمس والقمر، والجبال والمعالم والسيل والأنهار، وكأنى بهذه المناظر الإلهية حين أراها فى معارضنا تحدد لنا الكون، سماءه 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 تبنى لنا وتعمر، وكأنى بهذا يحلق بنا فى سماء الدنيا ويمشى بنا فى حياة بهيجة سارة، ثم تذكرنا بما أعد الله للعاملين.

وهناك رأى غريب قاله الأستاذ ڤيب[1] 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) فيب وهوتكر مساجد 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 فى جميع أرجاء الوطن الإسلامى من آثار تزخر برسوم الكائنات الحية التى بعدت عن المحاكاة بعداً واضحاً، إلا ما كان منها فى كتب العلم، استمراراً للتقاليد نفسها التى سادت هذه المنطقة قبل الإسلام بقرون طويلة، ويهمنا أن ننوه بأن زخارف المساجد والمصاحف قد خلت تماماً من رسوم هذه الكائنات.

على أن العقيدة الإسلامية وما قام على أساسها من فلسفة وتصوف وعلم، كانت مؤثرة بطريقة حاسمة فى أشكال الفن التى سادت العالم الإسلامى من أقصاه إلى أقصاه[1]. ويهمنا أن نسجل بعض الجوانب التى تستمد منها طبيعة هذا التأثير حيث تبرز عظمة الله سبحانه وتعالى وضالة الإنسان فى هذا الكون العظيم، وحاجته إلى النجاة بالعمل الصالح والأخلاق الفاضلة، وحث الإنسان على التفكير والعمل والدأب ليعيش سعيداً فى دنياه وآخرته. وسنضرب لذلك بعض الأمثلة المستمدة من كتاب الله[1].

---

(١) أرنست كوبل الفن الإسلامى ص ٩، ريتشارد إيتجهوزن سيه فارس، تراث العرب ص ٢٥٤

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 فى بروج مشيدة ﴾.

٣ ـ إن الله هو الخالق البارئ المصور :

﴿هو الله الخالق البارئ المصور، له الأسماء الحسنى، يسبح له ما فى 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 جمال حين تريحون وحين تسرحون ﴾.

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

٥ - الحث على العلم :

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

٦ - الحث على العمل :

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

أما ميدان الفلسفة الإسلامية فمع أنها عالجت المسائل الدينية إلا أنها اتبعت فى هذه المعالجة منهج العقل والمنطق - ولنا فى الكندى والفارابى أمثلة للنظرة العقلية التحليلية التى امتاز بها الباحث المسلم عند ما يتناول موضوعاً يحتاج إلى هذا الضرب من التفكير والبحث. وبفضل هذه السماحة فى العقيدة نبغ العرب فى الطب والكيمياء والفلك والهندسة والجبر. . .

وإلى جانب الفلسفة القائمة على العقل والمنطق نرى التصوف يقوم على الوجدان النقى، الذى يستهدف الفناء فى الحق والنور الإلهى. على

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

﴿ يأيها الذين آمنوا لا تحرّموا طيبات ما أحل الله لكم، ولا تعتدوا إن الله لا يحب المعتدين ﴾.

﴿ وابتغ فيما آتاك الله الدار الآخرة، ولا تنس نصيبك من الدنيا ﴾.

هذه بعض ملامح العقيدة الإسلامية، وهى ملامح أثرت فى 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 تأكيد لمدلول 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 تتدعيه نية مستقرة فى الطبع، مبعثها الاستهانة بعظمة الإنسان المطلق، كالإنسان الذى ركزه فى قلب العالم

---

(١) العقاد الفلسفة القرآنية، ص ٢٠٤

فلاسفة اليونان، وأهل الفن والأدب فى إيطاليا الناهضة، أولئك الذين فخموا المنزلة البشرية، ومجدوا العرى الوضاح فى مصوراتهم ومنحوتاتهم، فجاء الإنسان معهم جميعاً مقياس الأشياء كلها كما قال «برتاغورث»، ولا يسع الإسلام إلا أن ينكر هذا الشطط[١].

ويقول ڤييت : غدا الفن الإسلامى فى مظاهره السائدة، لا يهتم أصلا بنقل الحياة، إنما ترمى نزعته العامة إلى تجريد المشاهد الحية فى الطبيعة حتى لا يبقى منها إلا خطوطها الهندسية[٢].

والفنان المسلم يواجه الطبيعة لكى يتناول عناصرها ويفككها إلى عناصر أولية، يعيد تركيبها من جديد فى صياغة طروبة عذبة. وهو لا يفكر فى محاكاة الطبيعة لأن هذا هدف لا يسعى إليه ولا يعنيه، وأكثر ما يشبه الفن الإسلامى فى ذلك بعض حركات الفن المعاصر، فالفن التكعيبى مثلا يقوم على صياغة إيقاعية جديدة للعناصر الطبيعية بعد تحليلها إلى سطوح وأحجام هندسية، ومن زعماء هذه المدرسة «بيكاسو» و «براك» وكذلك الفن الوحشى الذى يقوم على تخليع وتبسيط الشكل الطبيعى إلى أقصى حد ممكن وتحويله إلى سطوح بسيطة تعتمد على الخط واللون، ومن زعماء هذا الاتجاه ماتيس الذى تأثر كثيراً بالفن العربى فى مراكش، كما تأثر بالفن الياباني.

---

(١) د. شر فارس : سر الزخرفة الإسلامية، ص ١٩.

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

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

تصوير المحال : وأن مخالفة الطبيعة واللامحاكاة تؤدى، حتما، وبخاصة بالنسبة للفنان المسلم الذى يهوى الاستطراد، إلى خلق أشكال جديدة لا نظير لها فى 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 الخصيب - عالج هذه العناصر الحيوانية على أساس أنه من الممكن أن تكون كذلك، بصرف النظر عن شكلها الحاصل فعلا، وهو فى هذا يسير على هدى الآية القرآنية الكريمة ﴿ ويخلق ما لا تعلمون ﴾.

وإذا تتبعنا قصص ألف ليلة وليلة وهى تمثل المثالية والخيال الشعبى، نجد نماذج كثيرة للأشكال التى تقع فى دائرة المحال، كالطيور ذات الوجوه الآدمية والخيل المجنحة، ورجال من النحاس، والحيوانات التى تتكلم، وانتقال الصور الآدمية إلى صورة حيوانية، ومن الواضح أن قصص ألف ليلة وليلة ترمز إلى مثالية خاصة هى الإحساس بوجود الباطن وعدم الاكتفاء بالظواهر، بهرج الحياة، وعجائب المخلوقات، وحكم القدر،

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

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

تحويل الخسيس إلى نفيس :

ومن المسلمات فى العقيدة الإسلامية العزوف عن الاستغراق فى بهرج الحياة باعتبارها عرضاً زائلا، وما عند الله خير وأبقى، وكان هذا الاتجاه واضحاً إلى الحد الذى حرّمت فيه بعض المذاهب الإسلامية لبس الذهب والحرير على الرجال. وهو اتجاه إنسانى 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 فى حياتهم الخاصة والعامة أروع الأمثلة للتقشف والتوسط فى كل أمور الحياة.

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

وكانت مسئولية الفنان أن يحقق مطالب المجتمع التى يستشعرها هو أيضاً فى أعماق نفسه، وقد استطاع الفنان العربى الوصول إلى حلول ابتكارية حقق بها التوازن بين هذه المبادىء وبين الثراء العظيم الذى يعيش فيه الخلفاء والأمراء، فأنتج الخزف ذا البريق المعدنى وهو خزف يرسم عليه ويلون بعد الحرقة الأولى بالأكاسيد المعدنية ثم يحرق ثانية فى درجة حرارة تبلغ حوالى من ٦٠٠ إلى ٨٠٠ درجة فهرنهيت، وعندئذ تتحول الأكاسيد المعدنية باتحادها مع الدخان إلى طبقة معدنية رقيقة جداً، ويصبح لون البريق المعدنى المتخلف ذهبياً أو بنيًّا أو أحمر أو أخضر أو زيتونيًّا، وقد كانت هذه الأوانى الفاخرة تستعمل كبديل لأوانى الذهب والفضة، ويعتبر هذا النوع من الخزف من أرقى الأنواع وأجملها..

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

مكان، نتيجة ازدهار الاقتصاد العربى - أن يستعملوا فى زخرفة المحاريب الذهب والفضة مع ترصيعها بالأحجار الكريمة، ولكن الفنان المسلم تمكن من أن يجعل هذه الخامات الرخيصة التى استعملها، بما أضفاه عليها من زخارف رائعة، تناظر وتوازى فى جمالها وبهائها أغلى وأثمن الخامات بما أضفاه عليها من زخارف دقيقة، وبالمزاوجة بين الخامات للوصول إلى أعلى نتيجة جمالية ممكنة. ولدينا محاريب خزفية وخشبية وجصية ورخامية من أنفس المحاريب التى يمكن أن يتوصل إليها الإنسان.

وقد خلفت الحضارة الإسلامية نماذج عظيمة القيمة من التحف والأثاث المعدنى - وبخاصة من البرونز المكفت والمشغول 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 العالمية 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 نتمثله فى قصص ألف ليلة وليلة، حيث نرى مجموعة من القصص كل منها داخل الأخرى، كما نلاحظ ذلك فى زخارف الأبواب وأنواع الزخارف الأخرى كالأطباق النحمية، حيث تقودنا بعض الزخارف إلى

زخارف أخرى فى داخلها ثم تقودنا هذه بدورها إلى زخارف ثالثة، بما يوحى للرائى 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 النتوء؛ والصورة التى فيها عُرى لا يتمادى فى إبراز ملامحها، لا نبرة ولا وثبة ولا خرجة. فما كل هذه، على التحقيق، سوى إضافات واهية خارجية، إنما هن مخايل «زينة» تلحق بفضول كون يحيط به الباطل[٢].

ويقول فييت إن الفنان المسلم ينصرف عادة عن النقش والحفر إلى التزويق السطحى الخالى من النتوء أو البروز[٣].

وفى رأيى 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 الألفى: تاريخ الفن العام ص ١٤٨.

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

(٣) جاستون فييت: مجلة المشرق سنة ٣٦.

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

ويقول رينيه ويج محاولا أن يثبت أن الفن فى الغرب غير محروم من القيمة الروحية التى تقوم على إذابة مادة الجسم : «وكان الكارفادچو لا يستطيع التعبير عن حضور النور والإضاءة تعبيراً قويًا 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 الفزيائى، ولولا أنه يرى فى النور لما كان مرئيًا. هنالك يصبح النور رمزاً للروح... ومن الشرق قد عبر ذلك.. والشرق نفذ فى الغرب وبخاصة عن طريق بيزنطة»[1].

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

---

(١) رينيه ويج مصر ملتقى الشرق والغرب ص ١٧-٢٤.

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

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

دون الاهتمام بمقوماته الطبيعية.. وبديهى أن ما يقوم به الفنان العربى يحتاج إلى قدرات ابتكارية أكثر من القدرات التى يبذلها الفنان فى عملية النقل أو المحاكاة.

التنوع والوحدة:

وهناك ظاهرة أخرى من الظواهر الهامة التى تبرز شخصية الفن الإسلامى، وهى 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 فى المساحة الواحدة كل هذه الأنواع الزخرفية، كما نلاحظ أيضاً الانتقال المفاجىء غير المتوقع من عناصر زخرفية ذات طبيعة خاصة، إلى عناصر أخرى من أشكال الحيوان إلى أشكال الأزهار، ومن الحيوان إلى الأرابسك، ومن الخطوط الهندسية المستديرة إلى الخطوط المستقيمة.. وهكذا[١].

ويقول «ڤييت» إن الفنان المسلم يطالعنا فى جميع تفاصيل أثره، على اجتهاد متواصل، ينفى الاكتفاء بالمظهر الأول، فهو سلسلة من الأوضاع الزخرفية، يتقن الفنان كلا منها لنفسه، وبصرف النظر عن مجموعه الكلى»[٢].

---

(١) ريشارد إتنجهورن تراث العرب ص ٢٦١

(٢) حاستون ڤييت مجلة المشرق سنة ١٩٣٦

هذا الأسلوب العربى البحت فى معالجة زخارف المساحات، لا يستسيغه الناقد الغربى، لأنه كما يقول « فييت » لا يخضع لقواعد الزخرفة الأكاديمية.. والحقيقة أننا نلمس فى 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 العربى والموسيقى، وبين الفن التشكيلى.. فى 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 فينا إحساسا جماليًّا، وتذوقاً لهذا اللون الفنى الذى قد لا يستسيغه الذوق الغربى.. وفى مقامات الحريرى مثلا : 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 بحاجته إلى الدورات الطويلة، وإلى التنغيم فى التواءات لا حد لها، تظهر غالباً متوازية فى سطحين، وكأنها لحن ثنائى يرافق « الصوت » الأساسى. أما هذا الصوت فيتمايل ويختال مدة بين النبرات المتنوعة.

القيم التشكيلية فى الفن الإسلامى

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

لذلك كان المعيار التشكيلى البحت هو الوسيلة التى تمكن الباحث من معرفة مظاهر الجمال التى يتميز بها أى فن من الفنون دون الاهتمام بمضمونه.. ويهمنا أن نستعرض بعض القيم التشكيلية الأساسية، ونحاول قياس الفن الإسلامى على أساسها.. ولا يخلو أى عمل فنى تشكيلى من بعض العناصر الفنية التشكيلية وهى: الخط والمساحة واللون والظل والنور وملامس السطوح والحيز.. وأن علاقة هذه العناصر بعضها بالبعض الآخر، وما تشتمل عليه من إيقاع.. هى التى تعطى للعمل الفنى صفة الجمال، ذلك لأن الطبيعة نفسها لا تخلو من هذه العناصر.. وبروز بعضها فى أشياء الطبيعة هو الذى يعطيها جمالها الذاتى، وهى

تخضع لقانون إلهى رياضى فى تكوينها[١].

ويفرق أفلاطون بين الشكل النسبى والشكل المطلق.. ويعنى بالشكل النسبى كل شىء يكون جماله قائماً فى طبيعة الأشياء، ويكون تقليداً لهذه الأشياء الحية. أما الشكل المطلق فهو الهيكل الذى يحتوى على خطوط ومنحنيات وسطوح وأحجام مستخرجة من هذه الأشياء الحية، عن طريق المساطر والمربعات والمساحات.. ويوازن هذا الجمال الثابت الطبيعى المطلق بنغمة صوتية نقية، ولا يكون جماله لنسبته إلى شىء آخر، وإنما يستمد جماله من طبيعته المتقنة.. ولعل هذا التعريف ينطبق على أسلوب الفن الإسلامى.

الخط:

من أهم العناصر التشكيلية، نظراً لصفاته الكامنة التى تتيح له القدرة على التعبير عن الحركة والكتلة، وهو لا يعبر عن الحركة بمعناها المرتبط ببعض أشياء متحركة فقط، وإنما بمعناها الجمالى الذى ينتج حركة ذاتية تلقائية تجعل الخط يتراقص فى رونق مستقل عن أى غرض إنتاجى.

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

---

(١) أبو صالح الألفى: الموجز فى تاريخ الفن العام، ص ١٦

والأوراق فى النبات.. ونجد فى منتجات الفن الإسلامى نمطين من أنماط الخط: الأول الخط المنحنى الطياش الذى يدور هنا وهناك متحولا فى حرية وانطلاق فى حدود المساحة المخصصة للزخرفة وهو لا يخرج عنها، ولكنه يعطى إحساساً بالمطلق والاستمرار إلى ما لا نهاية - يقف أحيانا وقفة قصيرة عند انتفاحه ولكن لا يلبث أن يستمر، يثب أحيانا فوق الخطوط أو يمر تحتها أو يتجاور معها، فيه صفة السعى الدائب والانطلاق.

﴿ ولله المشرق والمغرب فأينما تولوا فثم وجه الله ﴾.

وهناك نوع آخر من الخطوط وهو الخط الهندسى الذى تكون وظيفته تحديد مساحات تتكون منها حشوات، تتجه نحو الدقة والصغر كلما ازدهر الفن.. وتضم هذه الحشوات زخارف خطية ليست من النوع الأول، ويغلب أن تشكل هذه الحشوات أشكالا نجمية، أو أشكالا مضلعة ذات زوايا، أو دوائر.. والشائع أن الخط الهندسى يعطى إحساساً بالاستقرار والثبات، ويقول «ڤييت» إن الزخرف الهندسى يردنا حتما إلى السكون والاستقرار[1].

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

---

(١) فيت: مجلة المشرق مجلد سنة ١٩٣٦

ويقوم الخط بوظيفة أخرى وهى سلب صفة التجسيم عن بعض الأشكال الآدمية والحيوانية أو الكتل وتحويلها إلى عنصر زخرفى بحت يتصف بالخفة والرشاقة، ومما يثير الإعجاب قدرة الفنان المسلم على الموازنة بين الخط اللين والخط الهندسى، فى تآلف عجيب، مع اختلاف طبيعة 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. فالمزاوجة 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 والمتماوجة، مع الخطوط المستقيمة ذات الزوايا التى تصور أشكالا هندسية بسيطة متداخلة: مثلثات ونجوم[1].

وتتحدد 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) رينيه ويج مصر ملتقى الشرق والغرب، ص ٧٨.

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

اللون :

واللون صفة طبيعية من صفات الأشياء، ولا يمكن رؤية اللون فى الظلام، فهو مرتبط أشد الارتباط بالنور.. وإن مصدر جمال كثير من الأشياء مستمد من ألوانها.. دعنا نتذكر جمال الألوان فى الأزهار، وفى السماء عند الغروب، وفى الطيور والأصداف والحشرات.. لذلك كان للألوان عذوبتها وجمالها الخاص.. وهناك استعمالات مختلفة للألوان فى العمل الفنى، منها استعمال اللون لذاته أى لقيمته الجمالية الخاصة.. وهناك استخدام اللون استخداماً رمزيا، وهو أسلوب بدائى، اتبع فى العصور التى 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 فى الحيز المكانى.. ويقول «هربرت ريد» إن استعمال اللون بقصد تصوير الواقع، يكون له اعتبار ثانوى[١]. ويقول «جون ديوى»: والواقع أن لدى العينيين تعطشاً للضوء واللون[٢]. أما رسكن Raskin فيقول: إن البشر جميعاً متى تم تنظيمهم واعتدل مزاجهم يتمتعون بالألوان، هذه الألوان التى تسبب الراحة الدائمة والبهجة الحقة للقلب البشرى.. وقد أضيفت بسخاء على

(١) هربرت ريد معنى الفن، فقرة ٢٦ب.

(٢) جون ديوى الفن خبرة، ص ٢١٠.

أرقى المخلوقات وصارت دليلا رائعاً على الكمال فيها.

واستعمال الألوان فى الفن الإسلامى يؤدى وظيفة جمالية أساساً.. وتستعمل الألوان الزرقاء والخضراء والذهبية بكثرة.. إلى جانب مساحات محدودة من الألوان الحمراء، والصفراء والبنية.. كما نشاهد فى المنمنمات والتحف الزجاجية والخزف والقاشانى. واللون الأخضر والأزرق: ألوان السماء والماء والسهل الخصيب، وهى ألوان بساردة، كما أنها ألوان الفضاء، تسلب الأشياء أجسامها.. وتعطى إحساساً باللانهاية[1].

وقد أخذ بعض الفنانين المحدثين باستعمال الألوان استعمالا جماليًّا، ومن هؤلاء الفنان الفنسى «ماتيس» الذى تأثر بالألوان الإسلامية عند زيارته لشمال إفريقية.

أما اللون الذهبى.. فقد استعمل بسخاء فى 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 استعمالا جماليًّا.. نتيجة إبراز جمال لون الخامة والمزاوجة بين هذه الخامات ذات الألوان

(١) اشبنجلر: 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 المخرّمة.. ومن ثم فإن الظلال هنا لا تساعد فى التجسيم، وإنما وظيفتها جمالية تشكيلية، تعطى النبرة والتنوع الجمالى الخالص فضلا عن أنها تساعد فى توضيح مستويات السطوح المختلفة قليلة البروز.

ملامس السطوح :

والفن الإسلامى من أغنى الفنون فى التنويع الموجود فى سطوح المبانى 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.. وفى الظلال التى تلقيها العناصر على الأرضية، للوصول إلى أعلى قيمة جمالية من الملامس.

الإيقـــاع :

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

---

(١) د. زكى نجيب محمود. فلسفة وفن.

ويسحق ويقر ويشكل، وكلها تمثل سلسلة من الإيقاعات، فيها مشاركة لإيقاعات الطبيعة.. ولابد أن تكون هناك إيقاعات كبرى هى الإيقاعات الكونية، وإيقاعات صغرى هى الإيقاعات اليومية، وهى 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 الأصلى 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.

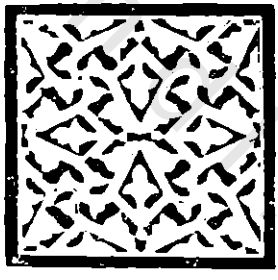
والإيقاع فى الفن الإسلامى يعتمد على التماثل والتناظر والتبادل، كما يعتمد على الخط اللين والهندسى، وتعدد المساحات فى توزيعها وتنوعها.. والإيقاع الخطى متراقص يوحى بالمسرة.

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

---

(١) جون ديوى الفن خبره، ص ٢٤٨.

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



العناصر الزخرفية

لعل من أبرز مميزات الفن الإسلامى أنه فن زخرفى، 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 وبديع وجناس، فهو يكيف هذه العناصر ويبعدها عن صورتها الطبيعية للحد الذى يجعلنا، فى بعض الأحيان، لا نستطيع أن نستدل على أصل هذه العناصر ومصادرها، وهو لم يكتف بهذا فحسب، ولكنه استغل الكتابة العربية أيضاً بالنسق نفسه، بل ركَّب هذه العناصر وزاوج بينها فى كثير من الموضوعات، وكأنما يأخذ «من كل بستان زهرة» فهو يريد أن يحشد فى عمله الفنى كل ما لديه من عناصر ووحدات، ليخرج هذا العمل آية فى الرونق والبهاء.

وقد قسم الدكتور فريد شافعى تطور العناصر الزخرفية الإسلامية إلى أربع مراحل رئيسية: المرحلة الأولى من القرن السابع إلى التاسع الميلادى، وهى المرحلة التى تأثرت فيها الزخارف الإسلامية بالفنون المحلية تأثراً كبيراً.. أما المرحلة الثانية فتمتد من القرن التاسع إلى القرن الثالث عشر وفيها يكون الفن الإسلامى قد كون شخصيته المتميزة مع بقاء بعض التأثيرات المحلية.. أما المرحلة الثالثة فتمتد من القرن الثالث عشر إلى القرن السادس عشر الميلادي، وهى المرحلة التى 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 فى أول هذه المرحلة، وزادت العناصر القريبة من الطبيعة، ثم بدأ التدهور نتيجة لضعف الحكام وسيطرة الأتراك واستبدادهم، وظهور النفوذ الأوربى[1]... ونحن فى مثل هذا الكتاب العام لا نستطيع أن نتابع تفاصيل تطور العناصر الزخرفية فى جميع ميادينها، ولكنا نكتفى بأن نشير إلى هذه العناصر إشارة مجملة تبرز خصائصها الهامة.

العناصر النباتية :

إن الزخارفَ النباتية من أوضح المظاهر التى توضح ابتعاد الفنان المسلم عن محاكاة الطبيعة ونقلها نقلا حرفيًا، فهى فى أكثر الأحيان عناصر زخرفية مجردة كل التجريد، فلا نكاد نتبين من الفروع والأوراق إلا خطوطاً منحنية أو ملتفة يتصل بعضها ببعض، فتُكوِّنُ أشكالاً حدودها منحنية، وقد يظهر بينها زهور ووريقات لها فص أو فصان أو ثلاثة 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 فى اطراد أو تتابع أو تشابك أو تقاطع، وقد يجتمع فيها أكثر

(١) د. فريد شافعى : الزخارف الكأسية السيطة فى 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 الغصون. وتملأ المجموعة كلها المنطقة المراد زخرفتها[1]. (وزخارف الأرابيسك) هى الزخارف المكونة من فروع نباتية وجذوع متثنية ومتشابكة ومتتابعة، وتبدو، بسبب شدة بعدها عن الطبيعة، كأنها رسوم هندسية. وقد بدأت تبرز شخصية الزخارف النباتية المجردة منذ القرن التاسع فى العصر العباسى، وبخاصة فى مدينة سامرا، وقد انتشر هذا الضرب من الزخارف النباتية المجردة فى مصر فى العصر الطولونى، وفى إيران، كما نراها فى جامع نايين.. وقد ظل أسلوب الزخارف النباتية ينمو إلى أن وصل أقصى ازدهار فى القرن الثالث عشر، وقد انتشر استعمال هذا النوع من الزخارف فى التحف المختلفة، سواء أكانت من الخشب أم المعدن أم الزجاج أم الخزف، كما استعملت فى زخارف العمائر والصفحات المذهبة من الكتب.

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

---

(١) د. فريد شافعى: المرجع السابق.

القرن الثالث عشر بسبب بعض التأثيرات المغولية والصينية، وقد تسرب هذا التأثير إلى مصر وسورية، فظهر على بعض التحف كالمشكاوات الزجاجية فى العصر المملوكى، وعلى القاشانى فى آسيا الصغرى فى 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 طبيعى وبين التزام أشكال الطبيعة التزاماً يكون قريباً نسبيًّا أو بعيداً حسب العصور والأقاليم.. وعلى الرغم من كل هذه الأساليب والاتجاهات، فإننا نلاحظ أن هناك شخصية متميزة وإطاراً عامًّا يجعلنا نحكم على أن هذا الزخرف من منتجات الفن الإسلامى.

العناصر الهندسية :

استعمل الإنسان الزخارف الهندسية فى جميع الحضارات التى ظهرت منذ العصر الحجرى إلى الآن.. ولاشك أن اهتمام الإنسان بالزخارف الهندسية مرده إلى سببين : الأول نزوع فطرى نحو التجريد، والثانى التوجيه الذى تفرضه الخامة والأداة فى أثناء عملية الإنتاج.. ويمكننا أن نقول إن نشأة الزخارف الهندسية لم تكن مسألة إرادية بقدر ما هى لا إرادية[١].

---

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

ومهما يكن من شيء، فإن الزخارف الهندسية أخذت فى ظل الحضارة الإسلامية أهمية خاصة وشخصية فريدة لا نظير لها فى أية حضارة من الحضارات، فأصبحت فى كثير من الأحيان العنصر الرئيسى الذى يغطى مساحات كبيرة، يلعب الخط الهندسى فيها دوراً كالدور الذى يلعبه الخط المنحنى فى (الأرابيسك).. ويقول بشر فارس: «وكلا النوعين ينفرش على المهاد ويكسو العصاب، ويشب على الإفريز ويتناول العرضى، ويهجم على الفراغ، وتبلغ به الهمة أن يتعرج حتى فى الأكسية، تلك نشوة مشت فى الخط تنبئك أن أفق الغيب المستغلق دون المؤمن مشغلة دائمة لذوقه»[1].

وكان هم الفنان المسلم وشغله الشاغل، أن يبحث عن تكوين جديد مبتكر يتولد من اشتباكات قواطع الزوايا أو مزاوجة الأشكال الهندسية، لتحقيق مزيد من الجمال الرصين الذى يسبغه على التحف التى ينتجها. ومن أمثلة الأشكال الهندسية التى استعملها: الدوائر المتماسة والمتجاورة والجدائل والخطوط المنكسرة والمتشابكة، بالإضافة إلى أشكال المثلث والمربع والمعين والمخمس والمسدس.

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

---

(١) د. بشر فارس: سر زخرفه إسلاميه، ص ١٦

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

ومن أبرز أنواع الزخارف الهندسية التى امتازت بها الفنون الإسلامية الأشكال النجمية متعددة الأضلاع والتى تشكل ما يسمى « الأطباق النجمية »... وقد انتشر هذا الضرب من الزخارف فى مصر والشام فى العصر المملوكى، وفى العراق فى العصر السلجوقى، ثم امتد إلى بلاد المغرب العربى، واستخدم فى زخارف التحف الخشبية والمعدنية، وفى الصفحات المذهبة فى المصاحف والكتب، وفى زخارفَ السقوف.

ومن الملاحظات الجديرة بالاعتبار، إن الزخارفَ الهندسية بعامة، كانت أكثر انتشاراً فى مصر وسورية، ولعل هذا يؤكد لنا الوحدة الفنية التى تمتد فى فنون مصر منذ أقدم عصورها إلى الآن.

ويجب أن نفرق بين الزخارف الهندسية التى تعتمد على الأشكال الهندسية وبين الأسلوب الهندسى فى التعبير الفنى، إذ المقصود فى المعنى الثانى إنتاج صور للظواهر هندسية الإحراج، على حد تعبير هربرت ريد، ويقابل هذا الفن الهندسى الفن العضوى.

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 يكيفها ويحورها، بحيث يحقق أغراضه الجمالية البحتة.

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

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

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

٣ - حيوان ينقض على حيوان آخر.

٤ - طائر جارح 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 فى تكوين زخرفى.

وقد شاع استعمال الأشكال الخرافية المركبة؛ كالطيور ذات الوجوه

الآدمية، والفرس ذى الوجه الآدمى (البراق) كما أنتج الفنانون المسلمون أوانى معدنية على أشكال حيوانات.. وقد نقل الغربيون عن المسلمين هذه الأوانى فى العصور الوسطى حيث عرفت باسم « أكوامنين »، وكانت على شكل حيوان أو طائر أو فارس، وكان القساوسة يستعملونها فى غسل أيديهم فى 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 فى تحويلها إلى عناصر زخرفية، وإبعاداً لها عن شكلها الطبيعى.

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، فإننا سنعود إلى الحديث عنها عند بحث موضوع التصوير وفنون الكتاب.

العناصر الكتابية :

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

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

وقد أدرك الفنانون المسلمون أن الخط العربى يتصف بالخصائص التى تجعل منه عنصراً زخرفيًّا طيعاً، يحقق الأهداف الفنية، وكثيراً ما استعمل الخط استعمالا زخرفياً بحتاً دون الاهتمام بالمضمون المكتوب.

والخط العربى على نوعين : الخط الكوفى، وينسب إلى مدينة الكوفة، وهو خط جاف يمتاز بزاواياه القائمة، والخط النسخى، وهو خط لين مستدير الحروف. وكان مستعملا منذ البداية إلى جانب الخط الكوفى الذى بدأ على مظهر بسيط، إما محفوراً حفراً عميقاً أو ضئيلا، وإما حفراً نائتاً ضخم الحروف قصيرها، ثم تطور نحو الرشاقة، فطالت سوق حروفه العمودية وازدانت حنايا عيرها، وبخاصة فى أواخر الكلمات، بالزخارف النباتية المتفرعة المتشابكة، على أشكال أنيقة جميلة، وقد كان هذا الزخرف النباتى فى أول أمره امتداداً لأواخر الحروف ليتسق معها فى مظهرها الجمالى فى الطول والسمك.. وفى أواخر القرن العاشر بدأ الخطاطون المسلمون فى إضافة ابتكارية جديدة، فقد أخرجوا الفروع النباتية 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 «الكوفى المزهر».

ومنذ القرن الثانى عشر الميلادى، عم استخدام الخط النسخى، وكان قبل ذلك لا يكاد يستعمل إلا فى المخطوطات العادية، فاستخدم فى شواهد القبور والكتابات التاريخية، وكان ذلك وسيلة من الوسائل التى لجأ إليها السنيون للقضاء على آثار الشيعة الفاطمية.

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

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

العمائر الإسلاميّة

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

وللعمارة الإسلامية شخصيتها وطابعها المميز الذى تتبينه 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 الأرانيك والنماذج المجسمة، إلى جانب المقايسات 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 تصميمات المبانى العربية العظيمة[1].

وهناك أنواع كثيرة من المبانى 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 فى أساسه من المسجد الأول الذى أقامه النبى صلى الله عليه وسلم فى المدينة. ولمعظم المساجد جزء أوسط يسمى صحناً، وهو سماوى فى 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، للتعلم منذ العصر الإسلامى الأول.

ومنذ القرن الحادى عشر الميلادى أنشئت مدارس لتدريس علوم الدين على مذهب واحد أو على المذاهب الأربعة[1]، وكانت هذه المدارس مساجد فى الوقت نفسه، كما كان يلحق بالمبنى أماكن لسكنى الطلبة والمدرسين. وكان تصميم المدرسة عبارة عن صحن سماوى تحيط به إيوانات بقدر عدد المذاهب التى تدرس، وكانت مداخل المساكن تقع فى أركان الصحن يصعد منها الطلاب إلى مساكنهم فى الأدوار العلوية وفى بعض الأحيان كانت هذه المدارس تضم أضرحة منشئيها. وقد كثر إنشاء المساجد التى على نظام المدارس منذ القرن الثالث عشر فى أغلب الأقطار الإسلامية.

---

(١) د سعاد ماهر محمد مساجد مصر وأولياؤها 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 أوأبراج 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 يحمون حدود بلادهم بحد 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 فى العهد العثمانى لإيواء الدراويش المنقطعين للعبادة.

الأسبلة :

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

الخانات :

وتسمى الوكالات، وهى 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 فى أماكن معينة فى المدينة، وتمتاز بقبواتها العظيمة وعقودها الضخمة.

الحمامات :

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

درجة حرارة المياه. وكانت تسخن المياه بطريقة إيقاد النار تحت أرض البناء، كما كانت المياه تجرى فى أنابيب فى الجدران. وكانت حوائط الحمامات فى 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 وحدائق. وكانت القصور فى الشام والعراق والأندلس عظيمة الاتساع ذات إيوانات وأعمدة وعقود، وزخارف جصية وصور جدارية ونوافير.

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

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

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

العناصر المعمارية الإسلامية

تشتمل العمائر الإسلامية على عناصر معمارية مميزة أهمها ما يأتى :

المآذن :

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

وتعتبر القاهرة متحفاً للمآذن ذات الأشكال المختلفة. ومن أقدم المآذن المصرية القائمة مئذنة مسجد أحمد بن طولون، وهى ذات شكل فريد لا نظير له فى مصر، ويعود أغلب أجزائها إلى الإصلاحات التى أجراها السلطان « لاچين » سنة ١٢٩٦ م، وتقع هذه المئذنة خارج المسجد، وتتكون من جزء أسفل متعامد الجوانب يكاد يكون مربعاً، ويبلغ ارتفاعه أكثر من نصف الارتفاع الكلى للمئذنة، 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 المئذنة مسجد سامرا الكبير التى تسمى « الملوية »[١].

ومنذ العصر الفاطمى بدأت المآذن المصرية تأخذ طابعاً مميزاً، ومن أقدم المآذن الباقية من هذا العصر مئذنتا 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 المثمنة العليا فتعود إلى عصر المماليك، ويعلو كلا من هاتين المئذنتين قبة على شكل مبخرة. وتعتبر

(١) د. فريد شافعى : مئذنه مسجد ابن طولون - المجلد الرابع عشر الجزء الأول من مجلة كلية الآداب ص ١٦٧.

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

وفى العصر الأيوبى كسيت القاعدة المربعة بزخارف جصية، أما الجزء المثمن الذى يعلو هذه القاعدة فقد زخرف بعقود محارية منقوشة، ثم نجد الخوذة المضلعة. وانتقل بناء هذا الطراز من الآجر إلى الحجر وعلى مقياس أكبر. ثم بنيت المئذنة 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 قمة «مسجد الغورى» ١٥٠٤م، ومنارة «الغورى بالأزهر» ١٥١٠م[٢].

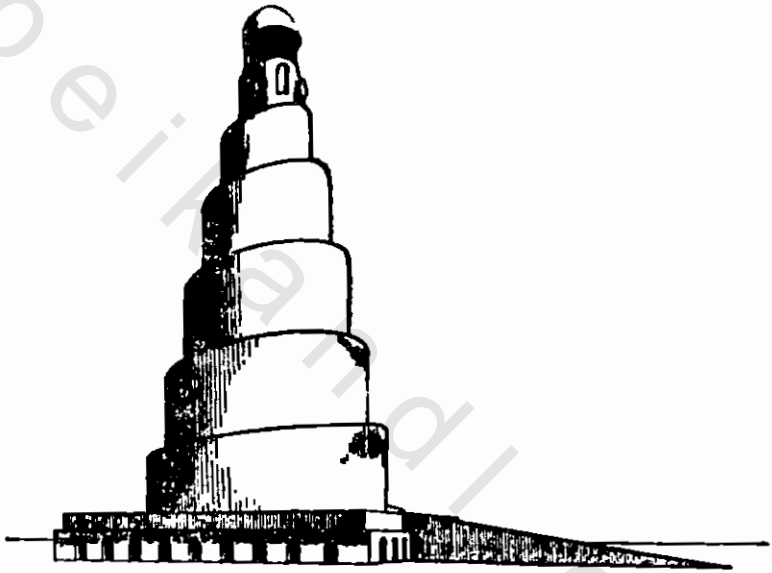
وفى فلسطين وجزيرة العرب شاع الطراز المصرى المملوكى ثم الطراز العثمانى، وإذا تتبعنا مآذن سوريا القديمة لوجدنا أكثرها مربعاً، كما نشاهد فى مساجد دمشق وحماة وحلب، ثم أصبحت فى العصر الفاطمى والأيوبى وأول المملوكى مربعة إلى الدورة الأولى؛ ثم إسطوانية أو مثمنة البدن، وتنتهى بخوذة كروية أو مخوّصة.

---

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

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

وفى العراق، فى العصر العباسى، ظهر طراز المآذن المخروطية ذات المدارج الخارجية (الملوية بسامرا) ثم شيدت المآذن المربعة والمثمنة والإسطوانية.



شكل (١) مئذنة سامرا

وفى إيران كانت المآذن الأولى، فى الغالب، مثمنة الشكل ثم انتشرت المآذن الإسطوانية منذ القرن الحادى عشر الميلادى، وأصبحت تجمل بالزخارف الهندسية من الطوب نفسه الذى بنيت به، أو تكسى بالقاشانى، ويستدق طرف المئذنة الإيرانية وتنتهى من أعلى بردهة ذات

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

وفى الهند شيدت المساجد فى أول الأمر من غير مآذن؛ ثم أضيفت المآذن الإسطوانية والتى تضيق كلما ارتفعت، وتزينها شرفات وتضليعات، ومنذ القرن الخامس الميلادى كان يحف بالمداخل مئذنتان على الطريقة الإيرانية، ومن أجمل المآذن الهندية القديمة «قطب منار» فى مسجد قوة الإسلام من القرن الثالث عشر الميلادى، ويبلغ ارتفاع هذه المئذنة ٥ر٧٢ 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].

وفى آسيا الصغرى سارت المآذن على نسق مآذن مسجد أيا صوفيا، فهى إسطوانية عالية ممشوقة تعلوها قمة مخروطة مدببة، وزاد عدد المآذن فى المساجد التركية حسب أهمية المسجد، ووصل عدد المآذن فى مسجد السلطان أحمد باستنبول إلى ست.

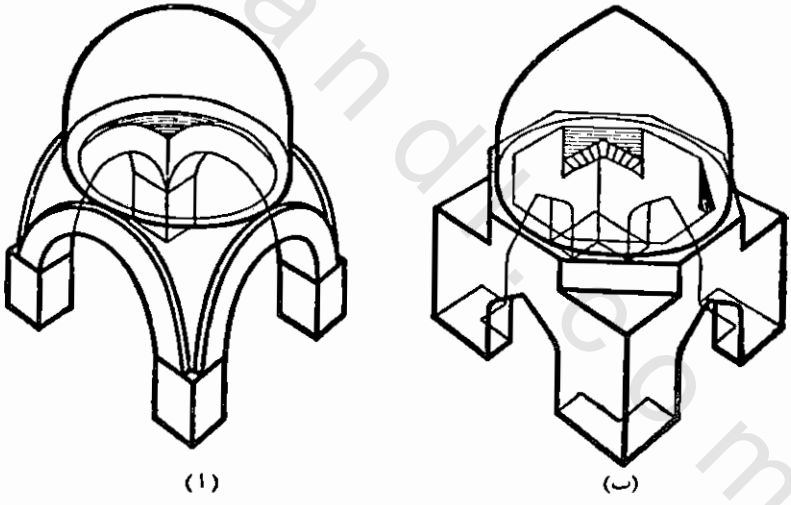
---

(١) د. زكى محمد حسن. فنون الإسلام ص ١٥٠.

القباب :

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

وتعتبر قبة الصخرة التى شيدها عبد الملك بن مروان ٧٢ هـ ٦٩١ -



(ا) (ب)

شكل (٢) تغطية الحجرة المربعة بقبة
(ا) تحويل المربع بطريقة المثلثات الكروية
(ب) » » » الطاقات الركنية

٦٩٢م من أقدم نماذج القباب الإسلامية. ويبلغ قطر هذه القبة ٢٠٫٤٤ متراً مقامة على قاعدة مستديرة مكونة من أربع دعائم بين كل دعامتين ثلاثة أعمدة، كلها تحمل ستة عشر عقداً مدبباً، ويعلو العقود رقبة إسطوانية بها ست عشرة نافذة، وصنعت القبة من الخشب ثم غلفت بالرصاص.

ويوجد نموذج آخر للقبة فى العصر الأموى، هو تلك القبة التى أقيمت على حجرة المياه الساخنة فى قصير عمرا، وهى حجرة مربعة تم الانتقال فيها من المربع إلى الدائرة بطريقة عمل أربعة مثلثات كروية فى الأركان[1].

وفى العصر العباسى نجد نموذجاً للقبة فى مدخل مدينة بغداد المستديرة، وتم الانتقال من المربع إلى الدائرة بطريقة عمل أربعة محاريب فى الأركان.

أما أبدع القباب فنجدها فى مصر وسوريا، وأقدمها فى مصر يعود إلى العصر الفاطمى، وكانت مقرنصاتها من حطة واحدة ثم تطورت إلى حطتين فى القرن الثانى عشر الميلادى، وأضيف إليها التضليع، وفى العصر الأيوبى زادت الزخارف الحصية فى قواعد القباب. وتمتاز القباب المصرية بارتفاعها وتناسق أجزائها، والزخارف العنية التى تغطى سطحها.

---

(١) د. كمال الدين سامح: العمارة الإسلامية فى 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 أجمل نماذجها قبة الإمام الشافعى التى أنشأها السلطان الأيوبى الملك العادل ١٢١١ م. ثم غلفت بالرصاص، وتمتاز 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 مثمنة مرتكزة على قاعدة مربعة، وفى بلاد الجزائر نجد أضرحة ذات 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 فى أجرا). وفى إيران تأخذ القباب شكلا بيضاويًا أو بصليًا وتغطى بالقاشانى. كما توجد فى إيران قباب ذات رقاب طويلة (سمرقند).

أما الطراز التركى فقد استمد أشكال قبابه من طراز قبة أيا صوفيا، وهى على شكل نصف الكرة، ونجد قبة كبيرة سائدة تحيط بها أنصاف قباب؛ وقد انتقل هذا التأثير إلى مصر فى العمائر التى تنسب إلى العصر التركى العثمانى.

الأعمدة :

لم يكن للمسلمين طراز خاص من الأعمدة فى أول الأمر. وكانوا يستعملون الأعمدة المنتزعة من المبانى الرومانية القديمة. وبعد هذا الدور الأول بدأ يظهر العمود الإسلامى الذى أخذ بالتدريج شكلا يميزه عن الأعمدة فى الطرز الأخرى. وكان أول هذه الأشكال أعمدة ذات تيجان ناقوسية أو رمّانية نراها فى أطلال قصر « الجوسق الخاقانى » فى سامرا، وفى مقياس الروضة حيث تكتنف الفتحات المعقودة بعقود مدببة والمستعملة كمآخذ للمياه من النيل، ثم فى أركان الدعائم بمسجد أحمد بن طولون. وكان بدن العمود إسطوانيًا، ثم ابتكرت أعمدة أخرى ذات بدن مضلع قطاعه مثمن، واستعمل فى عمائر السلطان برقوق وفى جامع السلطان قايتباى الأعمدة التى تحمل الدكة والميضأة، كما ابتكرت أعمدة أخرى ذات أبدان مضلعة تضليعاً حلزونيًا، وكانت الأضلاع تزين فى كثير

من الأحيان بالزخارف النباتية الدقيقة. وفى السند استعملت أعمدة من الخشب المذهب ذات أبدان مضلعة ومزينة بمرايا على هيئة مربعات كما نرى فى قصر چهل ستون، القرن السابع عشر الميلادى، وظهر فى الطراز العثمانى نوع من الأعمدة امتاز بما فى بدنه من « خشخان » أى تقوير متعرج أو على هيئة معينات.

وكثيراً ما استعملت الأكتاف فى العصر العباسى، والطولونى فى مصر، ثم فى بعض المساجد فى العصر الفاطمى. وكانت إيران تقبل على استعمال الأكتاف بدلا من الأعمدة. وكثيراً ما كانت تزين هذه الأكتاف بأعمدة فى أركانها (ابن طولون - سامرا).

أما التيجان فقد ابتكر المسلمون أنواعاً مختلفة؛ منها الرمانى ذو القطاع الدائرى أو القطاع المثمن، أو على شكل الهرم الناقص المقلوب أو الناقوس، ويزخرفَ تاج العمود إما بصف من الوريقات أو بالمقرنصات أو الدلايات (قصر الحمراء بغرناطة) أما القاعدة فكانت على شكل ناقوس مقلوب. وأقدم التيجان الإسلامية التاج الناقوسى الذى ظهر أول مرة فى « باب العامة » بقصر الجوسق الخاقانى بسامرا وفى جامع المتوكل ثم فى مقياس الروضة (كقواعد للأعمدة ذات التيجان الكورنثية).

العقود :

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

العقد المدبب 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.

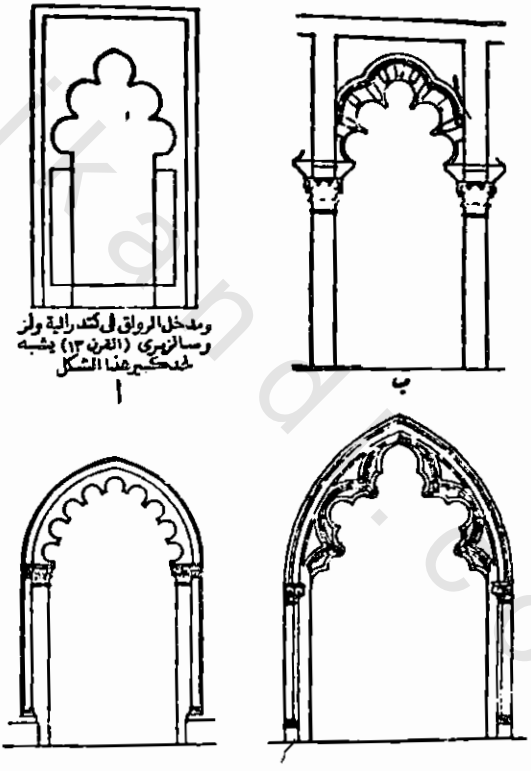
أما عقد نعل الفرس المدبب (المخموس) : فهو عبارة عن قوس دائرتين ويرتد امتداده من أسفل عن خط امتداد كتفى العقد، ويكثر استعمال هذا العقد فى الأندلس وبلاد المغرب.

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 أبدع 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 بالنحاسين).

العقد الفارسى : عقد منخفض يتكون من خطين مستقيمين يتقابلان فى الأعلى بزاوية متفرجة يتقوس طرفاها إلى أسفل عند ارتكازهما على كتفى الحائط، وأطلق عليه اسم « العقد الفارسى » لأنه ظهر فى بلاد



شكل (٣) نماذج للموازنة بين العقود ذات الفصوص

الفرس وانتشر فيها، ثم فى تركيا والهند.

العقد المستقيم : وهو عقد مكون من أحجار تشدُّ بعضها بعضاً، أو من أحجار متداخلة، وتكون خطًّا مستقيماً، وينتشر هذا النوع فى أغلب البلاد الإسلامية.

المداخل :

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

وتصنع الأبواب التى توضع فى هذه المداخل من الخشب المزخرفة حشواته بالزخارف الدقيقة، أو من الخشب المصفح بالنحاس المزخرفَ بأشكال هندسية أو نباتية.

المقرنصات :

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

أو المثمنة. وفى الحالة الثانية تستعمل كحلية زخرفية ترى فى العمائر مُدَلاَّة بعضها فوق بعض فى واجهات المساجد والمآذن، أو فى تيجان بعض الأعمدة وفى الأسقف الخشبية، وهى تدل على غرام المسلمين بالأشكال الهندسية، والتفنن فى استعمالها لتحقيق أهداف زخرفية.

طراز العصر الإسلامى المبكّر

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

وكانت المبانى البسيطة التى أنشأها النبى عليه الصلاة والسلام والخلفاء الراشدون من بعده مؤثرة، إلى حد كبير، فى تخطيط المساجد وعناصرها المعمارية الأساسية التى ظهرت بعد ذلك فى مختلف الأقاليم الإسلامية.

المسجد الأول بالمدينة :

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

شيدت تسع حجرات كمسكن للنبي عليه الصلاة والسلام، وكان للمسجد ثلاثة أبواب متعامدة، كما استعمل اللبن فى البناء. وفى السنة السابعة للهجرة أضاف النبي منبراً مكوناً من ثلاث درجات بعد أن استشار الصحابة. وفى عهد عمر أصبحت مساحة المسجد ١٤٠×١٢٠ ذراعاً واستعملت أعمدة من الخشب، وفرشت الأرض بالحصباء وأصبح له ٦ أبواب. وفى عهد عثمان وسعَ المسجد وأصبحت مساحته ١٥٠×١٦٠ ذراعاً، واستعملت أعمدة من الحجر، كما بنيت الحوائط كذلك من الحجر والسقف من خشب الساج، وظلت الزيادات والتحسينات تضاف على هذا المسجد العتيق فى جميع العصور التالية[١].

على أن الإصلاحات والزيادات التى قام بها الوليد فى سنة ٧١٢ م جعلت منه نموذجاً للجوامع ذات الصحن والأروقة بما أضفاه عليه من فخامة جعلته ذا أثر كبير فى التطور الذى حدث بعد ذلك[٢].

جامع البصرة :

شيده عتبة بن غزوان بأمر الخليفة عمر بن الخطاب فى ١٤ هـ - ٦٣٥ م على تخطيط مربع وأحاطه بأعواد العشب الجافة. ثم جُدِّدَ بعد حريق البصرة فى عهد ولاية أبى موسى الأشعرى ١٦ هـ - ٦٣٧ م فأعاد

(١) كريزويل موجز عن العمارة الإسلامية المبكرة، ص ٣.

(٢) كوبل الفن الإسلامى، ص ٦

بناءه باللبن. وفى عهد ولاية زياد بن أبى سفيان أعاد بناءه بالآجر والجص، عام ٤٤ هـ - ٦٦٥ م، وجعل السقف من خشب الساج واستحضر له أعمدة من الأهواز وأقيمت به مقصورة ملاصقة للقبة بها باب يوصل إلى دار الإمارة. ويظن أنه كان لهذا المسجد منارة[١].

جامع الكوفة :

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

جامع عمرو بالفسطاط :

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

---

(١) كريزويل : العمارة الإسلامية المبكرة - د. وكى حسن : فنون الإسلام، ص ٣٤.

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

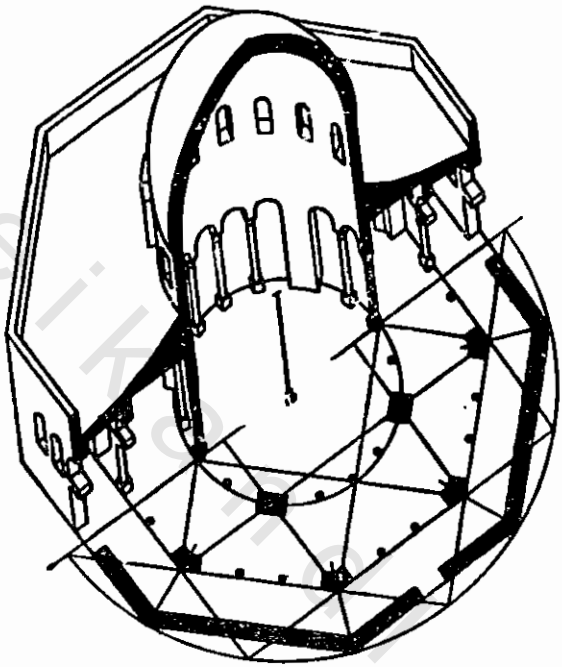
obeikandl.com

الطراز الأموى

لما انتهى عهد الخلفاء الراشدين وانتقلت الخلافة إلى بنى أمية، وجعلوا مقرها الشام فى ٤١ هـ-٦٦١ م، بدأ الأمويون فى التفكير فى تشييد مساجد توازى فى عظمتها الكنائس المسيحية، بحث تليق بعظمة المسلمين وحكمهم الجديد. وقد اعتمد المسلمون على الفنيين والصناع من أهل البلاد فى إطار فلسفة العقيدة الجديدة. وهكذا نشأ الطراز الأموى الذى ظل يسود أغلب البلاد الإسلامية طوال ثلاثة القرون الأولى للهجرة. وفى عهد عبد الملك بن مروان استحكم الخلاف بينه وبين عبد الله بن الزبير الذى كان حاكماً مستقلا 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 المعترضين بالحديث «لاتُشَدُّ الرحال إلا إلى ثلاث، المسجد الحرام، ومسجدى هذا، والمسجد الأقصى».

قبة الصخرة:

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



شكل (٤) تخطيط لقبة الصخرة

وضع هذا التصميم ليلائم الطواف حول الصخرة المقدسة، وهى بناء من الحجر على تخطيط مثمن طول ضلعه نحو ٥ر١٢٠ م وارتفاع الحوائط من الخارج نحو ٥ر٩ م، وفى أعلى كل حائط من حوائط المثمن نوافذ، وداخل المثمن الخارجى مثمن آخر داخلى، وفى كل ضلع من أضلاعه ثلاثة عقود كلها محمولة على ١٦ عموداً وثمانية أكتاف، وداخل المثمن الثانى دائرة من ١٢ عموداً وأربعة أكتاف، وفوق الدائرة قبة عظيمة

قطرها نحو٤٤ر٢٠م مرفوعة على رقبة اسطوانية فتحت بها ست عشرة نافذة، والقبة من الخشب تغطيها من الداخل طبقة من الجص ومن الخارج طبقة من الرصاص. وللبناء أبواب متعامدة، ذات سقيفة أمامية مقابلة للجهات الأصلية.

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

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

وقبة الصخرة غنية بزخارف الفسيفساء التى تزين كثيراً من جدرانها. وقوام هذه الزخارف الأشجار والفاكهة والأوانى التى تخرج منها الفروع النباتية، ورسوم الأهلة والنجوم. وكان الجانب الخارجى من جدران البناء مغطى أيضاً بالفسيفساء التى استبدلت بها لوحات من القاشانى على يد السلطان سليمان القانونى ١٥٤٥ م.

والحوائط من الداخل إلى ارتفاع أربعة أمتار، وكذلك جميع الأكتاف

معشاة بالرخام. أما الحوائط من الخارج فمقسمة إلى تجويفات رأسية بكل ضلع منها سبعة.. وتعتبر زخارف الفسيفساء فى قبة الصخرة أقدم نموذج للزخارف الأموية الأولى.

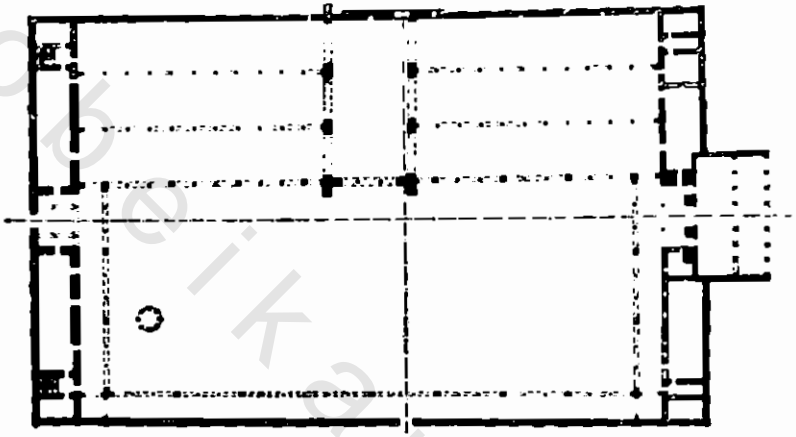
وفى داخل القبة كتابة كوفية طولها نحو ٢٤٠ متراً كتبت بماء الذهب على أرضية زرقاء. وفى أيام المأمون أدخلت بعض الإصلاحات على القبة، وكان منها تعديل هذه الكتابة رغبة فى نسبتها إلى المأمون، ولكن الصانع الذى كتب اسم المأمون فاته أن يغير تاريخ البناء وهو ٧٢ هـ.

المسجد الأموى بدمشق :

يعتبر المسجد الأموى من أعظم المساجد الإسلامية وأقدمها، ومن أهم الآثار التى خلفها الأمويون. شيده الخليفة الأموى الوليد بن عبد الملك بين عامى ٨٨، ٩٦ هـ-٧٠٧، ٧١٤ م فى بقعة كان فيها معبد وثنى؛ ثم حلت محله كنيسة القديس يوحنا. واستقدم له الفنيين والعمال من أنحاء العالم الإسلامى.

يتكون المسجد من صحن كبير مستطيل، تحيط به سقيفة محمولة على أعمدة وأكتاف وفوق كل عقد نافذتان، وإيوان رئيسى 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 عمودى على حائط القبلة يبلغ ارتفاع سقفه ٢٣ متراً، وفى وسط رواق القبلة قبة حجرية أضيفت فى عصر

متأخر. والسقف كله على شكل جمالون.



شكل (٥) تخطيط للمسجد الأموى بدمشق

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

يوجد فى هذا الجامع ٦ أنواع من الشبابيك الرخامية تعتبر المثل الأول للزخارف الهندسية الإسلامية.

ولهذا الجامع ثلاث مآذن اثنتان فى طرفى ضلعه الجنوبى، واحدة مربعة الشكل والثانية مثمنة «كالمآذن المصرية»، أما الثالثة فى منتصف ضلعه الشمالى وهى مربعة الشكل.

ومن أهم الإصلاحات التى أجريت فى هذا المسجد ما تم فى عصر الخليفة المأمون.

وقد أثر هذا الجامع العظيم - سواء من حيث التخطيط أم التنظيم المعمارى، أم الزخارف - فى جامع حلب وقصر الحير وفى مساجد شمال إفريقيا والأندلس.

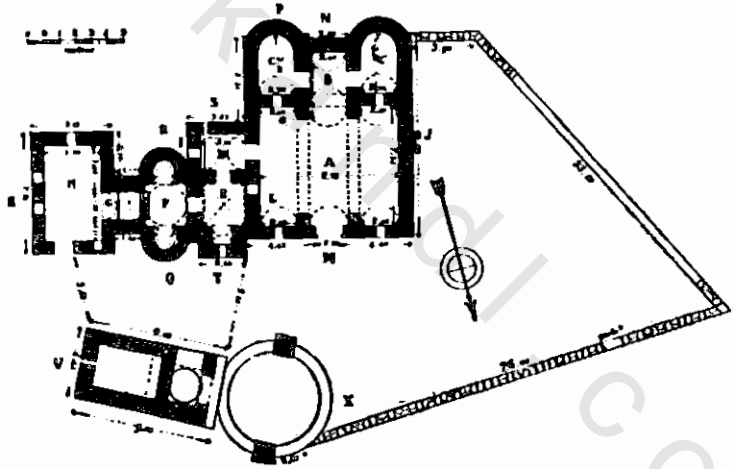
المسجد الأقصى :

أما المسجد الأقصى «بيت المقدس» فقد تغير شكلة عدة مرات، حيث أنشئ أول مرة فى عهد الخليفة عمرفى ١٧ هـ-٦٣٨ م ثم أعيد بناؤه فى أيام عبد الملك بن مروان حوالى ٩٠ هـ-٧٠٩ م وكان قوامه أروقة موازية للقبلة يعترضها رواق عريض. ثم أعاد إنشاءه الخليفة العباسى المنصور ١٤١ هـ-٧٥٨ م - واستمرت تجرى فيه التجديدات حيث تتعذر نسبته إلى الطراز الأموى.

قصير عمرا :

كان أمراء بنى أمية يحنون إلى حياة البادية، لذلك أنشأوا القصور العظيمة كقصر المشتى، واستراحات الصيد، كقصير عمرا الذى ينسب إلى الوليد بن عبد الملك، وقد استنتج كريزويل وبرشم أنه أنشىء بين عامى ٧١٢، ٧١٥ م ويقع قصير عمرا على بعد ٥٠ ميلا شرق عمان، ويشتمل على قاعة استقبال مستطيلة الشكل ذات عقدين يقسمانها إلى

ثلاثة أروقة، ولكل رواق منها سقف على شكل قبو 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 قبو نصف دائرى والثانية سقفها من قبوين متقاطعين، والثالثة تعلوها قبة نصف كروية. والبناء مشيد بالحجر الجيرى، والأرض مغشاة بالرخام، أما الأقبية فقد غطيت بطبقة سميكة من الملاط.



شكل (٦) مخطط قصير عمرا

وكانت جدران هذا القصر وسقوفه محلاة بالرسوم ذات الموضوعات المختلفة، وقد دب التلف 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 نساء شبه عاريات، ورسوم رمزية تمثل الهةالشعر 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 التى 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 فى القصر لدلالتها التاريخية وهى تسمى « أعداء الإسلام » وفيها ستة أشخاص مرسومين على صفين، وقد استنتج الأستاذ المستشرق السويسرى ڤان برشم Van Berchem أن هؤلاء الملوك هم أعداء الوليد بن عبد الملك. كما استنتج كريزويل من أسلوب التصوير والكتابة العربية والإغريقية فوق الأشخاص فى صورة أعداء الإسلام أن الفنانين الذين زينوا هذا القصر من الفنانين السوريين. وأنهم اتبعوا الأسلوب الفنى الذى تطور فى سوريا فى القرون السابقة للإسلام.

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

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

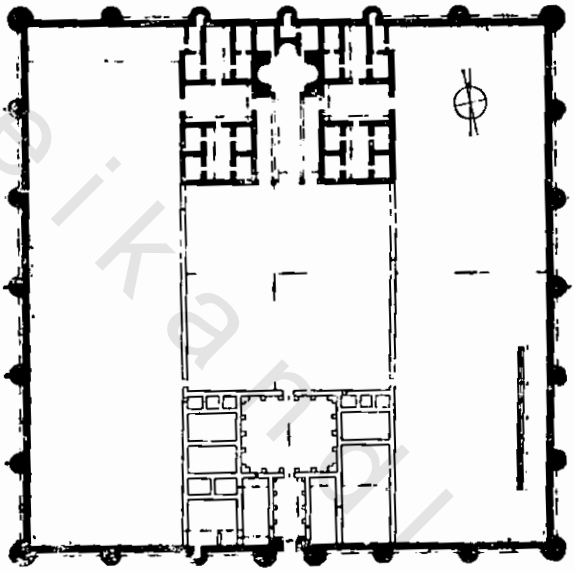
الضفة الغربية من الأردن وعلى بعد خمسة كيلو مترات شمال أريحا، ويشتمل على القصر والمسجد والحمام، وبه رسوم بالفسيفساء تمثل شجرة مورقة وعلى جانبها ظباء وأسد ينقض على واحدة منها.

ومنها قصر الخير الشرقي والغربي ويقع القصر الغربي على بعد ٦٠ ميلا شمال شرق تدمر، ٨٠ ميلا جنوب الرصافة. شيده الخليفة هشام بن عبد الملك حوالى ١١٠ هـ - ٧٢٩/٨م ويحتوى على جناحين؛ شرقي صغير وغربي كبير بينها مسافة تبلغ حوالى ٤٢ ١/٢ متر. والأسوار محصنة بأبراج نصف دائرية. وفي الجنوب الشرقي 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 خاصًا بنسبته إلى العصر الأموى. وقد استقر رأى الباحثين على أنه يعود إلى الوليد الثانى بين سنتى ١٣٣/١٢٣ هـ ٧٥٠/٧٤٠م. وتقع حرائب هذا القصر فى البلقع حوالى ٢٠ ميلا جنوب شرقى عمان. وتخطيطه مربع يبلغ طول ضلعه ١٤٤م يحيط به سور مزود بأبراج نصف دائرية، ويقع مدخله فى الجنوب، والمسطح من الداخل مقسم إلى ثلاثة أقسام من الشمال إلى الجنوب، ويبلغ عرض القسم الأوسط نحو ٧٥م، والقسمان الجانبيان لم يبدأ فيهما البناء، والبناء فى القسم

الأوسط لم يكمل، وقد أقيمت المبانى الداخلية من الطوب على أربعة مداميك من الحجر المحوت.



شكل (٧) تخطيط القصر المشتى

ويلى المدخل قاعة تؤدى إلى بهو، وحول القاعة والبهو غرف، وفى غرب المدخل حجرة ملاصقة للسور بها حنية تدل على أنها كانت مسجداً للقصر. وخلف البهو فناء مربع متسع، وعلى محور الباب العمومى، مدخل دو ثلاثة عقود يؤدى إلى قاعة كبيرة مستطيلة مقسمة إلى ثلاثة

أروقة تنتهى بقاعة العرش المكونة من ثلاث حنيات كبيرة نصف دائرية. وحول هذه القاعة والأروقة مجموعات من « البيوت » تتكون كل مجموعة من فناء مستطيل، وفى كل من جانبى هذا الفناء ساحة وحولها غرفتان مقبيتان. ونظام البيوت يشبه النظام الذى كان شائعاً فى العراق القديم (بابلى)[١] واستعمل فى سوريا قبل الإسلام.

ولعل أهم أجزاء القصر هى الواجهة الرئيسية، لما تحفل به من زخارف رائعة فى الحجر الجيرى، 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 قاعدها من أعلى، وعشرين مثلثاً قاعدتها من أسفل، بحيث تكوّن أضلاع المثلثات خطًّا منكسراً مستمرًّا مزخرفاً بأوراق الأكنثس. وفى داخل كل مثلث وريدة فى 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 النباتات، وزخرفت باقى المساحة بالفروع ووريقات العنب وعناقيده ورسوم الطيور.

---

(١) كريزويل موجز عن العمارة الإسلامية المبكرة ص ١٤٧

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

ويقول الأستاذ كونل خاصًا بالجهد الذى بذل فى هذه الزخارف « فى هذه الجهود نتبين آلام وضع فن الزخرفة العربى (الأرابسك) وقد وصل هذا الفن إلى أوج تطوره فى القطع الرخامية الموجودة على جانبى المحرب فى جامع قرطبة، فهو يغطى المساحة المخصصة له فى تأدية أمينة رشيقة، وينقاد فى سهولة لكل محاولة يراد بها تشكيله فى صور جديدة »[1].

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

(١) أرنست كونل : الفن الإسلامى ص ١٦.

الطراز الأموى الغربى

جامع القيروان :

عندما تم فتح العرب شمال أفريقيا أسس عقبة بن نافع مدينة القيروان ومسجدها فى سنة ٥٠ هـ ٦٧٠ م، ثم هُدم المسجد وأعيد بناؤه سنة ٧٦ هـ ٦٩٥ م ثم جدده وزاد فيه بشر بن صفوان بأمر الخليفة هشام ١٠٥/١٠٩ هـ - ٧٢٤/٧٢٨ م، ثم أضيفت إليه زيادات أخرى فى أيام زيادة الله الأغلبى 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، وفى أولها من ناحية الصحن قبة، وفى نهايتها من ناحية المحراب قبة أخرى.

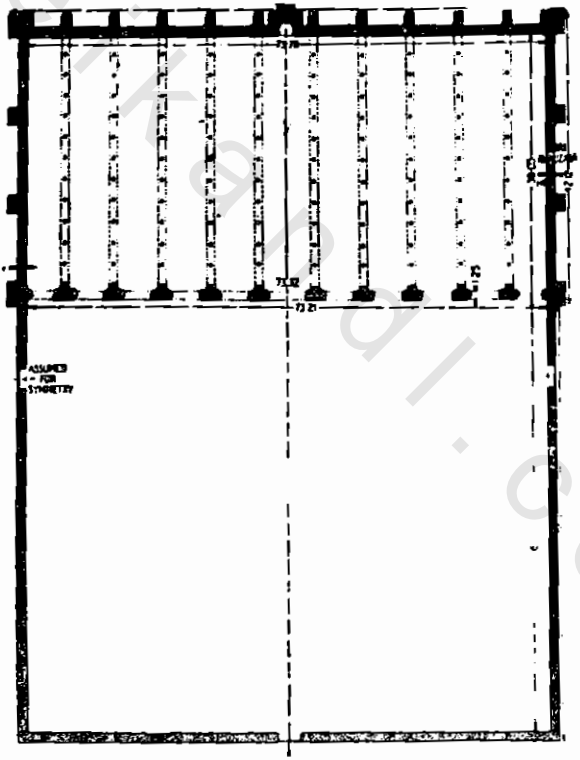
ويمتاز هذا المسجد بمئذنته البرجية عظيمة الارتفاع والمكونة من ثلاثة طوابق يعود الأول والثانى منها إلى أيام هشام.

ويحيط بالصحن بوائك ودعائم مزودة بأعمدة أمامية مزدوجة،

والملاحظ أن تخطيط هذا المسجد متأثر بتخطيط المسجد الأموى بدمشق.

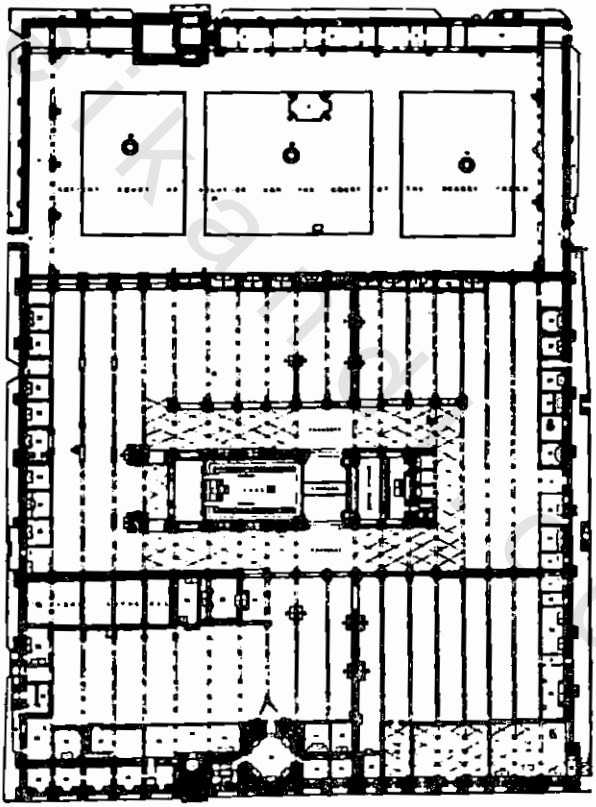
كما استند جامع الزيتونة فى تونس الذى أنشىء عام ٧٣٢م فى تخطيطه إلى المسجد الأموى بدمشق استناداً قويًا.

مسجد قرطبة :



شكل (٨) تخطيط للمسجد الكبير بقرطبة عند إنشائه

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



شكل (٩) مسقط جامع قرطبة وفى وسطه أقيمت مصلى بعد خروج العرب من إسبانيا

أعمدة منقولة 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 التى تعود إلى أيام الحكم بن المستنصر ٣٥٤ هـ كما يمتاز بأبوابه المزخرفة وشبابيكه الرخامية المفرغة.

وقد أدخلت زيادات كثيرة على المسجد أيام عبد الرحمن الثانى ٢١٨ هـ والحكم الثانى ٣٥٥ هـ والمنصور حاجب هشام الثانى ٣٧٧ هـ. وأصبحت مساحة المسجد بعد هذه الزيادات ٢١٨٧٥ م٢.

مميزات العمارة فى الطراز الأموى

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

وبتوالى الزمن أخذ حكام المسلمين يقيمون المنشآت العظيمة معتمدين على أهل البلاد التى يقيمون فيها هذه العمائر، تأكيداً لعظمة الإسلام ودعما لحكمهم. وقد اعتمد الوليد على عمال من مصر وسوريا عندما أعاد بناء مسجد النبى بالمدينة فى ٧٠٩/٧م.

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

أما المآذن فكانت على شكل أبراج، ولعلهم تأثروا فى ذلك بأبراج الكنائس التى كانت منتشرة فى سوريا وقت الفتح الإسلامى، وعلى الرغم

من أن التأثيرات السورية كانت بارزة فى جميع العمائر التى أنشئت حينئذ إلا أننا نلاحظ أن التأثيرات الميزوبوتامية كانت واضحة فى زخارف قبة الصخرة وفى تكوين بعض الصور الجدارية (قصير عمرا) كما نلاحظ التأثيرات المصرية فى زخارف قصر المشتى، ولعل هذا مرده إلى استخدام صناع وفنيين من جميع البلاد الإسلامية عند إقامة المنشآت الهامة.

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

وحوالى نهاية العصر الأموى استعمل الطوب فى عمل الحوائط والأقباء، «تأثير عراقى».

وقد استعمل المعماريون فى العصر الأموى فى منشآتهم العقود نصف الدائرية ونعل الفرس والمدبب والمستقيم، كما استعملوا الروابط الخشبية بين الأعمدة. والأقباء نصف الدائرية التى بنيت بالحجر أو الطوب، والقباب الخشبية والحجرية مستعملين القطاع الطولى للمخروط ف فى تحويل الحجرة المربعة إلى دائرة. وفى التحصينات استعملوا الأبراج نصف

الدائرية والمزاغل البارزة Machicolis كما استعملوا الزخارف الهندسية والتخطيط الذى يعتمد على التقسيم الثلاثى، كما يشاهد فى قصر المشتى، 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 الآدمية والحيوانية.

ويلاحظ أن الطراز الأموى لم ينتشر فى العراق ولا فى إيران، ذلك لأن المبانى التى أنشئت فى هذه البلاد منذ البدء تأثرت بالأسلوب المحلى، وهو استعمال الطوب بدلا من الحجر ومايقتضيه ذلك من تغيير فى التفصيلات 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.[1]

(١) كريزويل: موجز عن العمارة الإسلامية المكرة ص ١٥٨

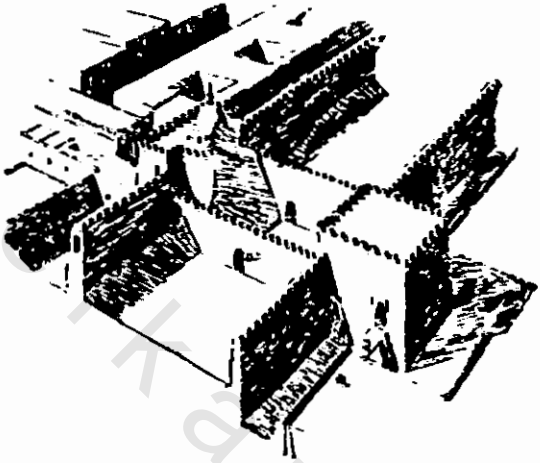
الطراز العباسى

عندما انتقلت الخلافة إلى بنى العباس ١٣٢ هـ ٧٥٠م نقلوا مقر الحكم إلى العراق، وقد أدى ذلك إلى تغييرات جوهرية فى أساليب الفن، منها استعمال الآجر بدلا من الحجر والأكتاف بدلا من الأعمدة وفُضِّلت الزخارف الجصية على الزخارف الحجرية، واستعمل التخطيط المستطيل، وهكذا نجد نمطاً فنيًّا جديداً يختلف عن النمط الذى ساد العالم الإسلامى فى ظل الخلافة الأموية.

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

مدينة بغداد :

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



شكل (١٠) تخطيط يوضح مدخل مدينة بغداد المستديرة

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

أما مداخل المدينة فهى من نوع المداخل المنحرفة، ويجتاز 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، يؤدى هذا الدهليز إلى سلم يوصل إلى المجلس الذى يعلو الدهليز المقبى، وغرفة مربعة تعلوها قبة محمولة على أربعة محاريب ركنية.

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

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

مدينة سامرا :

وفى عام ٢٢١ هـ ٨٣٦ م شيد الخليفة المعتصم مدينة سامرا على الضفة اليمنى لنهر الدجلة على بعد ١٠٠ كم شمال بغداد، وقد هجرها الخليفة المعتمد سنة ٢٧٦ هـ - ٨٨٣ م عائداً إلى بغداد، وقد دبت الحياة فى سامرا نحو ٥٠ عاماً، وأزيحت الأنقاض عن قصر الجوسق الخاقانى « 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 فى جناح الحريم على حجرات للنظافة كان يصل إليها الماء الجارى فى أنابيب من الرصاص أو الصلصال؛ وتميز فى 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 قطوعها خطية لاصلة بينها وبين الطبيعة.

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

مسجد سامرا الكبير :

بدأ فى 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، ٢٦٠×١٨٠ م[١] واستعمل فى بنائه اللبن، أما السور الخارجى فمبنى بالطوب الأحمر الفاتح، وزود بأبراج تبلغ جملتها ٤٠ برجاً قطر كل منها أربعة أمتار ونصف المتر ويبرز الواحد عن الجدار نحو مترين.

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

ويقول هرتزفلد إن حوائط المسجد كانت مغاطاة بسالفسيفساء الزجاجية على أرضية مذهبة.

---

(١) كوبل : الفن الإسلامى ص ٢٥.

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

قصر أخيضر:

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

والأرتفاع الحالى للحوائط ١٧ متراً، ويعتقد كريزويل أنها كانت تبلغ نحو ١٩ متراً فى حالتها الأولى، حيث تنتهى بحلية مؤسسة على أقواس من نعل الفرس.

---

(١) كريزويل . الموجز عن العماره الإسلاميه المبكرة ص ٢٧٤ ٢٧٨ ، وكمال الدين سامح العماره فى صدر الإسلام ص ١٠١ ١٠٢.

والبوابة الرئيسية تقع فى وسط الضلع الشمالى للسور ومزودة بوسائل كافية للدفاع. ويلى الباب ممر مغطى بقبو وخلفه حجرة تعلوها قبة، وإلى اليمين واليسار دهليز ممتد مغطى بقبو، ويلى القبة البهو الكبير المغطى بقبو مرتفع، وعلى اليمين واليسار غرف تستعمل كمخازن، ويقع مسجد القصر خلف الغرفَ اليمنى، أما الغرف اليسرى فتقع خلفها حجرات ذات أقبية بارتفاع ثلاثة أدوار. وفى نهاية البهو الكبير قبة يفتح منها يميناً 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 بزخارفَ من الطوب. وخلف هذه المساحة توجد قاعة العرش تحيط بها الغرف، ويوجد حول الدهليز الكبير أربع مجموعاتَ من « البيوت » تكاد تكون مستقلة عن القصر ومداخلها على الدهليز الكبير[١]. وهذا القصر غنى بالعناصر المعمارية والتنوع فى أشكال الزخارف مما يجعله عملا معماريًّا من الطراز الأول.

جامع أحمد بن طولون :

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

(١) كريزويل : موجز عن العمارة الإسلامية المبكرة ص ١٩٢.

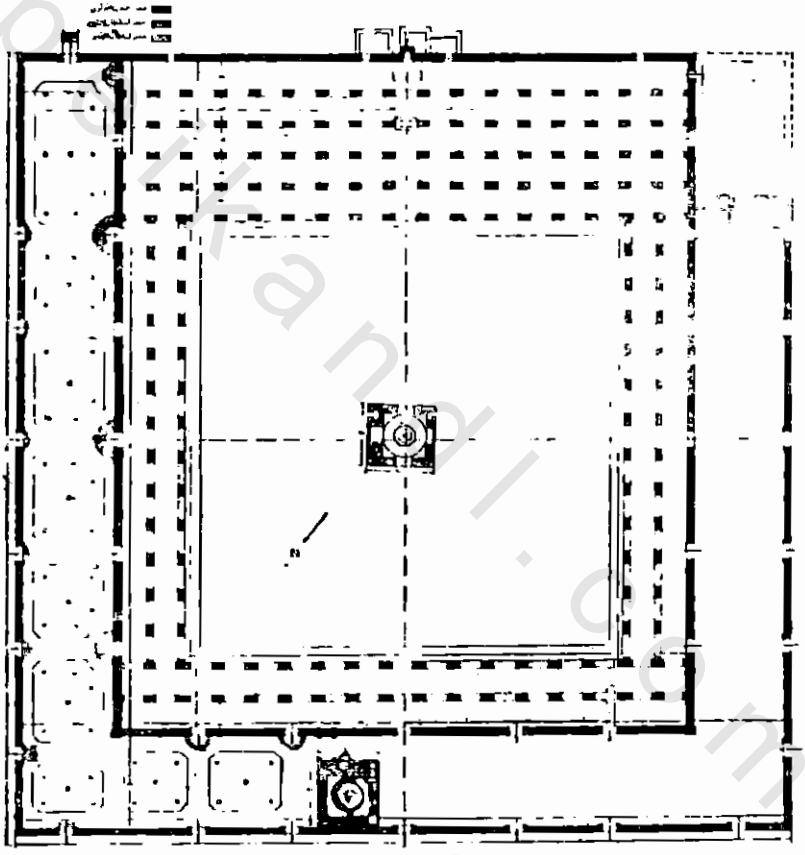
على صفوفَ من المقرنصات، تحيط به من جوانبه الأربعة إيوانات أكبرها الإيوان الشرقى وهو إيوان القبلة. وبه خمسة صفوف من الدعائم المستطيلة تحمل عقوداً مدببة، وفى أركان الدعائم أعمدة مندمجة ذات تيجان رمانية الشكل ومزخرفة بزخارف نباتية. وتعلو الدعائم فتحات معقودة مدببة لتخفيف الثقل. أما الإيوانات الثلاثة الأخرى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

وفى 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 فالمفتوح 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 لاچين. أما المحاريب الخمسة الباقية فكلها من الجص ومستوية الوجوه.

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

وأغلب زخارفَ المسجد محفورة فى الجص نراها فى واجهات الأروقة المشرفة على الصحن وحول الطارات الكبيرة والصغيرة وفى الشريط الذى



شكل (١١) تخطيط لجامع أحمد بن طولون

يدور حول المسجد أسفل طراز الكتابة، وفى باطن بعض العقود المطلة على الصحن. أما الزخارفَ المحفورة فى الخشب فقليلة نراها فى أعتاب بعض الأبواب.

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

أما المئذنة فتقع فى الزيادة الشمالية الغربية منحرفة قليلا عن محور المسجد، وتتكون من قاعدة مربعة تعلوها منطقة إسطوانية فوقها جزء مثمن، ويجرى الدرج من الخارج حول المئذنة، ويعتبر هذا المسجد نموذجاً للطراز العباسى فى مصر.

مميزات العمارة فى الطراز العباسى

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

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

فى مسجد ابن طولون فهى تعود إلى نهاية القرن الثالث عشر الميلادى. ومن الظواهر الهامة أيضاً أن الصحن فى 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 ولكنهما ظهرتا فى بعض المساجد: أولاهما أن تكون بوائك الرواق الكبير فى المسجد عمودية على حائط القبلة، وقد نشأ هذا النظام فى الشام فى المسجد الأقصى فى إصلاحات المهدى ٧٨٠م وفى المسجد الكبير بقرطبة ٧٨٧م وفى مسجد القيروان حينما أعاد بناءه زيادة الله ٨٣٦م. أما الظاهرة الثانية فهى المآذن التى على شكل البرج، وهى ظاهرة شامية أساساً، أول ما ظهرت فى مآذن سوريا، وظلت سائدة فى سوريا حتى أوائل القرن الثالث عشر. وقد انتقل هذا الطراز إلى القيروان وقرطبة وظل مميزاً من مميزات المساجد الإسلامية فى المغرب إلى الوقت الحاضر.

أما عمارة القصور فتختلف فى الطراز الأموى عن الطراز العباسى بسبب اختلافَ نظام البلاط، ذلك لأن الأمويين كانوا ما يزالون قريبين من صدر الإسلام ومن البداوة، وتحكمهم فكرة المساواة بين الأفراد، ولكن فى ظل الخلافة العباسية، تأثر العباسيون بنظام البلاط الفارسى ومن ثم بأبهة الملك، ولذلك اتسعت قاعات العرش وكانت فى الأغلب مغطاة بقبة مسبوقة بإيوان مقبى للزوار العاديين، وكذلك اختلف نظام البيوت.

وكانت الأبعاد المعمارية ضخمة وواسعة، فقصر أخيضر الذى أنشىء فى أوائل العصر العباسى كانت مساحته ١١٢×٨٧ متراً بينما كان قطر مساحة قصر المعتصم فى سامرا نحو ١٤٠٠ مترًا مما أتاح الفرصة لإنشاء أكثر من سرداب وحديقة كبيرة وملعب للبولو. وكانت ضخامة هذه القصور لا تسمح بإنجاز جميع أجزائها ومرافقها، وكذلك الخامات التى تستعمل فى البناء وهى الطوب اللبن والمحروق، وكانت وسيلة الزخرفة هى تغطية هذا الطوب بطبقة من الجص تصلح لحفر الزخارفَ عليها، وكانت الأماكن المفضلة للزخرفة هى الوزرات وحلوق الأبواب، وزخرفة السقوفَ بالفسيفساء، حيث استعملت فى مسجد سامرا الكبير وقصر بلخورا وفى مسجد المدينة.

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

أما الزخارفَ الهندسية فقد ازدهرت فى أواخر هذا العصر، وكانت فى أول العصر الإسلامى تستعمل أساساً فى النوافذ، أما الزخارفَ النباتية الدقيقة فقد استعملت استعمالا واسعاً وبخاصة أشكال المثمنات وفيها

الدوائر المتماسة والمتقاطعة، ومن امثلتها ما نجده فى نوافذ مسجد ابن طولون.

وظهر طراز جديد من العقود المدببة وهو العقد ذو الأربعة مراكز وكان أول ظهوره فى الرقة ٧٧٢ م. وكذلك استعملت الطاقات الركنية فى قصر أخيضر ٧٧٨م وسامرا ٨٣٦ م وفى المسجد الكبير بوسة عام٨٥٠م وفى مسجد القيروان عندما أصلح ٨٦٢ م وفى مسجد تونس ٨٦٤ م.

ومن مميزات الزخارفَ المعمارية أيضاً البلاطات ذات البريق المعدنى التى صُدِّرَتْ من العراق إلى القيروان وزينت بها واجهة محراب المسجد فى ٨٦٣/٢ م.

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

وقد حقق العصر العباسى تقدماً فى نظام التحصينات أكثر مما شاهدناه فى سوريا فى العصر الأموى، فقد جعل لمدينة بغداد والرقة حوائط خارجية مزدوجة ومزودة بأبراج نصف دائرية وبوابات أربع ذات مداخل منحرفة، وهو أسلوب لم يعرفه لا الرومان ولا البيزنطيون. وكذلك بوابات أخيضر التى زودت بوسائل مختلفة للدفاع.

وعلى الرغم من أن الطراز العباسى كان واسع الانتشار إلا أن

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

وفى تونس ظهرت هذه التأثيرات الأموية فى نظام الأقباء فى رباط سوسة وجامع 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) كريزويل: موجز عن العمارة الإسلامية المبكرة ص ٣٢٣.

الطراز الفاطمي

الفاطميون أسرة شيعية نجحوا فى القضاء على حكم الأغالبة فى أفريقية (تونس) سنة ٩٠٩م واتخذوا المهدية، على مقربة من تونس، عاصمة لهم، واستطاع جوهر الصقلى 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 قصراً كبيراً بالقرب من السور الشرقى، ولذلك أطلق عليه القصر الشرقى، وقصراً آخر غرب القصر الكبير أطلق عليه القصر الغربى الصغير، كما اختط مسجداً جامعاً هو الجامع الأزهر لإقامة الصلوات الجامعة ولتدريس المذهب الشيعى. وسرعان مسا أحرزت العاصمة الجديدة، القاهرة، درجة عظيمة من الرفاهية والعمران وأخذت تقف إلى جانب المركزين الإسلاميين الآخرين قرطبة وبغداد.

الجامع الأزهر:[٢]

عندما شرع جوهر الصقلى فى بناء القصر أمر أيضاً ببناء الجامع

---

(١) المقريزى: الخطط جـ ٢ ص ١٧٨، ١٨٤

(٢) زيدت المادة العلمية الخاصة بالأزهر الشريف لمناسبة احتفال مصر بعيده الألفى عام ١٩٨٣م.

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

كان وقت إنشائه مكونًا 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 بارزًا 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 القديمه فى الإيوان كله. وحليت عقود المجاز بآيات قرانية بالخط الكوفى كما حليت واجهات عقوده بالزخارف النباتية المورقة.

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

---

(١) خطط المقريزى حـ ٤ ص ٤٩

المزخرف بآيات من القران الكريم، ولاتزال بقايا هذه الشبابيك موجودة فى جدران إيوان القبلة.

ويعلو المحراب قبة من العصر المملوكى حلت محل القبة الفاطمية القديمة[١].

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

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

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

والباب الكبير الغربى، وهو الباب الرئيسى للجامع حاليًا، من إنشاء عبد الرحمن كتخذا ١١٦٧ هجرية (١٧٥٣ م) وهو محلى بكتابات وزخارف دقيقه فى الحجر والرخام، كما زاد فى الجامع مساحة كبيرة

---

(١) كان ينتهى طرف هذا الأيوان بمئذنتين غير موجودتين الان - ويتسح ذلك من صيغه حجة وقفيه الحاكم بأمر الله على الجامع مما نصه « ما قدر لصيانة القصب فوق السطح بالإضافه إلى أن تصميم جامع الحاكم يشتمل على ثلاثة قصب

بإضافة الأروقة خلف المحراب القديم.

وعلى يمين الداخل من الباب الغربى الكبير نجد المدرسة الطيبرسية التى أنشأها الأمير علاء الدين طيبرس الخازندارى نقيب الجيوش فى دولة الناصر محمد بن قلاوون، وقرر فيها دروساً للفقهاء الشافعية وألحق بها ميضأة، وانتهت عمارتها فى ٧٠٩ هـ (١٣٠٩ م). وبهذه المدرسة محراب من أجمل المحاريب الرخامية المزخرف بالفسيفساء المذهبة. كما عنى برخامها وتذهيب سقوفها بدرجة يصعب محاكاتها بسبب جمال التصميم ودقة الصناعة[1].

ونجد على يسار الداخل المدرسة الأقبغاوية التى أنشأها الأمير عبد الواحد أقبغا ٧٤٠ هجرية (١٣٤٠ م) وعهد بإنشائها إلى ابن السيوفى كبير المهندسين أيام الناصر محمد بن قلاوون.

كما أنشأ الأمير القنقبائى خازندار الملك الأشرف برسباى المتوفى عام ٨٤٤ هـ (١٤٤٠ م) المدرسة الجوهرية فى الطرف الشرقى البحرى حيث دفن فيها، وهى مدرسة صغيرة ولكنها اشتملت على جميع تفاصيل المدرسة، لاشتمالها على أربعة إيوانات يتوسطها صحن مفروش بالرخام المنون، 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 للجامع والذى كانت تعلوه

(١) المقريزى جزء ٢ صفحه ٣٨٣

المنارة الأولى، وجدده على ما هو عليه الآن، وأقام إلى يمينه منارة رشيقة.

وفى عام ٩١٥هـ (١٥١٠م) أمر السلطان قنصوه الغورى ببناء منارة للجامع، وهى مناره ضخمه عاليه ذات رأس مزدوج، بها تلبيس من القاشانى ببدن دورتها الثانية. كما امتازت بأن لها سلمين بين دورتيها الأولى والثانية لايرى الصاعد فى أحدهما الآخر.

وللأزهر الآن منبر واحد وأربعة محاريب وثمانية أبواب وخمس مآذن منها ثلاث فى الواجهه الغربية وهى منارة السلطان الغورى ذات الرأسين ومنارة السلطان قايتباى ومنارة المدرسة الأقبغاويه.

الجامعة الأزهرية :

بدأت وظيفة الأزهر كجامعة إسلامية، بتدريس المذهب الشيعى أيام الفاطميين، وظلت هذه الوظيفه تنمو، وتتعدد جوانبها حتى أصبح الأزهر فى العصر الحديث، جامعة إسلامية عصرية وعالمية.

ففى عام ٣٦٥هـ (٩٧٥م) جلس قاضى القضاء أبو الحسن على بن النعمان بالجامع الأزهر وقرأ مختصر فقه أبيه فى فقه الشيعه فى جمع حافل من العلماء، واثبت أسماء الحاضرين[١].

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

(١) المقريزى جزء ٢ صفحة ٣٤١

ورتب لهم الأرزاق، كما رتب لهم السكنى بجوار الأزهر[١].

وفى عهد الأسرة الأيوبية قطعت صلاة الجمعة من الأزهر[٢] وأنشئت المدارس لتدريس الفقة الشافعى والمالكى ثم تدريس فقة المذاهب الأربعة.

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

وقد أدى الغزو العثمانى لمصر منذ عام ٩٢١ هـ (١٥١٧ م) إلى تدهور الحياة الاقتصادية والثقافيه وبديهى أن ينعكس ذلك على الأزهر ورسالته.

ومهما يكن من شىء فقد ظل الأزهر حافظاً لعلوم الدين والفقه واللغه، واستطاع خلال المحن التى مرت به، أن يستبق شيئا من مكانته، وأن يؤثر بماضيه وهيبته فى نفوس الغزاه أنفسهم.

وكانت الدراسة بالأزهر تقوم على نظام الحلقات، حيث يجلس الأستاذ فى حرم الجامع ليقرأ درسه فى حلقه 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 « إجازة » وهذه

(١) المقريزى جزء ٢ صفحه ٢٧٣

(٢) المقريزى جزء ٢ صفحه ٢٧٥

الإجازة تتيح له أن يقوم بالتعليم والإفتاء. وكان الطلاب يتمتعون بحريه كبيرة فى أختيار الأستاذ والمادة التى يَدْرُسُوها وفى الحضور والغياب.

وإلى جانب المركز الدينى والثقافى المرموق للأزهر فقد كان مركزاً للنشاط الاجتماعى منذ العصر الفاطمى. من ذلك مثلا الاحتفال بالمولد النبوى الشريف، حيث يركب القاضى بعد عصر اليوم الثانى عشر من ربيع الأول ومعه الشهود فى موكب حافل متجهاً إلى الجامع الأزهر فيجلسون فى الجامع بمقدار الختمة، ثم يعودون فى موكبهم إلى القصر.

وكذلك الاحتفال الحزين بيوم عاشوراء لإحياء ذكرى مقتل الأمام الحسين، وكذلك الاحتفال بليالى الوقود الأربع، وهى ليلة أول رجب ونصفه وأول شعبان ونصفه، ويبدو المسجد فى هذه الليالى كأنه شعله من نور.

أما الموارد التى كان يعتمد عليها الأزهر فى تحقيق هذه الرساله فكانت تتركز فى الأحباس والأعطية والصدقات التى كانت مالية ونوعية معا، وقد أوقف الحاكم بأمر الله عام ٤٠٠ هـ على الجامع الأزهر وبعض المساجد الأخرى وقفية مشتركة أورد المقريزى تفصيلات بنودها ولم تترك هذه الوقفية شارده ولا وارده يحتاج إليها الأزهر - فى ذلك الحين - ألا أحصتها[١].

وللأزهر مواقف وطنيه وقوميه مرموقه طوال حياته الحافله بالعلم

---

(١) سعد ماهر مساجد مصر جزء أول صفحة ١٧٣ عن المقريزى

والعمل، من ذلك ما قام به علماؤه إبان الحملة الفرنسية من تزعم للثورة الوطنية التى أدت فى النهاية إلى طرد الحملة الفرنسية من الأراضى المصرية، وكذلك مواقف الأزهر المشهودة أيام الاحتلال البريطانى.

وفى جمادى الأولى ١٤٠٣ هـ (مارس ١٩٨٣ م) احتفلت مصر بالعيد الألفى للازهر الشريف وشارك فى هذا الاحتفال علماء مسلمون من مختلف بلاد العالم الإسلامى تقديراً لرسالته واعترافاً بفضله.

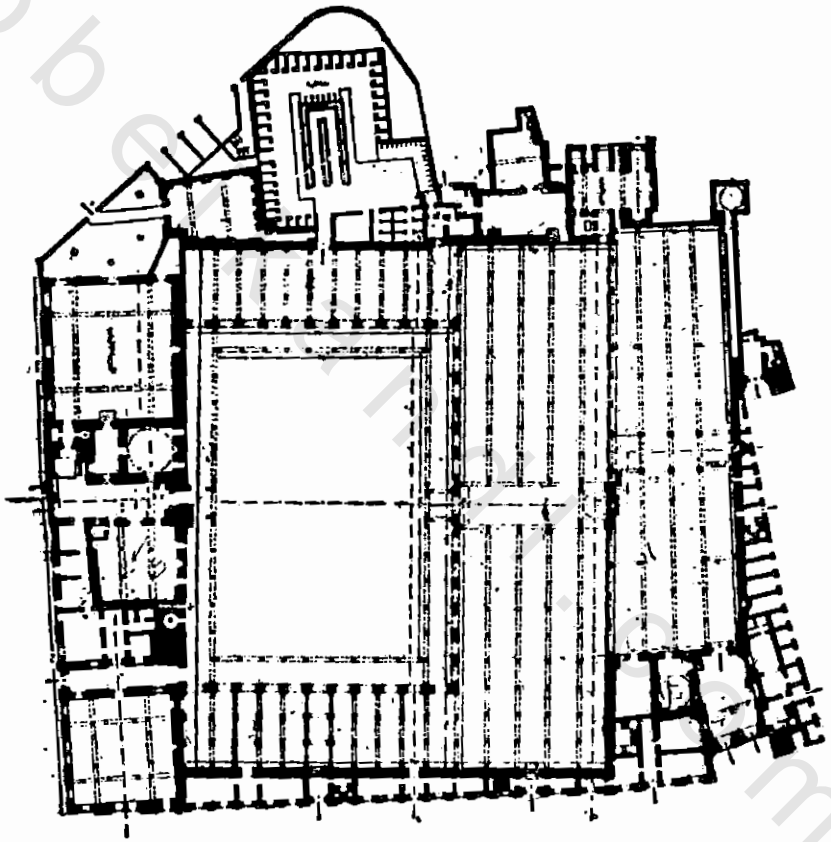
وقد أصبح الأزهر فى العصر الحديث جامعة عصرية تشغل علوم الدين ركنا هاما فى الدراسة إلى جانب الطب والهندسه والأقتصاد..

جامع الحاكم :

بدأ فى إنشائه العزيز بالله سنة ٩٩٠م 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، وفى نساحية المحراب خمسة أروقة، تسير عقودها موازية لحائط القبلة، وفى كل من الجانبين الشرقى والغربى ثلاثة أروقة تتجه عقودها عمودية على الجدار، وفى الجهة البحرية رواقان تسير عقودهما موازية لحائط المحراب، وكلها محمولة على أكتاف. ويقطع رواق القبلة مجاز مرتفع كما فى الأزهر. وفى نهاية المجاز فوق المحراب قبة بها كتابة كوفية على الجص، وفى أقصى يسار حائط القبلة قبة مهدمة.

وقد احتفظ جانب القبلة بكثير من العناصر المعمارية. ففيه نافذتان

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



شكل (١٢) تخطيط الجامع الأزهر

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

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

ومن المساجد الصغيرة الهامة التى تركها الفاطميون جامع الجيوشى ١٠٨٥ م وهو أول بناء اشتمل على مسجد وضريح، كما أنه مبنى بالحجر، ويشتمل على مميزات معمارية خاصة بتطور المآذن فى مصر. كما أن محرابه ذا الزخارف الجصية يعتبر قطعة فنية نادرة.

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

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

نحو أربعة أمتار وبأسفله من جهة الواجهة توجد حوانيت[١].

ومن المساجد الهامة المشهد الحسينى الذى دفن به رأس الإمام الحسين بعد إنشاء قبة المشهد عام ١١٥٤ م، ولم يبق من المشهد الفاطمى سوى أحد أبوابه والمسمى بالباب الأحمر. ومن أشهر ما فى هذا المسجد التابوت الخشبى الذى يعود إلى العصر الأيوبى ويمتاز بزخارفه البادرة.

أسوار القاهرة :

يعتبر سور القاهرة الفاطمى من أعظم وأجمل التحصينات الحربية الإسلامية، وكان هذا السور فى أول أمره مبنيا باللبن بعرض عدة أذرع، وفى عام ١٠٨٧ م رأى الوزير بدر الجمالى وزير المنتصر أن يجدد هذا السور. ويمتاز هذا السور بأنه مبنى بالحجر المنحوت وبأبوابه الكبيرة ذات العقود نصف الدائرة التى تكتنفها الأبراج ويعرف الآن من هذه الأبواب ثلاثة :

باب الفتوح :

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

---

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

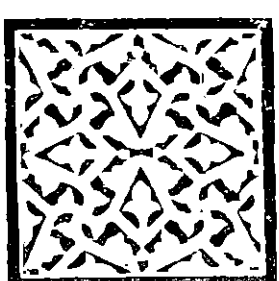
باب النصر :

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

وباب النصر وباب الفتوح متصلان بطريقين : أولهما فوق السور، والثانى 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 منارتى المسجد فوقهما حين شيده بين عامى ١٤٠٥ - ١٤١٠م.



الطراز الأيوبى

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

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

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

القصر الشرقى الفاطمى سنة ١٢٤٣ م، وهى أول مدرسة تخصص فى مصر لتدريس المذاهب الأربعة.

ومن آثار هذا العصر أيضاً، تربة الملك الصالح نجم الدين أيوب، التى أنشأتها زوجته شجرة الدر غداة وفاته فى أواخر ١٢٤٩م، وهو يجاهد الصليبيين فى المنصورة، وبها تابوت خشبى دقيق الصناعة، وبها كذلك محراب زينت طاقيته بالفسيفساء الرخامية المذهبة، بالإضافة إلى الشبابيك النحاسية المفرغة.

مميزات العمارة فى الطراز الفاطمى والأيوبى

امتدت مرحلة العصر الفاطمى نحو مائتى عام، وسادت روح الترف فى هذه الفترة فى كل شىء. وفى خطط المقريزى ما يعكس صورة هذه الحياة بأبهى مظاهرها. وكان مذهب الحاكمين هو المذهب الشيعى، بينما كان أغلب الشعب يتبع مذهب أهل السنة.

وكل مالدينا من معلومات عن قصور الفاطميين إنما استقيناه من أقوال المؤرخين، وليس لدينا عنها «فى تونس» إلا فكرة خيالية عن فخامتها، لاتحقق استنتاجات صائبة فى أكثر الأحيان. فكان لهم فى المهدية - «قصر النوافذ الذهبية» وكان لهم فى القاهرة قصران متقابلان أحدهما الشرقى وله تسعة أبواب ويبلغ طول واجهته ٣٤٥ متراً[١].

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

(١) كوبل الفن الإسلامى، ص ٣٩.

الواجهات واجهة مسجد الحاكم والأقمر، حيث نرى فى واجهة الأحير وردة بديعة محفورة ومفرغة تذكرنا بالتفوق الفنى على نظيرها فى طراز قرطبة.

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

أما الزخارف المعمارية فقد بلغت الغاية فى الجمال سواء أكانت فى الجص أم فى الكتابة الكوفية المزهرة التى كانت تحتل الصدارة فى المحاريب وطارات العقود والنوافذ، وكذلك الزخارف المحفورة فى الخشب سواء فى الأبواب أم المنابر، أم المحاريب المنقولة أو فى الروابط الخشبية التى تربط العقود[١].

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

(١) كتاب المساجد الإسلامية فى مصر وزارة الأوقاف

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

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

وفى هذا العصر استمر ازدهار الزخارف الجصية وأشغال النجارة، كما ظهرت الكتابة النسخية وسارت جنباً إلى جنب مع الكتابة الكوفية[٢].

---

(١) د. فريد شافعى : دراسة وتحليل للكتاب الثانى للأستاذ كريزويل عن العمارة الإسلامية فى مصر، الأهرام، عدد ٦١/١٢/٨ صفحة ١٤.

(٢) المساجد الإسلامية فى مصر - وزارة الأوقاف.

الطـــراز المـملوكى

على الرغم من الفوضى السياسية التى كانت تشيع فى البلاد فى أيام حكم المماليك، إلا أن الثروة المعمارية التى خلفوها تعتبر تراثاً عظيماً تعتز 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 والأكتاف.

ويقسم عصر المماليك إلى فترتين: المماليك الأتراك أو البحرية من ١٢٥٠ إلى ١٣٨٢م - والمماليك الشراكسية والبرجية من ١٣٨٢ - ١٥١٦ م. وسنتناول 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 - ١٢٦٩م 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 الشرقى والغربى ثلاثة أروقة. أما الإيوان البحرى فيتكون من رواقين فقط، وجميع العقود المشرفة على الصحن محمولة على أكتاف، ومثلها عقود الرواق الثالث فى الإيوان الكبير. أما بقية عقود الجامع فمحولة على أعمدة من رخام.

وواجهات الجامع الأربع مبنية بالحجر. أما من الداخل فالبناء جميعه من الآجر. 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. وفى الأركان الأربعة أبراج، كما نرى دعائم قائمة خارج واجهته الشرقية والغربية لمقاومة الدفع الأفقى لعقود الطارات.

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

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

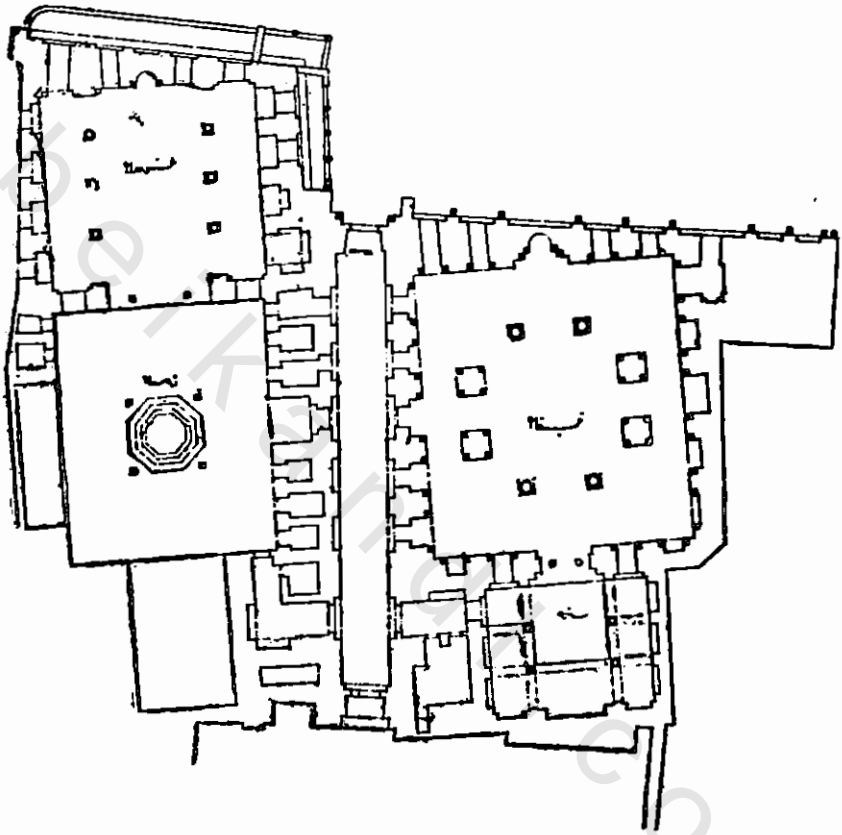
وصحن المسجد تشغله الآن حديقة عامة.[1] وقد ضاعت معالم الأروقة الجانبية عدا رواق المحراب.

مجموعة المنصور قلاوون :

أقيمت هذه المجموعة على رقعة من أرض القصر الفاطمى الصغير الغربى بين سنتى ١٢٨٤ - ١٢٨٨ م وهى تشتمل على القبة والمدرسة والبيمارستان.

وتنقسم الواجهة إلى قسمين : القسم البحرى للقبة، والقبلى للمدرسة، وفيما بين القسمين باب يؤدى 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 المنشىء والغاية من الإنشاء. ويتوج الواجهة من أعلاها شرفات مسننه حلى وجههما بالزخارف، وفى الطرف البحرى لهذه الواجهة المنارة المكونة من ثلاثة أدوار، الأسفل والأوسط مربعان فتحت بهما شبابيك ذات عقود منوعة، والثالث الأعلى مستدير يتوجه كرنيش.

ويقع الباب العمومى بين جزئى الواجهة، وهو محلى بسالرخام ومصراعاه مكسوان بالنحاس المفرغ والمقسم تقسيما هندسيًا بديعاً، وسماعتاه على شكل رأس حيوان، وللدهليز سقف خشبى جميل فتحت على جانبيه أبواب وشبابيك متقابلة للقبة والمدرسة، وينتهى بباب يؤدى إلى البيمارستان، الذى لم يبق منه غير قسم من القاعة الشرقية به فسقية بديعة من الرخام، تم بعض أجزاء من القاعتين الغربية والقبلية، وفى حرم منه مستشفى قلاوون للرمد.



شكل (١٣) تخطيط مدرسة وقبة قلاوون

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

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

وندخل إلى القبة من فناء مكشوف تحيط به أروقة معقودة بقبوات، وهى على تخطيط مثمن (يشبه تخطيط قبة الصخرة) مكون من أربع دعائم مربعة مبنية ذات أعمدة رخامية فى 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 رقبة القبة فوق هذه العقود، وفى الرقبه 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، فهى مؤزرة بالرخام المطعم بالصدف، بعضه على شكل زخارف هندسية والآخر كتب بالخط الكوفى المربع «محمد» مكررة ١٢ مرة.

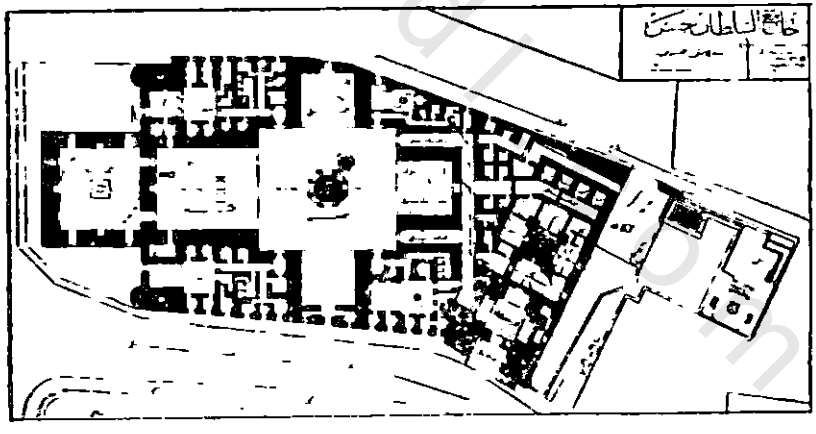
أما المحراب فيعتبر من أكبر وأفخر المحاريب فى مصر، يكتنفه ثلاثة أعمدة رخامية ذات تيجان كأسية، وفى تجويف المحراب فسيفساء من الرخام والصدف متعددة الألوان.

والتأثير الذى تبعثه هذه القبة فى النفس هادئ وروحى مشرب

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

مسجد ومدرسة السلطان حسن:

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



شكل (١٤) تخطيط مدرسة ومسجد وقبة السلطان حسن

والمسجد كثير الأضلاع ١٥٠×٦٨ متراً ومساحته ٨٩٠٦ م٢ وارتفاع المدخل ٣٧,٧٠ متراً. وفى مدخل الجامع شبه مسجد صغير مكون من ثلاثة إيوانات وصحن، وإلى يساره شرقاً دهليز طويل يؤدى إلى الصحن وهو مربع تقريباً طول ضلعه ٣٤,٦٠×٣٢ متراً[1] يتوسطه حوض كبير للوضوء تعلوه قبة خشبية محمولة على ثمانية أعمدة من الرخام، وفى أركانه أبواب للصعود إلى مساكن الطلاب، وهى مكونة من ثمان طبقات، وفى كل ضلع من أضلاع الصحن إيوان مرتفع عن مستوى أرضية الصحن بدرجة، مغطى بقبو من الحجر ذى عقد مدبب، ويعتبر قبو إيوانه الشرقى الكبير من معجزات البناء فى الفن الإسلامى إذ تبلغ فتحته ١٩,٢ متراً تقريباً، يحيط به من الداخل إفريز جصى مكتوب فيه بالخط الكوفى آيات من سورة الفتح، وهو طراز من الكتابة لا نظير له، وجدران هذا الإيوان مكسوة بالرخام، وعقد الإيوان مبنى بالآجر ما عدا بدايته فإنها بالحجر. وفى هذا الإيوان دكة من الرخام الدقيق الصنع، وفى وسط واجهته الشرقية المحراب المجوف المكسو بالرخام الملون المحلى بنقوش ذهبية، تكتنفه أربعة أعمدة، من الرخام، وعلى يمين المحراب المنبر وهو من الرخام الأبيض وبابه من الخشب المصفح بالنحاس المنقوش وعلى جانبى القبلة بابان يوصلان إلى القبة، وأحد البابين المذكورين، وهو القبلى، مكسو بالنحاس المكفت بالذهب والفضة.

أما القبة فمربعة طول ضلعها ٢١ متراً من الداخل، وارتفاع الجدران

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

إلى مبدأ القبة ٣٠ متراً والارتفاع الكلى نحو ٥٠ متراً وهى مؤزرة بالرخام الفاخر، وبها طراز خشبى منقوش ومذهب. وكانت القبة من الخشب ومغلفة 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 مثمناً، 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 تجاويف عمودية تزيد من ارتفاع البناء والكورنيش الفاخر الذى يعلو الحوائط فيتوجها ويزيد من وحدة البناء كله.

مسجد ومدرسة السلطان الظاهر برقوق :

أنشأ هذا المسجد السلطان الظاهر برقوق، وهو أول السلاطين الشراكسة بين سنتى 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 بتلبيس 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 المفروشة أرضه بالرخام، يحيط به أربعة إيونات أكبرها إيوان المحراب المقسم إلى ثلاثة أروقة أكبرها أوسطها. وسقوفها الخشبية مموهة بالذهب، والمحراب مكسو بالرخام متعدد الألوان والمحلى بصفوف الصدف. أما الإيوانات الثلاثة الباقية فسقوفة بقبوات من الحجر[1].

وبالركن البحرى للصحن باب يؤدى إلى القبة التى أعدها برقوق لنفسه، ومما يستلفت النظر فى هذه القبة الوزرة الرخامية المنتهية بطراز مكتوب بالذهب يتضمن تاريخ الإنشاء.

مسجد المؤيد شيخ :

أمر بإنشائه الملك مؤيد شيخ المحمودى ١٤٠٥ - ١٤١٠م، وهذا المسجد داخل باب زويلة وملاصق له، وهو من أجمل المساجد التى أنجزت فى دولة المماليك الشراكسة، وقد انتهز مهندسه فرصة وجود بدنتى باب زويلة بجواره فاتخذ منهما قاعدتين لمنارتى 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 والحرانيت، وقد ركب عليه مصراعان مغشيان بالنحاس من أكبر وأجمل

(١) محمود أحمد ـ فى مصر الإسلامية، كتاب المقتطف سنة ١٩٣٧ ص ٨٧.

الأبواب، نقلهما إليه المؤيد من مدرسة السلطان حسن.

وتتجلى عظمة هذا المسجد فى 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 فى الطراز المملوكى

انحدر المماليك من أصل تركمانى، وكانوا فى بداية أمرهم رقيقاً أبيض، ارتفعوا إلى مرتبة الزعماء المأجورين، ثم انتزعوا السلطة لأنفسهم، ثم خلفوا بعضهم بعضاً فى تبدل سريع. وفى خلال حكم المماليك تقبلت القاهرة بعض الانطباعات والأفكار الفنية التركية، ومزجتها بالتقاليد الفاطمية الأصيلة.

ومنذ العصر الأيوبى عرفت مصر نظام المدارس ذات الإيوانات كما عرفت الأضرحة ذات القباب، وانتفعت من كل ذلك فى العصر المملوكى فى إنشاء المساجد التى تشتمل على مدرسة وضريح دون أن تعدل تماماً عن المساجد المستقلة. وأصبح تخطيط المساجد فى مستهل العصر المملوكى يشتمل على أربعة إيوانات صريحة، ووضع المدخل الرئيسى فى ركن من أركان الصحن ويتصل بالشارع من خلال ممرات تؤدى إليه، ووزعت حجرات الطلاب والأساتذة فى أركان البناء الأخرى. وقد استخدم هذا النظام فى الخانقاوات أيضاً، حيث كان يشتمل على مسجد وضريح وأحياناً على سبيل وكتّاب[1].

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

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

واتخذت القبة شكل الخوذة وقامت على قاعدة مضلعة أو مستديرة، مكونة فى الغالب من مقرصنات مصحوبة بمثلثات كروية. ومن أحسن النماذج لهذه المبانى التذكارية قبور المماليك التى تسمى خطأ قبور الخلفاء، وهى تمتد فى الصحراء شرقى القاهرة وتعتبر من أروع مدن الأموات فى العالم. ويلاحظ أنه فى سوريا شاعت القباب المزدوجة التى 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 الأفقى بوضع مداميك أفقية من أحجار صفراء تعلوها مداميك أخرى حمراء داكنة وهكذا. ولإحداث التوازن بين هذه الخطوط الأفقية التى 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 مسننة، هذه الحنيات الرئيسية بما تحدثه من ظل ونور تساعد فى تنويع السطح وإعطاء الإحساس بارتفاع البناء، وتحلى الواجهة أيضاً أشرطة من الكتابات والآيات القرآنية لإضافة نغمة ملمسية وضوئية للواجهة. وقد تأكد ارتفاع الواجهة فى وحدة شديدة الاتساق.

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، مكملا بطريقة عضوية للعناصر المعمارية والزخرفية الداخلية.

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

وتطورت أشغال النجارة الدقيقة، فظهر إلى جانب الأويمة الدقيقة الخراطة والتطعيم بالسن والأبنوس والزرنشان فى المنابر والأبواب والشبابيك، كما كانت الأسقف تموه بالذهب.

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

الطـــراز السـلجوقى

السلاجقة من قبائل التركمان الرحل الذين نزحوا من برارى القـرغيز وأقاموا فى بخارى وإيران. وكانوا يعتنقون المذهب السنى فناصروا الخلفـاء العباسيين ضد الشيعة الإيـرانية، وزاد نفـوذهم الســياسى فى الــدولة العباسية بالتدريج بحيث نودى بطغرل بك عام ١٠٥٥ م سلطاناً فى بغداد تحت سمع الخليفة وبصره، وأصبح الشرق الإسـلامى تحـت حـكمه، ثم لم يلبث أن آل الحكم بعد ذلك إلى أسرات صغيرة أسسها بعض أفـرادهم أو قوادهم الأتابكة. وازدهرت الحياة فى العصر السلجوقى نحو قرنين مـن الزمان، ثم قضى عليهم المغول فى أوائل القرن الثالث عشر الميلادى.

وكان للطراز، الذى ازدهر فى الدولة الغـزنوية الـتى أنشـأها محمـود الغزنوى ٩٩٨ - ١٠٢٨ م فى إقليم بـكتريا السـابق (أفغـانستان حـاليًا) ثم امتد إلى الهند وإيران، أثره فى الطراز السلجوقى.

ومع أن السلاجقة اعتمدوا على الفنيـين والصـناع المحليـين فى آسـيا الصغرى وأرمينيا وبلاد الجزيرة والشام. إلا أنه حدث تـطور فى عصرهـم حيث زاد اتساع العمائر وضخامة مداخلها والتوسع فى استخدام الزخارف البارزة كالنحت والحفر، وكذلك التوسع فى رسوم الـكائنات الحيـة الـتى اتحدت فى هذا العصر أسلوبها الإسلامى المميز.

وقد كثر بناء الأضرحة والمدارس لتعليم المذهب السنى وبخاصة فى أيام ملك شاه ووزيره نظام الملك الذى عاش فى عصره الشاعر الإيرانى عمر الخيام، وقد أثرت هذه المدارس فى تصميم المساجد، وأصبحت القباب والأقبية تدور حول الصحن المستطيل.

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

واستعملت الكتابة الكوفية المزهرة، وتطور الخط النسخى تطوراً كبيراً وبخاصة خلال القرن الثانى عشر.

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

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

أما الأضرحة فكانت عبارة عن أبنية مربعة ذات قبة تشيد للأولياء

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

وقد اهتم السلاجقة ببناء الأسوار والقلاع لمدافعة 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 سحريًا.

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

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

ما يزال قائماً فى الطريق بين سلجار والموصل منذ أوائل القرن الثالث عشر[١].

(١) كوبل نص إسلامى ص ٧٠

obeikandl.com

الطـراز المغـولى

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

وكان من آثار التخريب الذى يسبب إلى المغول أن تزايدت الهجرات بين الأقاليم الإسلامية التى أصابها هذا الغزو مما كان له أثره فى تبادل الخبرات والكثير من العناصر الفنية بين الأقاليم الإسلامية.

وقد لجأ تيمورلنك إلى نظام استقدام الصناع من كافة الولايات

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

المساجد والمدارس :

وقد استمر نظام المساجد الذى انتشر فى أيام السلاجقة والذى يمثله مسجد الجمعة فى 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، ويغطى الإيوان أروقة محمولة على أكتاف ومغطاة بطريقة الأقباء. ومن أمثلة المساجد التى تمتاز بالنسب الجميلة المؤثرة جامع جوهر شاد بمدينة مشهد عام ١٤١٨م.

وفى العصر التيمورى زادت العناية بالمساجد ذات المداخل العالية الفخمة والقباب العظيمة والمنارات الإسطوانية التى تحف بالواجهة، ومن أمثلة هذه المساجد مسجد كاليان فى بخارى.

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

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

المبانى المدنية :

لم يترك لنا هذا العصر نماذج لنعرف منها تصميم القصور والمساكن التى كانت قائمة فى بغداد وتبريز وسلطانية وسمرقند، وكانت استراحات البريد منتشرة على طول الطرق التى تربط هذه الدولة، ومن نماذج هذه الدور خان أرتمة ببغداد الذى يعود إلى عام ١٣٥٩ م وهو مؤلف من بهو كبير مغطى بقبو تحف به حجرات على أدوار يوصل بينها ممر[١].

الأضرحة :

استمر فى هذا العصر بناء الأضرحة على شكل أبراج، وهو التقليد الذى نشأ أيام السلاجقة، ومن أمثلة ذلك ضريح ابنه هولاكو المقام فى مدينة مراغة، وهو عبارة عن برج على شكل مثمن وقمته على شكل هرم، والجدران مزينة بقطع فسيفسائية من الفخار المطلى.

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

(١) أرنست كوبل : الفن الإسلامى ص ٩٥.

الطوب المرحج والكتابة الكوفية.

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

ولكن أظهر ما يميز هذا الطراز التقدم الكبير فى صناعة الخزفيات والآجر المطلى أو المزجج. وفى مئذنة كاليان فى بخارى نجد الزخارف البديعة تحلى جسم المئذنة على أساس التنوع فى أوضاع قوالب الآجر. كما استعملت قوالب الطوب المزجج فوق مساحات واسعة لتحقيق التنوع الزخرفى. واستخدمت زخارفَ من الفسيفساء الخزفية فى تغشية الجدارن كما نرى فى الجامع الأزرق فى تبريز.

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

واشتهرت مدينة ڤرامين بصنع محاريب كاملة مسطحة من الخزف دى البريق المعدنى بحيث أخلفت قاشان فى هذه الصناعة، كما عملت محاريب من الفسيفساء الخزفية. وفى العصر التيمورى استعمل فى التغشية بلاطات خزفية متعددة الألوان.

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

الطراز المغربي الإسباني

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

وفى منتصف القرن الثانى عشر الميلادى انتقلت الزعامة السياسية إلى أسرة الموحدين ومنذ عهد هذه الأسرة أخذ الفن ينمو بسرعة حتى وصل إلى قمة ازدهاره ممثلا فى قصر الحمراء بغرناطة.

المساجد والمدارس :

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

هيئة نعل الفرس أو ذات الفصوص.

ويغلب أن يكون فى وسط الصحن فسقية، كما تكسى جدران الأروقة بالفسيفساء أو بلاطات القاشانى.

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 مجمعاً يضم الضريح والمدرسة والتكية.

الأضرحة :

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

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

القصور والحصون والمرافق العامة :

كانت حياة المرابطين حياة تقشف، فلم تكن لهم قصور فخمة، وفى عهد الموحدين زادت العناية بالمبانى الدينية، ولم يتركوا قصوراً يمكن الاستدلال منها على نظام تخطيطها إلا بعض الأطلال فى 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 ٢٨×١٦ متراً[1] وفى وسطه فسقية رخامية أكبر أحواضها يحمله ١٢ تمثالا لأسود، وتحيط بالصحن بوائك ذات عقود مستديرة تحملها أعمدة مزدوجة أو ثلاثية أو رباعية. والبوائك والأعمدة

(١) د. زكى محمد حسن فنون 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 المنقوشة والمذهبة، وعلى مقربة من قصر الحمراء قصر صغير يسمى جنة العريف، يعود إلى بداية القرن الرابع عشر الميلادى.

وأقيمت البيمارستانات والحمامات والأسواق والقيسريات. أما الأسواق والحصون فقد كانت العناية بها كبيرة فى عصر الموحدين ومنها سور مدينة تلمسان وفاس القديمة بمراكش. وفى عهد بنى مرين أنشئت أسوار مدينة فاس الجديدة.

طراز الحمراء :

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

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

طراز المدجنين :

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

الطـراز الصّفوى

استطاع الشاه إسماعيل الصفوى أن يؤسس أسرة شيعية فى إيران عام ١٥٠٢ م. 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 قزوين، ثم نقل الشاه عباس مقر الحكم إلى أصفهان فى نهاية القرن السادس عشر الميلادى.

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

الأبنية الدينية :

انتشرت نوعان من الأضرحة، ففى غرب إيران كان الضريح عبارة عن ردهة يليها بناء تعلوه قبة. وفى شرقها كانت الأضرحة عبارة عن جوسق مثمن الأضلاع. ومن أبدع نماذج الأضرحة فى هذا العصر الجامع الضريحى للشيخ صفى الدين بأردبيل الذى أنشىء فى القرن السادس عشر الميلادى، ثم أكمل فى أواسط القرن السابع عشر، وهو مكون من مدخل مبنى من الآجر 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 سلالم منفصلة، ومن أمثلة هذه القصور قصر چهلستون وهشت بهشت.

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

الطـــراز الهـــندى

أتيح للإمبراطور، بابر حفيد تيمورلنك، أن يؤسس إمبراطورية مغولية هندية حكمت الهند من عام ١٥٢٦ إلى ١٨٥٧ م وقد نشأ على مدى ثلاثة قرون الطراز الهندى الإسلامى، ولاشك أن هناك تشابهاً بين الطراز الهندى والطراز الإيرانى وبخاصة الطراز الصفوى، ولكن هذا لم يمنع من ظهور شخصية هندية مستقلة استمدت مقوماتها من جذور الفن الهندى القديم، وتقاليد الصناعة الهندية بعد أن اتجهت الوجهة الإسلامية.

المدافن والمساجد :

وتعتبر الأضرحة من أهم المنشآت المعمارية ، وقد أخذت القبة الهندية شكلها البصلى، وأصبحت الحنايا الغائرة والأروقة المكشوفة تلعب دوراً إنشائيًا إلى جانب الدور الزخرفى التشكيلى. ومن أمثلة أضرحة القرن السادس عشر ضريح شيرشاه فى ساهسارام، وضريح أكبر فى حدائق سيكندره.

أما أجمل ضريح فهو « تاج محل » فى مدينة أجرا على ضفة نهر جمنا، شيده شاه چيهان تخليداً لذكرى زوجته ممتاز محل، أقيم بين عامى 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، وتتكامل نسب هذا البناء وفتحاته وما تحدثه من ظلال وأضواء تكاملا عجيباً، فهو درة فى جبين العمارة الإسلامية الهندية.

أما المساجد فقد سار تخطيطها على النظام الذى كان قائما فى أيام المغول، وتمتاز بمداخلها الكبيرة ومنارتها العالية وقبابها البصلية، ومن أهم المساجد الهندية مسجد الجمعة فى دهلى الذى أنشىء فى عهد شاه چيهان 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 وفى الجهة الرابعة بحيرة صناعية، واشتملت على قصور ومساكن خاصة ومبان وأسواق... إلخ.

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

واستعمل فى زخارف البناء الحجر الرملى الأحمر الذى يغطى بالجص المصقول، أما صناعة التخريم فى الكسوة الرخامية فى حشوات النوافذ والتكعيبات فقد وصلت إلى درجة فائقة من الدقة والجمال. وطُعم الرخام بمختلف الأحجار نصف الكريمة كما نرى فى قاعة الاستقبال بقصر دلهى.

والملاحظ أن الهنود لم يستعملوا بلاطات القاشانى فى كسوة الجدران.

الطـــراز التركى العـثمانى

الأتراك العثمانيون قبيلة من قبـائل الأتـراك اسـتقرت فى آسـيا الصغرى. وعندما قضى المغول على حكم السلاجقة استقل الأتـراك العثمانيون بالمقاطعة التى 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 ١٤٥٣ م وجعلوها عاصمة ملكهم الجديد، ثم استمرت فتوحاتهم فى أوربا حيث وصلوا إلى هنجاريا وبحر الإدرياتيك وشبه جزيرة البلقان، ثم جنوباً إلى الشام والعراق ومصر وشمال أفريقيا، واتخذوا لقب الخلافة وخضعت لهم الجزيرة العربية. ومنذ القرن الثامن عشر الميلادى بدأ الضعف يدب فى هذه الإمبراطورية حتى تقلصت إلى تركيا الحالية.

العمارة الدينية :

اعتمد العثمانيون فى عمائرهم أول الأمر على الطراز السلجوقى، فكان تخطيط المساجد فى القرن الرابع عشر الميلادى يقوم على أروقة محمولة على أكتاف، وعلى كل مربع من هذه الأروقة قبة صغيرة، وفى رقبة كل قبة تفتح نوافذ للإضاءة. ومن أمثلة هذه الجوامع جامع « أولو جامعى » فى بروسه فى أواخر القرن ١٤ م، وإذا كان المسجد صغيراً فإنه يقوم على قبة سائدة وأمامها ردهة مسقوفة.

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

على أن العصر الذهبي للعمارة التركية قام على أكتاف المهندس سنان الذى وضع تصميم جامع السليمانية وجامع السلطان سليم. وقد أنشيء مسجد السليمانية بين عامى ١٥٥٠ - ١٥٥٦ م، وهو يتكون من صحن سماوى تحيط به بوائك تغطيها قباب صغيرة. أما حرم المسجد فتغطيه قبة كبيرة تحيط بها أربعة أنصاف قباب، وفى جوانب المسجد تقوم مآذن طويلة ذات قمم مخروطية.

أما فى مصر فقد بدأ التحول فى 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.

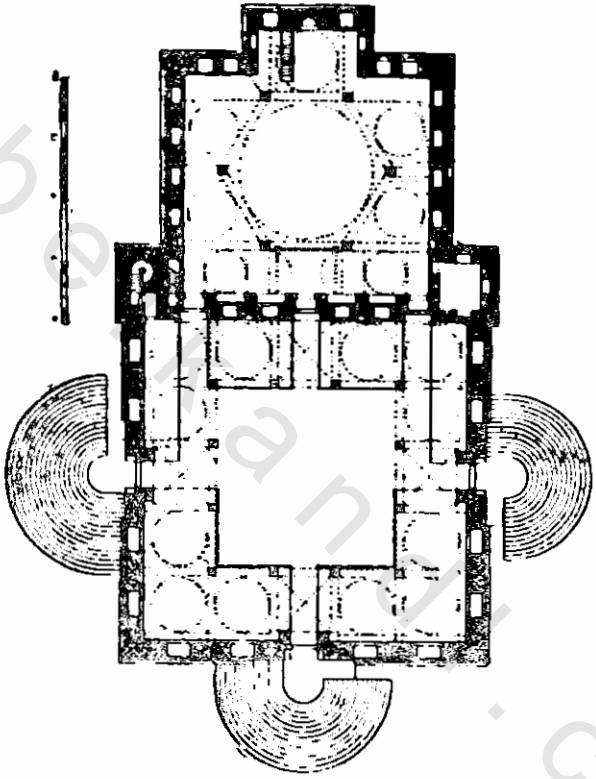
وكان أول نموذج للطراز العثمانى فى مصر هو مسجد سليمان باشا بالقلعة عام ١٥٢٨ م، ثم مسجد الملكة صفية عام ١٦١٠ م، فمسجد محمد أبو الدهب عام ١٧٧٣ م، ثم مسجد محمد على بالقلعة عام ١٨٣٠ م.

ويقع مسجد الملكة صفية فى شارع محمد على ويتكون من جزأين :

الصحن والقبة، أما الصحن فالوصول إليه من ٣ أبواب لها سلالم دائرية، ويحيط به أربعة إيوانات مغطاة بقباب صغيرةحجرية. أما الجزء الثانى : فهو حرم المسجد وهو على تخطيط مربع تغطيه قبة كبيرة محمولة على ستة أعمدة من الجرانيت تكون شكلا سداسيًا، وفى رقبة القبة ٢٤ شباكاً من الجص والزجاج، وبين عقود المسدس قباب صغيرة، ويبرز المحراب المغطى بقبة عن حائط القبلة وهو مكسو بالرخام والقاشانى ويلاصقه منبر من الرخام مزخرف بزخارف نباتية وهندسية. أما المنارة فاسطوانية الشكل تنتهى قمتها بمخروط.

وقد أنشىء 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 والقبة، أما الصحن فمساحته ٥٣×٥٤ متراً به أروقة محمولة على أعمدة من الألباستر ومسقوفة بقباب صغيرة، وفى وسط الصحن ميضأة محمولة على ثمانية عقود متكئة على أعمدة رخامية يعلوها رفرف من الخشب البارز المزخرف.

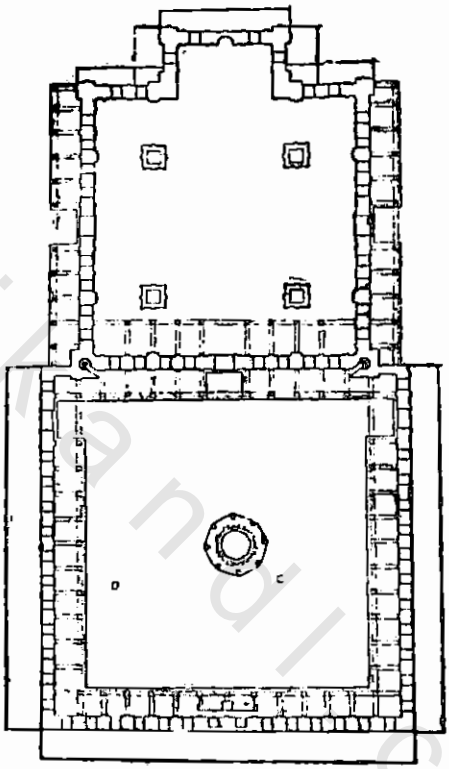
أما القبة فتقوم على مربع طول ضلعه من الداخل ٤١ مترا وقطر القبة ٢١ متراً وأرتفاعها من أرض المسجد ٥٢ متراً تحملها أربعة أكتاف ضخمة ذات عقود كبيرة، وحول القبة أربعة أنصاف قباب عدا أربع قباب صغيرة فى أركان المسجد، وكسيت جدران المسجد من الداخل بالألباستر إلى ارتفاع ١١ متراً، ويقع المنبر على يمين المحراب وهو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



شكل (١٥) مخطط مسجد سنان باشا

للمسجد قبة مثمنة يبلغ ارتفاعها نحو ٨٤ متراً من أرضية الصحن ويكمل منها دورتان.

وتعتبر الفترة العثمانية فترة تحسب في عهود الإسلامية، لما لها من



شكل (١٦) تخطيط مسجد محمد على بالقلعه

فرضت النظام التركى السيرياطى فى تخطيط العمارة الدينية، كما فرضت زخارف استمدت عناصرها وأسلوبها من طراز الروكوكو الذى ساد أوربا فى نهاية عصر النهضة.

obeikandl.com

ومع ذلك فقد استمر الأسلوب المصرى الإسلامى فى كثير من المنشآت والحرف، فانتشرت صناعة الخشب الخرط 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 التى تعيشها الأمة العربية الآن تقتضى منا أن نعرف أمجادنا الحضارية، وأن ندرك ماتنطوى عليه هذه الأمجاد من دلالات على تفوق العرب فى ميدان الفن والثقافة. ولقد مضى علينا حين من الدهر، فى ظل الاستعمار، والغالبية العظمى من أبناء هذه الأمة تعتبر أن حضارة الشرق الأوسط حضارة متخلفة بالقياس إلى الحضارة الأوربية. والحقيقة التى أثبتتها الدراسات الأخيرة فى عصر نهضتنا العربية المعاصرة، أن العرب تفوقوا فى ميادين الطب والفلك والرياضة والكيمياء وعلوم الاجتماع. وأحب أن أسجل أيضاً أنهم تفوقوا فى ميادين الفن التشكيلى من تصوير ونحت وخزف ونسيج ومعادن، وكانوا رواداً فى هذه الفنون، لهم شخصيتهم وطابعهم وأسلوبهم الذى أثر فى فنون أوروبا فى عصر نهضتها، وفى فنون أوربا المعاصرة.

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

التصوير :

يتميز فن التصوير الإسلامى بخصائص ومميزات، سواء من حيث الخامات المستعملة أو فى طريقة الأداء أو الوظيفة التى يؤديها التصوير[١]، ويتحقق فى التصوير الإسلامى مثالية الفن الإسلامى كاملة، فالصور زخرفية، ذات ألوان مضيئة. والأشكال الآدمية أو الحيوانية ترسم فى مجال البعدين، كما ترسم الأشجار والأنهار والجبال والمنازل، لابقصد المحاكاة، بقدر ما يقصد منها كمال التعبير الجمالى والتشكيلى، وهى النظرية التى يسير على هديها التصوير المعاصر.

ولفن التصوير الإسلامى مجالات كثيرة فى الاستعمال، حيث نفذت الصور على الجص والحجر والخزف والنسيج والفسيفساء وفى جميع الخامات. وتزخر فروع الفن التطبيق الإسلامى بنماذج مختلفة من التصور على التحف.

وسنتحدث هنا عن التصوير على الجدران، وتصوير المخطوطات :

التصوير على الجدران :

عرفَ العرب التصوير على الجدران فى جميع العصور السابقة للإسلام، ولم تخل منه أخبارهم وأشعارهم[٢].

(١) سبق أن ناقشنا فى الفصول السابقة فى الكتاب فكرة كراهية تصوير الكائنات الحية.

(٢) أحمد تيمور التصوير عند العرب ص ٢.

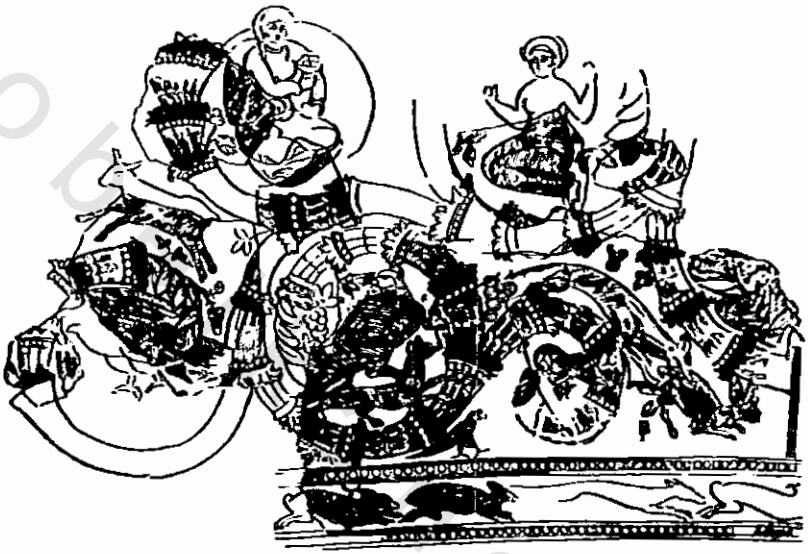
ومن أقدم الصور الجدارية الإسلامية الباقية، الصور التى تزين جدران قصير عمرا فى بادية الشام الذى أنشىء حوالى عام ٧١٢م، وقد سبق أن تحدثنا عن هذا القصير فى صفحة ١٤٩ من هذا الكتاب، ولكن الذى يهمنا أن نؤكده أن الفنانين الذين أنجزوا هذه الصور كانوا عرباً سوريين، كما أثبت ذلك الأستاذ كريزويل.

وزينت جدران المسجد الأموى بدمشق والذى أنشىء عام ٧١٤م بصور الفسيفساء التى تمثل المناظر الطبيعية لمدينة دمشق وقت إنشاء المسجد، وهى من صنع فنانين سوريين أيضاً. كما أثبت الدكتور زكى محمد حسن[1]. واعتمد الفنان على استعمال الألوان الفاتحة والداكنة ليصل إلى تنظيم خطى تشكيلى، ولإحداث التوازن بين المساحات والكتل، والمسطحات الرأسية والمسطحات الأفقية. وكانت جدران قصور الأمويين وسقوفها وأرضياتها تحلى بالصور. ومن أمثلة ذلك ماعثر عليه فى مخلفات قصر «خربة المفجر» الذى شيد عام ٧٤٣م.

وكشفت بعثة متحف المتروبوليتان فى مدينة نيسابور نماذج من الرسوم الحائطية من العصر العباسى الأول، بعضها رسوم ملونة بلون واحد ومحددة بخط أسود يمثل فارساً فى كامل ملابسه يركض بفرسه ويحمل الباز بيده كأنما يطارد صيداً[1]، وبعض الرسوم الأخرى تمثل مجموعات من الرجال والنساء ملونة بالألوان الأبيض والأسود والأزرق والأحمر بدرجاتها

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

(١) ديماند: الفنون الإسلامية ص ٣٨.



شكل (١٧) سامرا - الجوسق الخاقانى صور وزخارف جدارية - القبة قصر الحريم القرن ٩ م

المختلفة، وهى تشبه إلى حد ما الرسوم التى عثر عليها فى قصر الجوسق الخاقانى بسامرا. أما قصر الجوسق الخاقانى بسامرا، وهو الذى أنشأه المعتصم عام ٨٣١م فقد عثر فيه على رسوم كثيرة، أهمها ماعثر عليه فى قصر الحريم، ومنها صور لسيدات ترقصن وتعزفن على الآلات الموسيقية، وصور زخرفية لحيوانات وطيور داخل إطارات ومناطق مختلفة. وأسلوب هذه الصور متطور من الأسلوب المحلى 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 فى العصر الفاطمى فى مصر، وكشف فى 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 فى سامرا.

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

وفى قاعة العدل بقصر الحمراء بغرناطة نجد مجموعات من الصور تزين السقف[1] منها صورة تمثل عشرة أشخاص فى ملابس عربية فضفاضة جالسين متكئين على سيوفهم، والتكوين يعتمد على تنظيم العناصر داخل شكل بيضاوى فى طرفيه رسم أسود صغيرة متواجهة تشبه أسود نافورة «حوش السباع»، ويذكرنا هذا الأسلوب بأسلوب القرن الرابع عشر فى إيران.

(١) د. محمد عبد العزيز مرزوق. قصر الحمراء ص ٨٠

تصوير المخطوطات :

إن صور المخطوطات قبل القرن الثانى عشر الميلادى 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» بڤينا، كما عثر على بضع صور من العصر الفاطمى فى مصر تمثل جنديين بينهما شجرة زخرفية وفوقهما طراز من الكتابة الكوفية[1]. وينقسم تاريخ رسم المخطوطات إلى مدارس تتميز كل مدرسة بأسلوب فنى خاص.

مدرسة بغداد :

تمتاز صور هذه المدرسة بالبساطة فى الرسم، والتكوين الإيقاعى الذى يعتمد على الحساسية فى توزيع العناصر وما تشتمل عليه من خطوط وكتل وملامس سطوح وألوان، وتمتاز أيضاً بالسحن العربية فى الوجوه، والأهلة المستديرة حول رءوس الأشخاص، وإبراز الزخارف على الملابس. ومن أشهر مصورى هذه المدرسة يحيى بن محمود الواسطى، كتب وصور مخطوطاً من كتاب مقامات الحريرى عام ١٢٣٧ م، محفوظ الآن بالمكتبة الوطنية بباريس، به نحو مائة صورة توضع نوادر أبى زيد السروجى كما رواها الحارث بن همام. وقد استعمل فى رسم هذه الصور

(١) د. جمال محرز : التصوير الإسلامى 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 الأجتماعية فى العراق، فى القرن الثالث عشر الميلادى، سواء أكانت هذه الحياة داخل المسجد أم الخان أم المكتبة أم الحقل، وهى تلقى أضواء على الشخصيات الواردة فى المقامات، بحيث تبدو معبرة حية، على الرغم من أن أسلوب الأداء زخرفى، وفى مجال البعدين.

ومن المخطوطات التى أنجزت فى 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 فى 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 فى 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 الحريرى ص ١٠٨.

(٢) د. جمال محرز. التصوير الإسلامى ومدارسه ص ٣٤.

(٣) كونل : الفن الإسلامى ص ٧٩.

المدرسة المغولية :

نشأت هذه المدرسة عقب سقوط بغداد عام ١٢٥٨م، وكانت مراكزها فى تبريز وبغداد وسلطانية، وقد ظهر إعجاب سلاطين المغول بالثقافة الصينية وواضح فى التصوير فى هذه المدرسة، الواقعية، وحب المناظر الطبيعية، كما دخلت على الصور عناصر صينية كالسحاب الصينى «تشى» والدقة فى رسم عناصر الطبيعة بالإضافة إلى السُّحن 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 التى زينت بالصور الشاهنامة وجامع التواريخ لرشيد الدين ومنافع الحيوان لابن بختيشوع وكليلة ودمنة، ولعل من أجمل ما صور فى 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 فى 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 فى عاصمته الجديدة «سمرقند» أعداداً كبيرة من أحسن الفنانين وأصحاب الحرف من بغداد وتبريز وغيرهما من البلاد

ذات الشهرة العظيمة، ومن أهم المخطوطات التى أنجزت فى العصر: مخطوطٌ عن الفلك مزين بعدد من الصور تمثل البروج والنجوم، ومحفوظ بتحف المتروبوليتان بنيويورك، ونسخة من مخطوط قصائد خواجو كرمانى المؤرخ عام ١٣٩٦م يشرح فيه قصة غرام الأمير الفارسى همای بهمايون ابنة إمبراطور الصين، وعلى إحدى صور هذا المخطوط توقيع الفنان الفارسى جنيد سلطان، وكان مصوراً فى بلاط السلطان أحمد من سلاطين الجلائريين فى بغداد، كما توجد نسخة من الشاهنامة للفردوسى فى دار الكتب بالقاهرة مؤرخة عام ١٣٩٣م، وفيها صفحة مزخرفة و٦٧ صورة صغيرة. وتوجد نسخة أخرى من الشاهنامة مؤرخة عام ١٣٩٧م. محفوظة فى مجموعة المستر شستربيتى، والصور فى كلا المخطوطين تنسب إلى مدرسة شيراز التى تعتبر مركزاً لنشاط المدرسة التيمورية.

ويلاحظ فى المخطوطات التى كتبت فى السنوات العشر الأخيرة من القرن ١٤م أن لها مميزات لا يستهان بها: منها استعمال الألوان الساطعة وبخاصة الأحمر والأزرق والأخضر والأصفر والبنى وهى تتجه إلى الرومانتيكيةوبخاصة فى الموضوعات العاطفية، مثل موضوع مجنون ليلى، وخسرو وشيرين، وهمای وهمايون؛ ويلاحظ أن التكوين السائد هو تكوين ذو اتجاه رأسى نتيجة التنظيم المعمارى للصور، وتقسيم السطح إلى مساحات هندسية مترابطة ومتوافقة، كما نشاهد فى تقسيم حوائط المساجد إلى مساحات هندسية وتغطية كل مساحة نوع من الزخارف، وجميعها تكون وحدة فنية مترابطة.

وفى عصر خلفاء تيمور وصل التصوير إلى عصره الذهبي وبخاصة فى زمن ابنة شاه رخ وأحفاده بيسنقر وإبراهيم سلطان. وقد نقل شاه رخ عاصمته إلى هراة بخراسان، واستخدم كثيراً من الفنانين فى نسخ المخطوطات وتزيينها بالصور، وكان من بينهم المصور غياث الدين خليل، الذى يعتبر من عجائب عصره[1].

ومن أهم الصور المنسوبة إلى هذه المدرسة صورة فى متحف الفنون الزخرفية بباريس مؤرخة عام ١٤٣٠م تمثل وصول همای إلى بلاط إمبراطور الصين. ويوجد مخطوط يسمى «معراجنامة» محفوظ بالمكتبة الوطنية بباريس كتب لشاه رخ عام ١٤٣٦م وبه صورة النبى صلى الله عليه وسلم ممتطيًا البراق يتقدمه جبريل، ويسود فيها اللون الأزرق الذى يؤكد الفراغ، كما أن الأزهار موزعة هنا وهناك لإعطاء جو الربيع.

وكان عصر السلطان حسين بيقرا ١٤٦٨ - ١٥٠٦م أزهى عصور فن التصوير، فقد ظهر فى بلاط هذا السلطان الفنان المصور كمال الدين بهزاد، الذى ولد فى هراة عام ١٤٥٠م ودرس النقش والتصوير على يد سيد أحمد التبريزى، وعلى ميرك نقاش من هراة، وقد كتب عنه المؤرخ الإيرانى «خواندمير»: «وضع بهزاد أمامنا من روائع صوره وفنه العجيب النادر، ما يحاكى ما أبدعته ريشة المصور الكبير مانى، وطمست أعماله الفنية ذكر سائر الفنانين، بفضل ماوهبته يده من مقدرة سحرية، وانبعثت الحياة فى الجمادات بما كمن بين شعر فرشاته من عبقرية ونبوغ»،

(١) ديماند: الفنون الإسلامية ص ٥٢.

وقد ظل فى 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 فى عام ١٥٢٢م مديراً للمكتبة الملكية ومجمع فنون الكتاب ورئيساً عامًّا لأمناء المكاتب. ويعتبر بهزاد من أوائل الفنانين الذين وقعوا بإمضاءاتهم أعمالهم الفنية.

وفى 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 البريطانى ثلاث صور فى 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 المبانى نقط تلاشى غير مرتبطة بنقط التلاشى الأخرى، وقد استطاع أن يستفيد من الزخارف على الجدران فى التنويع فى القيم الملمسية 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 وقدرة 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 المبانى والإطارات التى تحيط بالصور. ولاشك أن هذا المصور وصل إلى كمال الحساسية

ودقة الإنجاز والتفوق فى توزيع الألوان المضيئة[١].

ومن أشهر المصورين الذين تتلمذوا على بهزاد، قاسم على الذى اشتهر برسم الوجوه، ومخطوطة المنظومات الخمس المحفوظة بالمتحف البريطانى المؤرخة ١٤٩٤م تضم صوراً عليها إمضاؤه.

وقد جاءت أحداث سياسية نقلت مركز التصوير من هراة إلى بخارى، وتعتبر مدرسة بخارى امتداداً لمدرسة هراة، وعلى كل حال فإن التصوير فى بخارى ينتهى عصره قبل نهاية القرن السادس عشر، وهى معاصرة للمدرسة الصفوية الأولى. ويلاحظ أن سمرقند اهتمت بتصوير مؤلفات العلوم الطبيعية قبل كل شىء، أما فى بخارى فيبدو أن التصوير بالفرشاة فى 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 امتدادا للمدرسة التيمورية، وكانت مدينة تبريز مركزاً لتصوير المخطوطات فى عصر الأسرة الصفوية. ومن أهم الموضوعات التى سجلها حياة انبلاط

---

(١) تيجهورن دائرة المعارف الإسلامية، ماده بهزاد أردولد - بهزاد وتصويره فى هراة.

(٢) كوبل النفس الإسلامى، ص ١٠٢.

والقصور والحدائق الغناء. وتمتاز رسوم الأشخاص بالرقة المتناهية والقدود الرقيقة والملابس الفاخرة. ومن أهم مميزات رسوم الأشخاص فى هذه المدرسة العمامة التى كانت تزين بعصا حمراء أولا 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 البريطانى، وهو محلى بأربع عشرة صورة كبيرة عليها توقيعات سيد على ميرك، سلطان محمد، ميزار على ومظهر على. وتعتبر هذه الصور من أنفس ما فى هذا المتحف من التحف الشرقية. وقد كتبه للشاه طهماسب محمود النيسابورى الخطاط المشهور عام ١٥٤٣م.

وقامت مدرسة صفوية ثانية فى عهد الشاه إسماعيل وخلفائه من عام ١٥٨٧م إلى نهاية الدولة الصفوية عام ١٧٣٩م، ومؤسس هذه المدرسة من الناحية الفنية رضا عباسى وكان مقرها أصفهان. وتنوعت الآثار الفنية فى هذا العصر، لأن نقل العاصمة إلى أصفهان زاد من العلاقات بينها وبين الهند من جهة والبلاد الغربية من جهة أخرى، وتم تبادل البعثات والسفارات، وبدأ الفنانون يتأثرون بالأساليب الصنية الغربية، كما بدءوا يتخلون عن كثير من تقاليدهم الفنية، وفى هذا العصر أيضا قلت المخطوطات لعدم الإقبال على اقتنائها، وبدأ الاهتمام يتزايد بالصور الكبيرة على الجدران، والصور الشخصية. كما قل الاهتمام بالموضوعات، فأصبحت الصورة لا تحتوى على أكثر من شخص أو اثنين

فى وضع متكلف وأنوثة بحيث تجعل من الصعب التفرقة بين الشاب والفتاة، واختفت، أو كادت، الألوان المضيئة، وزادت العناية بالخط الانسيابى بدرجاته المختلفة. ومن تلاميذ رضا عباسى الذين نسجوا على منواله : معين، ومحمد قاسم التبريزى، ومحمد يوسف، ومحمد على التبريزى.

ومنذ القرن الثامن عشر ظهرت التأثيرات الأوربية بشكل واضح، وفقد التصوير شخصيته وطابعه المميز.

المدرسة المملوكية :

ليس من السهل تتبع أعمال التصوير فى هذه المدرسة لقلة الإنتاج المتبقى منها، ويلاحظ أن الأسلوب فيها يتمشى وأسلوب مدرسة بغداد من حيث التصوير فى مجال البعدين وعدم العناية بالنسب الطبيعية لإبراز الحقيقة الفكرية عن الموضوع، وكذلك رسم النباتات كل ورقة على حدة، واقتباس الأسلوب المصرى القديم فى 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 بفينا مؤرخة عام ١٣٣٤م من عمل أبى الفضل بن إسحق، وكتاب الحيل 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 مصورى هذه المدرسة شهاب الدين غازى بن عبد الرحمن الدمشقى الذى صور نسخة من مقامات الحريرى 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 وتخرم بحيث يمكن تحريكها.

التصوير التركى :

لم تكن للأتراك مدرسة فنية خاصة، وقامت المدرسة التركية على أكتاف الفنانين الإيرانيين الذين كان يستقدمهم 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 بلليني 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 دهلى 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

بـابر ١٥٢٦ - ١٥٣٠م، وعصر همـايون ١٥٣٠ - ١٥٥٦م، وعصر أكبر ١٥٥٦ - ١٦٠٥م. ويظهر فى أسلوب هذه المدرسة التأثر ببهزاد ومـدرسة بخارى، وقد أسس الإمبراطور أكبر مجمعاً للفنون ألحق به حوالى ٧٠ فناناً هنديًّا تحت إشراف أساتذة إيرانيين، وكان الإمبراطور يجمع لهم نماذج من أعمال المصورين الإيرانيين للسير على نهجها. ومنذ القـرن السـادس عشر بدأت هذه المدرسة تكسب ذاتية خاصة نوعاً ومن المصورين الهنود الـذين نبغوا فى هذا المجمع، بازوان، ودارم داس، وفـروخ بـج، ونـاد سـنغ، ولال. ومن الملاحظات الجديرة بالاعتبار أن الصورة الهنـدية كان يعمـل فيها أكثر من فنان، ويوقع على الصورة. وقد زاد الاهتمام فى هـذه الصـور بالحيز ومحاولة إظهار البعد الثالث أكثر مما بـدا فى التصـوير الإيـرانى إلى جانب استعمال ألوان هادئة نوعاً.

وفى عصر جهانجير فى الربع الأول من القرن السابع عشر قـل الاهتمام بتصوير المخطوطات، وزادت العناية برسم الصور الشخصية، وكان أغلبها فى وضع جالس وجانبى، وتمتاز بإتقان رسـم اليـدين والعنـاية بـرسم الملابس وزخرفتها. كما زادت العناية بـرسم المنـاظر الـطبيعية والحيـوان والطيور. ومن أعلام المصورين فى هذا النـوع مـن التصـوير : منصـور، ومراد، وعِنايت، وزمانوهار، وغلام على، ومادهوتان أزاد.

وكان تصوير المتصوفين والنساك وهم يحادثون الأمراء من الموضوعات التى أقبل عليها المصورون الهنـود فى العصر المغـولى. ثم تـدهورت هـذه المدرسة فى أواخر القرن ١٨ - ١٩، أما مـدرسة راجبـوت فـترجع أقـدم

الصور التى نعرفها من هذه المدرسة إلى أواخر القرن ١٦ وقد اعتمدت على تقاليد التصوير الهندى القديم وبخاصة الرسوم الجدارية فى أجانتا وباغ، كما استمدت موضوعاتها من الأدب الشعبى والملاحم الهندية ونوادر الآلهة والقديسين.

فنون الكتاب

يتمثل جانب كبير من الحضارة الإسلامية فى الأدب العربى 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 التى تساهم فى إخراج الكتاب الجميل وهى: الخط والتذهيب والتصوير والتجليد، وكانوا يكتبون على الرق (الجلد) فى أول الأمر ثم استعملوا الورق الذى تقدمت صناعته على يد الإيرانيين تقدماً عظيما حتى وصلوا فى القرن ١٤ إلى ابتكار أنواع فاخرة مصنوعة من الكتان والحرير لتساعد فى إكساب الكتابة والتذهيب والتصوير البهجة والجمال اللازمين لإبراز محاسن الكتاب العربى.

وطبيعى أن تكون كتابة المصاحف أول الميادين التى عمل فيها الخطاطون والمذهبون، وقد كانت العناية الفائقة بالخط سبباً فى تطويره على يد خطاطين فنانين تفننوا فى تجميل حروفه وتقويسها ومدها، وزخرفة رءوسها وذيولها بالأوراق والأزهار والسيقان، حتى انفرد الفن الإسلامى من بين فنون العالم أجمع بالخط الزخرفى الذى استعمل فى أوسع نطاق وفى جميع المنتجات الفنية.

وقد سبق أن كتبنا فصلا عن الخط كعنصر من العناصر الزخرفية

الإسلامية، وبقى أن نكتب عن التذهيب وفنون الكتاب الأخرى.

التذهيب :

عندما يقوم الخطاط بكتابة الخطوط يترك الفراغات اللازمة لتزيين بعض صفحات الكتاب وهوامشه وبدايات الفصول ونهاياتها فضلا عن الصفحات الأولى والأخيرة. ويقوم بهذا العمل فنان متخصص فى 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 يعتزون بها.

وقد بدأت العناية - فى أول الأمر - بتزيين وتذهيب أول صفحات الكتاب وآخرها برسوم بسيطة، ثم تطورت إلى العناية بزخرفة الهوامش وغيرها بزخارفَ أكثر رقة وتنوعا. وكثيراً ما كان يترك الخطاطون صفحات أو مساحات ليملأها 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 الطبيعى أو الملون، واستعمل فى الكتابة المداد الأسود أو الأحمر أو الذهبى.

وفى العصر العباسى وضعت عناوين السور داخل إطار مستطيل مزخرفَ بزخارفَ نباتية متشابكة، واستعملت فى هذه الزخارفَ وحدات من الأشكال النجمية والمراوح النخيلية.

ومنذ القرن ١٤ زادت الرغبة، وبخاصة، فى إيران فى تعدد الألوان المستعملة فى الزخرفة مما كان سبباً فى 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.

وفى آخر العصر الصفوى فى القرن ١٧م ابتكرت إيران طريقة جديدة يبدو فيها الرسم كأنه ظل خفيف كما اتبعت طريقة أخرى وهى قص الرسم ولصقه فوق أرضية ملونة بألوان زاهية، غالباً ما يكون من بينها اللون الأزرق.

التجليد :

ويعتبر عمل المجلد استكمالا لعمل الخطاط والمذهب والمصور، وكان الجميع يتعاونون تعاوناً كاملا فى إخراج المخطوطات لتبدو فيها الوحدة والجمال والفخامة. وكانت العناية بمظهر الكتاب الخارجى عظيمة ليتحقق جماله ومتانته.

وظل الجلد 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 وغائرة، كما استعملت طريقة قص وحدات زخرفية تلصق 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 تزخرفَ 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 فى زخرفة الجلدة.

ومما هو جدير بالذكر أن فن تجليد الكتاب الإسلامى اقتبسته مدينة البندقية فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر، وعن هذا الطريق انتقل كثير من العناصر الزخرفية الإسلامية إلى أوربا.

وقد بدأ التأخر يصيب صناعة التجليد فى القرن ١٨ لتأثرها بالأساليب الغربية.

obeikandl.com

النحـــت

يكاد الفن الإسلامى لا يعرف التماثيل المخروطة - أى كاملة التجسيم والأمثلة الموجودة منها فى الحجر والرخام والجص والبرونز قليلة لا تكوّن اتجاهاً، وأغلبها للحيوان، ولكنا 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[1].

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»[2].

ووصف المقريزى ما كان يعمل فى القاهرة يوم فتح الخليج أيام الفاطميين : «وكان يعمل فى بيت المال من التماثيل شكل الوحوش من

(١) الخطيب البغدادى تاريخ بغداد جـ ١ ص ٧٣

(٢) النويرى نهاية الأرب جـ ١ ص ٤٠٦.

السباع والفيلة والزرافات والغزلان تستعمل فيها كمية كبيرة من الذهب والفضة والعنبر»[١].

أما التماثيل المتحركة فأخبارها كثيرة منها ما ورد فى أخبار مصر لابن ميسر أن «الأفضل بن أمير الجيوش ووزير الفاطميين كان له مجلس فيه تماثيل لثمانى جوار متقابلات، أربع منهن بيض من الكافور، وأربع سود من عنبر، قيام فى المجلس عليهن أفخر الثياب وأثمن الحلى بأيديهن أحسن الجواهر، فإذا دخل من باب المجلس ووطئ العتبة نكسن رءوسهن خدمة له، فإذا جلس فى صدر المجلس استوين قائمات»[٢].

ومن هذه التماثيل المتحركة الساعة التى أهداها هارون الرشيد إلى الملك شرلمان.

هذا غير التماثيل التى تخرج أصواتاً إذا دخل فيها الهواء أو الماء. وكتاب «الحيل الجامع بين العلم والعمل» لأبى 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 الذى يتحدى الخيال ويثير الإعجاب. وكان يجمع بين الحيوان والطير والإنسان فى حشواته فى صياغة تشكيلية جذابة، ذلك لأن الفنان العربى لم يكن يستهدف إثارة الانفعال بقدر ما كان يستهدف إثارة الإعجاب.

---

(١) خطط المقريزى جـ ١ ص ٤٧٧.

(٢) د. زكى محمد حسن كنوز الفاطميين ص ٦٨.

الحفر فى الحجر والجص والرخام

أكثر ما نعرفه عن الحفر الإسلامى المبكر وقف على الزخارف الحجرية والجصية التى زينت بها المبانى فى عصر الأمويين والعباسيين، وعلى بعض العناصر المعمارية كالمحاريب وتيجان الأعمدة. وتوجد نماذج للزخارف التى استعملت فى هذه المرحلة من مخلفات بعض القصور. ومن أبدع هذه النماذج الزخارف الحجرية المحفورة فى واجهة قصر المشتى (انظر صفحة ١٥٣) ومنها زخارف فى الحجر والجص فى قصر الخير وقصر الطوبة وقصر هشام فى خربة المفجر.

واستمرت الأساليب الأموية سائدة فى أوائل العصر العباسى، وما لبث أن تبلور طراز خاص بهذا العصر فى الزخارف الجصية فى مدينة سامرا بالعراق، وهى تبدو قريبة من الطبيعة إلى حد ما، ثم تبتعد بالتدريج حتى تصل إلى التجريد الكامل : وقد انتشر أسلوب سامرا فى مصر الطولونية فى زخارف مسجد أحمد بن طولون وفى إيران فى زخارف جامع نايين فى نيسابور.

وفى الأندلس فى عصر الخلافة الأموية الغربية، زخرفت تيجان الأعمدة بزخارف نباتية مجردة ذات حفر دقيق يؤكد جمال توزيع الظل والنور. وكذلك زخارف المحراب فى مسجد قرطبة وهى محفورة فى الرخام حفراً دقيقاً، والفروع والأوراق والنباتات تتجه إلى طراز الأرابسك.

ويوجد حوض للوضوء من الرخام من قرطبة فى القرن العاشر الميلادى، وهو مستطيل الشكل مرتفع الجوانب العريضة مزخرفة بزخارف نباتية والجوانب الضيقة مزخرفة بزخارف من حيوانات متقابلة ونسور تنقض على وعول. ولعل أعظم آثار الحفر فى الجص الزخارف التى تغطى جدران وعقود قصر الحمراء بغرناطة، ويتكون العنصر الرئيسى من العناصر النباتية المتشابكة ولونت بألوان بيضاء وزرقاء وحمراء وذهبية.

وفى أوائل العصر الفاطمى استمرت التقاليد الطولونية فى الحفر على الجص لزخرفة بعض أجزاء المبانى والعقود، وقد أنتج الفاطميون محاريب جصية غطيت بثروة من الزخارف النباتية ذات أشكال هندسية، ويتميز الجص الفاطمى بأن الزخارف المحفورة قليلة البروز.

أما التحف الرخامية والحجرية المنحوتة فى العصر الفاطمى فهى قليلة، منها لوحة رخامية منحوت فيها شكل أسد بأسلوب فطرى، وحركة الرجلين والذيل المعقود فوق الأسد أحدثت التوازن فى اللوحة، ويوجد أيضاً لوح من الرخام محفور فيه رسوم نباتية بينها أسماك وحمام وكتابات كوفية، وتجميع هذه العناصر يدل على الاتجاه التشكيلى البحت، أما حمالات الأزيار الرخامية فقد نحتت عليها أشكال حيوانات زخرفية.

ويمتاز العصر السلجوقى بالإقبال على استعمال الرسوم الآدمية والحيوانية والنباتية والهندسية والخطية فى زخارف الجص والحجر. وزينت القصور بالزخارف الجصية فى موضوعات تمثل مناظر الصيد والحفلات، ووصل بروز النحت فى الأشكال الآدمية إلى درجة تقرب من التجسيم.

وقد امتد الأسلوب السلجوقى من إيران إلى آسيا الصغرى وسوريا والعراق، فشاع نحت الأشكال الآدمية على المبانى والقناطر وأبواب المدن، وقد استمر الطراز السلجوقى فى العصر المغولى، وزاد تعقيداً وازدحاماً بالعناصر الزخرفية.

وفى العصر الأيوبى - فى مصر وسوريا - استمرت التقاليد الفاطمية.

أما فى العصر المملوكى فقد ازدهر فن الحفر، ازدهاراً عظيماً. واستقرت بعض العناصر المعمارية الزخرفية كالمقرنصات، واستخدمت ألواح الرخام والفسيفساء والمنحوتات الحجرية والجصية. وقد أنجز عدد من المحاريب والمنابر الرخامية. ونجد أمثلة عظيمة للحفر فى الحجر والجص فى قبة قلاوون ومدرسة السلطان حسن.

اللوحة رقم (٤٣):

وتمثل زخارف من قصر الحمراء بغرناطة حيث يندمج الخط الكوفى والنسخى مع الزخرف النباتية، والأشكال الهندسية اندماجاً تامًا، ويلاحظ فى هذه المقطعة من الجص المزخرف أنها تقوم أساساً على التكرار المتقن، ولكنه تكرار غنى الحد بعناصره الزخرفية المتعددة استطاع الفنان بمهارته الفائقة فى تشكيله للجص، الاستفادة من الخط فى عمل وحدات زخرفية واضحة امتزج فيها الخط الكوفى والنسخى فى صياغة رائعة الجمال والمهارة. كما استعمل كلمات فى وضع مقروء يقابله وضع معكوس. لتحقيق التماثل نسائد ن لتصميم، كما أن التنوع فى الألوان أبرز العناصر

الزخرفية الخطية خاصة وهى بلون فاتح.

أما العناصر الزخرفية الأخرى فأغلبها بلون داكن، والنور والظل يلعبان دورهما برقة بعيدة عن العنف. أما ملامس السطوح فتحققت قيمتها الجمالية نتيجة التنوع فى تنفيذ الزخارف بين دقيقة بالغة الدقة ومتسعة عريضة نوعاً، والإحساس الكلى لهذا العمل الفنى يحقق انسجاماً جماليًّا لايوصف 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 النسخية فتقع فى أعلى وأسفل الأكتاف الملتصقة وهى بارزة أيضا على أرضية غائرة، وأبرز مايميز هذه الصفة الغنى فى الزخارف المخرمة والمحزوزة مما يجعل الكتابة متصلة اتصالا وثيقاً بجملة التصميم.

الخـــزف

يعتبر فن الفخار والخزف من أهم الحرف الفنية التى 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 ينتجوا خزفاً على مستوى عال فى قيمته الفنية، ولم يكتفوا بذلك، بل وصلوا إلى أن يكون إنتاجهم الخزفى فى الأوانى والتحف المختلفة يصلح من حيث الفخامة والجمال، لأن يكون بديلا 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 الطلاء الزجاجى الشفاف، كما استعمل التذهيب فوق الطلاء، وكذلك الحفر والتخريم والمينا فضلا 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 فى مراكز الخزفَ فنانون متخصصون فى الرسم والحفر، يقومون بزخرفة هذه الأوانى طبقاً للتقاليد الإسلامية فى النزوع نحو التجريد والتبسيط وإغناء السطح المطلوب زخرفته بوحدات متنوعة دون الاهتمام بمطابقة الشكل الطبيعى، وهو الأتجاه نفسه الذى نلاحظه فى زخارف النسيج والمعادن والخشب... إلخ.

ويجدر بنا فى هذا المقام أن نشير باختصار إلى مراحل التطور التى مر بها فن الخزف فى مختلف البلاد العربية فى إطار ما هو معروف من وحدة الحضارة العربية فى مختلف الأقاليم، بحيث يبدو الإنتاج فى البلاد العربية كافة، له مسحة الحضارة العربية مع اختلافات نوعية بسيطة بالنسبة للأقاليم أو البلاد التى أنتجته.

وقد شمل إنتاج الخزف جوانب متعددة من احتياجات الناس اليومية، سواء أكانت هذه الاحتياجات عامة أم خاصة. فقد صنع الفنان المسلم بلاطات الخزفَ على أشكال مختلفة لكسوة الجدران، وكذلك بعض المحاريب والفناجين والأقداح والكئوس والصحون والسلاطين والأكواب والقوارير والأباريق والأزيار والمسارج.

أنواع الخزف الإسلامى :

تعددت أنواع الخزف الإسلامى فى أشكالها وطريقة معالجة الخامة وأنواع الزخارف بشكل ليس له نظير، ويجدر بنا أن نلقى الضوء على بعض الأنواع التى شاع إنتاجها فى مختلف البلاد الإسلامية، ومن أهمها المجموعات الآتية :

المجموعة الأولى - الخزف ذو الزخارف البارزة :

فى هذا النوع من الخزف ترسم العناصر الزخرفية بارزة عن المستوى الأصلى لسطح الإناء. وتنقسم هذه المجموعة إلى أقسام فرعية :

١ - قسم تشكل فيه الزخارف بإضافة العناصر الزخرفية فوق سطح الإناء المستوى، وقد انتشر هذا النوع فى العصر العباسى فى العراق وكانت مراكزه المهمة فى مدينتى سوسة وسامرا، وقد تأثر الخزاف العباسى بالتقاليد الفنية التى كانت سائدة فى هذه المنطقة قبل الإسلام، وبلغ ذروة الإتقان فى مدينة الموصل فى القرن ١٢م.

٢ - قسم ينسب إلى سوريا فى القرنين ٩، ١٠م، وقد اتبع فيه الأسلوب نفسه فى الصنعة ولكن الزخارف تأثرت بالتقاليد المحلية فى سوريا قبل العصر الإسلامى.

٣ - قسم ينسب إلى «سلطان أباد» فى القرنين ١٣ - ١٤م ومنها بعض القطع المؤرخة، وأسلوب الزخارف والموضوعات، المستعملة يذكرنا بأسلوب التصوير الإسلامى فى العصر السلجوقى.

٤ - مجموعة ذات زخارف بارزة ورسوم فوق الدهان، والزخارف البارزة مغطاة بألوان مذهبة، وينسب هذا النوع إلى قاشان فى القرنين ١٣، ١٤م.

٥ - مجموعة ذات زخارف بارزة عليها نقش بالبريق المعدنى وتنسب

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 الأيوبى أى 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

مُرَكَّبَه، وقد غطيت العناصر الزخرفية ذات اللون الأسود، وكذلك الأرضية بدهان فاتح يغلب أن يكون اللون الأزرق، وقد انتشر هذا النوع فى إيران بين القرنين ١٢، ١٣م.

٥ - مجموعة خزف محفورة لونت زخارفها وأرضيتها بلون أزرق، وتتكون زخارفها فى الغالب من الطيور والحيوانات والزخارف النباتية، وتنسب إلى إيران، وشاع إنتاجها بين القرنين ١١، ١٢م.

٦ - مجموعة الخزف المحفور والمخرم ويُغطَّى جسم الإناء كله فى هذا النوع من الخزف بما فيه من عناصر وأرضيات وثقوب بدهان شفاف، وأغلب أوانى 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 الصينى الذى ينسب إلى عصر «تانج»، وهو خزف رقيق حفرت الأرضيات حول العناصر الزخرفية المختلفة التى تركت بارزة. وقد انتشر هذا النوع بين القرنين ١٠، ١٢م وبخاصة فى إيران.

المجموعة الثالثة - الخزف المخزوز تحت الدهان :

انتشر هذا النوع من الخزف فى كثير من الأقاليم الإسلامية، ومن أهم أنواعه :

١ - قسم ذو زخارف محفورة يغطيها الدهان وعليه بقع وخطوط لونية، وهو من أقدم الأنواع التى وصلت إلينا من العصر الإسلامى وعمل تحت تأثير الخزف الصينى من عصر «تانج»، وكانت أهم مراكزه فى إيران بين القرنين ٨، ٩م.

٢ - قسم ينسب إلى شمال إيران، ويعتمد فى تكوين زخارفه على الأشكال الهندسية المرسومة فى إتقان تام، وهى إما متقاطعة أو متداخلة أو متشابكة، أو أشكال ذات مركز واحد، ويوجد فى 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 فى إقليم أزربيجان) وتشتمل الزخارف فيه على رسوم الحيوانات والطيور التى عملت بطريقة بسيطة، وعلى الرغم من هذه البساطة فهى 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، وهى تشبه قليلا مجموعة «زنجان» السابقة، إلا أن زخارفها من الطيور والحيوانات أضعف فى الحركة، كما أن الزخارف الهندسية والنباتية عملت فى 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 فى القوة والإتقان. وتستعمل ألوان متعددة فى تلوين الإناء، وينسب هذا النوع من الأوانى إلى إيران فى القرن ١٢م.

٦ - مجموعة من خزف أبيض رقيق الجدران يشبه المجموعة رقم (٧) من الخزف المحفور، ولكن زخارف هذا النوع محزوزة، وينسب إلى إيران فى القرنين ١١، ١٢م.

٧ - مجموعة من الخزف عثر عليها فى مصر فى مدينة الفسطاط، زخارفه محزوزة وموضوعاته تشبه كثيراً موضوعات الخزف ذى البريق المعدنى.

٨ - مجموعة من الفخار المطلى ذات الزخارف المحزوزة: ويعتمد هذا النوع من الخزف فى زخارفه على العناصر الخطية وعليه أحياناً رنوك مملوكية، وينسب إلى مصر فى القرن ١٤م.

الخزف ذو البريق المعدنى:

من أهم ما امتاز به الخزف الإسلامى البريق المعدنى، وقد سبق أن أوضحنا أن الفنان المسلم حرص على أن يبتكر نوعاً من الخزف الفاخر يصلح لأن يكون بديلا لأوانى الذهب والفضة بحيث يحقق الرضا والمسرة للقادرين على اقتنائه.

وكان أول ظهور هذا النوع من الخزف فى العصر العباسى الذى ينسب إليه أقدم ما وصلنا منه، ومما يؤكد نسبته إلى هذا العصر، تلك المجموعة الكبيرة من القطع الخزفية ذات البريق المعدنى التى عثر عليها فى حفريات مدينة سامرا، وفى حفريات مدينة الفسطاط. ومن القطع التى عثر عليها قطع تالفة نتيجة أخطاء الحرق، مما يثبت قيام هذه الصناعة فى العصر العباسى فى مصر. كما أن هناك قطعاً من هذا النوع عثر عليها فى المراكز التى زاولت صناعة الخزف فى إيران، مثل مدينة الرى وسوسة وأفرازياب(سمرقند الحالية) وعثر أيضاً فى حفائر مدينة الزهراء فى بلاد الأندلس فى القرن ١٠م على قطع من الخزف من هذا النوع تشبه فى أسلوبها كل الشبه الخزف العباسى فى البقاع التى ذكرناها سابقاً، وأغلب الظن أنها صنعت فى مصر أو العراق ثم نقلت إلى هناك. وفى حائط القبلة فى المسجد الجامع بمدينة القيروان توجد بلاطات مربعة ذات بريق معدنى وضعت فى ترتيب هندسى على وجه المحراب داخل التجويف، وأسلوب هذه الترابيع ينطبق تمام الانطباق على أسلوب طراز سامرا، بل إن العناصر الزخرافية فى التكوين تكاد لا تخرج عن أسلوب سامرا، ولدينا نص تاريخى يدلنا على أن هذه الترابيع استوردت من بغداد فى القرن التاسع الميلادى. وقد ذكر الأستاذ الكعاك أمين المكتبة الوطنية فى تونس، أن أحد الخزافين التونسيين الذى تعلم صناعة الخزف فى العراق، عاد إلى بلاده وقد حمل معه هذه المجموعة من البلاطات، وكان يحرص عليها أشد الحرص، ثم وضعت فى محراب المسجد الجامع بالقيروان. وقد استمر ازدهار صناعة الخزف فى تونس منذ ذلك التاريخ إلى الآن.

أما مميزات هذا النوع من الخزف فأهمها :

أولا - من حيث الصنعة :

يصنع هذا الخزف من صلصال أصفر نق يغطى بطبقة غير شفافة من المينا القصديرية ترسم عليها العناصر الزخرافية بلأكاسيد المعدنية بعد تسويتها للمرة الأولى، ثم تسوى مرة ثانية تسوية بطيئة فى درجة حرارة أقل من الأولى، وعندئذ تتحول الأكاسيد المعدنية باتحادها مع الدخان إلى طبقة معدنية رقيقة جدًّا، ويصبح لون البريق المعدنى المتخلف إما ذهبيًّا أو أحد درجات البنى أو الأحمر حسب التركيب الكيمائى لنوع الدهان. على أن بعض الباحثين يقول : إن الخزاف المسلم حوّل بعض المعادن إلى مواد سائلة رسم بها فوق الطلاء بعد التسوية الأولى، وفى التسوية الثانية فى حرارة أقل يكتسب الإناء البريق اللازم دون أن يتعرض للكربون.

ثانياً - من حيث الزخارف :

تعددت أنواع الزخارف المستعملة فى منتجات الخزف ذى البريق المعدنى، ويمكن تقسيم التكوين الزخرفى والعناصر الزخرفية المستعملة إلى الأنواع الآتية :

١ - مجموعة ذات تكوين هندسى بَحْت بأشكال هندسية منتظمة بسيطة أو مركبة.

٢ - مجموعة ذات عناصر وزخارف نباتية فقط، ونجد فيها أن

العناصر والأرضيات حولها تملأها زخارف داخلها «تهشيرات» متوازية ومتقابلة ومتعرجة ونقط فى دوائر أو مربعات أو معينات وبقع متلاصقة.

٣ - نوع يعتمد أساساً على العناصر الزخرافية المكونة من أشكال حيوانية أو آدمية أو رسوم طيور، مع عناصر مكملة أخرى من الوريقات أو النباتات.

وقد اختلف الباحثون على المكان الذى بدأ فيه إنتاج الخزف ذى البريق المعدنى. فالبعض يقول إنه نشأ فى العراق، والبعض الآخر يقول إنه نشأ فى مصر. ومرد ذلك الاختلاف يرجع إلى الفترة التى تتراوح بين القرنين التاسع والخامس عشر الميلادى، والمرجح أنه نشأ فى العراق، لأن أكثر ما عثر عليه من هذا النوع من الخزف كان فى مدينة سامرا، بالإضافة إلى مركز الإشعاع الحضارى فى هذه الفترة من الحضارة الإسلامية(القرنان الثامن والتاسع الميلادى) كان فى مقر الخلافة العباسية فى بغداد وسامرا فى العراق.

اللوحة رقم(٥٣)

وتمثل إناء من الخزف من صناعة الرقة بسوريا فى القرن ١٤ والمحفوظ بمتحف فكتوريا وألبرت بلندن، وقد زين هذا الإناء بثلاثة أشرطة من الكتابة تغطى جسم الإناء كله، والشريط الأوسط، وهو أكبرها، يتميز بمجموعات من الحروف القائمة التى تتقوس مع جسم الإناء وتنتهى 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 ينتهى من أسفل بشريط آخر على صورة خطية أكثر رقة ومكتوب باللون الداكن على أرضية بيضاء، كما أن الشريط الأعلى مكتوب بخط نسخى متداخل وحروف داكنة على أرضية قائمة مما أحدث تنوعاً فى استعمال الحروف من حيث الشكل العام. وتكرار الحروف وتلاصقها أو تباعدها، واختلاف الأرضيات، حقق أسلوباً أكد الشكل العام لجسم الإناء، كما أدى إلى إحداث التنوع المطلوب فى الظل والنور وفى ملامس السطوح وفى القيم الخطية.

الفسيفساء الخزفى :

شاع استعمال الفسيفساء الخزفى فى إيران بخاصة، ويتركب الموضوع الفنى 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 زخرفى خاص، وتثبت هذه القطع بملاط يصب عليها من الخلف، ويعتبر هذا النوع من الفسيفساء الخزفى استمراراً للتقاليد الفنية التى كانت سائدة فى العراق القديم وإيران خاصة بكسوة الجدران بالطوب المزجج، والذى كانت تُشكل منه صور لحيوانات خرافية.

وقد بدأ إنتاج الفسيفساء الخزفى فى عصر السلاجقة، واستمر فى التطور والنمو حتى وصل إلى أقصى مراحل الكمال الفنى فى القرن الرابع عشر الميلادى، وقد زينت بهذه الطريقة مساجد كثيرة من الداخل والخارج، كما زينت بعض المحاريب بهذا الفسيفساء الخزفى. وقد استعملت فى زخارف الفسيفساء الخزفى رسوم النباتات والأشكال الهندسية والزخارف الخطية، كما استعملت الألوان الأبيض والأزرق والأخضر والأصفر الذهبى.

شبابيك القلل :

شباك القلة هو الجزء الموجود داخل القلة بين رقبتها وبدنها، المقصود منه تنظيم تدفق المياه عند الشرب، وزخرفة شبابيك القلل من الميادين التى اختصت بها مصر، وزخرفة شباك القلة تعتمد على التخريم وما يحدثه ذلك من وقوع الضوء على الأجزاء البارزة، والظل على الحروم. وقد استعمل الصانع زخارف هندسة ونباتية وحيوانية وكتابية، والتأثير الذى تعطيه هذه الزخارف المخرمة كالتأثير الذى تعطيه الدنتلا.

ولاشك أن المجموعة الكبيرة من شبابيك القلل الموجودة فى المتحف الإسلامى، وغناها وتنوع زخارفها، تدل على مدى ما يتمتع به الخزاف المصرى من حساسية وإخلاص وقدرة فائقة على التعبير الفنى الخالص.

وتنسب شبابيك القلل إلى العصر الفاطمى والأيوبى والمملوكى.

الزجاج والبلور

لمصر وسوريا شهرة قديمة فى صناعة الزجاج، تعود إلى العصور السابقة للإسلام، وقد احتفظتا بتفوقهما فى هذه الصناعة فى العصور الإسلامية. وقد صنعت الأوانى من الزجاج كالقوارير والزهريات والأكواب. وكانت هذه القطع التى 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 الأوانى لبيان أحجامها، وأغلبها بأسماء الولاة أو الخلفاء.

وكان الصناع يشكلون الزجاج بنفخه فى قالبين الواحد بعد الاخر، وكانت القوالب أحياناً عبارة عن قطعتين من الفخار أو المعدن أو الخشب[1].

وقد عثر على بقايا قطع من الزجاج البللورى مزخرفة بزخارف محفورة حفراً غائراً، ويرى الدكتور «لام» أنها من صناعة العراق، ويرجح أن تكون أنتجت فى بغداد نفسها.

وقد وصلت صناعة الزجاج إلى قمتها فى مصر وسوريا منذ القرن

(١) د. زكى محمد حسن: فنون الإسلام ص ٥٨٢.

الثانى عشر الميلادى، فابتكروا أباريق وكئوساً وقناني، وأضافوا إليها البريق المعدنى الذهبى أو الفضى، وزخرفوها بزخارف هندسية أو نباتية أو حيوانية. وكانت أهم مراكز الإنتاج هى : حلب والخليل وصور ودمشق والفسطاط والأشمونين والفيوم والإسكندرية.

وقد استعمل الفاطميون فى زخرفة الزجاج وتشكيله النفخ والضغط والخيوط الرقيقة والقطع.

وقد اشتهرت مصر فى العصر الفاطمى بصناعة الأوانى من الزجاج السميك الثقيل ذى الزخارف المقطوعة والمضغوطة، وتتكون الزخارف من طيور وأسود وأشجار وعناصر نباتية. ويسمى هذا النوع من الأوانى «كؤوس القديسة هدويج» والمعرف من هذه الكئوس ثلاث عشرة موزعة بين متاحف العالم.

وازدهرت صناعة الأوانى البللورية فى العصر الفاطمى، والبللّور الصخرى يوجد فى باطن الأرض، ويعد من أنفس المواد التى تعمل منها الأوانى وقطع الشطرنج، ومن أشهر التحف المصنوعة من هذه المادة إبريق على هيئة الكمثرى عليه اسم الخيفة العزيز بالله، وهو الآن فى كاتدرائية سان ماركو بڤنيسيا، وتتكون زخارفه المقطوعة من رسم أسدين بينهما شجرة وعلى المقبض تمثال خروف، وبين رقبة الإبريق وجسمه شريط مكتوب عليه بالخط الكوفى جملة دعائية باسم العزيز بالله.

وتعتبر المشكاوات الزجاجية المموهة بالمينا فى العصر المملوكى فى

مصر وسوريا فخر صناعة الزجاج، وقد أقبل سلاطين المماليك على اقتنائها وتزيين المساجد بها، وزجاج المشكاوات أبيض مائل إلى الصفرة القاتمة، أما المينا التى زخرف بها فحمراء وزرقاء وخضراء وبيضاء، وتتألف زخارفها من كتابات داخل مساحات أو مناطق، مع تخصيص منطقة لرسم الرنك الخاص بالسلطان صاحب المشكاة. أما سائر بدن المشكاة فمزخرف بشبكة نباتية رقيقة. وأحياناً ترسم هذه الزخارف النباتية على أرضية مذهبة. ومن أجمل المشكاوات الزجاجية المجموعة المنسوبة إلى مسجد السلطان حسن بالقاهرة.

اللوحة رقم (٦٠ ا)

وتمثل مشكاة من الزجاج المموه بالمينا من سوريا فى القرن الثالث عشر، وأبرز ما على هذه المشكاة من زخارف هى الزخارف الكتابية المتمثلة فى شريطين من الكتابة النسخية، والشريط الموجود فى عنق المشكاة مكتوب بلون داكن على أرضية فاتحة وحروفه متداخلة تحتها بعض زخارف الأرابسك الدقيقة ويفصل بين الكتابة فى هذا الشريط (رنوك). أما الشريط الذى يدور على جسم المشكاة، فمكتوب بالخط النسخى بلون فاتح على أرضية داكنة محلاة بزخارف نباتية وعلامات لاستكمال شكل الخط، ويفصل أيضاً بين أجزاء الشريط الدائر على جسم المشكاة حامات مستديرة بها (الرنوك) والتبادل بين الفاتح والغامق بين شريطى الكتابة والزخارف الأرابسك البالغة الدقة على حافة فوهة المشكاة أدى إلى توريع

المساحات توزيعاً جماليًا ناجحاً، وكذلك توزيع الألوان الفاتحة والداكنة. أما القيم الملمسية فتمثل فى التنوع الموجود فى الزخارف بالغة الدقة والخطوط العريضة الواضحة.

الحفر فى الخشب

أغلب الأقاليم الإسلامية فقيرة فى أنواع الخشب الممتازة، ومنذ قديم الزمان وجبال الأرز بلبنان تمد أغلب الأقاليم العربية بما تحتاج إليه من الأخشاب. وقد تأثرت زخارف الخشب الإسلامية فى أول عهدها بالتقاليد المحلية فى كل إقليم، ثم أخذت بالتدريج تكتسب الشخصية الذاتية للإقليم فى إطار الطابع الإسلامى العام.

وأمثلة زخارف الحفر فى الخشب التى تعود إلى العصر الأموى فى الشام وشمال إفريقيا أو العصر العباسى فى العراق قليلة. وتتميز فى العصر الأموى باستعمال أوراق العنب وتعريقاته وأوراق الأكنتس وكيزان الصنوبر. ويتميز العصر العباسى بالبعد عن نقل الطبيعة نقلا حرفيًا. وابتكر المسلمون فى هذا العصر أسلوباً للحفر فى الخشب بطريقة مائلة أو مشطوفة وهى طريقة تحقق الحصول على مستويات متنوعة فى سطح الخشب.

وكان لمصر تاريخ قديم فى الحفر فى الخشب، وقد عثر على بعض القطع التى تعود إلى القرنين الثامن والتاسع الميلاديين. وأساس الزخارف فيها الوريدات ذات المركز الواحد والأشكال المجنحة والسوريقات ذات الثلاثة الفصوص، وبعض رسوم الطيور والحيوانات بين الأوراق.

وجاء أحمد بن طولون إلى مصر بأساليب جديدة فى الحفر فى الخشب

امتزجت بالتدريج 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 فى أول العصر الفاطمى. ونرى نماذج لعصر الانتقال بين الأسلوب الطولونى والفاطمى فى الزخارف الخشبية فى جامع الحاكم وباب الجامع الأزهر الموجود فى متحف الفن الإسلامى. ووصلت الزخارف الخشبية الفاطمية إلى عصرها الذهبى فى القرن الحادى عشر الميلادى، وفى هذه المرحلة نرى امتزاجاً وتنوعاً عجيباً بين العناصر النباتية والحيوانية والهندسية يجعل منها وحدة متماسكة.

ويوجد فى متحف الفن الإسلامى مجموعة ممتازة من الألواح الخشبية الفاطمية عرضها حوالى ٣٠ سم وعليها زخارف محفورة تمثل مناظر صيد ورقصٍ وطرب وموسيقيين وجمال وطيور وحيوانات، داخل مناطق تفصلها زخارف متشابكة على أرضية من تفريعات الأوراق والأزهار حفرها أكثر عمقاً من حفر الأشكال الآدمية. والتقسيم المتبع فى هذه الألواح، ودرجة البروز التى اختصت بها الأشكال الآدمية، وما يترتب على ذلك من توزيع الظلال والأضواء أعطى لهذا العمل شخصية تشكيلية فريدة، ويذكرنا هذا الأنطباع بزخارف الجص فى طراز الحمراء، كما يذكرنا بطراز الكتابة

الكوفية فى مدرسة ومسجد السلطان حسن بالقاهرة.

ومن التحف الخشبية التى تعود إلى أواخر القرن الحادى عشر منبر الخليل فى فلسطين وزخارفه نباتية متشابكة غاية فى الدقة داخل مناطق من أشكال هندسية وأشكال نجوم، ويشبه منبر الخليل هذا منبر دير سانت كاترين بشبه جزيرة سيناء. ويعود إلى بواكير القرن ١٢م.

ويوجد فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ثلاثة محاريب حشبية، نقائى، تعود إلى القرن ١٢م. أبدعها محراب السيدة نفيسة وتزين حنيته عناصر نباتية وأشرطة هندسية تكون أشكالا متعددة الأضلاع، وله إطار مزين 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 فى وحدة واحدة، وهما الأسلوب الهندسى العلمى وأسلوب الأرابسك الذى يعتمد على الخط اللين يدفعه الشوق الصوفى إلى الملاذ الأعلى فى المطلق. وهذا الأسلوب يربط الفن فى مصر القديمة بالفن فى مصر القبطية فى عهدها الإسلامى، مع اختلافٍ فى الهدفَ والغاية الروحية.

وتعتبر صناعة الخشب فى العصر الأيوبى امتداداً لأساليب العصر الفاطمى، غير أننا نلاحظ أن الخط النسخى بدأ يحل محل الخط الكوفى نهائيًا، كما أن الحشوات ذات الزخارفَ النباتية تزداد دقة، ومن أجمل

تحف هذا العصر تابوت الإمام الشافعى وتابوت المسجد الحسينى بالقاهرة.

وفى العصر المملوكى استطاع النجارون أن يبدعوا إبداعاً معجزاً فى زخارفَ الخشوات، 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 الخرط 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 أجمل نماذجها فى القرن ١٥م. وقد استعمل الخشب الخرط 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 الأيوبى 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 الزخارفَ النباتية الدقيقة، مما يحدث فروقاً واضحة بين حروف الكتابة والأرضية المزخرفة والظل الذى تلتقطه الأجزاء الغائرة

يؤكد الحروفَ ويزيد من صلابتها وقوتها، أما الأشرطة الأخرى الدقيقة فاستعمل فيها الخط النسخى الدقيق على أرضية من الزخارف الأكثر دقة وأشرطة الكتابة النسخية والكوفية تحصر بينها حشوات ذات أشكال هندسية ونجمية، تدور حولها نصوص بالخط الكوفى.

ويلاحظ فى التصميم الكلى أنه يقوم على أشرطة وحشوات ذات أشكال هندسية، فالطابع الغالب هو الطابع الهندسى، لهذا كان الخط الكوفى المستعمل أكثر وضوحاً وأكبر حجماً من الخط النسخى المستعمل فى الأشرطة الدقيقة الأخرى، وهذا أتاح للتصميم أن يكتسب شخصيته الهندسية التى 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 فى دقة الزخارفَ واتساعها، مما أدى إلى تحقيق قيم ملمسية بالغة الجمال.

الحفر فى العاج والعظم

على الرغم من أن صناعة التحف المصنوعة من العاج أو العظم أو الخشب المطعم بهما قديمة فى مصر، فإن النماذج الباقية من العصر الإسلامى المبكر قليلة جدًّا. وكانت هذه الصناعة مزدهرة فى العصر الفاطمى، وزخارفها تشبه الزخارف التى عرفناها فى الخشب، ومنها حشوة محفوظة بالمتحف الإسلامى بالقاهرة تمثل سيدة فى هودج وجندى فى يده رمح وترس ورجل راكب يحمل بازاً. وهذه الأشكال بارزة وفوق أرضية ذات زخارف نباتية أقل بروزاً تغطى أرضية شبكية رقيقة، وتوجد كذلك أبواق وصناديق عاجية ذات زخارف نباتية مجمعة فى مساحات الأرابسك.

ومن أعظم التحف العاجية الإسلامية ما خلفته الحضارة الإسلامية فى الأندلس منذ القرن العاشر الميلادى، 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 التى صممت ونفذت وزخرفت على أساس المدرسة الفاطمية، وتزخر متاحف أوربا وكنائسها بهذه التحف.

ولم تصل إلينا نماذج كافية من التحف العاجية من العصرين الأموى والمملوكى، على أن صناعة التطعيم بالعاج والعظم كانت مزدهرة فى هذين العصرين، وبخاصة تطعيم حشوات المنابر والأثاث.

obeikandl.com

التحف المعدنية

فى صدر الإسلام سادت التقاليد الفنية القديمة فى مصر وإيران، وأنتج الصناع تحفاً معدنية كثيرة ليس فيها الكثير من خصائص الفن الإسلامى التى تبلورت بعد ذلك، وتوجد فى المتاحف مجموعة من الأباريق البرونزية التى صنعت فى هذا العهد ذات مقابض طويلة وصنابير ممتدة ومزينة بأشكال آدمية وحيوانية، ويلاحظ أن المصريين القدماء أنتجوا أوانى 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.

وفى العصر الفاطمى، فى مصر وسوريا، ازدهرت صناعة التحف المعدنية، وقد عرفنا ذلك من المخلفات القليلة الباقية، مما ذكره المقريزى المؤرخ المشهور، وكذلك مما ذكره ناصر خسرو عند زيارته لمصر فى أول القرن الحادى عشر. وفى المتاحف مجموعة قليلة من التماثيل البرونزية الفاطمية، كانت تستعمل كمباخرا 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، وكتابات بالخط الكوفى المشجر تتضمن أدعية.

واشتهرت مدينة الموصل فى العراق بالتحف المعدنية الممتازة، واستعمل فى زخرفتها وحدات آدمية وحيوانية ونباتية وكتابية. وقد صنعوا مرايا مزخرفة بطريقة الصب. كما أنتجوا أوانى وصوانى وشمعدانات مختلفة الشكل، وكفتوا النحاس الأصفر بالذهب والفضة والنحاس الأحمر.

وقد هاجر عدد كبير من الصناع من الموصل إلى مصر فى آخر العصر الأيوبى ونقلوا معهم خبراتهم فى صناعة المعادن وتكفيتها. ولذلك نرى تقاليد الموصل واضحة فى إنتاج مصر وسوريا فى هذه الفترة.

وفى مصر وسوريا - فى عهد المماليك - زادت العناية بصناعة التحف المعدنية، وتقدمت هذه الصناعة تقدماً عظيماً. وقد وصلت إلينا نماذج كاملة من التحف المعدنية المملوكية كالأبواب الشمعدانات وكراسى العشاء والأوانى، وصناديق المصاحف والمحابر والأسلحة والتريات (النجف) والحلى. وأساس الزخرفة فى أغلب هذه التحف، وبخاصة الأبواب، عنصر الأطباق النجمية التى امتاز بها هذا العصر. وقد تقدمت صناعة التكفيت تقدماً كبيراً.

وقد بدأ الاضمحلال فى هذه الصناعات الدقيقة من القرن السادس عشر بعد الغزو العثمانى.

وأقبلت أوربا 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 الملمسية عن الخط النسخى المكتوب فوقها مما يعطى تنوعاً فى هذه القيم الملمسية، والضوء الذى يسقط على الحروف الفضية يعطيها الأهمية التى تجذب النظر إليها، وتتابع الحروف القائمة كالألف واللام وضع فى أبعاد متناسقة تعطى اتجاهاً 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.

والشريطان العلوى والسفلى مختلفان فى المساحة اختلافاً يحقق التناسق بين جزئى رقبة الشمعدان، كما أن الكتابة السفلية ذات الأشكال الآدمية تبعد بقدر كاف عن الجزء السميك العلوى مما يؤدى إلى الاستفادة من

الظل الذى يحدثه الجزء العلوى على السفلى لتأكيد وضوح الكتابة لآدمية؛ ولتحقيق التنويع وحكام الاتساق أضاف عددا آخر من الأشرطة الضيقة الدائرية ذات الزخارف البسيطة لكى يزيد فى أناقة الشمعدان، ويؤكد من جهة أخرى النصوص 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 ستنتهى فى مركز دائرة الصينية تماماً، ونسقت هذه الحروف القائمة وتتابعت بحيث تعطى إحساساً بالإشعاع المنبعث من قرص الدائرة الأوسط، وأكد هذا الإحساس أن هذه الحروف القائمة انتهت من أسفلها بنهايات دقيقة، ولكى لايكون هذا الإحساس مسيطراً سائداً يؤدى إلى الملل أو رخص الاستخدام الزخرفى فإن الحروف الأخرى غير القائمة تداخلت بأشكال لينة على هيئة الأرابسك الدوار، كوسيلة انتقال تشكيلية بين الخطوط

الصارمة المحددة للحروف القائمة، وبين زخارف الأرابسك التى تسود الجامات والدائرة الوسطى.

وهذا التصميم الذى يتميز بالعذوبة والتنوع باستعمال خامة النحاس والفضة استعمالا 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 أساسيًا فى التصميم، وفيها نوعان من الكتابة، ففى وسط المقلمة نفسها استعمل الخط النسخى اللين ليتناسب مع الدوران الموجود فى المقلمة، أما الغطاء فقد زين بكتابة كوفية مجدولة داخل شريط كبير تتوسطه حشوه بها زخارف نباتية. ووضع تصميم الخط الكوفى بحيث يحقق حدث الحروف خلق عنصر زخرفى متشابك. والتكفيت الموجود يحقق توزيع الظل والنور توزيعاً سر أجزاء المقمة وعناصرها الزخرفية؛ وبالنسبة للخط النسخى روعى فى صياغته الاستفادة من الحروف القائمة والحروف الأخرى لإعطاء الشخصية الجمالية للكتابة، كما أن التقعير الموجود فى المقلمة وما يحدثه من ظلال متدرجة أكده وجود أربعة أنصاف حامات فى أضلاع المستطيل الذى تقع الكتابة فى وسطه،

لتأكيد هذا الظل وإبراز النص الخطى الموجود، والتزاوج واضح بين الخطوط اللينة والجافة، والزخارف الهندسية والنباتية والألوان المنيرة للخامات وملامس السطوح يجعل هذه المقلمة تحفة فنية نادرة المثال.

obeikan.com

النسيج والأبسطة

اشتهرت مصر بصناعة النسيج من أيام الفراعنة، وكانت أهم الأنواع التى تنتجها المنسوجات الكتانية. وقد ظلت هذه الصناعة مزدهرة فى العصر القبطى، وتأثرت زخارف الأقمشة ببعض العناصر البيزنطية والساسانية، وفى العصر الإسلامى بدأ الاستغناء تدريجيًا عن الرسوم الآدمية التى استبدلت بالزخارف الهندسية والكتابية والنباتية، والطيور والحيوانات. وقد بقيت بعض العناصر الزخرفية القبطية سائدة فى النسيج إلى القرن العاشر الميلادى.

وبعد انقضاء مرحلة التقشف التى سادت العصر الإسلامى 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 فى الأقمشة الفاخرة و « طراز العامة » ويتمثل فى الأقمشة العادية. وقد سمى الشريط الذى كان ينسج أو يطرز على القماش مشتملا على كتابة باسم المصنع أو الخليفة أو مشتملا على أدعية « طرازاً » كما أطلقت كلمة طراز على الأقمشة التى تزخرف بتكرار مثل هذه الأشرطة.

وكانت الأقمشة التى انتجت فى العصرين العباسى والطولونى ذات

زخارف منسوجة متعددة الألوان من الصوف والكتان، ثم أنتجت أقمشة ذات زخارف منسوجة ومطرزة بالحرير، وكانت الوحدات السائدة هى رسوم آدمية وطيور أو حيوانات متقابلة أو متدابرة مع بعض الكتابات الكوفية، وأسلوب الرسم فطرى محرف عن الطبيعة.

وقد اهتم الفاطميون فى 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 التى سادت الأقمشة الفاطمية من أشرطة من الكتابة توازيها أشرطة أخرى من أشكال سداسية أو معينة أو بيضية، وفى وسط كل شكل رسم طائر أو حيوان أو أكثر فى أوضاع متقابلة أو متدابرة، ثم زينت قوائم الحروف بفروع نباتية دقيقة، وكانت الكتابة أحياناً مجرد مقاطع مكررة للغرض الزخرفى. وفى آخر العصر الفاطمى ظهرت بعض الزخارف الكتابية التى استعمل فيها الخط النسخى.

وقد اشتهرت بعض البلاد بأنها مراكز لصناعة النسيج، وأغلب هذه البلاد تمتد شهرتها إلى العصر الفرعونى. من هذه البلاد أسيوط وأخميم والفسطاط ودمياط والإسكندرية وتنيس (على بحيرة المنزلة)، وكانت تنيس تنتج القصب (نوع رقيق من الكتان) - والبدنة (وهو نوع ممتاز من النسيج خاص بملابس الخليفة) والبقلمون (وهو نسيج يتغير لونه فى

الأضواء المختلفة). وقد روى ناصر خسرو الرحالة المشهور أن أميراً فارسيًا أرسل مندوبيه ومعهم (٢٠٫٠٠٠) عشرون ألف دينار ليحصل على كسوة كاملة من النسيج السلطانى الذى يصنع فى تنيس، ولكنهم لم يتمكنوا من ذلك، لأن هذا النسيج الفاخر كان خاصًا بالخليفة فقط.

وفى العصر الأيوبى والمملوكى 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 هذاالعصر 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 متدابرة 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 كالتنين والعنقاء (طير خرافى)، وقد استمرت هذه التقاليد إلى القرن الخامس عشر.

وفى إيران فى العصر الصفوى فى 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 الآدمية، ويلاحظ أن هذه العناصر هى نفسها التى استعملت فى رسم المخطوطات. ومعنى ذلك أن المصورين كانوا يشتركون فى وضع تصميمات الأقمشة.

وامتازت المنسوجات التركية بالموضوعات الزخرفية النباتية، وأقبل النساجون على رسم زهور القرنفل والخزامى والسوسن والورد مما نجده على الخزف والقاشانى التركى.

وقد ازدهرت صناعة النسيج الإسلامى فى الهند وشمال إفريقيا والأندلس وجزيرة صقلية.

وقد كان للنسيج الإسلامى شهرة عالمية فى القرون السوسطى، ولا تزال بعض قطع النسيج الإسلامى محفوظة ضمن كنوز الكنائس فى أوربا كتحف ثمينة. ويلاحظ أن كثيراً من الأسماء الأجنبية للأقمشة الفاخرة هى أسماء لدول اشتهرت بصناعة هذه الأنواع، من ذلك Damask من مدينة دمشق، و Muslin من مدينة الموصل، و tabby من الحرير العتابى نسبة إلى حى عتابية فى بغداد.

اللوحة رقم (٩٤) :

وتمثل قطعة نسيج من كتان أبيض باسم الخليفة الفاطمى 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 بالاتزان، أما الحروف العريضة والمقوسة والدائرة فجميعها حصر فى نطاق ضيق، وقد أحدث التتابع فى الكلمات خطًا 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 تدابرها. 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.

الأبسطة :

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 التى ترجع إلى هذا العصر كجلود الكتب ورسوم الفسيفساء الرخامية.

أما فى إيران، فالمعروف أن هذه الصناعة قديمة بها، وكان السجاد الإيرانى يصدر إلى بلاد الإغريق ثم بيزنطة ثم إلى أوربا فى القرون الوسطى، ويرجع جمال السجاد الإيرانى إلى جمال ألوانه وتناسقها، فضلا عن دقة الصناعة ومتانتها والعناية الفائقة بالصوف، وكانت تدخل فى صناعة السجاد النفيس خيوط الحرير والذهب والفضة.

وقد وصلت صناعة السجاد فى إيران فى ذروتها فى القرن السادس عشر فى العصر الصفوى. ويلاحظ أن هذا العصر كان عصر ازدهار فى فن تصوير المخطوطات.

وتتنوع زخارف السجاجيد الإيرانية تنوعاً كبيراً - فمنها ما نجد أساس الزخرفة فيه صرة كبيرة فى الوسط والأركان على أرضية غنية بزخارف الزهور والنباتات. ومنها سجاجيد تغلب عليها الرسوم الحيوانية فى أوضاع مختلفة وفى حركات انقضاضية، والأرضية مزخرفة بالنباتات والزهور. وأحياناً نرى الفرسان فى الصيد.

وبعد القرن السادس عشر، بدأ التأخر فى هذه الصناعة، لعدم الاهتمام بالتصميم الجيد، رغبة فى الإنتاج السريع.

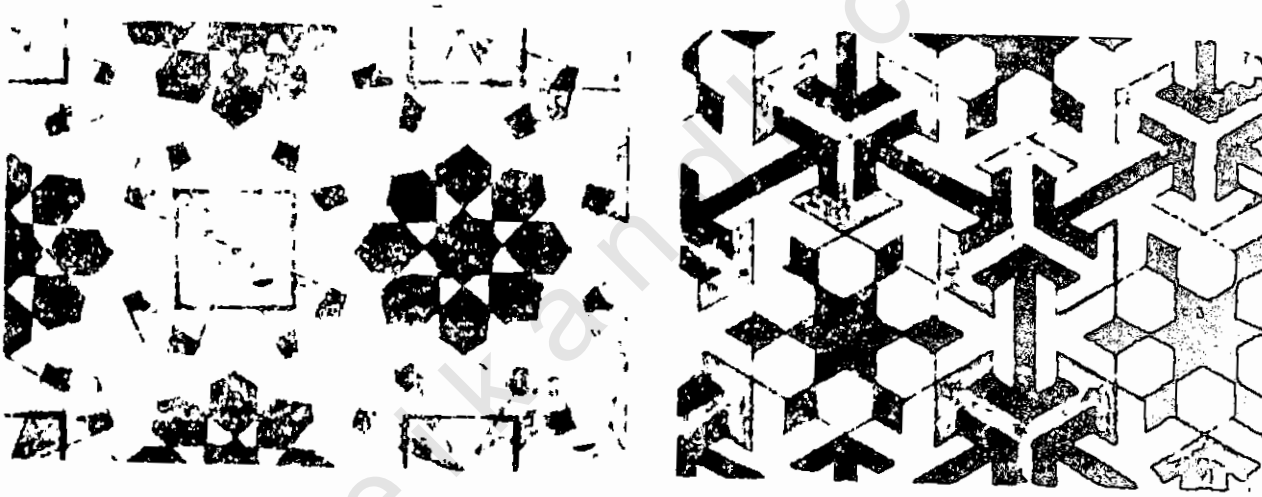
وكان لآسيا الصغرى شهرة تعادل شهرة إيران، فى صناعة السجاد الذى كان يصدر إلى الخارج منذ أيام السلاجقة. وقد احتفظت تركيا

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 فوقة مشكاة.

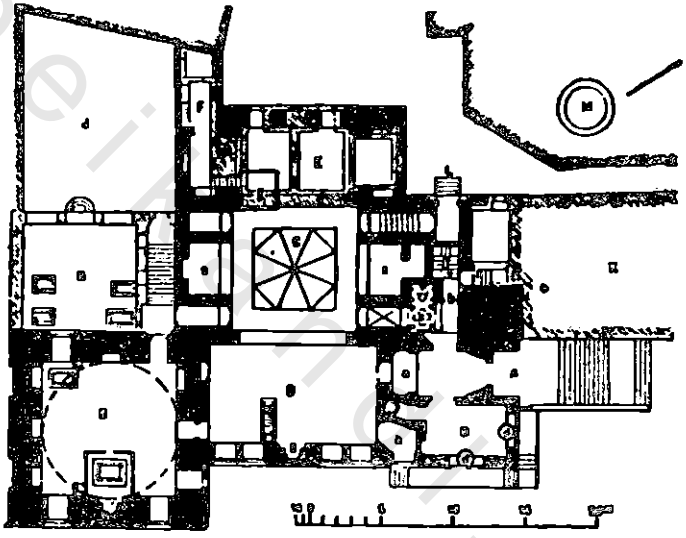
وقد اشتهرت الهند، وبلاد المغرب العربى أيضاً بصناعة السجاد. وقد أعجب الغربيون بالسجاجيد الإسلامية إعجاباً عظيماً، مما دفع الفنان «هولبين» إلى أن يضع بعض التصميمات فى لوحاته مستمدة من التصميمات الإسلامية.

شكل (١٧) قاشان من قصر الحمراء فى غرناطة



شكل (١٨) نماذج من زخارف نقاشات لقصر الحمراء بغرناطة

obeikandl.com



شكل (١٩) تخطيط لمدرسة قايتباى بالقرافة الشرقية

obeikan.com

رقم الإيداع	٢٠١٢ / ١١٨١٩
الترقيم الدولى	ISBN 978-977-02-7644-6

١٩/٢٠١٢/١

طبع بمطابع دار المعارف

obeikandl.com

فهـرس

صفحة

مقدمة المؤلف ٥
وحدة البلاد العربية من أقدم العصور ٩
مظاهر الحضارة فى الأقاليم التى انتشر فيها الإسلام ٣٥
فلسفة الحضارة العربية ٦١
المعايير التى يقوم عليها الفن الإسلامى ٧٧
القيم التشكيلية فى الفن الإسلامى ١٠٠
العناصر الزخرفية فى الفن الإسلامى ١١٠
العمائر - الطرز الإسلامية ١٢٠
العناصر المعمارية الإسلامية ١٢٦
طراز العصر الإسلامى المبكر ١٤٠
الطراز الأموى ١٤٤
الطراز الأموى الغربى ١٥٦
مميزات العمارة فى الطراز الأموى ١٦٠
الطراز العباسى ١٦٣
مميزات العمارة فى الطراز العباسى ١٧٢
الطراز الفاطمى ١٧٧
الطراز الأيوبى ١٨٩
مميزات العمارة فى الطراز الفاطمى والأيوبى ١٩١
الطراز المملوكى ١٩٤

obeikandl.com

صفحة

مميزات العمارة فى الطراز المملوكى ٢٠٤
الطراز السلجوقى ٢٠٧
الطراز المغولى ٢١١
الطراز المغربى الإسبانى ٢١٥
الطراز الصفوى ٢٢٠
الطراز الهندى ٢٢٢
الطراز التركى العثمانى ٢٢٥
التصوير والفنون التطبيقية والزخرفية ٢٣١
التصوير ومدارسه ٢٣٢
فنون الكتاب - التذهيب والتجليد ٢٤٩
النحت ٢٥٤
الحفر فى الحجر والجص والرخام ٢٥٦
الخزف - الفسيفساء الخزفى وشبابيك القلل ٢٦٠
الزجاج والبلور ٢٧٢
الحفر فى الخشب ٢٧٦
الحفر فى العاج والعظم ٢٨١
التحف المعدنية ٢٨٣
النسيج والأبسطة ٢٨٩
الفهرس ٢٩٧
اللوحات ٣٠١
اللوحات الملونة ٣٦٥

obeikandl.com

اللوحـــات

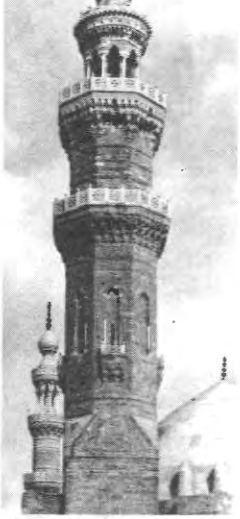
obeikandl.com

لوحة (١) تمثال لجوديا حاكم وكاهن لجاش ٢٣٠٠ - ٢٤٠٠ ق.م « النحت السومرى »

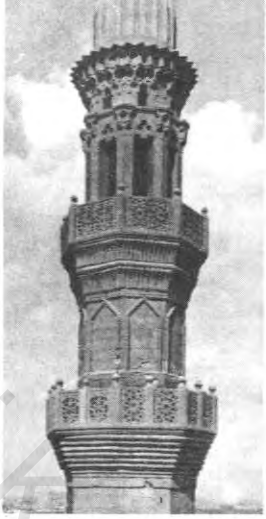
لوحة (٢) تمثال من الألبلستر سوريا - مارى - الألف الثالث ق.م. لاحظ وضع اليد المتشابه فى تماثيل من العراق والشام واليمن.

obeikandl.com

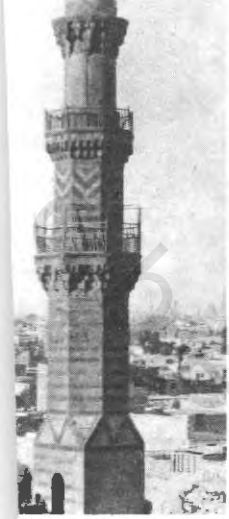
لوحة (٣) تمثال من اليمن قبل الإسلام - لاحظ وضع اليدين



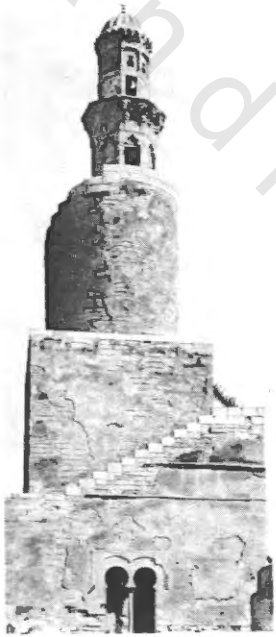
مسجد السلطان حسن

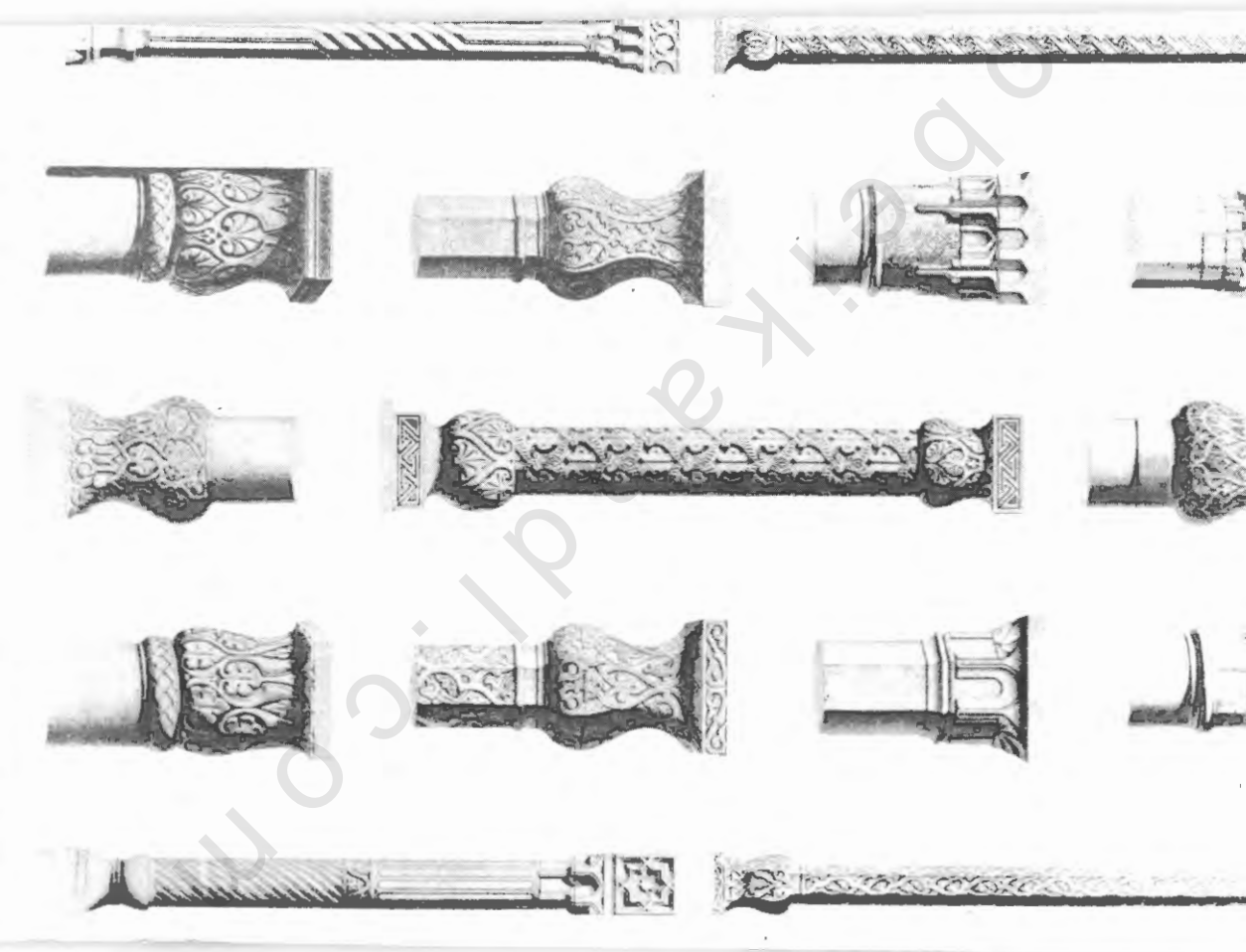


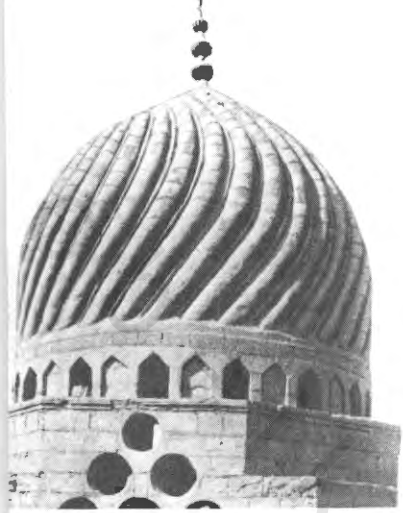
مسجد منجك اليوسفى



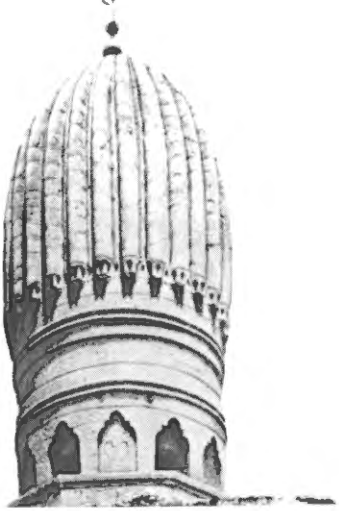
مسجد الأمير أحمد عتم





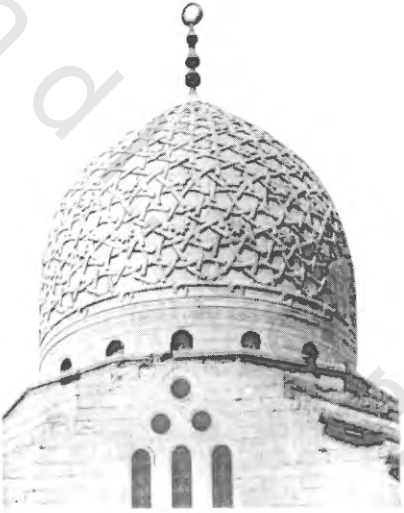


الجاى اليوسفى



يونس الدوادار

أيتمش البجاسى



الأشرف برسباى

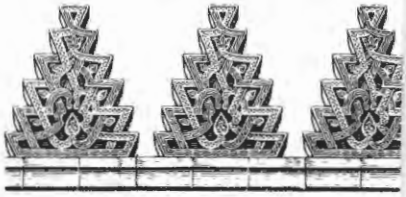
لوحة (٧) نماذج من القباب فى القاهرة

جامع الحاكم

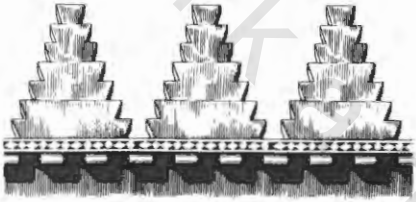
جامع أحمد بن طولون

قبة الإمام الشافعى

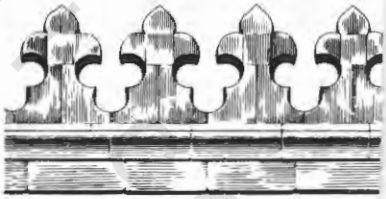
قبتى الجعفرى وعاتكة



مسجد قلاوون

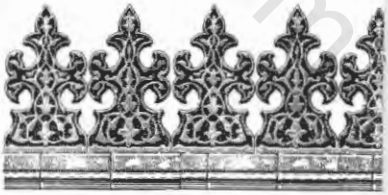


قبة الصالح نجم الدين

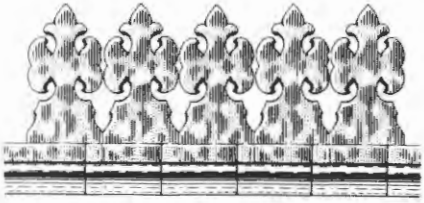


مسجد السلطان حسن

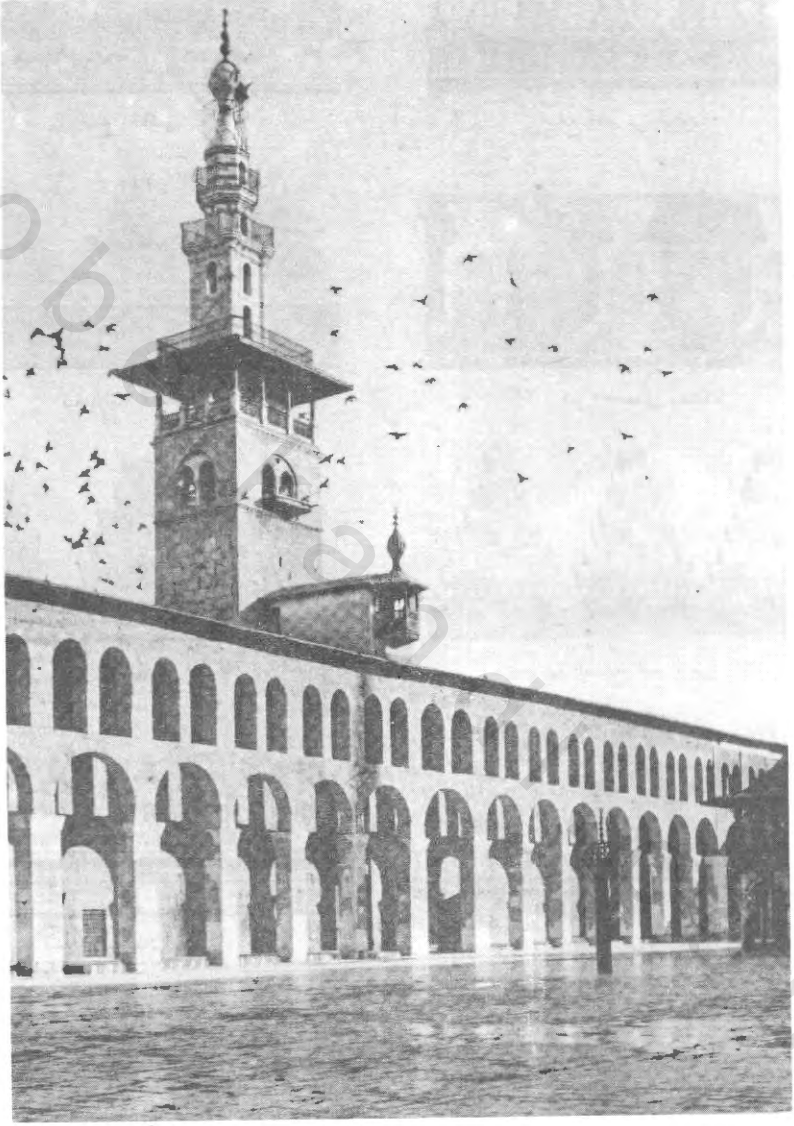
خانقاه بيبرس الجاشنكير



مسجد وقبة الغورى



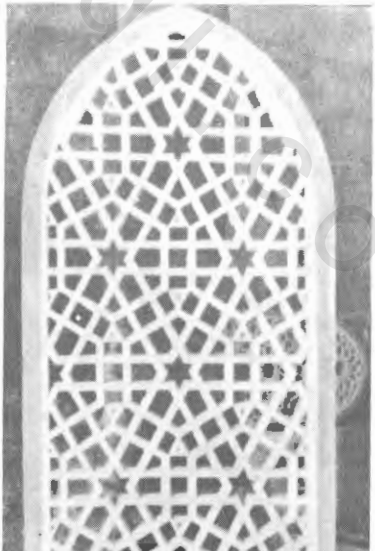
مسجد قانباى أمير اخور

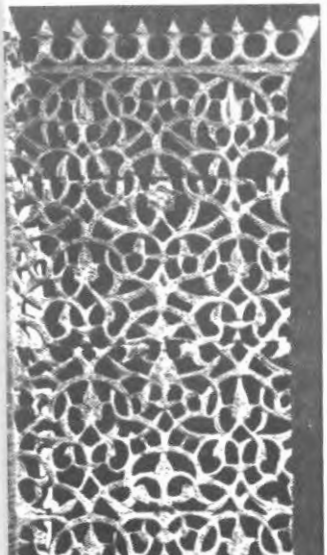


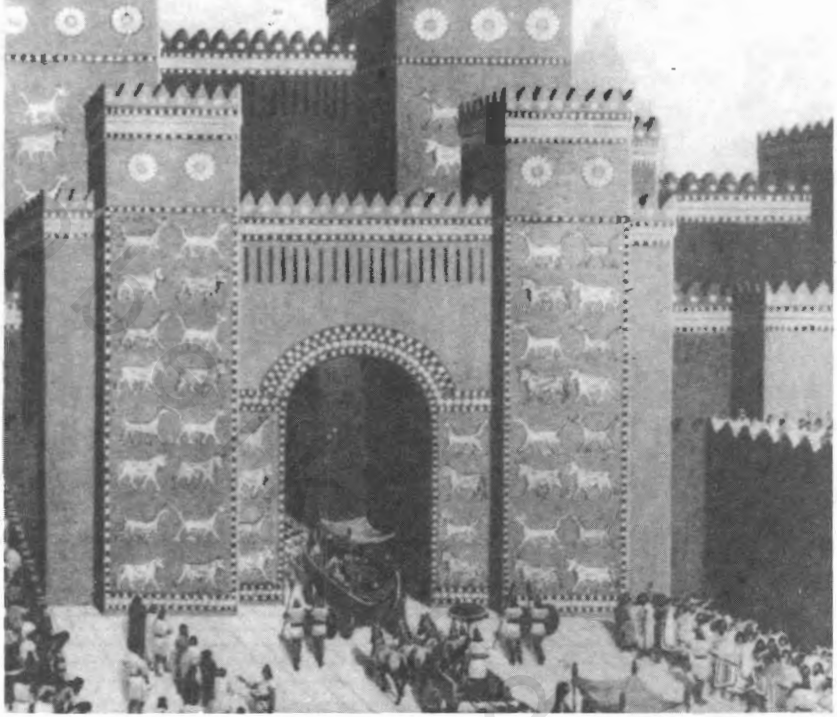
لوحة (٩) المسجد الأموى بدمشق

لوحة (١٠) داخل المسجد الأموى بدمشق

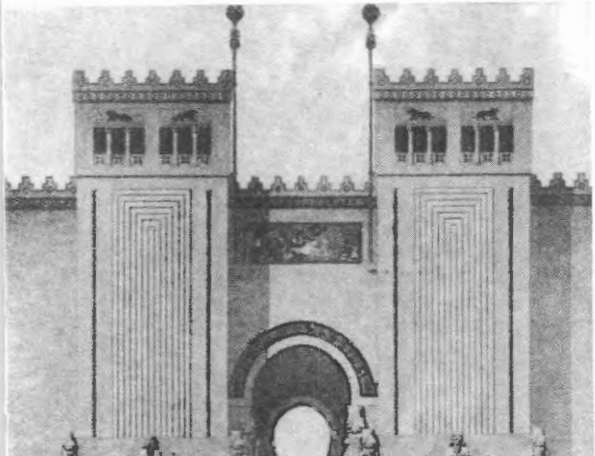
لوحة (١١) شبابيك جصية من القاهرة







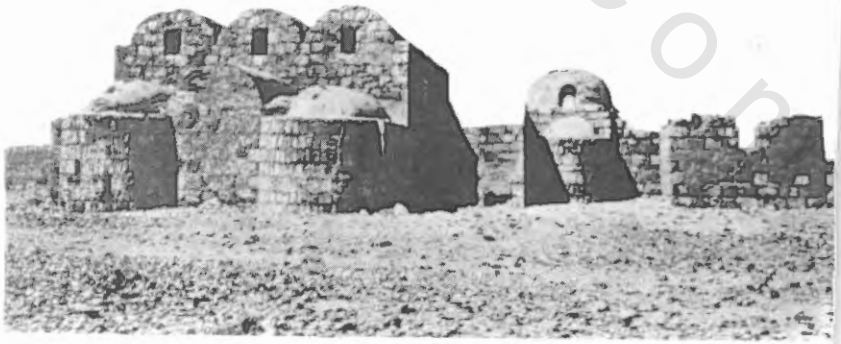
لوحة (١٢) رسم مجدد - ويمثل شارع المواكب وبوابة عشتروت - بابل.

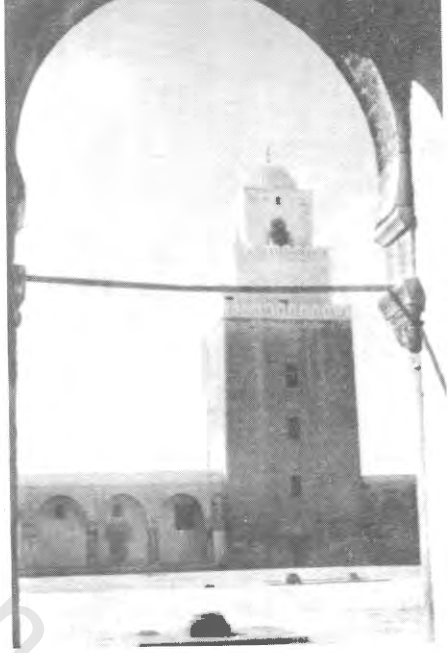


لوحة (١٣) قصر صرغون بخورسباد لاحظ الشرفات تعلو الباب وهي تشبه شرفات المباني

لوحة (١٤) قبة الصخرة، بيت المقدس، العصر الأموى

لوحة (١٥) قصير عمرا - الواجهة الخلفية
العصر الأموى فى الشام

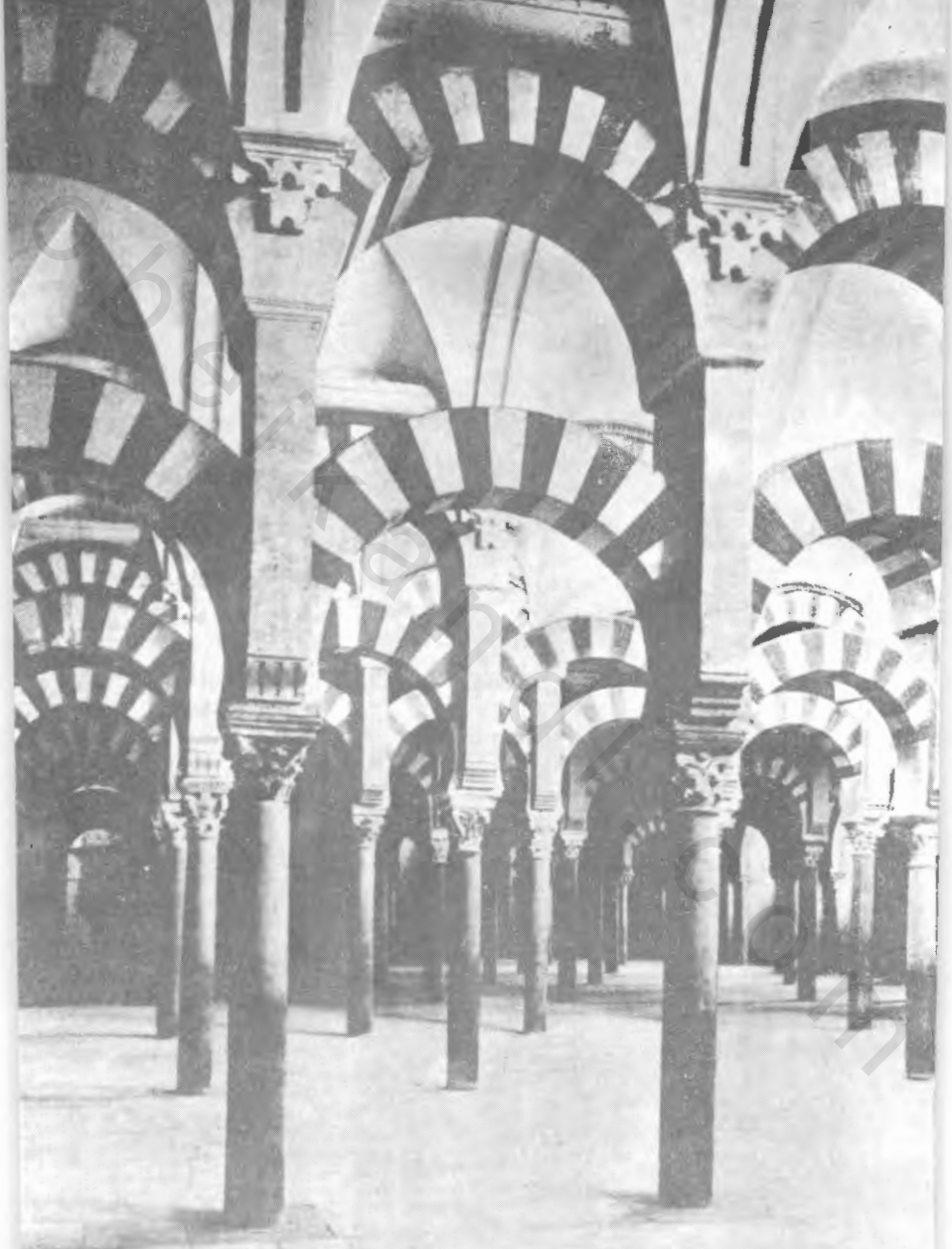


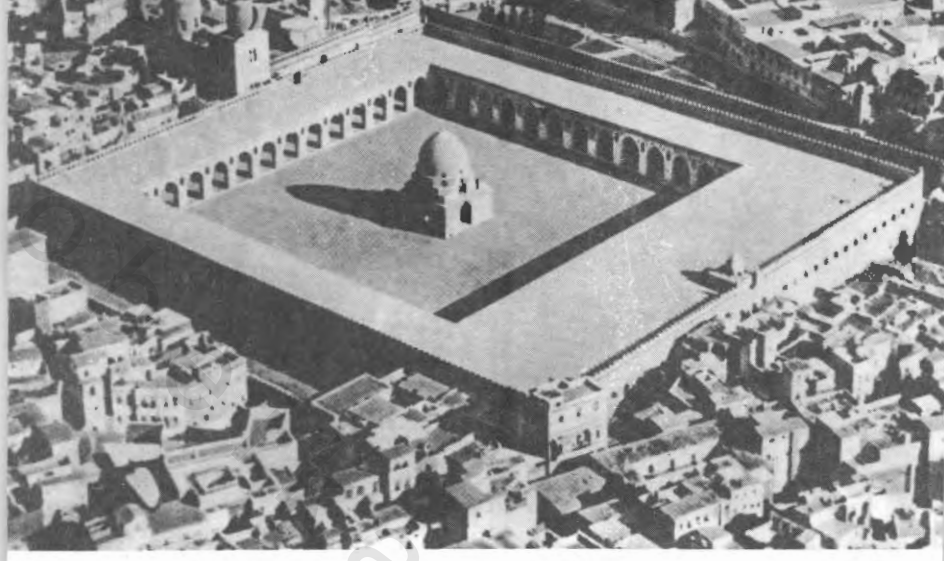


لوحة (١٦) منارة مسجد القيروان

لوحة (١٧) داخل جامع الأزهر

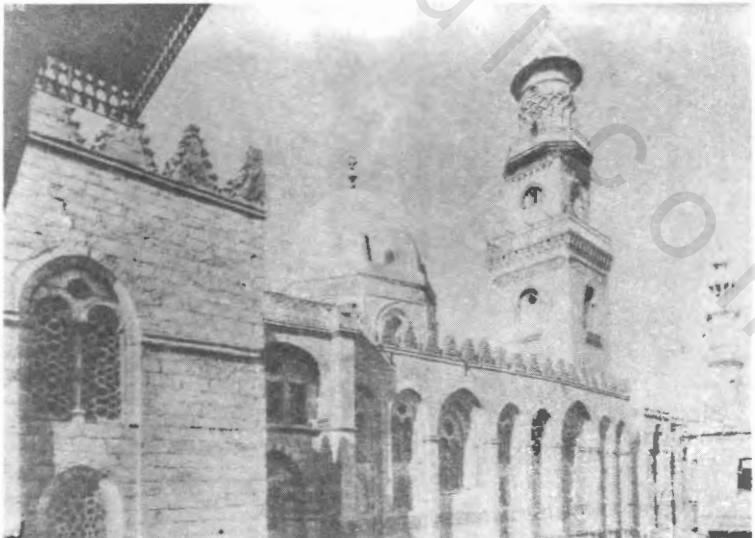
لوحة (١٨) منظر داخل مسجد قرطبة



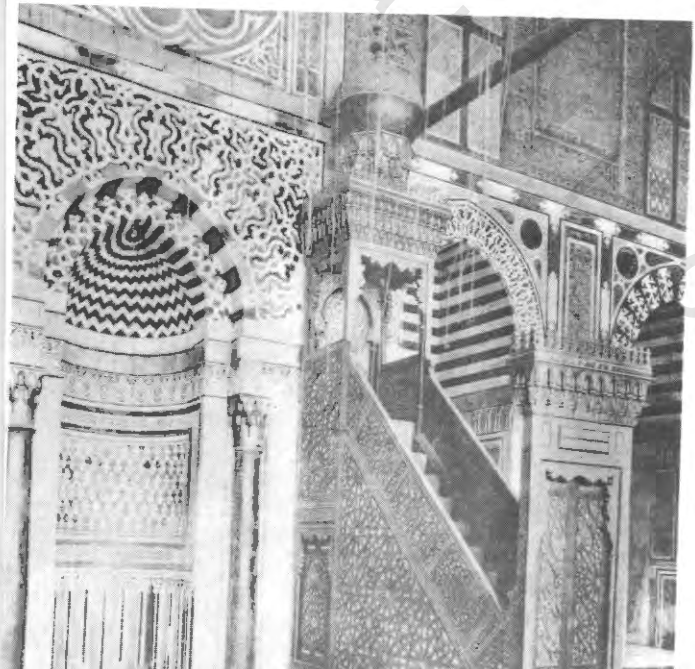


لوحة (١٩) مسجد أحمد بن طولون

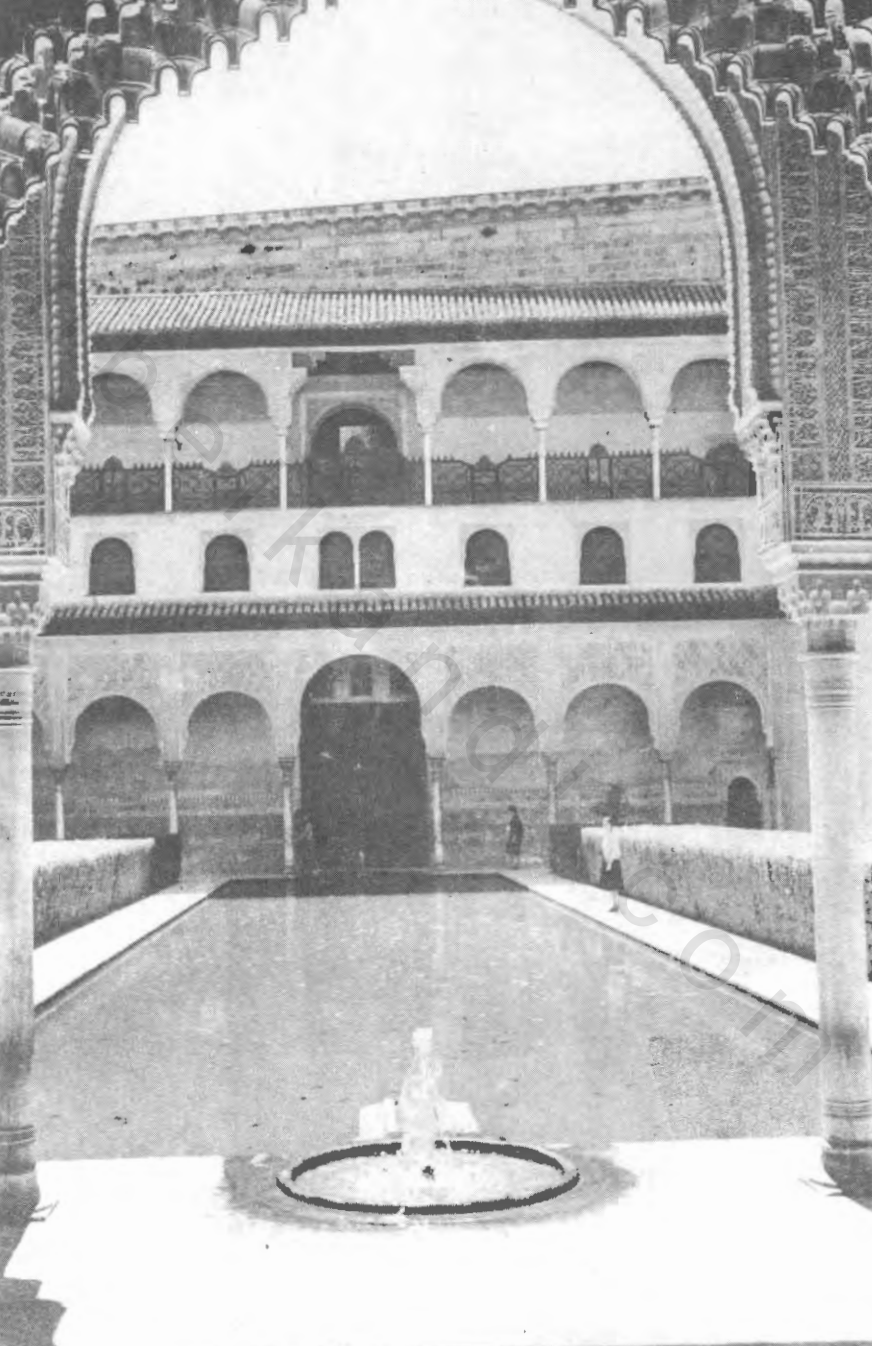
لوحة (٢٠) واجهة مسجد ومدرسة وقبة السلطان قلاوون

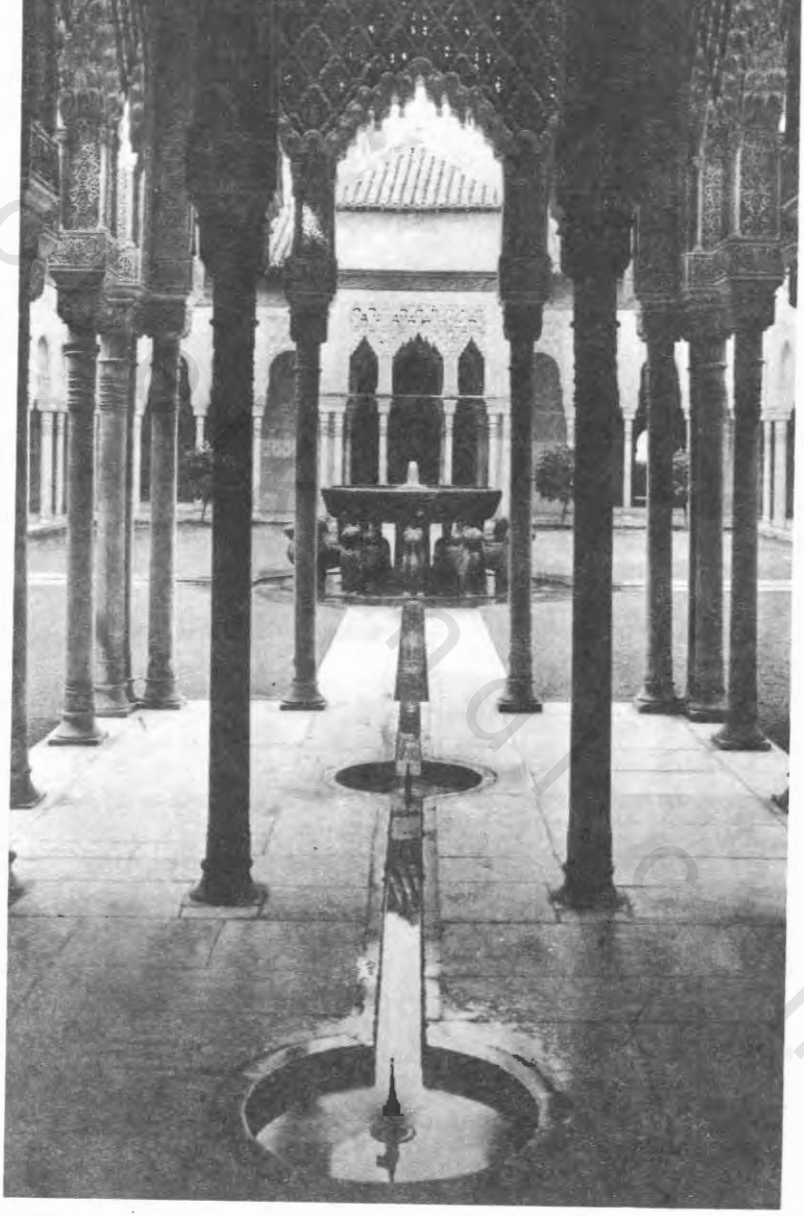


لوحة (٢١) مسجد ومدرسة السلطان حسن الواجهة الشرقية العصر المملوكى.

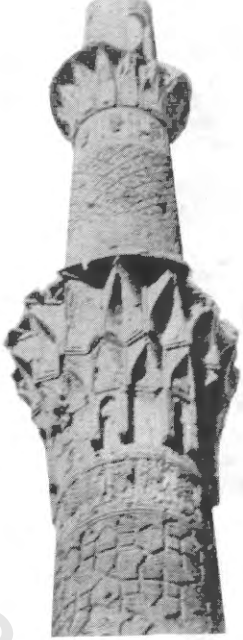


لوحة (٢٢) المحراب والمنبر مسجد المؤيد



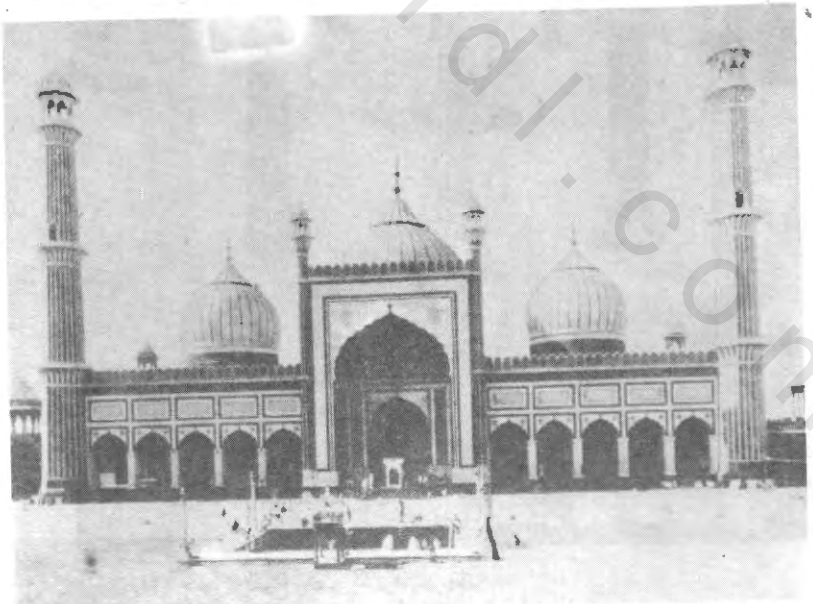


لوحة (٢٤) صحن السباع بقصر الحمراء بغرناطة

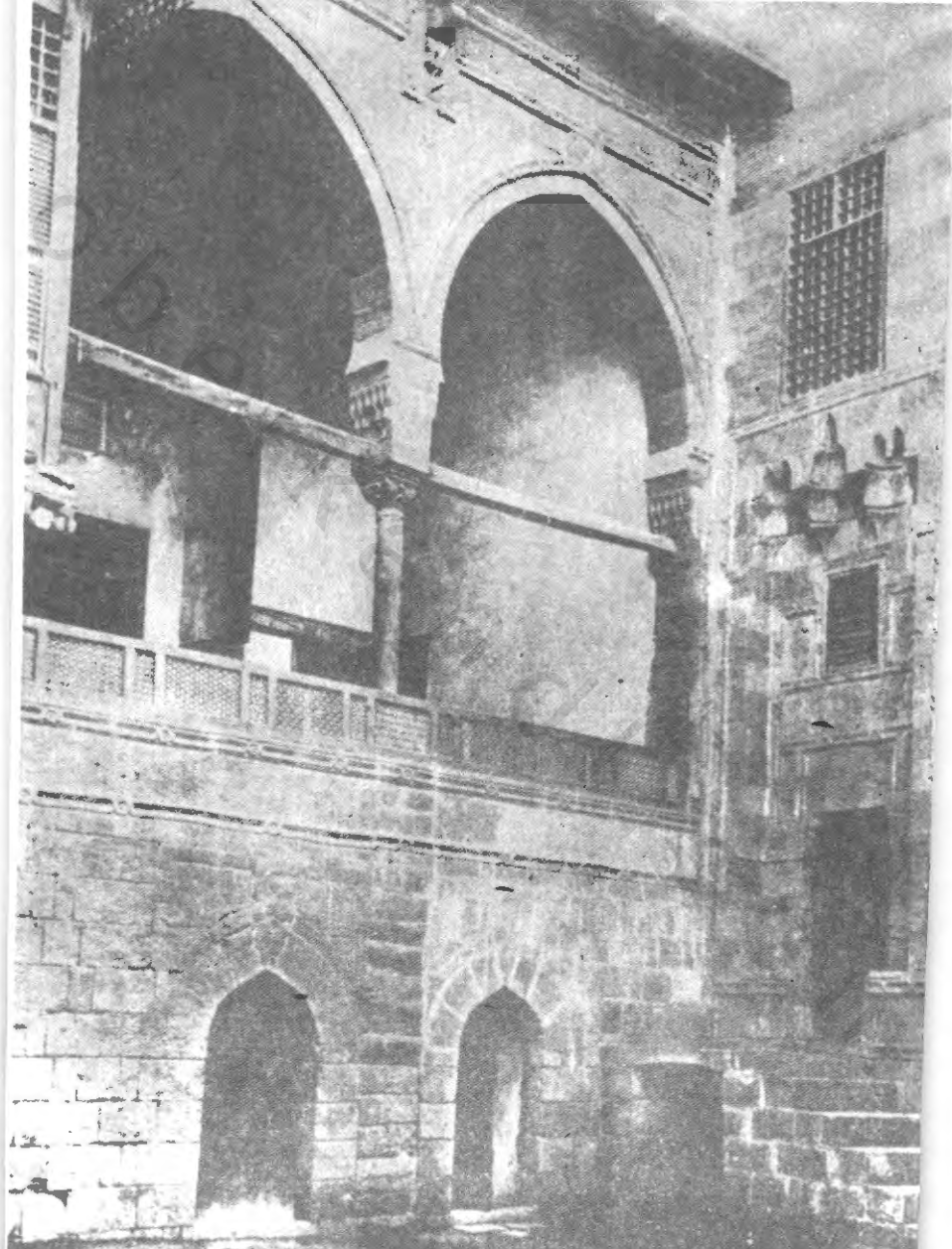


لوحة (٢٥) منارة السرابانى، أصفهان
القرن ١٤م

لوحة (٢٦) جامع المسجد بدلهى



obeikandl.com



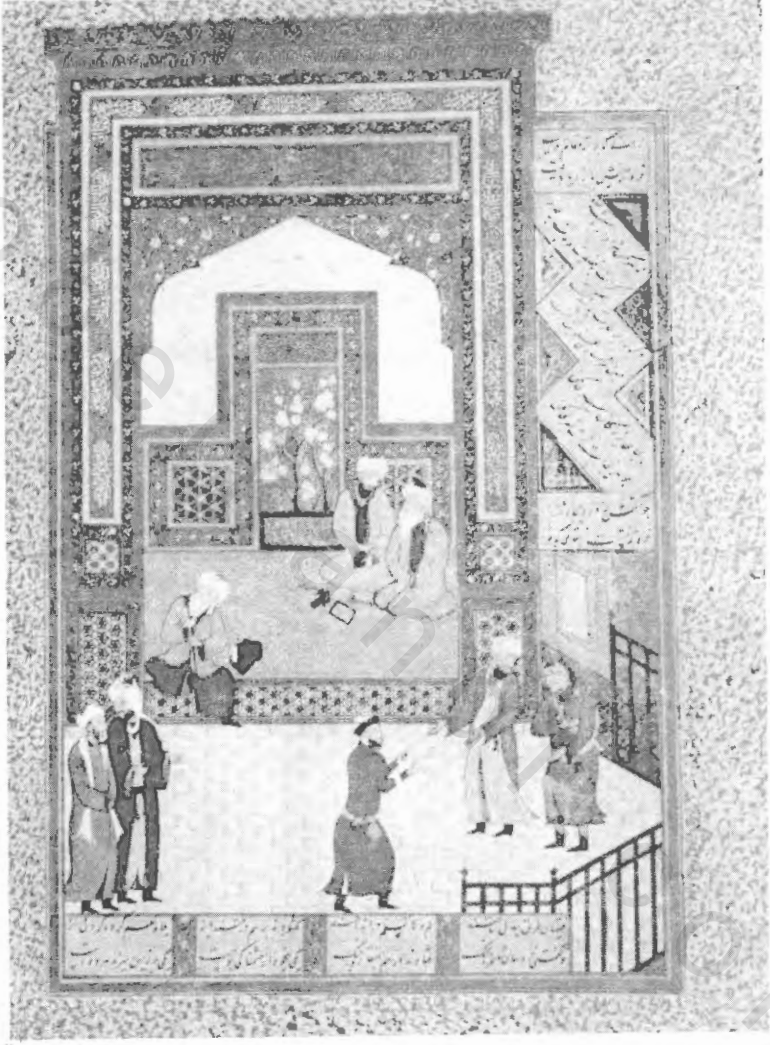
لوحة (٢٨) مسجد وضريح السلطان قايتباى ١٤٧٢م

من مدرسة بغداد تمثل الاحتفال بنهاية شهر رمضان المبارك. القرن ١٣م.

لوحة (٣٠) تصويرة من إيران اوائل الق
السابع عشر من عمل المصور نظامي

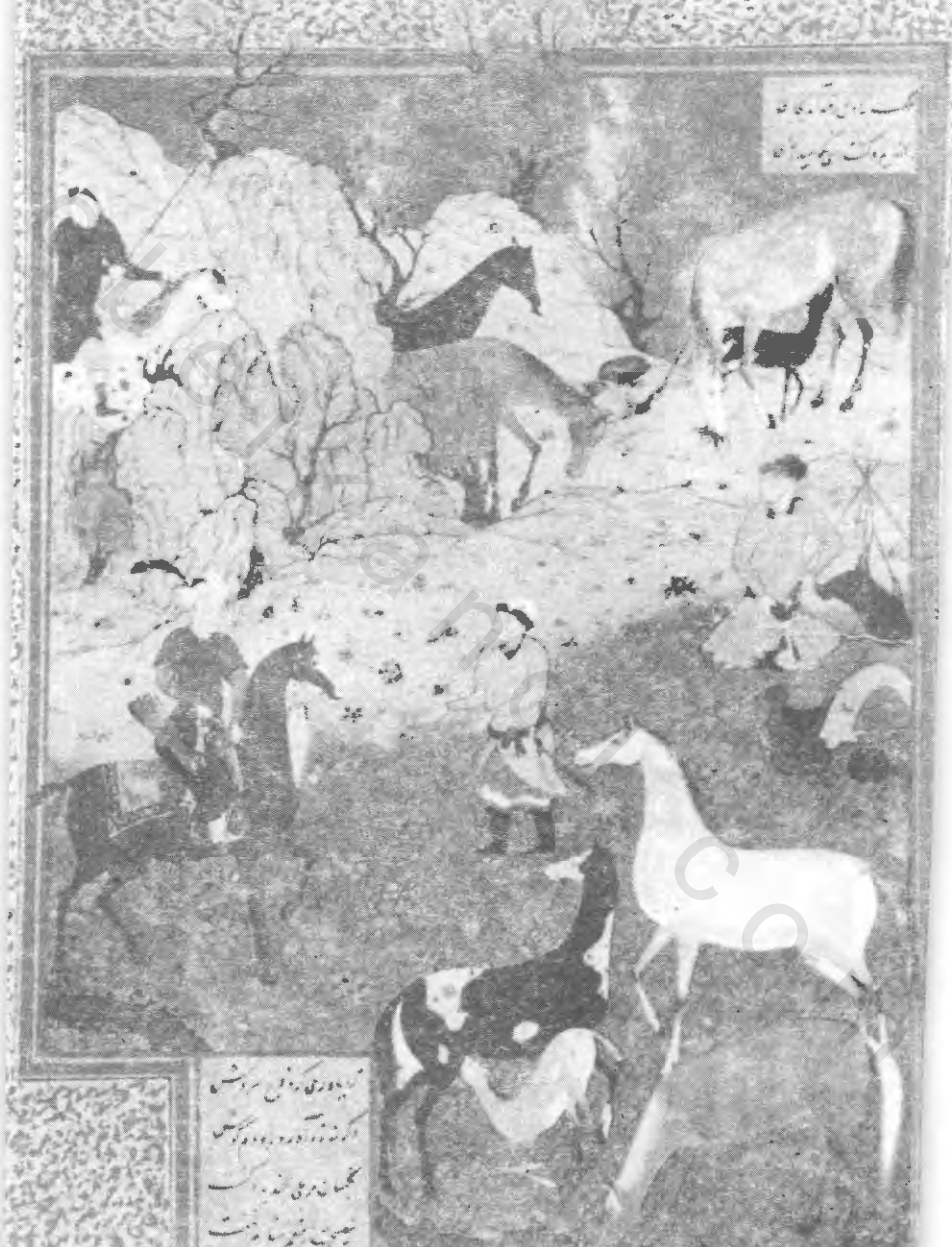
لوحة (٣١) صورة جدارية من قصر الجوسق الخاقاني : سامرا

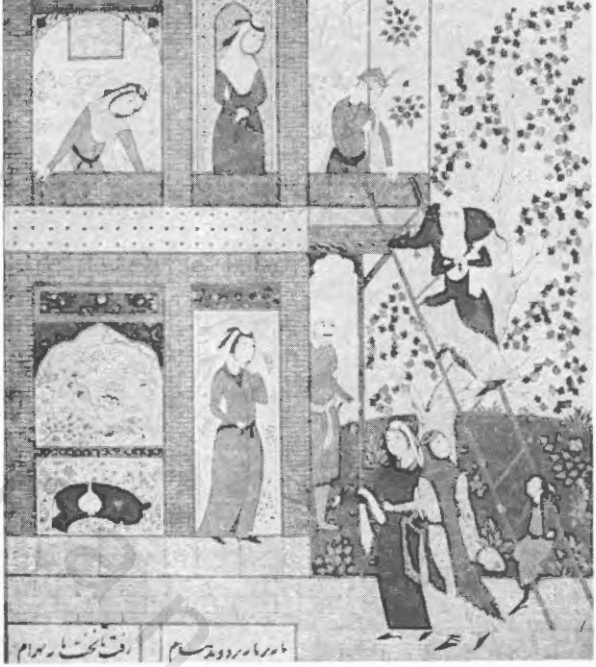
obeikandl



لوحة (٣٢) فقهاء يتجادلون فى مسجد مدرسة هراة، من تصوير بهزاد - مؤرخة ١٤٨٩م.

لوحة (٣٣) تصويرة من إيران، العصر

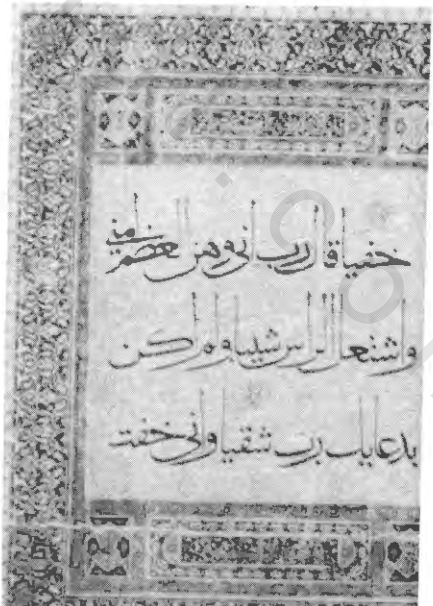




لوحة (٣٤) تصويرة من المنظومات الخمس، للشاعر نظامى، أوائل القرن ١٧م.

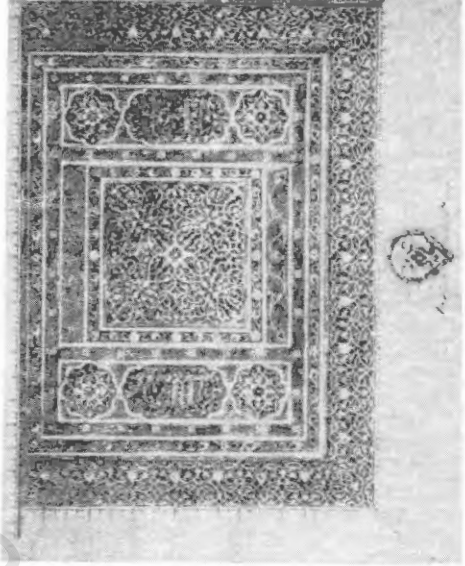
لوحة (٣٥) العصر المملوكى - صورة من كتاب فى الفروسية

لوحة (٣٦) تصويرة من الهند من رسم أستاذ منصور - القرن ١٧م.

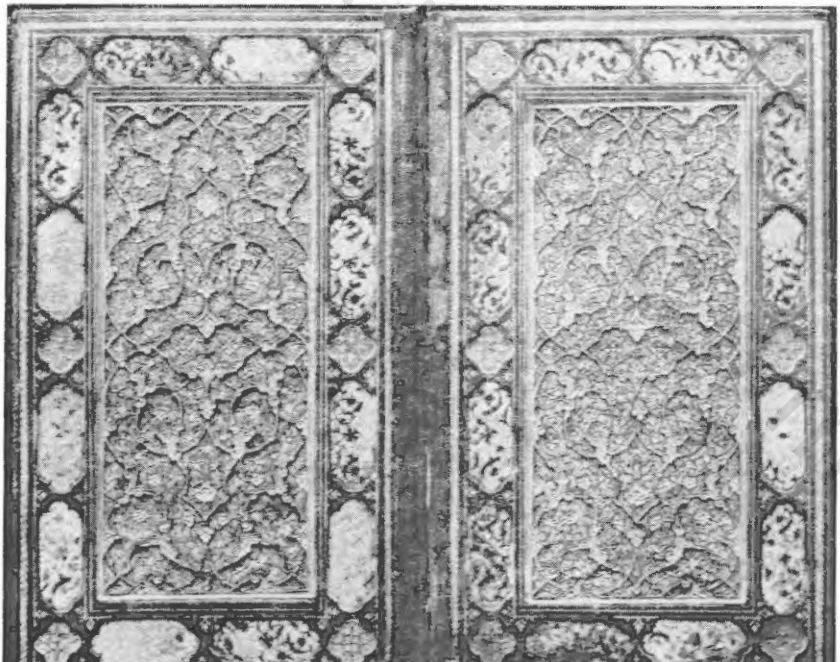


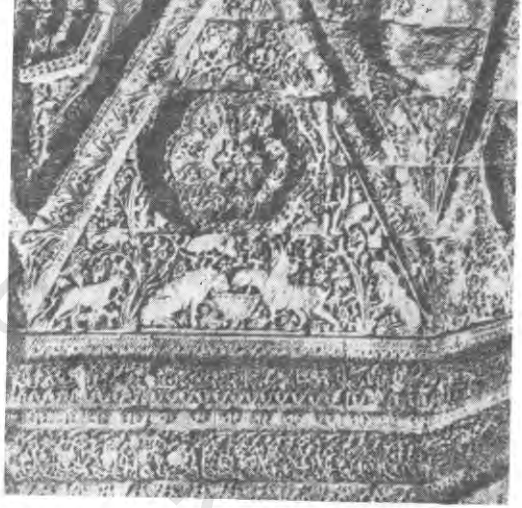
لوحة (٣٧) صفحة من القرآن الكريم من مصحف السلطان شعبان ١٣٦٩م.

لوحة (٣٨) صفحة مذهبة من القرآن الكريم، مصحف السلطان برسباى ١٤٢٥م.



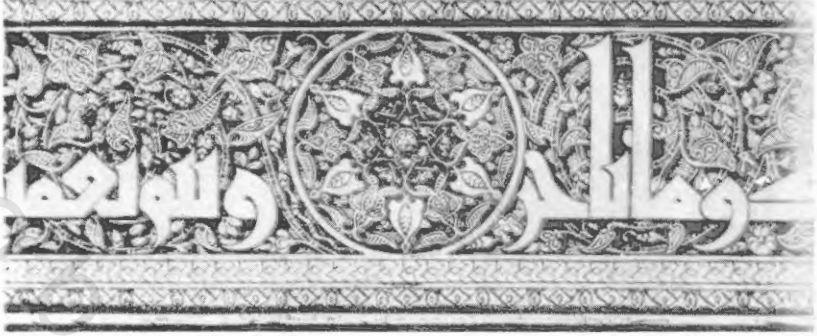
لوحة (٣٩) جلدة كتاب من الجلد المزخرف بالضغط ومذهب - إيران أوائل القرن ١٦م.





واجهة قصر المشتى، البرج الغربي المثلث الرابع، العصر الأموي.

لوحة (٤١) زخارف من الجص، مدينة الري، القرن ١٢م.

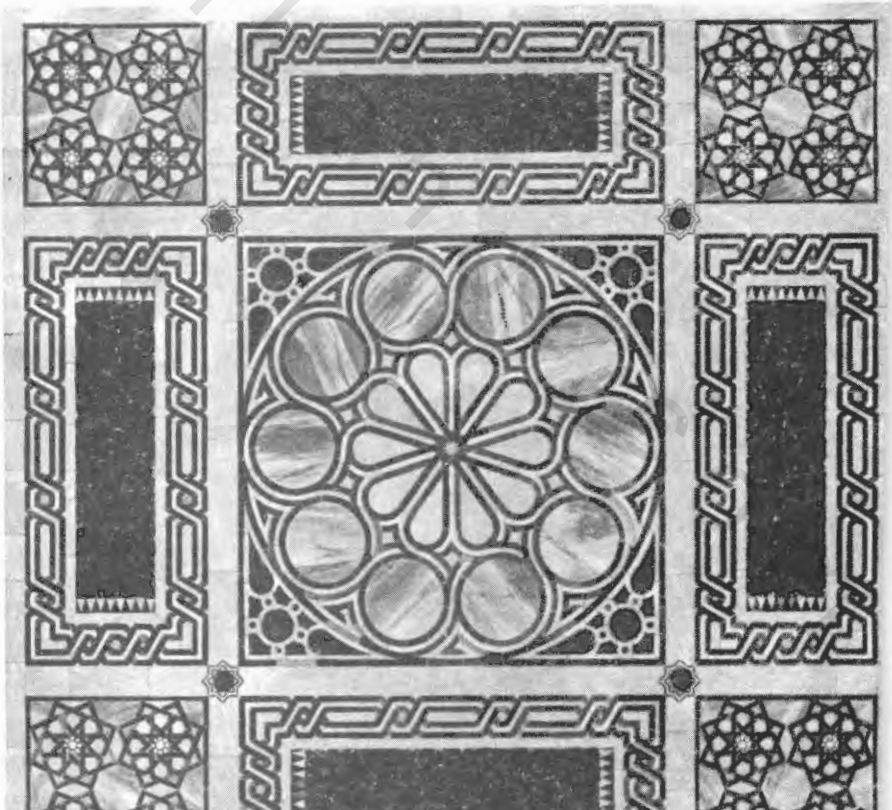


لوحة (٤٢) طراز من الكتابة الكوفية على الجص على أرضية من الزخارف النباتية السلطان حسن بالقاهرة

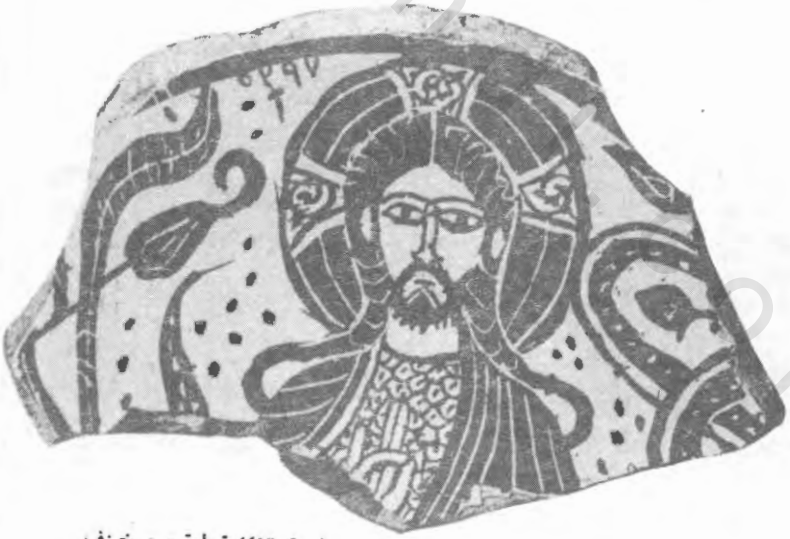
لوحة (٤٣) زخارف حائطية من قاعة السفراء بقصر الحمراء غرناطة القرن ١٤م.

لوحة (٤٤) حوض حمام من الرخام، سوريا ١٢٧٨م

لوحة (٤٥) زخارف أرضية رخامية، مسجد أزبك اليوسفى ١٤٩٥م.



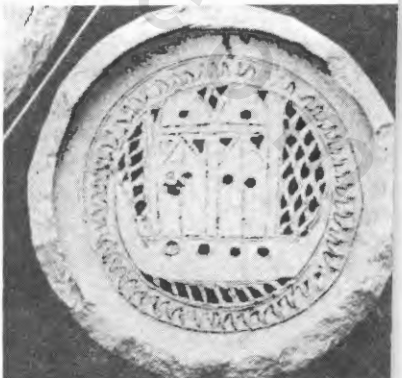
لوحة (٤٦) بلاطة خزفية مزخرفة بزهر الأقحوان - لتزيين الحوائط - تل العمارنة مصر - وهو أسلوب يشبه ما اتبع فى الفن الإسلامى.

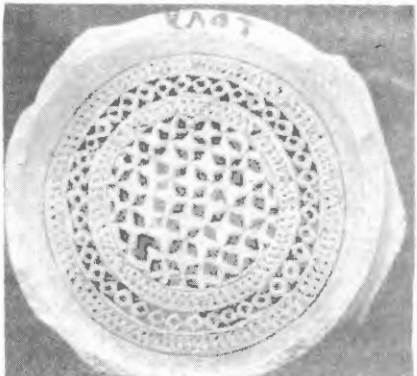


لوحة (٤٧) قطعة من خزف ذى بريق معدنى - مصر القرن

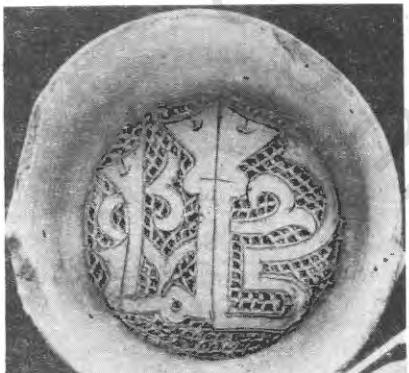
لوحة (٤٨) صحن من الخزف ذى البريق المعدنى - العصر العباسى

لوحة (٤٩ أ) نماذج من شبابيك القلل من الفخار تعود إلى مصر فى العصور الوسطى





لوحة (٤٩ ب) نماذج من شبابيك القلل



لوحة (٥٠) سلطانية من الخزف ذى البريق المعدنى.
القرن ١٠م، إيران

لوحة (٥١) قاشانى من العراق عليه كتابة بارزة باللون الأزرق ١٣١٠م.

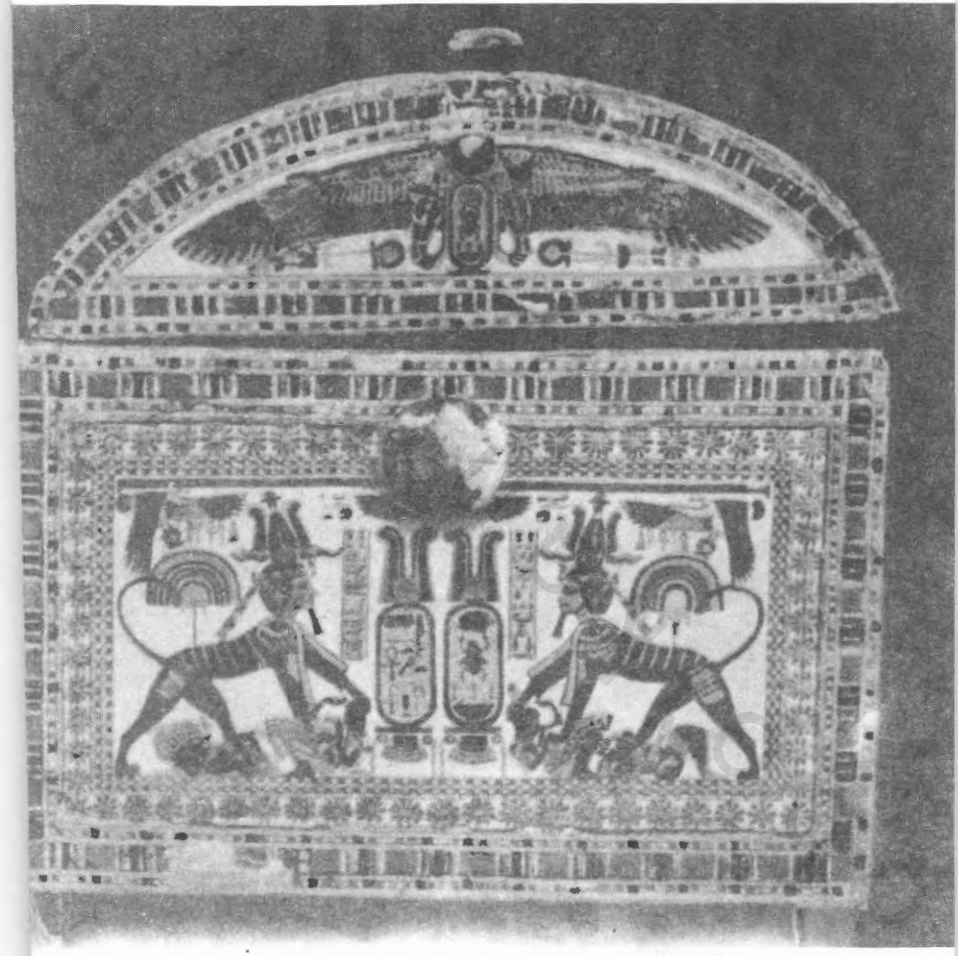
لوحة (٥٢) إناء من الخزف، مصر - القـــرن الأول ق.م. يـــذكرنا بالخزف الإسلامى.

لوحة (٥٣) إناء من الخزف المزين بالكتابة النسخية الرقيقة، سوريا - القرن ١٤م.

obeikandl.com

لوحة (٥٤) صحن من الخزف ذى البريق المعدنى العصر الفاطمى.

لوحة (٥٥) إناء من الخزف صناعة الرى. القرن ١٣، متحف الفن الإسلامى.

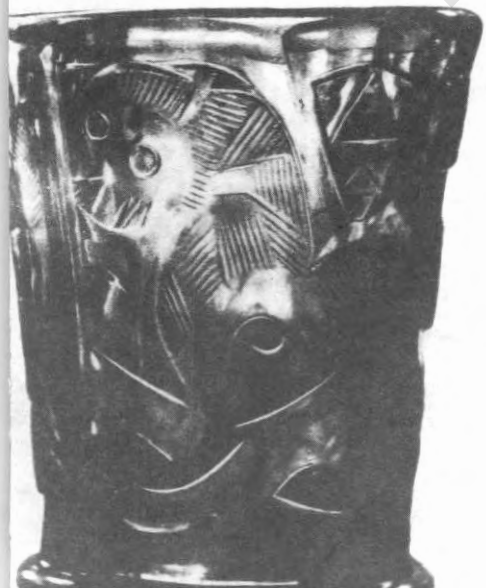


لوحة (٥٦) صندوق خشبي لتوت عنخ آمون، الملك فى صورة سبع يطأ أعداءه

لوحة (٥٧) إبريق من البلور الصخري من العصر الفاطمي – مصر

لوحة (٥٨) تمثال يسمى «المرة الخصوبة» للفنان رودين - وهو فنان أمريكى معاصر.

لوحة (٥٩) كأس من الزجاج السميك، مزين بزخارف بارزة - معروف باسم كؤوس القديسة «هدويج» - مصر العصر الفاطمى القرن ١١م (متحف أمستردام).



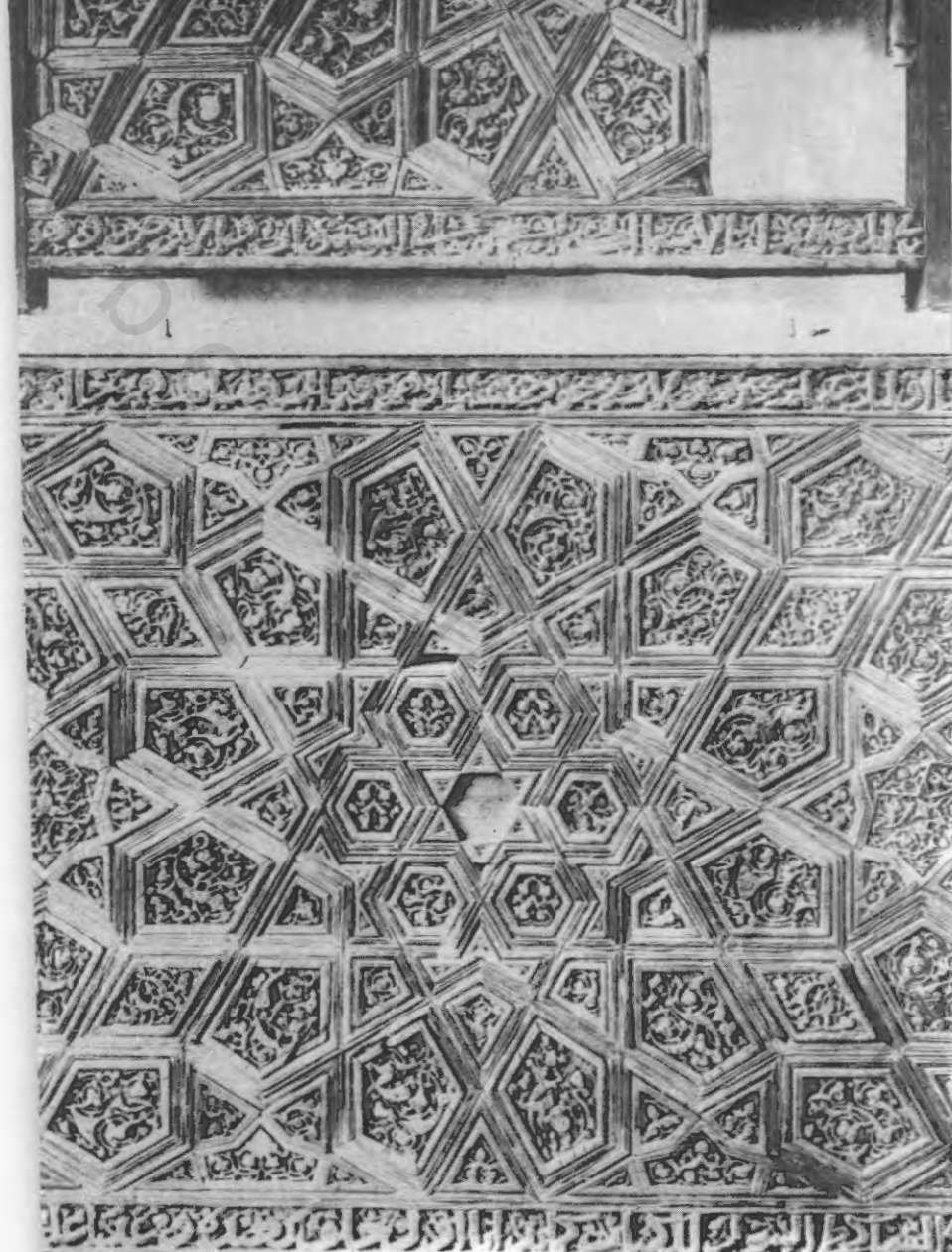
obeikandl.com

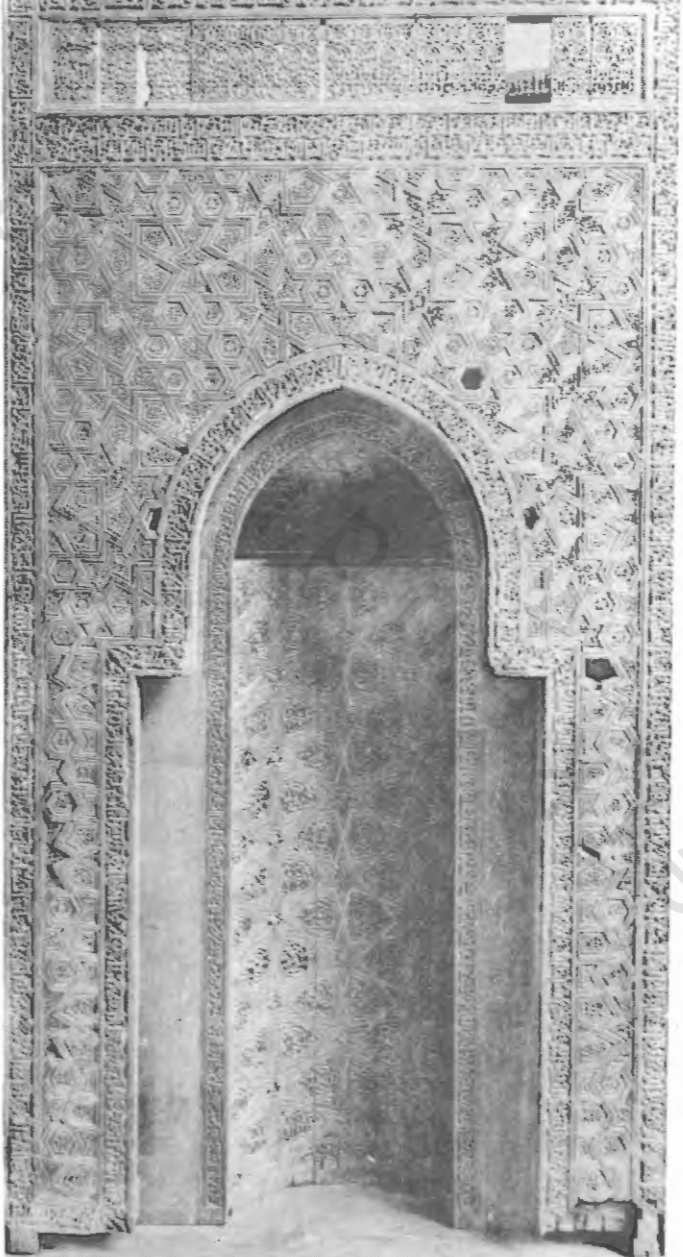
لوحة (٦٠ أ، ب) مشكاة من الزجاج المموه بالمينا من القرنين ١٣ و١٤.

obeikandl.com

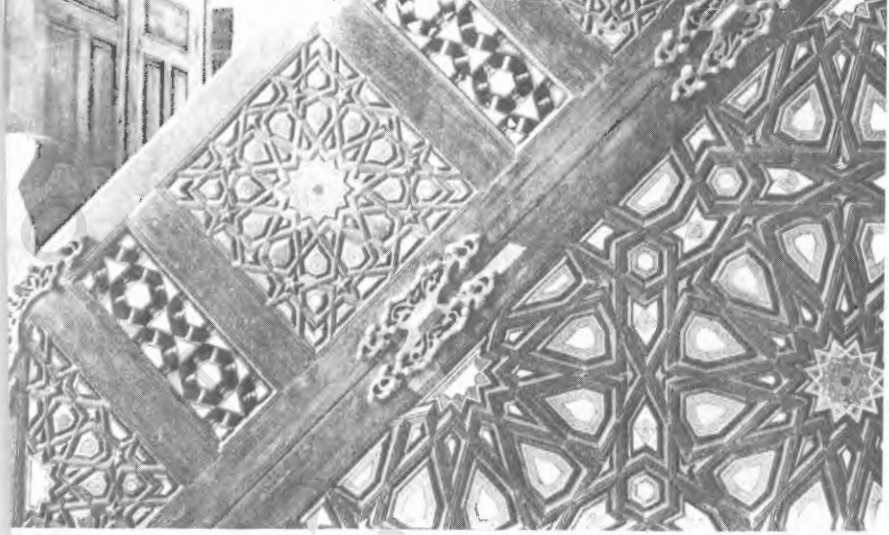
لوحة (٦١) حشوات خشبية من العصر الفاطمى - مصر القرن ١١م.

لوحة (٦٢) أخشاب مزخرفة بموضوعات عن الرقص والصيد والموسيقى العصر الفاطمى القرن ١٠م.



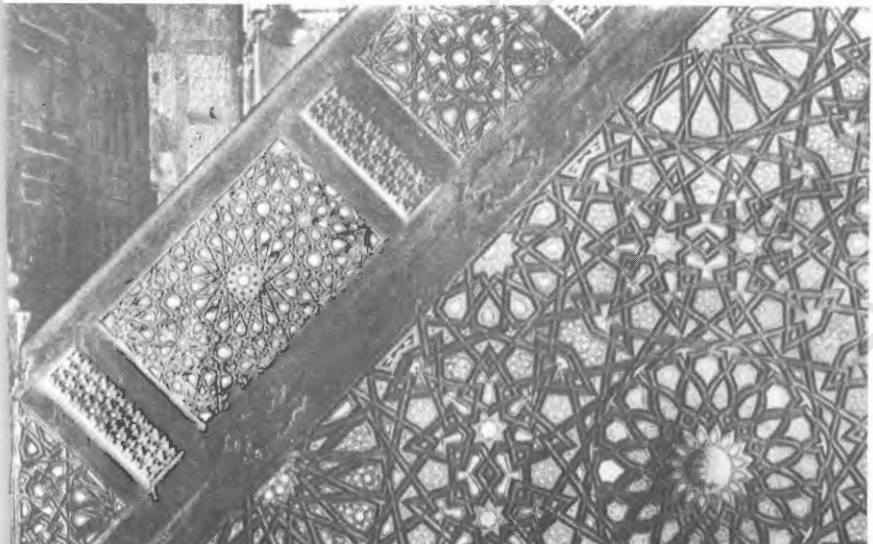


لوحة (٦٥) محراب من
الخشب المزخرف بالحفر
- من مشهد السيدة
رقية - القرن ١٢م



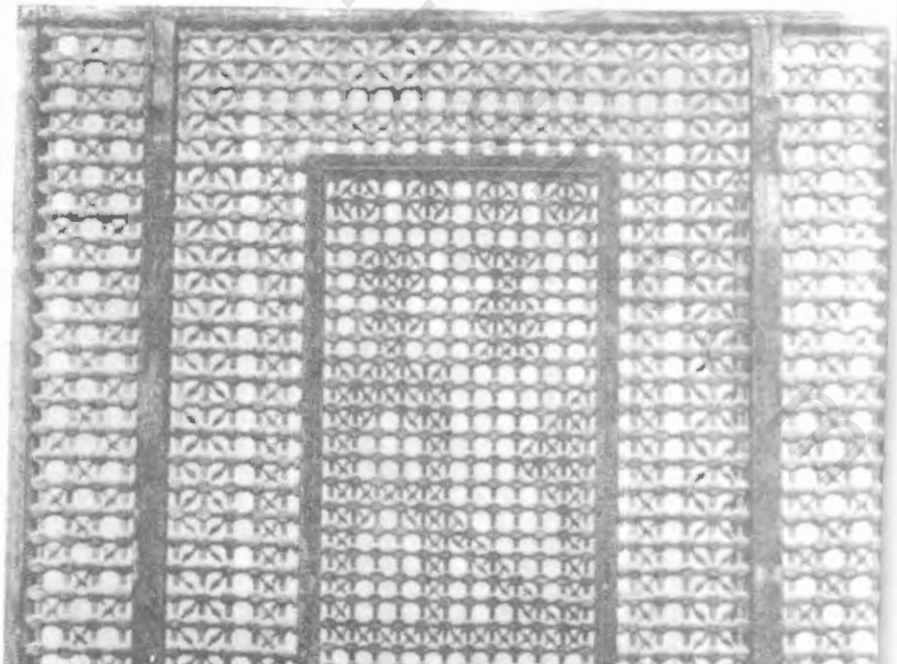
لوحة (٦٦) تفصيل من منبر من العصر المملوكى أواخر القرن ١٥م

لوحة (٦٧) تفصيل من منبر مصر - العصر المملوكى ١٤٢٠م



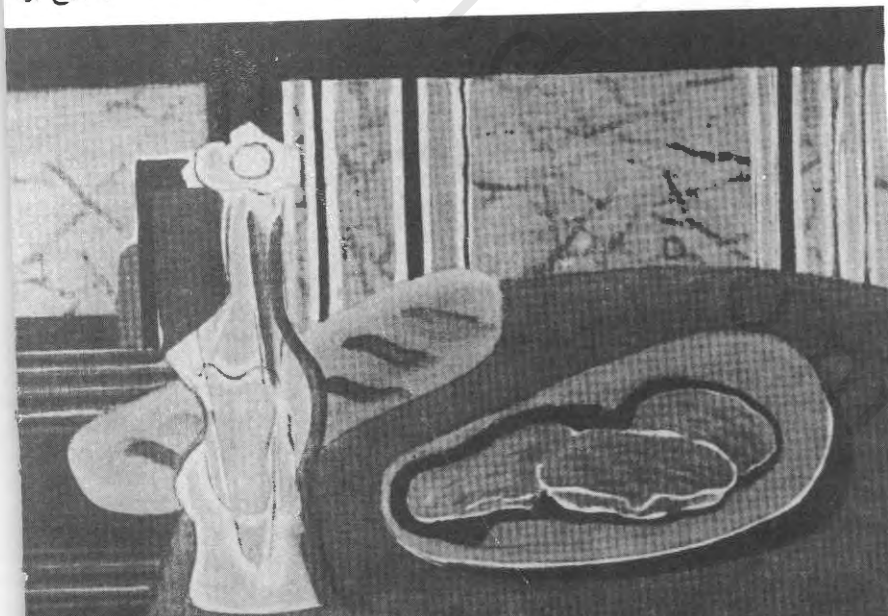
لوحة (٦٨) تمثل علبة من خشب الأرز والأبنوس. مصر الدولة الحديثة والحشوات الزخرفية تشبه خشب الخرط الإسلامى.

لوحة (٦٩) قطوع من خشب خرط (مشربية) داخلة رسم مميز.

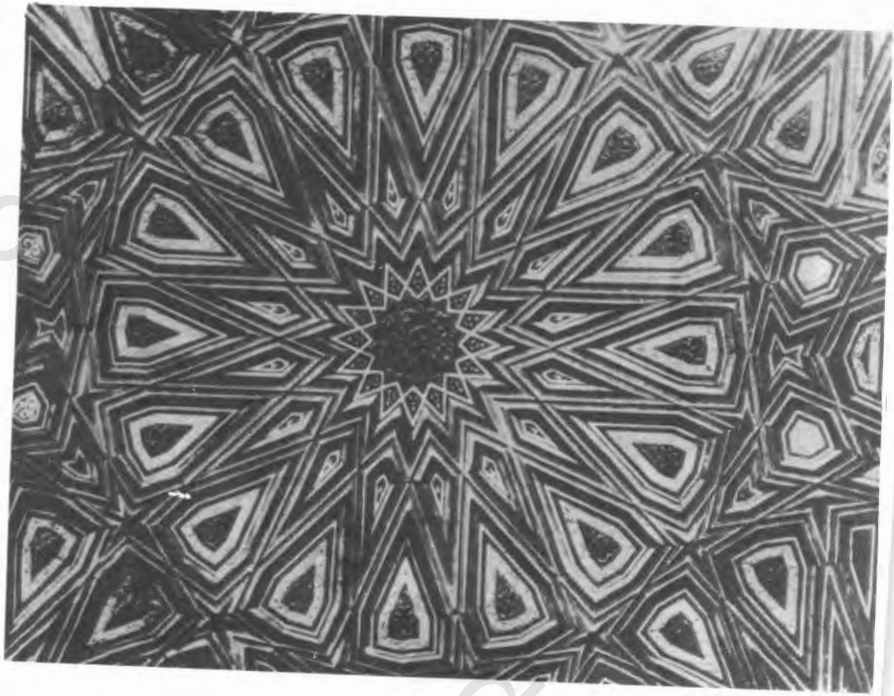


لوحة (٧٠) أسد من الخزف ذى الدهان الأزرق الفيروزى من القرن ٧هـ - ١٣م فى مجموعة كيفوركيان.

لوحة (٧١) تمثل طبيعة صـ
للفنان المعاصر جورج براك



obeikan



لوحة (٧٢) طبق نجمى من حشوات صغيرة مزخرف بالحفر وخيوط من العظم مصر - ق ١٥م

لوحة (٧٣) حشوة من العاج المكتوب فيها اسم السلطان قايتباى، القرن ١٥م.

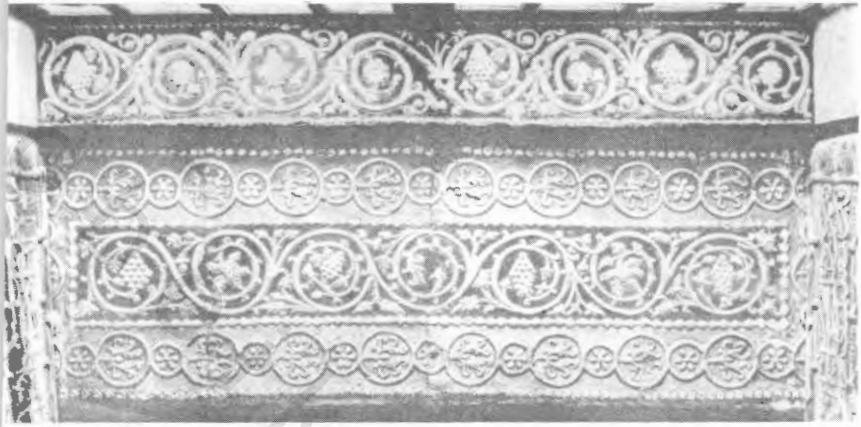
لوحة (٧٤) الراقص من الحجر الأحمر (١٩١٤) للفنان هنرى جوادبيه برزيسكا جالبرى «تيت» - لندن

لوحة (٧٥) مغامرة فتاة (١٩٢٢) پول كلى جالبرى «تيت» - لندن.

لوحة (٧٦) حشوة خشبية من العصر الفاطمى، مصر القرن ١١.

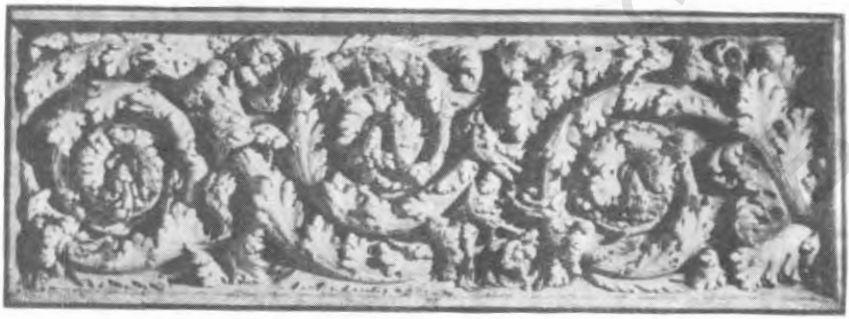
لوحة (٧٧) زخارف حجرية من مئذنة مسجد الحاكم. مصر، القرن ١١م

obeikandl

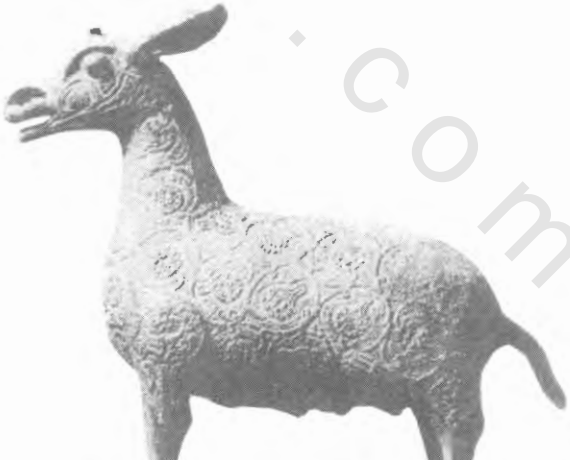


لوحة (٧٨) جزء من الزخارف البرنزية من الباب الجنوبي لقبة الصخرة - بيت المقدس، العصر الأموي.

لوحة (٧٩) زخارف رومانية يبدو فيها شدة البروز ومحاكاة الطبيعة.



لوحة (٨٠) عقاب من البرنز ذى الزخارف المحفورة مصر، العصر الفاطمى



لوحة (٨١) تمثال ظبى من البرنز ذى الزخارف المحفورة - مصر - العصر الفاطمى - المتحف الإسلامى بالقاهرة.

لوحة (٨٢) نحت معاصر من عمل الفنان ميركو ١٩٥٦ والجسم مزين برسوم ونقوش مختلفة كالأسلوب المتبع فى الفن الإسلامى.

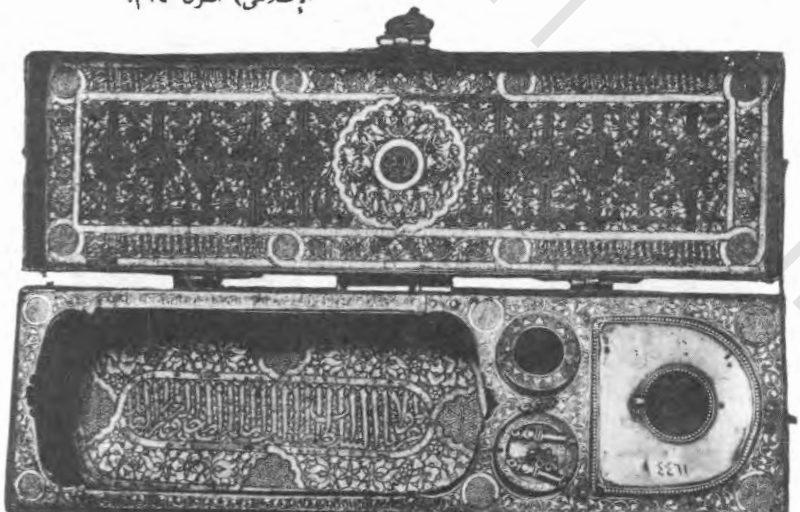
لوحة (٨٣) تمثال من البرنز لمبخرة على شكل أسد وجسم الحيوان مشغول بالتخريم، إيران - القرن ١٢م.

لوحة (٨٤) رقبة شمعدان مكفت بالفضة مصر - آخر القرن ١٣.

لوحة (٨٥) صينية من النحاس مكفت بالفضة ليمن حر قرن ثالث عشر

لوحة (٨٦) إبريق من النحاس المكفت بالفضة ومؤرخ ١٢٥٢م إيران

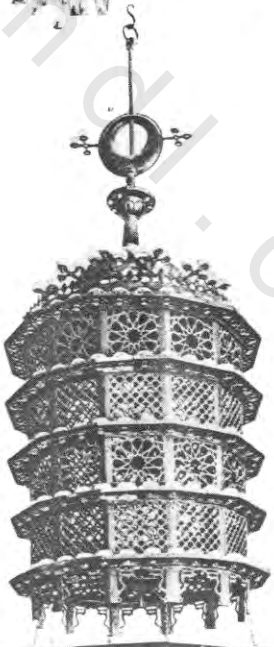
لوحة (٨٧) مقلمة من النحاس المكفت بالفضة والذهب (المتحف الإسلامى) القرن ١٤م.



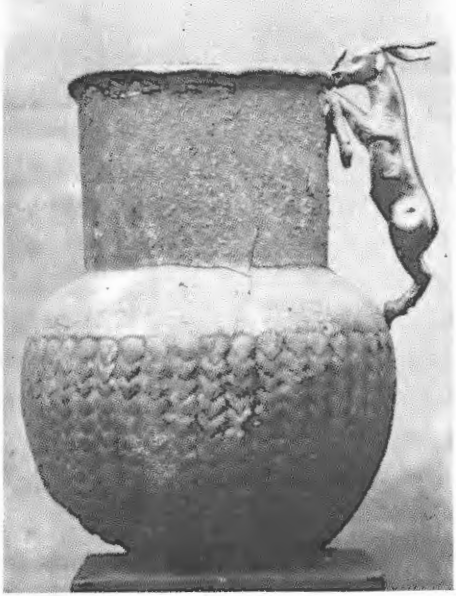
obeikandl.com

لوحة (٨٨) كرسى عشاء من النحاس المكفت بالفضة والذهب - القرن ١٤م موقع بإمضاء محمد بن سنقر البغدادى ومؤرخ ١٣٢٧م

لوحة (٨٩) ثريات من نحاس مخرم
مصر - العصر المملوكى



لوحة (٩٠) ثريا من النحاس الأصفر المخرم ذات اثنتى عشرة ضلعاً مكونة من أربع طبقات مزينة بأشكال نجمية كثيرة الأضلاع وأشكال هندسية.



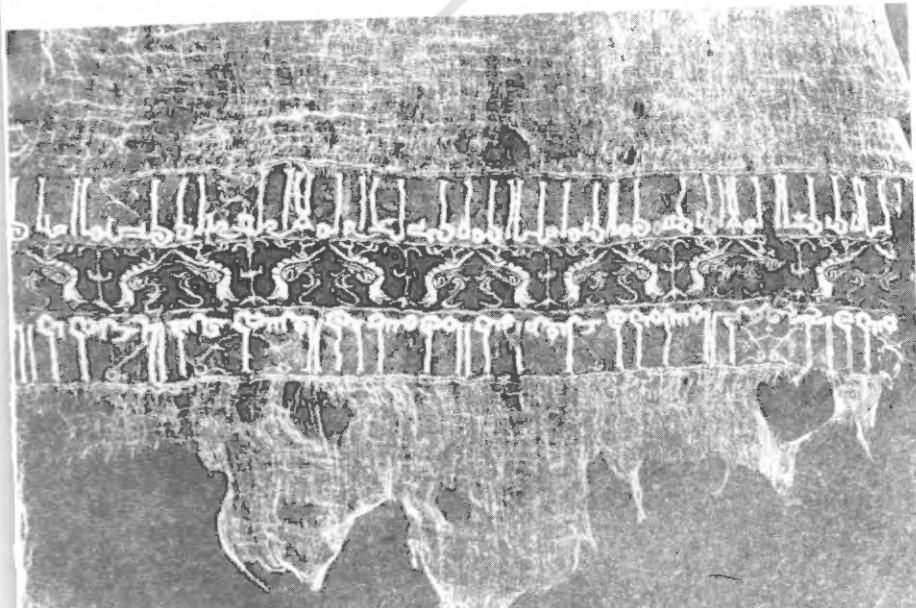
لوحة (٩١) إناء من الفضة واليد من الذهب على صورة حيوان، من الدولة الحديثة مصر - وهو يوضح أن استعمال أشكال الحيوان فى الأوانى قديم فى الشرق العربى. .

لوحة (٩٢) صندوق مصحف شريف مصفح بالنحاس الأصفر - مصر - القرن ١٤م.

obeikan

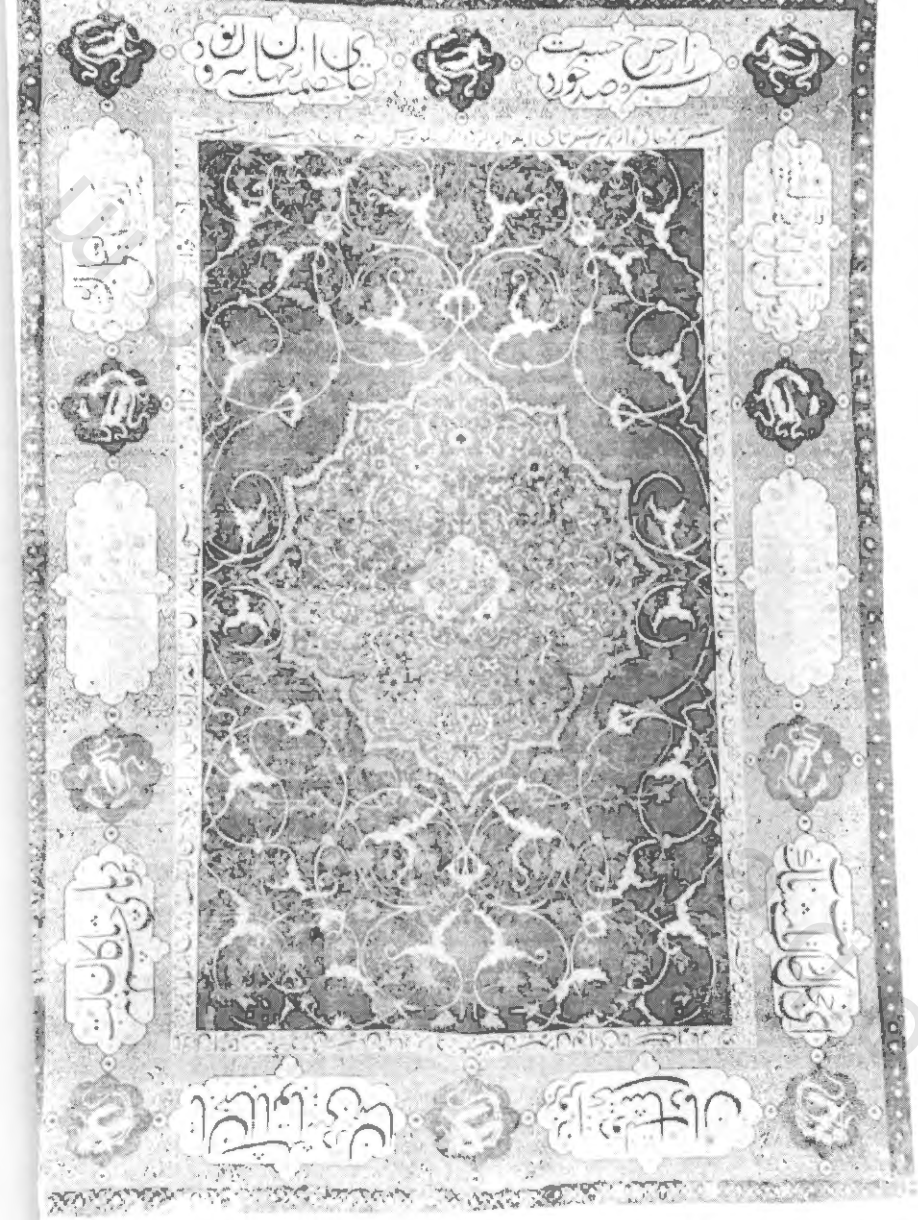
لوحة (٩٣) مبخرة من البرنز على هيئة طائر - إيران - القرن ٨م.

لوحة (٩٤) قطعة من نسيج الكتان والحرير من عصر الحاكم بأمر الله أوائل القرن ١١م.



obeikan

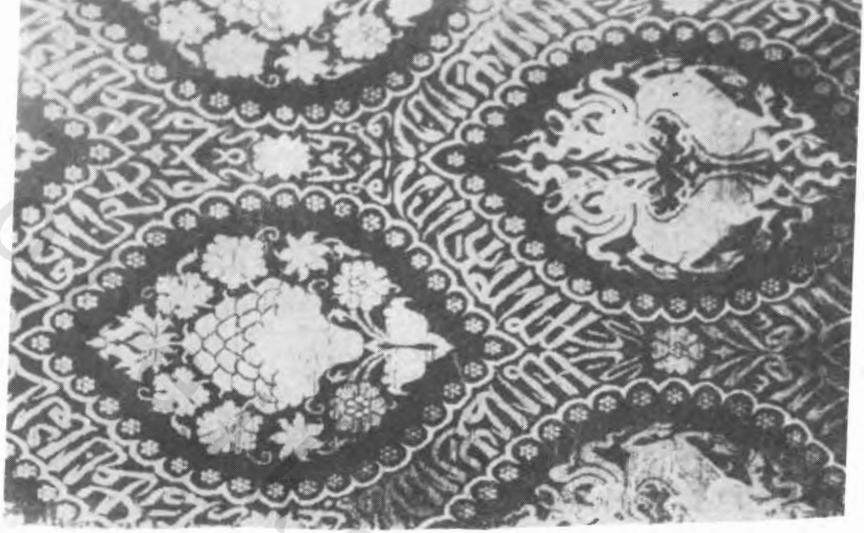
لوحة (٩٥) قطعة نسيج من كتان وحرير - مصر القرن ١٢م



لوحة (٩٦) سجادة إيرانية محلاة بخيوط معدنية - القرن ١٦م

لوحة (٩٧) قطعة من نسيج
الحرير، مصر القرن ١٤م

لـــوحة (٩٨) قبص
مزين بصور ملونة إيران
- القرن ١٦م



لوحة (٩٩أ، ب) قطعة قماش من الحرير بخيوط فضية، إيران القرن ١٤ (متحف برلين)