

الفصل الثانی

العناصر الزخرفية على

الفنون التطبيقية الأیوبیة

- ١ - الزخارف الكتابية (الشكل والمضمون).
- ٢ - الزخارف النباتية.
- ٣ - الزخارف الهندسية.
- ٤ - الزخارف الحيوانية ورسوم الطير.

obeikandi.com

العناصر الزخرفية على الفنون التطبيقية الأيوبية

لقد تعددت وتنوعت العناصر الزخرفية التي حليت بها الفنون التطبيقية في العصر الأيوبي حيث حرص الصناع على زخرفتها وتغطية سطوحها بشتى العناصر سواء كانت تلك الزخارف نباتية أو هندسية أو رسوم طيور وحيوانات أو مناظر تصويرية فضلا عن الكتابات التي تنوعت ما بين كتابات تسجيلية وزخرفية أو عبارات دعائية أو توقيعات للصناع، كما لم تقتصر الزخارف على الأجزاء الواضحة أمام المشاهد فقط بل ان الفنان زخرف تلك الأجزاء المخفية عن المشاهد مثل شبايك القلل التي لا يمكن مشاهدتها من الخارج وقد كان توزيع الزخارف على سطوح التحف الأيوبية يتم أحيانا عن طريق تقسيم السطح إلى أشرطة أفقية أو دائرية ذات عرض متفاوت حيث يتخللها عدد من الجامات دائرية الشكل أو متعددة الفصوص ثم تضم تلك الأشرطة والجامات الرسوم المختلفة وكانت الموضوعات الممثلة على التحف الأيوبية أكثر انتشارا حيث اشتملت تلك التحف على موضوعات متعددة منها ما يمثل مظاهر الحياة اليومية والريفية ومناظر الحقول والمراعى، كما اشتملت على موضوعات دينية مسيحية، وموضوعات للطرب والموسيقى، ومناظر للألعاب الرياضية المختلفة كما يلاحظ على تلك التحف اهتمام الصناع بمعظم زخارف التحفة سواء كانت الزخارف رئيسية أم ثانوية وسواء تحتل تلك الزخرفة مكانا بارزا من التحفة أو فى مكان غير بارز وأغلب الظن أن هذا الإفراط فى الزخرفة يرجع إلى طموح الصناع فى الحصول على تقدير أعلى ومن ثم رفع القيمة المادية لمنتجاته .

أولا: الزخارف الكتابية على الفنون الأيوبية

مهما يكن من الأمر فإن استعمال الزخارف الكتابية ازداد شيوعا فى العالم الإسلامى منذ القرن الرابع الهجرى / العاشر الميلادى، وبلغ ذروة مجده فى القرنين الخامس والسادس الهجريين / الحادى عشر والثانى عشر

الميلاديين^(١). ولقد حملت الفنون الأيوبية أنواع الخطوط سواء كان الخط الكوفى بأنواعه أو الخط النسخ بالإضافة إلى استخدام الكتابة على هيئة رسوم أشخاص راقصة أو تنتهي هاماتها بوجوه آدمية وغيرها من الأشكال كما يمكننا القول بأن الخط الكوفى صار جنبا إلى جنب الخط النسخ فلم يخفى ولم يقتصر على الكتابة الدعائية فقط كما هو شائع ولكنه استخدم فى الكتابة التسجيلية والكتابة الدعائية.

أولا: الخط الكوفى

عرف الخط العربى فى وقت من الأوقات باسم «الكوفى» لانه انتشر من الكوفة إلى أنحاء مختلفة من العالم الإسلامى مصاحبا لانتشار الإسلام وتعددت أنواعه فمنها مايلى:

١ - الخط الكوفى البسيط

هو النوع الذى لا يلحقه التوريق أو التخميل أو التصغير، ومادته كتابية بحتة حيث شاع فى العالم الإسلامى شرقه وغربه فى القرون الهجرية الأولى حتى وقت متأخر ومن أشهر أمثله: كتابة قبة الصخرة فى القدس، وكتابة مقياس النيل فى القاهرة، وكتابة الجامع الطولونى بالقطائع، وغالبية الكتابات التى على شواهد القبور فى مصر وغيرها من بقاع العالم الإسلامى. وقد كان الخط الكوفى بسيطا فى مبدأ أمره: لا توريق فيه ولا تعقيد ولا ترابط بين الحروف، ومع ذلك كله فإن المتقن من هذا النوع البسيط لا يخلو من طابع زخرفى رصين وهادئ ورأى الفنانون أن فى خطوطه العمودية والأفقية عنصرا يمكن استغلاله من الناحية الزخرفية فأقبلوا على ذلك وأبدعوا فيه وخلفوا ضربا من الكتابة الكوفية الزخرفية متعددة الجوانب والصفات^(٢).

ولقد ظهر على التحف الأيوبية مثل الشقاقات الخزفية ذات البريق المعدنى أنواع الخطوط من الخط الكوفى منها شقافة يظهر عليها كلمة «العافية»^(٣).

(٢) المصدر السابق..

(١) إبراهيم جمعه، دراسة فى تطور الكتابات الكوفية، ص ٢٦.

(٣) راجع: عبد الناصر محمد حسن، الزخارف على الفنون، ص ٣٧.

وقد حظى الزجاج الأيوبي بالزخارف الكتابية المكونة من الجمل الدعائية الكوفية مثل «العمر السالم والجد الصاعد والإقبال»، «الدولة الباقية والسلامة الدائمة» و «العافية والنعمة السابعة والراحة»، «والإقبال الزائد والجد الصاعد والنعيم الخالد» وكلها مكتوبة بالخط النسخي.

كما ظهرت الكتابات الكوفية بتابوت الإمام الشافعي فهي مثبتة على حشوة كبيرة بمقدمة التابوت وتتكون من أربعة أسطر نصها:

١ - بسم الله الرحمن الرحيم، وأن ليس للإنسان إلا ما سعى، وأن سعيه سوف يرى، ثم يجزاه الجزاء الأوفى.

٢ - هذا قبر الفقيه الإمام أبي عبد الله محمد بن إدريس ابن العباس بن عثمان بن شافع بن السائب بن عبيد بن.

٣ - عبد يزيد بن الهاشم بن المطلب بن عبد مناف. ولد رضى الله عنه سنة خمسين ومائة وعاش إلى.

٤ - سنة أربع ومائتين ومات يوم الجمعة آخر يوم من رجب من السنة المذكورة ودفن من يومه بعد العصر^(١).

وهو ما يؤكد استخدام الخط الكوفى فى الكتابة التسجيلية بالإضافة إلى وجود نص آخر من الكتابة الكوفية الدعائية.

٢ - الكوفى المورق والمشجر^(٢)

هو النوع الذى تلحقه زخارف تشبه أوراق الأشجار، وتنبعث من حروفه القائمة وحروفه المستلقية وبالأخص الحروف الأخيرة سيقان رفيعة تحمل وريقات نباتية متنوعة الأشكال، ومن أشهر الأفايز المورقة ما يوجد فى المقصورة الموجودة بجامع الحاكم بأمر الله الفاطمى بالقاهرة. حيث خرج من

(١) والترية التى فيها هذا التابوت الرابع بناها السلطان صلاح الدين سنة ٥٧٢ هـ / ١١٧٦م لتكون مئرى للإمام الشافعى الذى كان له فى نفس صلاح الدين مكانة عظيمة مما دفعه إلى إعادة بنائها وإلى تشييد مدرسة عظيمة بجوارها لتدريس فقهه، ولكن المدرسة ضاعت معالمها. راجع: عبد العزيز مرزوق، الفن الإسلامى فى العصر الأيوبي، ص ٢٩ - ٣٠.

(٢) راجع: Grohmann A., the Origin and Early Development of Floriated Kufic, *Ars Orientalis*, Vol. II, 1957, pp. 183 - 185.

أطراف حروفه سيقان نباتية دقيقة محملة بالوريقات المختلفة الأشكال^(١) وتزخرف نهايات حروفه بما يشبه الفروع عندما تخرج من السيقان أو بزخارف أخرى ورقية الشكل أو ذات فصوص، وقد شاع هذا النوع من الزخارف الكوفية فى شتى أنحاء العالم الإسلامى. ومن أنواعها الأخرى كتابات كوفية تقوم على مهاد من الزخارف النباتية المستقلة عنها وقوام هذه الزخارف النباتية فروع وسيقان ووريقات لا تتصل بالكتابة. بل تبدو كأنها تنحدر فى اتجاه واحد، فتزيد من جمال الحروف ولاسيما إذا امتازت هذه بالدقة والأناقة والاتساع، وحسن التوزيع. وأحيانا يعمد الخطاط فى استعمال الخط الكوفى فى الزخرفة إلى الانصراف عن العناصر النباتية ويعمل على الوصول إلى قوة التعبير والجمال الزخرفى بحسن التوزيع ورشاقة الرسم والإفادة من التقويسات والدوائر^(٢).

ولقد ظهر هذا النوع على تحف الفنون الأيوبية منها كتابات تابوت المشهد الحسينى.

٣ - الخط الكوفى المضفور ذو الحروف المترابطة^(٣)

وهو نوع من الزخارف الكتابية التى بولغ فى تعقيدها أحيانا إلى حد يصعب فيه تمييز العناصر الزخرفية، وقد تضفر حروف الكلمة الواحدة كما قد تضفر كلمتان متجاورتان أو أكثر لكى ينشأ من ذلك إطار جميل من التضفير. حيث يربط الفنان بين حروف الكلمة الواحدة أو الكلمتين ليصل إلى تأليف إطار أو شكل هندسى وقد تعانق هامات الحروف فتبدو كأنها شفا مقص، وقد يزداد التعقيد حتى يصبح من العسير أن نميز العناصر الزخرفية المختلفة بعضها من بعض.

(١) من أمثلة ذلك صحن من الخزف محفوظ بمتحف اللوفر بباريس رقم AA96 يرجع إلى القرن الثالث الهجرى/ التاسع الميلادى. وهو من صناعة سمرقند ويحمل عبارة بالخط الكوفى نصها : « العلم أوله مر مذاقه. لكن آخره أحلى من العسل.

السلامة ١. راجع: زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٢٤٢.

(٢) إبراهيم جمعة، دراسة فى تطور الكتابات، ص ٤٥.

(٣) راجع: Grohmann A., the Origin., pp. 183 - 185.

ولقد ظهر هذا النوع على الفنون الأيوبية الآتية فظهر على أبريق الذكي النقاش^(١) كما ظهر كذلك على طست الصالح نجم الدين أيوب كما توضح الكتابات الكوفية المضمفورة على رقبة قبة ضريح الخلفاء العباسيين ٦٤٠ هـ / ١٢٤٢ م، الصلة الشديدة بين الفنون الأيوبية إذ يظهر التشابه الكبير بينها وبين كتابات طست الملك الصالح نجم الدين أيوب بواشنطن، وهذا يوضح مدى التقارب بين العناصر الزخرفية الأيوبية سواء على العمارة أو الفنون التطبيقية^(٢).

٤ - الخط الكوفي الهندسي المربع^(٣)

يمتاز عن بقية أنواع الخطوط الكوفية بأنه شديد الاستقامة قائم الزوايا أساسه هندسى بحت. من المحتمل أن تكون نشأته فى إيران ناتجة عن التأثير بالزخارف الهندسية الصينية أو يكون أساسه الزخرفة بالطوب المختلف الحرق فى أوضاع أفقية ورأسية بحيث تتألف منها أشكال هندسية. والواقع أن الفنان المسلم بصفة عامة استخدم الكتابة العربية كعناصر زخرفية بحتة دون التقييد بمعنى معين تجاه هذه الحروف، وقد ساعدت حروف هذه الكتابة العربية الفنان للوصول لهدفه لما تميزت به حروف هذه الكتابات من صلابة ومرونة وتنوع فى الأشكال، والملاحظ أن التطور قد أصاب هذه الخطوط فى العصر الأيوبي حيث اختفت الوريقات من أطراف الحروف وأخذت الحروف نفسها تتداخل بعضها فى بعض بحيث تعقدت وصعبت قراءتها ثم تغيرت أشكال الحروف ونقوش بعضها وحلت محل الحروف المستقيمة، وهو ما يسمى بالكوفى المعشق، ونجده فى تابوت المشهد الحسينى (لوحة ٣٣) وتابوت الإمام الشافعى وفى إحدى نوافذ المدرسة الصالحية^(٤).

(١) محفوظ فى همبورج.

(٢) راجع: حسن نوبصر، العمارة الإسلامية فى مصر عصر الأيوبيين والمماليك، ص ٩٩

(٣) راجع: Grohmann A., the Origin., pp. 183 - 185.

(٤) محمد عبد العزيز مرزوق، الفن الإسلامى فى العصر الأيوبي، ص ٦٨ - ٧٢

ثانياً: خط النسخ

والواقع أن استعمال خط النسخ بدأ منذ أواخر العصر الفاطمي^(١) كما تشهد بذلك المنسوجات التي تمثل النوع الرابع من منسوجات العصر الفاطمي ولم يكن هذا معناه إقصاء الخط الكوفي عن الاستخدام أو مجرد قصره على العبارات الدعائية ولكنه سار جنباً إلى جنب الخط النسخ واستمر في الاستخدام خلال العصر الأيوبي. فقد ظهر الخط النسخ على معظم الفنون الأيوبية سواء في صورة نصوص تسجيلية أو عبارات دعائية حيث ظهر هذا النوع على:

جزء من إناء من الخزف دقيق الصنع عليه كتابة بالخط النسخ نصها: «عز دائم» على أرضية نباتية داخل دائرة^(٢).

إناء من الخزف المرسوم بلون أسود تحت طلاء تركوازي قوام زخرفته حروف من الخط النسخي الأيوبي في وضع زخرفي انتشر على الخزف الأيوبي بالإضافة إلى زخرفة هندسية وتنسب هذه القطعة إلى سوريا - الرقة أواخر القرن ٦هـ / ١٢م وبداية القرن ٧هـ / ١٣م^(٣).

وكذلك فمن بين المنسوجات المصرية قطعتين^(٤) من نسيج الكتان قوام زخارفهما شريط عريض مقسم إلى ثلاثة أشرطة أوسطها أوسعها ويزخرف الشريطين العلوي والسفلي كتابة نسخية على نحو ما امتاز به العصر الأيوبي من استعمال وتطور خط النسخ في كتابة العبارات الدعائية مثل «العز الدائم والإقبال» على أرضية نباتية^(٥).

(١) راجع: زكي حسن، فنون الإسلام، ص ٢٣٨، إبراهيم جمعه، دراسة في تطور الكتابات، ص ٢٦، ٤٥، يوسف ذنون، النسخ والتلث، المورد، مج ١٥، عدد ٤، ص ١١٦، قديم وجديد في أصل الخط العربي وتطوره في عصوره المختلفة، المورد، مج ١٥، العدد ٤، ١٤٠٧هـ / ١٩٨٦م، ص ١٢ - ١٤.

(٢) متحف الفن الإسلامي بالقاهرة رقم: ٥٩١١.

(٣) الارتفاع ١٣سم محفوظ بمتحف اللوفر بباريس رقم ٢٦٠٥٩١.

(٤) القطعة محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة تحت رقم: ٣٠٨٦.

(٥) راجع: زكي حسن، فنون الإسلام، ص ٣٦٥.

أما الشريط الأوسط فيزخرف بمناطق مستطيلة من الكتابات النسخية والزخارف الهندسية بالتبادل تقرأ الكتابة : «سعادة مؤبدة ونعمة مخلدة»^(١).

أما الحشوات العرضية بباب ضريح الإمام الشافعي فعليها نقش كتابي بخط النسخ داخل إطارات من زخارف نباتية وتحتوي هذه الكتابات على تاريخ الفراغ من القبة «وذلك لسبع خلون من جمادى الأولى من سنة ثمان وستمائة»^(٢).

أما النصوص النسخية التي نقرأها على تابوت الإمام الشافعي فتتكون من سطرين على النحو التالي :

١ - عمل هذا الضريح المبارك للإمام الفقيه أبي عبد الله محمد بن إدريس بن العباس بن عثمان بن شافع بن السائب بن عبيد بن يزيد بن الهاشم بن المطلب بن عبد مناف رحمه الله صنعت عبيد النجار.

٢- المعروف بابن معالي عمله في شهور سنة أربع وسبعين وخمسمائة رحمه الله ورحم من ترحم عليه ودعا له بالرحمة ولجميع من عمل معه من النجارين والنقاشين ولجميع المؤمنين^(٣).

كما يوجد بتابوت أم الملك الكامل كتابة نسخية نصها :

«بسم الله الرحمن الرحيم هذا قبر السيدة الشهيدة المرحومة الفقيرة إلى رحمة ربها والدة الفقير إلى رحمة ربه محمد ولد مولانا السلطان الملك العادل العابد المجاهد المرابط المؤيد المظفر المنصور سيف الدنيا والدين سلطان الإسلام والمسلمين سيد الملوك والسلاطين قانع الخوارج والمتمردين قاهر الكفرة والمشركين أبي بكر بن أيوب خليل أمير المؤمنين اللهم أقم بها منار الحق وأعله

(١) راجع : Tissus d'Égypte Témoins du Monde Arabe VIII - XV Siècles, pp. 284 - 285.

(٢) راجع : سعاد ماهر، مساجد مصر وأولياتها الصالحون، ص ١٥٤.

(٣) عبد العزيز مرزوق، الفن الإسلامي في العصر الأيوبي، ص ٢٩ - ٣٠.

واجعل أيامهما عامة البركات على الإسلام وأهله وأدم اعزاز الدين بماضى عزمها ونصله وأزق عدوهما نار انتقامك واصله برحمتك يأرحم الراحمين وصلواته على سيدنا محمد خاتم النبيين. توفيت فى سنة ثمان وستماية قدس الله روحها ونور ضريحها واسكنها الجنة مع المتقين»^(١).

والملاحظ على كتابات شواهد القبور استخدام كل من الخط الكوفى على بعض شواهد القبور واستخدام خط النسخ على البعض الآخر وكذلك استخدام الخطين معا على بعض الشواهد وهو ما يؤكد قولنا السابق بأن ظهور خط النسخ لم يكن معناه القضاء على الخط الكوفى أو أن يحل محله وإنما صار الخطين جنبا إلى جنب.

وارتبطت زخارف الأرابيسك بالكتابات العربية فى كثير من الأحيان، ففى بعض الأحيان كانت هذه الكتابات تشكل العنصر الزخرفى الرئيسى بينما كانت زخارف الأرابيسك تخرج من حروفها ونهايتها، والواقع أن الفنان المسلم بصفة عامة استخدم الكتابة العربية كعناصر زخرفية بحثة دون التقيد بمعنى معين تجاه هذه الحروف، وقد ساعدت حروف هذه الكتابة العربية الفنان للوصول لهدفه لما تميزت به حروف هذه الكتابات من صلابة ومرونة وتنوع فى الأشكال.

والواقع أن إقبال العصر الأيوبي على استعمال خط النسخ لم يكن معناه إقصاء الخط الكوفى عن الاستخدام أو مجرد قصره على العبارات الدعائية وليس كما يقال: «أن استعمال الخط الكوفى بعد العصر الفاطمى اقتصر على الآيات القرآنية والعبارات الدعائية، أما الخط النسخ فى العصر الأيوبي فكانت تكتب به الكتابات التسجيلية»^(٢).

وقد وصل إلينا من هذا الحزف مثال رائع عبارة عن قدر ذى لون أزرق عليه زخارف نباتية باللون الذهبى ذى البريق المعدنى وبه كتابات بالخط الكوفى

(١) زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٤٦٤.

(٢) راجع: عبد العزيز صلاح، الفنون الإسلامية، ج ١، ص ٢٣٥.

وكتابات بالخط النسخى يقرأ منها: «ما صنع لأسد الاسكندراني من صنعة يوسف في دمشق»^(١).

وأسلوب الزخرفة النباتية واجتماع الخط النسخى مع الخط الكوفى ترجح نسبتها إلى أوائل العصر الأيوبي وهذا يؤكد قولنا بأن إقبال العصر الأيوبي على استعمال خط النسخ لم يكن معناه إقصاء الخط الكوفى عن الاستخدام أو مجرد قصره على العبارات الدعائية فقط كما ذهب البعض بل سار الخط الكوفى جنباً إلى جنب الخط النسخ فى العصر الأيوبي وكتب به بالإضافة للعبارات الدعائية كتابات تسجيلية أيضاً وهناك العديد من التحف المعدنية الأيوبية التى حملت الخط الكوفى فى عبارات تسجيلية تحتوى على أسماء وألقاب سلاطين وأمراء البيت الأيوبي وكذلك أسماء الصناع وتاريخ ومكان الصناعة^(٢).

وهذه التحف تؤكد أن الصناع الأيوبيين استخدموا الخط الكوفى والخط النسخ معاً فى كتاباتهم سواء الدعائية أو التسجيلية. ويمكن القول بأن الزخارف الكتابية التى استخدمت على التحف الأيوبية كان الغرض منها تسجيل اسم الصناع واسم صاحب التحفة مقروناً ببعض الألقاب والعبارات الدعائية فضلاً عن تسجيل تاريخ الصناعة وقد استمر النوعين الرئيسيين من الكتابة: الخط الكوفى والخط النسخ ولقد أثبتت الدراسة وجود عدد من التحف الأيوبية التى حليت بكتابات بالخط الكوفى تضمنت أسماء السلاطين والأمراء والصناع وغيرها من المعلومات التسجيلية الأخرى كما لم يقتصر الصناع فى العصر الأيوبي على الأشكال العادية من الكتابة للنوعين المذكورين بل نجده يضيف إلى ذلك كأن يستخدم حروفاً كتابية تنتهى أطرافها برسوم آدمية ورؤوس الطير والحيوانات وبذلك أصبحت الزخارف الكتابية من العناصر الرئيسية فى زخرفة التحف الأيوبية^(٣).

(١) راجع: عبد العزيز مرزوق، الفن الإسلامى فى العصر الأيوبي، ص ١١٦.

(٢) راجع: عبد العزيز صلاح، الفنون الإسلامية فى العصر الأيوبي، ج ١، ص ٢٣٥.

(٣) نفسه.

ويمكن القول بأن الكتابات التأسيسية والنصوص التسجيلية على العمائر والفنون الأيوبية قد ساهمت بشكل كبير فى معرفة الخطوط التى أتقنها صناع العصر الأيوبي واستخدموها وكانت تلك الخطوط بداية لنهضة فنية منذ بداية العصر الأيوبي وحتى بلغت ذروتها فى العصر المملوكى ومن تلك الكتابات الأيوبية ما يلى :

- نص كتابى على العقد الداخلى للباب المدرج بقلعة الجبل ٥٧٩هـ / ١١٨٣ - ١١٨٤م^(١). ومكتوب بخط النسخ الأيوبي فى تسعة أسطر على بلاطه من الرخام.

١ - بسم الله الرحمن الرحيم، إنا فتحنا لك فتحا مبينا ليغفر لك الله ما تقدم

٢ - من ذنبك وما تأخر ويتم نعمته عليك ويهديك صراطا مستقيما وينصرك

٣ - الله نصرا عزيزا، أمر بإنشاء هذه القلعة الباهرة المجاورة المحروسة

٤ - القاهرة) بالعزمة التى جمعت نفعا وتحسينا وسعة على من التجئ إلى ظل

٥ - ملكه وتحصنا، مولانا الملك الناصر صلاح الدنيا والدين أبو.

٦ - المظفر يوسف بن أيوب محيى دولة أمير المؤمنين فى نظر أخيه وولى

٧ - عهده الملك العادل سيف الدين أبى بكر محمد خليل أمير المؤمنين

٨ - على يد أمير مملكته ومعين دولته قراقوش بن عبد الله الملكى

٩ - الناصرى فى سنة تسع وسبعين وخمس مائة^(٢).

كما يوجد أسفل هذا النص بالخط الكوفى المزهر داخل جامة صغيرة عبارة «الملك لله».

(١) راجع: Creswell K.A.C., the Muslim Architecture., pp. 1 - 39.

(٢) راجع: عبد الرحمن فهمى، قلعة الجبل، كتاب القاهرة، ص ٤٨١ - ٤٨٢.

- كما دون إنشاء ضريح الإمام الشافعي ٦٠٨هـ / ١٢١١م^(١) في سطرين فوق العتب الخشبي للشباك الغربي نصه .

«بسم الله الرحمن الرحيم أمر بإنشاء هذه القبة المباركة مولانا السلطان الملك الكامل محمد بن مولانا السلطان الملك العادل أبي بكر (بن) أيوب خليل أمير المؤمنين خلد الله ملكه وذلك يوم الأحد لسبع خلون من جمادى الأولى سنة ثمانى وستماية . . الله . .»^(٢).

- وكذلك توجد بزخارف مدخل السادات الثعالبية ٦١٣هـ / ١٢١٦م شريط من الكتابة النسخية الأيوبية القرآنية^(٣) . وأيضا يوجد النص التأسيسي فوق العتب داخل حنية ذات عقد منكسر وقد جاء النص فى اثنى عشر سطرا بالخط النسخ الأيوبي نصه:

١ : بسم الله

٢ : الرحمن الرحيم

٣ : تبارك الذى إن شاء جعل لك خيرا

٤ : من ذلك جنات تجرى من تحتها الأنهار

٥ : ويجعل لك قصورا^(٤) أمر بإنشاء هذه التربة

٦ : المباركة لنفسه الشريف السيد الأمير الحسيب

٧ : النسيب فخر الدين أمير الحاج والحرمين

٨ : ذو الفخرين نسيب أمير المؤمنين أبو منصور

٩ : إسماعيل بن الشريف الأجل حصن الدين

١٠ : ثعلب بن يعقوب بن مسلم بن أبي جميل

(١) راجع : Maissa Amr et Abdel-Aziz Salah, L'art de l'islam, Le Cairo, 1999, pp. 108 - 109.

(٢) راجع : حسن عبد الوهاب، تاريخ المساجد الأثرية، ص ١١٠ .

(٣) سورة الاحزاب، الآية ٣٣ . سورة هود، الآية ٧٣ .

(٤) سورة الفرقان، الآية ١٠ .

١١: الجعفرى الزينى وكان الفراغ منها

١٢: فى رجب سنة ثلث عشرة وستماية رحمه الله^(١). (لوحة ٣٤)

- وأيضاً فى العصر الأيوبي تم تجديد المشهد الحسينى ٦٣٤هـ / ١٢٣٧م ومنارته الواقعة أعلى الباب الأخضر والتي أوصى بإنشائها الجامع أبو القاسم يحيى السكرى المعروف بالزرزور ونفذ بناءها ابنه فى شوال سنة ٦٣٤هـ/١٢٣٧م كما هو مثبت فى نصين الأول يقرأ.. «الشيخ الصالح المرحوم أبو القاسم بن يحيى المعروف بالزرزور ابتغاء وجه الله ورجاء ثوابه وكان تمامها على يدى ولده محمد سنة ثلاث وثلاثين وستة مائة عفا الله عنه». والثانى يقرأ.. «بسم الله الرحمن الرحيم أوصى بإنشاء هذه المثذنة المباركة على باب مشهد السيد الحسينى تقرباً إلى الله ورفعاً لمنار الإسلام الحاج إلى بيت الله أبو القاسم بن يحيى بن ناصر السكرى المعروف بالزرزور تقبل الله منه وكان المباشر لعمارتها ولده لصلبه الأصغر الذى انفق عليها من ماله بغية عمارتها خارجاً عما أوصى به والده المذكور وكان فراغها فى شهر شوال سنة أربع وثلاثين وستمائة»^(٢).

- ويوجد بضمير الخلفاء العباسيين تابوت نقش عليه بالخط النسخ الأيوبي آيات قرآنية يليها النص الآتى:

«اللهم أعد بركات القرآن العظيم على عبدك الفقير إلى رحمة ربه أبو نادله هاشم بن على المرتضى، ابن الأمير السيد العلوى الحسنى سفير الخلافة المعظمة العباسية شرفها الله تعالى وعظمتها، توفى يوم الثلاثاء العاشر من ربيع الآخر من سنة أربعين وستماية إلى رحمة الله تعالى»^(٣).

كما توجد كتابة بخط النسخ الأيوبي بالمدرسة الصالحية ٦٤١هـ / ١٢٤٣م بداخل العقد الكبير لوحة ذات عقد منكسر، تحتوى على النص الآتى

(١) راجع: حسنى تويصر، العمارة الإسلامية، ص ٦٣

(٢) راجع: حسن عبد الوهاب، تاريخ المساجد الأثرية، ص ٨٤

(٣) راجع: ذكرته د. سعاد ماهر «أبى نضلة» راجع: سعاد ماهر، مساجد مصر، ج ٢، ص ٢٢٨.

«بسم الله الرحمن الرحيم أمر بإنشاء هذه المدارس المباركة مولانا السلطان الأعظم الملك الصالح نجم الدين والدنيا أبي الفتح أيوب خليل أمير المؤمنين أعز الله نصره في سنة إحدى وأربعين وستمائه^(١)». (لوحة ٣٥)

وكذلك بالواجهة الرئيسية بضريح الصالح نجم الدين أيوب ٦٤٨هـ / ١٢٥٠م فوق العتب المزور لوحة رخامية تحمل أربعة أسطر من الكتابات النسخية الأيوبية (لوحة ٣٦) نصها:

١ - بسم الله الرحمن الرحيم والذين جاهدوا فينا لنهدينهم سبلنا وإن الله لمعى المحسنين. هذه التربة المباركة بها ضريح مولانا السلطان الملك الصالح

٢ - السيد العالم العادل المجاهد المرابط المठाغر نجم الدنيا والدين سلطان الإسلام والمسلمين سيد ملوك المجاهدين وارث الملك عن آباءه الأكرمين أبي الفتح.

٣ - أيوب بن السلطان الملك الكامل ناصر الدين أبي المعالي محمد بن أبي بكر بن أيوب توفى إلى رحمة الله تعالى وهو بمنزلة المنصورة تجاه الفرنج المخذولين مصافحا للصفاح بنحره مواجهها للكفاح.

٤ - بوجهه وصدرة آملا ثواب الله بمرابطته واجتهاده عاملا بقوله تعالى: «وجاهدوا في الله حق جهاده» أوفده الله الجنة العالية وأورده أنهارها الجارية وذلك في ليلة النصف من شعبان سنة سبع وأربعين وستمائة.

وداخل ضريح زوجته وام ولده شجر الدر أزار منقوش عليه كتابة نصها. «عصمة الدنيا والدين أم الملك المنصور خليل» كما يوجد افريز خشبي آخر سجل عليه اسم شجر الدر والقابها مع عبارات دعائية لها ولزوجها نصه «بسم الله الرحمن الرحيم عز الستر الرفيع والحجاب المنيع عصمة الدنيا والدين والدة الملك المنصور خليل بن مولانا السلطان الملك الصالح نجم الدين

(١) راجع: حسنى نويسر، العمارة الإسلامية، ص ٧٩ - ٨٠.

أبى المظفر أيوب بن مولانا الملك الكامل ناصر الدين أبى المعالى محمد بن أبى بكر بن أيوب خليل أمير المؤمنين قدس الله روحه ونور ضريحه^(١) التى خطبت الأقلام بمناقبها على منابر الطروس وشهدت لها المغافر بالمجد الثابت فى أعلى العز بين الورى وأصبحت شمس المملكة بها طالعة وآراء الأمراء لأمرها مطيعة وسامعة وأعز الله أنصارها وضاعف اقتدارها وأعلى منارها وجعل النيرين فى العلا الأعلى خدامها ولم تزل مؤيدة منصوره على مر الليالى والأيام بمحمد وآله وصحبه الطيبين الطاهرين الكرام^(٢) بالإضافة إلى مجموعة من النصوص الكتابية المتنوعة التى تحمل أسماء وألقاب مؤسس الدولة الأيوبية صلاح الدين الأيوبي سواء على العمائر الحجرية^(٣). أو على التحف المعدنية التى يطلق عليها الطاسات السحرية أو طاسات الخضة^(٤).

ثانياً: الزخارف النباتية

المقصود بالزخارف النباتية كل زينة أو حلية زخرفية تعتمد فى رسمها أو نقشها على عناصر نباتية كالسيقان والأوراق والأزهار والشمار وتختلف أشكالها وصورها سواء كانت بشكلها الطبيعي أو محورة عن الطبيعة بصورة بعيدة عن صورتها الأصلية. ولقد تأثرت الزخارف النباتية كثيراً بانصراف المسلمين عن استيحاء الطبيعة وتقليدها تقليداً صادقاً أميناً فكانوا يستخدمون الجذع والورقة لتكوين زخارف تمتاز بما فيها من تكرار وتقابل وتناظر، وعلى الرغم من أن الزخارف النباتية استخدمت فى كل الفنون ولكنها استخدمت فى الفن الإسلامى وحظيت بالتقدير والاهتمام الكبير من جانب الفنانين المسلمين ويرجع السبب فى ذلك إلى عمق إيمان الفنان المسلم ورهافة حسه ورقة

(١) راجع: عبد الرحمن فهمى، شجرة الدر، كتاب القاهرة، ص ١٩٢ - ١٩٣.

(٢) راجع: عبد العزيز مرزوق، الفن الإسلامى، ص ١٠٥ - ١٠٦.

(٣) راجع: Wiet G., Les Inscriptions de Saladin, Syria, 1999, 307 - 318.

(٤) راجع: Rehatsek., Magic, J.B. R.A.S., XIV, 1879, pp. 202 - 204., Casanova M., Notice Sur une Coupe

Arabe, J.A. Vol. XVII, 1891, pp. 323 - 330., Zaki Pacha, Coupe Magique Dédiée Salah al-Din (Saladin),

B.I. E., Le Caire, Tome. X, 1916 عبد العزيز صلاح، الفنون الإسلامية فى العصر الأيوبي، ج ١، ص ١٣٣ - ١٣٩.

مشاعره وحبه للطبيعة، وعن طريق هذا التأمل استطاع ابتكار أشكال جديدة للزخارف النباتية التي ميزت الفن الإسلامي عن غيره من الفنون. ويبدو على بعض الزخارف النباتية الإسلامية طابع هندسى لان قوامها خطوط منحنية أو ملتصقة يتصل بعضها ببعض، وقد يكون بينها ما يخرج منه فص أو فصان أو أكثر، وقد يراعى فى هذه الخطوط مبدأ التقابل والتماثل ولكن الحق أن ما فيها من تجريد وتحوير عن الطبيعة لا يصل إلى حد اعتبارها زخارف هندسية بعيدة عن أى أصول نباتية^(١).

زخارف الأرابيسك^(٢)

يبدو أن الفنان المسلم كان يعنى بهذه الزخرفة محاولة الوصول لحل للانهائية للوجود أو تأكيد لمبدأ اللانهائى له تحت شعار واحد هو وحدانية الخالق إذ قيل عنها: (إذ لا مبتدأ لها ولا منتهى لانها تسعى وراء الله) وفى موضع آخر قيل هو وحدانية الخالق كما قيل فى مضمونة الفكرى يتطابق مع مضمونة الزخرفى^(٣).

وقصارى القول أن الرسوم النباتية كانت عنصرا هاما من عناصر الزخرفة الإسلامية ولكنها كانت ترسم بطريقة اصطلاحية محورة عن الطبيعة وقد حاول البعض أن يفسروا ذلك بنفور المسلمين من تقليد الخالق عزوجل وانصرافهم عن صدق تمثيل الطبيعة ولقد لعبت زخارف الأرابيسك دورا هاما وبارزا فى زخرفة الفنون الأيوبية ويرجع ذلك إلى ما بلغت هذه الزخارف من دقة وثراء فكثرت استعمالها واتسعت مساحتها واتسمت رسومها بالدقة والتعقيد من كثرة تشابكها وتداخل لفائفها^(٤).

(١) نجاة شاکر محمد زيدان، اثر العقيدة الإسلامية فى الزخرفة عند المسلمين، مجلة العذرة، العدد الرابع، السنة الثالثة، صفر ١٣٩٨هـ/١٩٧٨م، ص ٧٧.

(٢) الأرابيسك: لفظ اجنبى يقابله فى اللغة العربية كلمة «التوريق»، وتقدم على عناصر زخرفية مختلفة سواء كانت نباتية أو كناية أو حيوانية أو هندسية، ومعناها النمو والتكاثر. راجع: محمود إبراهيم حسين، الزخرفة الإسلامية الأرابيسك، القاهرة، ١٩٨٧م، ص ١١ - ١٩.

(٣) زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٢٤٩ - ٢٥٠.

(٤) راجع: صلاح الدين البحرى، عالمية الحضارة الإسلامية، ص ٤٧ - ٥٣.

والواقع ان الدين الإسلامى هو صاحب الفضل فى امتياز الفن الإسلامى بهذا النوع من الزخارف، إذ انه من المعروف أن عمل التماثيل والصور الآدمية أو الحيوانية كانت من الأشياء المكروهة فى الإسلام^(١).

وبذلك خرج الفنانون بفن رائع جميل هو فن الأرابيسك الذى نرى من خلال تكرار العنصر الزخرفى تجددًا واستمرارًا لا نهائيا منقطع النظير، وهذا الفن لا يعبر بتكرار عناصره فقط ولكن بتجديدها أيضا بطريقة لا نهائية^(٢).

ومما لا شك فيه أن الفنان هنا حمل بداخله وجهة نظر عالمه الذى يعايشه وهو عالم المسلمين، وبالتالي فعندما اقتحم عالم الطبيعة من حوله نجده يحول كل ما هو محسوس من تجربة ومشاهدة موجودة فى الطبيعة إلى أشكال غير حقيقية وغير موجودة على النحو الذى صورته ورسمه فى الطبيعة. ومن أقدم نماذج هذه الزخرفة أرابيسك ما يرجع إلى الفترة المبكرة من القرن الخامس الميلادى، وهو عبارة عن شريط يتألف من أوراق الأكتس المتتابعة والمتفرعة بعضها من بعض، ولكن بأسلوب يدل على ثقل واضح فيما يتعلق بالأوراق كما يظهر فيها بوضوح التفرع المدروس المتكرر بانتظام والذى يرتد إلى الأمام ومرة إلى الخلف^(٣). وهناك نموذج آخر يعود إلى الفترة الزمنية من القرن السابع إلى القرن التاسع الهجرى وهو عبارة عن زخرفة لولبية تتألف من تكوين هيلينستى يرجع إلى منطقة تركستان، وهذا التكرار أقرب إلى قواعد أرابيسك، وربما كان هذا التكوين هو السابق مباشرة على ما عرف فى العالم الإسلامى فى بداية القرن التاسع وخاصة فى نموذج مأخوذ عن جامع عمرو ابن العاص وكذلك يوجد نموذج لفن أرابيسك فى سقف مسجد سيدى عقبة

(١) اعتمادا على حديث رواه البخارى عن سعيد بن ابى حسن جاء فيه: «كنت عند ابن عباس رضى الله عنهما إذ أتاه رجل فقال: يا ابن عباس إنى إنسان إنما أعيش من صنعة يدي وأنى أصنع هذه التصاوير، فقال ابن عباس: لا احدثك الا بما سمعت رسول الله (ﷺ) يقول. سمعته يقول: «من صور صورة فإن الله معذبه حتى ينفخ فيها الروح، وليس يتأفخ أبدا» فربا الرجل روبة، واصفر وجهه فقال (ابن عباس) ويحك ان آبيت إلا أن تصنع فطليك بهذا الشجر وكل شئ ليس فيه روح». راجع: ابن حجر الامام احمد بن على بن حجر العسقلانى، فتح البارى بشرح صحيح البخارى، مراجعة قطب محب الدين الخطيب، دار الريان للتراث، القاهرة، الطبعة الاولى، بدون تاريخ، ج ١٠، ص ٤٠٧.

(٢) راجع: صلاح الدين البحرى، عالية الحضارة، ص ٤٨ - ٥٣.

(٣) راجع: Dimand M.S., Studies in Islamic Ornoment Arts, *Islamica*, Vol. iv, 1937, pp. 293 - 338.

بالقيروان عبارة عن شريط منفذ بدقة وبه أشكال قريبة الشبه من قرون الرخاء وزهرة اللوتس، ويبدو أن الفنان المسلم واستعمالها بكثرة في معظم المنشآت المعمارية الأموية كما هو الحال في واجهة المشتى وبعض أجزاء الفسيفساء في قبة الصخرة بالإضافة إلى زخارف الرخام الموجودة في قرطبة، كما أن بعض أنواع النسيج المصرى في الفترات المبكرة كانت تحمل زهرة اللوتس كعنصر زخرفى وبمرور الوقت بدأ الفنان المسلم خاصة في العصرين الأيوبي والمملوكى فى رسم زهرة اللوتس بأسلوب متأثر بفنون الشرق الأقصى، وخاصة الفنون الصينية والملاحظ أن استخدام زهرة اللوتس شاع بكثرة على المعادن الإسلامية كما أن استعمالها أصبح جزءاً أساسياً فى زخرفة فن الأرابيسك بعد أن فقدت الكثير من ذاتيتها وشخصيتها السابقة وأضيفت لمفاهيم وأفكار فن الأرابيسك. وهناك نموذج يعود إلى منتصف القرن التاسع ويرجع إلى مدينة سامراء حيث نجد من التصميمات وأوراق متفرعة تناسب ببساطة وبدون عروق وسيقان وهى منفذة بدقة شديدة على الجص بطريقة تنفيذها عن أصولها الطبيعية كما تعتبر الزخارف المنفذة فى مسجد أحمد بن طولون بالقطائع من أغنى وأجمل نماذج زخارف الأرابيسك كونه قد استوفى قوانين الأرابيسك وما هو فى الواقع إلا برهان آخر على عالمية الحضارة الإسلامية من خلال لوحة رائعة يمثلها فنانون عالم الإسلام كله بلا استثناء⁽¹⁾.

ولقد انتشرت الزخارف النباتية على المنتجات الفنية الأيوبية فكان يتنوع فى آدائها، ويغلب على معظمها التحوير، وبعدها عن الطبيعة، وكانت تلك الزخارف توضع على هيئة أشرطة ضيقة بهيئة فرع نباتى متموج تخرج منه أوراق وورود كما امتازت التحف الأيوبية بصفة عامة بوجود فروع نباتية صغيرة تتخلل الرسوم الأخرى ونجد مثل هذه الفروع النباتية على بعض تصاوير المدرسة العربية. ويبدو أن الغرض من وجود مثل تلك الفروع النباتية على تلك التحف هو ملء الفراغات التى بين تلك الزخارف وكذلك فقد

(1) راجع: Sourdell D., et J., La Ceramique. pp. 833 - 834.

استخدمت الزخارف النباتية أيضا كأرضية تقوم عليها الموضوعات المختلفة، ويتميز هذا النوع من الزخرفة بشدة الالتفاف. ويعتبر استخدام زخارف الأرابيسك من المميزات التي امتازت بها التحف الأيوبية فكانت تغطي في بعض الأحيان سطح التحفة تقريبا أو توضع داخل جامات أو عقود أو أشرطة، كما كانت الزخارف النباتية ترسم لذاتها كعنصر أساسي من عناصر الموضوع، أي إنه لم يقصد منها الزخرفة فقط. كما كانت جذوع الأشجار ترسم محورة عن الطبيعة على هيئة أشكال قمعية متداخلة مع بعضها، وهي تذكرنا بأسلوب بعض التصاوير بالمدسة العربية^(١).

وقد تفنن الصانع في العصر الأيوبي في رسم الزخارف النباتية فأحيانا كانت تنتهي الفروع النباتية برؤوس آدمية وحيوانية وطيور^(٢). وقد ظهرت العناصر النباتية بوضوح على معظم التحف الأيوبية^(٣).

وامتاز الحزف الأيوبي أو الخزف دقيق الصنع برقة طيبته وجمال تزجيجه وأرضيته الخضراء أو الضاربة إلى الخضرة وزخارفه السوداء التي تتجلى فيها المهارة في رسم الفروع النباتية التي امتازت بفروعها الرفيعة وأوراقها المدببة^(٤) وكذلك فمن بين المنسوجات المصرية قطعتين^(٥) من نسيج الكتان قوام زخارفهما على الزخارف النباتية والأشكال الهندسية من مثلثات ودوائر ومعينات ورسوم تلك القطعة مطرزة بالحرير الأسود والأزرق^(٦).

كما توجد زخرفة نباتية على باب الإمام الشافعي تعتمد على التفريعات النباتية التي تنتهي بالأوراق النباتية والتي تكاد تكون منقذة على أشكال المراوح النخيلية وأنصافها وفيها ما هو ذو الزخارف النباتية مطابقة لمثلاتها في البابين السابقين^(٧).

(١) راجع: ثروت عكاشة، فن الوسطى من خلال مقامات الحريري، دار المعارف بمصر، ١٩٧٤م، ص ١٦ - ٤٩.

(٢) حسين العيسى، التحف المعدنية، ص ١٧٥ - ١٧٦.

(٣) راجع: Fehérvári G., En Ayyubidisches., pp. 44 - 48; Haward C. Hollis, An Arabic., p. 137.

(٤) راجع: عبد العزيز مرزوق، الفن الإسلامي في العصر الأيوبي، ص ١١٨.

(٥) القطعة محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة تحت رقم: ٣٠٨٦.

(٦) راجع: Tissus d'Egypte Témoins du Monde Arabe VIII - XV Siècles, pp. 284 - 285.

(٧) راجع: Creswell, the Muslim Architecture of Egypte, pp. 67 - 68.

ومن الملاحظ أيضا أن العناصر النباتية كانت هي القاسم المشترك وقد استخدمها الفنان الأيوبي كخلفية للزخرفة الرئيسية سواء كانت حيوانية^(١) أو كتابية أو رسوم طيور وذلك إلى جانب استخدامها كعنصر أساسى فى الزخرفة^(٢).

كما توجد حشوة خشبية أخرى تحتوى على زخارف نباتية محفورة قوامها قطاعان رأسيان يشغل كل منهما جامتان على هيئة أوراق نباتية ثلاثية زخرف إطارهما بحبيبات اللؤلؤ. وقد شغل رأس كل جامة بورقة نباتية ثلاثية مثقوبة، كما شغل الحشوة كلها زخارف من فروع نباتية ومرابح نخيلية^(٣).

ثالثا: الزخارف الهندسية

كانت الزخارف الهندسية معروفة فى الفنون الرومانية غير أن استعمالها كان محدودا، فضلا عن أن رسوماتها كانت تدل على «فقر فى الخيال». وتطورت هذه الزخارف تطورا عظيما فى الفنون الإسلامية وقد حدث هذا التطور بعد ظهور الإسلام وإذا كان هذا الأسلوب الهندسى الزخرفى قد انتشر انتشارا واسعا لا نظير له فى تاريخ الفنون فقد انطبعت الزخرفة الهندسية بوحدة فى أساليبها. ولا نعنى هنا الرسوم الهندسية كالمثلثات والمربعات والمعينات والأشكال الخمسة والسداسية، ولا بالأشكال الهندسية البسيطة التى كان لها شأن يذكر فى الزخارف الساسانية والبيزنطية كالدوائر، والعصائب والجدائل المزدوجة، والخطوط المنكسرة، والخطوط المتشابكة، وإنما نعنى على وجه خاص بالرسوم الهندسية التى امتازت بها الفنون الإسلامية^(٤).

كما كانت الزخارف الهندسية أكثر ذيوعا فى الطرز التى ازدهرت فى مصر والشام منها فى سائر الطرز الإسلامية حتى لقد قيل انها ترجع إلى الفن

(١) يحفظ متحف الفن الإسلامى بجزء من إناء من الخرف ذى البريق المعنى الأيوبي تحمل رسوم حيوانين متابعين باللونين الأحمر والأزرق، رقم السجل: ١ / ٦٩٣٩.

(٢) راجع: عبد الناصر محمد حسن، الزخارف على الفنون، ص ٧٣.

(٣) محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم ٢٠٩٩.

(٤) راجع: زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٢٤٨.

المصرى القديم وذلك رغم ان الحلقة مفقودة بين هذا الفن . والفن الإسلامى فى هذا الميدان أو ربما تأثرت بالرسوم الهندسية التى حدقها فريق من صناع الفسيفساء عند البيزنطيين وورثها عنهم صانعوا الفسيفساء^(١) .

وقد تميزت الزخرفة الهندسية على التحف الأيوبية بتنوعها وأن أهم ما امتازت به تلك التحف هو أن الوحدة الزخرفية التى تضم مختلف الرسوم والزخارف الأخرى، أحيانا تكون تلك الأشكال الهندسية على هيئة زخرفة مثمثة الأضلاع^(٢) .

وتعتمد زخارف أبواب الإمام الشافعى على التكوينات الهندسية باستخدام تجميع الحشوات ونجد فى الحشوات الرأسية ثلاثة أيضا فى شكل تروس على يمين ويسار كل حشوة ويتكون كل نصف ترس منها من ستة رؤوس، وعند غلق ضلفتى الباب يتقابل كل نصف ترس فى الحشوة الطولية مع نصف ترس آخر فى الحشوة الطولية المقابلة بالضلفة الأخرى، ومن الأشكال الهندسية المنفذة أيضا على البابين أشكال سداسية بداخل كل منها نجمة سداسية^(٣) .

كما تشغل الحشوات بباب الإمام الشافعى نوعان من الزخرفة زخرفة هندسية قوامها شكلان من أشكال النجوم الأول نجمة ثمانية، والثانى نجمة سداسية^(٤) .

وجميع الجوانب الأربعة لتابوت الإمام الشافعى مغطاة بحشوات منقوشة بزخارف نباتية دقيقة الصنع وهذه الحشوات تكون فى تآلفها معا أشكالا هندسية من نجوم ومثلثات، والأجزاء الحابسة لهذه الحشوات (السدايب) محلاة هى الأخرى بخطوط متوازية محفورة زادت هذا التابوت جمالا على جماله^(٥) . (لوحة ٣٧)

(١) راجع: زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٢٤٨، أحمد فكرى، مساجد القاهرة ومدارسها، المدخل، دار المعارف بمصر، ١٩٦١م، ص ٤٤ .

(٢) راجع: زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٢٤٨ - ٢٤٩، العيسى، التحف المدنية، ص ١٧٤ .

(٣) راجع: سعاد ماهر، مساجد مصر، ج ٢، ص ١٥٥ .

(٤) راجع: Creswell, the Muslim Architecture of Egypte., pp. 67 - 68 .

(٥) راجع: Migeon G., Manuel., I, p. 314 .

وتتألف الجوانب الأربعة لتابوت أم الملك الكامل من حشوات ذات زخارف نباتية دقيقة تشبه حشوات تابوت الإمام الشافعي وتؤلف مثلها أطباقا نجمية وتضم المناطق المستطيلة بتابوت المشهد الحسيني حشوات ذات زخارف نباتية دقيقة مرتبة في أطباق نجمية أو أشكال سدسة^(١). (لوحة ٣٨)

أما الحشوات الرأسية بباب الصالح نجم الدين أيوب فيتوسط كل منها حشوة مستطيلة بداخلها تصميم هندسي قوامه نجمة سداسية في المنتصف بوسطها ورقة نباتية ثلاثية أو تتصل الأضلاع الخارجية للنجمة تكوينات هندسية بداخل كل منها مروحة نخيلية، ويحيط بالحشوة المستطيلة إطار خشبي خال من الزخرفة ثم إطار آخر قوام زخارفه تكوينات هندسية بداخلها أوراق نباتية ثلاثية وأنصاف مراوح نخيلية^(٢).

وأیضا تميزت الزخرفة الهندسية على الخزف الأيوبي بتنوعها وأن أهم ما امتازت به تلك التحف هو أن الوحدة الزخرفية التي تضم مختلف الرسوم الهندسية من رسوم دوائر ورسوم مثلثات بداخلها أحيانا زخارف نباتية ومن هذا النوع جزء من صحن من الخزف الأيوبي^(٣) قوام زخارفها رسم دائرة بداخلها زخارف نباتية، ثم يليها منطقة دائرية أخرى تتصل بها مناطق أقرب إلى شكل البخارية وبداخلها مناطق لوزية تحصر زخارف نباتية وبين كل بخارية وأخرى زخارف نباتية أيضا^(٤).

كما يطل ضريح الصالح نجم الدين على الشارع بثلاث فتحات بكل منها شبك من ضلفتين وزخارف الشباكين الجانبين متشابهة، ويزخرف كل ضلعة منهما أربع حشوات رأسية قوام زخرفة كل منها حشوة مستطيلة يتوسطها نجمة سداسية بوسطها ورقة نباتية خماسية وبنهاية الحشوة من أعلى ومن أسفل نصف نجمة سداسية، بداخلها زخارف نباتية، وتحصر النجمة السداسية

(١) راجع عبد العزيز مرزوق، الفن الإسلامي في العصر الأيوبي، ص ٢٥

(٢) راجع عبد الناصر محمد حسن، الزخارف على الفنون التطبيقية، ص ١١٥

(٣) محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة رقم ١٨٦٥٤

(٤) راجع عبد الناصر محمد حسن، الزخارف على الفنون، ص ٧٣

وأصناف النجوم بينها أربع أوراق نباتية، ولكل حشوة إطار خارجي على هيئة حرف كوفي متكرر ذو طابع هندسي، وبكل ركن من هذه الأركان ورقة نباتية ثلاثية^(١). ويتكون كل مصراع من ثلاث حشوات أفقية وبداخلها زخارف هندسية ونباتية وحشوتين رأسيتين كبيرتين تعتمد في زخرفها على ظاهرة الحشوات المجمعمة التي تكون تصميمها هندسيا قوامه نجمة سداسية في المنتصف تحيط بها حشوات هندسية^(٢).

وامتازت شبابيك القلل في العصر الأيوبي بأشكالها الهندسية الكثيرة الأضلاع من مثلثات ومستطيلات ودوائر ونجوم^(٣). كما يحتفظ نفس المتحف بأمثلة أخرى تمثل الزخارف الهندسية ورسوم النجوم^(٤).

رابعاً: زخارف الحيوانات والطيور والكائنات الخرافية

اشتهرت الفنون القديمة في الشرق الأدنى، بل في آسيا كلها باستعمال رسوم الحيوان في زخارفها، و المعروف أن الفن البيزنطي أخذ القسط الأوفر من رسوم الحيوان، وقد كانت رسوم الحيوان مما ورثته فنون الإسلام عن الفنون التي سبقتها في بلاد الشرق الإسلامي. ويمكن أن نرجع معظم رسوم الحيوان في الزخارف الإسلامية إلى الفن الساساني. كما كانت رسوم الحيوان في الزخارف الإسلامية الأولى تذكر برسوم العصر الساساني في القوة وعنف المظهر ولاسيما في رسم المفاصل، وكانت تشبهها كذلك في اتباع التماثل والتوازن والتقابل في رسم الحيوانات والطيور متواجبة أو متدايرة أو بينهما شجرة الحياة، وفي رسمها متتابعة في أسرطة من الزخرفة. وقد أقبل المسلمون على استخدام رسوم الحيوان في زخارفهم، ولعلمهم لم يتمسكوا في شأنها

(١) راجع: Migeon G., Manuel., I, p. 316.

(٢) متحف الفن الإسلامي رقم سجل ٦٠٢.

(٣) راجع: زكي حسن، فنون الإسلام، ص ٣٢٧ - ٣٢٨.

(٤) متحف الفن الإسلامي بالقاهرة رقم سجل ١٢ / ٨٨٣٦، ٤١ / ٣٨٥٦، ٢ / ٦٦٧٣. راجع: Olmer M.P. Catalogue

Général du Musée Arabe du Caire, Les Filtres des Gragouletess, Le Caire, 1932, pp. 80 - 86.

بالأحاديث التي تحرم تصوير الكائنات الحية. على أن الفنانين في الإسلام لم يعنوا بتقليد الطبيعة تقليدا صادقا إلا بعد أن تطورت الفنون الإسلامية تطورا كبيرا وبلغت عصرها الذهبي منذ القرن السادس الهجري / الثاني عشر الميلادي وبعد أن تأثرت بالأساليب الصينية في رسم الحيوان^(١).

وهكذا نرى أن رسم الحيوانات في الفنون الإسلامية لم تكن مقصودة لذاتها إلا في النادر وإنما اتخذت في معظم الأحيان موضوعا زخرفيا وكانت توضع في دوائر أو أشرطة أو في مناطق هندسية مختلفة الأشكال ومنفردة أو متواجئة أو متدايرة. ولا ريب في أن أهم الدوافع إلى رسم الحيوان في الفنون الإسلامية كراهية الفراغ، والرغبة في تغطية السطوح والمساحات بالزخارف^(٢).

ولقد كانت التحف الأيوبية غنية برسوم الحيوان والطيير حيث اشتملت تلك التحف على رسوم الخيل، والغزلان، والأرانب، والأسود، والفهود، والفيلة، والقردة، والكلاب، والصيد، والجمال، والخنازير، والأكباش، ومن الطيور الطاووس، والأوز، والصقر، والطيور الصغيرة الأخرى. وقد اتخذت تلك الحيوانات عناصر للزخرفة حيث امتازت الرسوم الحيوانية المرسومة على التحف الأيوبية بالدقة، وكانت توضع في أغلب الأحيان على أشرطة ضيقة، وهي تسير بعضها وراء البعض الآخر أو توضع على جامات، وتشاهد متقابلة في كثير من الأحيان. وكذلك فقد اشتملت بعض رؤوس الطير على هالة على رأسها^(٣).

كما وجد على بعض التحف فروع نباتية تنتهي برسوم طيور وحيوانات كما أخذ المسلمون عن فنون الشرق الأقصى رسوم حيوانات خرافية ومركبة وطبيعي أنها لقيت منهم ترحيبا كبيرا لأنها كانت تتفق في تركيبها مع البعد

(١) راجع: زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٢٥٣ - ٢٥٥ : Etinghausen R., the Unicorn, Studies in Muslim Iconography, Vol. I.N. 3, Washington, 1950, pp. 27.

(٢) راجع: زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٢٥٣ - ٢٥٥.

(٣) سعاد ماهر، كتاب الفنون الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢، ص ٢٣٠ - ٢٣١.

عن الحقيقة والطبيعة ومع التجريد الذى نعرفه فى الفنون الإسلامية على أن المسلمين حين أخذوا تلك الحيوانات الخرافية عن الصين، ولم يحتفظوا بمعانيها الرمزية بل أصبحت عندهم رسوما زخرفية فحسب^(١).

ومن الحيوانات المركبة التى ذاعت فى الرسوم والزخارف الإسلامية رسم الفرس ذات الوجه الأدمى كما رسم الفنانون فى الإسلام الطيور الصغيرة ذات الوجه الأدمى ورسوم الأفاعى والحيات والحيوانات والطيور المجنحة التى لاقت ترحيبا كبيرا لدى الفنان لأنها كانت تتفق فى تركيبها مع البعد عن الواقع ومحاكاة الطبيعة^(٢).

كما يشار كذلك إلى انها من بين العناصر التى ورث الفنان المسلم استخدامها عن الفنون السابقة أو تأثر بها ضمن عناصر زخرفية أخرى، بغض النظر عن مدلول هذه العناصر أو معناها فى الفنون التى جاءت منها وبالتالى كان من نتيجة الاستخدام الزخرفى أن تتحور وتبعد أحيانا عن الشكل الأصيل^(٣).

وقد ظهرت رسوم الحيوانات والكائنات الخرافية على معظم التحف الأيوبية. كما يحتفظ المتحف الإسلامى بأمثلة من شبابيك القفل عليها رسوم الحيوانات، ورسوم الطيور، ورسوم الأسماك^(٤).

كما يبدو التأثر بالأساليب السلجوقية فى الزخارف النباتية التى تفصل الطيور وفى الطابع الزخرفى فى رسوم الطيور نفسها بالإضافة إلى أن هذه القطعة من صناعة بلاد الشام فى القرن السابع الهجرى الثالث عشر الميلادى^(٥).

(١) على سبيل المثال كان التين من شارات الملك فى الصين، ولكنه فى الفن الإسلامى لا يرمز إلى شئ بل هو زخرفى فحسب، وكذلك كانت العقاء فى الشرق الأقصى ومزا للإمبراطورة، ولكنها فى الإسلام لا ترمز إلى شئ. راجع: زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٢٥٣، الفنون الإيرانية، القاهرة، ١٩٤٠، ص ٢٧٦ - ٢٧٧، الصين وفنون الإسلام، القاهرة، ١٩٤١، ص ٤٦.

(٢) راجع: Ettinghausen R., the "Wade Cup" in the Cleveland Museum of Art, Its Origin and Decorations, *Ars Oriental*, Vol. II, 1957, pp. 332 - 368.

(٣) حسين رمضان، سيمرغ العقاء فى الفن الإسلامى، مجلة كلية الآثار، العدد السادس، ١٩٩٥م، ص ٢٤٦.

(٤) متحف الفن الإسلامى بالقاهرة أرقام سجلات: ٣٨٥٦/٩١، ٣٨٥٦/٩، ٣٨٥٦/٩٤، ٦٤٨٢/٢، ٣٨٥٦/٨٦، ٣٨٥٦/٩٥، ٨٥٧٧/٩٥، ٨٥٧٦، ٣٨٥٦/١٠٣، ٣٨٥٦/١١٦، ٧٢٨٢/١٠٢، ٨٥٧٧/١٠٢.

(٥) زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٣٦٥.